الفنون الشعبيّة

عدد ٤٠- ٤١

يونيو - اكتوبر ١٩٩٣

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة :

ا . د . سمير سرحان

الإشراف الفنى :

ا . عبد السلام الشريف

رئيس التحرير :

ا . د . أحمد على مرسى

مدير التحرير :

ا . صفوت كمال

مجلس التحرير :

ا . د . حسن الشامى

ا . د . سمحة الخولى

ا . عبد الحميد حواس

ا . فاروق خورشيد

ا . د . ماجدة صالح

ا . د . محمد الجوهرى

ا . د . محمد محجوب

ا . د . محمود ذهنى

ا . د . نبيلة ابراهيم

العدد : ٤٠ — ٤١

يوليو — أكتوبر ١٩٩٣

الفهرس

الموضوع	صفحة
• الانسان والفن والطفل	٣
• هذا العدد	٥
• من فنون الغناء الشعبي المصري .. اغاني ومواويل حسفوت كمال	١٠
• بين التاريخ والفولكلور د. قاسم عبده قاسم	٤٢
• الأدب الشعبي وعصر الانفجار المعلوماتي فاروق خورشيد	٤٧
• قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية .. الانجازات والمعوقات عبد الغفار عوده	٥٨
• ظواهر الخاصية في المثل الشعبي .. دراسة لغوية د. إبراهيم أحمد شعلان	٦٦
• أولاد جاد الحاوي عبد العزيز رفعت	١٠٣
الإبداع والعوامل التي تؤثر على التجديد الابتكاري عند الشعبيين د. هاني جابر ابراهيم	١١٧
• طبيعة جماليات التصوير الشعبي وأثرها على الفنون التجميلية المعاصرة د. سلمى عبد العزيز	١٣٠
• الحكايات الشعبية الافريقية مصدرا لقصص الأطفال الحديثة عبد التواب يوسف	١٤٣
• حوار مع : — حول المسرح والسيرة الشعبية سمر ابراهيم	١٥٥
• جولة الفنون الشعبية :	
• الرقص الشعبي على خريطة مصر .. نادية السنوسي	١٦٥
• ابو زيد الهلالي في الأوبرا .. محمد عثمان جبريل	١٦٩
• مكتبة الفنون الشعبية :	
• المعتقدات الدينية لدى الشعوب د. عصام عبد الله	١٧٣
• الطفل الحضري والأدب الشعبي حسفوت كمال	١٧٧

الرسوم الداخلية

الغلاف محمد حطب

الإخراج الفني والتنفيذ :

مصطفى عبد الواحد

عبدالسلام الشريف

الإنسان - الفنان - المثال

لتتح لى ان اعرف الفنان عبدالسلام الشريف منذ ما يزيد على ربع قرن، عندما كنا نعد لاصدار العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية.

كنا ثلاثة، استاذنا المرحوم الدكتور عبدالحميد يونس، والفنان عبدالسلام الشريف وانا، نجتمع فى غرفة صغيرة بالدور الأول فى المبنى رقم ٢٢ شارع شجرة الدر (ديوان وزارة الثقافة الآن) لنخطط للعدد الأول شكلا ومضمونا.. ثم بدانا العمل بعد ان تم الاتفاق على الماكيت الذى أعده الفنان عبدالسلام الشريف، وهو نفس الماكيت الذى تصدر به المجلة الآن. عرفت فى هذه الفترة عبدالسلام الشريف الإنسان الذى يقابلك بتحيته المتميزة «صباح الخير» سواء كان الوقت صباحا او مساءً، وابتسامته التى لا تفارق وجهه، وتواضعه الجم، والحب الذى يفيض به على كل من حوله، وعلى ما يبدعه.. يجعلك تحس فى كل لحظة انه كم من الحب لا ينفذ، ونبع من الحنان لا ينتهى، وتواضع اصيل لا افتعال فيه ولا تكلف..؛ هو «المعلم» يحيط به «صبيانه».. وهو «الفنان» الذى يضم إلى صدره «مريديه» اللذين يقابلونه حبا بحب، وعطاء بعطاء.. محمد قطب.. وصفاء.. و.. وانا متشرفا ان اكون واحداً من هذا الفريق الفنى المتميز.. ننفذ ما يراه.. ويتقبل ملاحظاتنا.. نعمل معا.. وناكل معا.. لا فرق بين المعلم والصبيان.. فرق وحيد تقتضى الأمانة ان اذكره.. هو اننا كنا الذين ناخذ، وكان هو ومازال الذى يعطى..

وحدث ان توقفت المجلة، لكن العلاقة ظلت موصولة بيننا.. وكيف لعلاقة قامت على الحب والاحترام ان تنفصم عراها.. ثم عادت المجلة، فذهبت إليه خجلاً راجيا ان يقبل ان يكون لها، ما كان قبل.. ولا يمكن ان انسى الابتسامة العذبة المتهللة التى ارتسمت على وجهه.. فهذا هو عبدالسلام الشريف وكفى..

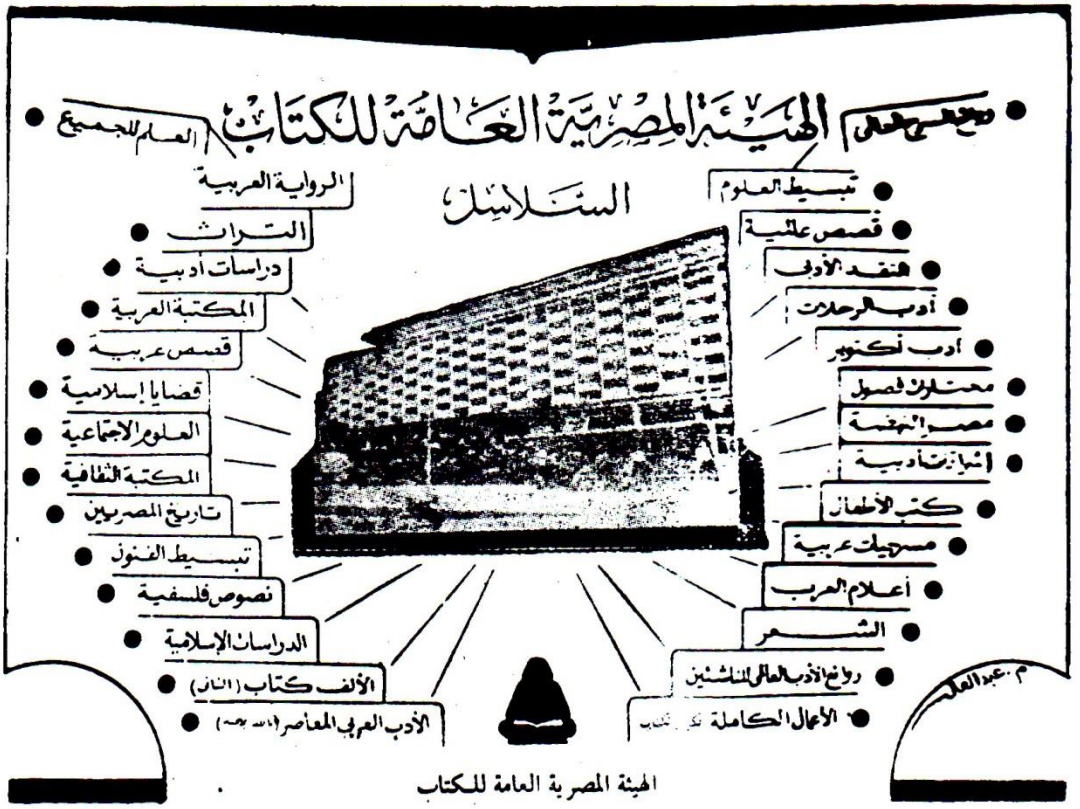
هل تفى هذه الكلمات القليلة لتعبر عن حبنا وتقديرنا وعرفاننا بالجميل لعبد السلام الشريف الفنان.. الأب.. المعلم.. وقبل كل هذا وبعده.. عبدالسلام الشريف الإنسان عطاءً، المثال خلقا وسلوكا.. إن هذا هو ما نملكه لكى نقول لعبدالسلام الشريف إننا نحبك..

أحمد مرسى

الهيئة المصرية العامة للكتاب

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

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



الهيئة المصرية العامة للكتاب

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

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

رئيس مجلس الادارة
أ . د . سمير سرحان

هذا العدد

يوافق ظهور هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية الاحتفاء بالفنان الرائد الأستاذ عبد السلام الشريف بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون تقديرا لجهوده الرائعة والمتميزة فى فنون التصوير والخيامية والاخراج الفنى للصحف والمجلات والكتب .

وقد سبق لمجلة الفنون الشعبية أن أفردت ملفا خاصا بالعدد ٣٢ ـ ٣٣ سنة ١٩٩١ عن الجهود الفنية الرائدة للأستاذ عبد السلام الشريف بمناسبة بلوغ سيادته سن الثمانين – متعه الله بالصحة والعافية ودوام الانتاج والعطاء الفنى .

وأسرة المجلة إذ تهنىء سيادته بهذه الجائزة تعرب فى نفس الوقت عن عميق تقديرها، لما منحه لهذه المجلة من عطاء وابداع فنى منذ صدور أول عدد منها فى يناير ١٩٦٥ عندما تولى سيادته الاشراف الفنى عليها واخراجها فى هذا الثوب المتميز القشيب.

* * *

يستهل هذا العدد بدراسة عن جوانب من فنون الغناء الشعبى.: أغانى ومواويل يقدم فيها الأستاذ صفوت كمال نماذج من مجموعة الأغانى التى قام بجمعها وتسجيلها منذ ثلاثين عاما.

ويضم أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة العديد من النصوص التى قام بجمعها الأستاذ صفوت كمال من مختلف أرجاء مصر.

وقد قدم الأستاذ صفوت كمال نماذج من نصوص فنون الغناء الشعبى المصرى موضحا لانماطها.. ويختتم دراسته بموال قصصى « سالمة وسلمان » وهو من المواويل القصصية التى تميز بها فن الموال القصصى فى مصر. والذى يجمع فى مضامينه مجموعة من القيم التى يعتز بها الانسان العربى.. ويفخر بها.

تلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ الدكتور/ قاسم عبده قاسم، وعنوانها : « بين التاريخ والفولكلور » . فإذا كان التاريخ قد ولد من رحم الأسطورة وتربى فى حجرها،

ثم موت المعرفة التاريخية بعد ذلك بعدة مراحل كان تطورها خلالها موازيا لتطور البشرية ذاتها، ومترفعا عن الاستعانة بالمواد الفولكلورية بسبب من غطرسة المؤرخين الذين تصوروا أن الوثيقة المكتوبة هى عماد البحث والدراسة التاريخية. إذا كان الأمر كذلك، فإن التطور العلمى المثير فى مجال الدراسات التاريخية فى العقود الأخيرة من هذا القرن لم يجد مناصا من أن يمد وشائج الصلة بكل أنماط الموروث الشعبى، فى محاولة لمعرفة الانسان فى حياته الاجتماعية، وثقافته التى تحمل عاداته وتقاليده وسلوكياته وقيمه وفعله، كما تحمل أيضا نتاجه الأدبى والفنى.

هكذا يوضح لنا الأستاذ الدكتور/ قاسم أبعاد العلاقة فيما بين التاريخ والمأثور الشعبى، كما يوضح لنا الفرق بين التاريخ والأسطورة، وكذا أوجه التماثل بينهما، وذلك منذ نشأة علم التاريخ حتى الآن.

والدراسة بهذا الشكل مساهمة جادة فى تطوير مناهج البحث التاريخى، لاسيما فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى، الذى يعد الأستاذ الدكتور قاسم عبده رائدا من روداه فى عالمنا العربى. كما تحاول الدراسة أيضا جذب انتباه الباحثين فى مجال الدراسات الشعبية إلى ضرورة الاهتمام بالخلفية التاريخية للفنون التى يهتمون برصدها ودراستها.

أما دراسة الأستاذ / فاروق خورشيد عن «الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى» فهى دراسة ينطلق فيها كاتبنا الكبير من احدى النقاط التى أثارتها الندوة التى أقامتها الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية، وشاركت فيها الشعبة القومية لليونسكو، لاعداد برنامج مصرى لتحقيق أهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية . وهذه النقطة بالتحديد هى: التأكيد على الذاتيات الثقافية للشعوب؛ إذ أن زحف وسائل الأعلام المتطورة والحديثة يفعل فعله المستمر فى اذابة هذه الذاتيات، بل وإزالتها، لتحل محلها مجموعة من القيم الثقافية والسلوكية والابداعية لاعلاقة لها بثقافة وقيم المجتمعات النامية، ولاحتى بالتدرج السلوكى لها.

ويأخذ الأستاذ فاروق خورشيد مجتمعنا المصرى نموذجا لهذه المجتمعات ، ليكشف عن الكثير من المغطيات التى عوقت جمع تراثه الثقافى، بل وشوهته فى كثير من الأحيان، وذلك منذ مطلع النهضة المصرية وحتى وقتنا الحالى. موضحا لنا موقف المبدع الشعبى تجاهها ووعيه التام بها، وبهدفه الذى يصبو إلى تحقيقه، ليؤكد من خلال هذا التناول الثرى على أن الأدب الشعبى، وليس غيره، هو الذى يمثل وجدان الأمة، ويحفظ لها وحدتها، ويصونها من التمزق ، ويحمل لها الأمل الدائم والمتجدد. وهذا الأدب يتعرض اليوم بفعل وسائل الاتصال لهزة عنيفة ومخيفة تزلزل وجوده، وتهدده بالضياع والاندثار. وعلينا لذلك أن نلتفت اليه، ونعرف له قدره ومكانته، ووسائل ترسيخه واستمراره شعبيا كان أم على لسان أدباء العصر، فهو أصالتنا ووقارنا وذاتيتنا التى تتعرض لخطر الاذابة والازالة المتعمدة.

وبهذا الصدد يعرض الأستاذ / عبد الغفار عوده لخطة التطوير الفنى والادارى للقطاع، والتى وضعت فى اعتبارها تجاوز الظروف التى يمر بها . كما لم يغفل التعرض لخطة نشاط هذا القطاع الهام بفرقه المتعددة داخل مصر وخارجها..

ولم يكن ليفوت المجلة ـ بمناسبة مرور ثلاثين عاما على أنشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية ـ أن تفرد مساحة للانجازات والمعوقات التى تواجه قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية الذى تتبعه هذه الفرقة . وينطلق الاستاذ / عبد الغفار عوده ـ المسئول عن هذا القطاع ، وصاحب المقال ـ من حقيقة أن القطاع يضطلع بمسئولية جسيمة ، هى : تقديم كافة ألوان الخدمة الفنية والثقافية إلى الجماهير العريضة داخل مصر وخارجها . ومن ثم يلزم بالضرورة الاهتمام به ، وتطويره .

أما دراسة الاستاذ الدكتور / ابراهيم شعلان ، والتى تحمل عنوان « ظواهر العامية فى المثل الشعبى .. دراسة لغوية » فمحورها ثلاث مجموعات من الأمثال الشعبية المصرية ، الأولى : لأحمد تيمور ، والثانية : لفايقة حسين ، والثالثة : لصاحب الدراسة . وهى بصدد تحديد ظواهر اللغة العامية من خلال هذه المجموعات الثلاث ، فانها تتعامل مع نصوصها ـ ودونما غلو فى التفسير ـ لتاصيل الكلمة العامية ، ملتمسة فى المعاجم والقواميس أوجه التشابه والتوافق فيما بينها وبين الفصحى ، ومؤكدة فى نهاية الامر على أن اللغة العامية (المسموعة) مصدرها اللغة الفصحى (المكتوبة) ، وأن اللسان العامى حاول أن يوفق بين الضوابط اللغوية الصارمة للغة الفصيحة وبين امكاناته الصوتية واللسانية وظروف معيشته . وكان من نتيجة هذا التوفيق ما نلاحظه من اختلاف يسير بين اللغتين .

هذا وقد عرض الأستاذ الدكتور / ابراهيم شعلان فى صدر دراسته بعض الاتجاهات والآراء فى قضية العامية والفصحى ، بما يخدم اتجاه هذه الدراسة ، وبما يوضح أنها قضية قديمة قدم التطور اللغوى نفسه ـ على أعتبار أنها امتداداً لقضية الأصيل والمولد والدخيل ، التى كانت محل دراسات هامة منذ بداية انتشار الاسلام خارج حدود جزيرة العرب ، وما ترتب على هذا الانتشار من احتكاك ثقافى بالحضارات الأجنبية .

وفى اطار اهتمام المجلة بالنصوص الشعبية ، يقدم الباحث عبد العزيز رفعت فى بابه نصوص شعبية ، نصا قصصيا غنائيا هو « أولاد جاد المولى » وهو نص لم يسبق نشره . وقد زوده الباحث بشرح يوضح بعض القضايا الهامة التى يتضمنها النص فى بنيته .

بعد ذلك تاتى دراسة الاستاذ الدكتور / هانى ابراهيم جابر ، وعنوانها : « الابداع والعوامل التى تؤثر على التجديد الابتكارى عند الشعبيين » ، لتاخذنا إلى مجال الفنون الشعبية ، باحثة عن الأصول الابداعية الخاصة بالجمال فى هذه الفنون .

وهذه الدراسة تقوم على مبدأ عدم النظر إلى عملية التشكيل الفنى الشعبى دوما برؤى جماعية ، وبشكل مطلق فى التعريف ، بقدر ما يمكن النظر إلى هذه العملية من خلال أن بعض الأعمال الفنية تعكس رؤى فردية ذاتية لبعض الفنانين الشعبيين ، هى التى تدفعهم إلى الخلق الفنى المتميز ، والابداع الجمالى المتفرد ، وبالتالى الانتقال من مرحلة النمطية التشكيلية الفطرية إلى ما هو أعمق من ذلك ، وأكثر تعقيدا مما هو قائم ومألوف .

وهكذا تنحو الدراسة هذا المنحى لتؤكد على أن موضع كل من التعبير الفطرى التقليدى والتعبير الفنى المبتكر من موضوع القيمة الجمالية هو موضع مختلف ، وأن أى منهما لا يعنى نفس المعنى الذى يعنيه الآخر من حيث الشكل أو المضمون

يلى ذلك دراسة الأستاذة الدكتورة / سلمى عبد العزيز ـ وهى دراسة ، تتحرى « طبيعة جماليات التصوير الشعبى وأثرها على الفنون » ، منطلقة فى ذلك من حقيقة أن الفن الشعبى يؤكد القدرات الإبداعية للمجتمع ، فهناك الرسوم الجدارية الشعبية ، وكذلك أشغال الخيامية والنسجيات وغير ذلك ، كاشفة عن الطبيعة العامة لهذه الأنماط المتعددة من الفنون الشعبية وخصوصيتها الجمالية ، وعن العلاقة فيما بينها وبين الفنون الأكاديمية الجميلة . فاذا كانت الفنون الأكاديمية قد أكدت مكانة الفن الشعبى وحضوره على الساحة الفنية كلها ، بعد أن كان يعامل من قبل الأكاديميين على أنه الفن الأدنى ، فإن هذا الفن الشعبى قد أثر على هذه الفنون أيضا بل وأعتبر بمثابة المنهل الذى يغترف منه الأكاديميون خبرتهم الجمالية .

وتطبيقا على ما تم استخلاصه من هذه الدراسة قامت الدكتورة سلمى عبد العزيز بتحليل بعض الأعمال الفنية الشعبية ، التى رأت أن تحليلها يدعم اتجاه الدراسة ويكشف عن كوامن الجمال فى الابداع الشعبى المصرى .

بعد هذا تأتى دراسة الأستاذ عبد التواب يوسف عن «الحكايات الشعبية الافريقية مصدرالقصص الأطفال العالمية» وهى دراسة ذات طابع أدبى، توضح أهمية هذه الحكايات، ومدى اهمالنا لها كأفريقيين، وكيف أن المستعمرين الأوربيين قد نهبوها ضمن مانهبوا من ثروات افريقية، حتى أن أحدهم قد اعترف بان الاستعمار الأوربى سرق من قارتنا السمراء مايزيد على ربع مليون حكاية شعبية.

هذا، وقد قدم الأستاذ/ عبد التواب يوسف بعض نماذج من حكايات أفريقيا، لكى تكون اضافة ورصيدا لما سبق أن قدمه كتابنا فى هذا المجال، وعلى رأسهم كامل كيلانى رائد الأدب الافريقى فى العربية . كما لايغفل الأستاذ عبد التواب يوسف أن يذكر القصة التفسيرية الافريقية لنشأة الحكايات؛ أو «كيف نزلت الحكايات من السماء»

وفى باب « حوار مع » ـــ وهو من الأبواب الجديدة بالمجلة ـ تقوم الأستاذة سمر ابراهيم بتقصى العلاقة فيما بين المسرح والسيرة الشعبية ، وذلك من خلال حوارها مع عدد كبير من المؤلفين والنقاد والمخرجين والممثلين المسرحيين ذوى الاهتمام بهذه القضية .

والحقيقة أن هناك مجالا مشتركا يوجد بين الفولكلور والآداب والفنون الرسمية أو الخاصة ، وهو مجال شديد الخصوبة ، سواء أتصل البحث فيه بتوظيف المأثورات الشعبية فى أعمال أدبية أو فنية خاصة ، أو استلهامها ـ من ناحية الشكل أو المضمون ـــ فى هذه الأعمال .

أما جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد ، فقد قامت بها الاستاذة / نادية عبد الحميد السنوسى ، والأستاذ / محمد عثمان جبريل / حيث حدثتنا الأولى عن الندوة التى عقدت فى مسرح البالون مساء الأربعاء ٢٨ / ٤ / ١٩٩٣ ، بمناسبة مرور ثلاثين عاما على انشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية ، وذلك فى اطار خطة لسلسلة من الندوات الثقافية التى يهدف قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية من ورائها إلى تقديم الخدمة الثقافية للجماهير بموازاة الخدمات الفنية المنوطة به . وقد اضطلع بهذه الندوة ـ التى دارت حول « الرقص الشعبى على خريطة مصر » ـ الأستاذ / صفوت كمال ، أستاذ الفولكور بالمعهد العالى للفنون الشعبية ، حيث أوضح أنماط وأنواع الرقص الشعبى على خريطة مصر وتبعا لمناسبات أداء كل نمط منه .

أما الأستاذ / محمد عثمان جبريل ، فيحدثنا عن المعرض الذى أقامه الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن الشرق بدار الأوبرا المصرية ، وذلك فى الفترة ما بين السادس والعشرين من مارس إلى الثالث من أبريل لعام ١٩٩٣ ، والذى ضم العديد من اللوحات المستوحاة مباشرة من سيرة بنى هلال ، ليجىء عنوان الموضوع « أبو زيد الهلالى فى الأوبرا » مطابقا تماما لمضمون المعرض .

والحقيقة أن محمد جبريل لا يكتفى فى هذا العرض بوصف اللوحات التى ضمها المعرض وتحليلها ، بل يقدم لنا أيضا تعريفا سخيا بالفنان حسن الشرق ، والمعارض التى أقامها ، والأسلوب الذى يميزه ، وذلك من خلال بناء يعتمد الحوار والنقد ، ليضع الفنان ولوحاته تحت مجهر رائق ومضبوط .

أما مكتبة الفنون الشعبية فى هذا العدد فتشتمل على عرضين ، أولهما عرض الدكتور / عصام عبد الله لكتاب « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » الذى أشرف على تحريره : جفرى بارندر عام ١٩٧١ وقام بترجمته د . / إمام عبد الفتاح وراجعه الدكتور / عبد الغفار مكاوى . وقد صدر هذا الكتاب عن سلسلة عالم المعرفة الكويتية فى مايو عام ١٩٩٣ م .

وثانيهما عرض الأستاذ / صفوت كمال لكتاب « الطفل العربى والأدب الشعبى » للأستاذ / عبد التواب يوسف ، والصادر عام ١٩٩٢ عن الدار المصرية اللبنانية ، مضيفا إلى الدراسات العربية فى مجال الطفولة والأدب الشعبى اضافة جديدة وهامة ..

وأكد الأستاذ / صفوت كمال على أهمية الدور الذى تقوم به الفرقة القومية للفنون الشعبية فى المحافظة على مأثورنا الشعبى فى هذا المجال . ثم استعرض بعد ذلك الرقصات الشعبية المصرية ، وعناصرها ، وأصولها التاريخية وتوزيعها الجغرافى على اتساع جمهورية مصر العربية .

المحرر

من فنون الغناء الشعبى المصرى

١ـ أغانى ومواويل

صفوت كمال

بالكلمة والإيقاع .. بالجملة المنظومة واللحن المنطلق عبر الإنسان المصرى خلال حقب الزمان وفى كل مكان ، عن مجتمعه وعن نفسه .. عن أحاسيسه تجاه ما يحف به من مظاهر الطبيعة والكون والعلاقات الإنسانية ، وعبر عما تجيش به نفسه من حب نحو الوجود داخل ذاته وخارجها .. عن بيئته كإنسان يتأثر ويؤثر فى كل ما حوله .. ويتفاعل مع ما يحوطه .. وكانت الكلمة الحلوة ومازالت سبيله لإضفاء البهجة على الحياة .. بالأغنية والقصة المنظومة .. ومن خلال الموال والسيرة. نظم الإنسان بمختلف وسائل تعبيره وتعدد أشكال هذا التعبير ، قصة الحياة على أرضه ، خلال رحلة الزمان وإتساع رقعة المكان ، ومن خلال علاقاته الإنسانية ولقاءاته بجماعات إنسانية على أرضه أو خارج هذه الأرض بعيداً عن وطنه ، تكون لدى الإنسان المصرى رصيد وافر من الخبرة الموضوعية والبلاغية ، فى التعبير عن أدق خلجات الإنسان ، بأروع لغة وأصدق إحساس ، وأعمق إدراك . سواء أكان ذلك بإلقاء مرسل بشعر بلاغى دقيق ، أو بغناء منغم ، وإيقاع فخيم . أم كان ذلك فى الراحة والعمل .. فى الحل أو الترحال فى الحنان أو العتاب ، فى الفرح أو الحزن .. فى اللقاء أو الفراق .. فى الحب أو الغضب .. بالأغنية أو بالقصة المنظومة ، ليضفى على الحياة طابعاً فنياً جمالياً فريداً .. هو طابع الحياة الحضارية المصرية بروعتها الجمالى الفنى المتميز .. بالشكل والكلمة .. وحينما توسل بفن الموال كنمط من أنماط الإبداع الشعرى الغربى ، توسل به فى أدق صيغه وأشكاله ، وزاد فيه زيادة كبيرة وأتى فيه بالعجائب والغرائب ، على حد قول ابن خلدون فى مقدمته .. وشكل من فن الموال بأشكاله وأنواعه المتعددة والمتنوعة أشكالاً وأنواعاً تفوق أصوله فى التراث

العربى القديم سواء أكان ذلك فيما أورده صفى الدين الحلى فى ديوانه أم كان ذلك فى فن المربع الذى يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية فى شكل الموال التقليدى . أو « قولة » تتكون من أربعة أبيات وكل بيت يتكون من أربع كلمات الثلاث الأولى بقافية محددة ، وهى فرش الموال والكلمة الرابعة بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى ، وهى غطاء الموال .. أو إذا زيد بثلاثة أبيات أخرى بعد الثلاثة الأولى وبقافية مغايرة ثم (قَفَل) بسابع لقفل الموال ليكون موالاً سباعياً . أو ليتكون من ثلاثة عشر بيتاً فيضاف ثلاثة وثلاثة ليصبح الموال ثلاثة عشر بيتاً . أو ليكون مردوفاً ١٩ بيتاً .. أو ليصبح شجرة بأغصان يبدأ بثلاثة أبيات بقافية واحدة ثم يتفرع مجموعات « سبعاوية » أو غير ذلك مهما تعددت المواويل المضافة ، ثم يقفل بعد ذلك بقافية الثلاثة أبيات الأولى ليصبح من خلال ما قدم قصة طويلة أو قصيرة .. أو سيرة أو يصور حادثة .

والموال بشكله الرباعى يسمى قولة . ومن خلال هذه الأبيات الأربعة يكون الفنان قد قال « قولة » .. وكل بيت من الأبيات الثلاث يسمى « كلمة » أو « عتبة » والبيت الرابع هو الغطاء أو القفلة .. التى قفل بها كلماته وحدد بها معاً « قوله » . أما إذا كان لابد وأن يضيف بيتاً آخر ليكمل ما يريد قوله .. كان موالة ناقصاً أو قولته غير مكتملة فيضيف بيتاً رابعاً للثلاثة أبيات الأولى ، ويصبح وكأن عكازاً يضاف إلى أعرج يستند عليه .. ويوصف الموال الخماسى هذا بأنه موال أعرج .

وهناك صيغ متعددة لفن الموال ترتبط أحياناً بموضوعه ومضمونه . كما أن من المواويل ما يلقى إلقاء ، ومنه ما يغنى .. كما أن الموال ليس هو الشكل الوحيد فى النظم الشعرى العامى .. كما أن الأغانى والترانيم الشعبية متعددة الأنواع .. وقد تلتزم بشكل النظم الرباعى ، أو الدوبيت أو التشطير إلى بيتين ، وقد تناول ذلك الدارسون وبخاصة الأستاذ الدكتور محسن القويشى فى دراسته الأكاديمية عن فنون الشعر غير المغوية .. بإشراف العالم الجليل الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى رحمة الله عليهما . كما أن الأغانى الشعبية بطبيعتها الفنية ووظيفتها الاجتماعية تصاحب الإنسان من المهد إلى اللحد كما يقال .. بل من قبل المهد .. وإلى ما بعد اللحد .. وكلها تلتقى فى التعبير عن الانسان وموقفه إزاء الإنسان الآخر .. وعن الإنسان وموقفه من الوجود وتجربته فى الحياة .

وتتميز الأغنية الشعبية عن سائر أنواع الأغانى الدارجة أو العامية ، بأنها تتسم بصفة الجماعية ، علاوة على أن مؤلفها أو مرددها هو مؤديها وملحنها فى نفس الوقت ، كما أن سامعيها هم حفظتها ومرددوها وصائغو شكلها النهائى .

هذا الإبداع الجماعى لا يقصد به أن الجماعة شاركت فى نفس الوقت فى هذا الإبداع ولكن يعنى أن الأغنية ، عادة ، يؤلفها أفراد ممتازون من أبناء المجتمع ، ثم يضيف المغنون باستمرار ، أو يحذفون ، فقرات صغيرة أو يُعدِّلون صياغة فقرات أخرى ويتم ذلك دائماً تلقائياً ، ودون خروج على قواعد وأساليب الإبداع الشعبى المتوارثة .

ومع مرور الزمن تؤثر هذه الاضافات والتعديلات ، فى شكل الأغنية ، وأسلوب صياغتها ، مع ثبات الموضوع الذى تتناوله . هذه التغييرات التى تحدث عبر الأجيال تؤدى إلى ظهور روايات مختلفة ، ولكنها ــ كلها ــ تظل مرتبطة بجذر واحد هو المزاج العام للمجتمع الذى نشأت فيه . ومن ثم نستطيع أن نقول كما يذهب معجم الفولكلور الذى نشرته دار فونك واجلان فى باب الأغنية الشعبية للباحثة تريزا باركلى والذى قام بترجمة دراستها ونشرها د. أحمد مرسى فى العدد الثانى ، إبريل ، ١٩٦٥ من مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة .

أن الأغنية الشعبية ذات كفايات متعددة .. كما سبق لنا أن ناقشنا ذلك باسهاب فى كتابنا مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى طبعة ٢ ، ٣ (١٩٧٦ ، ١٩٨٦) وزارة الإعلام الكويت .

والأغنية الشعبية بطبيعة إبداعها وممارستها تعقد صلة وثيقة بين علم الفولكلور وبخاصة فى دراسات الأدب الشعبى وبين سائر مباحث العلوم الإنسانية .

وفى الواقع أننا لكى نفهم فن الشعب ، يجب أولًا أن نفهم هذا الشعب ، صانع ومبدع هذا الفن .. وتعتبر أغانى العمل من أهم أشكال الغناء لارتباط أداء هذا النوع الغنائى بطريقة أداء العمل نفسه ، وأدواته وظروفه . والدارس للكتاب العظيم « الأدب الشعبى » للأستاذ الرائد العظيم رشدى صالح ، طبعة دار النهضة المصرية ، وكذلك لترجمته لكتاب علم الفولكلور للعالم الانجليزى الكزاندر كراب ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سوف يتعرف على جوانب عديدة من أهمية أغانى العمل فى أداء العمل نفسه .. كما أن دراسة . أحمد مرسى عن الأغنية الشعبية ــ مدخل لدراستها ــ الصادر عن دار المعارف سوف توضح للقارىء وظيفة الأغانى الشعبية فى السياق الثقافى للمجتمع .

ولن أطيل فى هذا المجال لأنتقل مباشرة إلى مجموعة من نصوص الأغانى التى قمت بجمعها وتسجيلها،ومعظمها موجود فى أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية ، منها ما مضى على جمعه وتسجيله أكثر من ثلاثين عاماً ، ومنها ما لم يمضِ على جمع بعضه سوى سنوات ثلاث . من هذه الأغانى التى جمعت وسجلت عام ٦٣ (توجد بأرشيف تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية) وقد قمت بجمعها من الفنان الشعبى الصعيدى أبو العلا البرديسى (نسبة إلى بلدة برديس وهى من القرى المصرية التى تتميز بخصائص فنية متعددة هى ومَزاتَه والبلينا) وكل منها يقابل الآخر ويجاوره .. هذه الأغنية من الأغانى الجماعية التى تردد على سطح السفينة الشراعية السابحة على صفحة النيل ، وهى من أغانى الحنين والغربة وهى على شكل الموال الحوارى ، إذ يروى المغنى ثلاثة أبيات ثم يرد عليه جماعة المرددين بالبيت الرابع ويعبرون بما يرددون عن إحساسهم بالغربة عن ديارهم ..

المغنى : ساايبنى على فين وماشى
يلد عليك غربتى وماشى
دا الدنيا مادايماشى
المجموعة : غريب وصابح ماشى
ساايبنى على فين وماشى

المغنى : دا أنا عيونى ما نايماشى
سهران الليل بطوله
غريب وصابح ماشى
المجموعة : سايبنى على فين وماشى
المجموعة من كل بلد لبلد
فردت قلعى بقماشى
الريح ليه معاكسنى
غريب وصابح ماشى

هذا النوع من الأغانى يسمى « المُتلت » لأنه يتكون من ثلاثة أبيات ، وهو يخضع أيضاً لفن المربع ، فالبيت الرابع يردده جماعة الرفاق ، فالمغنى يفرش والمجموعة تغطى . وتشعر المجموعة أن المؤدى الفرد أنهى حديثه أو أنينه ، وأنه سينتقل إلى موضوع جديد فتتقفل الغناء بترديد المقاطع الأساسية فى الأغنية يشاركهم فى الغناء المغنى الفرد ، يُرَدّدون معاً :

غريب وصابح ماشى
سايبنى على فين وماشى
دا الدنيا ماديماشى

ومن الغناء الفردى فى نفس السياق السابق الموال السبعاوى الآتى :
يا ريس البحر خدنى معاك أحسن لى
اتعلم الكار قبل العار ما يحصل لى
واترك بلادى واعيش فى الغربة أحسن لى
أنا بامسّى عليكم صبح وعصارى
يالى هواكم صحن جسمى وعصارى (وعصرنى)
بأبص بعينى لقيت الريح عالصارى (أعلى الصارى أى شديدة)
سبت المدارى وقلت البر أحسن لى .

كما يقول الفنان الشعبى فى نص آخر (عام ١٩٦٣) رواه لنا القاءً السيد حلال عليه أحد فنانى الاسكندرية المشهورين رحمة الله عليه « عينى رأت غليّون فى وسط البحور شاحط .. ريسه جدع جد يا خساره دفته راحت .. ابطانه (قبطانه) اتعمى والميه عليه ساحت ..

ولاَ بسهر أرتاح ولا بانعس ييجى لى نوم ..
حتى القماش (الشراع) إنقطع ، فيه حتة طيبة راحت ..
هذا الموال وغيره سمعناه وسجلناه من أكثر من راوية سواء فى الصعيد أو القاهرة أو الاسكندرية .

**

لون آخر من ألوان الغناء الشعبى يتداخل فيه نظم الموشح (الزجل) مع نظم الموال ، وكل منهما نمط مغاير لطراز واحد من فنون الشعر الشعبى . هذا النوع من الغناء نجده

شائعاً فى أغانى الصخيجية (الصهبجية) فى بور سعيد فى حلقات السمر و « الصهبه » التى تتجمع فيها « صحبة » الأصدقاء ، وتتداخل فى فنون أدائها إيقاعات الكف مع نغمات السمسمية وتؤدى بشكل جماعى ، وإن كان يظهر فيها دور الفرد واضحاً ويكون كقائد لمجموعة المؤدين .

تقول الأغنية ..

آه يالالى .. يالالى ..
يابو العيون السود ياخلى
يابو العيون السود ياخلى
سلامات يالى سبقتونا بطيبكم
يالالى
يصعب علينا النهار الى يغيبكم
يالالى
يارايحين الجبل ياراكبين الخيل
يالالى
مافتش عليكم جدع أسمر كحيل العين
يالالى
وطرف شاله يغنى فى الهوى ياليل
يالالى
والطرف التانى بيسأل بيت الحبايب فين
يالالى
آه يالالى يابو العيون السود ياخلى

وعلى سبيل المثال أيضا أغنية عطاك شارنك ياماييل وهى تتضمن خبرة الإنسان فى الحياة حينما يسير الإنسان فى غير الاتجاه الواجب إتباعه ليصل إلى هدفه ، فالجزاء من نفس العمل . والشرد هو الريح الحارة التى يعانى من حرارتها الإنسان والذى يميل معها بمركبه لشدة هبوبها .

فيبدأ المغنى اللفد بهذا المقطع «عطاك شارنك يا مايل» ، فيردد معه أو بعده مجموعة المرافقين له فى العمل أو فى أثناء الراحة ، وبخاصة فى رحلة السفر عبر النيل من الشمال إلى الجنوب ، أو من الجنوب إلى الشمال فى رحلات الصيف .. فيستهل غناءه ، تبعاً لحركة السفينة . كما تحدد لحنها وإيقاعها حركة العمل ونوعيته فيقول المغنى :

المغنى : عطاك شارنك يا مايل .
المجموعة : عطاك شارنك يا مايل .
م : وليه تمشى مع المايل .
ج : عطاك شارنك يا مايل .
م : وأنا أعمل إيه لنصيبى .
ج : عطاك شارنك يا مايل .

م : وليه تمشى مع المايل .
ج : وليه تمشى مع المايل .
م : وأنا بختى معاك مايل .
المجموعة : وليه تمشى مع المايل
المغنى : ياخاين عيشى وماعجى
م ج : وليه تمشى مع المايل
عطاك شاوتك يامايل .
م : وليه تسند المايل
ج : وليه تسند المايل
م : وليه تسند المايل
كفاية اللى جوى منه .
ج : عطاك شاوتك يا مايل
م : حتى عمود الدبيت مايل
ج : وليه تمشى مع المايل
م : وايش يعمل المايل
ج : عطاك شاوتك يا مايل
م : وايش يعمل المايل
ج : وليه تمشى مع المايل
م : مهما تسند فيه ..
ج : مايل .. وليه تمشى مع المايل
م : داتا قلبى ليه مايل
ج : وليه تمشى مع المايل
م : مادام أصله يا بوى مايل
ج : عطاك شاوتك يا مايل
م : وتحبه ليه ياقلبى
ج : مادام أصله يا بوى مايل
م ج : مادام أصله يا بوى مايل
وليه تمشى مع المايل
عطاك شاوتك يا مايل .

هذا الشكل الغنائى يخضع لعملية التقطيع فى حركة المعول ، وهو بتنفيذه البسيط هذا ، يجعل القارىء وليس المؤدى فحسب يشعر فعلا بحركة السفينة الهادئة على سطح الماء .

ومع هذا اللون من الأغانى ، نجد لوناً آخر يؤدى بمصاحبة الربابة ، وينشده المغنى فى حفلات الزواج والمناسبات العائلية ، وهو ما يندرج تحت نمط الموال السبعاوى الأحمر ، نظراً للتوبية فى قافية الموال التى تتكون من لفظ « الالا » .. وهو غير من النصوص التى سجلتها الفنان الشعبى متقال قناوى متقال حينذاك فى عام ١٩٦٤ بمدينة الأقصر ،

والتسجيل موجود (بمركز دراسات الفنون الشعبية) والنص يقول لنا :

اوعوا تلوموا على المجروح إذا لالا (أنّ أنينا)
وحدى بقول آه .. ومع الناس باقول لالا (ياليل)
لا بس حزام بُندقى ومكلفه بلالا (ذهب عيار ٢٤ قيراط ومكلف باللؤلؤ)
أحرّ خشب الجنابن .. لازم يكون السنط
وإن كان معاك عدو شين لازم تقتله بالصنت
لاخذ حبيبى واكيد العدا بالصنت
وأشوف هوايا معاهم قضى ولا لا لا ..

ومن المواويل التى تعبر عن حنين الزوجة لزوجها الموال الذى رواه لنا أبو المجد محمد وكان يعمل ضمن عمال مبانى التليفزيون فى ٥ / ٣ / ١٩٦٣ وهو أصلًا من قنا ، والموال يقول :

« هَبْ هَبْ ريح العصارى فكّرنى ولدى
فكّرنى أمى ويُويا والغالى ولدى
عشمانه فيك يا راجل ويخونك عشمى
ويخونك نوم الحصيرة وكَحْرِيتِتْ ولدى »

« جمل الناقة عضنى فى كتفى وانشبك نابه
والحب بلده بعيدة وانشبك نابه
أنا قلت هاتو الدواية والقلم نكتب على نابه
إن مات قتيل المحبة يلزموه صحابه »

وكذلك قوله :

« عجبى على حته حلوة من الشباك بصالى
لها جوز عيون فجاجيل والخشم خاتم سليمان بصالى
طلبت منها الوصال قالت يا جدع عيب
دا أنا ناسى كتار على الأرض زى النمل بصالى
وإن كنت طالب الوصل يا جميل روح لأبوى واطلبنى من إيده
دا هتك العرض عيب عاالدنيا
وخدنى من أبوى وأنا وأنت ماحدش يقف قدامنا عاالدنيا

وكذلك قوله :

« ياسايق « الضَّعْن » بالمحبوب على مهلك
قتلتنى غدر حين تمشى على مهلك
هوّه الدلال صنعتك ولّا على مهلك
يا قاتلى إرتاح واقتلنى على مهلك
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه
بحر الغرام سم ومبنى على مهلك »

« يا سايق الضَّعْن مهلًا تاه لى فيه بل
فوقه مُتيّم ورد خده فى الظلام بِهْبِل

إن سال بعينه يسيبوا الأسد فى الغابات
وإن فات على زرع فى غير الأوان يِشبِل »

ومن فن المربوع :

« غزالين كوونى بنارهم والعقول الباب
راكبين هجين حلو يجرى والهجين الباب (لبانى صغير)
الأم شمس الضحى والبدر هو الباب (الأب)
والقلب دار المحبة والعيون الباب » (الباب)

كما تتميز الأغنية الشعبية بجماعيتها ، فإن الفرد يستطيع أن يشترك فى أداء بعض فقراتها بمفرده ، فالجماعية فى الفن الشعبى لا تلغى وجود الفرد ولكن تؤكده ، حتى فى أغانى الأطفال فى أثناء اللعب ، نجد الدور الغنائى للفرد هو تعبير مباشر عن رغبة جماعية ، فمثلًا أغنية :

« يا طالع الشجرة
هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى
والمعلقة انكسرت
يا مين يربينى
دخلت بيت الله
لقيت حمام أخضر
بيلقموه سكر
يا ريتنى دقته
لاجل النبى وزرته »

نجد هذه الاغنية ببساطتها تحمل موروثاً ثقافياً مصرياً ، يرتبط باللوحة الجدارية الموجودة بمتحف الاقصر التى تصور شجرة الحياة فى الفن المصرى القديم ، وعليها بقرة ، رمز الالهة حاتحور الهة الحب والموسيقى والجمال ، يرضع من ثديها اله رع ، وهى نفس الصورة التى ترجمها الاطفال فى أغنيتهم ، وأضافوا إليها تصوراً دينياً آخر . ولن أتعرض إلى هذه الاغنية بالتحليل وشرح تركيبها اللفظى ، وبنائها الفكرى الآن ، أو لتصورات الطفل أو إرتباط ذلك بالادب الذى كان يسمى باللا معقول ، وأترك ذلك لمن يريد الإضافة والتعليق بعد الإطلاع على مقدمة توفيق الحكيم لروايته « يا طالع الشجرة » . «فهذه الاغنية ببساطتها تحمل صوراً متراصة ، ممتزجة بتصورات متداعية فى اللا وعى ، ومتداخل مع واقع البيئة التى يعايشها الطفل وكما انتقلت إليه معانيها وأدرك دلالاتها وتناقل رمزها الاسطورى » .

ومن أغانى الاطفال التى يغلب عليها الطابع الحوارى الاغنية التالية التى يشترك فى أدائها الصبية من بنين وبنات فى أثناء اللعب ..

الفرد : يا عم يا جمال
الجماعة : نعم سلطان
الفرد : جمالك فين
الجماعة : فى القنطرة
الفرد : بياكلوا إيه
الجماعة : حشيش درة
الفرد : بيشربوا إيه
الجماعة : قطر الندى
الفرد : عندك عروسة
الجماعة : عندى ــ وينطلق الأطفال فى فرحة .. إيه .

وفى السطور التالية نقدم أغنية من أغانى الشباب كثير منا طرب لسماعها ، وغيرنا وظف ألحانها توظيفاً موسيقياً جديداً ، وبخاصة الجملة الموسيقية « **عطشان يا صبايا دلونى عا السبيل** » ، وهى أغنية يغنيها أبناء الصعيد والوجه البحرى . وتظل فقرات منها غامضة غموض شخصيات أحداثها ، تصاحب العمل فى الحقل كما دونها الأستاذ الدكتور حسن صبحى البكرى ، حينما كان يعمل كبير مفتشى آثار الوجه القبلى ، وقد جمعها فى الأقصر من عمال الحفريات على الآثار فى عام ١٩٥٩ ، ونشرت بالعدد الثانى من مجلة الفنون الشعبية التى كان يصدرها مركز الفنون الشعبية عام ١٩٥٩ . كما تؤدى هذه الأغنية أيضاً بمصاحبة المزمار الصعيدى وفى موسيقى ألعاب التحطيب واللعب بالعصا ، وكذلك ترددها الغوازى فى الأفراح وفى حلقات سمر وترفيه الشباب . إنها أغنية « بهية وياسين » . بهية التى أحبت ياسين .. بهية إبنة أحد أعيان الصعيد التى لا يعرف عنها شيئاً ــ وياسين الفلاح الصعيدى البسيط الذى تحول إلى قاطع طريق ، ربما لظلم وقع عليه ، أو لطمع فى ثروة ليكون ندا للواقع الاجتماعى لبهية « الست بهية » ، التى نجد أن لها القدرة على أن تحضر محامياً للدفاع عن ياسين الذى قتل ، أو للدفاع عن أقران ياسين الذين فى السجن ، أو عن أحد أصدقائه .. (بهية تشد واحد وكيل) يدافع عن قضية ياسين فى المحاكم أو عن بهية نفسها .. بهية التى تسكن فى « سراية » والتى نتساءل مع نص الأغنية ومع مؤديها « سيد السرايا مين » . كما تحمل القصة الغنائية أو الأغنية القصصية تساؤلًا عن « العبادى » أهو صديق ياسين ؟ .. أم محب آخر لبهية غار من ياسين ؟ .. أم هو اللواء صالح حرب باشا الذى يقال إنه كان ضابط لهجانة بسلاح الحدود الذى يبسط سلطة القانون وقوته من على ظهر الهجن من الابل والجمال ؟ ، وهو الذى قتل ياسين حينما خرجت « الحكومة » تبحث عنه .. ولكن فى نص آخر قتلوه السودانية من فوق ظهر الهجين « وعبادى يا عبادى كرباجك (سوطك) على الهجين » وهو رمز لرجال الشرطة من الهجانة . وهنا يكون عبادى رمزاً لشخص آخر له صلة ببهية . وسجن أربع سنين ، سنتين فى سجن القلعة (السجن العمومى) وسنتين فى الزنازين ، وخرج من السجن (عطشان يا صبايا) ، وهو الذى استدعت له « الست بهية » أحد المحامين للدفاع عنه . إنها أحداث من الواقع أضفى عليها الخيال الشعبى صوراً من جمال الفن وبهائه فانجذبت إليه مشاعر الناس ، إنها أغنية شعبية ، وقصة أو خيال درامى امتزج فيه الفن بالواقع الاجتماعى ،

فصار شيئاً رائعاً يجمع بين الرمز والحدث ، فى إطار من عادات وتقاليد قطاع كبير من مجتمعنا ، بموروثاته . وهى أغنية جماعية بالمعنى الشامل للجماعية حيث لا يظهر فيها دور الفرد واضحاً .. بل لا يستطيع أن يؤديها فرد بمفرده دون أن تفقد نبضها المتعاقب والمتتابع الذى يعبر عن الرؤية الشاعرة للوجدان الجمعى للمجتمع المصرى .. تقول الأغنية :

« عبَّادِى يا واد عبَّادِى
كرباجك فى الهجين
واللى يعانى العبادى (يعانى أى يتصدى)
يعيش عمره حزين
يا وابور الساعة اتناشر
يا مجبل على الصعيد (مجبل أى متجه جنوباً إلى الوجه القبلى)
يا وابور الساعة اتناشر
يا بو عجل حديد
سلم لى عالست بهية
ال حبت ياسين

جتلوه السودانية من فوق ظهر الهجين
قتلوه السودانية ولاسمعتش له دليل
وياسين غرقان فى دمه
خايف منه الحكيم »

نعم ياسين قُتل ، ولا يُعرف بالضبط من قتله ، فليس هناك دليل يدل على ذلك .. بل لا يعرف الفنان الشعبى (صاحب النص المجهول) من القاتل .. أو يعرف ولا يريد أن يقول شيئاً كعادة أهل الصعيد .. وياسين ، وهو قتيل لا قدرة له ، له سطوته .. حتى الحكيم (الطبيب الشرعى) الذى تعود على رؤية القتلى خاف من ياسين القتيل . وهى صورة توضح مدى ما كان يتمتع به ياسين من هيبة وسطوة .. ولكن هناك محكمة تحقق ، وتحكم . ويلاحظ فى النص أن القاف تقلب جيما كما هو شائع فى لهجة أهل الصعيد ويستوفى المؤدى نصه فيقول :

« حقق يا قاضى النيابة
ع اللى قتل ياسين
ماتكنشى زهقان يا حبيبى
من ال عليهم شاهدين
وبهية فى المحاكم شدت واحد وكيل
واحكم يا قاضى النيابة
قدامك مظاليم
طنجر الطربوش على ناحية (عوج الطربوش)
وحكم بأربع سنين
سنتين فى السجن العالى (سجن القلعة سابقاً)

وسنتين فى الزنازين
وعد ومكتوب على
ومسطر عالجبين »

وهكذا يعمد الفنان الشعبى إلى تاكيد مثل سائر ، أو حكمة شائعة ، يبرر بها الحدث الذى مر به . وهو أمر شائع فى المواويل ، وكأن الأمر الذى حدث له لا دخل له فيه ، وكل ما مر به هو قدر مكتوب على الجبين ، لا قدرة له على الخروج من دائرته ، وهو أمر يفوق إرادته .

ثم ينتقل الفنان الشعبى فى رقة وحساسية ، ليخرج من قتامة الموقف والقتل والسجن إلى رفاهية الشعور ورهافة الإحساس ، حتى وإن استخدم ألفاظاً ذات دلالة قاسية « كالرصاص » فهو ينجو من الموت ليقع قتيلًا من كحل العين .. فيقول على لسان البطل الغامض فى النص .

« نفدت من الرصاصة
وصابنى كحل العين
عطشان يا صبايا دلونى عالسبيل »

فيكون الرد من الهوى الغائب يوجهه إلى بدهية من بدهيات الحياة .. بما يحمل اللفظ من دلالة ورمز العشق الجسدى .

« السبيل اهو قدامك
وادّخلب يا جميل » (أى ادخل بهدوء دون أن يراك أحد)

ويستكمل المؤدى الحوار مع الغائب وهو ما تتميز به الغنائيات القصصية من حديث عن الغائب والحوار معه .

« وأنا كل ما أقول التوبة يارب
ترمينى المقادير .. »

فهو عاشق .. لا يستطيع الحياة بغير عشق الحياة نفسها . ، وهو يعرف أنه قد يستطيع الهروب من الرصاص (القتل) ، ولكنه لا يستطيع الفكاك من كحل العين .. ولأنه عاشق يحمل إلى معشوقته هدية وجوده .. فيقول النص برمزيته .

« يا بتاع اليوستفندى
ماتقولى العشرة بكام
العشرة بنص ريال يا حبيبى
عشان دولت وحياة
وشربت البحر كله
لم طفّالى نار
عشطان يا صبايا دلونى عالسبيل »
وهنا يكون لفظ «عشطان» قلبا وتصحيفا للفظ «عطشان» .

وتتنوع النصوص لهذا النص وتتغاير ما بين بحرى وقبلى .. وبين مؤدٍ ومؤدٍ آخر .. ولكنها ، كلها ، تسجل حدثاً مترابطاً ، له جوانبه القصصية ، عن قصة حب لم تكتمل ، وموقف

إنسان يتردد بين ما يريد وبين ما هو مسطور على الجبين .. صراعه مع نفسه يفوق صراعه مع المحكوم عليه به . وهو يبحث عن شيء .. « عطشان » رغم السبيل الذى بلا قيود أمامه ، ولكن يتردد فى الشرب منه لأنه شرب البحر كله (أى ماء النيل كله وهو رمز للعشق المادى) ولم يطفىء له ذلك كله ظمأ روحه لمن يهوى . ولن تكون دولت أو حياة ، رمز الغوازى وغيرهن من الغانيات ، بديلًا عمن يهوى .

ويمتاز هذا النوع من الغناء القصصى ونظيره العالمى من فنون الغناء القصصى (البالاد) بالحديث عن الحدث الغائب والبطل الغائب وبالضمير الغائب . فلا توجد مخاطبة مباشرة فى الخطاب المرسل .. ولا فى السرد القصصى .. فكل ما فى النصوص هو حديث عن « هو » و هو « من » ؟ .. لا نعرف .. وعن حدث يحمل عناصر من التصور الاجتماعى للحياة ، برمزية تكشف فى نفس الوقت عن الانسان .. الانسان الحائر بين تحقيق ما يريد وعجز إرادته عن تحقيق ذلك .. وهو موقف ماساوى يعايشه أو عايشه الإنسان منذ لحظة وجوده ، ولكن كل ذلك يخضع أيضاً فى النهاية لتجربة الإنسان أى إنسان .. فى الحياة والوجود !! ، وكما يقول الشاعر الشعبى مستخدماً صفات السبع فى وصف صاحبه أو بالاحرى ذاته فيقول :

« السبع لو غاب له غابات حاميها
وإن شح فى الأسد بياكل لحاميها
لُوا الكلاب بعضهم وكان الحمق ماليها
قالوا غدا نكتف السبع بست حبال على الابراش
حلف السبع ما يقول للكلاب حاس (أى لن ينطق بأى لفظ)
شموا الكلاب الخبر دخلت محاميها
فالسبع لو غاب له غابات حاميها »

كما يستعير الفنان الشعبى صفة الطبيب كناية عن محبوبه فيقول ، مع ملاحظة قلب القاف إلى جيم :

« آه لو كانت قولة آه تبرى علتى وأطيب
لابات أقول آه يا ريح الحبايب طيب
قالوا نجيب لك مداوى قلت أمر عجيب
تجيبوا لى مداوى وأنا فى الأصل طبيب
يا ناس رشوا الدوا للجرح أهو بيطيب
أنا لما ابتليت م العيا والمرهم خلص منى
أهلى فاتونى وقالو مبتلى وغريب » .

وأيضاً على نمط الموال السبعاوى فى الشكوى والانين .. الموال الذى يقول :

أكابِدْ الصبر وجروحى عليا فجر
أنا خايف أقول آه ساكنين العوازل فجر (فى جوارى)

آه لو أتانى طبيبى بالدوا فى الفجر
إلا كوانى على ضلوعى تلات كيات
وجرحى اللئيم اتسع بعد التلات كيات
أمَرّ م الجرح إذا خصمى اللئيم على فات
يجد لى أوقات أبكى من العشا للفجر

كما يقول موال آخر يعبر عن ألم الفراق :

« لعبت ياسوس فى البندق وخشب الزان
وبحت بالسر واللى كان مغطى بان

لما لقيتك مصاحب لى فلان وفلان
تركت حبلك على ظهرك وسبتك
يا عيش بلا ملح ياريت الرفق ما كان » .

وأشد الفراق هو فراق الموت .. وتبكى أم ثكلى إبنها فتقول :

« اسم الله عليك من قرصة الدودة
إيدك يا عقلى ورجلك فى القبر ممدودة »

تقول أيضاً :

« لو كان هم واحد كنت رؤقتِلو بالى
إلا تلاته غيروا احوالى
هم جوانى ، وهم برانى
وهَمْ عالباب يستنانى »

ومن أغانى السمر التى تؤدى بمصاحبة آلة السمسمية يؤديها فرد ومعه مجموعة من المرددين أغنية :

« متى ياكرام الحى عينى تراكمو
واسمع من تلك الديار نداكمو
أمُرّ على الأبواب عن غير حاجة
لعلى اراكمو أو أرى من يراكمو
دعانى الهوى لما تملك مهجتى
ياليته لما دعانى دعاكمو
سقانى الهوى كأساً من الحب صافيا
ويالليته لما سقانى سقاكمو
خدونى عبد عبد لعبدكمو
مملوكمو من بيعكم لشراكمو
أنا عبدكم مادمت حيا وباقيا
وإن شحت الأموال روحى فداكمو » .

هذا اللون من الغناء يذكرنا بفنون الموشحات . ومن المواويل التى تغنى بها الفنان الشعبى يوسف شتا ، أحد الفنانين المبدعين والمجيدين لفن الموال ، من المواويل التى

جمعناها الموال الذى يتحدث عن القيم الأخلاقية فيقول :

« من عادة المرء مش ممكن يعادى جميل
والبكر لو كان صغير ميشلش حمل جميل (جمل)
والحر مهما افتقر مايضيعش عنده جميل
كتير يغرك تشوف الغش فى هدومه
إنما الراجل العال لفظه على العدا مالح (مليح)
وسيبك من اللى تشوف الخلق فى هدومه (فيه نموا)
الخلق صنفين فيهم خايب وفيه مالح

وطبعاً الكرم فيه ورده وفى هدومه (فيه دومة)
ومعادن الأرض فيها الحلو والمالح
أبو عقل جوهر إذا اتكلّم كلام انجل (انقال أى تناقل)
والراجل السبع خلف من المقادم انجل
وشجاعة القلب فى الزنقة تنجل نجل (تنقل نقلًا)
ونباهة العقل لها ميزة ورأى جميل »

وبهذا يختم الفنان الموال ذا الثلاثة عشر بيتاً بقافية الثلاثة أبيات الأولى ويتضمن الختام حكمة وموعظة ، وهو نمط شائع فى فن الموال وبخاصة فى المواويل المربعة .. مثل :

« إن جار عليك الزمان يابن الكرام طاطى
وعف نفسك ولا تمشيش ورا الواطى
واستغنم من الصبر حين تطلع من الواطى
وإن سبك الندل ماتردش عليه واطى
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه ..
بيت الحرام شين من دون البيوت واطى »

وأيضاً :

« البين عطانى بلاوى زود امراضى
مرعوب منها قوى دخلاشى فى مرادى (لم تدخل فيما أريد)
القلب قالى زمانك سد مش راضى
تنتنى أبكى لما جفن العين صب منه الدم (تنتنى ــ ظللت)
ورضيت بالهم وبى الهم مش راضى .. »

هذا الموال الخماسى الأعرج يقابله موال أعرج يقول :

« يا سايق الضعن بالمحبوب على مهلك
قتلتنى غدر حين تمشى على مهلك
هو الدلال صنعتك ولّا على مهلك
يا قاتلى ارتاح واقتلنى على مهلك
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه
بحر الغرام سم ومبنى على مهلك » .

وأختم حديثى هذا ، الذى طال إلى حد ما ، بعرض موال قصصى رواه الفنان الشعبى يوسف شتا الذى يعتبر « ريس فن » ، ومن خيرة من يجيدون هذا الفن . وقد روى لى هذا الموال خلال تلك الفترة التى ركز فيها مركز الفنون الشعبية جهوده على جمع وتسجيل فنون الغناء الشعبى المصرى فى عام ١٩٦٣ . والقصة التى يرويها الموال هى قصة سالمة ، فتاة عربية ، تتصف بكل شمائل الفتاة العربية ، من شهامة وكبرياء .. وجمال وفضيلة .. وسلمان . وهو فتى من فتيان العرب الذى تتمثل فيه بساطة الاعرابى وكرمه وحفظه للجميل .. واخلاصه لمن أحسن إليه ، وصفحه عمن أساء إليه .

والموال يحمل اسم « سالمة وسلمان » ، وتدور أحداثه حول العلاقة بينهما ، ثم يظهر فى سياق الأحداث « غلاب » وهو فتى من العرب الشاردين الذى يعتمد على ثرائه وقوته ، ولا يرتكز فى تصرفاته على أساس من قيم العرب وشهامتهم .. بل يستغل هذه القيم وما يرتبط بها من أنماط السلوك لصالحه .

ومن خلال أحداث الموال نلحظ كيف تتكتم سالمة سر حبها لسلمان فى قلبها ، وتعلو بهذا الحب العذرى إلى مرتبة الأخوة .. وكيف يحفظ سلمان جميل سالمة حين عادته ورعته فى مرضه . حيث لا أحد بجانبه سوى أمه العجوز .. ويتطور الوفاء من جانب سلمان إلى حب جميل .. فى حين نجد غلاب لا يعرف الوفاء ، ويحقد عليهما ، وينتهز فرصة مرض سلمان ليحاول قهره .. ويستغل ضعف سالمة ليحاول السيطرة عليها ، ولكن إيمان سالمة بقيمها الأخلاقية ، ووفاء سلمان لسالمة يكونان الباعث الحقيقى لانتصار سالمة على سلطان غلاب وقهره .. فلا ماله أو قوته يستطيعان حمايته من إنتصار الفضيلة والوفاء عليه .

ويبدأ الموال القصصى كما يرويه يوسف شتا .. غناء وسرداً شعرياً ونثراً منغما ملتزماً بقواعد وفنون الموال .. فيبدأ بثلاثة أبيات هما فرش الموال فيقول :

(١) « عينى رأت ناس عرب زرعوا الجميل على طول
نصبوا الخيام فى الملا سكنوا الجبال على طول
وثوب الكرامة عليهم عرضها على طول » .

وينتقل بعد ذلك إلى قولة جديدة يقول فيها :

(٢) « اسمع لحادثة جرت والخلق سمعتها
والناس عليها جرت وكتير سمعتها
خلت دموعى جرت والعين سمعتها » (سم عتها)

إذن الموال له بقية .. فموضوعه لم يكتمل حتى يقفل بالبيت السابع فيردف بقولة جديدة يقول فيها :

« وكل ذنب بقدر لما القضى رسمال
والهلس مايدمش لو عندك خِزَن رسمال

فيه ناس حداها المروءة والشرف رسمال
أهل الأدب والكمال يِنْحَبّ سمعتها » .

فنجده هنا قفل بقافية البيت الذى ذكر فيه أول الحديث . أى أنه بدأ بثلاثة أبيات لم ينهها ولم يقفلها فهو قد « فرش » ولم يغط ما فرش . ثم بدأ بثلاثة أبيات أخر ولم ينه الموال ، بل أردف تلك الأبيات بثلاثة غيرها . ومعنى ذلك أن الموال الأول لم ينته وظل البيت الرابع بقافية (على طول) محبوساً فى ذهن الراوى .

أما الموال الثانى السبعاوى فقد إنتهى بقافية « سمعتها » .

أعود إلى كلماته السابقة « رسمال » التى يشرحها أو بتعبير الفنانين الشعبيين « يُظْهرها » فالكلام « المغطى » بالتورية أو « المقفول » غير الواضح ، يظهره المغنى للسامعين فمثلًا « لما القضا رسمال » ، أى رسى ومال .. أى حينما حان القضاء رسى عليه ومال أى لم يكن فى مقدوره الفكاك منه .. أما البيت الثانى خزن رسمال فالمعنى واضح ، أما فى البيت الثالث فتحمل مقارنة بين خزن المال والشرف .. فالفضيلة أقوى من خزن المال .. فكل كلمة يصوغها الفنان الشعبى فى مواويله لها معنى ودلالة ورمز ووظيفة ، وهكذا ظلت قافية الثلاثة أبيات الأولى (على طول) لم يكملها بالبيت الرابع الذى سيرد فى ختام هذا الموال القصصى ، حينما يقول « وعاشوا لتنين فى سعادة ونعيم على طول » .. ومن هنا نبدأ فى استكمال ما سبق أن ذكرناه لنسمع موال سالمة وسلمان :

فيقول الفنان الشعبى يوسف شتا :

(٣) « يا سامع الدور اسمع للكلام مماليك (أى ممالك ويهمك)
على بنت أبوها فقير كان للغنى مماليك (كان مالكا للغة)
عرب تصون عرضهم وفى طبعهم مماليك (متملكين)
البنت سالمة وطالعة فى الجمال سالم (تزداد جمالًا سوياً)
لها أب عربى واسمه فى الرجال سالم
راحوا لها خطاب كتير على أصلها سالم (سألوا)
والحب ظالم وضيّع فى الهوا مماليك »

(٤) « سالمة تروح بالغنم بره الخلا ترعى »
« ومحافظة على العرض عينها للشرف ترعى »
« وبحر الكرم فى العرب متقدروش ترعى » (ترعة أى كثيراً)
« لو شافها سبع الفلا على حسنها مقدار » (ما يقدر)
« وكل شىء له سبب واللى انكتبها مقدار » (مقدار معنى مقدر من قبل)
« حزامها عالوسط زادها فى الجمال مقدار » (الحزام يستخدم للكناية عن صيانة الشرف)

(٥) « والحب له نار فى قلب العاشقين ترعى ».لاحظنا أنه فى الموال (٢) حدثنا عن مضمون القصة وفى الموال (٣) حدد لنا أصل البنت وفى الموال (٤) أخذ يوضح بعض شخصية البنت بطلة القصة .. ثم يستمر فيقول .

(٦) « يوماتى تطلع وتلبس من الحرير طيب »
« تودى غنمها فى وادى والنسيم طيب »
« لها عقد مفرود ورمان النهود طيب »
(العقد المفرود رمز يوضح لنا أنها جميلة الرقبة عريضة الكتفين شامخة برأسها وصدرها .. فالعقد مفرود على صدرها وأنها مكتملة الأنوثة) .
« شافت عليل فى الجبل بيضج من ناره »
« يبكى وبيئن ودمع العين من ناره »
« قامت راحت له وهيا فى نار من ناره »
« قعدت فى جاره وقالت يا عليل طيب »

(٧) « شوف قلبها رق للمسكين من حاله »
« وعاوزه تصرف فى بحر الهم من حاله » (مما حل به)
« وعقله كان غاب مفيش أحباب من حاله » (من حوله)
« غير أم جنبه تآنس وحدته بالليل » (تصوير لعاطفة الأمومة)
« مسكين راحت صحته من علته بالليل »
« ودمعته عوم من فوق الهدوم بالليل » (مبتله)
« وإن مشتكاش العليل بئيان من حاله » (وإن لم يشتك المريض فحالته واضحة)

« وهكذا من خلال شخصية البطلة بدأت تظهر شخصية البطل الذى سيحدثنا عنه فيما يلى :

(٨) « كان العليل اسمه سلمان الجريح تعبان » (تعب بان)
« من وجده بينوح ومش عاوز يبوح تعبان » (من التعب بيئن »
« ولافيش معاه مال ودايماً فى إنشغال تعبان »
« ليله نهاره وهو فى المرض دايم »
« صايم عن الزاد ومجروح الفؤاد دايم » (دامى)
« ماهواش فى وعيه ويعلم به كريم دايم »
« عا الفرش نايم ومن تقل العيا تعبان » (تعب فبان)

(٩) « قامت جابتله لبن سالمة وتمر عليه » (لبن وعليه تمر)
« تسقيه وهوّا عليل نايم وتمر عليه » (تزوره)
« وشربة الماء من إيدها بتمر عليه » (بتمرى عليه)
« ولا حد من الاهل جاره من أبوه وعوم » (أعمام)
« عالفرش بيئن له مدة سنين وعوم » (أعوام)
« وسالمة تبكى عشانه ودمع عينها عوم »
« وبقت تروح كل يوم عنده تمر عليه »

وهكذا تحددت الشخصيات الرئيسية فى القصة ..

(١٠) « حنسيب سلمان ودمع العين يجراله » (يسيل له)
« والوقت جابله كتاب الفكر يجراله » (يقرأ له)
« وغير سالمة محدش كان يجراله) (يقرب له)
« زاده مايحلاش ونايم عالفراش بيقين »
« وكل شيء له سبب يا أهل العجب بيقين » (بقانون)
« واللى انكتب عاالجبين للعبد يجراله » (يصير له)

وهكذا ظهرت شخصية البطل .. ولكن أحداث القصة لم تظهر بعد .. لأن البطلة نفسها اختفت بعد ظهور البطل ، ولذلك نبهنا الراوى إلى أننا سنترك سلمان الآن ثم نعود إليه مرة أخرى لنتبين باقى أحداث القصة من خلال شخصية البطلة .. ويبدأ الفنان الشعبى فيذكرنا بالبطلة . وهنا تظهر البراعة فى تحديد المواقف الدرامية لشخوص هذا العمل الفنى .

(١١) « احنا عرفنا أن سالمة بالغنم سرحه »
« عربية حره ودايماً فى الكلام سرحه » (صريحه)
« وشجرة الجد تطلع فى العرب سرحه » (ممتدة)
« إلّا وفارس أتى من جواده طب » (حضر)
« شاف الجمال إنشرح باله وخاطره طب » (طاب أى إنشرح)
« قال لها شربة الماء من إيدك لجرحى طب » (يطيب)
« والفكر فى الحب بيخلى العقول سرحه »

(١٢) « وهى تحت الشجر قاعده عشان ترتاح »
« وساعة الظهر سالمة من الشقى ترتاح »
« وفيها نخوه عرب مطمنه ترتاح »
« الفارس إلى آتى منها طلب ميه » (ماء)
« وقال جمالك عجب ولا توصفوش ميه » (أى لا يقدر على وصفه مائة فارس)
« وعيونك السود ترمى من الاسود ميه » (ترمى ــ أى تقتل)
« ونظرتك يا حبيبه للقلوب ترتاح »

(١٣) « وقعد على الأرض لا فرشه ولا كلمه » (لم ترحب به كعادة العرب فتفرش له الحرام)
« والحب له وهم ضربة سهم ولا كلمة » (ولا كل)
« بانادى على السوء لك تويه ولا كلمه » (ولم تقدم له أكل أو ماء كعادة العرب فى الترحيب بالضيوف .. أى أنه شخص غير مرغوب فيه) .
« وقال لها قول وكان مشغول فى جمالها »
« وشاورها فى الحال يجيب لها مال فى جمالها »
« وهيا ساكته وسكات البنت فى جمالها »
« قعده فى حالها متكلمتش ولا كلمة »

وهكذا نجد فى (١٢) الفنان الشعبى حدد بدء حديث الفارس بطلب شربة ماء ، ولكن لأنها تبينت من طلبه عدم الصدق ، لم تقدم له الماء فى حين قدمت للعليل الماء واللبن والتمر .. وقبل أن يذكر هذه الحادثة مهد لها بأنها فى عملها مستمرة ، أى أن رعايتها للعليل كان واجباً تحتمه الشهامة العربية .. فهى تعتنى بالعليل كواجب أخلاقى .. هذه الشخصية الإيجابية السوية هى التى جعلتها أيضاً ترفض أن تجيب للفارس طلبه .. ملتزمة أيضاً بالقيم العربية ، فلم تقدم الفرش للضيف ليجلس عليه ولم تنطق بكلمة .. كما صور فى الوقت نفسه شخصية الفارس بأنه لا يحترم القيم العربية .. وفى لمحة سريعة أشار إلى أنه غنى ، يظن المال يستطيع شراء هذه الفتاة .. « وشاورها فى الحال يجيب لها مال فى جمالها » ثم يصور بعد ذلك شخصية هذا الفارس من خلال حديثه الذى يقول فيه .

(١٤) « قام قال لها اسمك إيه يا بنت دلينى »
« وطمنينى سكاتك صعب دلينى » (دلينى أى تساهلى)
« وفى جنة الحب جوا القلب دلينى » (دلنى الحب)
« أنا اسمى غلاب ورب العرش سوانى »
« ولهيب غرامك على الجنبين سوانى »
« قلب عليه حجر يا بنت سوانى » (حجر سوانى أى حجر بازلت من أسوان)
« حبك كوانى بلاش التقل دلينى »

(١٥) « قالت له سالمة وقصدك إيه متملش »
« ياجاى طمعان فى عرض الناس متملش »
« أبو قلب عميان من الايمان متملش » (لم يمتلىء)
« طلبت ميه سقيتك والجميل حالى »
« فهمت قصدك روح ابعد عننا حالى » (حالا)
« انهب لحالك وخلينى هنا فى حالى »
« والعرض غالى وبنت الأصل متملشى » .

ففى هذه الأبيات يبلغ الحوار روعته .. هو يباهى بقوته .. وهى تصده بحكمة المجتمع الشائعة . « العرض غالى وبنت الأصل ماتملش » ، ولكن هل الطامع يقنع .. وهل الأرعن يتبين سوء موقفه .. لا بل يستمر الموال فى سرد حالة هذا الفارس الذى أعماه ماله وضللته قوته .. فيحكى المؤدى باقى القصة قائلًا :

(١٦) « بقى كل يوم فى الميعاد رايح مكان سالمه »
« ناوى على السوء ومكنش الضمير سالمه » (سليم)
« يفوت يسلم ولا تردش عليه سالمه » (سلام)
« مغرور وطمعان وأمله تكلمه نوبه »
« من شدة الغيظ يبات يقرش على نوبه » (يعض على نابه)
« معجب بنفسه وطالب وصلها نوبه » (مرة)
« لكن بنت العروبة من العيوب سالمه »

ولكن ما موقف سلمان ؟ .. لقد استطرد الموال فى وصف الموقف القائم بين سالمة والفارس .. لا .. لقد تنبه الفنان نفسه لذلك فيقول وكأنه ينبه إلى أنه منتبه لهذا الاستطراد قائلًا :

(١٧) « حنرد تانى لسلمان العليل عينه »
« وسالمه بتروح مقطعتش الوداد عينه » (عنه)
« تقعد تسليه وبتساعده على عينه » (عنائه)
« صعبان عليها قوى اكمن العيا طالبه » (طال به)
« اكنه كان دين عليه وجه الزمان طالبه » (طالبه به)
« وسالمة دايماً بتقضى عالعيون طلبه »
« شافها جنبه وقام فتح عينه »

(١٨) « سلمان فى الوقت دا قرب يطيب حبه »
« من بعد ما كان نايم عالفراش حبه »
« والصبر طيب قوى يلى يدوق حبه »
« والعسر فيه يسر دايماً والهنا فيما بعد »
« وسالمة فرحت وحتشوف النعيم فيما بعد »
« واللى انكتب على الجبين راح تنظره فيما بعد »
« عينهم فى عين بعض ولكن القلوب حبه »

وهكذا بدأ الفنان يقدم للدور الإيجابى الذى سيقوم به سلمان ــ بعد أن كان طيلة هذا الجزء من القصة سلبيا ــ رجل مريض لا حول ولا قوة له ، لا يشعر بأى شىء فى الحياة غير وجود أمه وسالمة .. فنبه إلى أنه بدأ يتماثل للشفاء ولابد أن سيكون له موقف أمام غلاب . ولكن ماذا يفعل غلاب الآن أمام صد سالمة له ؟ .. وماذا ستفعل سالمة ؟ .. ثم ما موقف سلمان من سالمة وغلاب ؟ .. هذه المواقف التى تشكل السياق الدرامى للنص كيف سيشكل الفنان الشعبى بناءها الفنى ؟.. يقول الفنان الشعبى :

(١٩) « وسالمه بتروح يوماتى فى الصباح عنده »
« وتجيب لجرحه دوا عشب الجبل عنده »
« وحس سلمان بها من ودها عنده »
« نرجع لغلاب سنار البعاد صاده »
« بيحب سالمه وسالمه قلبها صاده » (قلبها رافض له)
« شرك الهوا وقّعه ورمش العيون صاده »
« حرق فؤاده وسلطان الغرام عنده »

(٢٠) « وراح فى يوم عند سالمه والهوا ماليه »
« لقاها عند العليل وفى قلبها ما ليه » (مايل له »
« وللى يكون له حبيب يصرف عليه ما ليه » (يصرف عليه ما له)
« قام قال لها إيه بيجيبك هنا لامها » (عاتبها)

« مش عيب تحبى عليل وعلى الجميل لامها »
« زوّد عليها إنشغال البال والامها »
« ضربه برجله أمامها والغضب ما ليه »

وهكذا يصوغ الموال موقف اللقاء بين أفراد القصة سالمة وسلمان وغلاب .. ويعبر عن نزعة غلاب الشريرة بأنه « على الجميل لامها » .. وبأنه يضرب جريح لا يستطيع المقاومة .. ولكن ماذا فعلت سالمة ؟ .

(٢١) « قالت له دا عليل وتضرب فيه مش عافيه »
« وجاى تهينى وعطفى عليه مش عافيه »
« والفتونه فى الرجال أخلاق مش عافيه »
« ملكش دعوه بينا امشى وروح إنسان » (إنسانا)
« داحنا عرب والشرف دايماً حدانا انسان »
« وأنا بكرهك مش بحبك وأنت مش إنسان »
« والحب يا جبان بالاحساس مش بالعافيه »

فى هذه الأبيات نجد أن الصياغة الفنية للموال قد ضعفت لأن الفنان أراد أن يلقى بموعظه خطابية للسامع محاولًا فرضها فى صياغ القصة مثل :
« الفتونه فى الرجال أخلاق مش عافيه »
« داحنا عرب والشرف دايماً حدانا إنسان »
« الحب بالاحساس مش بالعافية »

ولكى يبين الفنان قيمة هذه الكلمات وأثرها حتى فى الجبان نجده يصوغ باقى القصة بأن غلاب مشى وتركهم ..

(٢٢) « مشى وسابها وقال لابد لى عنها »
« وأراد يعمل مكيده فى نيتة عنها »
« حيموت من الغيظ وسالمه بتسحره عنها » (عينها)
« من للى جرى له شرد عقله خلاص منه »
« عليل ومجروح وعاوز ينتقم منه »
« وقال سالمه ضرورى تنحرم منه »
« يا ابعدها عنه يا اما ابعده عنها »

وهكذا يتحدد نوع الصراع بين غلاب وسلمان .. الشرير الذى يريد أن يحيق ضرراً بآخر .. يفترض أنه غريمه فى حبه .
غلاب يريد الفوز بسالمة الذى يتوهم أنها تحب سلمان ..

(٢٣) « وبعد ذلك قعد كام يوم مايبانشى » (لا يظهر)

« وكاتم اللى فى ضميره مايبنشى » (لايبين عنه)
« ومن أسس الشر عند الخير ماينهنشى »

« راح عند سلمان وعيونه تطق شرار »
« شيطانه وزه ومن غله فى قلبه شرار » (شر واضح)
« بالليل سرق العليل ومعاه رجال أشرار »
« وجوه الجبل فى مغار خباه مايبنشى» (اختفى)

وهنا نجد العنصر الأساسى فى قصة أيوب وناعسة يتبدل ويظهر عنصر مغاير آخر .. كما تظهر أم سلمان وان كانت كأم عجوز لاحول لها ولاقوة .

ويستطرد الفنان الشعبى فى تقديم صورة جديدة لحدث جديد وردود فعل جديدة لسالمة ، تتوافق مع ما قام به غلاب من فعل عدوانى .. ويستمر الفنان الشعبى فى صياغة حواره الشاعرى بين شخصيات القصة ، فى سياق درامى ، يتميز بالإنتقال من صورة إلى صورة ، ومن موقف لكل شخصية إلى موقف آخر ، تبعاً لتغير الحدث نفسه ، تلعب فيه الكلمة بصياغتها البلاغية الشعبية دوراً أساسياً فى تحقيق بنية العمل كنص درامى شعبى شعرى ، لا يقوم فيه الراوى برواية ما حدث فحسب، ولكن بإصدار الحكم بين حين وآخر ــ من خلال الحكمة الشعبية ــ على أبطال الحدث نفسه . فبعد أن اختطفه غلاب ورجاله وأخفوه فى المغارة حدث الآتى :

(٢٤) « كانت أم سلمان معاه دايماً ما بتفرقوش » (لا تفارقه)
« ودمعة العين على خده ما بتفرقوش »
« وسالمه فى باله وصورتها ما بتفرقوش »
« ليله نهاره معاه أفكار وهميه » (وهموم)
« لا صحة عنده ولا فيه عزم ولا همية » (همة)
« غير البكا والنواح ودموع وهمية » (مئات الهوم)
« لكن العناية الإلهية ما بتفرقوش »

(٢٥) « تانى يوم سالمه راحت عند العليل تانى »
« واخداله شىء من اللبن فيه التمر تانى »
« لما مالقتوش بكت والدموع تانى »
« قالت ، يابختى المشوم يفرق الأحباب »
« جينا بنسأل على أحبا من الأحباب »
« بتحسبه انه مات ولا عاد لهاش أحباب »
« قابلها غلاب وقال مش حتشوفيه تانى »

(٢٦) « قالت له يا غلاب ظنك خاب من أبلك » (من قبل)
« ياللى الشقاوة واخدها ورث من أبلك » (اب لك)
« مهما تعمل كتير ملاعيب من أبلك » (لن تقبل منك)
« أصل الشيطان اللعين دايما عليك غلاب »
« لا مروّة عندك ولا نخوة عرب غلاب »
« وان كنت فاكر تعيش عمرك شقى غلاب »
« الدهر كداب وبهدل ناس من أبلك »

(٢٧) « قام قال يا سالمه اسكتى ما تزوديش غالى »
« حبل من النار ودمى من المرار غالى »
« ان جُدتى بالوصل حدٌ يكى الثمن غالى »
« قالت له يا غلاب فتح للحلال عيان » (فتح عينيك للحلال)
« لحسن يجيك يوم ما تلقى للحمول عيان » (من يعينك على الشدة)
« الهلس بطال وصحبه بالدنس عيان »
« والعرض منصان وأصله عندنا غالى »

وهكذا يكرر الفنان الشعبى قيم المجتمع ويؤكد على قيمة الشرف ، فالشرف غالى .. وتمضى القصة تواصل سرد الأحداث فى مجوعة أخرى من المواويل السبعاوى التى تظهر فيها براعة الفنان فى القوافى (المقفولة) ، التى تتكون من كلمات ذات تورية ، او إدماج كلمتين فى كلمة واحدة تغلق على السامع المتعجل فهمها .. ولكن إعمال الفكر فى تأمل النص المسموع ، يكشف ويظهر المعنى المقصود . وبعد الحوار الحاسم من سالمة يتركها غلاب وهو يتوعدها .

(٢٨) « مشى وسابها حييقاله كلام ينعاد »
« نرجع لسلمان اللى دمعه عالخدود ينعاد »
« وبحر الهموم صعب دايماً على الضعيف ينعاد »
« ليله نهاره مفيش أحباب غير همه »
« تطلب من الله ويرفع للسما همه »
« الوحدة ويا المرض دول زودوا همه »
« وتدعى له أمه أن زمنه بالصبا ينعاد »

(٢٩) « وسالمه تطلع تدوَّر فين سلمانها »
« وعاوزه تعرف مكانه فين سلمانها »
« عشان تشوفه وترمى عليه سلمانها » (سلامها)
« خايفة يكون مات ولا يصطاده داب » (داب اى تعبان)
« غلاب سبب البلاوى والفساد دابو » (دأبه)
« المهجة والقلب من طول البعاد دابوا »
« ومن غيابه بكت والدمع سال منها »

(٣٠) « مدة طويلة على دا الحال من بدرى »
« واستعوضت ربنا فى سلمان من بدرى »
« مصايب الدهر لسه كتير من بدرى »
« وتوب الأسى لبسته من فوق البدن سايب »
« ودمعها كل يوم ونازل كل يوم سايب »
« والدهر خوان وسهمه بالفراق سايب » (صائب)
« خد الحبايب ومال البخت من بدرى »

بهذا السيناريو يصور حالة الأسى والحيرة التى تمر بها سالمة . ويستمر الفنان الشعبى فى تحديد معالم سياقه الدرامى للأحداث ، بنفس نسقه الشعرى ، ونظمـــه الشاعرى ، فينتقل بنا إلى موقف آخر ليتصاعد الصراع بين سالمة وغلاب ، تمهيدا لصراع آخر حتى بين غلاب وسلمان . فيخبرنا عن أنها :

(٣١) « وهيا ماشية سرحه بالغنم شالها »
« ولا تعلم ان القضا مخبى كتير شالها »
« عربية متحشمة ومبيضة شالها » (أى لم يمسسها دنس ، وبياض الشال هو رمز للتعبير عن ذلك)
« الا وشافت غُبار بينه وبينها مال »
« اتاريه غلاب جه قرّب عليها مال »
« سحب عليها السلاح فيده تسيب المال »
« وخطفها فى الحال ومن فوق الجواد شالها »

(٣٢) « لما مشى وطار بيها فوق الجواد جارها » (جرها)
« عمّاله تصرخ ولا تلقى مجير جارها »
« مكتوب مقدر عليها والنصيب جارها » (جار عليها أى ظلمها)
« ودخل بيها دار مبنى حصار حواليها »
« أتاريه طمعان يفوز بالوصل حواليها »
« وسالمه وحيدة ولا فيش ناس حواليها »
« والفكر زايد عليها والدموع جارها » (جارية على خدها)

(٣٣) « قال يا سالمة تعالى قربى شرفى » (شرّفى)
« انا بحبك ودمعى من العيون شرفى »
« خلّى بالك أنا فارس عظيم شرفى »
« بقالى مدة أريدك والفؤاد مجروح »
« حبك كوانى وخلانى بقيت مجروح »
« قالت له دا بعدك وأحسن لك تموت مجروح »
« وان طلعت الروح عمرى لم أبيع شرفى »

(٣٤) « قام قال يا سالمة بهذا التقل لم أرضى » (لن ارضى)
« وخلّى بالك أنا بالعند لم أرضى »
« دنا بريدك وغيرك ناس لم أرضى »
« قالت يا غلاب عنيه من البكا حزنه »
« والموت أهون وأحسن لى ما اكون حزنه »
« دحنا عرب والمروّة والشرف حزنه » (بمعنى حد حياتنا)
« وان اديتنى خزنة فى هتك العرض لم أرضى »

(٣٥) « اخزى شيطانك وراك بالشر سيبِّنى »
« دا العرض غالى وانا ظهرت سيبِّنى »
« قطعنى بالسيف أو بالنار سيبِّنى »
« وقول لنفسك بلاش الهلس ودليلك »
« واعمل حساب يوم ما تعرف صبح ودليلك » (الصبح والليل)
« خلى الكمال والشرف رسمال ودليلك »
« واصنع جميلك لوجه الله سيّبنى »

(٣٦) « ما سمعش قولها وعينه للطمع بالسوط »
« وقال مقامى كبير وبتحسبيه بالسوط » (بسيط)
« وهم فى الحال ضربها على الجسد بالسوط »
« ولا فيش خبر بان من العربان وصلبها » (من أهلها وصلبها)
« كان قصده فى العار لو كان طال وصلبها » (وصل بها)
« وعلقها من شعرها فى احبال وصلبها »
« زود عذابها زعقت من الجبان بالسوط » (الصوت)

وهكذا يكون حال سالمة التى مهد فى الموال السبعاوى السابق للحديث عن أهلها وماذا سيفعلون .. سيناريو محكم التركيب تتصاعد فيه المواقف لتتدخل فى تصور خيالى يترك للسامع أو القارىء (هنا) مجالًا فسيحاً للتأمل والتصور وترتيب صور الشخوص ، ومجالات الأحداث ، ليصنع السامع ــ ويشارك ــ البناء الفنى للصورة الشمولية لصور الأحداث ، وجزئياتها ، التى تتلاحم لتكوّن فى النهاية الشكل العام لبنية القصة . فيكون كل من الراوى والسامع مشتركاً فى تكوين الصورة الدرامية للقصة ، بمسرحها المكانى وحدثها الزمانى ، ودون حدود من مكان أو آنية من الزمان .. ويصبح المتلقى مبدعاً ، والمبدع الأصلى تابعاً لما يريد المتلقىّ ، فى وحدة من التآلف الفنى يتميز به الإبداع الشعبى ، دون تمايز بين النص الشعرى والبناء الدرامى .. ودون تفرقة بين ما يراه المرسل ، وما يدركه المرسل اليه ، ويكون الخطاب الدرامى فى هذا الحوار التكاملى هو الفعل الإبداعى فى العمل الفنى الشعبى . وعلى أية حال كما يقول الراوى :

(٣٧) « حنسيب سالمة تقاسى والعيون ما نموش » (لم تنم)
« ونرد على أهلها من أجلها ما نموش »
« وطلعوا يدوَّروا وتحيروا ما نموش »
« استغربوا الأمر وبتزداد حِيرتْهم »
« لا تار عليهم وراحت فيه حيرتهم »
« النخوة ويا الحماس عالعرض حيرتهم »
« ومن غيرتهم يوماتى يدوَّروا ما نموش »

ولكن ما حال سلمان وهو لا يعرف ماذا حدث لسالمة أو ماذا تعلم هى عنه ؟ يقول الراوى :

(٣٨) « حنرد تانى لسلمان العليل وشفاه »
« وهو جوا الجبل جاله الأمل وشفاه »
« والدنيا ضحكت إليه اتبسمت وشفاه »
« ومن دَعا أمه زال همه وخلاص وعنى » (انتهى عناؤه)
« والقلب منه انشرح زاد به الفرح وعنى »
« وعادت اليه صحته بعد المرض وعنى »
« وكان أراد ربنا خف الألم وشفاه »

(٣٩) قام يسأل أمه على سالمه طريقها فين »
« دايما فى باله لكن عينه طريقها فين » (لا يعرف مكانها)
« يحلم بجنة ويتمنى طريقها فين »
« زاده ما يحلاشى ولا ينساش معروفها »
« زرعت جمايل معاه ومناه معروفها » (يرد معروفها)
« القلب فيه نار وفكر احتار معروفها » (معرفتها)
« نفسه يشوفها ومش عارف طريقها فين »

(٤٠) « أمه قالت له حقول لك واستمع يا ابنى »
« غلاب سبب البلاوى كلها يا بنى »
« هو اللى أسس بايده للفساد يا بنى »
« ضربك برجله أمام سالمه عشان حباك »
« ما بنتش
(لم تظهر) من وقتها وفى بعدها حباك »
(حبكة ما)
« يجوز دبر مؤامرة ضدها حباك » (وأحكم حبكتها)
« وهو اللى خباك وجابك فى الجبل يا بنى »

(٤١) « من بعد ما قلتله أمه كل شىء مأسور »
« عرف لانه على رد الجميل مأسور » (أسير)
« بقى شبه مجنون ودمعه من العيون مأسور »
« العقل منه شرد لجل الغرض يحباب » (يا احباب)
« وحلف على العين متذوق المنام يحباب » (مدام حيا)
« الا اذا شاف سالمه بالنظر يحباب » (حبة العين)
« ويجيب غلاب مكتف على الحصان مأسور » (أسيرا)

(٤٢) « وطلع يدوَّر عليهم والعجب تاره »
« ليله نهاره بيبحث والأمل تاره »
« والغيظ خلا العقول من برجها تاره » (طارت)

« سلمان معه جروح لكن الوقت طيبُها »
« وياما مصاعب تهون والحظ طيبُها »
« عاوز يشوف اللى عملت فيه طيبُها »
« لازم يجيبها وياخد من الغريم تاره »

(٤٣) « لما افتكرها بكى والدمع فرقنا » (الدمع فر من عينيه)
« وقال مافيش يوم من الأيام فرقنا »
« الزاد كان حلو أصبح مُر فرقنا » (فى ريقنا)
« من غير سبب ليه يشاركنى فى هوان » (فى هوايا انا)
« والموت أحسن وكان أفضل أروح فى هوان »
« بعد اللى شفته وآسيته من التعب فى هوان » (يهون)
« حكم علينا الزمان بالغصب فرقنا »

(٤٤) « وهو ماشى يقول ليه الزمان يجرى »
« سمع صريخ من بعيد قام راح عليه يجرى »
« بقى شبه مجنون ودمعه من العيون يجرى »
« عرف انها هيُه سالمه فى الهوان مرَّه » (مر تقاسيه)
« بتقول يا غلاب ارحم واختشى مرَّة »
« خليت عيشتى بقت بعد الحلا مرَّة »
« وهو بره وسامع كل شىء يجرى »

(٤٥) « قام نط من سور كان عالى ويضرب فيه »
« وهجم بشدة على خصمه ويضرب فيه » (يضرب على فمه
« تقول عليه سبع فى الغابه ويضرب فيه »
« خايف وزعلان ليكون اعتدى على العرض »
« وغلاب شافه انذهل وكأن مسه عرض »
« وسلمان خلاه طوله ما يعرفوش من عرض »
« ورماه عالارض من غيظه ويضرب فيه »

(٤٦) « غلاب لما وقع دمه نزل ريحه »
« وحس انه حتطلع من الجسد ريحه » (روحه)
« بيص بالعين ما يلقى عزوته ريحه » (بجواره)
« سلمان لما أتاه حالا رماه مسكين »
« قوى كتافه وشده على الحصان مسكين » (ممسوك)
« غلاب خلاص انقلب حاله انقلب مسكين »
« بقى يبكى وبيئن ويعيط على ريحه » (روحه)

(٤٧) « وسالمه فى الوقت دا سمعت ندا جالها »
« وعرفت لان الفرج من ربنا جالها »
« ولولا سلمان حضر كان انتهى جالها » (أجلها)
« وراح قوام عندها سلمان وزنودها »
« لقاها واقفه فى حبل الذل وزنودها »
« متكتفه كتاف من الجانبين وزنودها »
« قام حلها من قيودها والسرور جالها »

(٤٨) « ومشى بسالمة لغاية نجعها قبلوه »
« دريت جميع العرب مع أهلها قبلوه »
« شكروه على نخوته وفى جبهته قبلوه »
(قبلوا تغبيرا عن شكرهم له وترحيبهم به)
« وأهل سالمة بين العربان علا شانهم » (علا)
« وكان غيابها مجرد فكر على شانهم »
« عرفوا ان سلمان رفع بين العرب شانهم »
« خطبها منهم وهما بالنسب قبلوه »

(٤٩) « وغلاب مكتف وراحت نخوته منه »
« وسالمه قالت لهم على اللى حصل منه »
« سلمان أنقذ حياتها والشرف منه »
« قالوا العرب عيب لما حقنا ينساب »
« الشر بالشر وللى مفترى ينساب »
« ولابد حالا غريمنا بالرصاص ينساب » (ينصاب)
« ويموت غلاب وترتاح العباد منه »

(٥٠) « غلاب ياما بكى بالدمع قدّامهم »
« ويطلب العفو ويا الصفح قدّامهم »
« وقع فى عرض العرب ويبوس قدّامهم » (أقدامهم)
« والعفو شأن الكرام عند العرب له أساس »
« وتنازلوا عن حقهم من أصلهم له أساس »
« للى جرا كان اعزونه (كانه) ما كان له أساس »
« واتلمت الناس وتم الصلح قدامهم »

(٥١) « غلاب وسلمان اتعاهدوا سوا لتنين » (الاثنين)
« على الصفا والمودة والسماح لتنين »
« على يد شهاد عرب عند الطلب لتنين »

(أى عقد مجلس عرب)
« وتصافحوا باليد قدام العرب وسلام »
« واللى جرا يتنسى بعد الأسى وسلام »
« والصلح بقى خير وارتاح الضمير وسلام »
« شوف كانوا أخصام صبحوا أصدقاء لتنين »

(٥٢) « ياما اللى فكر بقى يسطر كلام ينقال »
« ألف رواية عجب فيها العجب ينقال »
« واعمل حساب الكتير يرجع فى يوم ينقال »
« دلوقت سلمان خطب سالمه وراق باله »
« ويوم الفرح حددوا له معاد راق باله »
« وغلاب تظاهر لهم بالفرح راق باله »
« ومشى فى حاله حيبقى له كلام ينقال »

ومن هنا يثير الراوى قضية أخرى ، فرغم كل ما تم ، وخضوع غلاب لسلمان ، وقبول سلمان الصفح عن غلاب فى مجلس عرب تم (على يد شهاد عرب عند الطلب لتنين) . فمن يخل منهم بالإتفاق يكون للعرب منه موقف آخر ، وسوف يطلب للعقاب .. وغادر سلمان المكان ، ومشى غلاب فى حاله ، ولكن سوف يكون له موقف آخر .

وفى بساطة يعرض الراوى أحداث روايته ويعرف السامع (ابن البيئة) دلالات ما يقول ومعنى ما يرمز اليه .. ويدرك ما يشير اليه الراوى فى اطار من عادات وتقاليد البيئة التى تكون مسرح أحداث مروياته .

وهكذا ستجد أن المواقف تتغير ، والشخصيات تتبدل فى سلوكها ، ومكانة الانسان تعلو بقدر ما يلتزم به من قيم وتقاليد المجتمع ، أو تنحدر تلك المكانة تبعا لخروج الفرد على تقاليد الجماعة . مجموعة القيم هى التى تحدد وتضبط أشكال السلوك . وبسلوك سلمان أصبح له مكانة كبيرة فى مجتمعه .

(٥٣) « سلمان عند العرب أصبح كبير عدُوه »
(كبير الشأن يعتد برأيه)
« وعشان جميله فى سالمة بالجواز وعدوه »
« ونزلوا بحر المحبه بالسلام عدُوه »
« وقالوا يا سلمان على هذا الفعال شاكرين »
« ورد سلمان لهم قدم لهم شاكرين »
« وقالوا يا أصيل على هذا الجميل شاكرين »
« وهما مستنظرين يوم الهنا وعدوه »

(٥٤) « اتارى سلمان قعد مدة وغاب أيام »

« راح جاب مهر سالمة وأصحابه معاه أيام »
« ولا تنسوا فى الدور كانت حضرت معاه أيام » (أمه)
« وكان سلمان من الشجعان وزياده »
« وأصحابه وياه وحضروا معاه وزياده »
« ونصبوا برجاس ولعبت ناس وزيادة »
« والفرح عادة حدا الأمرا سبع أيام » (استمر الفرح لمدة أسبوع)

(٥٥) « وياما حضرت قبايل يوم فرحتهم »
« عربان أجاويد وناس بتزيد فرحتهم »
« اكمن سالمة نضيفة عرض فرحتهم »
« أتارى لسه المقدر له نصيب جارى »
« غلاب مقهور ودايما على الشرور جارى »
« وقال فى نفسه ضرورى أنتقم جارى »
« وآخد بتارى ولا تكملش فرحتهم »

(٥٦) « وراح فى يوم الفرح والخلق حيشوفه »
« يضحك بسنه فى قلبه غل حيشوفه »
« واخد لسلمان هديه معاه حيشوفه »
« وقال لسلمان يا صديقى أعز حبيب »
« وسلمان شكره قال افتكره أعز حبيب »
« اوعى تقول على اللى خان صحبه واعز حبيب »
« ولكل واحد نصيب لابد حيشوفه »

وهكذا يتابع الراوى الشخصية المقابلة للبطل ، ليحدد معالم الخير من الشر .. والشهامة من الغدر ، فيقدم نموذجين ، أحدها ايجابى والآخر سلبى .. ومن التضاد تظهر المفارقة فى بنية الأحداث ويتشكل الصراع .

(٥٧) « وهما ماشيين فى الزفة وخلق كبير »
« وعقول سارحه من الفرحة وخلق كتير »
« قام قال دا فرصة ما تتعوض وخلق كتير »
« غلاب خاين بطول العمر ومجاسف » (ومسف)
« على موت سلمان وزه شيطان ومجاسف »
« وقال ضرورى اضربه بالنار وأجاسف » (أجازف)
« ولا حد شايف من الجانى وخلق كتير »

(٥٨) « وهو ماشى وراه بين العالم ظرفين »
« والبندقيه فى كتفه معمره ظرفين » (طلقتين)
« انظر بعينك وشوف الحق من الظرفين »

« غلاب عين عليه يملّسه ملِسيّه سبقه »
« سلمان صدفه التفت له الأجَل سبقه »
« لقاه منشن عليه والغدر فيه سبقه »
« عجل وسبقه وضربه فى الحشا ظرفين »

(٥٩) « غلاب ساعتها وقع مرمى وشهدت ناس »
« والخلق ياما قاموا قيامه وشهدت ناس »
« وجه البوليس عَيّن الحادث وشهدت ناس »
« وجت النيابه فى أقرب وقت متعدى »
« عملوا له محضر بنص قانون متعدى »
« الكل شاهد وقال غلاب متعدى »
« ثبتوه تعدى من المجرم وشهدت ناس »

(٦٠) « وشالوا غلاب وراق الحال من بعده »
« وكانت نيته سَوّ راق الجو من بعده »
« واللى زرع شر يحصد شوك من بعده »
« والفرح أهو تم والشر اللى كان أهوال »
« وطول ما بتعيش على الدنيا تشوف أهوال »
« وكتير بتحصل حوادث من الظروف أهوال »
« والعسر لو طال لازم يسر من بعده »

(٦١) « أدى نهاية الرواية والكلام سبتوه » (ثبتوه)
« وغنيت على اللى حصل دورى وقلت عليه »
« وجت لغلاب رصاصة فى الحشا سبتوه » (اقعدته)
« والزور مهما عِلى واطى وقلت عليه »
« الحق له ناس تعمل له أساس سبتوه »
« العهد خانه رجع هانه وقلت عليه »
« وسلمان ناسب عرب أجاويد يا سعده »
« وخف جرحه وقام فرحه وتم الدور »
« مكتوب له فى الغيب دعا الوالدين يا سعده »
« والعز جاله حسب ماله وتم الدور »
« والفرح له أوان عاشوا فى أمان يا سعده »
وعلّى بنايه على الغايه وتم الدور » (بنى بيتا)
« وفى النهاية انتصر وسقى العدا خلين »(خل)
« وشجر جميله طرح كانوا فى الفرح خلين » (حبيبين)
« وسالمه وسلمان صبحوا فى هنا خلين »
« وعاشوا لتنين فى سعادة ونعيم على طول »

وهكذا يختم مواله القصصى بموال من ١٦ بيتا يبين فيه مهارته كريس فن ، ولخص فيه القصة ، ثم بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى التى استهل بها قوله « عينى رأت ناس عرب زرعوا الجميل على طول » . يختتم مواويله التى تروى أحداث روايته فى سلاسة ويسر ، وشاعرية وحكمة (على طول) . مواويل قصصية عديدة ، ومواويل غنائية أكثر عددا ، ومواويل تلقى القاء . عشرات المواويل بل عشرات المئات من نماذج هذا الفن الشعرى الجميل .. سجلتها أو جمعتها بمفردى أو مع مجموعة رائدة من الباحثين المخلصين لعلمهم وعملهم فى مركز الفنون الشعبية جمعوا من بر مصر كله ، فى الوادى على شاطىء النيل شرقاً وغرباً ، وفى الصحراء الغربية والشرقية ، مئـــات الساعات المسجلة على أشرطة ، وعشرات المواويل على كل شريط ، من صعيد مصر ، ومقروضات من الشعر البدوى من الفيوم والسلوم ومرسى مطروح .. من بحر البقر وسيناء .. من سفاجا والغردقة ، من القنال ورشيد ودمياط ، من معظم قرى مصر على مر السنين من عام ١٩٥٨ إلى الآن تتوالى عمليات الجمع والتسجيل فى مركز دراسات الفنون الشعبية ، إلى جانب دراسات أكاديمية وبحوث ومقالات لم يضمها للآن مجلد كبير ، أو مجموعة مجلدات ، على الرغم من كل ما درس عن فن الموال والغناء القصصى فى الجامعة وخارجها .. دراسات أكاديمية لمختلف فنون الشعر العربى غير المعرب . جهود متناثره مبعثرة ، تحتاج إلى وحدة وجماعة تجمع هذا مع ذاك ، بنهج تكاملى يظهر فيه جهد الجماعة حتى وان خبا جهد الفرد أحيانا .

فعملية جمع ودراسة الفنون الشعبية هى جهد جماعى وخبرة جماعية ، كالفنون الشعبية نفسها ، هى نتيجة ابداع جماعى حتى وإن ظهر دور الفرد فيها واضحا أحياناً .

بين التاريخ والفلكلور

د. قاسم عبده قاسم

التاريخ والمأثورات الشعبية ؛ من المجالات التى حاول الإنسان أن يعبر فيها عن ذاته . ففيهما صب تجربته فى رحلته ، التى لم تتم بعد ، عبر الزمان . ومن خلالهما حاول أن يعرف ذاته . ومع ذلك ، فإن الدراسات التاريخية ظلت فترة طويلة تخاصم الموروثات الشعبية ، وتترفع عن الاستعانة بها . وبسبب غطرسة المؤرخين ، الذين تصوروا أن الوثيقة المكتوبة هى عماد البحث والدراسة التاريخية ، ظلت الموروثات الشعبية بكل أشكالها وأنماطها بمنأى عن الدراسات التاريخية زمنا طويلا .

وكان لابد للتاريخ ، باعتباره علما يلهث وراء الإنسان فى محاولة لأن يفهمه وأن يفهمه حقيقة ذاته ، أن يمر بعدة مراحل «تاريخية» حتى يصل إلى الإيمان بضرورة الاستعانة بالفلكلور ؛ أى المأثورات الشعبية .

لقد كان التاريخ واحدا من وسائل الإنسان لمحاولة التعرف على ذاته ، وفهم لغز الوجود البشرى ؛ بدايته ومصيره ، وعلاقات الإنسان بالكائنات والظواهر فى هذا الكون . وكان من الطبيعى أن يكون التاريخ فى بداياته الأولى على شاكلة كافة معارف الإنسان الأولى ؛ ساذجا وموغلا فى الأسطورية والرمزية . وكانت تلك بداية خيط العلاقة بين التاريخ والمأثورات الشعبية ؛ إذ ولد التاريخ من رحم الأسطورة وتربى فى حجرها . وكانت التدوينات التاريخية الأولى حبلى بالأساطير التى حاولت أن تفسر نشأة الكون وبدايات الإنسان . ولذلك لم يكن غريبا أن نجد لكل جماعة إنسانية أساطير تتحدث عن الأصول والبدايات ، وتحاول أن تفسر للإنسان البدائى كل الأسئلة المحيرة المربكة التى طرحها الإنسان على نفسه .

فمنذ بدأ الإنسان على سطح كوكب الأرض راوده سؤال محير مربك مايزال يلح فى طلب الإجابة حتى الآن : من أين أتى هذا الوجود ، ولماذا ، وإلى أين ؟ . وعلى الرغم من أن الأساطير ، والفلسفة ، والدين ، والعلم حاولوا أن يجدوا الإجابة الشافية على هذا السؤال اللغز ؛ فإن السؤال مايزال يؤرق الإنسان بشكل أو بآخر .

ومنذ البداية استخدم الإنسان عدة وسائل وأدوات لتساعده فى البحث عن إجابة لهذا السؤال . وكان «التاريخ» باعتباره علما ، أحدهذه الوسائل والأدوات

التى يستخدمها الإنسان لفهم حقيقة الوجود الإنسانى ؛ فى ماضيه وحاضره ومستقبله .

وهكذا ، تحددت منذ البداية قيمة المعرفة التاريخية بوظيفتها الثقافية / الاجتماعية . ومن ثم كانت ملازمة لوجود أية جماعة بشرية أيا كانت درجة نموها الحضارى . ولأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يدرك حقيقة الزمان ويعى أن هذا الزمان يحمل التغير والتبدل ، فقد حرص على أن يسجل حقائق حياته باستمرار . وليست النقوش البدائية التى اكتشفها العلماء فى الكهوف التى عاش فيها الإنسان البدائى سوى بدايات المحاولة الإنسانية لتخليد الذات .

وليس من المتصور ، بطبيعة الحال ، أن الوظيفة الثقافية / الإجتماعية للمعرفة التاريخية كانت واضحة لدى الجماعات الانسانية الباكرة بدرجة وضوحها الحالية ؛ بيد أن احساس الإنسانية بالحاجة إلى المعرفة التاريخية كان قائما وموجودا على الدوام . وقد قطعت المعرفة التاريخية رحلة طويلة منذ نشأت فى رحم الأسطورة حتى التطور العلمى المثير فى مجال الدراسات التاريخية فى العقود الأخيرة من القرن العشرين . وكان هدف هذه الرحلة معرفة الإنسان فى حياته الاجتماعية ، وثقافته التى تحمل عاداته وتقاليده ، سلوكياته وقيمه ومثله ، كما تحمل نتاجه الأدبى والفنى ..

ومن المثير حقا أن المعرفة التاريخية نشأت فى رحم الأسطورة (التى هى نمط من التصور الشعبى للكون والعلاقات والأشياء داخل هذا الكون من ناحية ، كما أنها تعبير شعبى عن رؤية الجماعة لذاتها وأصولها وتطورها التاريخى من ناحية ثانية) ثم عادت فى تطوراتها الأخيرة لتمد وشائج الصلة بكل أنماط الموروث الشعبى .....

لقد حاول الانسان منذ البداية التعرف على ماضيه ليساعده فى فهم حاضره ولكى يدعم وجوده الآنى فى اطار الجماعة الإنسانية من ناحية أخرى . وإذا كان الإنسان قد لجأ إلى الأسطورة لتفسير اللغز المتعلق بوجوده فى الكون ولتفسير الظواهر المحيطة به ، فإنه فعل ذلك حين كان العقل البشرى مازال فى طور طفولته وحين كانت الأسطورة ملاذ الإنسان لتعويض النقص فى معارفه وذاكرته الجماعية . وقد ظهرت أساطير الخلق والأصول لتحاول الإجابة على الأسئلة المتعلقة بخلق الكون وأصل الإنسان ، وعلاقته بالكائنات والظواهر الأخرى فى الكون ؛ أى أنها كانت المحاولة الأولى للحصول على إجابات يحتاجها الانسان لتفسير وجوده وقصته فى العالم .

وإذا كان البعض يصف الأسطورة بأنها «العلم البدائى» ، فإنه ينبغى علينا أن نؤكد من جديد أن المعرفة التاريخية قد نشأت من ضلع الأسطورة . إذ أن أحداث القصص الأسطورية تدور حول أصول الأشياء . وهو ما يعنى أن بذرة التاريخ التى زرعت فى تربة الأسطورة أخذت تنمو تدريجيا ، وبشكل مطرد مع تزايد تحرر الكتابة التاريخية من الخيال والرمز الذى كان سمة أساسية فى «الكتابات التاريخية الأولى» .

لقد حاولت الأسطورة أن تفسر كل غوامض الكون للانسان فى بداية رحلة الوجود الانسانى ؛ بيد أن الأسطورة عجزت عن توضيح البعد الزمنى والبعد المكانى فى تجربة الانسان التاريخية . ذلك أن الزمن فى الأسطورة متداخل دونما تحديد لما هو ماض ، وما هو حاضر ، وما هو مستقبل ؛ لأن بناء الأسطورة يقوم على أساس أن الزمن لم ينته بل مايزال مستمرا . ومن ثم فإن الفكرة الأسطورية عن الزمن كيفية ومجسمة . وليست كمية مجردة . ومعنى هذا أن الزمن فى الأسطورة حالة وجود ، وليس حسابا للأيام والشهور والسنين : فالفكر الأسطورى لا يعرف الزمن باعتباره تعاقبا وتتاليا للحظات زمنية متشابهة . ولأن الانسان الأول لم يعرف فكرة الزمن التى تشكل اطار التاريخ ، فإن الأسطورة كانت بمثابة الحل السعيد لمشكلاته المعرفية .

ومن ناحية أخرى ، فإن علاقة الأسطورة بالمكان هى نفسها علاقة البناء الفنى (فى أى عمل ابداعى سواء فى فنون القول أو فى فنون الشكل) برموزه . إذ أن المكان رمز من الرموز التى تحملها الأسطورة وليس حقيقيا لأحداث هذه الأسطورة ، لأن أحداثها تدور خارج حدود الزمان والمكان .

وبما أن العملية التاريخية ثلاثية الأبعاد ؛ لأنها تقوم على العلاقة الجدلية بين الإنسان وبيئته فى اطار الزمان ، فإن تطور المعرفة التاريخية كان يستوجب البحث داخل

هذه المنظومة الثلاثية بحيث انفصل «التاريخ» عن «الأسطورة» فى مرحلة لاحقة .

وعلى أية حال ، كانت أساطير العالم القديم نتاجا لتأملات الانسان الكونية العميقة . فهناك الكثير من الأساطير القديمة التى عالجت موضوعات مثل نظام الكون وأصل الانسان ، وشكله ، والحق والعدل ، وبناء الحضارة ، ومن هنا يرى بعض الباحثين أن الأسطورة تعبير عن وعى الجماعة بذاتها وادراكها لهويتها ، كما أنها تعكس بناء الحياة الاجتماعية ، وعلاقة هذه الحياة بعالم الآلهة والقوى الغيبية . فقد ربطت الأساطير الكنعانية ، مثلا ، بين ظروف البيئة من خصوبة أو جدب وبين صراع الاله (بعل) رب الخصوبة والحياة والاله (موت) رب العقم والموت . أما أساطير الخلق الهندية ، فتكشف عن رغبة الانسان الطبيعية فى الوصول إلى التفسير للغز الوجود الانسانى : كيف وجد الكون ؟ وكيف يعمل ؟ ومن أين أتى الانسان ؟ وما وظائف عناصر الطبيعة ، وعلاقتها ببعضها البعض ؟ وما سر القمر والشمس والرياح والعواصف والفيضان والجفاف ؟ وما إلى ذلك من تساؤلات .

ولذلك اختلطت محاولات الانسان الأولى لتسجيل تاريخه بالصياغات الأسطورية ، ولم يكن له أى دور واضح فى الفعل التاريخى فى هذه الصياغات الأسطورية ؛ إذ اتسم التراث الانسانى الباكر فى مجال الكتابة التاريخية بهذا الخلط المثير بين فعل الانسان ومشيئة القوى الغيبية . وكانت الكتابات التاريخية الأولى تسجل أحداثاً لا تدخل ضمن سياق الفعل الانسانى ، وإنما كانت تتحدث عن أفعال الآلهة . وكانت تلك الكتابات تحمل سمة تبريرية تحاول أن تجعل الانسان راضيا عن تحكم الملوك الذين زعموا أنهم ضمن حكومات الآلهة . أو أنهم مندوبون عن الآلهة فى التحكم بمصائر البشر . ولم يكن البشر فى هذه الكتابات التاريخية الأولى يمثلون عنصر القوة والفعل ، ولكنهم كانوا وسيلة هذا «الفعل» وأدواته المسخرة بأيدى الآلهة . وهكذا كانت الكتابات «التاريخية» الأولى عبارة عن تواريخ حكومات الآلهة ، أو أشباه الآلهة . ولم يكن التاريخ قد نزل بعد من عليائه ليسجل قصة الانسان فى الكون وسعيه لبناء الحضارة . وهنا نجد الأسطورة تحكم التاريخ ؛ لأن الأسطورة كانت فى ذلك الزمان حكاية مقدسة تلعب أدوارها الآلهة وأشباه الآلهة .

وكان طبيعيا أن تنزل الأسطورة أيضا من سماء الآلهة إلى أرض البشر ، وظلت رموزها وشروطها الفنية تحكم النظرة إلى الماضى الانسانى . وقد اختلف الباحثون حول هذا الأمر ؛ فمنهم من يرى أن الأساطير «تسجيل تاريخى» للأحداث الجارية عبر ماضى الجماعات الانسانية والشعوب ، ومنهم من يذهب إلى القول بأن الأسطورة تمثل تاريخا قبليا تناقلته الأجيال بالتلقين الشفاهى ....

وفى رأينا أن الأسطورة لا تحمل التاريخ كله ، وإنما تحمل «نواة تاريخية» ، وفى الغالب تحمل هذه النواة التاريخية تراكمات تعبر عن وجدان الجماعة التى أنتجتها ، كما أنها تعبير عن الذات والهوية وتحمل تصورا نفسيا تعويضيا لصالح الجماعة أكثر منها تجسيد للواقع التاريخى . ولا يعنى هذا أن الأسطورة نتاج للخيال المجرد ، وأنما هى ترجمة لملاحظات واقعية ورصد لحوادث جارية فى اطار فنى يخدم الأهداف الثقافية الاجتماعية التى يتوق المجتمع لتحقيقها من خلال أساطيره . وعن طريق الأسطورة ومن خلالها ، عرفنا ما عرفناه من تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة التى تعود إلى أزمان سحيقة تسبق «التاريخ المكتوب» .

كان تطور المعرفة التاريخية موازيا لتطور البشرية ذاتها . وعندما انتقل الفكر الانسانى من تبرير الخضوع للحكام باعتبارهم آلهة ، أو مندوبين عن الآلهة بدأت فكرة الملك الذى يملك ويحكم ؛ يملك البلاد وموادها العامة ويحكم البشر ويتحكم فى مصائرهم . وفى هذه المرحلة من مراحل تطور البشرية كان التاريخ مرادفا لسير الحكام ؛ ملوكا وأمراء وأباطرة ، يسجل كل حركة أو تصرف من تصرفاتهم ، ويعنى بتفاصيل حياتهم ، يسعى فى ركابهم الى ميادين القتال ، وينصت إلى مفاوضاتهم ومحاوراتهم ويحكى عن حيلهم ودسائسهم . وكان طبيعيا آنذاك أن يكون التاريخ ربيب القصور ومن يسكنونها ، كما كان طبيعيا آنذاك أن يكون غالبية المؤرخين دعاة فى خدمة الحكام وأن تكون كتاباتهم فى الغالب الأعم دعاية وتبريرا لسلوك الملوك والأباطرة والسلاطين والأمراء .

والناظر فى تراث الكتابة التاريخية فى الفترة التى نعنيها يكتشف فى يسر وسهولة أن المدونات التاريخية والحوليات والسير ؛ كلها تدور فى فلك الملوك والحكام ، وأن الرعايا ، صناع التاريخ الحقيقيون ، غائبون عن صفحات تلك التسجيلات الرسمية . وهكذا ينسب عصر بعينه إلى عدة أفراد يقال أنهم صنعوا نهضة هذه الأمة أو تلك . وسنجد كتبا كثيرة فى تراث الأمم الانسانية على اختلافها ، كرسها من كتبوها لهذا الحاكم أو ذاك دون أن يلقوا بالا إلى الناس فى حياتهم الاجتماعية ونشاطهم اليومى باعتبارهم القوة التى تحرك تاريخ البشرية .

ولم يحدث سوى فى القرن التاسع عشر ، وفى أوروبا وحدها ، أن بدأ الاهتمام بدراسة التاريخ الاجتماعى والاقتصادى ؛ أى دراسة تاريخ الشعوب فى حياتها الاجتماعية والاقتصادية . وكان ذلك صدى للتغيرات التى طرأت على الفكر السياسى والتى تبلورت فى الاتجاهات الديموقراطية والاشتراكية التى لم تلبث أن أنتشرت فى سائر أنحاء العالم . ومع الثورة الصامتة التى جرت على الدراسات التاريخية فى القرن العشرين ؛ زاد الاهتمام بدراسة كافة نواحى النشاط الانسانى عبر العصور وتعددت فروع الدراسات التاريخية بشكل مذهل . ومن أوروبا انتشر الفكر التاريخى الحديث بمذاهبه المتعددة إلى سائر أنحاء العالم ، وظهرت مدارس متعددة فى الفكر التاريخى تردد صداها من أقصى الارض إلى أدناها . بيد أن نصيب العالم العربى من هذا التقدم العلمى فى مجال الدراسات التاريخية كان قليلا . وتلك قصة أخرى .

هكذا انتقل الفكر التاريخى فى رحلة طويلة من الأسطورة إلى التسجيل الرسمى ثم إلى المرحلة الأخيرة التى حققت فيها الدراسات التاريخية مكاسب باهرة . بيد أن الشعوب لم تكن لتسكت عن سرقة تاريخها الذى صنعته ونسبته إلى حفنة من الحكام . وسجلت الشعوب رؤيتها لتاريخها فى فنونها الشعبية بأشكالها المختلفة . وحملت الموروثات الشعبية كل التفسيرات والرؤى والقيم والمثل ، والأمانى والتطلعات التى كانت تحرك الجماعات الإنسانية خلال رحلتها الطويلة عبر الزمان . ولسنا نقول أن الموروثات الشعبية تحمل كل الحقيقة التاريخية ، ولكن ما نقصده هو أن الموروثات الشعبية تحمل رؤية الشعب لتاريخه ، وتفسيره لمسيرته الحضارية ، كما تشى بكل ما كان يحركه من قيم أو مثل عليا ، والنظام الأخلاقى الذى حكم حركته فى الزمان والمكان . والموروثات الشعبية (بغض النظر عن بعض التعريفات الجاهزة المعلبة) تتضمن الأسطورة ، والسيرة الشعبية والحكايات ، والألغاز ، والأمثال ، والأغانى ، والنكات ... وغيرها مما يعبر به الناس عن أنفسهم بشكل تلقائى .

والفرق الجوهرى بين التسجيل الرسمى للتاريخ ، والتسجيل الشعبى ، هو أن التسجيل الرسمى قصد به أن يكون تاريخا ، أى أنه مقصود أن يصل للأجيال التالية على النحو الذى تمت به كتابته . أما التسجيل الشعبى ، فهو تسجيل شفاهى تراكمى تتناقله الأجيال ، وتزيد عليه وتعدل فى مضمونه بما يخدم أهداف الجماعة الانسانية ، دون أن يقصد به أن يكون تاريخا يقرأه الناس فى الأجيال التالية . ذلك أن الموروثات الشعبية تعبير تلقائى عن الناس فى حياتهم اليومية ، وعن رأيهم فى أحداث تاريخهم ورؤيتهم له .

وإذا كنا نستطيع من خلال المصادر التاريخية التقليدية (الوثائق والآثار وكتب المؤرخين المعاصرين) أن نستعيد صورة الحدث التاريخى من ذمة الماضى ، فإن هذه الصورة ستظل صورة باهتة لا حياة فيها ما لم نفهم أهل العصر الذى ندرسهم من خلال عاطفتهم ووجدانهم ، وقيمهم الأخلاقية ، ومثلهم العليا التى حركتهم آنذاك . والموروثات الشعبية مصدر هام للمؤرخ الذى يدرس التاريخ الاجتماعى ، أو النتاج الثقافى لأمة من الأمم .

كذلك ينبغى أن نلاحظ أن الظاهرة التاريخية ، سواء كانت اجتماعية أو غير ذلك ، لا تصلنا كاملة من خلال شهادات المؤرخين والوثائق والتسجيلات التاريخية الرسمية إذ أن المؤرخين وكتاب الوثائق لا يسجلون سوى جوانب جزئية من الظاهرة التاريخية يعتقدون أنها الجوانب الأكثر أهمية ولا يلاحظون الجوانب الأخرى التى تشكل ايقاع الحياة اليومية . هذه الجوانب المهملة من الظاهرة التاريخية (الجوانب الصامتة) هى التى تضمنتها الموروثات الشعبية .

ولأن الآثار والنتائج الناجمة عن أية ظاهرة تاريخية تتخذ شكل تيار اجتماعى / ثقافى غير مباشر ، ولكنه فى الوقت نفسه تيار مستمر بشكل تلقائى بين الأجيال . سرعان ما يجد هذا التيار الاجتماعى / الثقافى لنفسه التعبير من خلال فنون الجماعة وآدابها التى درج الباحثون على تسميتها بالفنون والآداب الشعبية . وبعض هذه الفنون ينتسب إلى فنون الشكل ؛ مثل التصوير والرسم والزخرفة وصناعة الحلى والسجاد والملابس والأدوات المنزلية .. وما إلى ذلك ، وبعضها الآخر ينتسب إلى فنون القول . الفنون الشعبية القولية ، أو الأدب الشعبى غالبا ما يتخذ لنفسه قالب المأثورات الشعبية الشفاهية مثل ؛ السير والنوادر والأمثال ، والقصص التاريخية الشعرية ذات الطابع الملحمى ، فضلا عن الزجل والألغاز والنكات والبلاليق والمواويل ... وغيرها .

ومايزال الجدل دائرا حتى اليوم حول مدى جدارة هذه الموروثات الشعبية الشفاهية بأن تكون مصدرا للمؤرخ بسبب المشكلات المنهجية التى يثيرها استخدام مثل هذا المصدر فى الدراسات التاريخية . ويرى البعض أن أكتشاف «النص الأصلى القديم» الذى تفرعت عنه هذه المأثورات ضرورى لكى نتبين مقدار الحقيقة التاريخية فيها بحيث يمكن تقييم أهميتها أو تقدير قيمتها . بيد أن أصحاب هذا الرأى يتغافلون عن حقيقة أن كل نص شعبى هو «نص أصلى» فى حد ذاته من ناحية ، ويتصورون أن الموروثات الشفاهية الشعبية تقرير صادق عن الأحداث التاريخية من ناحية أخرى ، وهو أمر لا يمكن لمن يدرس التاريخ أن يعول عليه فى دراسة مثل هذه الموروثات الشعبية الشفاهية .

فنحن نبحث فى الموروثات الشعبية عن تفسير شعبى لحوادث التاريخ ، ولا نبحث عن الأحداث نفسها . نبحث عن «روح التاريخ» لا عن جسده . عن العلاقة بين الدراسة التاريخية ، والموروثات الشعبية . وذلك لالقاء الضوء على جوانب تلك العلاقة على أمل أن يكون ذلك مساهمة فى تطوير مناهج البحث التاريخى ؛ لاسيما فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى . ومن ناحية أخرى ، نحاول جذب انتباه الباحثين فى مجال الدراسات الشعبية الى أهمية الاهتمام بالخلفية التاريخية للفنون التى يهتمون بدراستها ورصدها .

الأدب الشعبى وعصر الإتصال العالمى

فاروق خورشيد

أقامت الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية ندوة فى القاهرة ، شاركت فيها الشعبة القومية لليونسكو لاعداد برنامج مصرى لتحقيق أهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية .

ولهذا العقد نقاط رئيسية أربع هى : مراعاة البعد الثقافى للتنمية ، وتاكيد الذاتيات الثقافية ، وزيادة المشاركة فى الحياة الثقافية ، والنهوض بالتعاون الثقافى الدولى .

وهذه الندوة على ما حفلت به من مناقشات ، وصراعات فكرية حادة ، لم تسفر الا عن توصيات باهتة مسطحة لا تقدم فى هذا المجال كثيرا أو قليلا .

ويهمنا من كل هذا ، معنى الاهتمام بالربط بين التنمية والثقافة ، ومعنى تاكيد الذاتيات الثقافية .. ونحن نترك الجدل فى كل النقاط لنقف عند نقطة واحدة هامة بالنسبة لنا فى الدراسات الشعبية هى التاكيد على الذاتيات الثقافية للشعوب .. ويقول دليل العقد العالمى للتنمية الذى تقدمه اليونسكو بين أيدى المحتفلين بهذا العقد : « ان الذاتية الثقافية تعنى أولا وقبل كل شىء تعريفنا التلقائى باننا أفراد ننتمى الى جماعة لغوية محلية أو اقليمية أو وطنية بما لها من قيم متميزة (أخلاقية ، جمالية .. الخ) ويتضمن ذلك أيضا الأسلوب الذى نستوعب به تاريخ هذه الجماعة وتقاليدها وعادات وأسلوب حياتها ، واحساسنا بالخضوع أو المشاركة فى تشكيل قدر مشترك ، ونعنى الطريقة التى تظهر فيها أنفسنا فى ذات كلية حيث نرى انطباعاتنا الخاصة بصفة مستمرة مما يمكنا من بناء شخصياتنا من خلال التعليم والتعبير عنها فى العمل الذى يؤثر بدوره فى العالم الذى نحيا فيه » .

وعلى الرغم من محاولة كاتب هذا النص أن يستوعب أكثر من اتجاه ، وأكثر من رؤية الا أن

النص جاء وربما من جراء هذه المحاولة ، غامضا وناقصا بشكل ملحوظ . حتى ليعقب عليه هو نفسه قائلا : ــ

« وعلى الرغم من أن الذاتية الثقافية لا تتأكد بالضرورة على هذا المنوال ، وعلى الرغم من أن أشكالها وتكويناتها قد تكون غير واضحة الا أنها تعد بالنسبة لكل منا كافراد نوعا من المعادلة الأساسية التى تقرر بطريقة ايجابية أو سلبية الطريقة التى ننتسب بها إلى جماعتنا والى العالم بصفة عامة » .

ومع كل هذه العبارات الفضفاضة والغامضة تظل الذاتية الثقافية آخر الأمر وأوله هى الثقافة الخاصة لكل شعب ، تلك الثقافة التى تكونت عبر أجيال طويلة من ممارسة الفعل الحضارى وتتبلور فيها مفاهيم هذا الشعب وخصائصه الذاتية ، ورؤيته للحياة من خلال موروثه القولى والعملى والسلوكى فى آن واحد . وهو ما يمكن لنا أن نسميه الموروثات الشعبية المتوارثة والتى لاتزال حية فى ضمائر أبناء الشعب فى سلوكياتهم وابداعهم على السواء .

وهذا النداء العالمى الهام يأتى فى وقت اشتد فيه زحف وسائل الاعلام المتطورة والحديثة ، تفعل فعلها المستمر فى اذابة هذه الذاتيات الثقافية ، بل وازالتها ، لتحل محلها مجموعة من القيم الثقافية والسلوكية والابداعية الجديدة ، اما فى اطار الوطن الواحد ، واما فى اطار التجمع القومى الواحد ، واما فى اطار التجمع العالمى الأشمل والأخطر أثرا وخاصة بعد انتشار الأقمار الصناعية ، وغزو قنوات التلفزيون فى كل مكان بما تبثة من برامج ومواضيع تحمل قيما واردة وثقافة واردة وأنماطا من السلوك لا علاقة لها بالتدرج السلوكى لأى من هذه المجتمعات المتعرضة لهذا الغزو ، وخاصة فى الدول النامية ، ذات الأصالة الثقافية المتميزة والمغايرة .

ولم تلتفت هذه الدول الى ضرورة الحفاظ على موروثها الثقافى الا متأخرة جدا ، وبعد أن غدا الجمع العلمى للمتبقيات الثقافية متعسرا ، ومضطربا نظرا لدخول وسائل الاعلام بثقلها فى حياة الانسان اليومية والدائمة .. وأذا اخذنا وجودنا المصرى نموذجا نجد أن هناك معطيات كثيرة عوقت هذا الجمع التراثى بل وشوهته فى كثير من الأحيان ..

فمنذ مطلع النهضة ، أى منذ رفاعه رافع الطهطاوى وتلاميذه ومريديه والالتفات منصب فى اصرار وعنف على ثقل الثقافة الغربية .. والقيم السلوكية والحياتية التى بهرت هذا الجيل فى زيارته الغرب بعامة وفى زيارته باريس بخاصة .. ولم يكن هذا الانبهار مولودا عفويا ، وانما كان هذا الوليد يتنفس وجوده من الاحتكاك العنيف بين ما حملته الحملة الفرنسية الى مصر من جوهر ثقافى متغير ومتطور ، وبين ما كانت ترسخ فيه مصر بعد الحكم العثمانى والمملوكى ــ الانتهازى وضيق الأفق من كل معالم التردى والتخلف والسلفية الغبية فى أحيان والجاهلة فى أحيان أخرى . ومن هنا كانت دعوة رجال الثقافة والفكر إلى احتقار المنتوج الشعبى باعتباره مخالفا للدين ، أو القيم الدينية كما تصوروها بأفقهم الضيق والتى يراد أن تكون هى السائدة دوما .. ومن المخالفة للقيم الدينية السائدة فى هذا العصر عند دعاة هذه السلفية المتخلفة أن تكون هناك أى ثقافة لا ترتبط بالدين ، فهما وتفسيرا ، واستيعابا ، وبما أن الأعمال الشعبية ابداعات فنية تدور حول أبطال لا علاقة مباشرة لهم بالدعوة الدينية فهى اذن أعمال ساقطة ، ولا مجال لها فى الحياة الثقافية للشعب الذى يفرض عليه أن يكون مغلقا فى تواجده الثقافى تجاه المعطيات الأخرى غير الدينية ، بالمعنى الضيق ، بل وشديد الضيق ، للدين .. ومن هنا كان عالم الابداع الشعبى كله مكروها بل ومضيقا عليه كل التضييق ..

وهذا المعنى الضيق للدين ، ارتبط بالدين كعقيدة وممارسات عبادية طقسية ، ولم يلتفت أبدا إلى الدين كحضارة ، وكمعطى انسانى ارتبط بالفلسفة الدينية وتاثر بها ، ثم حاول أن يؤثر بها ليرسخ معالم الفكر الدينى من الزاوية الحضارية

والانسانية العامة .. والعمل الشعبى كان دائما يهرب من هذه القيود المغلقة ليحاول أن يقدم المعطى الفنى والأدبى بعيدا عن هذا المعنى الذى يكبل حركته ..

ومن هنا كانت هذه المعركة الدائمة بين العطاء الشعبى وبين رجال الدين .. فرجال الدين من اللحظة الأولى أحسوا أن العطاء الشعبى متمثلا فى السير الشعبية ، وفى الحكايات الشعبية المتداولة بين الناس ، خطر لابد من محاربته والقضاء عليه . وكانت هذه الغلطة التى سقطت فيها الثقافة العربية بعامة ، والثقافة المصرية بخاصة .. حين ارتبط رجال الثقافة العربية بالموروث البلاغى القديم ، الذى يجعل الأدب لغة ، ويجعل ابداعات الأدب مجرد ابداعات لغوية .. يتفاضل فيها الناس ، بقدرات ابداعاتهم اللغوية ، أو بتعبير آخر ، بقدراتهم فى احداث الجمال اللغوى ، وخلق الصور البلاغية دون ما تفكير على الاطلاق فى الابداع كتعبير عن الناس ، وتعبير عن النفس ، وعكس لصراعات الانسان العربى . والمصرى بشكل خاص .. فى مواجهة التحديات التى يفرضها الوجود الانسانى .. فى زمنه ومكانه .. وفى كل زمان ومكان على الاطلاق ..

تصور رجال الأدب والفكر فى هذه المرحلة اذن أن الأصل فى العرض الفكرى والأدبى هو القدرة على البلاغة واللغة والأسلوب ، وكان هذا امتدادا طبيعيا لرجال الأدب والبلاغة العرب القدماء . كما كان امتداد لمقولات متجددة ، فى معنى الأدب ، وفى معنى رسالته على السواء .. ومن هنا كان وجود المبدع الشعبى ضرورة كظاهرة عضوية وأساسية لابد منها — ليعوض المجتمع الفكرى والأدبى عن هذا الخلل الذى أحدثه أدباء الصفوة ، ومفكرو الصفوة فى الوجدان الشعبى للانسان العربى على مر تاريخه ومختلف مراحله ..

والمبدع الشعبى لم يهتم بكل المقولات التى رسخها رجال البلاغة والأدب ، فلا هو بحث عن (الشريف) من اللفظ ، ولا هو اهتم بمطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ولا هو راعى جمال الجملة وموسيقاها الداخلية .. وانما انصرف المبدع الشعبى بكليته الى البحث عن الشخصيات التى عاشت قضايا هامة بالنسبة له ، فاستحضرها اما من عمق التاريخ المعروف ، واما من واقع المشاركة فى الحياة المعاشة فى عصره ، أو فى عصور سبقته ..

وكانت هذه الشخصيات ذات القضايا والمواقف المحددة هى نقطة البدء فى عمله الابداعى فادار ابداعه نسيجا حول الشخصية وما عرف عنها من صفات وما يؤثر عن حياتها من أحداث معاشة وما أرتبط بها من رؤى تصل بينها وبين الأحداث التاريخية التى تمس المجتمع فى حينها ، وترتبط بقضاياه ومشاكله ، وما يربط أيضا بينها وبين الشعوب الأخرى المحيطة بالمنطقة العربية برباط الصداقة أو برباط العداوة والحرب فى اطار من الأطماع المتبادلة .

ولم يكن هدف المبدع الشعبى هو رسم الصورة التاريخية لواقع الشعب فى مرحلة من مراحل حياته وحسب ، وانما كان يهدف الى ما هو أبعد من ذلك وأعمق .. ففى اختياره للشخصية المحورية لعمله الابداعى ابراز لقضية بذاتها يحس أنها مازالت قائمة فى عصره ، رغم بعد الشقة الزمانية ، والمكانية على السواء ، بينه وبين المرحلة التى عاشتها هذه الشخصية المحورية فتتم عملية اسقاط لهموم عصر المبدع على أحداث عصر الشخصية المحورية .. ويتحدث المبدع عن قضايا عصره ومشاكل الانسان فى عصره ، وكذلك عن الصراعات الداخلية التى تمزق مجتمعه ، والصراعات التى يخوضها شعبه فى مواجهه الأطماع والغزو الخارجى ، من خلال صياغته لأحداث عصر الشخصية المحورية وقضاياه ومشاكله .. فهو فى الحقيقة لايقصد تاريخ هذه الشخصية المحورية بقدر ما يريد استغلال أحداث هذه الحياة لنقد عصره هو ، والتنديد بمعالم الاضطراب والعسف والقهر الذى يتعرض لها أبناء عصره هو ..

وقد لجأ المبدع الشعبى الى هذا كله لأنه لم يكن يستطيع أن يرصد هموم شعبه رصدا مباشرا ، والا تعرض للاضطهاد بل والقتل أيضا . كما أن رجال الأدب الذين يحترفون هذه المهنة لم يكن فى منظور رؤيتهم ، الحديث عن هموم عصره وقضاياه . والمبدع الشعبى فى هذه الحالة فنان يعيش عصره ويعاين هموم انسان هذا العصر ، ثم هو يحاول أن يعبر عن وقع هذه الهموم على وجدانه عن طريق الصياغة الفنية والروائية لأحداث الشخصية المحورية .. فهو يكتب اذن فى الظل ، وبعيدا عن اليد الباطشة للحكم الذى لايريد للأوضاع التى ينشدها أن تتغير أو تختلف .. فكل نظام للحكم يهدف الى استقرار كامل للأوضاع حتى يضمن بقائه فى السلطة.ورغبة المبدع الشعبى فى التغيير تعنى الاطاحة بالنظام القائم الذى لا يريد التغيير ولا يطمح اليه ، ولهذا فهو يقابل هذه المحاولات الابداعية التى تعمق الرؤية عند الناس ، وتكشف حقيقة ما يجرى من قهر وتحجيم للقوى الحقيقية للانسان ، بكل ما عنده من قوه وعسف .. ولا يوجد ابداع أدبى حقيقى دون أن يحمل فى أعماقة بذور الاحتجاج ، والحض على التغيير .. فقوى الابداع هى التى تعايش ما يحدث ، وتفهمه عن عمق ، ثم تفرز ما يعريه ، ويكشفه للناس ، لتطالب بتغييره ، ودفع الانسان خطوة جديدة الى الأمام فى دنيا الحضارة والتحرر .. فالأدب فى جوهره عنصر تغيير لاثبات ، وهو فى رسالته أداة تحرك حضارى مستمر يستهدف الأحسن والأرقى والأمثل .. وهو فى كل حال يعكس الطموح البشرى الغريزى إلى استشراف آفاق أرحب لحركة انسان الغد .. واستعانة المبدع الشعبى بالماضى ، انما هى أداة لفحص الحاضر ونقده طموحا الى المستقبل الأرقى ..

وليست المسألة عنده مجرد الرصد التاريخى لأحداث مضت ، أو هى مجرد استعراض لبطولات روائية لشخصيات اشتهرت بهذه البطولات ، ولا كانت المسألة أيضا ارتباط بماض مجيد فى عصر ذليل تشبثا بمعنى البقاء والحياة .. انما المسألة كانت أعمق من هذا بكثير .. اذ هى انتصار لروح الانسان العربى ، واستنقاذ لها على مر الأجيال من قوى الضعف والتخاذل والتخلف . ومن هنا كانت معظم هذه الابداعات الشعبية تنتسب إلى عصور اشتدت فيها حاجة الانسان العربى الى ما يحفظ له قيمه ومثله ، وما يحقق له عوامل الترابط والاعتزاز بالذات ، والتماسك القومى ، فى مواجهة ظلم الداخل وعدوان الخارج على السواء .. وقد ألجأت هذه الحقيقة المبدع الشعبى الى محاولة التمويه ، لصرف الانظار عن رسالته الحقيقية .. فملأ عمله الابداعى بكل عناصر التسلية والتشويق ، حتى أغرق هذا العمل فى فيض لا ينقطع من المغامرات المذهلة والمثيرة معا .. كما أغرق هذا العمل فى حكايات الحب والغرام ، وقصص العشاق ونجوى المحبين . كما ملأ عمله بحكايات الدسائس والمؤامرات والحيل والخداع .. بل وذهب يجسد فى عمله الخوارق وأحداث قوى الجان والأولياء الصالحين ، والسحرة والكهان .. ذهب يبحث عن كل ما هو ظريف يستهوى الناس ، ويدفعهم إلى الارتباط به ، قراءة ، ورواية معا ..

ونجح المبدع الشعبى فى أن يكون مستهويا للجماهير ، ونجح فى أن يكون مسليا وطريفا وظريفا ومثيرا فى آن واحد .. فارتبطت به الجماهير كل الارتباط .. فهو يجسد أمامهم معنى البطولة الفردية المتمردة على الطحن الاجتماعى العام ، وارتبط الناس بالبطل ، بل وبالبطل المضاد أيضا ، وحملت مجاميع الجماهير همومها لتسقطها على من تحس به تجسيما لما تحلم به من معانى البطولة والتفوق .. وارتبط الناس ببطل أو بآخر .. ولكن ارتباطهم هذا كان يعنى الارتباط بمجموعة من القيم والمثل متمثله فى البطل الذى ارتبطوا به . فمن خلال التسلية والمغامرة والاثارة نجح المبدع الشعبى فى ارساء قيم خلقية ، ومثل اجتماعية ، تحدد للمتلقى الشعبى معنى للحياة ، وهدفا لها ، ورؤية واضحة تقاوم الغيبة والتعتيم التى تفرضها الأوضاع المنهارة اجتماعيا وسياسيا عليه .

ولا شك أن المبدع الشعبى كان واعيا تماما للهدف التربوى العظيم الذى يصبوا اليه ، ولا شك

أيضا أنه كان مدركا تماما لضرورة ارساء قواعد الثبات وسط حركة التغيير المستمرة التى تكبل الانسان وتوثقه فى حيرة حول معنى وجوده ، وحول جدوى هذا الوجود ، وعن معنى العدالة فى حياته وانهيار أسسها ورجالها وقيمها .

واذا كان هذا الهدف التربوى والتثقيفى فى آن واحد ، يغيب عن الكثيريين من الدارسين للأعمال الشعبية فهو يدل بنفسه ظاهرا وواضحا فى حكايات الحيوان أو الفابولات الشعبية التى زخر بها أدبنا الشعبى العربى ، وخاصة فى العمل الرائع الذى قدمه ابن المقفع فى كليلة ودمنه ، وفى مجموعات حكايات الحيوان التى احتلت مكانا بارزا فى الجزء الثالث من ألف ليلة وليلة ثم فى الحكايات المثبوتة فى كتب النوادر والأمثال ، وكتب الأدب والتاريخ حول جحا وأشعب وهبنقة ، وسيبويه المصرى ، وأبو النواس ، وحكايات ونوادر الحمقى والنوكى المغفلين والحشاشين التى ملأت الأدب الشعبى بعمق التجربة الانسانية التى تسخر من الغفلة والظلم ، وجهالة الحاكم ، وعبثية تسلطه الأحمق المحدود الرؤية ، بالنسبة لتاريخ أمة ووجدان شعب ..

فالمبدع الشعبى يقدم عمله التربوى التثقيفى ، اما عن طريق المثل المبهر المباشر الذى يتحلى بكل صفات الفتوة والفروسية والقيم الفاضلة ، واما عن طريق المثل المضاد الملىء بالجهل والغفلة والعفن وعوامل التفسخ والانهيار ، واما مرة ثالثة عن طريق المثل الساخر الواعى ، الذى يفضح ويعرى ، ويكشف ويزدرى ..

ان هذا الموقف من المبدع الشعبى احتجاج على الازدواجية المخيفة التى عاشها الشعب العربى المسلم منذ البدء ، بين المثال والواقع ، وبين النظرية والتطبيق ، وبين التدين والانحلال ، وبين الرفيع من القول والمتدنى من الفعل من رجال الفكر والثقافة والحكم الرسميين جميعا ، ولا أريد أن أضيف اليهم الرجال الذين لبسوا مسوح الدين والفضيلة ليبيعوا الشعوب للحاكم ، أو ليشتروا أموال الشعوب ليثروا هم ثراءا مذهلا فاحشا ، ومدمرا لمقومات الأمة الاقتصادية والاجتماعية معا .

والمسألة أن المبدع الشعبى - لأنه جزء متلاحم من نسيج الأمة - جعل من ابداعه الشعبى أداة لرسم المشروع القومى للأمة من جيل الى جيل ، ومن عصر الى عصر .. ومتنقلا بهذا المشروع بفضل سحر الكلمة وفنية الابداع ، واللغة الثالثة المتحررة التى ابتدعها ، من مكان الى مكان فى أرض الوطن العربى كله ، على اختلاف أوضاعه الجغرافية وتركيبته الاجتماعية ، وهمومه السياسية وطغيان محلية اللهجة ، ومحلية التركيب العرقى فيه .. وهذا النجاح كان الاجابة الشعبية العملية على اهمال الأدب الرسمى لهموم الشعب ، واغفاله أهمية التعبير الأدبى عن وجدان الأمة ..

ومن هنا خلا الأدب الرسمى أوكاد من هموم الانسان فى عصره ، فتقدم الابداع الشعبى ليسد الفراغ فى شجاعة وفى اصرار .. وكانت أكبر هموم انسان العصر فى كل آن ، هى الاستمرارية التربوية والثقافية والتعليمية جميعا .. ومن هنا كان المبدع الشعبى حريصا أن يكون الى جوار كونه معبرا ، ومربيا ، أن يكون معلما فى ذات الوقت .. ومن هنا ظهر الهدف التعليمى فى الابداع الشعبى ، حيث يقدم المعلومة الثقافية والعلمية والجغرافية ، كجزء من سياقه الروائى ، لترسب فى عمق المتلقى كشىء طبيعى لم يتعب فى تحصيله ، ولكنه موجود فى كيانه من لحظة تلقيه للعمل الشعبى الروائى المغلف بالسحر ، والفنية الروائية .. ومن سندباد وكل معلومات الجغرافيين العرب ، وأقوال الرحالة ، يجد متلقى الرحلات نفسه أمام كم رهيب من المعلومات التعليمية حول البحار الجنوبية والجزر المثبتة فيها ، وتيارات البحار ، وحيوانات البحار ، وأنواع النباتات ، والحيوانات الموجودة فى تلك الجزر ، وأنواع الحياة والتقاليد والعادات المتبعة والمرعية فى هذه الجزر .. حتى يصل إلى سواحل الهند والصين .. وليس فى هذا الأمر كله خرافة ، وإن تغلف بأسلوب الخرافة فى المعالجة .. بل أن الأمر كله معلومات حقيقية تزجى الى الملتقى فى هذا الأسلوب الخرافى ، الذى يحتويه النسيج القصصى والروائى ، ليصل الى المتلقى ، ويترسب فى أعماقه بطريقة تلقائية

وطبيعية ، تغنيه عن كتب الجغرافيا والتاريخ والمعلومات الطبيعية والبشرية ، ودون محاولة للتلقين والتعليم المتعمدين .. انما هو تعليم وتلقين من خلال العمل الروائى تفتقده أرقى وسائلنا العلمية الآن .. وفى سيرة عنترة العبسى ، تتوالى المعلومات التعليمية حول الصحراء والحيوان ، والحياة الصحراوية بكل أبعادها المختلفة ، الى أن يأتى مشهد لا لبس فى غرضه التعليمى الواضح ، حين يجمع المبدع الشعبى بين عنترة وبين شعراء المعلقات .. اذ هو يعرض قصيدته لتكون واحدة من عيون الشعر المعلقة على أستار الكعبة باعتبارها من واجهات الأعمال الفنية المتعارف عليها فى الجزيرة .. هنا يتعرض عنترة من كل شاعر سابق له من شعراء المعلقات لامتحان قاس ، يبدأ باستعراض المعلومات اللغوية ، والمعلومات الأدبية والمعلومات الاجتماعية ، الى أن يدخل فى الارتجال الشعرى ، ثم فى المعركة الجسدية الفعلية التى يلعب فيها السيف والرمح دورا .. وينتصر عنترة على كل الشعراء ، ويعترف الجميع له بالتفوق ، فتعلق قصيدته على أستار الكعبة أسوة بقصائد هؤلاء الشعراء الممتحنين له فكرا أو ثقافة ، أو فروسية وشجاعة .. اذ هو قد أثبت بعد هذا الامتحان جدارته بأن يزاملهم فى مجمع الخالدين بأشعارهم المعلقة على أستار الكعبة ، وقد كتبت بماء الذهب .

ولم يكن هدف المبدع الشعبى هنا أن يحاول مجرد اظهار بطولة بطله وتفوقه ، وانما كان هدفه الواضح هو ازجاء كل هذه المعلومات عن الحياة والتقاليد ، وكل هذه المعلومات اللغوية والمعرفية وكل هذه المعلومات الأدبية والشعرية ، الى متلقيه عن طريق غير مباشر ، وبحيث تدخل أعماقه من خلال الحدث والمغامرة والتحدى .

وستشهد الصورة التعليمية واضحة فى قصة الجارية تودد فى ألف ليلة وليلة .. حيث يستعرض المبدع الشعبى من خلالها عدة معارف ومعلومات ، تبدأ باللغة وتتحول الى الفقه والفلسفة والتشريع .. ثم تمر بقضايا الفكر المثارة فى هذا العصر مناقشة وتمحيصا واستيعابا .. والمتعة الروائية فى حكاية الجارية تودد ، تتنحى لتتيح للمتعة الذهنية دورها ، كما أنها تتنحى لتفسح المجال أمام المتلقى ليستوعب معلومات هامة بالنسبة لثقافته ومعرفته فى عصره وفى كل عصر بعده ..

المبدع الشعبى كان يحمل هموم أمته السياسية والاجتماعية والثقافية معا . وكان يحاول أن يلعب دوره التعليمى الرئيسى ، حيث هو يواجه مجموعة من المتلقين الذى يحتاجون الى هذا الدور التعليمى احتياجا رئيسيا ، وليس من مصدر لتغذيتهم بحاجياتهم الفعلية الا هذا المصدر الشعبى ، والمتبادل ، وغير المباشر ، والذى يستهويهم ، ويدخل الى قلوبهم ، قبل أن يدخل الى عقولهم ، ووجداناتهم . وقد تحمل المبدع الشعبى هذه الرسالات المتعددة وحده فى عصور لم يعترف للأدب بدور الادور التسلية وازجاء أوقات الفراغ ، أو دور حامل رسالة الحكم والسلطان ورأى جمهرة العلماء الى الأمة ، دون نظر إلى هذه الأمة ، كأنها جزء حى متماسك له قيمته وأهميته .

حين يتناسى الحكام ، سياسيا وثقافيا ، الشعب .. يتذكر الشعب نفسه ، ويحافظ على هذه النفس من خلال ابداعاته الرائعة ، والمليئة والعظيمة ، فلم يقف أمام الشعب شىء ، رغم وهم الحاكم أنه قد استطاع أن يبعد الشعب عن كل شىء ، هى سخرية المحكوم الواعى والمريد للحياة والتقدم ، من حاكمه المتخلف والمعادى للحياة .

فحب الحياة ، والرغبة فى الاستمرار والبقاء هو الذى كان دافع المبدع الشعبى الى ابداعه .. كل السلطة وكل أصحاب الدين ، كانوا يسخفون الحياة له .. هو وحده الذى أحس أن الحياة جديرة بأن تعاش ، وأن الحياة جديرة بأن تبقى .. عبر استمرار معتقداته وأمثاله وحكمه وممارسته الحياتية .. وعبر استمرار ابداعاته الشعبية المتجددة ، والمليئة باسقاطاته الفولكلورية من عصر الى عصر ، ومن بيئة الى بيئة ، حاملة عطر الوجود المتجدد والدائم والمستمر ..

وعلى طول عصور الظلام ، من ولايات العصر

العباسى الثانى المؤذنة بانهيار مجد المد الاسلامى العربى الثقافى فى كل أنحاء الوجود العربى الاسلامى ، الى عصور الممالك المستقلة التى عاشت حكم العقليات الوافدة على الدين الاسلامى ، وعلى الحضارة الإسلامية جميعا ، بما فيها عصور المماليك والدولة العثمانية .. التى عاشت فى استانبول وماتت فى بغداد ودمشق والقاهرة ومكة وصنعاء ولم تمثل لكل هذه الحواجز الا القلاع والحصون ، وعساكر السلطة وحياة الضرائب وشعار الدين المرفوع دون سند من فهم أو تطور أو استيعاب ذكى متطلع ..

هذه كانت حياة الأمة فى فترة طويلة من عمرها ، وابحث فى أدبها الرسمى عن الأعمال التى عكست كل هذا ، وعبرت عنه .. وحاولت أن تعبر بوجدان الأمة كل سلبياته .. ولن تجد الا أعمالا متناثرة لا تمثل حقيقة المعاناة وعمقها ، وهى مع هذا غير جديرة بالفترة الزمنية الممتدة والطويلة التى مثلت عمر المحنة فى وجود الانسان العربى ..وعلى هذا فالذى مثل وجدان الأمة فى كل هذه الفترة ، وحفظ لها وحدتها ، وصانها من الناس والتمزق ، وحمل لها الأمل المتجدد الدائم ، كان هذا الأدب الذى نسميه بالأدب الشعبى .

واليوم يتعرض هذا الأدب الشعبى ، بل يتعرض الموروث الفولكلورى كله لهزات مخيفة ، تزلزل وجوده ، وتهدده بالضياع والاندثار . ففى عالم الغزو الاعلامى عن طريق الارسال الاذاعى ، ثم الارسال التلفزيونى المدعوم بالبث عن طريق الأقمار الصناعية ، يتحول هذا العالم الى قرية صغيرة جدا .. موحدة الرؤية والتوجه ، وموحدةالعطاء الثقافى بالمعنى العام .. ومن هنا كانت الخطورة على الذاتية الثقافية للشعوب بعامة ، ولنا كشعوب عربية بوجه خاص . فالنمط الحياتى والثقافى والفكرى الذى يقدم من خلال هذه الأجهزة المحلية والعالمية يعمل عمله الدائب على اكمال عملية الاذابة الثقافية للانسان العربى فى اطار جديد مرسوم ومحدد ..

ونحن نعيش فى اطار هذا الغزو المزدوج فى ظل تهديدات رهيبة وقاسية ، علينا أن نلتفت اليها بشىء من الاحساس بالخطر ، وبالتالى الاحساس بالمسئولية ..

وأحب أن أبدأ بالمنتوج المحلى لأنه عندى الأخطر والأهم .. فقد انبعثت دعاوى خطيرة جدا تدعو الى تثبيت الصفات الاقليمية والمحلية والضيقة ، بكل جزء أصبح له كيان فى الوطن العربى،باعتبار أن هذه الصفات صفات وطنية تحقق لهذا الجزء أهمية وقيمة واستقلالية ، وتؤكد له شخصيته النامية والطموحة .. وعلى الرغم من صدق المقولة الا أنها تحمل فى داخلها عوامل هدم خطيرة للشخصية العربية ككل .. فنحن حين ندرس الخصائص المحلية لاقليم ، نرصدها ونسجلها كثقافة ذاتية لهذا الاقليم ، ولكننا نحاول أن نخرج من هذه الذاتية المحلية الضيقة الى ما يربطها بالذاتية العربية القومية العامة .. والى تحديد سمات مشتركة تثرى المجموع الثقافى العربى ، وتشارك فى تثبيت قيمها ومثلها ، كما تشارك فى صنع صمودها وتحديها لعوامل الاذابة الخارجية ..

واختلط فى اطار هذه الدعاوى ما هو عامى بما هو شعبى .. وأطلق لفظ (الشعبى) على المنتوج المكتوب بالعامية ، مما جنح بالمصطلح بعيدا عن معناه الحقيقى ، وأصبح محددا بانتاج طبقة اجتماعية وثقافية معينة .. هى بحكم وضعها الاجتماعى والاقتصادى والثقافى لا تمثل القمة فى هذا المجتمع ، بل ولا تمثل حتى الوجود الثقافى السائد للطبقة التى اصطلحنا على تسميتها بالطبقة الوسطى .. وبهذا تم عزل الانتاج الشعبى عن الضمير العام السائد والقائم للمجتمع ككل ، ليصبح هذا الانتاج معزولا فى جوهره عن التحكم فى الوجود الثقافى السائد للوطن المحدود بهذه العامية ..

وأحب أن أزعم أن هناك محاولات مدروسة ومخططة قد تمت فى مرحلة معينة من تاريخنا لاحلال أعمال أدبية روائية محل السير الشعبية العربية التى كانت تظفر باهتمام المتلقين العرب والمسلمين ، وتستحوذ على وجداناتهم .. وعلى قدر

ما كانت الأعمال الشعبية تنمى وتربى وتوصل كانت هذه الأعمال الجديدة تشكك وتسطح كل القيم والمعانى ..

وأحب أن أزعم أيضا أن هجمة الروايات الغربية المترجمة أو المصرة ، فى مرحلة من تاريخنا المعاصر كانت تحاول أن تزيح الأبطال الذين عاشوا فى ضمائر الناس كعنترة وأبى زيد ودياب وسيف وشيحه وعثمان بن الحبلى والظاهر وذات الهمة والزيبق والدنف وأبى محمد البطال وعقبة شيخ الضلال ودليلة المحتالة ، وحمزه البهلوان وعمر الخطاف ، وكلهم أصحاب اسقاطات ومواقف سواء سلبية أو ايجابية ترتبط بعمق التاريخ الشعبى العربى .. لتحل محلهم أبطالا يتمتعون عند القراء بشعبية جارفة ، ولكنهم أبطال لا يحملون هموم الأمه ولا قضاياها ، كأرسين لوبين وبيتربلود ، ووليم تل وروبين هود ، وكابتن مورجان ، وفانتوماس وروكامبول.. بل بالعكس كانت هذه النماذج الروائية تحمل فى تضاعيفها ما يصرف المتلقى العربى عن عمقه التاريخى ، وينسيه أصوله فى دنيا البناء الانسانى ، والمعنى الانسانى ، ربما كانت تصرفه أيضا عن قيمة المتوارثة ، ومثله العليا التى عاشها فى عالمه الشعبى الخاص ..

ما أزعمه فى هذا المجال يحتاج الى تمحيص وبحث ، ولكنه مازال يطرح سؤالا يحتاج الى اجابة ، كيف كانت الشعبيات هى الزاد السائد فى عصر محمد عبده حين ذكرها فى مقدمته باعتبارها الأكثر انتشارا فى عصره ، ثم كيف اختفت وتوارت ، وفقدت أهميتها فى أقل من مائة عام .. ليس الأمر أن طبقات اخرى ظهرت ، وان اهتمامات ثقافية أخرى برزت وحسب ، وانما الأمر أن هناك ، فعلا ثقافيا لعب دوره فى اختفائها وتواريها ، ثم فى عدم وصولها الى مجال الأدب ، ولا الى مجال اهتمامات أصحاب الأدب ومبدعيه ، الا فى عصور متأخرة عن هذه بزمان بكثير ، وكثير جدا ..

اذن هناك الجهل الاقليمى بمعنى العطاء الشعبى ، وهناك المخطط الثقافى لاحلال أعمال أخرى محل الأعمال الشعبية ، ثم هناك الانفصال الثقافى بين أدباء عصر النهضة المهتمين بالشكل وجمالياته ، وبين هذا المصدر الثر المعطاء للعمل الأدبى صاحب العمق الانسانى العربى الأصيل .

ولسنا ندرى كيف غاب عن دارسى الأدب العربى فى مرحلة النهضة أن الشخصية العربية غابت عن النماذج التى يقدمونها للدارسين والشادين للمعرفة والأدب .. ونعنى بالشخصية العربية هنا ، الشخصية الشعبية الحية رغم التقسيمات والعصور ، والمغالطات اللغوية ، والعبث اللفظى ونعنى بها أيضا شخصية العمق الثقافى فى كل المحتوى الأدبى الذى قدم ، سواء شعرا أم نثرا .. ونتساءل كيف غاب عنهم جميعا أن ما يقدمونه للدارسين ليس عمق هم الأمة ، ليس قلبها النابض ، وليس حياتها وقضاياها ومشاكلها .. وانما هو مجرد قشور على السطح لا تحفل بالنبض الحى الحقيقى لشعب حى ، عاش ويعيش على العطاء الفنى والأدبى ، وسيظل يعيش على هذا العطاء الثر ، مهما تعاونت على اخفائه قوى مستمرة وافدة أو متخلفة .

ثم جاءت بحكم النحت الاجتماعى والطبقى الطبيعى ، الطبقة المتوسطة لتتحكم وتتسيد وتفرض قيمها وتطلعاتها ، ومثلها وأحلامها ، وهذه الطبقة ارتبطت بحكم نموها المجتمعى والثقافى بالمعنى الغربى ، والتطلع الى الغرب باعتباره هو نافذة التلقى الثقافى ، وهو منهل العلم الجديد ، والحضارة الجديدة ، والعطاء الفنى الجديد .. واتجاه هذه الطبقة الى التغريب جعلها تنظر الى عطائها الشعبى نظرة استعلاء ونظرة استنكار معا .. وجعلها تحس أن هذا العطاء الشعبى عبء ينبغى أن تتخلص منه ، ليخلص لها وجهها الحضارى الجديد المنتمى الى الغرب ، والسائر فى مداره اجتماعيا وثقافيا معا .. ومن هنا كان الانكار الكامل للموروث الشعبى الأدبى فى ظل كتاب هذه الطبقة التى نظرت الى الموروث الشعبى باعتباره منتوجا متخلفا ينبغى التنكر له ، والاشاحة عنه ، ثم انكاره انكارا تاما وقاطعا .

ومن هنا أغفل الأدب الشعبى اغفالا كاملا فى عصر النهضة الفنية والثقافية فى مصر وغير مصر وحلت محله محاولات لربط الأدب بمنابعه اللغوية والبلاغية فى عطاءات المنفلوطى والرافعى والزيات وغيرهم ممن جعلوا منظورهم الى الأدب ينصرف الى الشكل كل الانصراف ، وتصوروا أن العرب وموروثهم كله لا يعرف الا هذا النوع من الزخرف اللفظى والقولى الكاذب ، واعتباره هو الأدب .. ومن هنا كانت محاولة البارودى الشعرية القفز على هذا المتداول الساقط من دنيا البلاغة والأدب الى الارتباط بالشريف الموروث من القول اللامع والناصع ، ووضع البارودى معبره التاريخى متجها نحو أدبى أبى تمام والمتنبى والمعرى .. فى اغفال تام لعطاء الشعب وقيمه فى عصره ، رغم أنه كان أديب السيف والقلم الذى يعرف نبض عصره وتلاه شوقى ينقل شريف القول على غرار أهل السلف ، دون ارتباط بقول (السفلة) من أهله وعشيرته ، وهم من حاول أن يقدم اليهم عطاءه الفنى بالعامية ولكنه ظل فى عطائه العامى يعيش فى عالمه الذاتى وعالمه الخاص ، ودون التفات الى عطاء العامة الدرامى أو الروائى الزخم والمعطاء .

والتفت أبناء العصر الذى تلاه الى هذا الزيف ، فجهدوا فى اعادة النظر الى كل المسلمات وكل القيم التى أصبحت راسخة عند من سبقوهم والتى اعتبرها الأبناء الجدد لهذا العصر مشكوكا فى أمرها وتحتاج الى مراجعات . ومن خلال وجهة نظر أخرى تحترمه وتسلكه فى عداد التراث الأدبى شعبيا كان أو غير شعبى . والتفت الدارسون الى أهمية جمع المتداول من الفن الشعبى بعامة ، والأدب الشعبى على وجه الخصوص .. فمازالت سيرة الهلالية تتداول كنص شفاهى معرض للتعديل والتغيير من راوالى راوومن مكان الى مكان .. ومازالت هناك مجموعة من القصص الشعبى الغنائى تروى فى الموالد والأسواق ويتداولها الرواة الشعبيون فيما بينهم ، وتتعرض لما يتعرض له النص الفولكلورى من تغير وحذف وتراكم فولكلورى ، قد يهدده سيادة الاعلام ، وسيادة ألحان لجان الاذاعة وتغير ذوق المتلقى العام وقد تتعرض كلها الى هجمة تذوقية وعنيفة تغير من وجوده وعمقه وأصالته عن خضوعه الكامل للاذاعة كمصدر رئيسى للعطاء الغنائى والدرامى معا .. والواقع أن الكثير من الألحان المستعملة فى القصص الغنائى الشعبى المبدع ارتبطت بمقطوعات غنائية مشهورة وخاصة لأم كلثوم .. ، وقد قمت بدراسة أغانى الكاسيت القصصية التى سادت فى فترة من الفترات ، وفرضت نفسها كعطاء شعبى على المقاهى البلدية والتاكسيات بل والاتوبيسات ، ولاحظت سيادة اللحن المحبوب والشائع فى أغنيات أم كلثوم وتحكمها فى إذاعة القصص لهذه الموجه من موجات الابداع الشعبى .. وهذا يعكس خضوع الذوق الشعبى الى حد كبير للذوق الفنى العام السائد فى مرحلة تاريخية معينة .. فنحن ان رجعنا الى مرحلة الأربعينيات والخمسينيات لاحظنا سيادة الموال (المنولوج الكوميدى) على الذوق التذوقى العام نظرا لتسيد القوة الشرائية والاستهلاكية لعمال (القرنص) ، وكلهم من أولاد البلد ، على ذوق الغناء والموسيقى والسينما العام أيضا .. ثم تسيد ذوق أثرياء الحرب وهم جميعا من عمال القرنص السابقين .. وغمرت الروح الشعبية بهذا الزحف السوفى الذى يمتاز بالجهالة والغباء ، مع الوقاحة والاغتراب الأجوف ..

وظهرت فى السينما المصرية شخصيات تجسد هذا النموذج السائد ، لتعرضه على الذوق العام شعبيا كان أم غير شعبى هذا فى مرحلة ، وفى مرحلة أخرى . نلاحظ فى مطلع مرحلة الانفتاح ما ساد من أغنيات غزت الملاهى والبيوت عن طريق الكاسيت ، وامتازت بعبثية الكلام وتفاهته ، ثم بالغزو الخليجى للألحان بما فى ذلك سرعة الايقاع ، وخاصة الضرب بالأكف .. وغلبة رقصة السيف والدبكة على معظم موسيقاها ، وغرابة الصوت ، وبعده عن التطريب ، حتى بالمقاييس المتعارف عليها لجمال الصوت ..

فقد اختلت المقاييس وحلت مقاييس أخرى محلها ... وأصبح الصوت الرفيع الحاد ، أو الصوت

الأجش الخشن ، أو الصوت المخنث الناعم ، هو الصوت المفضل والمختار وهى كلها أذواق بدوية مرتبطة بانحصار مهنة الغناء فى الصبية أو اليافعين أو المخنثين فى المجتمع البدوى المغلق ، ثم انتقل الوضع الفنى كله مع تطور المجتمع الجديد نحو الغربة فى بلاد الغربة ونحو الحنين الى العودة الى مقر العودة ، وظهرت أغنيات الحنين بموسيقاها الحزينة وأدائها الممتد المرتجف المهزوم . ولكنها موجه لم تستمر كثيرا ، قامت على تجارة الكاسيت المتجهة الى المغتربين والعائدين ، وليس غيرهم .. وتركت هذه الموجة مكانها لموجة جديدة مكتسحة هذه الأيام .. وهى الموجة التى سميت بالأغنية الشبابية .. وسنلاحظ أن هذه الموجة لم تنشأ من فراغ وانما قامت أساسا على ارتباط وثيق بما سبقها من موجات ، مع تفردها باللحن السريع الراقص وتأثرها تأثرا مباشرا بأغنيات الديسكو الواسعة الانتشار بين الشباب .. والغريب أنها تجمع بين النعومة الرومانسية ، وبين الاندفاعة الصخابة الراقصة .. ويصبح فيها الكلام لا قيمة له ، الا بما هو وسيلة الى مواكبة اللحن الراقص ، الصاخب حينا ، والرومانسى حينا .. والموقع فى كل حين .. فكأننا الى حد كبير .. لم نغادر لحن العبث ، ولا اللحن الوارد من الخليج ، ولا لحن الديسكو الذى يفرض وجوده ، وأنغامه فرضا ..

ومن هنا كان التغير الدائم مثار تهديد مستمر للوجدان الشعبى فى عطائه ، وفى تعبيره معا .. والوجدان الشعبى هنا .. أى فى حكاية الأغنية ، مجرد وجدان مستهلك ، مستمتع ، بلا رؤية هادفة لواقع معاش يراد تغييره ، ويراد أيضا تغيير قوانينه وبلا رؤية هادفة أيضا لمستقبل يراد بناؤه ، وارساء قواعده على أسس واضحة وبينه ..

الغزو الحضارى الدائم ، والغزو التعايشى المستمر ، يغطى على كل ثورة تأمل ، وعلى كل معنى تريث لأحلام الغد وأمانيه .. ومعنى هذا أن وظيفة الأدب الشعبى الحقيقية قد توقفت .. وأصبح النتاج الشعبى التلقائى مجرد صدى لانعكاسات مجتمعية وحضارية آنية . صدى للصوت المعلن الموجود والمدل بنفسه على الحياة نفسها .. وهو بهذا لا رسالة له إلا مجرد شغل الوجود الشعبى بما هو قائم وبما هو متغير ، وبما هو مسيرة عامة ، متأثرة تماما بحملة الاعلام القائمة ، وخاضعة تماما لقوى الضغط الاعلامى العالمى .. وهو بكل هذا أداء محلى لعطاءات ثقافية وفنية مفروضة ، تتلمس الأصداء فى المعاناة العامة ، وتحاول أن تكون انعكاسا لها ، دون أن تدخل فى دائرة المعاناة الابداعية الذاتية الصادقة والواعية معا .. انها بهذا تترك للأدباء الأفراد الميدان كاملا ، ويختفى التعبير الجمعى ليترك دور التعبير أو تزييف التعبير عن المجموع للأفراد الذين يتصدون لهذه المهمة بدافع من رغبة داخلية فى أداء المهمة ، أو فى ركوب هذه المهمة لبلوغ أهداف نفعية خاصة ، وانتاجهم بعد هذا كله أدب شخصى ، لا جمعى .. وأدب رسمى لا أدب شعبى ..

فهل معنى هذا أن الأدب الشعبى فقد مبرر وجوده ..؟ أو معناه أن الأدب الشعبى فقد مكونات وجوده .. ؟ بالنسبة للسؤال الأول فالاجابة عليه ان مبررات وجود الأدب الشعبى قائمة ومستمرة ولا تتوقف أبدا ببروز الأدب الرسمى الى الساحة ، واحتلال الأفراد المعبرين بالكلمة .. فى كل مجالات القول الواصل للجماهير عن طريق الاذاعة والتلفزيون ــ بالذات ، ثم عن طريق الصحافة ..

فمازال الضمير الشعبى يحس أن هذه الوسائل وكتابها ليسو هم أصحاب القول المعبر والحقيقى ، عن معاناة الشعب وآماله وآلامه وخاصة فى عصور طغيان الحكم الشمولى ، واحكامه لقبضته على فكر الأمة وثقافتها ورصد وسائل الاعلام المملوكة له لتطويعها وتطويرها وفق أهدافه وأغراضه .. من هنا يتفجر التعبير الشعبى متمثلا فى النكتة والمثل والموال ، وربما يتمثل أيضا فى الحكاية الشعبية والموال الشعبى .. ولكنه لا يستطيع أن يجاوز كل هذا الى خلق سيرة شعبية جديدة .. فهذا عمل ضخم وكبير .. لم يعد المبدع الشعبى قادرا على مواجهته ، وهو مسحوب الى التعبير اليومى عن طريق وسائل الاعلام التى تستغرقه وتغرقه فى آن واحد فى عالمها

الصدىء الرتيب .

ومن هنا كان مبرر وجود التعبير الشعبى قائما ومستمرا وكانت المعادلة الصعبة التى تواجهه ، فهو اما أن يبرز نفسه من خلال المنشور من الأعمال ذات الطابع الفردى ، أو يتقدم كاتب فرد ليعيد ترتيب الأوراق ، فيقدم عمق تجربة شعبه من خلال تجربته الفنية الشعبية السابقة ، أو يقدم عمق تجربة شعبه من خلال اسقاطات معاصرة على الموروث الباقى من أعمال شعبية متوارثة فيكون الراوى الشعبى الجديد لهذه الأعمال ، يحملها ثقل هموم العصر ، ومحتفظا فى نفس الوقت بزخم العطاء الشعبى الممتد العريض .

أما الاجابة على السؤال الثانى فمحيرة ، فمكونات الأدب الشعبى كامنة فى أعماق الشعب نفسه .. وهى تتفجر مدله بنفسها حينا ، وهى تختفى بعيدا عن الأضواء وعسف السلطة ، واضطهاد أصحاب الأدب الرسمى أحيانا كثيرة — وهى تقاوم من عدائها باسم الحضارة والتمدن مرة ، وباسم ارتفاع القيمة الأدبية والوعى التعبيرى ، عدة مرات .. ولكنها آخر الأمر مقاومة عبثية تريد لروح الشعب أن يموت ، وتريد أن تحل فى وجدانه ووعيه مجموعة من القيم والأبطال لا علاقة لهم بموروثه الشعبى القديم ، وبقيمه وكياناته عبر التاريخ . فرغم وجود المكونات الأساسية عند المبدع الشعبى ، الا أنه لا يستطيع أن يصوغ ابداعه بحيث يلائم العصر أو يساير تطور معنى الأدب عنده .. إلا أنه ينهض الى التحدى ويتصدى له — وفى أعماق الكبت الاعلامى المحلى والعالمى تتولد الكلمة وتصاغ ، وتبرز عملا شعبيا يتسلل خلال أدوات العصر ومواصفات العصر ، وتصنيفات الفن العصرى ، ليبرز الوجود الشعبى الراسخ الدائم والمستمر .

أيا كان الأمر فان التعبير الذاتى عن الخصوصية الذاتية فى خطر مقيم .. وان كان أصحاب هذا النداء لا يعنون أى شىء مما قلنا ، فهم حريصون على بقاء الصناعات الحرفية الاقليمية المحلية ، الممارسات المحلية والشعبية الضيقة ، لتكون مظهرا يسعد به الدارسون للأنثروبولوجيا ، كما يسعد به سياح الغرب العظماء أبناء العالم السيد والسعيد ، فى زياراتهم لأبناء الشعوب المتخلفة التى ما زالت تحتفظ ببقايا بدائية غريبة تزيدهم احساسا بتطورهم ، وتزيدهم احساسا بالتوفق والسيادة .

ولا ينقلون من عطاءاتنا الشعبية الا ما هو هذا ، ما هو ابراز لتخلفنا وتقدمهم .. ولا ينقلون من أدبنا الا ما هو هذا ، ما هو تعبير عن انطوائنا على أنفسنا ، واظهارا لمدى تجاوزهم لهذه المراحل المتخلفة انسانيا وحضاريا .

ومع هذا فأدبنا الشعبى هو أصالتنا التى تقاوم كل هذه الهجمة البربرية المتخلفة وهو وقاؤنا حين تنضام حول عطاءاته المميزه لوجودنا الحضارى الأصيل الذى أعطى ويعطى ، ويظل يعطى .. مادمنا نعرف له قدره ومكانته ، ونعرف مخاوف الأخطار أمامه ، وندرسها ، ونعرف وسائل ترسيخه واستمراره شعبيا كان أم على لسان أدباء العصر . والحديث فى هذا المجال ما يغلق مجالا حتى يفتح مجالات ، .. وما أكثر الشوق أن يستمر الحديث ، حتى نرى مسرب نور نهتدى به ونتوجه اليه ، فالكون حولنا أظلم ، واشتدت ظلمته ، حتى لنبحث فى غمار الدراسة والابداع عن مسرب نور ، أو عن ظل مهتز من مشكاة فى زجاجة الحقيقة .

قطاع الفنون الشعبية والإستعراضية

الانجازات والمعوقات

عبد الغفار عوده

يضطلع قطاع الفنون الشعبية والأستعراضية بمسئولية تقديم كافة ألوان الخدمة الفنية والثقافية إلى الجماهير العريضة داخل مصر وخارجها انطلاقا من فلسفة القطاع وتحقيقاً لأهدافه ..

وبهذا الصدد شهد عام ١٩٩٢ بداية التطوير الفعلى للأداء الفنى والادارى بالقطاع وفقا لخطة عمل كمية ونوعية وزمنية وضعت فى اعتبارها تجاوز الظروف التى كان يمر بها ..

وان كانت المشكلة الأساسية فى القطاع هى تضخم العمالة واستنفاذها لميزانية القطاع التى لا تزيد عن ٨ مليون جنيه ، حيث أن المرتبات تصل إلى ٥ مليون بينما مخصص للانتاج ٢ مليون ومخصص للباب الثالث الاستثمارى (مبانى سكنية وأجهزة ... الخ .. » مليون جنيه ..

وقد بدأت خطة التطوير للقطاع على الوجه التالى :

(١) صدور القرار الوزارى رقم ٢٣٨ فى ١٥ / ١١ / ٩١ بندب الفنان القدير عبد الغفار عودة رئيسا للقطاع ..

(٢) صدور القرارات الوزارية بتعيين قيادات جديدة ومشرفين فنيين لجميع فرق القطاع ، وكذلك قرار انشاء مكتب فنى لكل فرقة تحقيقا لديمقراطية الأدارة وجماعية القرار ــ خاصة وأن معظم القيادات التى كانت تتولى مسئولية العمل لم تكن على المستوى الذى يرقى لذلك ..

(٣) كانت دفة العمل بالقطاع تسير ارتجالا فى ظل عدم وجود لوائح مالية وادارية ، بالاضافة إلى الافتقار إلى اللوائح الداخلية للفرق ، وأنعدام الضوابط والمعايير

التى تسهم فى تسيير دفة العمل ، ولمواجهة ذلك فقد تم بالفعل وضع بعض اللوائح المالية وفى مقدمتها لائحة (فئات التعامل مع الفنانين) من ناحية الأجور والتعاقد ، وذلك كاجراء عاجل ، إلا أنه يظل اجراءا قاصرا بالنظر إلى الحاجة الماسة إلى لوائح مالية وادارية كاملة . وبالفعل ، فقد تم الأتصال بالجهات المعنية كالجهاز المركزى للتنظيم والادارة ، ووزارة المالية ، وفور اقرار هذه اللوائح من مجلس الادارة بعد عرضها عليه قريبا سيتم اتخاذ اجراءات اعتمادها والعمل بها بعيدا عن تعقيدات اللوائح الحكومية ..

وعلى سبيل المثال : ــ

أ ــ القانون رقم ٩ لسنة ١٩٨٣ الخاص بالمناقصات والمزايدات يشترط اجراء ممارسة مع المؤلفين والفنانين لشراء مصنفاتهم الفنية ، أو التعاقد معهم للعمل الفنى تمثيلا واخراجا وتصميما ... إلخ !! ، كما يشترط موافقة الخدمات الحكومية على التعاقد مع هؤلاء المؤلفين والفنانين . وقد تم ويتم هذا الأستيفاء شكليا وبشكل صورى وضاعت كل محاولاتنا سدى لا فهام من يهمه الأمر أن النشاط الفنى مختلف بطبيعته عن الأغراض التى وضع لها قانون المناقصات والمزايدات !! عن متطلبات العمل الفنى واحتياجاته المتنوعة المتغيرة التى تتطلب سرعة الشراء أولا ، وبالطريق المباشر ثانيا ، فإذا ما تم استخدام هذه الاجراءات العاجلة وضع المسئولون بالقطاع فى مواجهة المناقصات وتحت المساءلة من الأجهزة المعنية كوزارة المالية وجهاز المحاسبات ، هذا بالاضافة إلى بعض الاشتراطات اللامنطقية التى تقضى مثلا بعمل اذن اضافة لبوكيه الورد ، وحتمية تشكيل لجنة للفحص والقبول وتحرير شهادة ادارية ... الخ ... كما يعانى القطاع فى ظل القانون المذكور من ضآلة وقصور الحدود القصوى لسلطات الأعتماد ، وذلك بالمقارنة بالزيادة المطردة والهائلة فى الأسعار والتكاليف الباهظة للخدمات فالمسموح بشرائه عام ٨٣ بـ ١٥٠ جنيها لا يمكن أن تكون هذه حدوده القصوى بعد عشر سنوات عام ١٩٩٣ !!

ب ــ يتم التعامل مع الفنانين العاملين بالقطاع وفقا للائحة الفنانين طبقا للقانون ٤٧ لسنة ١٩٧٨ ، أى أنهم يخضعون لكل ما يخضع له العاملون بالدولة كالأقدميات المطلقة ، وأصبح الفنان الذى يستحق درجة فنان قدير (مدير عام) طبقا للأقدمية الواردة باللائحة المشار إليها هو الذى أصبح لا يقدم شيئا نظرا لظروفه الصحية والنفسية وكبر سنه ، بينما الذى لا تتاح له فرصة الترقى بسبب حداثته هو القادر على العطاء .. أما الراقص ولاعب السيرك القومى فان عطاءه يتوقف عند سنة مبكرة تصل بالكاد للأربعين ، وهى أقل كثيرا من سن الاحالة للمعاش طبقا للائحة القانون العام وهى سن ٦٠ سنة ، الأمر الذى يتمخض عنه وبالضرورة عمالة زائدة وبطالة مقنعة فضلًا عن العبء المالى والمعنوى الذى يقف حائلا دون تقديم الخدمة الفنية المرجوة ..

وعليه .. فاعداد كادر حقيقى للفنانين هو الحل الأمثل لذلك ــ يكون قادرا على وضعهم فى الفئات الفنية اللائقة ، ومنحهم العائد المادى الذى يتناسب مع المتغيرات الاقتصادية واحتياجات ومتطلبات الفنان بالاضافة إلى اقرار الخروج المبكر للمعاش للاعب السيرك والراقص ..

(٤) ان ندرة دور العرض تأتى فى مقدمة المشكلات التى تواجه القطاع ، والمعروف أن معظم فرق القطاع تقوم بتقديم عروضها على مسرح واحد بالتناوب هو مسرح البالون ، ويقدم السيرك عروضه بشكل دائم على مقره بالعجوزة ، بالاضافة لمسرح محمد عبد الوهاب الصيفى بالاسكندرية ، وفى مواجهة هذه المشكلة كان لابد من البدء فى التوسع فى اقامة دور العرض ..

وقد استطاع القطاع أن يتوصل إلى تخصيص ٥٠٠٠ متر مربع فى مصيف جمصة ، وتم وضع التصميمات واقامة المبنى . ويضم « السيرك (١٠٠٠ كرسى) كما يضم مسرحا مكشوفا (٨٥٠ كرسى) وقد تم العمل بالموقع فى يوليو ٩٢ ، وسيتم افتتاحه رسميا أول يوليو ٩٣ . كما استطاع القطاع تخصيص ٨٥٠٠ متر مربع فى مدينة ١٥ مايو أقيمت عليها التجهيزات الأولية ، وقدمنا خلال الموسم الشتوى عروضا للسيرك بنجاح كبير . وبالنسبة لسيرك العجوزة فقد تمت أول مرحلة لتطويره فى المدخل والواجهة والممرات والمجزر ... إلخ .. ويتطلب التطوير ضرورة استكمال المرحلة الثانية والثالثة من تطوير الملابس والأجهزة وباقى المبانى . أما تطوير ألعاب السيرك نفسه فقد وضعت خطة لا ستقبال خبراء من كوريا الديموقراطية والصين لتطوير الألعاب الموجودة واستحداث ألعاب أخرى وانشاء مدرسة للسيرك القومى ..

.. أما مسرح محمد عبد الوهاب بالاسكندرية ، وله موقف يتصف بالخصوصية التى تولدت من وجود منظمة الصحة العالمية بجواره ، فقد شكلت لجنة بقرار وزارى لدراسة الموضوع ، وقد انتهى الرأى إلى أن تقوم المنظمة ببناء المسرح على أحدث طراز وعلى كامل مساحة الأرض ، مقابل أن يكون للمنظمة حق استغلال الدور الثانى فقط .. ولن يتم ذلك فى هذا الموسم الصيفى ..

(٥) ان خريطة الهيكل التنظيمى للبيت لم تراع الاحتياجات الفعلية ، بل تم تسكين القوى العاملة الموجودة على خريطة تم تفصيلها لتلبية حاجات أفراد بذواتهم بصرف النظر عن مصلحة العمل . وقد تم وضع هيكل تنظيمى جديد وسيعرض على مجلس الادارة قريبا تمهيدا لارساله للجهاز المركزى رفق بطاقات وصف حقيقية ..

(٦)ان الفرق الفنية التى كانت موجودة لم تكن قادرة على الوفاء باحتياجات القطاع وتحقيق فلسفته .. لذا فقد تم اعطاء فرقة أنغام الشباب استقلالا ماليا واداريا وفنيا بعد أن كانت جزءا من الفرقة الغنائية والاستعراضية ، كما تم استحداث ٣ فرق جديدة ليست ازدواجا أو تكرارا لفرق أخرى قائمة ، لأن نقطة انطلاق هذه الفرق ترتكز أساسا على فلسفة قطاع الفنون الشعبية الاستعراضية فضلا عن أن قاهرة ال ١٢ مليون نسمة فى حاجة ماسة إلى تعدد الفرق .. والفرق الثلاث هى :

* فرقة (مسرح تحت ١٨) من أجل نمو نفسى واجتماعى لأطفال مصر وقدمت باكورة انتاجها بالفعل عرض (شطورة) والذى حقق نجاحا فاق كل التوقعات حيث كان يقدم صباح كل يوم على مسرح البالون .

* والفرقة الثانية هى :

فرقة (مسرح الغد) للعروض التجريبية بعيدا عن النقل والتقليد ومن خلال رسالة قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية .

* أما أحدث الفرق الثلاث فهى :

الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ، ويقوم الأستاذ سليمان جميل بالاشراف عليها والمنتظر أن تقدم باكورة انتاجها قريبا .. وهكذا تضاعفت فرق القطاع من ٤ فرق إلى ثمانى فرق خلال عام واحد ..

(٧) أن كل ما سبقت الاشارة إليه من عمليات التطوير والانشاء كان حتما أن يواكبها بل ويسبقها تطوير الفرق نفسها وبهذا الصدد فقد تم ما يلى :

أ ـــ الفرقة القومية للفنون الشعبية :

تم الاتفاق على تقديم برنامج جديد تماما فى كل عناصره ويرجع الفضل فى ذلك إلى الأستاذ سامى يونس الذى يضطلع بعبء الاعداد والتجهيز من جميع النواحى ، وقد أسند التصميم لمصممين قدامى وجدد إلى جانب اختيار واعداد مدربين للفرقة ولمدرستها فضلا عن الحاق عناصر جديدة ، كما افتتح وزير الثقافة صالة جديدة لتدريبات الفرقة ، كل ذلك تمهيدا لتقديم برنامج جديد من ١٤ رقصة من التراث المصرى والعربى وذلك فى ١ / ٧ / ١٩٩٣ ..

ب ـــ فرقة رضا للفنون الشعبية :

كان أهم ما تم الوصول إليه حتى يتحقق التطوير المنشود للفرقة العريقة هو رفض سياسة التعامل مع الفرقة على أنها فرقة قطاع خاص ، فهى بكل المقاييس فرقة من فرق الدولة من الألف إلى الياء ، وبعد أجازة السيدة / فريدة فهمى لمدة عام وسفرها ، أصبح للفرقة مكتب فنى يمارس دوره ، ومجموعة من المصممين الجدد من أبنائها ، وتم ضم عناصر جديدة (٥٣ عضوا) للفرقة وللمدرسة ، وسيخضع الجميع لمنهج تثقيفى وتدريبى تم وضعه بمعرفة الأستاذ الدكتور / صلاح الراوى وبمعاونة مدير عام الفرقة والمشرفين الفنيين . كما تم تدعيم الأوركسترا بـ ١٥ عضوا ، وبالتالى تم استكمال جميع العناصر اللازمة لتقديم برنامج جديد ..

** وقد تقدم قطاع الفنون الشعبية للسيد وزير الثقافة بدراسة لاقامة مهرجان القاهرة الدولى الأول للفنون الشعبية ، بحيث يكون عام ١٩٩٣ عربيا وعام ٩٤ أفريقيا وعام ٩٥ عالميا ..

(٨) بالنسبة للسيرك القومى فان مقره بالعجوزة كان يتم تأجيره بكل مشتملاته للقطاع الخاص ، رغم أنه كان يحقق قبل التأجير وبعده أضعاف ما يتم مقابل تأجيره طوال ثلاث سنوات . وكان القرار الحاسم هو العدول عن التأجير نهائيا ، وتم التعاقد بأسلوب الانتاج المشترك مع القطاع الخاص مبانى السيرك الثابتة وهو أسلوب يضمن للقطاع عائدا صافيا ، بالأضافة إلى تشغيل الطاقات إلى جانب الاحتكاك بالفنانين الأجانب ..

(٩) كان لابد من اتخاذ اجراءات لتطوير مراحل تنفيذ العمل الفنى ، وفى هذا السبيل تم أنشاء ورشة مركزية للديكور وورشة مركزية للأزياء ..

(١٠) تم اقرار مبدأ تسجيل وتصوير أعمال القطاع على شرائط فيديو كاسيت وتسويقها بمعرفة القطاع ، ومن المتوقع أن تدر عائدا لا بأس به فضلا عما يتيحه هذا النظام من انتشار العمل الفنى والمحافظة على الريبيرتوار وتوثيقه ..

(١١) تم تأسيس استديو للتسجيلات الصوتية بالجهود الذاتية ، والقطاع مع الهندسة الاذاعية يقوم بتنفيذ اجراءات العزل الصوتى على أحدث المستويات الفنية وبالتالى سيتم تسجيل كافة أعمال القطاع بالاستديو التابع له ، بالاضافة إلى طبع شرائط كاسيت لكافة أعماله ..

(١٢) تم انشاء ادارة للتسويق وتعمل وفقا للائحة حوافز مجزية لأول مرة ..

(١٣) فى مواجهة ضآلة مكافآت الانتاج التى يتم صرفها فى المواسم الصيفية وفى ظل ارتفاع الأسعار وافق مجلس ادارة القطاع ووافق وزير الثقافة على رفع هذه الفئات بمبلغ ٥ ج لكل فئة ، كذلك رفع نسبة الحوافز فى التدريبات حتى ١٥٠ ٪ بدلا من ١٠٠ ٪ وفى العروض حتى ٣٠٠ ٪ بدلا من ٢٠٠ ٪ حتى تتوافق أجور الفنانين مع متطلبات المهنة والمتغيرات الاقتصادية ..

(١٤) استكمال الهياكل التنظيمية للفرق الفنية وتدعيمها بالعمالة الفنية وهو ما يمثل فى نفس الوقت حلا لمشكلة الفنانين الذين ظلوا يتعاملون بنظام الأجر نظير عمل لأكثر من عشر سنوات حيث تم فى مارس ١٩٩٢ :

* تعيين ١٥٣ فنانا بمختلف المجموعات الفنية (راقصين .. موسيقيين .. لاعبين ..) ..
* تعيين ١٢٦ من الفنيين الاداريين فى مختلف المجموعات النوعية تدعيما للجهاز الفنى والادارى للبيت ..
* تمت ترقية ٥٢ فنانا بمختلف النوعيات و ٥٣ اداريا بمختلف التخصصات .
* وبالنسبة لعام ١٩٩٣ فقد تمت ترقية عدد ٥٧ فنانا و ٢٤ اداريا كما تم تعيين ١١ أداريا ..

(١٥) بالنسبة لأسعار التذاكر فانها لم ترفع لضرورة الأخذ فى الاعتبار وبصفة جدية الغالبية العظمى من محدودى الدخل وحقهم فى الثقافة والترفيه مقابل تذكرة تكون فى متناول اليد علما بأن القطاع يتعامل مع فئات ٣ ج ، ٥ ج ، ١٠ ج ، بل انه استحدث فئتين جديدتين هما ١ ج ، ٢ ج ..

.. ويمكن اجمالى انجازات العام المالى ٩١ / ٩٢ مقارنا بالعام السابق له على الوجه التالى :

السنة	عدد الحفلات	أجمالى الايرادات	صافى الايرادات	عدد الرواد
		جنيه	جنيه	
نشاط ٩١ / ٩٢	٧٤٤	٧٦٤١٢٣	٥٥٤٧٩٦	٣٢٦٥٠٤
نشاط ٩٠ / ٩١	٧٠٥	٨٠٦٩٦٧	٥٤٧٩٤٦	٢١٨٨٤٦
التغير	+ ٣٩	ــ ٤٢٨٤٤	+ ٦٨٥٠	+ ١٠٧٦٥٨
النسبة المئوية	+ ٥ر٥	ــ ٥ر٣ ٪	+ ١ر٢ ٪	+ ٤٩ ٪

.. ويمكن اجمالى انجازات التسعة شهور من ١ / ٧ / ٩٢ حتى ٣٠ / ٣ / ٩٣ مقارنا بنفس المدة فى العام الماضى على الوجه التالى :

المدة	عدد الحفلات	اجمالى الايراد بالجنيه	صافى الايراد بالجنيه	
من ١ / ٧ / ١٩٩١ حتى ٢٩ / ٢ / ٩٢	٥١٧	٥٣٨٣٨٨	٣٨٤٨٠٩	٢٠٩٠٥٥
من ١ / ٧ / ١٩٩٢ حتى ٢٨ / ٢ / ٩٣	٩٠٠	٦٤٥٨٤٧	٤٣٦٤٥٤	٣٦٦٧٥٨
التغيير	+ ٣٨٣	+ ١٠٧٤٥٩	+ ٥١٦٤٥	+ ١٥٧٧٥٣
النسبة المئوية للتغيير	+ ٧٤ ٪	+ ٢٠ ٪	+ ١٣ ٪	+ ٧٥ ٪

.. أما خطة النشاط الفنى خلال المرحلة المقبلة بما فيها الموسم الصيفى ٩٣ :

١ ــ الفرقة القومية للفنون الشعبية :

* استمرار الاعداد والتجهيز للبرنامج الجديد (برنامج كامل ١٤ رقصة) .
* المشاركة فى المهرجانات القومية والعالمية فى خط موازى مع اعداد البرنامج الجديد .
* بدء عرض البرنامج الجديد فى ١ / ٧ / ٩٣ مع بداية الموسم الصيفى .

٢ ــ فرقة أنغام الشباب :

تستعد لتقديم :

(١) الكوميديا الغنائية الاستعراضية (رصاصة فى الكلب لولو ..) .
(٢) العرض الاستعراضى (أحلى وأحدث رقصات فى العالم) ..

٣ ـــ الفرقة الغنائية والأستعراضية :

تستعد لتقديم :

المسرحية الغنائية الاستعراضية : (الزُّبَّالين)

٤ ـــ فرقة رضا للفنون الشعبية :

* المشاركة فى المهرجانات القومية والعالمية ببرنامج مكثف من الربيرتوار .
* تم إستكمال تطوير الفرقة من خلال المدرسة (باختيار الدارسين واعدادهم بمنهج علمى وفنى) وكذلك اختيار أعضاء جدد للفرقة الأم وتطوير الأوركسترا .
* الاعداد والتجهيز لبرنامج جديد بعد أن تم الاستقرار على المصممين الجدد بموافقة المكتب الفنى للفرقة .

٥ ـــ السيرك القومى :

(١) استمرار عروض السيرك فى حفلات مسائية ودون توقف بالعجوزة .
(٢) بداية الموسم الصيفى من ١ / ٧ / ١٩٩٣ .. بجمصة .
(٣) برنامج مشترك مع سيرك أبطال العالم .. اسكندرية. (السيرك الروسى) .
(٤) برنامج مشترك مع عالم السيرك (السيرك البلغارى) برأس البر .

٦ ـــ فرقة (مسرح الغد) :

(١) قدمت باكورة أعمالها العرض التجريبى (ليش ياعليش) على مسرح البالون لمدة ٣٠ ليلة عرض ، اعتباراً من الخميس ٧ / ٢ / ٩٣ (وتم تصوير العرض تليفزيونيا) ..
(٢) يتم حاليا الاعداد للعرض التجريبى الثانى (فاوست الجديد) ..

٧ ـــ فرقة (مسرح تحت ١٨) :

(١) قدمت باكورة أعمالها عرض (شطورة) على مسرح البالون فى حفلات سباحية (الساعة ١١ صباحا) لمدة ٦٥ ليلة عرض اعتباراً من الأحد ٣١ / ١ / ٩٣ (وتم تصويرها تليفزيونيا خلال تلك المدة) ..

(٢) تعد حاليا أربعة عروض جديدة حتى بداية الموسم الصيفى (فيروز شاه ـ عفوا ياأبى ـ السلام ـ قميص السعادة) .

.....

خطة النشاط خارج مصر :

فى اطار التبادل الثقافى تقوم كل من الفرقة القومية وفرقة رضا برحلات فنية خلال المدة من ابريل وحتى نهاية عام ١٩٩٣ إلى البلاد الموضحة وفقا للجدول الزمنى التالى :

الفرقة القومية للفنون الشعبية :

(١) تسافر إلى كوريا الديموقراطية ، فى حدود ١٢ فردا ، وذلك فى المدة من ٥ / ٤ إلى ٢٠ / ٤ / ١٩٩٣ ..

(٢) تسافر إلى الصين ، فى حدود ٣٤ فردا ، وذلك خلال المدة من ٢٥ / ٥ ــ ٦ / ٦ / ١٩٩٣ ..

(٣) تسافر إلى المكسيك ، فى حدود ١٥ فردا ، وذلك فى المدة من ٨ / ١٠ إلى ٢٣ / ١٠ / ١٩٩٣ ..

(٤) تسافر إلى كوريا الجنوبية ، فى حدود ٢٩ فردا ، وذلك فى المدة من ٢٣ / ١٠ إلى ٢ / ١١ / ١٩٩٣ .

فرقة رضا للفنون الشعبية :

(١) تسافر إلى قطر ، فى حدود ٦٩ فـردا ، فى المدة من ٤ / ٤ إلى ١١ / ٤ / ١٩٩٣ ..

(٢) تسافر إلى أذربيجان ، فى حدود ١٥ فردا ، وذلك فى النصف الأول من شهر مايو ١٩٩٣ ..

(٣) تسافر إلى بولندا ، فى حدود ١٥ فردا ، وذلك خلال شهـرى مايـو ويوليـو ١٩٩٣ ..

وبعد ..

رغم كل المعوقات المالية والادارية فاننا نأمل أن نحقق اليوم وغدا بمشيئة الله ــ الكثير من الانجازات الحقيقية بقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية ..

... والله من وراء القصد ...

ظواهر العامية في المثل الشعبى

« دراسة لغوية »

د. إبراهيم أحمد شعلان

هذا البحث يتناول الكلمات العامية فى المثل الشعبى ، ويحاول القاء الضوء على الظواهر التى بانت عليها الكلمات الملحونة ـ بلغة القدماء ـ أو الكلمات المتطورة ـ بلغة المحدثين ـ تلك التى تظهر فى المثل الشعبى . وقد يرى أحدهم أن العامية فى المثل لا تعدو أسطورة منسوجة أما بقصد أو بغير قصد ، وقد يرى آخر أنه ليس هناك مشكلة لغوية تتعلق بوجود مثل هذه الكلمات ، وان وجب الاهتمام بدراسة الظواهر أو التغييرات الطارئة على اللغة بين الحين والآخر . وهدف البحث من هذا أن يعرض أشكال العامية فى المثل ويرصد الأصيل والدخيل من الألفاظ أو الظواهر فى الكلمة كما ارتضاها اللسان العامى .

أما المادة التى كانت محور هذه الدراسة فهى ثلاث مجموعات من الأمثال الشعبية المصرية وهى :

١ ـ الأمثال العامية : لأحمد تيمور ويحتوى على ثلاثة آلاف ومائة وثمانية وثمانين مثلا ..

٢ ـ حدائق الأمثال العامية : لفايقه حسين راغب ـ ويحتوى على ألفين وأربعمائة وواحد وتسعين مثلا .

٣ ـ موسوعة الأمثال الشعبية المصرية / دار المعارف ١٩٩٢ .

وقد تم تسجيل كل الكلمات العامية فى هذه المجموعات ومنها تتكون مادة البحث .

ـ وهذه المجموعات السابقة تعبر عن اتجاهين أساسيين :

* ـ أحدهما : اتجاه مدنى أو شعبى قاهرى ويتمثل فى مجموعتى تيمور وفايقه حسين. ويبدو أنهما قد عدلا بعض الصياغات المثلية ويظهر ذلك بشكل خاص فى مجموعة تيمور .

* ـ والثانى : فهو اتجاه ريفى وتمثله مجموعة كاتب هذه الدراسة . وقد سجلت هذه المجموعة فى ريف الوجه البحرى بمصر ، ولا يظهر فيها التعديل الا فى القليل النادر ولضرورة الكتابة ، بمعنى أن كلمة «قبل» على سبيل المثال لا ينطقها العامة كما هى مرسومة على الورق ولكنهم يقلبون القاف ألفاً فتكون «أبل» بفتح الألف وسكون البـاء وليس فى الامكان رسمها على هذا النحو ، وهى على كل حال تغييرات قليلة لا تؤثر على حقيقة النص وأمانة التسجيل .

* * *

لقد حاول البحث أن يتعامل مع النصوص كما هى ، فليس هناك داع للغلو فى التفسير لتأصيل الكلمة العامية وذلك بالاقتصار على الرجوع إلى المعاجم والقواميس لالتماس التوافق والتشابه . ولكن عندما يتضح أن اللغويين القدامى قد اتفقوا مع المعجميين ورصـدوا هذه التغييرات اللغوية وصنفوها وأجازوها . فإن ذلك يدعو إلى الاطمئنان إلى صحة الأصل لوجود الكثير من القرائن .

وفضلا عن ذلك فإن المجتمع الشعبى ـ الذى يميل إلى الإنغلاق ـ يتحاشى الاحتكاك ويتهيب الغريب والجديد والدخيل ، ولذلك فإنه يستخدم الكلمات الموروثة المسموعة ، ولما كانت هذه الكلمات المسموعة قد جاءته أصلا عن طريق المثقفين وهم من رجال الدين والعلماء الذين لم ينفصلوا فى أى مرحلة من مراحل التاريخ عن الطبقات الشعبية ، فإننا نستطيع أن نقول ـ دون مبالغة ـ أن اللغة المسموعة مصدرها اللغة المكتوبة وأن اللسان العامى حاول أن يوفق بين الضوابط اللغوية الصارمة وإمكاناته الصوتية واللسانية وظروف معيشته ، وكان من نتيجة هذا التوفيق ذلك الاختلاف القليل ، وبمعنى آخر فإن اللسان العامى قد أعطى لنفسه الحرية المضبوطة ـ أن صح هذا التعبير ـ فى نطاق المحافظة والتقليد ، وقد يكون من المناسب أن نعرض فى السطور التالية بعض الاتجاهات فى قضية العامية والفصحى مما يخدم ـ بلا شك ـ صور العامية فى المثل الشعبى والأشكال التى بانت عليها الكلمات .

* * *

(العامية والفصحى»

إن قضية العامية والفصحى ليست مشكلة حديثة ولكنها قديمة قدم التطور اللغوى ونعتقد أنها امتداد لقضية الأصيل والمولد والدخيل التى كانت محل دراسات منـذ بدايـة انتشار الإسلام خارج الجزيـرة العربيـة وما تـرتب عليه من احتكـاك ثقافى بـالحضارات الأجنبية ، وقد تواصلت الدراسات منذ هذا التاريخ على مستوى العالم العربى والإسلامى ، ولكن ما يهمنا ـ ونحن نتحدث عن العامية المصرية ـ أن نقف على بعض الآراء التى تمثل بعض الاتجاهات المتناقضة .

لقد كانت العامية محل نظر القدماء منذ مئات السنين . فقد ذكر الشيخ يوسف المغربى (ولد أواخر السابع أو أول العقد الثامن من القرن العاشر الهجرى) أن سبب تأليفه لكتاب « دفع الأصر عن كلام أهل مصر » هو دفع ما يوجه إلى العامية المصرية من نقد ، واثبات أن ما ينطق به أهل مصر صحيح عربيه أو قريب من الصواب»[1] . وهناك سبب مباشر أشار

إليه المؤلف وهو أن بعض المتشدقين سمع من بعض الأصحاب ألفاظا فصار يهزأ به مع أنها تحمل الصواب فأراد المغربى أن يدافع عن صديقه ممثلا لبنى وطنه وأن يقطع ألسنة المتشدقين الساخرين فرجع إلى أقرب المعجمات إليه وهو القاموس للفيروز آبادى وأخذ يعد ذلك الدفاع الذى حمل به راية الدعوة إلى الذود عن العامية المصرية لأنها عربية ولا يبعدها عن أصلها الا تحريف لا يذهب بعروبتها ولا يخرج بها إلى دائرة السوقية والابتذال»[٢] .

ويرى آخر أن ما طرأ على الألفاظ العامية من تحوير فى المعنى وتغيير فى شكل البناء يتفق مع قواعد اللغة العربية ومسائلها التى تحدث عنها النحاة فى مراجعهم وأثبتها فقهاء اللغة فى كتبهم وأماليهم .. وأن الاختلاف هو وهم نسجه الزمن بسبب قصور الإدراك وزاد فى أثره تقصير المشتغلين بأمر اللغة العربية ووقوفهم عند حد القول بعامية لفظ وفصاحة آخر لمجرد الكلام دون اعتماد على بحث لغوى سليم يجرونه فى معاجم اللغة أو قراءة فاحصة لتراثنا الأدبى تكون فيصلا لهذا[٣] .

ويقول لين : «لا يوجد فرق كبير بين اللهجة الدارجة والفصحى كما يفرض المستشرقون الأوربيون ، ويمكن وصف اللهجة الدارجة أنها تبسيط اللهجة القديمة بحذف حركات الكلام الأخيرة ، كما أنه لا يوجد فرق كبير بين اللهجات العربية فى البلدان المختلفة كما قد يتصور البعض ممن لم يخالط أهل هذه البلاد . وتتشابه هذه اللهجات أكثر مما تتشابه لهجات بعض مناطق انجلترا المختلفة[٤] . ويؤيد أحمد عيسى هذا الرأى ويحدد ابتعاد العامية عن الفصحى فى شيئين هما الإعراب وتركيب الحروف فيقول : أما الإعراب فهو الإبانة عن المعانى بتغيير أواخر الكلمة ، وأما تركيب الحروف فأكثر حروف اللغة وأن أصاب بعضها تغيير قد يكون عظيما لايزال يقرب من الأصل الفصيح ، وأن التغيير والتبديل الحاصلين فى هذه الحروف قد يسهل فى الكثير منها نسبتهما إلى خصائص اللغة وسنتها فى اللهجات المختلفة»[٥] .

أما أصحاب الاتجاه الآخر فيرون أن العامية ابتعدت عن الفصحى ، فيرى أحدهم «أن اللهجات العامية أخذت تتشكل بعدة تأثيرات . تأثير اللغة القومية قبل دخول الإسلام ثم تأثير اللغة العربية الفصحى ثم تأثير اللغة التركية أو الفارسية على بعض المجتمعات والأقاليم العربية ، ومن هنا جاءت عامية العراق مخالفة لعامية مصر وكلاهما مخالفة لعامية المغرب العربى وهم مخالفون لعامية شبه الجزيرة العربية اليوم .. وقد استتبع ذلك خلافا جوهريا فى لغة الأدب الشعبى ومن ثم فى الأمثلة العامية التى عرفت فى عصر تطور اللهجة العامية فى كل إقليم من الأقاليم العربية»[٦] .

ويرى آخر «أن كثيرا من الألفاظ فى اللغة العامية المصرية وأسماء المدن القبطية وأيضا طرائق التعبير والمصطلحات وتركيب الجمل ، فالنفى والاستفهام فى العامية يجرى على أسلوب اللغة القبطية فيهما ، كما يطابق نطق بعض الحروف العربية نفسها نطقها فى القبطية وكذلك الحركات ، وما زالت العامية المصرية التى هى لغة الشعب لغة الحياة اليومية فيها الكثير من اللغة المصرية القديمة واللغة القبطية التى عاصرت دخول اللغة العربية والتى هى امتداد اللغة الهيروغليفية»[٧]

لا شك أن أصحاب الاتجاه الأخير يضعون عازلا كبيرا - دون دليل - بين العامية والعربية كأنهما لغتان مختلفتان ، وترتب على ذلك - كما يقول أحدهما - أن هناك خلافا جوهريا فى الأمثلة العامية التى عرفت فى عصر تطور اللهجة العامية .

وقد يكون من المناسب أن نقول أن اللغة - أى لغة - تحتوى على مجموعتين من المفردات :

احداها : مجموعة المفردات القيمية بفتح الياء الأولى وتشديد الثانية وتشتمل على القيم الروحية التى تحكم العادات والأخلاق والسلوك وما يرتبط بذلك من مبادىء الدين والفلسفة والاجتماع وغيرها . وهذه المجموعة لا يحدث فيها تغيير كبير ولذلك فإن مفرداتها بطيئة التطور طويلة المفعول ، وبناء على ذلك فإن عامية هذه المجموعة - وهى مظهر التغيير الذى يمكن أن نصادفه فى هذا البحث - لا يمكن أن تخرج عن نطاق الضوابط اللغوية التى رصدها العلماء منذ مئات السنين كما سنشير إلى ذلك عند استعراض مفردات العامية فى الأمثال الشعبية .

والثانية : مجموعة المفردات الحرفية أو الاصطلاحية وهى التى تتعلق بالعلوم العلمية التى تساعد على تيسير سبل الحياة وطرق المعاش وهذه المجموعة تخضع للتطور الحضارى وشروط الاحلال ووسائل الخلق والابتكار - وهذه المفردات سريعة التطور والظهور والاختفاء طبقا لسرعة الايقاع الحضارى . وبالتالى فإن المفردات التى تصاحب هذه العلوم يجب أن تكون ذات إيقاع سريع يتفق مع سرعة التطور - وهذه الظاهرة مضطردة فى كل لغات العالم المتحضر وغير المتحضر .

وعلى سبيل المثال فقد أورد الدكتور عبد الصبور شاهين ألف وثمانمائة وعشرة مصطلحا فى كتابه «دراسات لغوية»[٨] وبعد متابعة هذه المصطلحات تبين أن المفردات القيمية حوالى سبعة وثمانون مفردة . وبعملية حسابية نجد أن هذه المفردات تمثل حوالى ٤,٨ ٪ أو بنسبة ٤٨ فى الألف ، والباقى مصطلحات حرفية عملية ، وهى - كما هو واضح - نسبة ضئيلة جدا تدعم ما سبق الإشارة إليه من أن التغيير يمكن أن يحدث فى العلوم العملية كالكهرباء والصناعات والسينما والمسرح والكيماويات والأدوات المنزلية ... الخ .

وهذه النتيجة التى تمت ملاحظتها ضرورية لأنها يمكن أن تلقى ضوءا على ظواهر العامية فى المثل الشعبى باعتبار أن المثل عبارة عن عملية أخلاقية وسلوكية يومية ليست لها علاقة بالعلوم المادية العملية .

(ظواهر العامية فى المثل»

لاحظ القدماء أن الأمثال قد لا تخضع للضوابط اللغوية ، فقد رصد «أبو عبيد» فى المثل «أجناؤها أبناؤها» أى الذين جنوا على هذه الدار بالهدم هم الذين كانوا بنوها . قال : وأنا أظن أن أصل المثل : جناتها بناتها لا أبناؤها ، لأن فاعلا لا يجمع على أفعال الا أن يكون هذا من النوادر لأنه يجيىء فى الأمثال لا يجيىء فى غيرها . فالعرب تجرى الأمثال على ما جاء

ولا تستعمل فيها الاعراب[٩] . ويقول الزجاجى «الأمثال قد تخرج عن القياس فتحكى كما سمعت ولا يطرد فيها القياس فتخرج عن طريقة الأمثال»[١٠] .

ولقد أكدت الدراسة الميدانية أن الأمثال الشعبية لم تبتعد بعاميتها عن الفصحى كما قد يتبادر إلى الذهن ، ويكفى أن نقول أنه من خلال آلاف الأمثال ـ محور هذه الدراسة ـ لم نعثر على مجموعة من الكلمات العامية ذات أثر واضح ، كما أنها مجموعة قليلة جداً ، وربما كانت أيضا محل شك كبير ، وأن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن الأمثال بما فيها من مفردات عامية متناثرة هنا أو هناك لم تبتعد عن الفصحى ، الأمر الذى لا يدل على جمود الفصحى وتحجرها ، ولكن على حيوية هذه اللغة وثرائها واتساع مفرداتها ودقتها لكى تستوعب التطور وتعايشه . ويكفى فى هذا المجال أن نفتح قاموسا من إحدى اللغات إلى العربية لنجد الكثير من الكلمات العربية التى يمكن أن تؤدى معنى الكلمة الأجنبية وهى دقة كونتها خبرة أجيال .

ونحاول فى الصفحات التالية أن نستعرض أبرز ألوان أو صور العامية فى الجملة المثلية ، على أن يؤخذ فى الاعتبار أن قضية الاعراب باعتبارها احدى مظاهر العامية أمر مفروغ منه ذلك أن قواعد الاعراب تكون مهملة عند الحديث ولا تكاد تظهر الا عند التسجيل ، وأن رجل الشارع ـ وحتى المثقف ـ لا يستطيع أن يحرك لسانه رفعا أو خفضا على أواخر الكلمات عند الحديث المرسل أو الحوار اليومى ومن ثم اعتمد القدماء قاعدة بسيطة فقالوا «سكن تسلم» .

أولا : ترتيب الحروف :

من الأمور التى يمكن ملاحظتها على لغة رجل الشارع تبديل أو اعادة ترتيب الحروف ، لأنه يتحدث بتلقائية ولا يستطيع أن يحفظ الضوابط اللغوية ، ولذلك فإنه يعيد ترتيب الحروف عن طريق اسقاط بعضها أو أضافة أخرى أو استبدالها ، وربما كان هذا التبديل أو الاحلال أو الانحراف الصوتى نتيجة خطأ فى السماع أو ميل إلى التقريب كما يرى أحد العلماء حيث يقول : «ومتى اتحد المخرج أو تقارب سهل انتقال الصوت إلى مجانسه أو مقاربه ولا سيما إذا دعت لذلك ضرورة»[١١] ومن مظاهر هذا الترتيب :

١ ـ التبديل :

وفيه تحتفظ الكلمة ببنيتها مع إبدال حرف بآخر قريب منه فى النطق ولكنه أكثر سهولة عند الاستعمال أو ما يمكن أن نسميه الترتيب التحويلى أو الانحرافى[١٢] ان صح التعبير ، ويظهر ذلك فى الأمثال التالية :

* الصاد تنحرف إلى «س» : المثل «اللى يدق يدق على سدره ، عاشر عاشر مسيرك تفارق»

* قد يحدث العكس فتنحرف السين إلى «ص» : المثل «ايد واحده **ماتسقفش**» .

* الضاد تنحرف إلى «د» : المثل « حبيبك **يمدغ** لك الزلط وعدوك يتمنى لك الغلط » ، « اللى ياكل على **درسه** ينفع نفسه» «**ديّق** تسقف» ، «الوسع فى بتاع الناس **ديّق**»

* الشين تنحرف إلى «س» : المثل : «عصفور فى اليد ولا عشره على السجر» ، «**السجره** اللى تضلل حرم الله قطعها» ،

* الكاف تنحرف إلى «ق» عند الكتابة وألف عند النطق .. المثل .. حرامى مايسرقش **مقشط** » .

* الميم تنحرف إلى نون : المثل «اللى ياكل قد الزبيبه لا به عيا ولا نصيبه» ..

* الجيم تنحرف إلى شين : المثل « زى الجزار كريهه اللى **تشتر** » . أما الحروف اللسانية الثلاثة وهى «الثاء» و «الظاء» ، و «الذال» فإن العامى يستثقلها ويصعب عليه إخراج اللسان فى حركتها فتنحرف «الثاء» إلى «تاء» و «الظاء» إلى «ضاد» أو «دال» ونجد ذلك فى الأمثال التالية :

* الثاء إلى تاء : المثل «ابن يومين ما يعيش **تلاته**» ، «أبو بالين كداب وأبو تلاته منافق» ، « ابرته **تمنها** فدان »(١٣) « أبرد من **التلج**»

* الظاء تنحرف إلى ضاد : المثل «**ضل** راجل ولا**ضل** حيط » «أنضف من الصينى بعد غسيله» .

* الذال تنحرف إلى دال : المثل «خد من التل يختل» «**خد** من الزرايب ولا**تاخدش من القرايب**» ، « خدوا فالكوا من عيالكوا»

أما حرف الهمزة فإنه يستبدل بغيره من الحروف فى أحواله الثلاث :

١ ـ **فى أول الكلمة** : قد يستبدل بحرف مناسب وهو الواو كما فى المثل «ان كانت البيضه لها **ودنين** يشيلوها اتنين»

٢ ـ **فى وسط الكلمة** : تسقط الهمزة ويحل محلها الحرف الذى تظهر عليه الهمزة سواء كان واو أو ياء أو ألفا فمن ذلك :

* **الواو** كما فى المثل : «اتبع البوم **يوديك** الخراب» ، زى ساعى اليهود ما **يودى** خبر ولا يجيب خبر» .

* الياء كما فى المثل : «ابن آدم يا أكحل الراس يا خايب الطبيعه الفم يضحك للفم والقلب فيه الخديعه» ، «ابن **السايغ** اشتهى على أبوه خاتم» ، «أبو ألف حسد **أبوميَّه** ، «إذا فسدت الأم فسدت العيله» .

* **الألف** كما فى المثل : جوزتها تتاخر راحت وجابت **راخر**»

٣ ـ **فى آخر الكلمة** : تتحول الهمزة إلى حرف آخر يتفق مع طبيعة اللسان وامكاناته كما فى المثل : «زى حمير التراسه **تتلكك** على قولة هس» ، «**الميَّه** تكدب الغطاس» ، «ابقى سقا وترش علىَّ الميَّه ؟!» .

ويعبر أحد العلماء عن هذا الوضع بمصطلح القلب المكانى ، ويقصد بالقلب المكانى تقديم بعض أحرف الكلمة على بعضها مع احتفاظ اللفظ بمعناه أو تغييره تغييرا طفيفا» ويرجع السبب فى ذلك إلى «الميل لتخفيف اللفظ أو للتفنن فيه ، ويحدث فى أكثر الحالات

اعتباطا» . مثال ذلك «بحلق» فهى مقلوب «حملق»[١٤] وهى موجودة فى المثل : «كلُ وبحلق عينيك آهى أكله واتحسبت عليك» ، وكلمة «بعزق» مقلوب «زعبق» وهى موجودة فى المثل : «الحمار لما يشبع يبعزق عليقه» .

وقد يعبر عنه بمصطلح الابدال . وهو «اقامة حرف مكان حرف آخر قد يقاربه مخرجا وربما لا يقاربه ، أو يكون بقلب الحرف نفسه لفظا آخر على معنى احالته اليه . وقد عد العلماء الابدال فى العربية الفصيحة سنة من سنتها والابدال ـ غالبا ـ فى الحروف المتقاربة المخرج ، وهو مذهب حذاق الأقدمين من اللغويين كما هو مذهب كثير من الدارسين[١٥] .

ويضيف فى موضوع آخر قوله أن «معظم الحروف التى تطاوع الابدال هى الحروف المتقاربة فى المخارج سواء أكان ذلك فى الألفاظ العربية أو الألفاظ الأعجمية وأن بعض الحروف تستدعى ابدالا لمجاورتها الى أصوات متجانسة معها كما يحدث فى «مصيطر» و «مسيطر»[١٦] . ونصل من ذلك إلى أن «ألفاظ لغتنا اليومية قد سلكت فى ابدال حروفها نفس الطريق وأنها فرع للفصحى ومنها انحدرت[١٧] .

وبالاضافة إلى ذلك فإنه يمكن القول أن الذى يحكم الابدال واعادة ترتيب الحروف فى الكلمة هو التخفيف أوالتخفف مما يعوق اللسان عن الانطلاق وخاصة إذا كانت الحروف متجاورة ومتنافرة أو متجاورة ومتقاربة فينحرف اللسان إلى الحرف المقارب .

* ثانيا : الادغام والدمج :

ليس المقصود بالادغام هو فناء أحد الصوتين المتجاورين فى الآخر كما جاء فى كتب القراءات[١٨] . فهذه القضية ترتبط بالعامية أو الأصوات على الاطلاق ؛ ولكننا نقصد دمج الكلمات فى بعضها وتكوين كلمة تحمل بصمات الكلمتين السابقتين ويظهر ذلك فى الكلمات الآتية واستعمالاتها فى الأمثال :

* بلاش : «بلا شىء» وهى كلمة منحوتة . وقد تبقى كما هى فيقال فى المثل : «من جه بلاش راح بلاش» ، وقد تدخل عليها أداة التعريف كما فى المثل : «البلاش كتر منه» وهى هنا بمعنى «الذى جاء بلا شىء»

* أتابيك او «اتاريك» : وأصلها «إذا بك» كما فى المثل «أتابيك ياضيف ما انتش صاحب محل» . ويرى أحد العلماء[١٩] أن كلمة «أتابيك» أصلها «أتارى» والأصل ـ كما يقول ـ أثارى «وأبدلت الثاء «تاء» ، ويستشهد بأنها فى القاموس بمعنى الأثر أو الخبر وآثار بمعنى أخبار وهذا مخالف لمعنى الكلمة الموجودة فى المثل ذلك أن هذا المثل عبارة عن جملة فى سياق حديث سابق بين متحاورين .

* «جاب» أصلها «جاء به «أو «أتى به» كما فى المثل : «جاب الديب من ديله» . ويقول أحد العلماء[٢٠] جاب : أى أتى بالشيىء وهى منحوتة من جاء به .

* «امبارح» أصلها «أمس البارحة» كما فى المثل «جاى امبارح يملك المطارح» . ويرى أحدهم[٢١] أن الأصل فيها البارحة وأبدلت لام التعريف ميما ، وهذا يتفق وقول النبى صلى

الله عليه وسلم : ليس من أمبر امصيام فى أمسفر» أى ليس من البر الصيام فى السفـر .. ومازال ابدال لام التعريف ميماً يستخدم إلى الآن فى منطقة جيزان التى تقع فى جنوب المملكة العربية السعودية .

* «ايه» أصلها «أى شيىء» أو «أى شيىء هذا» وفى المثل «أقول أيه وأعيد أيه» وهى هنا عبارة عن استفهام انكارى ، أو تدل على اليأس والتحسر ، وفى كتاب «معجم الألفاظ العامية» انها كلمة تقال عند مخالفة أو عند سماع قول لا يعجب على سبيل الزجر وتقل عند الرغبة فى الاستزادة من حديث(٢٢) .

* «هلبت» أصلها «لابد» أو «هل بد» وفى المثل «اللى أنت خايف منه هلبت عنه» .
* «منين» أصلها «من أين» وفى المثل« اللى ما يموت منين يفوت» .
* «آدى» أصلها «هذا هو» . وفى المثل «آدى الجمل وآدى الجمال» ويضاف إلى ضمير المتكلمين فيقال «آدحنا» أى «هذا هو نحن» وفى المثل «آدى احنـا زى الجاريـه المليسه لا دهن طيب ولا آنسه كويسه» وفى المثل «آدينا بنقاسى مرها زى ما كلنا حلوها» وفى المثل «آدينى حيَّه لما اشوف اللى جيَّه» .

ويعزو الدكتور إبراهيم أنيس هذا الدمج الى خطأ الطفل فى تقسيم العبارة إلى أجزائها الصحيحة ، ويقول ان هذا يحدث عادة فى العبارات الكثيرة الشيوع ، وقد لوحظ هذا فى لهجات كثيرة من لهجات اللغات الأوربية ويمكن أن نعزو لهذا ـ كما يقول ـ الخلط فى تقسيم العبارة ما جاءتنا به لهجة كلامنا من أمثال الفعل «جاب» الذى لا شك فى أنه انحدر عن الاستعمال الصحيح «جاء بكذا» فخيل للطفل أن «الباء» جزء من الفعل «جاء» ولاسيما أنه كان ينطق به فى لهجة الكلام بغير همزة»(٢٣) .

وهذه القضية «الدمج والادغام» ترتبط بقضية أخرى مثلها بل وتتداخل معها ألا وهى قضية : الاختصار والاختزال وهى ما تشكل محور السطور التالية .

ثالثا : الاختصار والاختزال :

ونعنى بذلك اسقاط الحرف والتخلص منه ، ويستخدم العوام الاختصار فى الكلمـات ثلاثية الحرف والرباعية وحتى الكلمات ثنائية الحرف فإنها لا تسلم من الاختصار ويكتفى بحرف واحد . ومن ذلك :

١ ـ **حروف الجر** : والمعروف أن أغلب هذه الحروف تتكون من حرفين وعندما يسقط العامى حرفا منها يبقى حرف وحيد ليؤدى دور حرف الجر كاملا ولذلك فيمكن القول أن الحرف المفرد ذو شأن كبير من حيث أنه يمثل معنا قائما شريطة أن يكون هذا الحرف داخل جملة وأن يحل هذا الحرف محل حرف الجر ويكون الحرف الأول من حرف الجـر هو البديل الكامل .

ويستخدم العامى حروف الجر فى الأمثال بطريقتين فهو إما أن يبقى على حرف الجر كما هو ولا تختلف استعمالاته فى ذلك عن الفصحى ، واما أن يتخلص من الحرف الثانى ويكتفى بالحرف الأول ومن ذلك :

ـ **الابقاء على حرف الجر كما هو** ، كما فى المثل : «شيل ده من ده يرتاح ده عن ده» ، «إذا كان القمر معاك أيش على بالك من النجوم» .

ـ **اختصار حرف الجر** : وهو ما يعبر عنه بالادغام أى فناء أحد الصوتين فى الآخر كما فى المثل «قل م الندر واوفى» ، « أقرب م المعزه للرباط » ، «الفار وقع م السقف قال له القط اسم الله عليك قال سيبنى وخلى العفاريت تركبنى» «قال يابا ايه احلى م العسل ؟ قال : الخل ان كان بلاش» ، «الضحك ع الشقاتير والقلب يسبغ مناديل» ، «الطول ع النخل والتخن ع الجميز» ، «زى الفجل متحزم ع اللماضه»(٢٤) ، «العربى اللى منسفه ع الباب» .

أما حرف الجر «إلى» فان العامى لا يستخدمه ؛ اذ يسقط الهمزة ويكتفى بحرف اللام فيقول فى المثل : «طلع من نقره لدحديره» ، «كان فى جره وخرج لبره»

٢ ـ **حرف الهمزة** : يستثقل اللسان العامى حرف الهمزة سواء فى أول الكلمة أو وسطها أو آخرها فيتخلص منها فى كثير من الأحيان ، وقد يستبدلها بغيرها من الحروف المناسبة . ويرى أحد العلماء أنه من الممكن أن نعزوا ميلنا إلى التسهيل فى الهمزة الى القبائل الحجازية(٢٥) .

ـ **ففى أول الكلمة** : تسقط الهمزة كما فى المثل : ابن الحرام لا بينام ولا بيخلى حد غيره ينام» ، «**حد يقدر** يقول للجندى غطى بتاعك» ، «أبوك البصل وأمك التوم **منين** تجيلك الريحه الطيبه يا مشوم» وأصلها من أين وأسقطت الهمزة فى أول «أين» .

ـ **فى وسط الكلمة** : كما فى المثل «احنا اتنين والتالت جانا **منين**» ،«افرحوا واتهنوا بقدومه **جاكم** بشومُه»

ـ **فى آخر الكلمة** : كما فى المثل : «**ابطى الوعد واسرع فى التتميم**» ،«**ابطى ولا تخطى**» ، «ان كان جارك بلا حُك به جسمك » ، «الباب المقفول يرد القضا المستعجل» ، «دا وجهك والا ضى القمر» .

واسقاط الهمزة ليس قاصرا على العامية الحديثة ولكنها كانت موجودة فى اللهجات العربية فى العصور الاسلامية ، ويقول أحد العلماء «ان من يرجع إلى اللهجات العربية فى العصور الاسلامية يرى أنها مالت إلى تخفيف الهمزة والفرار من نطقها محققة لما تحتاج فى تحقيقها من جهد عضلى .. » وقد مالت كل اللهجات السابقة الحديثة إلى التخلص من الهمزة فى النطق فليس غريبا أن يتخلص منها أيضا معظم الحجازيين وبعض التميميين(٢٦) .

٣ ـ **اسم الإشارة** : للسان العامى طريقتين فى اختصار اسم الاشارة «هذا» :

* **الأولى** : تختصر إلى كلمة «ده» فيقال فى المثل «شيل ده من ده يرتاح ده عن ده» وهذه شائعة فى ريف الوجه البحرى على وجه الخصوص .

والثانية : تختصر إلى كلمة «دا» فيقال فى المثل «اجرى ومد دا شيىء يهد» وهذه اللهجة شائعة فى منطقة القاهرة .

أما «هذه» للمؤنث فتختصر إلى «دى» كما فى المثل «دى عيشه وآخرتها الموت» .

وبخصوص «هذا هو» و «هذه هى» فتختصر إلى كلمة «آدى» كما فى المثل «آدى الله وآدى حكمته» أى «هذا هو الله وهذه هى حكمته» والمثل «قالوا الجمل طلع النخله قالوا : آدى الجمل وآدى النخله» أى «هذا هو الجمل وهذه هى النخله» .

٤ ـ اسم الموصول : استعاض العامة عن الأسماء الموصولة كلها بكلمة مختصرة وهى «اللى» وهذه الكلمة عبارة عن الجزء الأول من اسم الموصول وبذلك أسقطوا الجزء الثانى من الكلمة . وعلى ذلك فكلمة «اللى» تدل على المفرد والمؤنث والاثنين وجماعة الذكور والاناث والعاقل وغير العاقل . وفى «الحدائق» أن كلمة «اللى» قد أكثر استعمالها فى اللغة المصرية وكثرت كذلك الأمثال التى بدأت بها[٢٧] . وبمتابعة الأمثال التى بدءت بكلمة «اللى» نجد أنها تبلغ حوالى ٤٥,٦ ٪[٢٨] فى الحدائق ، وفى « الأمثال العامية » لأحمد تيمور يبلغ مجموع هذه الأمثال ٢٧٧ مثلا بنسبة ٨,٦ ، وفى مجموعة كاتب هذا البحث ٣٥٦ مثلا بنسبة ٩,٦» .

وعلى ذلك فتكون النسبة العامة هى = ٤٥,٦ + ٨,٦ + ٩,٦ = ٦٣,٨ أى بنسبة ٢١,٣ ٪ فى المجموعات الثلاث .

معنى ذلك أن الأمثال التى تبتدىء بكلمة «اللى» تبلغ أكثر من «خمس» كمية الأمثال محل دراسة هذا البحث ، وهى بلا شك نسبة كبيرة تدل على أن اسم الموصول هذا يستحوذ على شعبية كبيرة لدى العامة لا فى مصر وحدها ولكن ـ أيضا ـ فى كل أنحاء الوطن العربى . ويؤيد هذا ما يقوله أحد العلماء من أنه «نكاد تتفق على استعمال ـ اللى ـ بهذه الصفة معظم اللهجات العربية الحديثة ـ إن لم تكن كلها ـ فى جميع أنحاء الوطن العربى . فتسمعه فى السعودية وفى الكويت وغيرها من دول الخليج العربى وتسمعه فى مصر وما يليها من بلدان المغرب العربى ، فإذا ما كنت فى سبته على البحر الأبيض المتوسط وإذا ما كنت فى طنجة فى شمال المغرب أو كنت فى مراكش وغيرها من بلاد السوس تجد «اللى» كاسم موصول ، كما يضمنها أهل العراق والشام كلامهم[٢٩] ويرجع المصدر السابق وجود هذا اللفظ فى الفصحى بناء على ما يلى :

* ـ اما أن تكون «اللى» أصلها «الذى» وما يتفرع عنه وقطعت الذال وما بعدها وبقيت «الـ» ترخيما .

* ثانيا : أن تكون «اللى» اصلها «الـ «ثم ضعفت وأميلت مع اشباع ، ونحاة العرب لا يختلفون فى اعتبار «الـ» اسم موصول .

* ـ ثالثا : روى بعض القراء أنه قد قرأ بتخفيف الهمزة من «اللاء» وقياسها أن تجعل بين بين .. ويضيف أن تخفيف الهمزة من اللاء ونطقها «اللا» بغير همزة ـ تسهيلا ـ أخف على اللسان من تحقيقها ، وقراءتها على هذا النحو من التخفيف ساعد اللهجات الحديثة على امالة اللام واشباعها فصارت «اللى» واستعملناها اسما موصولا يدل على المفرد والمثنى والجمع[٣٠] .

ويرى عالم آخر أن «كلمة «اللى» الشائعة فى كل البلاد العربية بدلا من كلمات متعددة يمكن بعد التأمل أن ننسبها الى أصل قديم كان شائعا فى بعض لهجات العرب القدماء وأنه

كان للعرب القدماء لغتان مستقلتان يصطنعون احداهما فى الأساليب الأدبية ويصطنعون الأخرى فى الحديث العادى (٣١) .

ويمكن أن نضيف أن قطع الذال والاكتفاء «بأل» مع مدها بالامالة ربما كان نتيجة استثقال خروج اللسان فى حرف الذال واتفاقا مع الميل إلى السهولة والتخلص مما قد يعوق الانطلاق فى التعبير باعتبار أن الاختصار لن يؤثر على المعنى .

وفى هذا المجال يمكن الاكتفاء بذكر بعض النماذج مثل :

«اللى ما يعرفك يجهلك» ، «اللى ما ينفعش طبله ينفع طار» ، «اللى يفوتك فوته وارتاح من قهره وان كنت عطشان ما تورد على نهره» ، «اللى ما يخاف من الله خاف منه» ، «اللى ياكله الكلب وينجسه ياكله السبع ويطهره» ، «اللى تحبل على الفرن ، تولد فى الجرن» ، «اللى تحبه حيّه يطوّق بيها» .

ولا يقتصر اسم الموصول «اللى» على بداية المثل رغم أنه يمثل ٤٠ ٪ من كمية الأمثال التى تبدأ بحرف الألف ، وأكثر من ««خمس» مجموع الأمثال محل البحث ؛ ولكنه قد يأتى فى وسط الكلام كما فى المثل «العيار اللى ما يصبش يدّوش» ، «الصاحب اللى ما ينفع جته مدفع» .

وأخيرا فإن الاختصار قد يدخل الى الكلمات ثلاثية الحروف كما فى الأمثال : «الاقتصاد نص المعيشة» ، «نص الفطره خرُّوب» ، «على قد زيته كيل له ، «القد قد الفوله والحِس حِس الغُوله» .

رابعا : الاضافة أو الزيادة :

وكما أن اللسان العامى قد جرى على الاختصار والايجاز تمشيا مع التبسيط وخصوصا نظرية السهولة وهذا هو الغالب ؛ فإنه أيضا قد درج على الاضافة أو الزيادة ، وهذه أما أن تكون فى نهاية الكلمة بإضافة حرف الشين للدلالة على النفى كما فى المثل :

« آفتى مِعْرِفْتِى راحتى ما اعرَفْش » ، « الابريق المليان ما يلُقّش » ، « أتعلم السحر ولا تِعملْ بوش » ، « العيار اللى ما يُصبش يدْوِش » .

وقد تأتى الشين بعد علامة الاستفهام كما فى المثل « ايش جاب طُز لسبحان الله ؟ » « ايش جاب ده لده ؟! » « ايش حايشك عن الرقص قال قصر الكمام » ، وهى فى هذه الحالة أما أن تكون اختصار عن طريق الدمج بين كلمتين « فايش » أصلها « أى شىء »(٣٢) وقد يكون اضافة خاصة وأن العامى يستخدم حرف الشين الزائدة كثيرا . فى هذا المجال يقول أحد العلماء : «يغلب على المصرى زيادة حرف شين المقتطعة من شيىء فى آخر كل كلمة بعد النفى فيقولون « ما كتبتش » ونحو ذلك مما هو شبيه بشين الكشكشة عند العرب(٣٣). ويقول آخر ومن أهم خصائص اللهجة العربية المصرية من حيث التركيب إضافة الشين للدلالة على النفى . مثل «ما يرضاش» بدلا من ما يرضى(٣٤). ويقول صاحب تهذيب الألفاظ : «تستخدم الشين فى النفى والاستفهام فيقول أحد العامة «سافرتش» أى هل سافرت فيقول آخر ما سافرتش أى ما سافرت ولا يلحقون الشين بكاف المخاطبة الا على القاعدة المتقدمة أى فى النفى والاستفهام . فهناك فرق بين هذا التحريف الفاشى فى العامية وبين كشكشة ربيعة ومضر فإنهم يزيدون بعد كاف الخطاب للمؤانثة شينا فيقولون فى «رأيتك» رأيتكش ويقولون «بكش» «عليكش» فى بك وعليك(٣٥)

وقد تكون الزيادة فى بداية الكلمة ، ومن الظواهر الواضحة فى الجملة المثلية زيادة حرف الباء قبل فعل المضارع كما فى المثل :"أبو ميه بيحسد أبو حُولِيّه[٣٦] ، أعمى وبيرمح فى النخل ، اللى بتحبل فى مكة بيجيبوا خبرها المجاورين ، اللى بياكل كتير بيشخ كتير".

وقد يكون من المناسب الاشارة إلى أن العامية الجزائرية تتفق مع العامية المصرية فى إضافة الباء الزائدة قبل المضارع مما يدل على اتساع هذه الظاهرة .

ومع أن اللسان العامى ـ عادة ـ يتخلص من الهمزة سواء فى أول الكلام أو وسطه أو آخره وقد يستبدل بها ما يناسب ظروفه فى أحيان أخرى وغالبا يستبدل بها الحرف الذى تظهر عليه (الألف أو الواو أو الياء) الا أنه قد يضيفها إلى الكلمة فى بعض الظروف ربما لصعوبة النطق ببداية الكلمة بالنسبة لبعض الحروف كحرف الياء مثلا . فيقول المثل «**ايد على ايد تساعد**» ، « **الايد** البطالة نجسه» ، «**اللى** ما ايدى فى مقطفه ألف عفريت يلهفه » ، «**ايد على ايد** تودى بعيد» .

* **خامسا : أداة النفى** : يفضل العامى استعمال حرف النفى، « ما » فى الجملة المثلية ، وعندما تأتى أداة النفى «ما» بعد اسم الموصول «اللى» يضاف اليها فى كثير من الأحيان حرف الشين الزائدة كما فى المثل «اللى مش عاجبه الباب مفتوح» ، «اللى مش عاجبه يشرب من البحر» وبذلك تتخلص «ما» النافية من المد ويتحول الفعل بعدها مصدر كما فى المثل «اللى مش قادر على حاجه يسيبها» ، «اللى ما يشوف من الغربال يبقى أعمى» .

وكثيرا ما يأتى الفعل مضارعا بعد «ما» النافية كما فى المثل «اللى ما يِعِدّنى ما اعده ولو كان النبى جده» ، ومن خلال ١٨٠ مثلا فى كتاب «الحدائق»[٣٧] نجد أن «ما» النافية» بعد «اللى» يأتى بعدها ٤٣ مثلا فيها الفعل مضارعا ومنها ١٢ مثلا يأتى الفعل ماضيا ومن الأمثال التى يأتى فيها الفعل ماضيا : «اللى ما **فلح** البدرى جى المستأخر يجرى» ، «اللى **ما داق** اللحمه تعجبه الفشه»[٣٨] .

وفى بعض الأحيان يسقط العامى حرف النفى ، وهنا يعتمد النفى على التلوين الصوتى . كما فى المثل «شُفْتش الجمل ؟ قال ولا الجمَّال » .

وليس معنى استخدام حرف النفى «ما» بكثرة فى الأمثال أن حرف النفى «لا» ليس له مكان فى الجملة المثلية ولكنه قليل الاستعمال كما فى المثل «لا بحبك ولا بقدر على بُعدك» ، «لاقينى ولا تغدّينى» .

ومما يلفت النظر فى استعمالات النفى فى الجملة المثلية أن الأمثال تستخدم تعبيرا يدل على الاستحالة أو قريب منها أو حتى المبالغة فى بعض الظروف . وهذه الأمثال تبدأ بكلمة «عمر» بضم العين وسكون الميم فيقول المثل «عمر ابن شهر ما يبقى ابن شهرين» ، «عمر الحسود ما يسود» ، «عمر الدم ما يبقى مَيّه» ، «عمر الرايب ما يرجعش حليب» ، «عمر شجرة التين ما تطرح زبيب» ، «عمر الغاب ما يصح منه او تاد » وكلمة «عمر» هنا بمعنى أن هذا الأمر لن يحدث ولا يمكن تصوره .

وقد تأتى «ما» فى بعض الأمثال للاثبات أو زائدة وربما كانت توطئة أو هى وما بعدها تحل محل فعل الأمر فيقول أحدهم «ما تيجى» أى «إئت» ، «ما تكتب» أى «أكتب» ،

«ما تشرب» أى «اشرب» ونرى ذلك أيضا فى المثل «يا ويل اللى ما تسقف له يجى لك راقص»

* **سادسا : المبنى للمجهول** : يتحاشى العوام استخدام صيغة المبنى للمجهول ذلك أنها تبدأ بالضم وهذه تمثل صعوبة على اللسان لذلك نجد أنه استبدلها بصيغة المطاوعة وذلك بكسر الحرف الأول مع إضافة حرف مناسب بعده وغالبا ما يكون ساكنا ، أو تحويل الفعل الى مصدره .

وبعد أن تم مسح المجموعات الثلاث(٣٩) ـ محور هذا البحث ـ تبين أن مجموع الأمثال التى تحتمل صيغة المبنى للمجهول تبلغ ٣٦ مثلا وهى نسبة ضعيفة جدا ومع ذلك فقد حولها اللسان العامى الى الصيغة المناسبة لكى تتفق مع امكاناته بمعنى أن الكلمة العربية التى لا تأتى الا على صيغة المبنى للمجهول تحولت إلى الصياغة الجديدة التى ارتضاها الذوق العامى ، ومن ذلك الأمثال الآتية :

المثل الشعبى : اللى ينشرى ما ينشهى . **الصيغة العربية** : الذى يُشْتَرى ما يُشْتَهَى .

ـ المثل : بيع واشترى ولا تنكرى ،، والصيغة العربية : بيع واشترى ولا تُكْرَى
ـ المثل : الأصيل يتعاتب أما الندل ما يتعاتبش
وصيغتها العربية : الأصيل يُعَاتَب أما الندل ما يُعَاتَب .
ـ المثل : جنه من غير ناس ما تنداس .
وصيغتها العربية : جنة من غير ناس ما تُداَس .
ـ المثل : المرسال لا ينضرب ولا ينهان .
ـ الصيغة : المرسال لا يُضْرَب ولا يُهَان
ـ المثل : من بص لحاله انشغل باله .
ـ الصيغة : من بص لحاله شُغِل باله .
ـ المثل : مش كل الطير اللى يتاكل لحمه .
ـ الصيغة : مش كل الطير الذى يُؤْكَل لحمه .
ـ المثل : ديل الكلب عمره ما ينعدل .
ـ الصيغة : ديل الكلب عمره ما يُعْدل .

ـ المثل : تكون فى ايدك تقسم لغيرك . وهذا المثل هو الوحيد الذى ذكره تيمور(٤٠) بصيغة المبنى للمجهول وهو خطأ ولكنه عند العوام ينطق بغير صيغة المبنى للمجهول فيقولون : تكون فى ايدك وتقسم لغيرك بكسر التاء فى «تقسم» وليس بضمها .

ـ المثل : زى ولاد الكُتَّاب ينسرعوا من أول كف .
ـ الصيغة : زى ولاد الكتاب يُسْرَعوا من أول كف ... الخ .

* **سابعا : أداة التشبيه** : يستخدم العامى أداة التشبيه «**زى**» بمعنى «مثل» فى الجمل المثلية كثيرا ، وهى تأتى غالبا فى بداية الجملة المثلية ، ويعنى ذلك أن المشبه غير موجود مما يعطى حرية الحركة لضارب المثل فى أن يختار المشبه كما يريد ، وفى هذه الحالة

لا تكتفى الجملة المثلية بالمشبه به ولكنها تضيف عرضا لصور التشبيه وهى صور ثابتة لأنها تكوّن جسم الجملة المثلية واتفق الحس الشعبى على ثبوتها .

وإذا حاولنا أن نستقرىء الاحصاء[٤١] فإننا نجد ما يأتى :

* **فى تيمور** : جاءت أداة التشبيه «زى» فى ٢١٧ مثلا مقسمة الى قسمين :
* **الأول** : ١٩٧ مثلا بدأت بكلمة «زى» .
* **الثانى** : ٢٠ مثلا جاءت كلمة «زى» فى داخل الجملة .
* **فى مجموعة كاتب هذا البحث** : جاءت أداة التشبيه «زى» فى ٨٦ مثلا ، مقسمة إلى قسمين :
* **الأول** : ٥١ مثلا بدأت بكلمة «زى» .
* **الثانى** : ٣٥ مثلا جاءت كلمة «زى» فى داخل الجملة .

ومما لاشك فيه أن بداية المثل بحرف «زى» فضلا عن الميزات السابقة فإنه يعطى مرونة واختصارا فى الاستعمال ويفتح الطريق لاستعمال الجملة المثلية فى أكثر من مناسبة ولأكثر من مشبه مذكرا ومؤنث عاقل وغير عاقل .

وكلمة «زى» تستعمل بمعنى شبه أو مثل . ويقول أحد العلماء انها لفظة فصحى تأتى أحيانا بالسين وأحيانا بالزاى والمعنى واحد ففى القاموس نقول «لاسى لمن فعل ذلك» أى لا شبيه ، وليست المرأة : بسى : أى مشابه وسى كزى : مستو متشابه[٤٢] .

وهذه بعض استعمالات كلمة «زى» عند تيمور :

* **بداية المثل** : ـــ **زى النمل يشيل أكبر منه .**
ـــ **زى النحل ما يطلّعوش الا الدخان .**
ـــ **زى نهار الشتا مالوش أمان .**
ـــ **زى الورد كله منافع .**
* **فى وسط المثل** : ـــ دخول الحمام موش زى طلوعه .
ـــ الدنيا زى الغازيه ترقص لكل واحد شويه .
ـــ الزرع زى الاجاويد يشيل بعضه .
ـــ الفلوس زى العصافير تروح وتيجى .
ـــ الراجل زى الجزار ما يحبش الا السمينه .

وهذه بعض استعمالات «زى» فى «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية» :

* **بداية المثل** : ـــ زى الوز حنّيَّه بلا بِز .
ـــ زى حجر الطاحونه يكركع وما فيش دقيق .
ـــ زى السمن على العسل .
ـــ زى الشيطان سرُّه فى بطنه
ـــ زى عفريت القيَّاله ما ينهدِّش .
* **فى وسط المثل** : ـــ كلام زى الرصاص فى جِته زى النحاس .
ـــ المره زى الأرض .
ـــ النسب زى اللبن أقل شيىء بيغبره .

ـ الولاده زى الحرامى .
ـ يا دارك زى جارك يا تِقلع باب دارك .
ـ البيع والشرا زى سكرة الموت .

* * *

ومما لاشك فيه أن الظواهر السابقة التى اعترت الكلمة حتى أصبحت شعبية الاستعمال يمكن ارجاعها إلى قضية كبرى قد تحكم توجيهها ، أو يمكن أن ترتبط بخيط واحد يمسك أطرافها ، أو أن هذه الظواهر تركز على قاعدة تمثل حجر الزاوية وهذه القاعدة يمكن أن نطلق عليها **السهولة والتيسير** ولا تعنى السهولة استبدال كلمات صعبة بغيرها من الكلمات السهلة ، كما لا تعنى السهولة هنا هى الحرية المطلقة فى التغيير والتبديل لأن القضية ترتبط بأطراف ثلاثة المرسل والمستقبل وما بينهما من مادة لغوية ، ولكن السهولة هنا تعنى ـ فى رأينا ـ التبسيط والتخفيف الصوتى .

ومن المعروف أن العوام يكرهون التضعيف أى الشدة على الحرف ولذلك فإنهم يلجأون فى كثير من الأحيان إلى تخفيفها عند الضرورة . أما فى غالب الأحوال فإنهم يتحاشون التضعيف أصلا ، ويكفى فى هذا المجال أن نعيد قراءة الأمثال التى دخلت فيها الكلمات العامية المضعفة فنجد أنها لا تزيد على ١٧ كلمة (سبعة عشر كلمة) فى آلاف الأمثال محل هذه الدراسة .. وفضلا عن ذلك فهو يلمس أيسر السبل لتوصيل فكرته للغير فنراه يدغم الأصوات ويسقط منها ما يمكن التخلص منه دون ضرر أو اخلال ..

ويرى أحد العلماء «أن هذا التطور ـ تغيير الكلمات ـ هو أحد نتائج السهولة التى نادى بها كثير من المحدثين والتى تشير إلى أن الانسان فى نطقه يميل إلى تلمس الأصوات السهلة «ويضيف» أن القدماء قد اعترفوا بكراهية التضعيف ولعلهم يريدون بهذا أنه يحتاج إلى مجهود عضلى»(٤٣) .

وبالإضافة إلى ذلك فالشعبى يلجأ إلى التماس المرونة والتطويع والتوفيق بين كافه المتطلبات اللسانية والفكرية وضوابط اللغة الأم لكى يستطيع أن يوجد نوعا من الانسجام بين الأصوات تتفق مع الذوق أو الحس الشعبى .

ويفسر أحد العلماء التغييرات الصوتية والقلب المكانى وغيرها من الظواهر اللسانية بأنه ربما كان نتيجة خطأ فى السماع أو نتيجة اختيار متعمد(٤٤) .

وقد يضيف الباحث الى ذلك أن هذا الخطأ ربما كان خطأ المتكلم نفسه ، ذلك أن العامية لغة صوتية وهى مسموعة أكثر منها مكتوبة ، بل أن هذه الأمثال ـ برغم قدمها ـ لم تسجل على الورق الا فى السنوات الأخيرة ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يصل الاهتمام بالتحديد الصوتى للمفردات ، وهكذا يمكن أن تتداخل المفردات دون أن يضيع المعنى ، لأن المتكلم يعى تماما أن هناك عناصر أخرى تعمل على توضيح المعنى كالاشارات وتعبيرات الوجه وطبيعة المكان ومستوى الحوار بين المتكلم والمستمع والهدف الأساسى من الحوار ، كل هذه العوامل وغيرها يلعب دورا هاما فى توضيح المعنى ، وعلى ذلك فإن الاقلال من تحديد المفردات والدمج أو التضمين أو الإشارة أو التخلص من المط وخشونة التعبير وتنافر الحروف كلها تتكامل فى ايصال المعنى للطرف الآخر . وهذه الظواهر ـ فيما نعتقد ـ ليست قاصرة على العربية ولكنها

ربما تشمل اللغات الأخرى .

وقد يرى الباحث أن هذه الظواهر من نتائج الحرية الكبيرة التى يمتلكها الشعبى نزولا إلى السهولة وجريا وراء خفة الاستعمال ورشاقة التعبير ولذة واستلطاف التركيب الجديد وهو استلطاف جماعى والا لما كتب له الذيوع والانتشار .

وقد يرى الباحث ضمن تلك الأسباب أيضا طبيعة الارتجال الذى يصاحب اللغة المنطوقة .

* * *

«كلمات عامية عربية»

ان الكلمات العامية التى اعتمد عليها هذا البحث هى كل، ما أمكن حصره فى المجموعات الثلاث[٤٥] . وان استعراض الكلمات العامية التى تم احصاؤها فى هذه المجموعات قد أثبت أن حوالى ٩٠ ٪ من هذه الكلمات قد كشفت القواميس والمراجع عن وجهها العربى ـ كما سنشير فيما بعد ـ وانها ليست روافد أو بقايا لغات أخرى[٤٦] كما ادعى البعض ، وان هذه الكلمات عربية الأصل وعندما نزلت إلى المستوى الشعبى ابتعد عنها المثقف واستهجنها منذ القرن التاسع عشر أو أنها كلمات مولدة[٤٧] . وقد ساعد على ذلك عدة عوامل منها :

١ ـ تدخل الذوق الشعبى فى اعادة صياغة الكلمة وتشكيلها .
٢ ـ عامل الزمن وأثره على بنية الكلمة وتغيرها حسب ظروف المجتمع وتطور حركته .
٣ ـ عامل المكان واختلافه من بيئة زراعية الى صحراوية إلى بحرية إلى صناعية .. الخ .
٤ ـ الاستعلاء الطبقى وما تبعه من استعلاء ثقافى واستهجان بعض الكلمات الفصحى التى سارت بين الفئات الشعبية .
٥ ـ التطور الطبيعى الناتج عن حيوية اللغة وقدرتها على الاستيعاب مع المحافظة على البنية الأساسية للكلمة .

والكلمات ذات الأصل العربى تتمثل فيما يأتى :

*** حرف الألف :**

١ ــ **ادّى** : المثل « أبو العينين قال لبنته كل زبون أِدّى له شكله » وفى الوسيط[٤٨] : ادى الشىء : قام وأدى الدين : قضاه . وأدى اليه الشيىء ، أوصله اليه .

٢ ــ **أح** : المثل « اللى يلعب الدَّحْ ما يقولش أَحْ » يقولون عند التوجع «أح» ، وهى كلمة عربية تقال عند الألم[٤٩] وهى بفتح الألف وضمها والحاء المهملة يدل على وجع بالصدر يقال : أح الرجل اذا سعل »[٥٠] .

٣ ــ **ادقلج** : المثل « زى البيض بيتدقْلِج على بعضه » والمثل « خرطه الخراط وادَّقلج مات » . أصلها يتدألج » وادغمت التاء فى الدال : أى يمشى مبطئا مع تمايل . والأصل فى الكل « دعلج » وأبدلت العين همزة[٥١] . وفى كتاب « فى اللهجات العربية » أن « دحرج » تطورت فى اللهجات القديمة الى « دعلج » بأن جهر « بالحاء » فأصبحت

« عينا » وبأن قلبت « الراء » « لاما » وهكذا رويت لنا الكلمتان فى المعاجم العربية على أنهما صحيحتان ثم تطورت الأخيرة منهما فى لهجة كلامنا الى « دألج »[٥٢] .

٤ ــ **إتلم** . فى المثل : « إتلَمّت الحبايب ما بقَاش حد غايب » ، « اتلم المتعوس على خايب الرجا » وهى بمعنى اجتمع والأصل فيها « التم » وحدث قلب مكانى . وفى القاموس : « التم » : « اجتمع »[٥٣] .

٥ ــ **أتاوى** : المثل : « اللى افرقه وانا مِشْتِهيه أقعُد جنب الحيط واتاويه » من « توارى » أى استتر وربما كان الأصل « أثاوى » وابدلت الثاء تاء[٥٤] .

* **حرف الباء :**

١ ــ **بِدَّك** : المثل « ان كان بِدَّك تِهريه اسكت وخَلِّيه » « والمثل « اللى بِدَّك ترهنه بيعه » وكلمة « بد » بمعنى الرغبة و« الأصل فيها « البده » بضم الباء وفى القاموس : البده بالضم : الغاية[٥٥] وفى اللسان البده : أول الشيىء أو ما يفجأ منه[٥٦] .

٢ ــ **برَّه** : المثل « كان فى جَرَّه وخرج لبرَّه » والمثل «من بره طق طق ومن جوه فاش وبق» وقد ذكرها الزبيدى فقال عنها : يقولون جئت من برا قال محمد والصواب « جئت » من بر « وذهبت » برا و« البر » خلاف « الكن » وهو أيضا ضد البحر والبرية منسوبة إلى البر وجمعها برارى[٥٧] . وقال الازهرى هو من كلام المولدين[٥٨] .

٣ ــ **بَطْحَه** : المثل : « اللى على راسه بَطْحه يحسس عليها » وهى بمعنى أنه « اذا أُلقى انسان على وجهه ويراد منه الضرب والغيبوبة »[٥٩] . ويقال بطح فلانا : ألقاه على وجهه[٦٠] وأما فى العامية فيقال بطح فلان فلانا : ضربه بحجر أو عصا فأصاب جبهته أو رأسه فشقه وأدماه[٦١] .

٤ ــ **باس** : المثل : احترت يا بخره أبوسك منين » والمثل : « بوس راس مراتك فى الفرشه ولا تبوسهاش فى الجلسه » والبوس تقبيل : فارسى معرب[٦٢] وهى مولدة عامية تكلسوا بها وصرفوها[٦٣] .

٥ ــ **بسّ** : المثل : « كل ما أقول يارب توبه يقول الشيطان بس النوبه » وهى بمعنى حسب فى استدراك الزبيدى ذكرها فى العين[٦٤] وفى القاموس البس : لت السويق أو الدقيق بالسم[٦٥] وفى الوسيط : بمعنى حسب وهى فارسية[٦٦] وفى قول آخر بمعنى « كفاية » وهى تركية[٦٧].

٦ ــ **برطيل** : المثل : « البرطيل شيخ كبير » بكسر الباء بمعنى الرشوة وهو فى اللغة حجر مستطيل . وقيل أصله أن رجلا وعد آخر بحجر اذا قضى حاجته فلما قضاها أتاه بحجر ثم قيل لكل رشوة[٦٨] . ويقال طست مياه أو خزان وهى فارسية[٦٩].

٧ ــ **بدرى** : « البَدْرِيَّه تعلم أمها الرَّعِيَّه » « أهل مصر تستعمله لأول كل شىء فى الوقت والفاكهة ، وقال الفراء فى أول انتاج البدرية ثم الربعية ثم الدفئية[٧٠] وفى القاموس : البدرى من الغيث : ما كان قبل الشتاء والبدرى السمين[٧١] .

٨ ــ **برجس** : المثل : « أعمى وبيبرجس فى النخل » البـرجس نجم وقيل هـو المشترى و« البرجاس » غرض فى الهواء وأظنه مولدا[٧٢] .

٩ ــ **بشـرقه** : المثـل : « ان حضر العيش يبقى المش بَشْـرقـه[٧٣] وهـو مـأخـوذ من شبارق[٧٤] وفى القاموس شبرقه : قطعه ومزقه ، وفى اللسان شبرقت اللحم : قطعته وفرقته[٧٥] .

١٠ ــ **بال** : المثل : « صاحب بالين كداب وصاحب تلاته منافق » بمعنى الحال أو الشأن ويقال فلان رضى البال[٧٦].

١١ ــ **بُق** : المثل : « ارميه البحر يطلع وفى بُقّه سمكه » يقال بق الرجل بقا : أكثر القول فى صواب أو خطأ ، بق الكلام : لفظه وبق الخبر : أذاعه[٧٧].

١٢ ــ **بص** : المثل : « اللى بيص لفوق رقبته توجعه » وفى القاموس بص : برق ولمع[٧٨].

١٣ ــ **بربور** : « أم بربور ما بتبور » فى القاموس بمعنى طعام هلامى[٧٩].

١٤ ــ **بهدله** : المثل : « الفقر حشمه والعز بهدله » . فى القاموس البهدلة الخفة والاسراع فى المشى[٨٠] .

١٥ ــ **بَعْبَعْ** : المثل : « اللى يعمل جمل ما يبعْبَعْش من العمل » « بعبع » أى صرخ بعجزه وانهزامه وهى مقلوب « عبعب » وفى القاموس : عبعب : انهزمّ[٨١] ، وهى مفتوحة الباء وسكون العين فى الاثنين.

١٦ ــ **بَعْزَقْ** : المثل : « لما يشبع الحمار يبعزق عليقه » وهى بمعنى نثره ففرقه ، وهى مقلوب زعبق الشيىء : فرقه وبدده كبعزقه[٨٢].

١٧ ــ **بطط** : المثل : « اللى نِحرته فى سنه نبططه فى يوم ؟ ! » والمثل : « اللى يحرته التور يبططه الجمل » وفى الوسيط بطط العجين بسطه ومده وهى محدثة[٨٣].

١٨ ــ **بزبوز** : المثل : « ابريق انكسر وآدى بزبوزه » ، والبزبوز : رعاع الناس ، وفى القاموس البزباز الكلام الخفيف الحركة والقول فيها بزبز وأشبعت ضمة الباء الثانية والبزبز : قصبة من حديد على فم الكير[٨٤].

*** حرف التاء**

١ ــ **تلمض : المثل** : « اللى واخد على أكلك يتلمَّض لك » يقال تلمض فلان : أخرج لسانه فمسح شفتيه من طعام وتلمظت الحية : أخرجت لسانها[٨٥].

٢ ــ **تكعبل** : المثل : « زى الخنفس يتكعبل فى المشاق »[٨٦] الأصل فيها قعبل وأبدلت القاف كافا ، وفى القاموس : القعبلة : اقبال القدم كلها على الأخرى[٨٧].

٣ ــ **تبغدد** : المثل : « زى العوالم تتبغدد فى بيت الزبون » وفى القاموس : تبغدد : تشبه بأهل بغداد وتبغدد فلان على عمله : بطر واستخف به[٨٨].

٤ ــ **أتاويه** : المثل : « اللى أفرقه وانا مشتهيه اقعد جنب الحيط واتاويه » وفى القاموس : تاه يتوه وتوه : هلك ، والتوه الذهاب[٨٩].

* حرف الجيم والحاء والخاء :

١ ـــ **جخ** : المثل : « قاعد على نخ وعمال بيجُخ » : بمعنى التهويل والادعاء ، وفى القاموس جخ بمعنى بخ : عظم الأمر وفخم[٩٠] ولا يبعد أن تكون « جخ » محرفة عن جخف[٩١].

٢ ـــ **جوه** : المثل : « ألف عدو برّه البيت ولا عدو جُوّاه » جو كل شيىء : بطنه وداخله[٩٢] ويقولون فلان جوا أى ليس خارجا قال المجدى : الجو : داخل البيت[٩٣].

٣ ـــ **جعيص** : المثل « اذا كان طباخك جعيص ياما تشبع من المرق » وأصلها : « الجعيس » وهو الغليظ الضخم[٩٤] والعامة ضخمت « السين » فتحولت الى « صاد » .

٤ ـــ **حزق** : المثل : « البقرة بتولد والطور بيحزق ليه ؟ قال آهو تحميل جمايل » ويقال ثياب محزقة : ضيقة ، والأصل فيها حزك وأبدلت الكاف همزة ، ففى القاموس حزكه يحزكه عصبه وضغطه وبالحبل شده واحتزك بالثوب : احتزم[٩٥].

٥ ـــ **حط** : المثل « جوزوا الشحّاتِه تتغنى حطت لقمه فى الطاقه وقالت : حسنه يا ستى » يقال حط الشيىء وضعه وأنزله أو القاه[٩٦] وفى القاموس : الحط : الوضع . وحط الشيىء : أنزله وألقاه وحط السعر : أرخصه[٩٧].

٦ ـــ **حته** : المثل : « واحد شاف صُرْم[٩٨] صاحبه مدلدل قال له : هات حته لقطتى » . فى القاموس حَتَّه : فركه وقشره والحتة بفتح الحاء : القطعة[٩٩]. ويقولون : ضربته حته معناه : اكتفيت فله معنى فى كتب اللغة والحت : ما لا يلتزق من التمر[١٠٠].

٧ ـــ **حلياط : المثل : « يا حلياط السكه بلاط» فى الوسيط حلط : غضب ، وحلط : لح فى الحلف ، وحلط فى الأمر : أسرع**[١٠١] .

٨ ـــ **حنك** : المثل : « الطابيه لحَنَكَكْ والنيه لصاحبها » ويقال حنكته التجارب أى أحكمته[١٠٢] ، وفى القاموس : الحنك محركة : باطن أعلى الفم من داخل أو الأسفل من طرف مقدم اللِّحْيين .. ج أحناك[١٠٣] .

٩ ـــ **حفان** : المثل : « اللى ياخده الطحان حِفَان بِحْفَان يقدمه حصان بحصان » والحفنه : ملء الكف . وفى القاموس : الحفن : أخذك الشيىء بُراحتيك والأصابع مضمومة[١٠٤] .

١٠ ـــ **خبط** : المثل « خَبْطتين فى الراس توجع » خبطه بالعَصا : ضربه[١٠٥] ..

١١ ـــ خش : المثل : « خش بشى تنتشى » ، « اكنس بيتك ورشه ما تعرف مين يخشه » . هى عربية صحيحة . وقال فى القاموس خششت فيه : دخلت[١٠٦] .

١٢ ـــ **خربش** : المثل « كلم القطه تِخَرْبِشَك » يقال خربشنى بأظفاره أى آذنى[١٠٧] والأصل فيها خمش ثم أبدلت الميم المضعفة وأبدلت الأولى راء فصارت خربش وفق قاعدة المخالفة . وفى القاموس : خمشَ وجهه قطع قطعا فيه[١٠٨] .

* **حرف الدال :**

١ ـــ **دبكه :** المثل « زى الشعير دَبَكَه وقلة بركه » ربما كان أصلها دربكه[١٠٩] وهى الطبلة وأسقطت الراء خاصة وأن المعنى فى المثل : جلبه وهو قريب من صوت الطبلة .

٢ ـــ **دب :** المثل : « ان شفت أعمى دِبُّه وخد عشاه من عبه ما انتش أرحم من ربه » ، وفى الوسيط : دب فلانا بالعصا : ضربه[١١٠] .

٣ ـــ **دحديره :** المثل : « طلع من نقره وقع فى دُحْدِيرة » تدحدر : تدحرج ودحرجه : حركه فاندفع منحدرا[١١١] والأصل فيها تدحدر وأدغمت التاء فى الدال وأجتلبت الهمزة لامكان النطق فى الابتداء[١١٢] .

٤ ـــ **دبق :** المثل : « دَبَّقى يا خايبه للغايبه » فى القاموس دبأه تدبيئا : غطاه وواراه ودبأ كمنع : سكن ودبأ : سكن واسكن[١١٣] .

٥ ـــ **دغرى :** المثل : « امشى دُغْرى يحتار عدوك فيك » بضم الدال وسكون الغين وكسر الراء . الدغرى بفتح الدال المشددة والراء يقال : دغرى لا صفى : اقتحموا عليهم ولا تصافوهم[١١٤] ويقول تيمور هى كلمة دخيلة من التركية وأصلها « طغرى » ومعناها الاستقامة فى السير[١١٥] .

٦ ـــ **دست :** المثل : « اللى فى الدست تطلعه المغرفه » تستعمله العامة لقدر النحاس[١١٦] .

٧ ـــ **الدون :** المثل : « اللى اشترى الدُّون بالدون رجع لبيته مغبون » وهى بمعنى الخسيس الحقير[١١٧] .

٨ ـــ **دردى :** المثل : « **اذا كان النبيت دِرْدِى والعشيق كردى والنقل فول حار والعشا بصار**[١١٨] **ايش يكون الحال** » ؟ **دردى بكسر الدالين وسكون الراء . وفى القاموس دردى الزيت : ما يبقى أسفله**[١١٩] .

٩ ـــ **دردح :** المثل « ابن بلد ومدرْدح » الأصل فيها تدردح وأدغمت التاء فى الدال واجتلبت الهمزة لا مكان النطق فى الابتداء وفى القاموس الدردح : المولع بالشىء[١٢٠] .

١٠ ـــ **دح :** المثل « اللى كان امبارح يقول كخ صبح النهارده يقول دح » ، « اللى يلعب بالدَّح ما يقولش أح » فى القاموس دح . دح : لعبة للصبية يجتمعون لها فيقولونها فمن أخطأ قام على رجل وحجل سبع مرات[١٢١] ، ودح فلانا : ضربه بكفه ودح : دفعه ورمى به[١٢٢] .

١١ ـــ **دادى :** المثل : « من داداك داديه واجعل ولادك عبيده ومن عاداك عاديه روحك مش فى ايده » وفى الوسيط : « الدَّدا : اللهو واللعب[١٢٣] .

١٢ ـــ **دى :** المثل « الدِّىْ ع الوِدَان أمرّ من السحر » وهى محرفة عن الدوى . قال المجدى : الدوى : الريح الخفيفة ودوى الرجل سمع له هدير[١٢٤] .

* **حرف الراء والزاى :**

١ ـــ **راح :** المثل « راح النوار وفضل القوار » ، « راحت السكره وجت الفكره » وفى القاموس رحت الى القوم : ذهبت اليهم[١٢٥] .

٢ ــ **رد** : المثل : « الباب المردود يرد الأجل المستعجل » وهى عامية مبتذلة[١٢٦] .

٣ ــ **رك** : المثل : « رَكّ الحيطه على قالب » والمثل « الرَّك مشروع النون الرك على الزَّنون » أى أن السر ليس فى حرف النون ولكن فيمن يستغل هذا الحرف وهو مثل سحرى صوفى وكلمة « الرك » بمعنى ما يعول عليه[١٢٧] .

٤ ــ **زبون** : المثل : « الزبون الزفت يا يبدَّر يا تأخَّر » وهى كلمة مولدة قالها ابن الانبارى وفى امثال المولدين « الزبون يفرح بلا شيىء »[١٢٨] .

٥ ــ **زريبه** : المثل : « خد من الزرايب ولا تاخدش من القرايب » له أصل فى اللغة ، وفى القاموس : الزرب : المداخل وموضع الغنم وما يعمل كالحائط من الغاب ويكسر كالزريبة[١٢٩] وفى الوسيط : حظيرة الماشية[١٣٠] .

٦ ــ **زلابيه** : المثل : « هى كل الوقعات زلابْيه » قيل هى مولدة والصحيح أنها عربية لورودها فى رجز قديم[١٣١] وفى الوسيط : حلواء تصنع من عجين رقيق تصب فى الزيت وتقلى ثم تعقد بالدبس[١٣٢] .

٧ ــ **زعل** : المثل : « زَعَلَه على طرف مناخيره » . وفى الوسيط زعل من الشىء : تألم وغضب[١٣٣] .

٨ ــ **زغزغ** : « المثل : الدلع فى الكبير زى الزغزغه فى الحمير » الزغزغة : السخرية ، ويقول الزمخشرى فى أساس البلاغة ، زغزغ الشيىء : حركه تحريكا شديدا وتزغزغ : تحرك[١٣٤].

٩ ــ **زقل** : « الزَّقل بالطوب ولا الهروب » الأصل فيها زجله وأبدلت الجيم قافا مهموزة ، وفى القاموس : زجله بالشيىء : رماه ودفعه[١٣٥] .

١٠ ــ **زن** :المثل : « دبور زن على خراب عشُّه » زن بمعنى طن وفى القاموس زن عصبه : يبس[١٣٦] .

١١ ــ **زوعه** : المثل : « جوعه على جوعه تخلِّى الصبيه زوعه » ويقولون أصبح زوعة وهو صحيح لغويا ، وفى القاموس : زوع العنكبوت فكأنه يقول : صار مثل العنكبوت خلقته مشوهة[١٣٧] .

*** حرف السين :**

١ ــ **ست** : المثل : « ست وجاريه على طبق البساريه » يقولون للمرأة العظيمة « ستى » أى ياست جهاتى[١٣٨] وفى العامية ستى : أى جدتى كما يقال سيدى أى جدى[١٣٩] .

٢ ــ **سك** : المثل : « لولاك يا لسانى ما انسكيت يا قفاى »، والمثل « اللى يقدم قفاه للسَّك يِنْسَك » وفى القاموس تضبيب الباب بالحديد[١٤٠] والأصل فيها صك وأبدلت الصاد سينا وصك الباب : أغلقه والسك : سد الشىء[١٤١]

٣ ــ **سلفه** : المثل : « مركب الضرايز سارت ومركب السَّلايف غارت » ذكرها الزبيدى فقال ويقولون فلان « سلف » فلان اذا تزوجا أختين[١٤٢] ونقول فلانة سلفة فلانة : زوج كل منهما أخ للآخر ، وفى القاموس : هما سلفان أى متزوجا الأختين[١٤٣] .

٤ ـــ **سخام** : المثل : « ما اسخم من ستى الا سيدى » فى القاموس : السخام : الفحم أو سواد القدور ويقول الزمخشرى فى أساس البلاغة سخم الله وجهه : طلاه بالسخام وهو سوادٌ القدر والفحم(١٤٤) .

٥ ـــ **سايب** : المثل : «كل حماره سابت ودوها بيت أبو نابت » فى القاموس « السيب » مصدر ساب أى جرى ومشى مسرعا(١٤٥) .

٦ ـــ **سف** : المثل : « عويل قال له كفه اللى تفرقه سِفُّه » يقال سف الدواء : تناوله يابسا غير معجون(١٤٦) وفى القاموس السفة : القبضة من القمح ونحوه(١٤٧).

* **حرف الشين :**

١ ـــ **شاف** : المثل : « اللى شاف أخير من اللى سمع » يقولون شاف الشيىء أى نظره(١٤٨) .

٢ ـــ **شخ** : المثل : « شُخُّوا على كلكم ياللى الزمان خلانى لكم » الشخ : البول(١٤٩) وفى القاموس شخ شخا : بال ويقول الزمخشرى فى أساس البلاغة : شخ ببوله : أرسله بصوت(١٥٠) .

٣ ـــ **شاطر** : المثل : « طول ما الولاده بتولد ما على الدنيا شاطر » فى القاموس الشاطر من أعيا أهله خبثا(١٥١) .

٤ ـــ **شلح** : المثل : « ان فاتك البدرى شَلَّحْ واجرى » والمثل « الف حرامى ما يشلَّحوش عريان » يقال شلح فلان اذا خرج عليه قطاع الطريق فسلبوه ثيابه وعرَّوه ، المشلح الذى يعرى الناس ثيابهم(١٥٢) .

٥ ـــ **شملوله** : المثل : « أم العيل مشلوله واذا كانت ميت شَمْلُوله » الشملال : السريع الخفيف(١٥٣) .

٦ ـــ **شمت** : المثل : « قعده على قعده فات النهارده واتشمتت الاعدا » يقولون شمت العدو فينا(١٥٤) .

٧ ـــ **شوبش** : المثل : « شوبش يا حنا حط النقوط يا ميخائيل » منحوتة من كلمتى شىء بشىء : أى يا من تحضرون هذا الحفل قدموا لنا منحة من بعض المال وكل شىء تقدمونه سيرد لكم بشىء آخر(١٥٥) ويرى تيمور أن أصلها « شاباش » دون أن يوضح اللغة التى تنتمى اليها الكلمة(١٥٦) .

٨ ـــ **شال** : المثل : « أصعب من شيل الحجر » شال بمعنى رفع يقال : شال الشيىء أى ارتفع وشالت الناقة بذنبها(١٥٧) .

٩ ـــ **شويه** : المثل يا حيرتى فى اللى ما هو لى كمان شويه يقلعه لى » الشوية : القليل من الكثير والشوية : البقية من الشيىء(١٥٨) وأصلها اما الشُّواية ثم اختلس اشباع فتحه الواو واختفى الاشباع . قال الميدانى الشُّواية بالضم الشيىء الصغير من الكبير وفى القاموس الشُّوىَ : الأمر الهين(١٥٩) .

* حروف الصاد والطاء والظاء والعين :

١ ـــ **صعلوك** : المثل : « ايش جابك يا صعلوك بين الملوك » يقولون فلان صعلوك . قال فى الزاهر : الصعلوك كعصفور : الرجل الفقير[١٦٠] .

٢ ـــ **صهين** : المثل : « صهين تقلعص حليط تكسب » الأصل فيها « صه » وظنها البعض عن طريق السمع الخاطىء أنها سهين فصرفوها وقالوا : صهين . وفى القاموس : « صه » بسكون الهاء وكسرها منونة كلمة زجر للمتكلم : أسكت[١٦١] .

٣ ـــ **طشاش** : المثل : « الطَّشاش ولا العمى » الطشاش : ضعف البصر[١٦٢] .

٤ ـــ **طشت** : المثل : « قُطع الطِّشْت الدهب اللى أطرش فيه الدم » والطشت اناء معروف والأصل طست وأبدلت شينا وفى القاموس الطشت : الطس[١٦٣] .

٥ ـــ **طرش** : المثل السابق . وطرش معرب وليس بعربى قديم ولكنهم صرفوه وقيل هو أقل من الصمم[١٦٤] .

٦ ـــ **طرشأ** : المثل : « اللى ترميه بفوله يطرْشأ » بمعنى الضيق والغيظ . وطرشه : ضربه حتى أضعفه والأصل فيها طرشحه وفى القاموس الطرشحة الاسترخاء وضربه حتى طرشحه[١٦٥] .

٧ ـــ **ظرط** : المثل : « ماظْرَطْ من ستى الا سيدى » الأصل فيها ضرط وأبدلت الضاد ظاء ، وفى القاموس ضرط : أخرج ريحا من استه مع صوت[١٦٦] وأضرط به : عمل له بفيه كالضراط فهزىء به[١٦٧] .

٨ ـــ **عاوز** : المثل : « اللى عاوزه بيتك يتحرَّم ع الجامع » قال فى الزاهر : العوز هو الحاجة[١٦٨] .

٩ ـــ **عاير** : المثل : « لا تعايرنى ولا أعايرك ياللى الهم طايلنى وطايلك » يقال « تعايرا » « تعاييا »، وعيَّر فلانا : ذكره بعيوبه[١٦٩] والكلمة فى المثل السابق مأخوذة من كلمة « عيَّر » أما كلمة « عاير » فى المثل : « اللى بيعاير ما على باله من اللى داير » وهى من المعايرة بالقياس بالحجم والسعة وفى اصلاح المنطق لابن السكيت « قد عايرت الموازين عيارا ويا فلان عاير ميزانك »[١٧٠] .

١٠ ـــ **عويل** : المثل : « عويل بلاده عويل بلاد الناس » فى القاموس : عول فلان عليه معولا : اتكل واعتمد[١٧١] .

١١ ـــ **عيط** : المثل : « المعزه العَيَّاطه ما ياكلش أبنها الديب » فلان عيط اذا صاح[١٧٢] وفى مصر أخذت الكلمة من البكاء[١٧٣] .

١٢ ـــ **عيل** : المثل : « مرضاة العَيِّله قليله يا بخيله » يقال عيل الرجل أهل بيته الذين يكفلهم ، ويقال عنده كذا وكذا عيلا أى كذا وكذا نفسا من العيال[١٧٤] .

١٣ ـــ **عايق** : المثل : « عايق ومدايق » العيوق : العلو[١٧٥].

* حروف الفاء والقاف والكاف :

١ ــ **فتش** : المثل : « الرغيف إن اتفتّش ما يتاكلش » لغوى صحيح والتفتيش طلب من بحث[١٧٦] .

٢ ــ **فحت** : المثل : « كل شيىء بالبخت الا القلقاس ميه وفَحْت » يقال فحث فحثا أى بحث وفحث الأرض والأصل فتح وحدث قلب مكانى[١٧٧].

٣ ــ **فشار** : المثل : « الفشر والنشر والعشا خبيزه » تقال للهذيان وليس من كلام العرب[١٧٨] .

٤ ــ **فطس** : المثل : « تفطس ولا سكينة المفش » فطس : مات[١٧٩] .

٥ ــ **فرشح** : المثل : « طاهرت انا عنبر قام فرشح سعيد » ومعناه اذا فتح ما بين رجليه[١٨٠] والفرشاح : الأرض الواسعة العريضة[١٨١] .

٦ ــ **فقع** : المثل : « لولاكى يا جارتى لا تفقعت مرارتى » يقولون فلان فقع من القهر[١٨٢] .

٧ ــ **قحبه** : المثل : « تكلم القحبه تتهيك وتلهيك واللى فيها تجيبه فيك » والمثل « أبعد عن القحب والسرقه واعمل كل شيىء تلقى »قحبه : فاسدة والقحب : المسن والعجوز يقال لها قحبه[١٨٣] . والعجوز يأخذها السعال[١٨٤] .

٨ ــ **قحف** : المثل : « ربنا ما بيديش للقحف عدله » وفى اللسان القحف . العظم الذى فوق الدماغ من الجمجمة ، والقحف اناء من الخشب[١٨٥]وقد أخذ اللفظ للصلافة على سبيل المجاز[١٨٦].

٩ ــ **القفدان** : المثل : « الدى ع الودان يقلب القفدان » وفقد : صفع وفقد بفتح الفاء وبكسرها : ضعف واسترخت مفاصله[١٨٧].

١٠ ــ **قفقف** : المثل : « عرايا مِقَفْقفين جابو بعشاهم ياسمين » فى الوسيط قفقف : الذى اسطكت أسنانه واضطرب حنكاه من البرد وغيره والتقفقف : الفك[١٨٨] .

١١ ــ **قرقض** : المثل : « ان قرقض الكلب عصاته ليس بالنعم يجود » الأصل فيها قضقض وأبدلت الضاد الأولى راء وفق قاعدة المخالفة وفى القاموس قضقض الوتد : قلعه[١٩٩] .

١٢ ــ **كب** : المثل : « العادم ينطب والمالح ينكب » وهى من لغة مصر ولكنها فى العربية . قال المجدى : كب الشيىء أى أهرقه[١٩٠] وفى القاموس كبه : قلبه[١٩١] .

١٣ ــ **كبب** : المثل : « كَبب والله المسبب » فى الوسيط كبب الغزل : جعله كبه[١٩٢].

١٤ ــ **كخ** : المثل : « محدش يقول على خراه كخ » فى الوسيط زجر للصبى عن تناول شيىء لا يراد أن يتناوله[١٩٣] .

١٥ ــ **كش** : المثل : « جم يحلبوا القرده كشت قالوا : يغور اللبن اللى ييجى من وش القرود » . فى الوسيط تستعمل « كش » الآن بمعنى تقبض ويقولون كش فلان من كذا : هابه وانقبض منه[١٩٤].

١٦ ــ **كتكت** : المثل : « كُتْكوتنا ولا حرير الناس » فى الوسيط يقال كتكت الرجل : أكثر من الكلام فى سرعة[١٩٥] وتستعمل الآن بمعنى المرقع من الثياب .

١٧ ــ **كعبل : المثل** : « زى الخنفس يْتكَعبِل فى المشاق[١٩٦] الأصل فيها « قعبل ، وأبدلت القاف كافا . وفى القاموس : القعبلة : اقبال القدم كلها على الأخرى[١٩٧] .

١٨ ــ **كويس : المثل** : « يجيب الكويس لا حبابه قال كل شيىء بحسابه « الأصل فيها كييس تصغير كيس وأبدلت الياء غير المضعفة واوا وفق قاعدة المخالفة فرارا من التضعيف وفى القاموس الكيس : الظريف[١٩٨] .

* **حرف اللام والميم :**

١ ــ **لابط : المثل** : « لابط البدوى ولا تجاريه » بمعنى صارع وهى ممطوطة من لب ولبه بالعصا : ضربه بها وفى القاموس لبه : ضربه[١٩٩] .

٢ ــ **لحس : المثل** : « اضرب الطاسه تجى لك ألف لحاسه » فى القاموس اللحس كالمنع . ولحست الدواب والماشية نبت الأرض[٢٠٠] .

٣ ــ **لت : المثل** : « الطينه من الطينه واللّتّه من العجينه » يقال « فلان يلت ويعجن » أى كثير الكلام وفى القاموس : لت السويق : بله بشيىء من الماء ويقال : لت الحصى : دقه[٢٠١] .

٤ ــ **لخبط : المثل** : « لخبط كيانه » والأصل فيها خبط وفك أدغام الباء المضعفة وأبدلت الأولى لا ما (خلبط) وفق قاعدة المخالفة ثم حدث قلب مكانى (لخبط) . وفى القاموس تخبط : سار على غير هدى[٢٠٢] .

٥ ــ **لسه : المثل** : « ولسّه ياما فى الجراب ياحاوى » وهى كلمة منحوتة من قولنا لهذه الساعة[٢٠٣] .

٦ ــ **لمه : المثل** : « البركه فى اللمه » ، والمثل « كتّروا من اللمّه لابد من الفراق » فى الوسيط : لم الشيىء لما : جمعه جمعا شديدا[٢٠٤] وفى القاموس : اللمه : الجمع والأصحاب فى السفر[٢٠٥] .

٧ ــ **اللماضة : المثل** : « زى الفجل متحزم على اللماضه » فى القاموس التلماظ : من لا يثبت على مودة غيره[٢٠٦] .

٨ ــ **محشور : المثل** : « زى البصل محشور فى كل حاجه » ، أصلها محصور وحصر : حبس وفى القاموس : الحصر أى الحبس[٢٠٧] .

٩ ــ **مطرح : المثل** : « اربط الحمار مطرح ما يقولك صاحبه » والمثل « جاى امبارح يملك المطارح » . وفى القاموس الطرح : محركة : المكان البعيد والمطرح : اسم مكان من طرح[٢٠٨] .

١٠ ــ **مجفر : المثل** : « فوت على مركب معفّر ولا تفوتش على مركب مجفّر » والعفر : ظاهر التراب أما الجفر فهو تغير ريح الجسد[٢٠٩] وله أصل فى اللغة . وأشار إليه صاحب القاموس[٢١٠] .

١١ ــ **مفش : المثل** : « تفطس ولا سكينة المفش » فش الورم : زال انتفاخه . وفى

القاموس : فش الوطب : أخرج ما فيه من الريح[٢١١]

١٢ ـــ **مليان : المثل** : « المليان يكب على الفاضى » ، « آمنوا على مشنه مليانه عيش ولا تآمنوا على بيت مليان جيش » . من ألفاظ الأضداد والأصل فيها ملآن وأبدلت الهمزة ياء « مليان »[٢١٢]

١٣ ـــ **مناقره : المثل** : « حماتك مِنَاقْره . طلق بنتها » . فى القاموس : بينهما مناقرة ونقار : أى مراجعة فى الكلام[٢١٣] .

١٤ ـــ **مشحوط : المثل** : « لا خير فى زاد ييجى مَشْحُوط ولا نيل ييجى فى توت » . فى القاموس : شحط كمنع : بعد ، وشحط الماء : بعد عن متناول اليد[٢١٤] .

١٥ ـــ **مندره** : المثل : « بيعة المندره غندره » الأصل فيها المنظرة وأبدلت الظاء ضادا . وفى القاموس المنظرة : ما نظرت اليه[٢١٥] وأحيانا تنطق مضخمة فيقال منضرة .

* **حروف النون والهاء والواو والياء :**

١ ـــ **ناغش** : المثل : « راكب بلاش ويناغش مراة الريس » يقال ناغى فلان طفله : لاطفه . وناغى المرأة : غازلها[٢١٦] والمرأة تناغى الصبى أى تكلمه بما يعجبه[٢١٧] .

٢ ـــ **نتش** : فى المثل : « بيت النَّتَّاش ما يعلاش وأن عِلى راح بلاش » . النتش : جذب اللحم ونحوه قرصا ونهشا[٢١٨] ونتش الشيىء : جذبه واستخرجه[٢١٩] .

٣ ـــ **نش** : المثل : « أقعد فى عشك لما الدبور ينشك » فى القاموس النش : الدفع والتحريك شديدا والسوق والطرد[٢٢٠] .

٤ ـــ **نكت : المثل** : « ناس فى سكته وناس فى هَزْيه ونَكْتَه » معنى نَكْتة هنا الغيظ والضيق وهى بفتح النون وسكون الكاف . أما فى القاموس فنكته : ألقاه على رأسه فأنتكت . والنكتة الملحة أو الطريف من القول[٢٢١] .

٥ ـــ **هرى** : المثل : « إذا كان بدك تهريه أسكت وخليه » من هرأ . وهرأ اللحم يهريه : ازاد نضجه حتى أنفلتت منه عظامه ، وهراه الزمن أو البرد : اشتد عليه[٢٢٢]

٦ ـــ **هب : هبهب : المثل** : « ما فضلش حد الا لما هبنا حتى المسخم كلبنا » والمثل « لو لبسوا الكلب شرف أخضر ما ينسى الهبهبه ولا نومه فى الخراره[٢٢٣] . وهبهب : نبح . وفى القاموس الهبهبة : السرعة والزجر والهبهاب : الصياح[٢٢٤] .

٧ ـــ **هلس** : المثل : « تغسل غسيل هَلْس وتتكل على الشمس » يقولون فلان هلس وهو صحيح لغويا ومعناه اذا تكلم كلاما غير منتظم[٢٢٥] ويقال خبر هلس لا أساس له وهو يدعو إلى السخرية وفى القاموس هلسه المرض : هزله[٢٢٦] .

٨ ـــ **هت** : المثل « كل هته خير من ألف علقه » يقال هت فلان فلانا : هدده لإ خافته . وفى القاموس الهت : سرد الكلام وتمزيق الثياب[٢٢٧] .

٩ ـــ **هاود** : المثل : « اللى ما يهاودك هاوده » له أصل فى اللغة ومعناه أرفق به ، والمهاودة المواعدة والمصالحة[٢٢٨] .

١٠ ـــ **هدو** : المثل : « هُدُو السِّرْبِرْ » الأصل فيها هدوء ، وأبدلت الهمزة واوا وأدغمت الواو فى الواو . وفى القاموس هدأ هدوًا : سكن[٢٢٩] .

١١ ـــ **هوب** : المثل : « هوب بعصايه العز ولا تضرب بها » هوب بمعنى هوش وهوش لفظ عربى صحيح[٢٣٠] .

١٢ ـــ **وكس** : المثل : « أدت جبتها لحبيبتها واندارت لقت البرد بوكستها » الوكس : النقص والشطط والجور[٢٣١] .

١٣ ـــ **يهاتى** : المثل : « اللى فى قلب المشوم يبات يهاتى » وهى بمعنى كرر الطلب والنداء وتحمل معنى ينوح ويندب حظه وفى القاموس : هاتى : أعطى[٢٣٢] .

* * *

ومن هذا العرض والمتابعة الرأسية للكلمات يمكن الوصول إلى أن هذه الكلمات على قلتها بالنسبة لكمية الأمثال المدروسة هى تطور طبيعى يستمد جذوره من اللغة العربية ، وأن هذه الظواهر الطبيعية لم تكن خافية على القدماء كما أنها ليست جديدة أو مستوردة أو مستعارة بحيث يمكن أن نخشى سيطرتها . ولكن كما هو واضح فإن هذه الكلمات تسير فى سياق التطور . ونحن نعرف أن رجل الشارع إذا وجد صعوبة لغوية تعوقه عن الوفاء باحتياجاته الحياتية فانه لا يتوقف طويلا ولكنه ينساق وراء الفطرة فينطلق لسانه بأقل قدر من التعبير . وطبيعى أن ينصرف عن الكلمة أو اللغة التى تعوق حركته وتعرقل قدراته الفكرية ، ولكن كما هو واضح فان العربية تتمتع بمميزات داخلية كالمرونة والسهولة والوضوح والقابلية للتطور يتيح لها أن تكون أداة تواصل كاملة . ولاشك أن كل هذه القدرات قد حدَّت من التغيير الكبير ، وحتى فى فترات التخلف فان سلطان التعبير العامى كان ضعيفا وغير نافذ التأثير ذلك أن التغييرات التى تطرأ على الكلمة لا تحدث بطريقة ارتجالية أو عشوائية ولكنها تخضع لقوانين خاصة قد تتدرج بها على مراحل زمنية وفى ظروف اجتماعية معينة فيتغير حرف فيصادف هوى لدى الجماعة فتذيعه وتنشره أو يستبدل حرف بآخر قريب منه أو بعيد عنه ، وقد يضاف حرف أو يسقط حرف وفى كل هذه الأحوال تتحكم الجماعة فى نشره أو عدمه ..

ولهذا فاننا نميل إلى أعتبار أن العامية لا تتعدى لهجة قد تغيرت قليلا عن اللغة الأم دون أن تؤثر عليها ، وأننا فى واقع الأمر أمام ظاهرة حرية الكلام المضبوطة والتى لا تخرج عن نطاق الفصحى ..

والسؤال المطروح هو : لماذا تضاءلت الكلمات الكامنة فى هذا الكم الكبير من الأمثال ؟ . أن هذه القضية قد تدخل بلا شك فى مجال علوم اللغويات وأن كنا نرى أن القضية الأكثر الحاحا هى قضية مستحدثات الحضارة والمدنية كما يسميها حفنى ناصف ويجب أن يركز اللغويون جهودهم على مجموعة المفردات الحرفية المتعلقة بالعلوم الدنيوية والعملية وأن يلاحقوا هذه المستحدثات الاصطلاحية بالبدائل العربية أو التعريب ولن يتيسر هذا الا بانطلاق جماعات من الباحثين الشبان بين الحرفيين ومراكز الاستخدام اليومى لوسائل الحضارة المادية ويسجلوا كل المصطلحات وما استطاع الشعب تطويعه وما لم يطوعه وأن يعيدوا صياغة كل ذلك بما يتفق مع الشروط والضوابط اللغوية دون ترخص أو ابتذال ..

أما هذه الكلمات المتعلقة بالجوانب الروحية أو السلوكية أو القيمية فان العربية لا تستطيع أن تتجاوز مثل هذه الكلمات المنحوتة أصلا من اللغة العربية والبيئات العربية لأنها استمدت أشكالها الحديثة من العربية والظروف الاجتماعية أساسا ودون تأثيرات خارجية وكونت شكلا متطورا فى نطاق الضوابط والأصول اللغوية والاجتماعية ..

وأخيرا فانه مما لاشك فيه أن البحث قد لجأ فى بعض مراحله إلى إستخدام الاحصاء وهو ضرورة لازمة لحصر المادة العلمية والحصول على نتائج أقرب الى الدقة ، وحتى لا تكون هذه النتائج فارغة من المضمون ولا تدل على شيىء محدد ، علما بأن البحث كان يدور على كلمات محددة فى مجموعة مثلية محصورة بين بداية ونهاية وهذا ما دعا إلى الاحصاء دون الاعتماد على الجداول ..

وعلى كل فقد اقترب البحث من الاحصاء بشكل خفيف حتى لا تفقد الدراسة الانسانية أهم خصائصها وهى الروحية وحتى لا نفصل هذه الدراسة قسرا عن باقى عناصر المجتمع والثقافة .

* * *

وطبيعى أن تبقى بعد هذه الجولة فى بعض المعاجم العربية قديمها وحديثها بعض الكلمات التى لم نستدل عليها فيما بين أيدينا من مصادر وتتمثل فيما يأتى :

١ ــ **الرهريط : المثل** : « زى الرهريط لا يبنى ولايسد خروق » وهى بمعنى الطين الأقرب إلى السيولة ..

٢ ــ **الأوضه** : المثل : « أن كانت الأوضه (الأودة) قد المعصره ما تسعش غير الراجل والمره »(٢٣٣) .

٣ ــ **تفلعص : المثل** : « صهين تفلعص حليط تكسب » . وهى بمعنى السمنة .

٤ ــ **أوز** : المثل : « ابن مصر يبقى قايم من النوم وخالى شغل ويأوز » وهى بمعنى يتكبر وهى بشدة مكسورة على الواو .

٥ ــ **ارفه** : المثل : « إرفته خفيفه » ويقال أيضا « ريحه خفيفه » بمعنى أنه ليس أمامه عقبات وفى المعجم الكبير الأرف : الارث وأرف فلان فلانا : تاخمه فى السكنى فى المكان (جـ١ حرف الألف) .

٦ ــ **ازيك** : المثل : « أزيك فى دى الشيله ودى الحطه رحت على جمل وجيت على قطه » .

٧ ــ **طفش** : المثل : « الأم تعشش والأب يطفش » أى يدفع الأبناء إلى الهروب .

٨ ــ **تجسطن** : المثل : « بدال ماتقعد وتتجسطن اتكلم وأتوسطن » وهى بمعنى يجلس باعتداد ..

ان هذه المجموعة الضئيلة من الكلمات لا تتجاوز نسبتها ٦ ٪ من مجموع الكلمات السابقة بل ولا تمثل شيئا فى هذا الكم الكبير من الأمثال وهى تؤكد ما سبق الاشارة إليه ..

* * *

وحسبنا أن نقف عند قضية ظواهر الكلمات العامية فى المثل الشعبى فى هذا البحث ، وهى تتعلق بالتفريق بين مصطلحين يشوبهما الخلط والغموض هما :

١ ــ الأمثال الشعبية
٢ ــ الأمثال العامية

ولعل هذا البحث يكون قد استطاع أن يجيب أو يوضح أو يلقى ضوءا على هذه المشكلة ، وهو أنه ينبغى أن نعتمد مصطلح « الأمثال الشعبية » وهو فى اعتقادى الصواب وأن نبتعد عن مصطلح « الأمثال العامية » لأنه غير صحيح وغير علمى ذلك أن الأمثال لا يجوز ولا ينبغى أن تنسب إلى العوام وهم فئة تقع فى سفح الكيان الاجتماعى بينما الأمثال عبارة عن عملة يومية تستخدمها كل الفئات ابتداء من قمة الهرم الثقافى أو الحضارى والاجتماعى والاقتصادى حتى أدنى درجات السلم الاجتماعى ..

ولقد مررت بهذه التجربة عندما انتهيت من كتابى « الشعب المصرى فى أمثاله العامية »[٢٣٤] وقارب على الصدور . وفى جلسة مع أستاذى الدكتور عبد العزيز الأهوانى ـ رحمه الله ـ سألنى عن عنوان الكتاب وأخبرته بالعنوان السابق وكانت ملاحظته أنها أمثال شعبية وليست عامية ولم أستطع أن أتدارك تغيير العنوان أو تصويبه ولعل هذا البحث يكون اهداء لروحه وتأكيدا لرؤيته العلمية الصائبة .

«المصادر والمراجع»

* ملحوظة :
هذه الكتب مرتبة حسب أهميتها فى البحث ..

١ ــ **موسوعة الأمثال الشعبية المصرية** - د . إبراهيم أحمد شعلان - دار المعارف بمصر - ١٩٩٢ .

٢ ــ **الأمثال العامية مشروحة ومرتبة على الحرف الأول من المثل** - بقلم أحمد تيمور ـ ط ثانية - ١٩٦٥ .

٣ ــ **حدائق الأمثال العامية** - جمع وشرح وترتيب فايقه حسين راغب حرم رفيق فتحى . السفر الأول ١٩٣٩ ـ السفر الثانى ١٩٤١ ـ مطبعة أمين عبد الرحمن .

٤ ــ **لسان العرب** : ابن منظور مطبعة دار الكتب جـ ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٨ .

٥ ــ **معجم الوسيط** - مجمع اللغة العربية بمصر ـ ويشتمل على ٣٠ ألف كلمة . وقد أدخلت لجنة المجمع على متن المعجم ما دعت الضرورة الى ادخاله من الألفاظ المولدة والمحدثة أو المعرَّبة أو الدخيلة .

٦ ــ **معجم الوجيز** - مجمع اللغة العربية / سارت اللجنة فى هذا المعجم على نمط الوسيط .

٧ ــ **المعجم الكبير** - الجزء الأول / حرف الهمزة ـ مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ مجمع اللغة العربية ، وهذا الجزء كله عن حرف الألف .

٨ ــ **معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية مأخوذة من القرآن والحديث ومعاجم اللغة ومأثورها** ـ وضع د . عبد المنعم سيد عبد العال - طبعة ثانية ١٩٧٢ / نشر الخانجى مصر .

٩ ــ **القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب** - تأليف محمد ابن أبى السرور الصديق الشافعى ١٠٨٧ هـ - تحقيق السيد ابراهيم سالم - ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٢ .
١٠ ــ **شفاء الغليل فيما فى كلام العرب من الدخيل** - شهاب الدين أحمد الخفاجى أحد أعيان القرن الحادى عشر - طبعة أولى ١٣٢٥ هـ .
١١ ــ **تهذيب الألفاظ العامية** - محمد على الدسوقى - ط ١٩٢٠ طبعة ثانية جـ ١ ، ٢ .
١٢ ــ **لحن العوام** - أبو بكر محمد بن حسن بن مذحج الزبيدى ٣١٦ ـ ٣٧٩ هـ - تحقيق د . رمضان عبد التواب - ط ١٩٦٤ .
١٣ ــ **دفع الأصر عن كلام أهل مصر** - مخطوط - تأليف يوسف المغربى - حققه وقدم له د . عبد السلام أحمد عواد - موسكو ١٩٦٨ - (يوسف أبو المحاسن جمال الدين بن زكريا ابن حرب المغربى المصرى الأزهرى ولد فى العقد الثامن من القرن العاشر الهجرى بمصر ١٠٢٠ هـ) .
١٤ ــ **التعريفات** - على بن محمد بن على الجرجانى ٨١٦ هـ - ط الحلبى ـ القاهرة ١٩٣٨ .
١٥ ــ **المحكم فى أصول الكلمات العامية** - د . أحمد عيسى - ط الحلبى ١٩٣٩ .
١٦ ــ **المزهر فى علوم اللغة** - عبد الرحمن جلال الدين السيوطى - تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين - ط القاهرة ١٩٥٨ ـ ط دار احياء الكتاب العربى جـ ١ .
١٧ ــ **شرح أدب الكاتب** نقلا عن المصدر السابق .
١٨ ــ **فى اللهجات العربية** - د . إبراهيم أنيس - ط ثالثة - طبع مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .
١٩ ــ **دراسات لغوية** - د . عبد الصبور شاهين - طبع مكتبة الشباب ١٩٨٨ . وفى هذا الكتاب دراسة قائمة بذاتها تحت اسم : الدخيل فى العامية ـ معجم ودراسة من ص ١٢١ ـ ٣١٠ وتحتوى على قوائم المصطلحات الأجنبية وأصولها اللغوية .
٢٠ ــ **أمثال العوام فى مصر والسودان والشام** - نعوم شقير - طبع دار المعارف بمصر ١٨٩٤ .
٢١ ــ **أمثال العامة فى الأندلس** - د . عبد العزيز الأهوانى ـ بحث مطول .
٢٢ ــ **المصريون المحدثون** - ادوارد لين وترجمة عدلى طاهر نور .
٢٣ ــ **أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث** - د . حلمى بدير - ط دار المعارف بمصر ١٩٨٦ .
٢٤ ــ **شخصية مصر د** - نعمات أحمد فؤاد - ط عالم الكتب ١٩٦٨ .

هوامش :

(١) أنظر لوحة ٣ أ من مخطوط «دفع الأصر عن كلام أهل مصر» ط دار نشر العلم بموسكو ١٩٦٨ .

(٢) مقدمة كتاب «دفع الأصر عن كلام أهل مصر» وقد كتبها د . عبد السلام أحمد عواد (أكاديمية العلوم للاتحاد السوفيتى / قسم العلم التاريخى ـ جامعة لينينجراد الدولية) .

(٣) مقدمة كتاب «معجم الألفاظ العامية/د . عبد المنعم سيد عبد العال - ط الخانجى ١٩٧٢ .

(٤) المصريون المحدثون/ادواورد لين/ترجمة عدلى طاهر نور - ص ١٤٣

(٥) المحكم فى أصول الكلمات العامية/د . أحمد عيسى ـ المقدمة/ط الحلبى ١٩٣٩ .

(٦) أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ـ د . حلمى بدير - ص ٣٤ ط دار المعارف مصر ١٩٨٦ .

(٧) شخصية مصر ـ د ـ نعمات أحمد فؤاد ـ ط عالم الكتب ١٩٦٨ .

(٨) دراسات لغوية ـ د . عبد الصبور شاهين ـ طبع مكتبة الشباب - ١٩٨٨ حيث توجد دراسة قائمة بذاتها تحت اسم «الدخيل فى العامية ـ معجم ودراسة من ص ١٢١ حتى ص ٣١٠ وتحتوى على قوائم هذه المصطلحات الأجنبية وأصولها اللغوية . .

(٩) المزهر فى علوم اللغة ـ السيوطى ـ تحقيق محمد أحمد جاد المولى جـ ١/٤٨٧ ، ٤٨٨ ـ ط القاهرة ١٩٥٨ .

(١٠) شرح أدب الكاتب نقلا عن المصدر السابق .

(١١) دراسات لغوية ـ د . عبد الصبور شاهين - ص ٢٩٧ .

(١٢) فى الوجيز : حرف الشيء : أماله وحرف الكلام : غيره وحرفه عن معانيه .

(١٣) الفدان : مساحة من الأرض الزراعية = ٦/٧٠٠و ٤٢٠٠ متر مربع . .

(١٤) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال - ص ٣٥ .

(١٥) المصدر السابق ص ٣٩ .

(١٦) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال - ص ٦٦ .

(١٧) دراسات لغوية - ص ٢٩٧ .

(١٨) معجم الألفاظ العامية ـ ص ٦٨ . وانظر فى اللهجات العربية ـ د . ابراهيم أنيس ص ٧٠ .

(١٩) معجم الألفاظ العامية ص ١٠٦ .

(٢٠) القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب ـ محمد بن أبى السرور ص ١٣ .

(٢١) معجم الألفاظ العامية ـ ١٢٥ .

(٢٢) المصدر السابق ـ ١١٧ وأنظر المعجم الكبير ٦٦٤ .

(٢٣) فى اللهجات العربية ـ د . إبراهيم أنيس ص ٢٢٠ .

(٢٤) اللماضة : القدرة على كثرة الكلام والرغى والمكابرة .

(٢٥) فى اللهجات العربية ـ د . إبراهيم أنيس ص ١٣ .

(٢٦) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ٢٧ .

(٢٧) حدائق الأمثال العامية ـ السفر الثانى ص ٨٤ .

(٢٨) بداية الأمثال رقم ١٦٧٩ حتى نهاية السفر الثانى أى المثل رقم ٢٤٩١ علما بأنه لم يصدر من الحدائق الا السفرين الأول والثانى فقط .

(٢٩) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ١٠٠ . ولقد طوف كاتب هذا البحث عندما كان أستاذا بجامعات الجزائر فى الفترة من ١٩٧٦ ـ ١٩٨٧ بمنطقة المغرب العربى ابتداء من ميليليا فالناضور فالغرب الجزائرى فالوسط الجزائرى فالشرق الجزائرى حتى غرداية جنوبا وتونس العاصمة ، ولقد وجد اسم الموصول هذا شائع الاستعمال فى كل هذه الأماكن وبنفس المعنى . وهذه أضافة يمكن أن تعفى صاحب معجم الألفاظ من الحذر فى قوله « ـ ان لم تكن كلها ـ » .

(٣٠) معجم الألفاظ العامية من ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .

(٣١) فى اللهجات العربية ص ٢٣٠ .

(٣٢) جاء فى المعجم الكبير أن أيش أصلها «أى شيء» خففت لكثرة الاستعمال بحذف الياء الثانية من أى الاستفهامية

وحذف همزة شيء بعد نقل حركتها إلى الساكن قبلها ثم أعلت اعلال قاض ويذهب بعض العلماء إلى أنها مسموعة من العرب ويرى الشريف الجرجانى أنها مستعملة بمعنى أى شيء وليست مخففة منها .

(٣٣) المصريون المحدثون ـ ادوارد لين وترجمة عدلى نور ص ١٤١ ، ١٤٢ .

(٣٤) أمثال العامة ـ نعوم شقير .

(٣٥) تهذيب الألفاظ العامية ـ محمد على الدسوقى ـ جـ ١ ـ ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ . ويلاحظ أن أحمد تيمور يسقط الشين مع حرف النفى وهذا يخالف ما درج عليه العامة ، فعند تيمور يقول المثل : «ما يمسح دمعتك الا ايدك» بينما عند العامة «ما يمسحش دمعتك الا ايدك» مما يدل على أن اللجنة التى تولت نشر كتاب تيمور قد أطلقت يدها فى تعديل الأمثال .

(٣٦) الحولى والحولية هو صغير النعجة الذى ولد حديثا ويتغذى غالبا على الرضاع .

(٣٧) حدائق الأمثال ـ فايقة حسين من ص ١٨٥ ـ ٢٢٩ .

(٣٨) الفشة : لحم الكرش .

(٣٩) حدائق الأمثال ـ الأمثال العامية ، موسوعة الأمثال الشعبية فى مصر ـ الكتاب الأول .

(٤٠) المعروف أن كتاب الأمثال لتيمور صدر بعد وفاته بسنين كثيرة ويبدو أن لجنة نشر المؤلفات التيمورية قد أباحت لنفسها التصرف فى شكل الحروف ، وبدلا من أن تضع تحت التاء كسرة على طريقة العوام وضعت ضمة فتغيرت إلى صيغة المبنى للمجهول العربية .

(٤١) تم هذا الاحصاء على مجموعة تيمور وهى ٣١٨٨ مثلا وأمثال كاتب هذا البحث وعددها ٣٧٢٧ مثلا وتركت مجموعة «الحدائق» لأنها توقفت عند حرف الألف فى السفرين الذين صدرا ، أحدهما ١٩٣٩ م والآخر ١٩٤١ م .

(٤٢) معجم الألفاظ العامية ص ٢٨٨ .

(٤٣) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ٧٦ .

(٤٤) دراسات لغوية ـ د . عبد الصبور شاهين ص ٢٩١ وما بعدها .

(٤٥) لقد كانت هناك صعوبات كبيرة فى رصد هذه الكلمات ذلك أن الكلمة قد يمر بها الباحث عدة مرات دون أن يفطن إلى عاميتها ، بل أن معايشة الباحث لموضوع الأمثال لمدة ربع قرن قد أوجد نوعا من الألفة بينه وبين كلمات الأمثال مما يعوق عن التفطن والتمييز وكان على الباحث أن يلتزم الحذر والدقة وطول البال ، ولعل الغرابة فى النطق أو صعوبة ارجاع الكلمة للأصل بما يتفق مع العربية كان له دور فى اثارة الشكوك وقد رأى الباحث أن الأسلوب الأمثل هو تسجيل الكلمة بمجرد أن تدخل فى دائرة الشك ولو بنسبة ضئيلة والعودة بها إلى القواميس والمراجع .

(٤٦) كالهيروغليفية أو اليونانية أو الفارسية أو التركية وحديثا الانجليزية أو الفرنسية .

(٤٧) شرط المولد ألا يكون فى استعمال أهل البادية ولا فى العتيق من كلام العرب وفى أمالى ثعلب ما يفهم منه أن المولد عنده كل لفظ كان عربى الأصل ثم غيرته العامة بنوع من التغيير ـ تهذيب الألفاظ العامية ـ محمد على الدسوقى ـ ص ١٤ .

(٤٨) معجم الوسيط : حرف الألف ومعجم الألفاظ ص ١٠٨ .

(٤٩) القول المقتضب ص ٣١ والمعجم الكبير جـ ١/٨ .

(٥٠) التعريفات ـ على بن محمد بن على الجرجانى ٨١٦ هـ ط الحلبى ـ القاهرة .

(٥١) معجم الألفاظ ص ٢٢٩ .

(٥٢) فى اللهجات العربية ص ٢٢١ .

(٥٣) معجم الألفاظ ص ٤٩٥ .

(٥٤) معجم الألفاظ ص ١٠٦ .

(٥٥) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ١٢٢ .

(٥٦) لسان العرب جـ ١٧ .

(٥٧) لحن العوام ـ الزبيدى ـ تحقيق د . رمضان عبد التواب ـ ط ١٩٦٤ .

(٥٨) شفاء الغليل ـ الخفاجى ـ ص ٤٥ طبعة أولى ١٣٢٥ هـ وتهذيب الألفاظ العامية ـ محمد على الدسوقى جـ ١ ص ١١٥ طبعة ثانية ١٩٢٠ م ، ومعجم الألفاظ العامية ص ١٢٦ .

(٥٩) القول المقتضب ـ محمد بن أبى السرور ص ٣١ .

(٦٠) الوسيط ـ مجمع اللغة العربية حرف الباء .
(٦١) معجم الألفاظ العامية ـ ص ١٣٢ .
(٦٢) القول المقتضب ص ٦١ .
(٦٣) شفاء الغليل وأنظر دراسات لغوية/١٥٩ .٦٣.
(٦٤) المصدر السابق ص ٤٥ .
(٦٥) معجم الألفاظ العامية ص ١٣٠ .
(٦٦) الوسيط ـ مجمع اللغة العربية «حرف الباء» .
(٦٧) دراسات لغوية ـ د . عبد الصبور شاهين ص ١٤٩ .
(٦٨) شفاء الغليل ـ ٤٤ .
(٦٩) دراسات لغوية د . عبد الصبور شاهين ص ١٤٥ .
(٧٠) شفاء الغليل ـ ٤٩ .
(٧١) معجم الألفاظ ـ ٢٧٨ .
(٧٢) لسان العرب جـ ٧ وأنظر معجم الألفاظ ـ ١٢٤ حيث يقول أنها فارسية الأصل .
(٧٣) المش : الجبن القديم فى حالة سيولة وقد كان من غذاء الفلاحين الرئيسى منذ سنوات
(٧٤) تهذيب الألفاظ ٢/٥٣ وانظر معجم الألفاظ ٣١٥ .
(٧٥) المعجم الوسيط ـ معجم اللغة العربية ـ حرف الباء وأنظر معجم الألفاظ ١٤١ .
(٧٦) المصدر السابق ـ حرف الباء ومعجم الألفاظ ص ١٣٧ .
(٧٧) معجم الألفاظ ص ١٣٢ .
(٧٨) المصدر السابق ١٢٤ .
(٧٩) تهذيب الألفاظ جـ ١/٧٦ ومعجم الألفاظ ص ١٤٤ .
(٨٠) معجم الألفاظ ص ١٣٥ .
(٨١) المصدر السابق ص ١٣٦ .
(٨٢) معجم الوسيط ـ حرف الباء .
(٨٣) القول المقتضب ص ٥٤ .
(٨٤) معجم الألفاظ ص ١٢٩ .
(٨٥) معجم الألفاظ/٤٩٤ .
(٨٦) المشاق : بكسر الميم دقاق الكتان .
(٨٧) معجم الألفاظ ص ٤٧١ .
(٨٨) معجم الألفاظ ص ١٣٦ .
(٨٩) القول المقتضب ص ١٦٠ ومعجم الألفاظ/١٦٠ .
(٩٠) معجم الألفاظ ص ١٦٣ .
(٩١) تهذيب الألفاظ جـ ١ ص ٢١٤ ومعجم الألفاظ ص ١٨١ .
(٩٢) معجم الوسيط ـ حرف الجيم .
(٩٣) القول المقتضب ص ١٦٣ .
(٩٤) معجم الوسيط ـ حرف الجيم .
(٩٥) معجم الألفاظ ص ١٩٠ .
(٩٦) الوسيط ـ حرف الحاء .
(٩٧) معجم الألفاظ ص ١٩٥ .
(٩٨) الصرم : بضم الصاد تمدد الدبر إلى الخارج وقت التبرز .
(٩٩) معجم الألفاظ ص ١٨٤ .
(١٠٠) القول المقتضب ص ٢٠ .
(١٠١) الوسيط ـ حرف الحاء .
(١٠٢) القول المقتضب ص ١٢٩ .

(١٠٣) معجم الألفاظ ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ والقول المقتضب ص ١٢٨ .
(١٠٤) معجم الألفاظ ص ١٩٧ .
(١٠٥) القول المقتضب ص ٨٤ . واللسان جـ ٩ . ومعجم الألفاظ ص ٢١٠ .
(١٠٦) تهذيب الألفاظ العامية جـ ١ ص ٧٤ وأنظر معجم الألفاظ ص ٢١٧ .
(١٠٧) تهذيب الألفاظ جـ ١ ص ٧٤ وأنظر معجم الألفاظ ص ٢١٧ .
(١٠٨) معجم الألفاظ ص ٢١٢ .
(١٠٩) الوسيط : الدرابكة : الطبلة الصغيرة .
(١١٠) الوسيط ـ حرف الدال .
(١١١) الوسيط ـ حرف الدال .
(١١٢) معجم الألفاظ ص ٢٣٢ وأنظر تهذيب الألفاظ ٢ ص ٦ .
(١١٣) معجم الألفاظ ص ٢٢٩ وأنظر القول المقتضب ص ١١٩ وتهذيب الألفاظ جـ ١ ص ٩٤ .
(١١٤) الوسيط ـ حرف الدال .
(١١٥) الأمثال العامية ـ أحمد تيمور ص ٩٤ .
(١١٦) شفاء الغليل/٩٨ وأنظر القول المقتضب ٢١ .
(١١٧) الوسيط/حرف الدال ومعجم الألفاظ/٢٤٧ .
(١١٨) بصار : طبيخ شعبى مصرى يتكون من فول وخضروات معجونة ويضاف له البصل والثوم ويفرم الخليط كعجينةويسوى على النار بعد إضافة قليل من السمن .
(١١٩) معجم الألفاظ/٢٣٧ والوسيط/حرف الدال .
(١٢٠) معجم الألفاظ/٢٣٦ والوسيط/حرف الدال .
(١٢١) معجم الألفاظ/٢٣٢ .
(١٢٢) الوسيط/حرف الدال .
(١٢٣) الوسيط/حرف الدال ويرى د. عبد الصبور شاهين فى كتابه «دراسات لغوية» أنها مأخوذة عن الفارسية/١٧٨.
(١٢٤) القول المقتضب/١٦٦ .
(١٢٥) معجم الألفاظ/٢٦٩ .
(١٢٦) شفاء الغليل/٩٤ والقول المقتضب/١٦٦ والوسيط حرف الراء .
(١٢٧) الوسيط/حرف الراء .
(١٢٨) شفاء الغليل/١٠٠ .
(١٢٩) القول المقتضب/١٥ ومعجم الألفاظ/٢٧٦ .
(١٣٠) الوسيط حرف الزاى .
(١٣١) شفاء الغليل/١٠٠ .
(١٣٢) الوسيط/حرف الزاى .
(١٣٣) الوسيط حرف الزاى وأنظر معجم الألفاظ/٢٧٩ .
(١٣٤) معجم الألفاظ/٢٨٠ وأنظر الوسيط/حرف الزاى .
(١٣٥) معجم الألفاظ/٢٨٢ .
(١٣٦) معجم الألفاظ/٢٨٥ .
(١٣٧) القول المقتضب/٩٦ .
(١٣٨) شفاء الغليل/٢١ والقول المقتضب/٢١ .
(١٣٩) معجم الألفاظ/٢٩٣ .
(١٤٠) تهذيب الألفاظ جـ ١/٩٢ .
(١٤١) معجم الألفاظ/٣٠٤ .
(١٤٢) لحن العوام/الزبيدى تحقيق رمضان عبد التواب .
(١٤٣) معجم الألفاظ/٣٠٧ .
(١٤٤) معجم الألفاظ/٢٩٦ .

(١٤٥) تهذيب الألفاظ جـ ١/٩٥ .
(١٤٦) الوسيط حرف السين .
(١٤٧) معجم الألفاظ/٣٠١ .
(١٤٨) القول المقتضب/١١١ .
(١٤٩) المصدر السابق/٣٧ .
(١٥٠) معجم الألفاظ/٣١٩ .
(١٥١) المصدر السابق/٣٢٣ .
(١٥٢) لسان العرب جـ ٣ ومعجم الألفاظ/٣٢٩ .
(١٥٣) الوسيط/حرف الشين .
(١٥٤) القول المقتضب/٢٢ .
(١٥٥) معجم الألفاظ/٣٣٤ .
(١٥٦) الأمثال العامية/حرف الشين المثل رقم ١٦٩٨ .
(١٥٧) الوسيط/حرف الشين .
(١٥٨) الوسيط/حرف الشين .
(١٥٩) معجم الألفاظ/٣٣٦ .
(١٦٠) القول المقتضب/١٣١ ـ الوسيط /حرف الصاد .
(١٦١) معجم الألفاظ/٣٤٩ .
(١٦٢) الوسيط/حرف الطاء ومعجم الألفاظ/٣٦٥ .
(١٦٣) معجم الألفاظ/٣٦٦ والقول المقتضب/٢٢ .
(١٦٤) شفاء الغليل/١٢٨ .
(١٦٥) معجم الألفاظ/٣٦٣ .
(١٦٦) معجم الألفاظ/٣٧٣ .
(١٦٧) القول المقتضب/٨٦ .
(١٦٨) القول المقتضب/٥٧ ومعجم الألفاظ/٣٩٩ والوسيط/حرف العين .
(١٦٩) معجم الألفاظ/٤٠١ .
(١٧٠) اصلاح المنطق لابن السكيت نقلا عن معجم الألفاظ/٤٠٢ والوسيط حرف العين .
(١٧١) معجم الألفاظ/٤٠٠ والوسيط حرف العين .
(١٧٢) القول المقتضب/٨٦ وتهذيب الألفاظ جـ ١/١٠٧ ومعجم الألفاظ/٤٠٢ .
(١٧٣) هذه الكلمة شائعة فى الجزائر بالمعنى القاموسى أى بمعنى صاح .
(١٧٤) معجم الألفاظ/٤٠٣ والقول المقتضب/١٣٩ والوسيط حرف العين .
(١٧٥) القول المقتضب/١٢٥ .
(١٧٦) القول المقتضب/٧٣ .
(١٧٧) معجم الألفاظ/٤١٨ .
(١٧٨) شفاء الغليل/١٠٠ .
(١٧٩) القول المقتضب/٦٦ ومعجم الألفاظ/٤٢٨ .
(١٨٠) القول المقتضب/٣٣ .
(١٨١) لسان العرب جـ ٣ ومعجم الألفاظ/٤٢١ .
(١٨٢) القول المقتضب/١٠٠ .
(١٨٣) القول المقتضب/١٧ .
(١٨٤) الوسيط حرف القاف .
(١٨٥) لسان العرب/جـ ١١ .
(١٨٦) معجم الألفاظ/٤٣٦ .
(١٨٧) الوسيط حرف القاف .

(١٨٨) الوسيط/حرف القاف ومعجم الألفاظ/٤٥٢ .

(١٨٩) معجم الألفاظ/٤٤٣ .

(١٩٠) القول المقتضب/١٨ .

(١٩١) معجم الألفاظ/٤٥٧ والوسيط حرف الكاف .

(١٩٢) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ ٤٥٧ .

(١٩٣) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ/٤٦١ والقول المقتضب/٤٩ .

(١٩٤) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ/٤٦٩ .

(١٩٥) الوسيط/حرف الكاف .

(١٩٦) المشاق : دقاق الكتان .

(١٩٧) معجم الألفاظ/٤٧١ .

(١٩٨) معجم الألفاظ/٤٧٦ .

(١٩٩) معجم الألفاظ/٤٧٩ والوسيط/حرف اللام .

(٢٠٠) معجم الألفاظ/٤٨٢ .

(٢٠١) الوسيط/حرف اللام ومعجم الألفاظ/٤٨٢ .

(٢٠٢) معجم الألفاظ/٤٨٤ .

(٢٠٣) المصدر السابق/٤٨٧ .

(٢٠٤) الوسيط حرف اللام .

(٢٠٥) معجم الألفاظ/٤٩٥ .

(٢٠٦) المصدر السابق/٤٩٥ .

(٢٠٧) معجم الألفاظ/١٩٣ والوسيط حرف الحاء .

(٢٠٨) معجم الألفاظ/٣٦٢ .

(٢٠٩) معجم الألفاظ/١٧٢ .

(٢١٠) تهذيب الألفاظ/٣٦٢ .

(٢١١) معجم الألفاظ/٤٢٥ .

(٢١٢) معجم الألفاظ/٥١٣ .

(٢١٣) معجم الألفاظ/٥٤٤ .

(٢١٤) معجم الألفاظ/٣١٨ والوسيط حوف الشين .

(٢١٥) معجم الألفاظ/٥٣٧

(٢١٦) معجم الألفاظ ٥٣٩ .

(٢١٧ القول المقتضب/١٦٨ .

(٢١٨) لسان العرب جـ ٨ .

(٢١٩) معجم الألفاظ/٥٢٣ .

(٢٢٠) معجم الألفاظ/٥٣٤ .

(٢٢١) معجم الألفاظ/٥٤٦ .

(٢٢٢) معجم الألفاظ/٥٥٦ ولسان العرب وتهذيب الألفاظ جـ ١٢٨/١ .

(٢٢٣) الخرارة : المزبله .

(٢٢٤) معجم الألفاظ/٥٥٢ .

(٢٢٥) القول المقتضب/١٦٩ .

(٢٢٦) معجم الألفاظ/٥٦١ .

(٢٢٧) معجم الألفاظ/٥٥٢ وأنظر الوسيط/حرف الهاء .

(٢٢٨) القول المقتضب/٤٧ والوسيط حرف الهاء .

(٢٢٩) معجم الألفاظ/٥٥٥ .

(٢٣٠) معجم الألفاظ/٥٦٤ .

(٢٣١) لسان العرب جـ ٨ ومعجم الألفاظ/٥٨٠ .

(٢٣٢) معجم الألفاظ/٥٦٥ .

(٢٣٣) وهى كلمة تركية.أنظر دراسات لغوية/عبد الصبور شاهين/١٣٧

(٢٣٤) صدر الكتاب سنة ١٩٧٢ عن هيئة الكتاب .

« اولاد جـاد المـولى »

جمع وتدوين وتعليق: **عبد العزيز رفعت**

١ ــ سَنَةْ ٣٦ حصَل انْتِخَابْ وفْدِىْ
كَانِتْ زَحْمَهْ شِدِيْدَهْ بِيْنْ الدَّسْتُور والوفَدِىْ
شُوفْ لِخْتلَاف بَانْ .. يُومْيهَا اِتْبَهْدِلْ الوفدىْ

* * * * * *

٢ ــ أصْلْ الحِكَايَهْ مَعَوَّضْ دَا كَانْ يُخْطُبْ .. وكَلامُهْ عَلَىْ اِلعمُومْ سَأرَهْ .
قَامْ نَطّ صَالِحْ وقال لُه : بِزْيَدَاكْ كَلَامْ يَالِلّى رَيِّنَتْكْ سَارْهْ
مَعَوَّضْ حَافِظْ الْأدَبْ .. مَرْضِيشْ يُردَ عَليهْ
قَالُوا البَاْشَواتْ : هَكَذَا الأدَبْ مَادَام مْرَضِيشْ يُردّ عَليه
مِنْ غَابْ أَصْلُه تَرَى فَصله يردّ عَلَيهْ .

* * * * * *

٣ ــ الْلِىْ مَعَاه فِكرْ بِيْنَامْ بُهْ وبِصْحَىْ بُهْ
والرَّاجِلْ العَال زَىّ الْوَرْد لِصْحابُهْ
سافِرْ مَعَوَّضْ وِسَأبْ الغلبْ لِصِحْابُهْ

* * * * * *

٤ ــ سَأرَهْ تقول تَعَالى يَاأحْمَدْ .. إنْتَ وخَلِيلْ .. أنَاْ هَضْربْلكم قُرْعَهْ
عَلَىْ ولدْ لَمْلُومْ اثْنينْ وأنْتُم اثْنينْ عَشَانْ صَالِحْ عينُه قَرْعَه
ضَغَطْ عَلِيكُو مِنْ بَعْد أبُوْكُو .. ونَارُه فِ الْحشا تِزْعَى
عَلَىْ ايْدين أبُوكُوْ .. قَبْل ما يْموتْ .. كَانْ أبُوْكُو بَحْر وصِألِحْ بِشْبِهْ التُّرعَهْ .

٥ ــ خَلِيلْ يِقُولْ يَاأُمِّىْ الْانْتِخَاباتْ كَانْ مَا لْنَا بِيْها
رَبِّى نَاعْم عَلِيْنا بِنعْمَهْ .. كَانْ مِنْ الواجِب نِراعِيْها
قَالِتْلُهْ .. كِلمِةْ الْخِصْم فِ جِسْم الْحُرزَىّ النارْ تَراعِيْها

٦ ــ سَارَهْ قَالِتلُهْ : كَانْ نَهَارْ شُومْ يُومْ مَادَفَعْنا يَاخَلِيْل بَدَلَكْ
يَاوَادْ هَاتْ الطَّرْبُوشْ وخُدْ الطَّرْحَهْ .. وَأنَا أطْلَعْ وَارُوحْ بَدَلَكْ
عَلَشانْ يِقُوْلُواْ الْبَلَدْ مَفْهَاشْ وَلا راجِلْ .. مَرَه جَيَّهْ فِى الْحُرُوبْ بَدَلَكْ

* * * * * *

٧ ــ سَارهَ تقولْ : يَاوَادْ يَاخَلِيْل خَلِّيْكْ مَعَ أخُوكْ رَاْجِلْ
دَا أخُوكْ جَدَعْ عَالْ .. مَيْهِمُوشْ وَلَا رَاْجِلْ
يَاتْجِيْب الطَّرْبُوشْ وتاخُدْ الطَّرْحَهْ وَأنَا أطْلَعْ فى كِتفْ أخُوكْ رَاجِلْ
عَشَانْ يِقُوْلُواْ العَرَبْ : الْبلَدْ خِرِبتْ .. مَرهْ جَيَّةْ بَدَلْ راجِلْ

* * * * * *

٨ ــ سَارَهْ تِقُولْ يَاوَادْ يَاأحْمَدْ غِيْرَكْ انْتَ مَخَلِّفناشْ
أنَا عَايزْه تطفُو لِىْ نَارْ صَالِحْ ونِتْقَابِلْ عَلَىْ التُّرْبَهْ وبِعْزِنِّى مَخَلِّفْنَاشْ
لَو جِيْتُوا أَلْفِينْ مَبْرُوْك .. ولَو مُتُّواْ مَخلِّفْنَاشْ
نِتْقَابِلْ عَلَى القَبْر وبِعْزِنِّنَا غِيْر معَوَّضْ مَخلِّفْناشْ

٩ ــ سَارْهْ تِقُولْ يَاوَادْ يَاأحْمَدْ تَعَالَىْ . أنَا آخْدَكْ بِالباطْ عَلَىْ جِيَّهْ
دَأنَا مِنْ عَشيَّه وأَنَا بَحَشَّرْ لَكْ الرُّصَاصْ عِلىْ جِيَّهْ
إن جِيْتْ يَامَرْحَبَهْ .. وانْ مُت بِيْقَى يُومْ عِيدْ .. وهَاتْ تَار أَبُوكْ لَمَّا آخْدَكْ عَلَىْ الْغُسْل بِايدَيَّهْ .

* * * * * *

١٠ ــ يِنَادِىْ خَلِيْل ويقولْ : أنَا طَالِعْ يَاأُمِّى وهَاتِيْلِى حَسَنْ ولَدىْ .
قَبْل الْمَمَاتْ ياأمِّى .. هَاتِىْ أنَا أَبُوسْ حَسَنْ وَلَدِىْ
قَالِتْلُهْ : مَعَ السَّلَامَهْ مُوتْ وأَغْلَىْ مِنْ الْوِلْد وِلْد الْوِلْد يَاوَلدِىْ

* * * * * *

١١ ــ اِسْمَعْ هَاقُولَّكْ عَلَىْ سِنُّهُمْ وَاسَامِيْهُمْ
مَعَوَّضْ الْكِبيْر تَمَنْيَه فُوقْ التَّلَاتِيْنْ
خَلِيْلِ الْمرعوش سِنُّه تَمَنْيَه فُوقْ الْعشْرِيْن
أحْمَدْ السَّجِيْع سِنُّه تَلَاتهْ فُوقْ خَمستاشَرْ

* * * * * *

١٢ ــ سَارَهْ تقُوْلْ آخْ يَاأحْمَدْ مَتْخَلِّيْش خَلِيْل قُدَّامْ
دَا خَلِيلْ خَوَّافْ وَلَا يِرْعِبْ عِدَا قُدَّامْ

رُوْحُوا مَعَ السَّلَامهْ
إن جِيْتُواْ يَامَرْحَبَهْ ، وإنْ مُتُّواْ اِلْلُقا قُدَّامْ

* * * * * *

١٣ ــ أحمَدْ بِقُولْ يَاأُمِّى دَحْنَا مِلُوْكْ .. بِتْجِيْنَا مِلُوكْ عَزَاْ بِمْنَا
فَاتْحِيْن دِيْوانًا .. لِكُل غَرِيْبْ عَزَاْبِمْنَا
كِفَايَهْ قِلْلِىْ الكَلام .. عَشَانْ كَلَامك ، واحْنَا طَالْعِينْ لِلموت هَيْقِلْ عَزَاْبِمْنَا .

* * * * * *

١٤ ــ زَادْ اِلْعَنتْ عَلَىْ أَحْمَدْ وقَالْ يَاخَلِيلْ هَاتْ بَرَاوِىْ شُغْلْ اِلجَّبلْ لَسْوَدْ
لَيضْغَطُواْ عَلِيْنَا أولَادْ لَمْلُومْ .. لَا نطُولْ أبْيَضْ وَلَا أسْوَدْ
عَشَانْ أَنَا عَارِفْ وِلَادْ لَمْلُومْ نَهَارْهُمْ مِنْ أوَّله أَسْوَدْ .

* * * * * *

١٥ ــ أحْمَدْ بِقُولْ يَاوَادْ يَاخَلِيْل تَعَالَىْ فى الْعَرَبِيَّهْ هِنَا ف جَارِىْ
أُقْعُدْ غُبَارَهْ نِتْسَلَّىْ .. دَانْتَ الشَّقِيْقْ جَارِىْ
قَالْ لُهْ يَاْمَا آنَا خَايِفْ النَّهارْدَهْ يِكُونْ عَزْرائيل قَاعِدْ جَارِىْ

* * * * * *

١٦ ــ أحْمَدْ بِقُوْلْ يَاخَلِيْل آهِىْ سَاعِةْ الرَّجَاْلْ جَيَّهْ
لَيَاْلِىْ اِلْهَنَاْ رَاحتْ .. ولَيَاْلِىْ اِلتَّعَبْ جَيَّهْ
غَيْر لَوْ ما كَانْشِ اِلنَّهارْدَهْ تِكُونْ رُوْحَهْ بِلَا جَيَّهْ

* * * * * *

١٧ ــ خَلِيلْ بِقُول يَاأُمِّى قَبْل الْخُرُوْجْ نَاكُلْ
أصَلِّىْ رَكْعتَيْنْ لِله ، وأشُوفْ حَسَنْ ، وبَعدْ مَا أشُوفْ اِلضَّنَىْ آكُلْ
أنَا قَلْبِىْ حَدِّسْ النَّهَارْدَهْ مِنْ ضَرْبْ الرُّصَاصْ هَاكُلْ

* * * * * *

١٨ ــ أحْمَدْ بِقُولْ يَاخَلِيْل امْلَىْ تَنكْ العَرَبِيَّة بنزِيْنْ قِيْمةْ نوْصَلْ مَا رَجْعِنْشِى .
خَلِيْل قَالْ لُهْ الْلِىْ فِيها يكَفِّيْها .. وبِكَلَامكْ مَا رَجْعِنْشِىْ
أنَا قَلْبِىْ حَدِّسْ يَاْخُوْيَا علَىْ بِيتْنَا مَا رَجْعِنْشِىْ .

* * * * * *

١٩ ــ ونِزِلُواْ الْعَرَبِيَّة لِتْنِيْنْ .. وَلَا كَانْشِىْ أَحَدْ فِيْهاْ
غيْر رَب الْعِبَادْ كَانْ وَتَّاْهُمْ ولَا فْيشْ صَدِيقْ فيها
وهُمُّهْ أحْرارْ فى البلَد .. واسْمُهُمْ زَىّ العلم فِيها
قُبَالْ بَلَدْ اسمها « لِقْفَاصْ » كَانْ الحدِيثْ فِيْهَاْ

* * * * * *

٢٠ ــ أحْمَدْ بِقُولْ يَاخَلِيلْ حَضَّرْ شَهَامْتَكْ آهِىْ سَاْعِةْ الرِّجَالْ جيَّهْ
وِدِىْ مَصْلَحِةْ اِنْتِخَاْبَاْتْ واللِىْ يموت مَاْ لُوْهْشِىْ فِيْها دِيَّهْ
قَامْ قَالْ لُهْ خَلِيْل يَاْمَا أَنا خَايِفْ تِكُونْ سَاعِةْ عَزْرَائِيل جَيَّهْ

* * * * * *

٢١ ــ أحْمَدْ بِقُولْ يَاوَادْ يَاخَلِيْل اِتَّبِهْ للكَلَامْ اِللِىْ قَالْتُهْ لِنا أُمَّكْ
يَاريتْنِى فُتَّكْ فِىْ الْبيتْ وِجبتْ بَدَاْلَك أُمَّكْ
هِوَّهْ انْتَ نَاسِىْ يُومْ الإِنْتِخَاْبَاتْ .. صَاْلِحْ شِتِم مَعَوَّضْ وِعَايْرُه يَاجَبَانْ بُأُمَّكْ .

* * * * *

٢٢ ــ أنَا لَوْ حِسَابِى كِدَهْ كُنْت سِبْتَكْ فِىْ الْبيتْ
وِجِبتْ حُرْمَهْ بَدَاْلَكْ
كَدَّتْ مَعَاْيَاْ .. وانْتَ قَعَدتْ ياخَايِبْ هِنَاكْ فِىْ البيتْ
مِنْ بَعدْ أبُوكْ وِلَادْ لَلُومْ مُمْكِنْ يِخُشُّواْ عَلينَا البيتْ

* * * * * *

٢٣ ــ يَاخَلِيْل مَا هُوْ الشَّقِيْق إِنْتَ
أنَا طَاْلِعْ مِنْ البيتْ وِمِتِّكلْ عَلَىْ رَبْ العِبَادْ وِانْتَ
إِنْ كُنتْ خَايِف عَاْوِدْ عَلَىْ البيتْ
وإِنْ كُنْت رَاجِلْ إِقَفْ مَعَاىْ عَلَىْ طُولْ
بَسّ لَوْ اِتَّنيتْ فِى الضَّرْبْ . بِإِيْدِىْ هَضْرُبكْ اِنْتَ

* * * * * *

٢٤ ــ أَهُمْ لِسَّهْ رَايْحِينْ وِقَاعِدْ صَاْلِحْ وأخُوه عَبْدِ الرحْمَنْ فِى البيت
شَاْفُو النُّورْ بِتَاعْ الْعرَبِيَّهْ
صَاْلِحْ بِقُولْ عَرَبِيَّهْ مِينْ يَابُوْ عُوفْ
اِللِىْ مِنْ بعيْد بِتَضْرَبْ كَلَا كُسَاتْ فِىْ نَظَرْنَا
والشَّمس بِغرُوبْ .. وِلِيْها هُرُوبْ فِىْ نَظَرْنَا
حَرَاجْ يَامَرْكَزْ مغَاْغَهْ مَافِكْشِىْ رَاْجِلْ لُه اِعْتِبارْ فِى نَظَرْنَا

* * * * * *

٢٥ ــ أَخُوهْ عَبْد الرَّحْمَنْ بِقُولْ لُهْ عَرَبِيَّهْ نَسَاْيِبْنَا .. وَلَا تِرْجَعْ لِلكَلَامْ تَاْنِىْ
مَتِخْضِعْ نَفْسَكْ يَاخُوْيَا دَا الزَّمَانْ لَمَّا بِجُوزْ مَا يْهِمُّه لَا أَوَّلْ وَلَا تَاْنِىْ
واللّه لَتِتْبِهْدِلْ يَاخُوَيَا أَصْلَكْ مُفْتَرِىْ وِعَايِزْ تِعْمِلْ رَيِّنا التَّانِىْ

٢٦ ــ أَبُوْ عُوفْ بِقُولْ يَاصَاْلِحْ دَا عَرَبِيَّهْ نَسَاْيِبْنَا وِلَادْ جَادْ اِلْمُوْلَىْ
قَالْ لُهْ هَاتْهُمْلِىْ عَلَىْ طُولْ أَنَا أشِيِّلْهُمْ خَرطْ مَعَ مُوْنَهْ
مِنْ جَاوِزْ الْحَدَّادْ يْتحَرَقْ ، وِمِنْ جَاْوِزْ البَنَّا هَتْحَصَّلُهْ الْمُوْنَهْ

* * * * * *

٢٧ ــ أَبُو عُوفْ بِقُولْ يَاْصَالِحْ دَاحْنَا مَعَاْنَا أَمْوَالْ بِمَغَاْغَهْ لِلجِيْزَهْ
ومَعَاْنَاْ شَبَابْ طَاْلبَهْ الفَرْح والجِّيزَهْ
صَاْلِح يقولْ لُه مِنْ بَعْد آنَا مَاْ هَمُوتْ وِلَادْ سَاْرَهْ ياخْدُوا مِنْكُوْ رُبْع الْمَاْلْ والجِّيْزَهْ .

* * * * * *

٢٨ ــ صَاْلِحْ قَاْلْ لُه أَنَا عَاْرِفْ مِنْ يُوْمْ يُوم أبوك مامات مَاخَلِّفْشِى غِير آنا الكبير فيكو
والْمُرَكُّلُه بينْ الزَّمَانْ حَاْطِطْ عَ الْمليح فِيْكُوْ
مِنْ بَعدْ أنَا مَاْ هَمُوتْ .. وِلَادْ سَاْرَهْ يِبيْعُوا ويِشْتِروا فِيْكُوْ

* * * * * *

٢٩ ــ وقَاْمُوا رِكبُوا الْعَرَبِيَّهْ لِتْنِينْ
أَحْمَدْ وَلَدْ جَدّ .. لَمَّا لَقَىْ الْعَرَبِيَّهْ قَامْ صَدَّرْ العَرَبِيَّهْ فِى الطَّرِيْقْ بِالْعَرْضْ
ووِقِفْ يِتْحَاْدِثْ مَعَ خَلِيلْ ويِتْلَفِّتْ فِى طُولْ مِنْ عَرَضْ
ويْقُولْ لُهْ دَا أُمَّكْ قَضَّتْ زَمَانْها وِهِيَّهْ نَضِيفَهْ عَرَضْ

* * * * * *

٣٠ ــ وِفِضِلُواْ واقْفِينْ لَمَّا الْعَرَبِيَّتِينْ قَرَّبُم عَلَىْ بَعضْ
وَاحْمَدْ وخَلِيْل بِيِتْحَاْدِ ثُمْ سَوَا مَعَ بَعضْ
أَوَّلْ مَا اتْصَادمُوا الطَّرفِينْ تِحْلفْش جَبَلِينْ وِحَاْلْهُمْ الزَّمَنْ عَلَىْ بَعضْ
اِتْحَنْجِلْ ابْلِيس وراحْ وَزُّهُمْ عَلَىْ بَعضْ

٣١ ــ أَحْمَدْ بِقُولْ لُهْ : يَاْصَاْلِحْ اِنْتَ وأَبُو عُوفْ عَلَىْ فَيْنْ رَايْحِينْ
دَا الْقلُوبْ لِسَّهْ مَلْيَانَهْ
أَنَا أَحْمَدْ وِلِدْ جَادْ الْمُوْلَىْ ، وِأُمِّى اسْمَها سَاْرَهْ
وِجَاىْ أَرُدّ الاهَاْنَهْ
صَاْلِحْ بِقُولْ لُهْ : مَالْكُوكِدَهْ ياوَادْ زَعْمانِينْ والزُّعمْ مَاْليكُوْ
تِتْحَشَّرْمْ ليْهْ فِىْ التَّقِيلْ ، وشِيْل الْحِمْل مِشْ لِيْكُوْ
يَاوَادْ يَاأَحْمَدْ مِنْ هِنْا فُوت لَحْسَنْ أَحَزِّنْ أَهَاْلِيْكُوْ
رُصَاْصَهْ تِيْجِى للكِبِيْرْ قَبْل الصَّغِيْرْ فِيْكُوْ

٣٢ ــ قَام قَاْلْ لُهْ خَلِيلْ : مَتْعبْشِىْ .. إِنْهِىْ يُومْ حَضَرْنَاْ الْغَدَاْ عَنْدَكْ
أَبُويَا مَامَاتْ واحْنَا لِنَا وَاجِبْ عَنْدَكْ
تِقَاوِحْنَا ليهْ يَابَاشَا أَنَا جَاىْ النَّهارْده دِىْ عَنْدِىْ ودِىْ عَنْدَكْ

٣٣ ــ أَحْمَدْ بِقُولْ لُهْ عيبْ عَلَيكْ يَاصَاْلِحْ قِلّ مِنْ الْغَلَطْ وابْرَدْ
عَلَىْ رَأى لَمْثَاْلْ قَاْلُوا الْكُبَاْرْ :
إِنْ كَاْنْ عَنْدَكْ حَدِيْدْ فِىْ قَلْبَكْ ، دَوَاهْ عَنْدِنَا الْمَبْرَدْ
صَاْلِح بِقُولْ لُهْ طَاْلِعْ مِنْ الْبِيتْ وِفَايِتْ أُخْتِى ليهْ
وِكَلَاْمَك مَا عَاْدْ بِيْبَرْدْ

طَالِعْ مِنْ الْبيتْ ليهْ يَاأَحْمَدْ وِمْتَبَّعْ كَلَامْ أُمَّكْ
يَاوَادْ منْ هِنَا فُوتْ لَحْسَنْ أَحَزَّنْ عَليكْ أُمَّكْ
أَحْمَدْ قَالْ لُه يَابَاشَا أَنَا شَايِفْ كَلَامَكْ وِرَدَّكْ عَلَىّ عَايِمْ
أَنَا أَحْمَد ابْنْ سَارَهْ لَكِنِّى حِيَاقْ للعَايِمْ
صَالِحْ يِقُولْ لُهْ أَنَا صَالِحْ لَمْلومْ وِكُل اِلْلىْ يِعَانِدْنِىْ يِمُوتْ
أَحْمَدْ قَالْ لُهْ مِنْ قَبْلِيك اِنْتَ يَابَاشَا يَامَا مِلُوكْ مَاتِتْ
وِيَامَا مِلُوكْ هَتْمُوتْ
حَتَّى اِلْقُرْآنْ قَالْ : كُل نِفْسٍ عَلَىْ اِلدُّنْيَا لَازم تِذُوقْ المُوتْ
وِاحْنَا يَاباشَا مِنْ قَبْل مَا نْجِيكْ مِنْ الْبيتْ وِمتطَوَّعِينْ لِلمُوتْ

٣٤ ــ خَلِيْلْ يِقُولْ لُهْ يَاعَم أَبُوْ عُوفْ
مَتِوْعَاشْ يُوْم مَا جِيت عَنْدِنَا فِى الْبَلَدْ سَابِقْ
وِكُنْتُو غُرْبْ وِنُزَلَهْ ، وَأَبُوْيَا صَنَعْ فِيْكُوْ اِلجَمِيْلْ سَابِقْ
وِجَاىْ قُبَالِى عَلَىْ اِلبرقِىْ يُوْمْ اِلضَّرْبْ تِتْسَابِقْ

٣٥ ــ أَحْمَدْ يِقُولْ لُهْ يَاصَالِحْ مِيْتَىْ الْلىْ لِيْه خِصمْ يِضْرُبْ فِيْه عَلَىْ الفَاضِى
دَاحْنَا بَاْشَوَاتْ وِانْتُواْ جِيْتُوا اِلْبَلَدْ وِكُنْتُوا أَغْرابَ عَ الْفَاضِىْ
تِحُقُّشْ نَهَارْ أَبُوكْ مَا جِهْ
وِخَدْ أُوْضَة بِالإِيْجَارْفِ عِزْبِةْ عَلِىْ الْقَاضِىْ

٣٦ ــ أَبُوْ عُوفْ يِقُول يَاأَحْمَدْ كِفَايَهْ عيبْ دَاحْنَا أَهلْ وِنَسَايِبْ
إِنْ كَانْ أَخُوْيَا غُلُط نُقْعُدْ مِيْعَادْ نِحَدَّدْ فِيْه اِلْعِيْبَهْ وِالْعَايِبْ
وِكْفَايه هيْصَهْ بَقَىْ اِلْمربوُطْ فِيْهَا يِرُوْنْ فِىْ سِكَّةْ اِلسَّايِبْ

٣٧ ــ أَحْمَدْ يِقُولْ لُهْ فِرِشْتْ فَرْشَهْ يَاجَبَانْ وِالْفَرْشَهْ مَا تِتْسَحَبْ تَالِىْ
لَمَّا انْتَ نِسِيْبى يَاابُو عُوفْ ليهْ جِيتْ أَوَّلْ وِليهْ جَاىْ تَالِىْ
أَحْمَدْ ضَرَبْ صَالِحْ رصُاصَهْ طِلِعتْ مِنْ جَنْبُه الْيمين تَالِىْ

* * * * * *

٣٨ ــ أَحْمَدْ بَعدْ مَا ضَرَبْ صَالِحْ يِقُولْ يَا خَلِيْلْ فِىْ الْوِصَايَهْ اِلْلىْ أُمَّكْ قَالِتْهَا لَكْ إِنْتَ
أَنَا جَاىْ مِنْ البيتْ يَاخَلِيْل وِمتَّأكِلْ عَلَيْك انْتَ
أَنَا ضَرَبْتْ اِلشَّقِىْ وِالْهَادِىْ عَلَيْكْ اِنْتَ

* * * * * *

٣٩ ــ خَلِيلْ يِقُولْ يَاابُوْ عُوفْ تَعَالَىْ يَانِسِيْبِىْ تِعِبْتَ آنَا
صَالِحْ طَغَىْ يَاابُوْ عُوفْ وِصَالِحْ عِشْرِتُه وَانَىْ
وِانْتَ مِنْ حُسنْ ضَمِيْرَكْ وَقَعْتْ مِنْ قُرْعِتِىْ آنَا

* * * * * *

٤٠ ــ أَحْمَدْ اِسْتَكْتَرْ اِلْمِعَاتْبَهْ طَبَّقْ عَلَىْ أَبُوْ عُوفْ وِقَالْ يَاخَلِيْل بَلَاشْ انْتَ .
عَنْدَكْ وَلَدْ يَاخَلِيْل هَبُّطْ هِمَّتَك وِانْتَ
يَارِيتْنِىْ إِتَّكِلتْ عَلَىْ مَرَهْ وَلَا إِتَّكِلْتِشْ عَلِيكْ انْتَ

* * * * * *

٤١ ــ أَحْمَدْ مِسِكْ سَوَّاقْ صَالْحْ وِقَالْ لُهْ رَوَّحْ وِابْعَتْ اِلْبَاقِىْ
إِذَا كَانْ فِيها زِيتْ وِطَايْلَاكْ أَنَا أَخَلَّصْ عَلَىْ اِلْبَاقِىْ
وِإِنْ مَاكَانْشِىْ فِيها زِيتْ بِيْبَقَى الْمَلَكْ لِلْبَاقِىْ

* * * * * *

٤٢ ــ خَلِيلْ بِيقُولْ تَعَالَىْ يَاأَحْمَدْ نِرَوَّحْ مِنْ عَ الجَّبَلْ نِمْشِىْ
مَا دَامْ ضَرَبْنَا جَبَلِينْ بِيْبَقَىْ الرَّكْشْ مَالَازِمْشِىْ
مَادَامْ هِزِمْنَا أَسَدِينْ تِبقَىْ الرَّجْعَهْ مَتْعِبْشِىْ

٤٣ ــ رَوَّحْ سَوَّاقْ صَالِحْ .. كَانْ بِيشْتَغَل غَصْبْ لَا بِيقْبَضْ وَرَقْ وَلَا فَاضِىْ
لَقَى العَرَبْ رَافْعِينْ الرَّايَات قَال بِزْيَادَهْ كَلَامْ فَاضِىْ
دَانَا رَايِحْ بجَبَلِينْ وَأَهُوْ رَاجِعْ عَلَىْ اِلفَاضِىْ

* * * * * *

٤٤ ــ غَفِيْر اِلزَّرَاعَهْ بِتَاعْ صَالِحْ اِسْمُهْ أَحْمَدْ الْكِزَّه .. بِشْبِهْ لِلِص وِحَرَامِىْ
قَالْ هَاتُوا اِلتَّارْ .. عَارْ يَاعَرَبْ وِحَرَامِىْ
عَلَىْ قَتْلْ صَالِحْ وَاخُوهْ لَلِاسْتِعْجَالْ وِحَرَامِىْ

* * * * *

٤٥ ــ اِلْكِزَّهْ رَاحْ لأَحْمَدْ وِقَالْ لُهْ تَعَالَىْ يَاسَبْعْ اِلصَّبِر وِالتِّينْ
حَدِيْثْ النَّبِىْ قَالْ دَا حَلَالْ اِلْغِذَا عَ التِّينْ
وِانْتَ قَتَلتْ اِتْنِينْ كَانُوا مُفْسِدِينْ عَ الدِّينْ .

* * * * * *

٤٦ ــ يَاسَلَامْ عَلَىْ أَحْمَدْ عَطَىْ الأَمَانْ بِيْدُهْ
وِنِزِلْ مِنْ الْعَرَبِيَّه وِسِلِّمْ عَلَىْ الْكِزَّهْ وِالْبُنْدُقَهْ فِ ايْدُه
يَامَاكَانْ نَهَارْ شُومْ لَمَّا خُلُصْ اِلجَّبَخَانْ وِسَلِّمْ رُوْحُهْ لِلعَرَبْ بِيْدُهْ

* * * * * *

٤٧ ــ أَوَّلْ مَا ضَرَبْ أَحْمَدْ ابْنْ سَأْرَهْ فَاتِتْ مِنْ ضِلْعِتُه لِجَنْبُهْ
خَلِيْل مَا قَالْ لُهْ آخْ لَوْ مَعَاىْ جَبَخَانْ ياكِزَّهْ لأَرَقِّدكْ جَنْبُهْ
أَوَّلْ رُصَاصَهْ . تَانِىْ رُصَاصَهْ . تَالِتْ رُصَاصَهْ ـ رَابِعْ رُصَاصَهْ
خَامِسْ رُصَاصَهْ سَاتِتْ رُصَاصَهْ سَابِعْ رُصَاصَهْ وَقَع خَلِيْل جَنْبُهْ

* * * * * *

٤٨ ــ أَوَّلْ مَاْمَاتْ خَلِيلْ وأَحْمَدْ .. السَّوَّاق رِجِعْ لَقَىْ سَأْرَهْ واقْفَهْ فى الشِّبَّاكْ
وحَاْطَّهْ عَلَىْ رَاسْهَا بَشْكِير حَمَّامِىْ بِالْكُحْلْ مِزِيِّنَهْ الشِّبَّاكْ
قَاْلِتْ لُهْ خَبَّرْنِى يَاسَوَّاقْ . قَالْ لها مَاتُوا ومِوِّتُوا لِتْنِينْ
قَاْلِتْ لُهْ اطْلَعْ وكِلِّمْنى بَلَاكْ مِنْ وَقْفِةْ الشِّبَّاكْ
لُوْلَا النَّاسْ تِلُومْ لأزَغْرَدْ
مِنْ يُومْ تَارْ أَبُوْهُمْ مَا فَتَحْتْ مِنْ الدِّيْوَان شِبَّاكْ

* * * * * *

٤٩ ــ بِالْعَرَبِيَّه ووِصْلِتْ عَلَىْ الْبَرقِىْ
حَطِّتْ خَلِيْل عَ الشِّمَالْ وَأحْمَدْ عَ الْيِمِينْ
وكَانْ نُورْ سَأْرَهْ عَ التُّرْعَهْ بَرْقِىْ
وكِيلْ النِّيَابَهْ وِصِل وسَأْرَهْ أَمَّا تَضْحَكْ وقَاعْدَهْ عَلَىْ الْبَرْقِىْ
قَامْ قَالْ لَهَا مِشْ حَرْزِيْنَهْ ؟. قَاْلِتْ لُهْ عيبْ
مَدَامْ جَاْبُوْلِىْ التَّاْرْ .. مِشْ عَاْرْ .. مَهَمِّلْنَاشْ
احْنَا أَحْرَارْ وبِشَرَفْنَا مَهَمِّلْنَاشْ
أيْه يَعْنِىْ اتنينْ ومَاْتُوا عَلَىْ ضَيِّىْ مَهَمِّلْنَاشْ
بِعْزِنَّا جِبْنَا مَعَوَّضْ وغِيْرُهْ مَخَلِّفْنَاشْ

٥٠ ــ أَمَاْنَهْ عَليكْ يَاوكِيْلْ النِّيَابَهْ أُضرُبْ عَلَىْ التَّصْرِيح بَدَالْ مَنْوَسَّعْ الْفَرْشَهْ
مَدَامْ جَاْبُوا حَقَّ الْوَاْلِدِينْ ما نِعْمِلْ فِىْ الْعَزَا فَرْشَهْ
بِعْزِنِّىْ خَلِّفْتْ معَوَّضْ .. وأَحْمَدْ وخَلِيلْ وَأنَا وَاضْعَهْ فُوْتُهْ فِىْ الْفَرشهْ

* * * * * *

٥١ ــ عَمَلُوا للعِيَالْ تَصْرِيْحَاتْ وقَرَّرُوا الدَّفْنَهْ
قَبْرِينْ يِهزُّوْا الحَجَرْ ويْقَرَّحُوا الجَّفْنَهْ
وسَأْرَهْ وَاقْفَهْ تِقُولْ لَاسْمِعْنَا ولَا شُفْنَا

* * * * * *

٥٢ ــ مِعَوَّض وَصَلُوا الْخَبَرْ وهِوَّ قاعِدْ عَلَىْ قَهْوِةْ الْبَلَدِىْ
قَالْ أَمَاْنَهْ يَاجَرْسُونْ اعْمِلْ لِىْ كُبَّاْيِةْ شَاىْ مُرَّهْ عَلَىْ بَلَدِىْ
اخْوَاْتِىْ مَاْتُوا لتْنِينْ سَبْعِينْ يَا خَرَابْ بَلَدِىْ

* * * * * *

٥٣ ــ سَأْرَه تِقُول أنْصُبُوْا الصِّوَانْ وأَقَفْ حِلْوْ يَامْعَوَّضْ
واتْلَقَّىْ الْعَزَا عيبْ .. مَتِبْقَاشْ هَزِيْل يَا مْعَوَّضْ
مَدَامْ خَلِيْل مِخَلِّف حَسَنْ هَيِبْقَىْ بَدَلْ أَبُوهْ يَا مْعَوَّضْ
مَتْشِمِّتْشْ فِيْنَا لِخْصَامْ واحْنَا مِلُوكْ يَا معَوَّضْ
قَامْ قَالْ لَهَا عيبْ يَامه .. كَدَّاب اِللىْ يقُولْ الأخْ يِتْعَوَّضْ

مَا مَاتْ خَلِيْل وأحْمَدْ لِتْنِينْ دِرعِتِىْ وفَاتُوا الْغُلبْ لِمْعَوَّض

٥٤ ــ إِبْنْ خَلِيلْ نِزِلْ الصَّوَانْ قَالْ خَبَرْ ايه يَاعَمِّىْ حَوَاليكْ مِنْ الرِّجَالْ أَلْفِينْ .
وِانْتَ رَاجِلْ عَالْ تِسْوَىْ مِنْ الْسَّبُوعْ أَلْفِينْ
قَاعِدْ مَعَ النَّاسْ ليهْ لوحْدَكَ ؟ عَمِّىْ وأَبُوْيَا فِينْ !!

٥٥ ــ قَالْتْ لُهْ سَارَهْ تَعَالَىْ يَاحَسَنْ .. أَبُوْكْ وعَمَّكْ مَاتْ
وِالْأَصْل عَلَىْ عَمَّكْ .
مِشْ نَاقْصَهْ حُزنْ يَاضَنَىْ أُمَّك .. وِمَتْحُطِّشْ الْغُلبْ عَلَىْ عَمَّكْ .
أُقْعُدْ فِىْ جَارِى مَتْخُشِّشْ الصَّوَانْ يِزِيْد الْحُزنْ عَلَىْ عَمَّكْ

* * * * * *

٥٦ ــ أُمّ حَسَنْ تِقُولْ لِابْنَهَا تَعَالَى هِنَا يَاابْنِىْ
الشُّغْلَهْ مِشْ نَاقْصَهْ مُر .. هَتْزِيْدْ الْمَرارْ يَاابْنِىْ
أَنَا عَارْفَهْ جَاىْ بَدْرِىْ ليهْ ، وِلِسَّهْ عَلَىْ الْفُرَاقْ يَاابْنِىْ
أَبُوكْ مَامَاتْ يَاحَسَنْ وِتشبَعْ مَلْطَشَهْ يَاابْنِىْ

٥٧ ــ النَّحَّاسْ بِيْعَزِّى مَعوَّضْ عَلَىْ التَّلَفُونْ
قَالْتْ لُهْ مِينْ يَامْعَوَّضْ ؟ .
قَالْ لَهَا الْبَاشَا عَلَىْ التَّلَفُونْ .
قَالْتْ يَاوَادْ يَاخَدَّامْ
يَاتِمْسِكْنِى مِنْ اِيْدِىْ أَتْسِنِّدْ عَلَىْ الْحيطهْ يَاتْحَضَّرْ التَّلَفُونْ
قَامْ جَابْ لَهَا السِّنْتِرَالْ جَارْهَا
قَالْتْ لُهْ يَابَاشَا عَزِّيْنِىْ
أَنَا نِفْسِىْ أَعَزِّىْ النَّاسْ بَسّ النَّفسْ عَزِّيْنِىْ
تَعَالَىْ الْبِيتْ يَابَاشَا عيبْ لَمَّا عَ التَّلَفُونْ تِعَزِّيْنِىْ

٥٨ ــ النَّهَارْدَهْ الْحَدّ وِصَابِحْ عَلِيْنَا لِتْنِينْ
النَّاسْ يَابَاشَا بِتِعْزِمَك عَلَىْ تَرْبِيْزَةْ سُفْرَهْ وَأَنَا عَزْمَاكْ عَلَىْ سَبْعِينْ
بَسّ مَا دَامْ جَابُوا التَّارْ مَيْهِمُّوْنِيْشْ لِتْنِينْ

* * * * * *

٥٩ ــ حَسَنْ بِيقُولْ لِسَارَهْ يَعْنِىْ عَمِّىْ قَاعِدْ بِيتْعَشَّى
أَبُوْيَا مَا كَانْشِىْ بِدُوقْ الزَّادْ غيْر لَمَّا بِيَنَادِمْ عَلَيْهْ أَتْعَشَّىْ
عَلَىْ حِجِرْ أَبُوْيَا أَلْعَبْ وَأَغنِّىْ وِعَمِّىْ اِفْتَكَرْنِىْ بَعْد مَا اتْعَشَّىْ

* * * * * *

٦٠ ــ إِنْ كُنتْ رَاجِل عَالْ اسْمَعْ مَعَ الْبَاشَا
حِكَايِهْ أَحْمَدْ وِخَلِيل وِخُدْ لَكْ دَلِيلْ يَابَاشَا
الرَّاجِلْ الجَدْ يِتْصَاحِبْ وِيِتْمَاشَىْ
وِالرَّاجِلْ الْمَزْعُوشْ بَلَاشْ مِنْ عِشْرِتْهْ وِمَاشَهْ

* الراوى : محمود حسن الصعيدى ـ أمى ـ ٥٢ سنة ـ عامل ـ سوهاج ـ مكان الجمع وتاريخه : أعطو الوقف ، بنى مزار – ١٩٨٨ .

* مفردات النص :ـ

١ ـ أثناء رئاسة على ماهر للوزارة التى تشكلت عقب استقالة وزارة محمد توفيق نسيم الحيادية قامت اضطرابات عنيفة فى البلاد ، وكان أبطالها طلاب الجامعات والمدارس الذين ضغطوا على الأحزاب لتشكيل جبهة وطنية فى مواجهة الانجليز برئاسة مصطفى النحاس باشا ، شاركت فيه جميع الأحزاب عدا الحزب الوطنى الذى لم يكن يعترف بالاحتلال البريطانى ، وتمت المفاوضات المعروفة بين مصر وبريطانيا التى انتهت باتفاق عام ١٩٣٦ . وبصرف النظر عن جوهر هذا الاتفاق فقد عاد النحاس باشا إلى مصر وشكل وزارته الجديدة ، بعد أن أجريت انتخابات نيابة لبرلمان جديد انتهت بفوز ساحق لحزب الوفد (راجع د . زاهية قدورة ـ تاريخ العرب الحديث ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٦٩ ص ٣٥١ ـ ٣٥٢) وواضح أن هذا هو الانتخاب الذى يشير اليه النص فى أول شطرة من شطرات فقرته الأولى . لختلاف : الاختلاف.يشير النص هنا إلى أن خلافا قد حدث بين ممثل حزب الدستور فى المنطقة (معوض جاد المولى) وبين ممثل حزب الوفد (صالح باشا) أثناء هذه الانتخابات ، ويبدو أنه الخلاف الذى يعود إليه النص فى الفقرة الثانية . ويشير نص آخر حديث لدينا إلى أن اختلاسا قد حدث وليس خلافا ، بقوله « شوف لختلاس بان » ... الخ) . والاختلاس يعنى تزوير أصوات بعض الناخبين لصالح أحد المرشحين ، وهو ما لم نقره لعدم وجود دليل منطقى عليه بالنص ، فضلا عن أن أحداً لم يخبرنا بذلك ممن التقينا بهم فى المنطقة . يلفت النظر أيضا فى الشطرة الثانية من هذه الفقرة استخدام الفنان الشعبى لياء النسبة عند حديثه عن صالح باشا بقوله « الوفدى » فى حين أنه يغفل ذلك عند حديثه عن ممثل حزب الدستور ، ونرجح أن يكون السبب فى ذلك اعتزاز الشعب البالغ بحزب الوفد فى ذلك الحين ، والكراهية الشديدة لصالح باشا من أهل المنطقة ، فأراد الفنان الشعبى بياء النسبة التخصيص دون التعميم حتى تلتصق النقائص بصالح باشا وحده لا بالحزب الذى يمثله . أما اذا قلنا بأنها جاءت من ضرورة اتفاق أحرف الروى فى الفقرة عاب قولنا أن الراوى كان يمكنه أن يقول « كانت زحمه شديده بين الدستورى والوفدى » ، ولم يكن ليحدث أى عيب عروضى نتيجة لذلك ، خاصة وأن العيوب العروضية فى الشعر الشعبى هى عيوب عيانية وليست سمعية ، أى ترى بالعين لو قمنا بتدوينها ، ويتم التغلب عليها واقامة معوجها عند الأداء ، وحينئذ لن نجد اجابة شافية للتعميم فى جانب والتخصيص فى جانب آخر .

٢ ـ وكلامه على العموم ساره : أى كلامه على الجميع يمشى ويسير ؛ والمعنى أنه مطاع . نط : النط عموما هو القفز ، و « النط » فى الكلام يعنى التسرع الأهوج ـ ربّتك ساره : قامت سارة بتربيتك ، ومن العيب الكبير والاهانة الشديدة أن يقال للرجل أنه تربية امرأة .

٣ ـ لصحابه : لأصحابه ـ الغلب : المكابدة .

٤ ـ عينه قرعه : تعبير عامّى يطلق على المرء عندما لا توقفه حدود اللياقة والذوق عن سلوك مرذول . ويعنى بالعامية « البجاحة وقلة الأدب » .

٥ ـ **قالتله** : قالت له .ـ البدل : فى الشطرة الأولى مبلغ من المال كان يدفع للاعفاء من الخدمة العسكرية ، أما فى الشطرة الثانية فتعنى بديلا عنك .ـ مفهاش : ليس فيها .ـ جيَّة : آتية .

٧ ـ خليك : كن ـ ميهموش : لا يهمه ، والمعنى هنا أنه لا يخاف من أحد . – أطلع فى كتف أخوك راجل : أى أخرج إلى جواره كما يخرج الرجل إلى جوار أخيه ويسانده .

٨ ـ مخلفناش : لم ننجب .ـ بِعْزِنّى : سأعتبر نفسى لم أنجب ، ولهم مثل شعبى يوضح المعنى أكثر يقول : « زرعناها ياريت طلعت بعزن »

٩ ـ بالباط : بالأحضان .ـ على جِيه تعنى فى الشطرة الأولى على قدوم ، والمعنى أنه قدوم بعيد غير متوقع فيكون اللقاء حارا ، أما فى الشطرة الثانية فهى تعنى أن هذا الرصاص سيكون علاجا لها لأنه سيطفىء نار قلبها بقتل صالح باشا .

١٠ ـ هاتيلى : أحضرى لى .

١١ ـ المرعوش : شديد الخوف دائما .ـ السجيع : الشجاع القوى .

١٢ ـ متخليش : لا تجعل .ـ قُدَّامْ : فى الأمام .

ـ عِدَا : أعداء ـ رُوْحُوا : إذهبوا ـ قُدَّام : يوم القيامة .

١٣ ـ عزايمنا : مآدبنا ـ قلّى الكلام : لا تكثرى الكلام .

ـ عزايمنا : عزائمنا .

١٤ ــ براوى : جمع بروة ، وهى عود قصير وغليظ من الخشب يستعمل فى القتال المتلاحم . ذكرها أحمد تيمور باشا فى معجمه فقال « بروة الصابون ، والبروة عود من خشب أشبه بكُريك الفران يخرج به الفَّران ، فى أفران السوق ، الخبز من الفرن . ويرادف هذا اللفظ : البشكور ، الكشكور ، النشو ، العود - معجم تيمور الكبير ـ أحمد تيمور ـ اعداد وتحقيق : د . حسين نصار ـ الجزء الثانى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٨ ص ١٦٥ حرف الباء فصل الراء وما يثالثهما » . لسود : الأسود .

١٥ ــ غباره : القليل من أى شىء وتعنى هنا فترة قصيرة ، ويقابلها فى الصعيد الأعلى هَبَأْبَهْ » .

١٦ ــ رُوْحَهْ بلا جَيَّهْ : ذهاب بلا عودة .

١٧ ــ حدِّس : من الحدس وربما تكون من الحديث فيكون رسمها الاملائى « حدث » .

١٩ ــ لتنين : مثنى العدد (١) ، وقد أثبتناها وفق منطوقها لا وفق رسمها الاملائى « الاثنين » .

ــ لقفاص : الأقفاص اسم قرية تابعة لمركز مغاغة .

٢٠ ــ ديه : مبلغ من المال يؤخذ فى القتيل كفاً للثأر .

٢١ ــ اتبه : بتشديد التاء المكسورة ، هكذا ينطقونها ، أى انتبه .

ــ فتك : تركتك . ــ عايره : كلمه بما يعيب على الملأ .

٢٢ ــ حرمه : امرأة ــ كدت : كابدت وتعبت .

٢٣ ــ مِتَّكل : معتمد ــ عاود : أرجع وعد إلى البيت .

ــ اتنيت : انثنيت ، والمعنى تخاذلت ولم تكن صلبا .

٢٤ ــ حراج : لفظ يستعمل عندهم للاستهزاء بنخوات الرجال .

٢٦ ــ هاتهملى : أحضرهم لى . خرط : الخرط هو كل ما يتهشم من الشىء الصلب ، ويستعمل غالبا فيما يتم اقتطاعه من الطين الجاف . أما « المونه » فهى ما يستعمله القائم بالبناء فى تثبيت القوالب والمداميك فى أماكنها .

٢٧ ــ بمغاغة : الباء هنا تقوم بعمل « من » ، أى : من مركز مغاغة حتى مركز الجيزة « ونرى أن استعمال الباء أبلغ ، اذ تدل على أن أصل المال يبدأ من مغاغة ، التى هى مكان الاقامة ، وأن امتداده طال حتى مركز الجيزة . أما الجيزة الثانية ، فى الشطرة الثانية ، فتعنى « الزيجة » أى الزواج ، وهى فى الشطرة الثالثة : اما تقتصر على أملاك أسرة صالح باشا بمحافظة الجيزة باعتبار أنها تمثل ربع أملاك هذه الأسرة فى رأى الفنان الشعبى ، واما تعنى الجزية ، وهو ما نعتقده .

٢٨ ــ حاطط : حط الطائر أى هبط ووقف . ــ المر : معروف ، ويعنى هنا المصائب التى تجلب المرارة . والمعنى أن المصائب كلها قد حطت على صالح باشا باعتباره ـ وفق تصوره ـ أفضل رجال أسرته .

٢٩ ــ لتنين : مثنى العدد (١) ــ عرض : عرض الفتاة شرفها ، ونضيفة عرض تعنى أن شرفها لم يدنس .

٣٠ ــ قريم : اقتربت كل عربة من الأخرى ـ يتحادثم : يتحادثوا .

٣١ ــ حالهم الزمن : دفعهم الزمن ، وفى نص آخر « وحالهم الزمن الردى على بعض » . وَزُّهُمْ : حَرَضَهم .

٣١ ــ القلوب لسه مليانه : أى مترعة بالغيظ من جراء الاهانة التى لحقتهم .

ــ زعمانين : تزعمون أنكم قادرون على مالا قدرة لكم عليه ، وهو الواضح لنا من السياق .

٣٢ ــ متعبشى : لا تعيب .

ــ تقاوحنا : المقاوحة هى الجدال الغبى والعنيد .

ــ دى عندى ودى عندك : هذه عندى وهذه عندك ، وهى مقاصة عرفية للأخطاء لتحديد المخطىء .

٣٣ ــ قل من الغلط وابرد : كفى خطأ واهدأ ، والمعنى : أنك أخطأت كثيرا وعليك أن تكف وتشعر بالخجل من أخطائك .

ــ كلامك ما عاد يبرد : لم يزل كلامك شديدا عنيفا .

ــ متبع كلام أمك : منساق وراء كلام أمك .

ــ ردك على عادم : الرَّد هو الاجابة . ــ عادم : غير مقبول أو مستساغ .

ــ لكنى حياق للعادم : الحياق هو القدر المناسب من الملح للطعام حتى يكون مستساغا ، وقد أطلقت هنا فى معرض تحد لصالح باشا الملوم ، وتحمل وراءها من التهديد والتجريح والثقة بالنفس قدرا كبير يصعب التعبير عنه فى هامش .

٣٤ ــ متوعاش : ألا تعى وتذكر .

ـ غرب: غرباء .
ـ نزله : النزيل من ينزل بمكان ما ليس من أهله .
ـ قبالى : أمامى وفى مواجهتى .
ـ البرقى : ترعة بالمنطقة تسمى ترعة البرقى .

٣٥ ـ ميتى : متى .
ـ ع الفاضى : تعنى فى الشطرة الأولى الضرب غير المؤثر الذى كأنه لم يكن ، وفى الشطرة الثانية تعنى بلا مال وأثاث وغيره ، مما يحمله المرء فى انتقاله إلى مكان ما بغرض الاقامة فيه .
ـ تحقش : ألا تذكر وتتذكر .
ـ أوضه : حجرة .

٣٦ ـ هذه الفقرة بكاملها ليست موجودة بنموذج آخر جمعناه لهذه القصة ، ويبدو منها أن عبد الرحمن قد أحس بالخطر من حديث أحمد فطلب منه الاحتكام إلى مجلس عرفى « قعدة عرب » لتحديد المخطىء ومقدار أخطائه ، ولا داعى اطلاقا لقتال أعمى يذهب ضحيته من أخطأ « السايب » ومن لم يخطىء « المربوط » . ومن المعروف أن أسرة صالح باشا أسرة عربية أو هى تنتسب إلى العرب الليبيين .

٣٧ ـ فرشت فرشه ياجبان : يبدو أن تاء الفاعل فى « فرشت » تعود على المتكلم وليس على المخاطب ، الذى هو أبو عوف ؛ إذ من الواضح أن أبا عوف لم يتكلم بسوء منذ بداية المواجهة . أما صفة « الجبن » التى ألحقها أحمد بأبى عوف فهى لكونه خشى المواجهة ، وطلب الاحتكام إلى مجلس عرفى ، فان كان غير ذلك تكون هناك فقرة قد سقطت من السياق أو أكثر . وتالى فى الشطرة الأولى تعنى : ثانية ، أما فى الشطرة الثانية فتعنى : وراء ، وهى فى الشطرة الثالثة اما أن تعنى أنه ضربه فى جانبه الأيسر فخرجت الرصاصة من جانبه الأيمن ، والمعنى هنا يكون : الجانب التالى ، وأما أن تعنى أنها خرجت سريعة من جانبه الأيمن فى آخر الأمر .

٣٨ ـ متاكل : معتمد ، وهى من التواكل .

٣٩ ـ الشطرة الثانية من هذه الفقرة غير موجودة بالنموذج الآخر .
ـ صالح عشرته وانى : طيِّب عشرته أبطأ وتأخر . ـ قرعتى : نصيبى .

٤٠ ـ الشطرة الثانية من هذه الفقرة أيضا لا وجود لها بالنموذج الآخر الذى لدينا .
ـ هبط همتك وأنت : أضعف همتك ونزل بها كما أضعفك ونزل بك .
ـ اتكلت على مره : أعتمدت على إمرأة .

٤١ ـ روح : عد . ـ ان كان فيها زيت : ان كان فى الروح مدد وبقية . والشطرة الثالثة والأخيرة من هذه الفقرة غير موجودة بالنموذج الآخر للنص ، وتعنى أنه إذا لم يكن فى الحياة بقية فان الملك لله الباقى بعد فناء الكون ، فليس لأحد خلود على الأرض .

٤٢ ـ الركش : بقايا ما تهدم ـ ملازمشى : لا يلزم ـ الرجعة : العودة إلى البيت .
ـ متعبشى : لا تعيب .

٤٣ ـ لا يقبض ورق ولا فاضى : لا يتقاضى راتبا ، ولديه من الأعمال الشخصية ما يمكن أن يؤديه بدلا من هذا العمل الذى لا طائل من ورائه ولا فائدة . ـ بزياده كلام فاضى : أطلاق لفظ « كلام » على رفع الرايات يثير قضية فى حاجة إلى تحميص ، فاذا كان القول يعنى الفعل فاننا نكون بازاء مرحلة بدائية فى التفكير تصورها اللغات فى نموها ، واللغة العربية مرت بنفس المرحلة ـ على ما يحدثنا ابن الأثير ـ حين كان الفعل « قال » يعنى حدوث شىء ويعنى أيضا وبذات الوقت الاخبار عنه (راجع أحمد رشدى صالح ـ الأدب الشعبى ـ طبعة ٣ ـ مكتبة النهضة المصرية ـ ١٩٧١ م . ومعنى الجملة العامية : كفى هذه الأفعال التى ليس لها معنى .
ـ راجع على الفاضى : عائد بلا صالح باشا وعبد الرحمن .

٤٤ ـ غفير الزراعة : خفير الزراعة هو الحارس الخاص الذى يقوم على حراسة المزروعات بالدائرة التى كان يمتلكها صالح باشا فى ذلك الحين .
الكِزَّه : لقب ، وَكَزَّ : ضغط على شفته السفلى بأسنانه غيظا أو تهديدا . ـ اللص : مفرد لصوص وهو البين اللصوصية حين يتلصص .
ـ الحرامى : من يجترأ على انتهاك ما لايحل انتهاكه . أما حرامى فى الشطرة الثانية فمعناها : حرام . أى لا يحل لكم أن تتوانوا عن الأخذ بالثأر . وحرامى فى الشطرة الثالثة معناها : سوف

أرمى وأرمى بفتح الراء وكسر الياء فى الأولى وضم الراء وفتح الياء فى الثانية .

٤٥ ــ ياسبع الصبر والتين : ان التحليل الذى حصلنا عليه من الراوى لهذه الجملة يتلخص فى : أن الصبر والتين ينموان فى الصحراء ومن ثم يكون المعنى : ياسبع الصحراء ، ويساند هذا التحليل على حد قولهم الفقرة الثانية التى تقول « حديث النبى قال : ... الخ » ، « إذ أن الرسول » صلى الله عليه وسلم « كان يعيش بصحراء الحجاز ، ولا معنى لوجود هذه الفقرة بغير أن تشير إلى ذلك المعنى الذى يقصدونه . ولما كانت المنطقة التى جرت بها الحادثة منطقة زراعية ، وفيها ينمو الصبر (نبات الصبار) على المقابر ، فان هناك صلة اقتران بينه وبين الموت ، فى حين ينمو التين على أطراف الحقول وفى الحدائق ومن ثم تكون صلة اقترانه بالحياة . ولهذا نرجح أن يكون المعنى ياسبع الحياة والموت أى أنك ستظل سبعا حيا كنت أو ميتا كونك قتلت اثنين من أعتى الرجال . وهذا المعنى يرد فى نص الراوى : ممدوح عبد الوهاب مفتاح « وانت قتلت اتنين كانوا مفسدين عاتين » أى شديدى العتو .

٤٦ ــ البندقة : البندقية : ــ الجبخان : الرصاص (الذخيرة) .

٤٨ ــ البشكير : المنشفة ، وهى فى أصلها « بيش كير » فارسية دخلت التركية (أنظر معجم تيمور الكبير ــ سبق ذكره ص ١٨٤ حرف الباء والياء وما يثالثهما ــ خبرنى : أخبرنى .

ــ بلاك : وردت هذه الكلمة فى نص الراوى : ممدوح عبد الوهاب « بلاش » : أى لا داعى ، « وبلاك » تؤدى نفس المعنى مع خلاف ينشأ بسبب القاء اللوم من سارة على السائق الذى حدثها بحديث تتلهف على سماعه وهى واقفة فى « الشباك » ، ولو أنه صعد اليها وحدثها بما يريد أن يحدثها به لما أضطرها إلى هذه الوقفة ومبادلته الحديث لأن ذلك مرذول فى نظرها . والشباك معروف (النافذة) : أو لعلها تعنى أن بلاء سائقها يجىء من « وقفة الشباك » .

٤٩ ــ البرقى : ترعة بالمنطقة ــ وكان نور ساره على الترعه برقى : أى أن جمال سارة أو بياض لونها كان أشبه بالبرق يخطف الأبصار ــ مهملناش : لم نهمل أو نفرط ــ ضيى : من الضياء وهو معروف ، واستعمالها فى سياق كهذا يحمل الكثير من الانزياح الذى يميز لغة الشعر بخاصة ، إذ يتجاوز الفنان الشعبى الشرف إلى الحسن والجمال ، وكأنه يريد أن يقول إن الحسن والجمال لا يوجدان الا بالشرف ، وبلا شرف لا يكون الحسن حسنا ولا الجمال جمالا .

٥٠ ــ أضرب على التصريح : صدق على تصريح الدفن .

ــ بدال مَنْوَسَّع الفرشه : بدلا من أن تتسع دائرة القتال فى معركة أخرى تهدر فيها أرواح ودماء كثيرة ــ العزا : العزاء . والمقصود من هذه الشطرة « الثانية » هو أنه ما دام الأمر لم يخرج عن حدود استرداد الحق ، فلا مبرر لمعركة ثانية .

٥١ ــ العيال : هم من يعالون ، سموا لذلك عيالا . واستعمالها هنا يؤكد مدى القوة والسيطرة التى كانت تتمتع بهما سارة على أولادها .

ــ قرروا الدفنه : توجد فى نص آخر للراوى : ممدوح عبد الوهاب « قَرَّبُوا الدَّفْنَهْ » أى أسرعوا بعملية الدفن حتى لا تثير الجثث المطروحة على الأرض مشاعر الغضب والرغبة فى الانتقام عند ذويهم وهو أفضل . أما بقية الفقرة فغير موجودة بالنص المذكور ــ يقرحوا الجفنه : يجعلوا الجفون تتقرح من كثرة البكاء .

ــ وساره واقفه تقول لا سمعنا ولا شفنا : أى أن سارة كانت طبيعية جدا وكان لسان حالها يقول لا شىء قد حدث .

٥٢ ــ كبايه : كوب .

٥٣ ــ الصوان : سرادق العزاء ــ متشمتش : لا تشمت .

ــ لخصام : الخصوم ــ واحنا ملوك يامعوض ، أى ونحن ملوك يامعوض . وفى نص الراوى ممدوح » واحنا مماليك يامعوض » ولا معنى لذلك ما لم تكن النظرة إلى المماليك قد تغيرت عما كانت عليه أيام حكمهم لمصر ــ درعتى : ذراعاى .

ــ فاتوا : تركوا .

٥٤ ــ تسوى : تساوى .

٥٥ ــ متخشش : لا تدخل .

٥٧ ــ التلفون : الهاتف . ــ يتحضر التلفون : أى اما أن تحضر لى التليفون . ــ السنترال : معروف ، أما هنا فيعنى التليفون الرسمى (الحكومى) إذ يبدو أن تليفون عضو مجلس النواب (معوض جاد المولى) كان يأخذ هذه الصفة فى ذلك الحين ، وهكذا أيضا كان يسمى تليفون العمدة الرسمى حتى وقت قريب .

ولأن التليفون الرسمى يكون عادة بديوان العمدة أو عضو مجلس النواب لا فى المنزل ، فاننا نستنتج أن سرادق العزاء قد نصب بالديوان . وبقية الفقرة تفيض بشعور حاد ، فبرغم أن سارة فى أمس الحاجة إلى العزاء ، وهى تطلبه صريحا من النحاس باشا ، الا أن عزة نفسها تمنعها من أن تظهر بهذا المظهر ، الذى تعده ضعفا ، أمام الناس . ان هذا التماسك المنهار أو هذا الانهيار المتماسك يدلنا على أن هذه المرأة لم تكن مجردة من المشاعر ، كما يبدو من النص ، وإنما أملت عليها الظروف أن تلعب دورا تكون فيه الرجل والمرأة فى وقت واحد .

٥٨ ــ لتنين : يوم الاثنين ، وهو واضح من السياق .
بنعزمك : تدعوك ـ لتنين : مثنى العدد (١) .

٥٩ ــ ينادم : ينادى .

٦٠ ــ خد لك دليل : خذ عظة وعبرة .

ــ بلاش من عشرته وماشه : لا داعى لعشرته . ومشيه . وهذه النهاية توجد فى أحد النصوص التى أهداها للباحث ، مسجلة على شريط كاسيت ، الأستاذ محمد رفعت عبد العزيز ، على النحو التالى

إنْ كُنتْ رَأجِلْ عَالْ اِسْمَعْ مَعَ الْبَاْشَا

وِقَعَدْنَا عَندْ اِلْحاجْ صَفْوَتْ وغَنَيْنا وِمِثِّلْنا وِأَلَّفْنَا عَلَىْ الْبَاْشَا

عَلَىْ عَازِفْ رَبَابْ أَوِّلْ أَبُو فَرْغَلْ

عَأزِفْ رَبَابْ تَأنِىْ أَبُوْ رَجَبْ

عَأزِفْ مَزْهَرْ مِحَمَّدْ رَمَضانْ يَابَاشَا

وواضح أن هذه النهاية ليست هى النهاية الأصلية ، وإنما قد أرتجلها الراوى ، الذى نجهل اسمه ، للتعريف بأعضاء فرقته الذين لا يعرفهم جمهور مستمعيه .

الإبداع والعوامل التى تؤثر على التجديد الإبتكارى عند الشعبيين

د. هانى جابر إبراهيم

إن المبدأ الذى نبنى عليه هذه الدراسة ، يدور حول عدم النظر إلى عملية صياغة التشكيل الفنى الشعبى دوماً برؤى جماعية وبشكل مطلق فى التعريف ، بقدر ما يمكن النظر إلى هذه العملية من خلال أن بعض الاعمال الفنية ، تعكس رؤى فردية ذاتية لبعض الفنانين الشعبيين ، وهى التى تقوم بدفعهم إلى الخلق الفنى المتميز ، والابداع الجمالى المتفرد . ويكون من نتائج هذا ؛ أن الانتاج الفنى فى هذه الحالة مع هؤلاء المبدعين يكوّن قيمة جمالية بعيدة عن الإتجاه السائد فى ذلك الوقت ، وهو ما يعرف بالانتاج النمطى الذى تعود على ممارسته الفنية المجتمع الشعبى فى البيئة .

وهذا الأمر يعنى أن هناك نوعاً من التفاعل الحسى الذى ينفرد به هؤلاء المبدعون ، والذى يساعدهم على الاندماج الفنى فى الحدس الذاتى ، وكذلك على تحقيق نمو التجربة الخاصة . ويعنى أيضاً أن الانتاج يمثل إنتاجاً إبتكارياً له رؤية جمالية عميقة تجاه توظيف الأشياء ، وهى رؤية كاشفة عن الميل للتجديد .

ومن ثم يأتى التعبير الفنى عند هؤلاء المبدعين مختلفاً عن الموروث الشائع . وهذا ما نعنى به « إنتاج إبتكارى » ينفـرد بمقاييس جمالية تميزه عن غيره فى الشكل والمضمون ، أى أن وراء ذلك تجديد فى التصور الفنى ، يضاف على الموروث الشعبى .

نشير إلى أن هذه النوعية من المبدعين يصطنعون الشكل الفنى بأسلوب فى البناء يعتمد على التفكير الذاتى ، ثم يعيدون هذا البناء إلى الشعبيين لانتاجه تحقيقاً لغايات جمالية ، وأيضاً تدعيماً لموقفهم من الارتباط الأوثق بالبيئة . ومن أهمية هذا التبادل الفنى أن الخلق الفنى الجديد هو إضافة يصطنعها المبدع فى كل جيل ، ومن وقت لآخر ، ومن مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى . لتكون هذه الإضافة أداة تواصل بين الفنون التقليدية وبين المستحدث

الجديد ، وكذلك بينهما وبين سائر أعضاء المجتمع .

إلى جانب هذا فإن هذه الإضافة تكشف بشكل غير مباشر عن عواطف وميول وأشغال الشعبيين بعد ذلك . ولذلك فإن التجديد فى الفن الشعبى ليس غرضاً مخططاً له بطبيعة الحال ، أو هدفاً مقصوداً لذاته ، **وإنما هو وسيلة من وسائل الترقى لمجال من مجالات المسلك العملى الشعبى ، وهو التعبير بالممارسة اليدوية والإستفادة بالخامات المختلفة ، وهو أيضاً صدى للتفكير الإبتكارى للمبدع الشعبى الذى يريد أن يجعل لإبداعه الفنى الجديد تاثير على الذوق الجمالى فى بيئته** . وأيضاً ليكون فى الوقت ذاته أداة تكسب مادى ، ونوعاً من الافتخار والزهو بعمله وإنتاجه ، وليمتع به الآخرين . بمعنى أن الفنان المبدع يريد أن يحقق إنتاجاً جديداً له أصول جمالية ومثيرا للمتعة فى آن واحد .

وبعد .. فمن المتعارف عليه ، أنه فى أغلب أشكال الانتاج الفنى الشعبى ما قد يجعل الموروث الجمالى فيه معبراً عن طبيعة البيئة وعن نمطية الاداء الفنى ووحدتها التشكيلية ــ كالأزياء مثلًا ــ وأنه قد يعبر الموروث أحياناً عن أسباب اختيار الشعبيين لتلك الممارسة وشيوعها بين أفراد المجتمع ، ولكن هذا كله لا يعنى بالضرورة أن الاحتفاظ بكل هذه الخصائص ، أو التغافل عن عنصر هام يعتبر أحد السمات الانسانية التى تحدد القدرة المتفردة على الانتخاب الفنى لدى بعض المبدعين من الشعبيين . وهؤلاء هم الباحثون عن شكل وصياغة بنائية جديدة وخواص جمالية فريدة ، ذلك لأنه من طبيعة الخلق الفنى أنه يولد فى لحظة ما ، عندما يتمكن المبدع من توجيه تفكيره الابتكارى نحو تجربة جديدة تتبلور نتائجها لخلق شكل متفرد من الناحيتين ــ البنائية والجمالية . وبناء على ذلك نجد أن المفردات الجديدة التى قدمتها لنا اللوحة (شكل ١) تتضمن صوراً لأشكال بيئية وأخرى لأشكال مستحدثة ، مثال ذلك : الجمال وعربات النقل بجانب عنصر حيوانى آخر . يعنينا من هذا: التوليفة ، ثم الصياغة الفنية التى لجأ إليها المبدع . والإتجاه الذى يشد ناحية الفن فى التحليل الجمالى ، غالباً ما يكون فى مثل هذه النوعية من الأعمال هو البعد عن الأشكال البنائية التقليدية ، والتى تبدو فى الزخارف الأخرى المحيطة بالعناصر التشخيصية ، ففيها احتفظ المبدع بالإتجاه التحويرى للعناصر النباتية والهندسية . أما عن العناصر الرئيسية الأخرى ، والتى تتمثل فى التشكيل الجديد ، نرى المبدع يلجأ إلى الواقعية الخيالية والتى تموج فى نفسيته . ولذلك جاءت وكأنها رسوم من فنون الطفل البالغ . على أن الصياغة الكلية للعمل الفنى وضحت فيها أهمية الاحتفاظ بالظاهرة الشعبية على المنتج الفنى .

وهو فى ذلك ــ أى المبدع الشعبى ــ حريص كل الحرص على أن تتضمن تلك التجربة الجديدة أصولًا شعبية ، وأن تحقق إنعطافاً جديداً فى مسار الفن الشعبى فى البيئة . وهو فى ذلك يعى أن يكون إنتاجه الجديد همزة إنتقال من البسيط التقليدى إلى الشكل الجمالى المتدرج الصعب المعقد . ولذلك يمكن القول أن الشعبيين عندما يتقبلون الإنتاج الابتكارى ، فإنهم يميلون إلى درجة أكثر من التنظيم للمثيرات الحسية لديهم ، وإلى تصور أعمق فى أشغالهم الجديدة . وبعدها ينتقلون من مرحلة التعبير النمطى الشائع ــ ومن مرحلة الاحتكاك المعرفى بما هو تقليدى ــ إلى إنتاج فن جديد ، ويأخذ هذا الفن طريقه مع الجماعة ليصبح علامة من علامات فنونهم الشعبية . تعكس اللوحة (شكل ٢) أسلوباً نمطياً فى التعبير الفنى ، وهو إتجاه بنائى تشكيلى شائع بين أغلب الممارسات الشعبيات اللاتى يقمن بتطريز الأثواب ، إلا أن التوزيع الجمالى لعناصر التشكيل قد بنى على التحرر الأكثر وعياً بتوظيف المساحات واللعب بثلاث تنويعات لونية . ولذلك فقد مال العمل الفنى نحو التجريد الذى يمزج بين الزخرفة المعمارية وبين التطريز النسجى .

والسؤال الملح ، والذى يفرض حضوره دوماً على هذا الموضوع عند مناقشته مع الباحثين ، يدور حول ماهية الفن الشعبى وموقعها من حالة السكون الجمالى .. وهل هذا الفن يولد نتيجة مهارة شعبية فى

الأداء العملى وحده ؟ وهل هو فعل يأتى عن عادة سلوكية شعبية تدفع أفراد المجتمع إلى ممارسة نوعية تتصف بالتشكيل وتعرف بالإنتاج البيئى ، والذى نعرفه بالفن الشعبى ؟ . والإجابة عن هذا السؤال ، أو هذه التساؤلات ، تفصح فى الحقيقة عن معناها بشكل قوى . بمعنى أنها تشير إلى أن المجتمع الشعبى من خلال سلوكياته المتعددة يحقق إنتاجاً فنياً ، وهو الذى ينتج من خلال الممارسة اليدوية والخبرة المنقولة شفاهة عن طريق التعلم ، ونقل القدرات والخبرات الفنية التقليدية إلى غيره ، فيتولد عند الأجيال إضافة من الخبرة المكتسبة والرغبة المستمرة فى التعبير بالفن . ومن خلال مداومة الإنتاج الفنى تتحول هذه الخبرة إلى مهارة فى استغلال أدوات الإنتاج وتوظيف الخامات والمحافظة على الخصائص البيئية .

ومن هنا يأتى التعريف بأن الفن الشعبى ممارسة جماعية شأنه شأن الممارسات الاجتماعية الأخرى ، والتى يلجأ إليها المجتمع الشعبى فى حياته اليومية ، بالإضافة إلى أن إنتاجهم الفنى يكتسب معهم صفات وخواص المكان وسمات الانسان . « وإذا كان الإبداع سمة فردية ، فإن الإنتاج فيه له ملامحه الاجتماعية التى يشتق منها الإبداع نشأته ودوافعه وتطوره . ولذلك فإن الإبداع اله صفة خاصة تتمثل فى تأثره بظروف البيئة التى تحيط به » . أما الفن الشعبى مع المبدعين من الشعبيين فمن الملاحظ أن هناك عوامل أخرى تؤثر أحياناً على المهارة المكتسبة والعادة الموروثة ، وتدفع الخبرة إلى التجربة ثم إلى الخلق والإبتكار .

ولا شك أن هذه المرحلة الأخيرة تتطلب نزعة جمالية ، لا تتوافر إلا لمن كان يملك ناصية التفكير الابتكارى القادر على الحث على التجديد والتطور ثم الارتقاء . وأهمية التفكير الابتكارى أن يدفع المبدع إلى الانتقال من مرحلة النمطية التشكيلية الفطرية ، باعتبارها إتجاها عاماً ، إلى ما هو أعمق من ذلك ، وأكثر تعقيداً مما هو مألوف وقائم . بحيث يكون المبدع قادراً على صياغة نغمة تشكيلية جديدة تتضافر مع تفاعل مفردات البناء العام للعمل الفنى الجديد .. بدءاً من اختيار التصور الذاتى إلى أدوات التشكيل إلى الخامات ، ثم توظيف ذلك كله بأسلوب تتحقق فيه القيمة الجمالية الجديدة ، والتى تتحقق من وجودها الوظيفة النفعية ، والبعد الذوقى فى الجماعة . بالإضافة إلى تعميق الأصالة الشعبية والمتمثلة فى تاريخ الجماعة .

ولذلك فإن إثارة التفكير الإبداعى عند الشعبيين يعتمد ، فيما يعتمد ، على نمو التجربة بشكل متواتر وإطرادى . وتظهر أبعاد ذلك واضحة جلية فى العمل الفنى عندما نعتبره شكلًا جمالياً متفرداً عن غيره من الأشكال الانتاجية ، ذلك لأن التجربة عند المبدعين يتحدد دورها فى تجسيم الاحساس الجمالى ودورها فى مجال التشكيل ، بما يضمن استقلالية العملية الابداعية عن غيرها .

ويتضح هذا المعنى عندما نتعرض للشكل رقم (٣) ونقارنه بالشكل رقم (١) . فنجد فيهما أن المبدعتين إتبعتا طريقتين تتعارضان فى التصور الجمالى لكل منهما ، لا من حيث البناء الفنى فقط ، بل والعناصر المختارة لتزيين رقعة القماش . ففى الشكل رقم (٣) هناك ميل من الفنانة نحو إستغلال عنصر هندسى تجريدى يتمثل فى شكل المعين . وقد أتمت الفنانة توظيفه على رقعة القماش بالشكل الذى يحقق لها تحاور مع المأثور الشعبى التقليدى ، مستخدمة فى ذلك الخطوط المجردة بإتجاهات مختلفة لتعطى إحساساً بتغير المساحات نسبة وتناسباً . وفى موقع آخر من اللوحة نجد أن شكل المعين قد تحور إلى شكل مشخص نباتى يمثل الزهرة ، والتى تبدأ من عندها الحركة الزخرفية لتنتهى إليها أيضاً .

وبرؤية شاملة لهذا العمل الفنى نستطيع أن نلحظ مدى تأثير عنصر الزمن ، وما يتبعه من متغيرات ، على السلوك العام وعلى نفسية الفنان ، ومنها ما يعرف بإيقاع العصر ، والذى يتميز بالسرعة . وهذا بدوره قد إنعكس على أسلوب اختيار الفنان للمعالجة الفنية ، والتى اعتمد فيها على

ملء المساحات الكبيرة بالخطوط بدلًا من المعالجة التقليدية ، والتى كانت فى الماضى تمثل برهاناً على إمكانية الفنان العالية ، عندما كان يختار التقنية قبل « الفهلوة » ، و كان يجعل أعماله مجموعة من المنمنمات الدقيقة تحاوره ويحاورها فى صيغ جمالية .

والواقع إن ما أثير حول هذا الموضوع من تساؤلات والرد عليها ما هو إلا تأكيد على معنى حيوية المأثور الشعبى ؛ ذلك لأن من الأمور الهامة فى مجال الفولكلور التركيز على ضرورة معايشة المأثور الشعبى وحضوره بين الجماعة بإنسانيته ، ولذلك فهو يعيش فى ضمائرهم ، وينعكس على سلوكياتهم واحتياجاتهم . ولأن هذا يعنى أن الحيوية فى المأثور تنتج عن التجدد المستمر فى تفكير المبدعين الابتكارى ، وأنه يولد من مرحلة فنية جديدة ، ثم يأخذ طريقه نحو الانتشار والتعميم ، وفى هذه الحالة ينتقل نتاج هذا التفكير من خصوصية الإبداع الفردى إلى عمومية الانتاج الشعبى ، ويصبح فعلًا تقليدياً تمارسه الجماعة وتنتجه ليعبر عنها وعن المكان ككل . واللوحة رقم (٤) تعبر عن تلك الحيوية فيما أضافته من معالجة فنية جديدة تبنى على الاستفادة بالمعطيات الوافدة لأسلوب تحوير الأشكال النباتية وتداخلها مع الأشكال الأخرى كالطيور . ونتيجة لهذا الفعل ، يصبح كل ما يخلق الأصالة والشكل الجمالى والبعد الإنسانى فيهما داخل العمل الفنى فى طى الخفاء . لماذا ؟ لأن التفسير السيكولوجى سيوجهنا ناحية التمرد الذى أحاط بالفنان حين قام بعملية التوازن بين الرموز الشكلية التقليدية وبين التعبير فى عالم جديد يعتمد على تقارب الثقافات وتقدم وسائل الاتصال الإعلامى . أن تلك اللوحة تنبىء عن استدعاء الفنان صور الخيالات استدعاء فعلياً ، الصور التى تمثل دلالة مكانية ، وإن كان البناء الفنى يكسّر حدود المكان .

ومن اهتمامنا ها هنا ، تحديد المبدأ المعلن عنه فى أول الموضوع ، وهو تحديد مفاهيم الدراسة التحليلية لجماليات الفن الشعبى ، وكذلك توجيه إهتمام الباحثين تجاه الفصل بين حدود جماليات التعبير الفنى الفطرى المتوارث ، وهو الذى يمثل نوعية من الانتاج الفنى تتوقف عنده الخبرة والمهارة عند حدود إتقان الأداء والمحاكاة ، وبين نوعية أخرى شعبية تنبع عن إبداع إبتكارى وخلق فنى ، والتى تتوجه من خلال التفكير الابتكارى لدى بعض الشعبيين ، ولها حدود جمالية تعبر عن قيم بنيت على التجديد والتفرد الفنى .

وقد يتبادر عند البعض أن الانتاجين فى تحديد المعيار الجمالى يمكن الإعتماد على قياس واحد للأبعاد الجمالية فيهما ، وذلك من منطلق أن البعد الجمالى لكل منهما ، مهما أختلف ، فهو محدود لأنه نابع من مساحة جغرافية وتصورية واحدة لكل منهما ؛ بالإضافة إلى ذلك أن مصادر الإلهام فيهما واحدة أيضاً . ومع هذه الحقيقة ، إن جاز هذا بشكل غير تخصصى ، فإن الدراسة تؤكد على أن التعبير الفطرى التقليدى والتعبير الفنى المبتكر ، وموقع كل منهما من موضوع القيمة الجمالية مختلفان ، ولا يعنيان معنى واحداً من حيث الشكل والمضمون . والاختلاف هنا ينصب على : ــ

١ ــ أن النتاج الفطرى التقليدى هو نتاج محاكاة لإبداع الغير ، وهو نتاج تمارسه الجماعة بشكل نمطى ، يكاد يخلو من التباين الذاتى لمصطنعيه والممارسين له ، كما يتضح ذلك من الشكل رقم (٥) ، والذى يعبر عن صديرية الثوب والتى نستشعر منها أنها جزء مركب على قماش الثوب الأصلى ، أى أنها نفذت لغرض آخر ، ثم رأت صاحبة الثوب الاستفادة منها وحاولت فى ذلك تطويع هذه القطعة لتلائم الوظيفة الجديدة لها . فنحن نشعر أن الوحدات الزخرفية تأخذ إتجاهاً أفقياً للخارج ــ بينما لو كانت منفذة أصلًا للثوب فمن المؤكد أن الوحدات كانت ستتجه إتجاهاً رأسياً يتفق مع خطوط الثوب ذاته . وفى هذا رؤية تقليدية تدعو إلى الاستفادة بهذه القطع الفنية لما فيها من مجهود وجمال .

٢ ــ أن الخبرة المجمعة من تكرار الممارسة ،

وإن كانت تؤكد على دورها فى كل منهما ، إلا أنها تتوقف عند حدود التعلم وإتقان العمل ونقل الخبرة عن الآخرين ، وذلك ما ينعكس على خصائص الانتاج الفطرى التقليدى ، وما يتأكد عليه من مهارة المحاكاة لغيرها من الأشكال الموروثة . أما فى التعبير الفنى المبتكر النابع عن التفكير الابتكارى ، **فإن الخبرة فيه تؤكد حضورها على دور المبدع فى استخدام الصيغ الفنية القديمة وإعادة صياغتها برؤى جديدة مع الاستفادة بالمعطيات الجديدة الاخرى .** ويمكن أن نشير إلى هذا الفعل من قبل المبدع الشعبى على أنه نوع من التمرد الإيجابى على التشكيل الفنى العام التقليدى السائد حين ذاك ، وعلى ما هو مألوف ومعتاد فى بيئته . ويتضح ذلك فى الشكل رقم (٦) فالتشكيل فيه جاء معبراً عن ما هو موجود بالفعل ويقترب أيضاً من أشغال الصوف والكليم المرسم .

٣ — ليس كل خبير فى الممارسة ، ويمتلك المهارة الفنية فى الانتاج ، مبدعاً وخلاقاً . **لان الإبداع والخلق فى مجال الفن يتطلب بالضرورة نوعية من الممارسين لديهم المقدرة على استغلال التفكير الابتكارى فى إيجاد صور جديدة لها طابعها الجمالى الفريد .** وهى بذلك تثرى حركة الفن الشعبى ، وتغنى معها ميراثه الفنى ، كما أنها تصبح مؤثرة على إنعاش حيويته .. وفى اللوحة رقم (٧) نجد أن هناك عناصر جديدة فى تواجدها على عمل فنى واحد ، وخصوصاً فى مجال النسجيات المرسمة ، وهذه العناصر المشكلة للعمل الفنى هى :—

١ — السيارة .
٢ — الطائرة .
٣ — الحيوان .
٤ — الراقصة .
٥ — أغصان السعف .
٦ — الوحدات المعدنية .
٧ — الوحدات الهندسية المجردة .

ويهمنا فى ذلك العناصر الأربعة الأولى ، حيث أن المبدع هنا استفاد استفادة كبيرة بأشياء الطبيعة وأدواتها الحديثة ، ولم يجعل الموروث التقليدى يقف حائلًا بينه وبين حركة الزمن . والمبدع بهذا الفعل يسجل بدءاً جديداً لحركة التاريخ للفن الشعبى ، ويدفع الموروث إلى معايشة مع العصر .

ولذلك فإننا نقف مع نتاج هذه النوعية من الإبداع أمام أعمال متجانسة متفردة بطابعها ، ولا يعود شأن مضمونها إلى الموروث التقليدى إلا فيما نسميه بالانتاج الشعبى .. وهو الانتاج الفنى الذى يعبر عن حتمية التتابع الزمنى للفن الشعبى فى المكان .

الفـــن الشعبى والتتابع الزمنى للتعبير الجمالى:—

الحديث عن الفن والابداع وعلاقتهما بحتمية التتابع الزمنى فى الفن الشعبى ، معناه الحديث ضمناً عن علاقة المبدعين الشعبيين بتصوراتهم عن واقعهم الملموس الذى يعيشون بين جنباته ، والحديث أيضاً عن إدراكهم المتفاعل مع حركة الزمن المتمثل فى المستحدث الدائم من مؤثرات ومسببات متنوعة ، والتى تمثل بدورها نوعاً من التراكم المعرفى بالمحسوسات ، وبالفهم الواعى لاحتياجات الجماعة منها .

ومن ثم فالابداع فى الفن الشعبى هو نتاج لتفاعل التتابع الزمنى عليه ، وليس خلقاً فطرياً فى ذاته ، بل هو نتاج التفاعل المنظم بين أحاسيس المبدع وحدسه ، وبين تلك المؤثرات والمسببات لتكون أدوات إثارة لتفكيره الابتكارى .

ومهما يكن من أمر هذا الحديث ، فإن النظرة العلمية ، التى تؤدى إلى تحليل نتاج الإبداع الشعبى ، تثير إشكالات متعددة ، ومواقف متنوعة . مثلما يبدو على أنه ميل إلى الاتجاه القائل بعدم إمكانية حدوث خطوة فى التطور فى أشكال التعابير الفنية ومضامينها فى الفن الشعبى على وجه التخصيص ، على الرغم من أن أصحاب هذا الرأى يؤكدون على تواجد المبدعين الشعبيين فى كل مجتمع

من المجتمعات التقليدية ، باعتبار أن هناك مقولة مسيطرة تتضمن أن الفن الشعبى هو نتاج الجماعة ، وأن المبدع يغيب فى التشكيل البنائى للمارسين ، وبالتالى فهو نتاج شعبى يغيب وراءه المبدع الفرد .

ويمثل هذا الحجاب (شكل ٨) جانباً من الموروث الذى يجسد معتقداً شعبياً حول صد الحسد ، وفيه جوانب متعددة من التشكيل بالخط واللعب بالألوان المتوفرة للخامة . وقد حاولت الفنانة أن تبنى بنيان عملها على تكرار وحدة المثلث ، وأن تستخدم الفراغ بين المثلثات الثلاثة أسفل المثلث الكبير ليعطى العمل بعداً مكانياً ، ويؤكد على معايشته مع الفراغ الأشمل .

وعلى الرغم من ذلك ، فنحن بدورنا نؤكد على وجود المبدع الشعبى المتفرد ، والذى يسعى إلى ترجمة ما يدور فى تفكيره الابتكارى من صور جمالية جديدة لم تخطر على بال الآخرين . ونؤكد مع ذلك أنه قد بات للتسلسل التاريخى ، المتعاقب زمنياً ، على أشكال التعابير الفنية فى تلك المجتمعات ، والتى أثرت بدورها على الوحدة التشكيلية وأشكالها المرتبطة بالابداع الشعبى ، وكذلك على حركة المبدعين عبر العصور المختلفة وتفاعلها مع الأحداث المرتبطة بالضرورة مع حركتها . فإنه قد باتت تلك الحركة وتفاعلها بمثابة موقف الدفاع عن إمكانية تحريك الفن الشعبى نحو التطور من خلال دينامية التفاعل مع الزمن والترقى الذى إبتدعه الإنسان بشكل عام والشعبى منه بشكل خاص .

إن هذه الدينامية ما هى إلا حيوية الفن الشعبى ، ومن أهم خصائصه . وفى الوقت ذاته فإن هذه الحيوية التى تعبر عن ذاتها تسير ضد الاتجاه الذى يؤكد على أن هذه النوعية من التعابير الفنية ــ شكلًا ومضموناً ــ تعتبر من الثوابت الإجتماعية غير القابلة للتطور أو التغيير أو التحريك ، فهى كالأعراف مثلًا بالنسبة للبيئة ، والتى لا ينطبق عليها منظور حركة الزمن وما يتبعها من متغيرات منظورة .

وها هنا .. نقول أن الثبات فى الفن الشعبى ووحداته التشكيلية **لا يعنى بالضرورة ثباتاً بالشكل المطلق ، وإنما هو ثبات الظاهرة دون المظهر فيه** . ذلك لأن الثبات هنا يتوقف على معنى الظاهرة بكونها شعبية . وبمعنى أوضح أن الظاهرة هى التى تعيش فيها وحولها هذه النوعية من التعابير الفنية ، ومن حيث أن لها دلالاتها الشعبية فهى فى الواقع ثابتة . أما من ناحية المظهر فإنه قابل للتغيير والتطور والتحريك ، وأيضاً فهو قابل لاكتساب عناصر جديدة ، وللاختزال ولاستنباط أشكال مستحدثة .

لذلك كان دور المبدع الشعبى دوماً متجدداً ، ومتفاعلًا مع هذا الواقع فى التعرض للأشياء الملموسة ، وتأثيرها على تفكيره الابتكارى . وخلاصة ذلك أن الانتاج الشعبى مع مبدعيه من الفنانين يكون قابلًا للصياغة الجمالية الجديدة ، وأيضاً يكون المجتمع الشعبى ذاته ميالًا إلى هذا العمل الفنى المستحدث .

ويحدثنا التاريخ المنظور للآثار الإنسانية وأطلالها وحفرياتها على أن الفن الشعبى كان له أشكالًا جمالية متعددة ، ولايزال كثير من هذه الأشكال يعيش بيننا إلى الآن ، إلا أن هناك من الإضافات والتغيرات التى لا تحصى ولا تعد تشكلت مع الأشكال السالفة لها . كما أن هناك العديد من الابداعات المبتكرة قد أصبحت مع التتابع الزمنى جزءاً من ميراث المجتمع .

ولذلك يمكن القول أن الفن الشعبى كالإنسان صاحبه ، فهو فن ينبع عن إحساس إنسانى ليوقظ به شعور الآخرين ، ذلك بحساسية قادرة على تجسيد الحقائق المرئية ، بالإضافة إلى التصورات الذهنية للمأثورات الشفاهية ، وبالإضافة أيضاً على أن نوعية من الفن يمكن من خلالها توظيف خامات متعددة لتخدم بانتاجها المجتمع فى حياته .

المبدع الشعبى والمجتمع :ــ

وإذا كان هناك عدد من الخصائص الفنية والاجتماعية للمبدع الشعبى ، فإن من أهمها قدراته

الذاتية فى التعبير عن المفاهيم الجمعية التى تدور بين أفراد المجتمع واهتماماتهم الروحية والترويحية ، وهو فى طريقه إلى هذا يأخذ فى إعتباره الطرق الكفيلة التى يحافظ بها على التقاليد الاجتماعية ، ويحرص أيضاً على أن يكون إنتاجه الفنى الجديد بمثابة إشباع للآخرين نفسياً وعملياً . وأن يكون أداة جمع وإتصال بين أفراد المجتمع .

هذا المعنى ، أو هذا المستهدف من دور المبدع الشعبى وتاثير التفكير الابتكارى ، يصدق على جميع الأشكال التعبيرية الشعبية ، والتى يتفنن فى أجناسها المبدعون . وبتعبير آخر يصدق على كل نشاط فنى وتعبير جمالى يقوم به هؤلاء الرواد من بين أعضاء المجتمع ، ويستمرون فى إبداعهم كلما كانت رؤيتهم للواقع أكثر صدقاً ووعياً .

ولا يصح أن يتبادر إلى الذهن أننا عندما نتجه بالدراسة نحو هذا الذى ندعو إليه ، **من حيث أهمية التجديد الابتكارى على تطور المأثور الشعبى ، إلى أن يصبح الفن الشعبى مجرد تكوين تجربة فنية ودعوة إلى الترقى من خلال طبيعة فردية فى التصور والتشكيل** ، لأن ذلك أمر يصعب إدعاءه ، ويصعب أيضاً تنفيذه .. لأن ما ننشده فى ذلك يختص بناحية الإبداع وتأثير التفكير الابتكارى عليه . ولكن الإبداع فى الفن لا يكتفى فقط بنمو العادات الحرفية ولا بزيادة المهارات الفنية ، وإنما يتطلب فى المقام الأول استعداداً ذاتياً يدور حول القدرة على بناء نوعية من التفكير النامى الابتكارى له تفرده وخصوصيته . وهذه القدرة لا تتوافر إلا لمن ملك من الشعبيين إمكانية المعايشة الواعية للمجتمع ، وإلا لمن ملك أيضاً حداً من فلسفة الواقع المرئى المحيط بالبيئة وبالغايات النفعية والذوقية وغيرها .

الإبتكار فى الفن الشعبى

قيمة أم إتجاه: ـ

ويمكن أن نلخص هذه الجزئية ، فيما لو استخدمنا قاعدة القواعد الجمالية الخاصة بحدود الفن الشعبى ، نظراً لأن له جماليات تعرف به . ولذلك فمن السهل تحديد معنى القيمة الجمالية ، ومعنى الإتجاه الفنى .

ولا شك أن القيمة الجمالية يعبر عنها العمل الفنى الابتكارى ، باعتبار أنه نابع من الإبداع ويحمل معه طابعاً متطوراً له خصوصيته التعبيرية ، ودون أن ينهار ـ فى وضعه الجديد ـ التركيب الفنى للموروث بشكل حاد .

وقد قصدنا بهذا ربط القيمة الجمالية بالخلق والابتكار ؛ نظراً لما يتضمنه العمل الناتج عنهما من معان أبعد كثيراً فيما لو أشرنا إلى تحديده بالاتجاه الفنى ، **لأن القيمة الجمالية حينئذ توضح الفلسفة التعبيرية التى تفسر الحلول الابتكارية للصور الفنية** . هذه الحلول بالقطع تاتى متنوعة ومتعددة بتعدد الصور ، ولكن فى علاقتهما معاً سنجد أثرهما واضحاً فى البناء الفنى متشابكاً كخيوط النسيج ، وأيضاً تتوحد معهما القيمة الجمالية المعبرة عن دلالة العمل الفنى الجديد من ناحية شعبيته .

ومن منظور يتفق مع ما سبق عرضه ، فإن القيمة الجمالية الجديدة سوف تأخذ طريقها بعد ذلك نحو مسلك الشعبيين الانتاجى ، وعندها سوف تتحول من كونها قيمة جمالية لها خصوصيتها ورؤيتها الإبداعية المتفردة إلى عمومية التعبير الشعبى والإنتاج البيئى ، أى أن القيمة الجمالية هنا ستصبح إتجاهاً فنياً فى أطر فنون البيئة . وعندما ينتقل العمل الفنى الابتكارى إلى فن تقليدى قابل للانتشار فى دائرة ينطلق مسارها من المبدع إلى الشعبيين .

وعندما نوضح ذلك بالقياس إلى عمل فنى نابع من تفكير ابتكارى ، نجد أن الشكل رقم (٩) يوضح لنا بصورة جلية ما نود أن نوضحه من خلال هذا الموضوع . فالمبدع الشعبى صاحب هذا العمل ، هى من بنات مدينة العريش ، وهذه المدينة تتميز بخصائص متنوعة إجتماعية وثقافية وحياتية .. وفى

مجملها تشير إلى المجتمع البدوى . وهو الآن ينهج مع المجتمعات الأخرى منهاجا من المعاصرة والتحديث ، واقتراباً من خصائص وادى النيل .

وقد تأثرت المبدعة ، كما هو واضح من الشكل رقم (٩) ، بما هو متاح لها من رؤى جديدة للمناسبات الاحتفالية والاجتماعية ، وكذلك بالعروض الفنية التى تبثها وتقدمها وسائل الاعلام وأجهزة الثقافة ، وهذا التأثير قد إنعكس على أسلوب المعالجة الفنية فى زخرفة ثوب عريشى ، وأيضاً فى صياغة « الجمل » التشكيلية التى لم تكن فى شأنها واردة من قبل .

وعلى أى حال ، فهناك مسميات عامة لتقسيم الوحدات الزخرفية التى صاغت بها المبدعة تلك الجمل التشكيلية وهى : ــ

١ ــ وحدة زخرفية لشكل آدمى ، ويتمثل فى الراقصات .

٢ ــ وحدة زخرفية لعنصر نباتى ، ويتمثل فى الأغصان .

٣ ــ وحدة هندسية مشخصة تتمثل فى المربع والمثلث .

٤ ــ وحدة زخرفية تمثل خطوط مجردة لربط الوحدات بعضها مع بعض .

ومن الأفضل دائماً أن نتمكن من أن نضع فى اعتبارنا ، عند دراسة هذا العمل التشكيلى ، **أن هناك دافعا يتمثل فى الانتخاب الموضوعى ، إلى جانب الحرية فى اختيار البناء الفنى . وكلاهما أكد أهمية التفكير الإبداعى للفنانة ، وأنها حرصت أيضاً على تاكيد الجوانب الخاصة بالتعبير الشعبى وإنعكاسه على العمل الفنى ككل .**

ولذلك فإن المبدعة هنا قد انتخبت موضوعاً يمزج بين ما هو مألوف وما هو غير معتاد . كما اختارت بناءاً فنياً يتفق مع الوظيفة المنوطة بتلك الوحدات على الثوب . وأخيراً حرصها على التوافق بين ذوقها الخاص وذوق الجماعة من جميع النواحى . فليس من الملاءمة عندما يهتدى المبدع إلى التشكيل العام بصورته الابتكارية أن يغيب عن وعيه فى لحظتها البعد الاجتماعى ورؤيته لهذا العمل ، وأن تمرد الفنان لا يعنى أن الوحدة الفنية المختارة يجب أن تتعمق فى معان بعيدة بصورة شاسعة عن المعانى التى اعتاد على وجودها الذوق العام ؛ ولكن من الملاءمة ، والتى أوضحتها الفنانة فى عملها ، أنها احتاطت إلى ذلك بأن جعلت الأبعاد الجديدة تتوازن مع الأبعاد الاجتماعية من ناحية أهمية حضور الوحدة الزخرفية فى الانتاج الفنى ، ولهذا كان عملها قريباً من المعنى الدارج له شعبياً فى البيئة .

ومن ناحية أخرى حرصت المبدعة ، فيما حرصت عليه ، أن يكون مرادها الفنى الجديد نحو الوحدة الناشئة والمنفذة فى العمل أن تكون بعيدة عن محاكاة الوحدات الفنية السالفة ، وفى نفس الوقت ألا تبتعد بشخصيتها الجديدة عن مجال تصور الآخرين لها وعن وجدانهم أيضاً .

ومن هنا جاء العمل الفنى فى النهاية وحدة متجانسة مع طبيعة الفن الشعبى فى هذه النوعية من الانتاج الفنى ..وسنكتشف عندما نقترب من هذا الشكل (٩) أننا أمام مستويين من البناء الفنى . أحدهما يقترب من الأشكال البنائية التقليدية ، فنجد أنه يتضمن تقسيمات متدرجة أفقية ، تدخل جميعها فى حدود مساحة كلية مستطيلة ، وهذه المساحة تبنى على مجموعة من عناصر هندسية وخطية ، تأخذ فى ترتيبها وضعا متكررا ممتدا ؛ ولكن بأبعاد متسقة تتباين من خلالها تنوع العناصر الزخرفية . وتأكيداً من الفنانة ، فقد قسمت هذه المساحة الكلية بشريط وهمى ، ليعكس إيحاءاً ، وذلك بوضع الوحدة الأساسية المتكررة فى وضع معاكس ، وهى الوحدة البنائية النباتية التى تجردت ثم تحورت لتأخذ شكل شمعدان ذى عشرة أفرع .

هذا الحل الفنى أضفى على الوحدات الهندسية الأخرى إحساساً بانها تتقابل معاً بشكل رأسى . ويمكن أن نصف ذلك بانه نوع من اللعب بالوحدات الزخرفية فى تنسيق واع ، بحيث تنقل إلى الرائى

إحساساً ممتداً من وحدة إلى الوحدات كلها .

هذا الإتجاه من الفنانة أدى إلى تزايد توضيح وتثبيت الوحدة ، وتاكيداً على إستمرار الشغف والاهتمام بالرؤية الكاشفة عن المعنى المقصود بالقيمة الجمالية فى العمل الفنى الجديد . ومع هذا تظهر البراعة فى قدرة الفنانة كمؤدية لهذا العمل فى استخدام ذلك البناء الفنى لتضفى به إحساساً بالمنمنمات ؛ حيث أكد هذا الشعور استخدام الخيط بطريقة معبرة عن نجاحها فى استخدام اللون الواحد الأزرق المضىء ، والذى تداخل مع الأرضية السوداء للقماش ، فأعطى إحساساً بجو الليل وظلال النجوم .

مع هذا ، فإن العمل ، حتى الآن وبهذه الكيفية من التعبير ، يمكن للبيئة أن تكشف مغزاه الفنى بفطرية وسليقة ؛ حيث أن التعبير قد تم صياغته بالسجية المدربة وبمهارة مدربة أيضاً . ومن ثم فإن الآخرين قادرون على تذوق ما فيه بالفطرة ، ولكن ، وهذا هو المهم ــ لا يمكن أن نحدد حتى القيمة الجمالية التى ننشدها من وراء الإبداع .

ولما كان هذا الأمر لابد له من أداة تفصح عنه ، فإن المبدعة لجأت إلى الشكل المعمارى أو الرؤية المعمارية لكى تصيغ هذا العمل فى شكله النهائى . فكان أن انتخبت مجموعة من أشكال الراقصات كعنصر آدمى ، يقفن فى جوار بعضهن البعض ، وفى مقياس واحد ، وفى وضع استعداد لبدء حركة إيقاعية فى لحظة ما . هذا التصور للشكل فى حله النهائى إنما هو صدى لرؤية التفكير الابتكارى وللرؤية الواقعية للفنانة ، وقدرة على توظيف أسلوب معمارى متمثل فى فن المعرنسات التى تمتد فوق بعض البنايات التاريخية والبيئة ، وذلك بتنظيم وترتيب ، لتحقق إيحاءاً بأن الراقصات يقفن على أرضية المسرح ، ويعلون هذا البناء السفلى ووراءهن خلفية سوداء ، وكأنها بانوراما للفضاء المحيط بهن والممتد إلى ما لا نهاية .

بالإضافة إلى ذلك فإن الفنانة إتجهت نحو الواقعية فى تمثيل الراقصات ، خلافاً لما اتبعته فى الحليات السفلية ، إلى حد محاكاة الشكل فى طبيعته . وهذا ما تدلل عليه التفصيلات التى أضافتها فى تاكيد سمات الراقصات .

ومن الطريف أن الفنانة فى واقعيتها قد خصت إحدى الراقصات بلون يختلف عن بقيتهن وكأنها الراقصة الأولى للفرقة .

ويهمنا هنا أن نشير إلى أن هؤلاء الراقصات بزيهن ورشاقتهن ونسب أجسامهن لا يمتن بصلة لما هو موجود فى البيئة ذاتها ، ولا الوضع الذى تخيلته الفنانة لهن يمثل ما يتم من إيقاعات معروفة فى البيئة . إنما كان على الفنانة أن تاخذ هذه الوحدة وأن توظفها توظيفاً يتسق مع الذوق العام ومع روح العمل ، وأن تجعل من هذا العمل قيمة جمالية تعبر عن شعبيتها .

وعلى صعيد البحث عن الإبداع الفنى ، وخصوصية الفن الشعبى فيه ، فإننا نطرح تساؤلًا حول الفن الشعبى ، ولماذا لا نعتبره من الفنون البدائية ؟

إن تاريخ تطور الفنون الجميلة ، وحركة الإبداع الإنسانى بصفة عامة ، مهما كان ناقصاً فى الجمع والتحليل حتى الآن ، فإنه يتيح لنا أن نلمح كيف نشا الفن الجميل ، وما هى الاشكال الإبداعية المختلفة التى نبعت منه . إن هذا التطور جاء عن طريق تقدم غير منقطع وفى تطور صاعد خلال سلسلة التفاعل الحيوى مع الحياة وأدوات العمل ، وكذلك بين التخيلات المتعددة ، مما يبين لنا قوة الخلق الفنى النابعة من قوة الدوافع لدى الإنسان للتعبير عن تصورات ذهنية لمقررات العالم المحيط به ، أى أن الخلق الفنى البدائى جاء نتيجة تكيف يزداد دقة وتعقيداً وجمالًا بصفة مطردة بين تلك الدوافع وتلبية احتياجاتها بالتعابير الفنية المختلفة . وها هنا ينبغى أن ننتهى إلى هذه النتيجة ، وهى أن الفن البدائى من الفنون الجميلة التى إتخذت لنفسها سمات خاصة جداً تميزها بعناصر التكوين والبناء والأسلوب الفنى ،

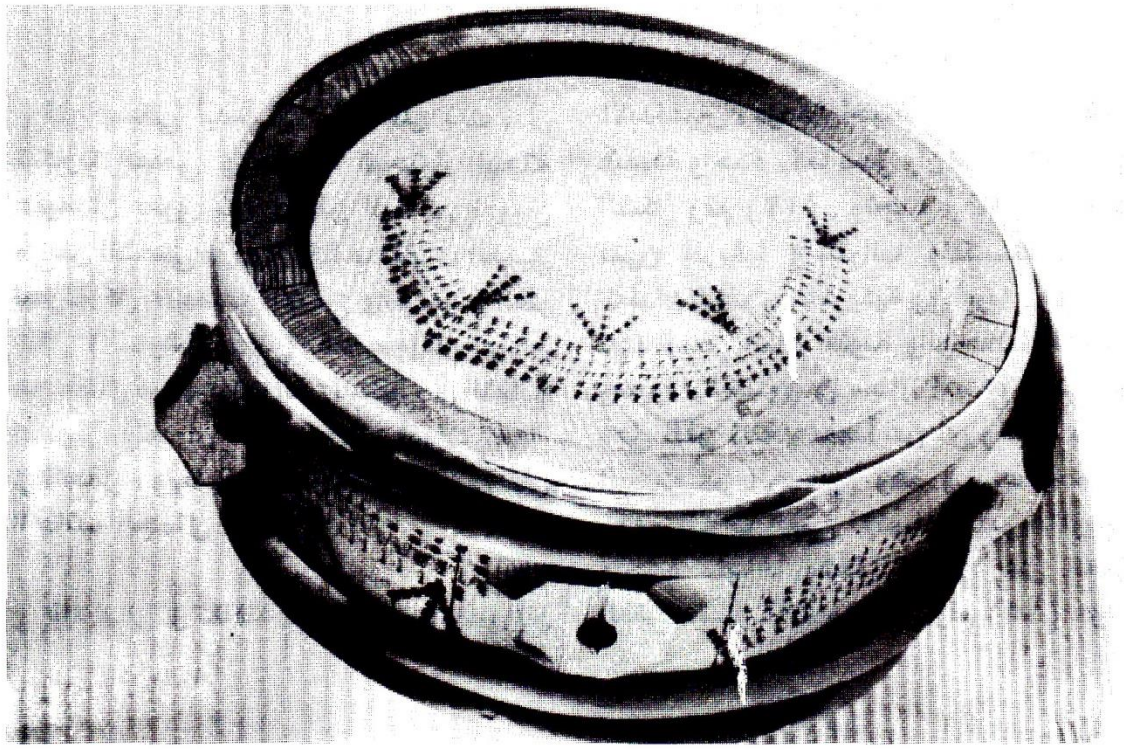
وأيضاً بطرح موضوعات تجعل العمل الفنى والمنتج الجمالى يعيشان فى مستوى التخيل الخاص عند الفنان . وعلى هذا فالفن البدائى هو الفن الذى يتميز بالحفاظ على مقوماته الموضوعية والشكلية من بداية نشوئه مروراً بآلاف السنين حتى الآن . إننا نجد هذه النوعية من الفن شاهداً على ثقافة وعلى حضارة لعب الإبداع الفنى دوراً رئيسياً للتعبير عنهما .

والنظر إلى الأسلوب الفنى للفن البدائى يطلعنا على أنه فن جميل دائماً ، ويسبق الأساليب الأخرى فى الفنون الجميلة ، فهو الفن الذى اعتمد فى بنائه الجمالى على الهندسية والتجريد والمبالغة والتسطيح ، وهو فن يمكن القول عنه أنه تكعيبى وسيريالى ، وأيضاً مهد الفنون الوحشية والتعبيرية . أما عن موضوعاته فهى تدور حول الحلم والأسطورة ، والرمز والدلالة ، واللغة وقوافيها ، والسحر وصده ، والسر وتفسيره . وهو الفن الذى يمثل فى إتجاهاته التعبيرية الطقس والشعيرة ، والموت والحياة ، والجناز والفرح ، أى يمكن أن نجسد كل ذلك ونقول أن الفن البدائى يمثل الإنسان والحيوان ، والكون والطبيعة .

وعلى الجانب الآخر نجد أن الفن الشعبى على هذا القياس ، وبالمعنى الدال على مقوماته ، يختلف إختلافاً واضحاً عن الفن البدائى . فقد قدر لهذه النوعية من الفن (الشعبى) استقلاليتها عن غيرها من أشكال التعابير ، فهى لا ترتبط بسلسلة تطور الفنون الجميلة ولا تقترب من جماليات الفنون التى تستهدف لذاتها . وقد قدر للفن الشعبى بخصوصيته أن يكفل إدماج وجوده مع البيئة على الوجه الأكمل بوظيفته وأهدافه .

وإذا كان الفن البدائى حقق وجوده الدائم من خلال العلاقات بين الأشياء المرئية والخيالات الميتافيزيقية ، وأيضاً بين الدوافع الروحية والغيبية ، فكان عليه أيضاً أن يعبر فى الوقت ذاته عن الوجود المادى . وهو فى هذا التعبير كان حريصاً على تفرد الأسلوب عند الفنان ، وعلى الإبداع الجمالى المطلق ، دون تحفظ ودون اهتمام بالقيم الاجتماعية المحيطة به ، فهو فن سيطر على المكان وكسر معه حاجز الزمن بجمالياته المتفردة فى الشكل والموضوع . كذلك الفن البدائى يستهدف الإنسان والحيوان والتعبير عنهما فى بناء واحد وبرؤية خاصة وبنسب ذاتية .

إن هذا الوجه شكل (١٠) هو أحد إبداعات الفنان فى إحدى قرى رومانيا ، والتى كانت بها حضارة « الداتشيا » قديماً ، والتى تعود جذورها إلى حوالى قبل ٢٠٠٠ سنة من الآن . وفيه يستخدم الفنان النحت على الخشب ليعبر به عن وجه آدمى تبدو فيه إمكانية عالية من التشكيل ومن التلخيص ومن محاولة الفنان لمحاكاة صورة ذهنية لهذا الوجه . إن هذا العمل دلالة على استمرارية الفن البدائى فى هذه القرية على الرغم من تواجد أنماط أخرى للفنون الشعبية تسير جنباً إلى جنب مع هذه النوعية ، مثال ذلك : الشكل (١١) . أن هذا الإناء الخشبى يستخدم فى صناعة الجبن وتصنيع الألبان فى القرية ذاتها ، فنجد هنا الصانع قد استفاد استفادة رائعة بخامة بيئية ، ثم أضاف إليها نوعاً من الزخارف الهندسية والنباتية . وهذا النموذج من الفن الشعبى ــ يختص بدوره النافع وأهدافه الوظيفية ، ويتحقق فيه الشكل مع منفعته العملية .



لذلك نستطيع القول أن الفن الشعبى يعبر عن المادى أولًا وأخيراً ، ثم يبحث فيه بعد ذلك عن الصيغ الروحية والغيبية ، ليحقق فى النهاية وظيفة نفعية تلبى احتياجات الجماعة اليومية والمعيشية والعملية . وهو فى ذلك يعتبر فناً محافظاً يدور فى فلك العادات والمعتقدات والوظائف ، ويخضع دائماً لحاجة الجماعة . ولذلك يمكن الإشارة إلى أن الفن الشعبى يوجه دائماً نحو مجاله الخاص به طالما ظل معبراً عن « العمل » وعن « المنفعة » وعن « الحاجة » وسط الأشياء الإنسانية الأخرى . وعلى ذلك يعتبر الفن الشعبى هو فن العمل البيئى ، ومن ثم فهو فن يمتزج فيه التفكير النفعى مع الأمور الوضعية فى الحياة .

ويعبر شكل (١٢) عند أداة خشبية صنعت على شكل عروسة أو على شكل صليب أو على شكل آدمى ، ثم أحيطت بزخارف ، لها دلالة عند أصحابها ، وكأنها « خرطوشه » تسجل عليها بعض الأمانى والأدعية ، وهذا الشكل يستخدم فى نقش الفطير والكعك وخصوصاً فى أيام الأعياد المقدسة عند المسيحيين فى رومانيا . وعند تحليل هذا العمل الفنى نرى الإندماج بين الفن البدائى والفن الشعبى ، ونرى المعالجة تدور حول الرؤية التلقائية ، أما المضمون فهو مضمون شعبى وبحت .

معنى ذلك أن الفن الشعبى يختلف تماماً عن إتجاهات الفن البدائى الذى هو فن يعيش للجمال وحده ، ولا يجد الفن البدائى سبيلًا أمامه إلا الإبداع من أجل التعبير عن قدراته الفنية ، وأن يتبع ذاته وحركة الطبيعة والكون لكى يخلق فنا صافياً جميلًا .

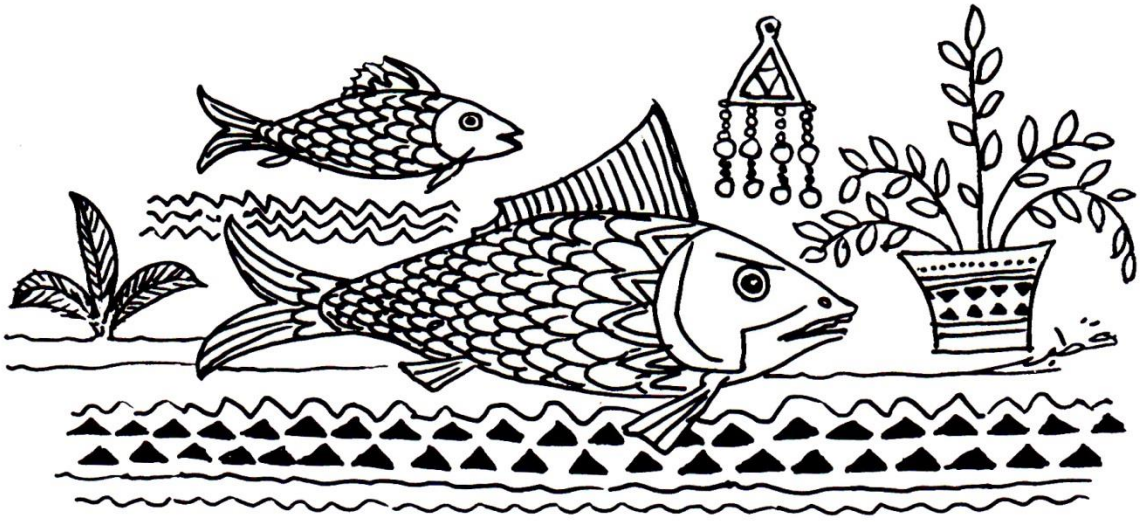
لكن ينبغى أيضاً أن نرتب على ذلك ، أن تفكيرنا العلمى فى صورته البحثية البحتة عليه أن يفرق بين « الفن البدائى » وبين « الفن الشعبى » ، وأن يكشف المغزى العميق لحركة كل منهما فى الإبداع والتطور (أنظر شكل ١٣ ، وشكل ١٤) وهما صورتان تعبران عن مجال من مجالات الفن الشعبى فى الثقافة المادية ، وتعبران عن أداتين من أدوات العمل فى الحقل ، ويغلب فيهما الجانب العملى على الجانب الجمالى .

فالإنسان فى ثقافته هو الصانع فى المجالين الابداعيين ، فيمكن أحياناً أن نجد كل منهما فى بيئة واحدة ، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك فى الشكل رقم (١٢) . ونجده أيضاً بوضوح فى فنون أفريقيا واستراليا والمكسيك وبعض البلدان الاخرى الامريكية وفى أوربا . وفى مصر نجد بعض أبناء النوبة والواحات والصعيد وسيوة يشتغلون فى مجال الإبداع الفنى من أجل الفن ذاته ، بعيداً عن أى وظيفة سوى البحث عن الجمال . وهم فى ذلك يحملون معهم التراث الفنى الإنسانى عبر التاريخ . ونجده مصاغاً بشكل طبيعى على العمل الفنى ، مثال ذلك : الشكل رقم (١٥) ، وهو

من إنتاج الفنان المبدع محمد عثمان محمد عثمان ، ويتخذ من طائر الحمام شكلًا جمالياً ، يعتمد فيه على بناء هندسى يميل به إلى حد كبير نحو الأصول النحتية البدائية ، ثم تراه بعد ذلك يوظف الزخارف بشكل منسق مبنى على وحدتين أساسيتين ، وهما : الكتابات العربية والزخارف النباتية . والعمل بعيداً عن التفصيلات ، وأيضاً بعيداً عن التجسيم الواقعى . وفى الشكل رقم (١٦) نرى الفنان محمد عثمان يعيد إلى النحت صورته الأولى فى زمن سحيق ، ويحاول أن يلملم الجذور الأولى للأقنعة الأفريقية ، ثم يبدأ بعدها صياغة البناء كله على شكل إناء شعبى يجسده على صورة وجه .

ختاماً لهذا الموضوع نوضح أن دليل العمل الخاص بالكشف عن أشكال الإبداع الفنى فى المجالات البيئية ، لابد وأن يصاغ بفهم واع حتى لا تختلط المعايير وتتوه معها معانيه عند البحث الميدانى . ويجب ألا نكتفى بالفكرة الميكانيكية التى ستزودنا بها الدراسات الاجتماعية والنفسية ، وهى فكرة ستكون بالضرورة رمزية بالنسبة للدراسة الجمالية والفنية ، وألا نقلع عن التعمق فى فهم طبيعة الإبداع ، وألا تعتبرها مجرد صورة لنشاط إنسانى بيئى خاص بشكل مطلق ، ذلك لأن هذا النشاط ليس إلا مظهراً فرعياً وجزئياً من الدراسات المتعمقة لتاريخ حركة الإبداع الفنى .

ومعنى ذلك أن ثمة فارقا جوهرياً بين تطبيق دليل عمل ميدانى نبحث فيه عن الصناعات البيئية ، وبين دليل آخر نبحث معه عن الأصول الإبداعية الخاصة بالجمال والفن وحدهما .



طبيعة جماليات التصوير الشعبى وأثرها على الفنون الجميلة المعاصرة

د . سلمى عبد العزيز

إذا كان فن التصوير الشعبى ذا دلالة إنسانية ، فليس معنى هذا أن فن الوشم وحده كان معبراً عن هذا المجال الفنى الشعبى فى معناه الفنى البحت . فقد عبر فن الوشم عن إدراك سائد عند بعض الشعبيين ، وعن قناعة كاملة منهم به . ولكنه ــ مع ذلك ــ لا يمثل وحده فن التصوير الشعبى كله ، لا تمثيلاً محورياً ولا إرتكازيا فى هذا العالم الفنى من التشكيل التعبيرى . فليس لفن الوشم وحده ، بخصائصه التى تعنيه ، والمعروفة عنه (الشكلية والأسلوبية) و (النمطية والوظيفية) ، أن يمثل معنى الدلالة والنزعة الإنسانية فى فن التصوير الشعبى .. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ليس الفن الوشم وحده أن يعبر عن البنائية الجمالية لعناصر التكوين والألوان والخطوط ، دون أن يكون للفنان مجالات أخرى للتعبير ، يمارس فيها الرسم ، ويمارس أيضاً صنوفاً أخرى من التنسيق الذوقى والجمالى .

ذلك لأن الفنان الشعبى ، يسعى بفنه إلى جملة تأسيسات تكشف دائماً عن الأحاسيس الكامنة عنده ، وعند الإنسان الشعبى بصفة عامة . وهذه التأسيسات تهدف إلى معايشة الإنسان لحياته وإلى التعبير عنها بخيال متفاعل مع الأمانى وقيم الجمال .

يقوم الرسم والتصوير ــ فى الفنون الشعبية ، فى جوهره على توظيف اللون والخط فى المساحة ، وهذا ما دعى المُهْتَمُّون بجمع ودراسة هذه النوعية من الفنون الشعبية ، والاعتداد بأن فن الوشم ــ كرسم ونقش ، وتصوير وزخرفة ــ وحدة لظاهرة فنية تظهر فيها إمكانات الفنان الشعبى الإبداعية . بالإضافة إلى ذلك ، فإن مثل هذه النوعية من الفنون بطبيعة حالها تتضمن جانباً تطبيقياً يتمثل فى طريقة الوشم على الجلد ذاتها ، تلعب معها الأشكال التصويرية التشخيصية دورها فى إبراز المعنى عينياً ، والتعبير عن هذا المعنى بأنماط محددة فى الأشكال الفنية ، التى أمكن للإحساس الفطرى الشعبى أن يتعايش

معها ، وأخذ فى مخيلته صورًا متنوعة تكون دائما مرتبطة بالانسان وأحلامه وسلوكياته الحياتية ومنظورها الاجتماعى العام .

ومع ذلك كله ، فالفنان الشعبى مع أدوات التعبير المختلفة ، كالرسم والنقش والتصوير والزخرفة فى فن الوشم ، كثيراً ما يأتى عمله صدى لرؤية تقليدية سائدة ، أكثر مما يعنى الفنان ــ ذاته ــ بالتصور الخاص ، الذى يبتعد به عن قيد الوظيفة الشكلية للفن ، وتأثيرها المتكرر . إن هذا الفنان الشعبى كثيراً ما يبنى عمله فى فن الوشم على الإيهام البصرى أكثر من إهتمامه بمحاولة إقناع الآخرين ، بالإضافة إلى إهتمامه بالمتعة الجمالية وعمقها .

ولكننا نحتاط فى الوقت ذاته ونشير أنه فى حالة ما إذا كانت هناك قوة دفع وراء الإنسان المدرك لوظيفة فن الوشم ، فإن الفنان الشعبى بما لديه من فطنة وخبرة يستطيع أن يبلور هذه القوة الدفعية فى صور مرسمة ، وإن كانت فى الحقيقة تتسم بثباتها وتكرارها . وهذه الصور المرسمة ما هى إلا أشكال تعبر عن وظيفة تصور أحاسيس إنسانية ومشاعر وجدانية ، كالعشق والبطولة مثلًا . والفنان الشعبى مع فن الوشم ، نستطيع أن نصفه بأنه القارىء الجيد للتصورات الذهنية والحالة الشعورية أيضاً التى تملأ ذهن الإنسان لحظة تقابله معه . وعلى هذا فهو أيضاً معبر جيد عن تلك التصورات وتحويلها إلى صور عينية تتوافق بشكل قوى مع ما يرغبه هذا الإنسان وما يتمناه . وفى نفس الوقت ، نجد أن الفنان حريص على ألا يعى كل إنسان ، قائم بذاته وتم وشمه ، الواقع وأسبابه ، وذلك حتى يفرض حالة من الأمن النفسى لدى الجميع .

اللوحة رقم (١) : تمتزج المعالجة الفنية فيها بالدمج بين الموروث والرؤية العصرية له فى تداخل رائع بين الجانب الروحانى والجانب المادى .

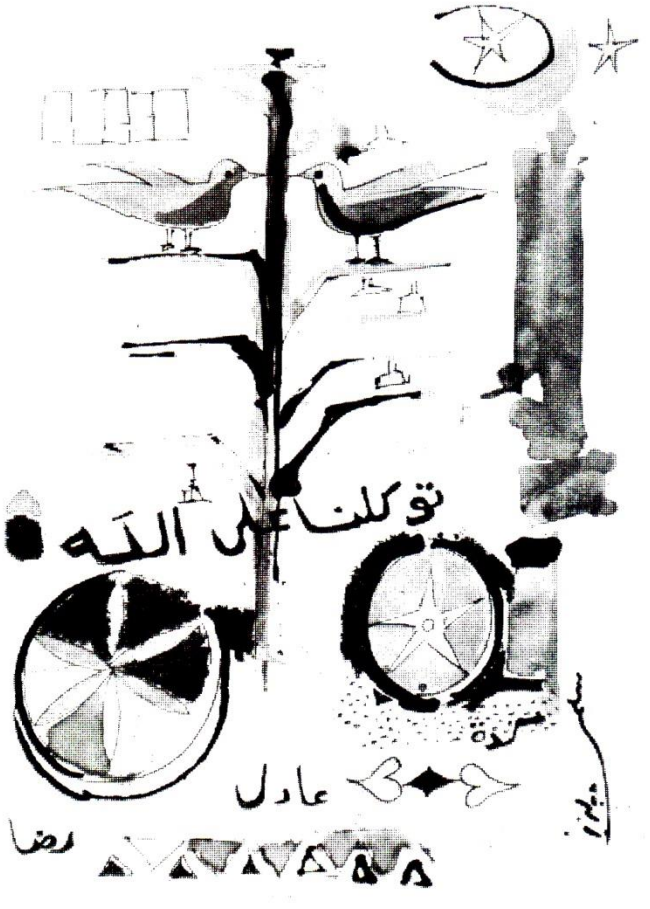
وعلى هذا ، فلا قيمة حقيقية لفن الوشم ولا معنى لدوره ولا لصوره إن لم تكن محققة بتأثيرها الجمالى والوظيفى على نفسية ووجدان الآخرين . لأن هذا بالتحديد يعنى أن فن الوشم يعمل على خلق نوع من التأثير بالإعلان المرسم عن مكنون القوة الدافعة ، وأشكالها المختلفة .

بالإضافة إلى هذا ، نشير فى هذه الدراسة إلى أننا نهتم بأهمية فن الوشم ، والاعتداد به فى فن التصوير الشعبى . وفى نفس الوقت نؤكد على أننا نعى بصورة مؤكدة قدرتنا على البحث عن فن التصوير الشعبى فى كافة مجالاته التعبيرية . وخصوصاً أن هذه المجالات أخذت طرقاً مختلفة ووسائل فنية متعددة ، حيث نجد أن هذا الفن أصبح ملازماً لتجميل المراكب والمركبات والحوائط ، وغيرها كثير . منها ما يتم صياغته فى بعض الأشغال اليدوية كالنسجيات وأشغال الخشب والخيامية والجلود والجص ، وهناك أيضاً مجال يختص بالتعبير الفنى الصرف يتمثل فى الرسومات الدينية كالأيقونات وأغلفة الكتب الدينية والتصوير على الحوائط والمعلقات .

وكما أوضحنا فإن الشكل التعبيرى فى فن التصوير الشعبى ، بالإضافة إلى تجربته الإنسانية ، يخرج عن الحدود التى حددها فن الوشم كفن ووظيفة . والحقيقة أن هناك أسباباً أدت إلى الاعتقاد بأن فن الوشم هو الفن الذى يمثل تمثيلًا واضحاً فن التصوير الشعبى ، ومن ذلك أن فن الوشم يأخذ صوراً طابعها التشخيص الملون والصور المشكلة ، بالإضافة إلى أنه فن يعلن عن نفسه بوجوده مباشرة على جسد الانسان بعد أن كان رسما على الورق وعلى الزجاج . ومن ناحية أخرى فإن هذا العمل ذاته لا يتم إلا إذا قام الفنان بتشكيل الخط واللون لمحاكاة الأشكال المشخصة التاريخية والمرتبطة بقوة الدوافع . ويتم ذلك بأسلوب كاريكاتيرى يصور فيه المعنى فى كثير من الأحيان بفروسية مبالغ فى تأكيدها .

ويضاف إلى ذلك كله أن الإنسان الشعبى ، من منطلق هذه المعانى ، يشعر بإستمرار بأنه بحاجة إلى تجسيم معان إنسانية وإلى تكوين شكل معبر عن مشاعره ، والتى كثيراً ما تموج فى خصوصية ذاتية كسر يحتاج إلى من يساعده فى البوح به . ولم يجد خيراً للقيام بهذه المهمة ، ويجعلها شكلًا ورمزاً وتورية أحياناً ، إلا فنان الوشم .

وعلى ذلك ، كان لجوء المرء إلى تحقيق هذا كله فى صور عينية جمالية ، لتصبح شاهدة على ما يكنه ، مثلا ، للحبيبة من مشاعر ، أو ما يضمره للآخرين من مواقف . وبهذا كان دور فنان الوشم هو التعبير بالصورة ، وبالمعتقد الذى يعتقده الإنسان حول أمنيته ، ومواقفه ، لتصبح الصورة والمعتقد فى برواز واحد إطاره الإحساس الأمنى . وهذا الإحساس الأمنى يجعل المرء يعيش فى حالة مزاجية ونفسية متوحدة مع الذات ، والأهم من ذلك كله يتواجد هذا الإنسان فى حالة من التجريديات حول معان القوة الدافعة التى أثرت فيه ، وهزته شعوراً ووجداناً .

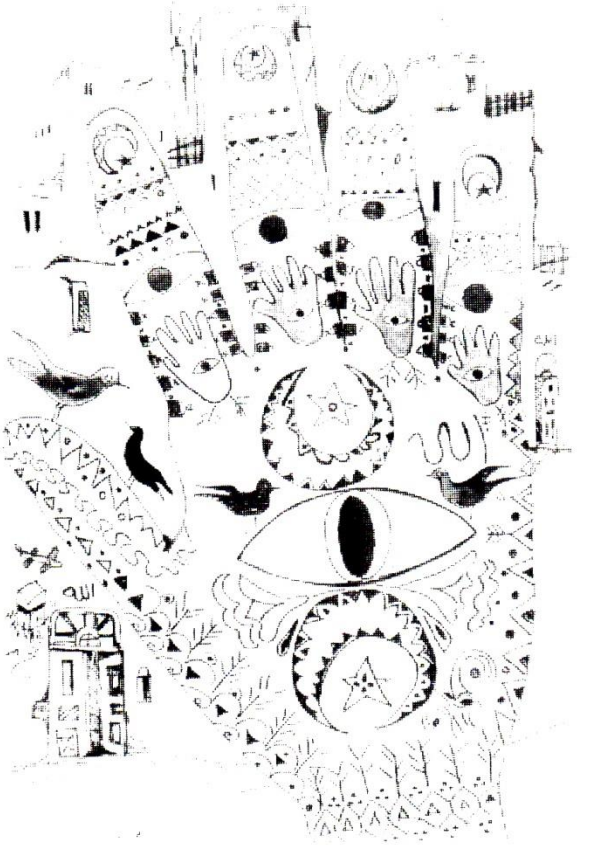


اللوحة رقم (٢) : يلعب الحس الجمالى الفطرى دوراً فى تشكيل نوق الفنان على أداء حر ويؤكد على حب الإنسان الشعبى للمباهاة بمعرفت

وإذا تتبعنا فن التصوير بالوشم من خلال هذا المنظور فإننا سنكتشف أن صلته بالإبداع الفنى تشير إلى قوة هذا الفن فى دوره السيكولوجى من خلال تحديد المرسم وقوة التعبير فيه . لأن التعبير فيه فى معناه الإبداعى يؤكد على أهمية التخصص والإختصاص والحرفة والمهنة .

أما إذا تتبعنا فن التصوير الشعبى فى مجالاته المتعددة سيتضح لنا أن صلته بالابداع حقيقة لا مفر منها . فالمقاييس الجمالية التى تحيط بهذا الفن تؤكد على أن فنانيه يبحثون عن أشكال تعبيرية تحقق لهم المتعة جمالًا وتذوقاً ، وأن ممارسة هذا العمل لم تكن تخصصاً وإختصاصاً ، ولا مهنة واحترافاً تقوم بها فئة دون غيرها . ولذلك جاء التعبير فى فن التصوير الشعبى من منطلق الغريزة التى تدعو الإنسان إلى ممارسة الكلام بالرسم والرغبة بالتصوير ، وأن يعبر عنهما بفطرية دالة على إنسانية نتيجة الممارسة ، وذلك بأبسط الأدوات التشكيلية ، وبأقصر الطرق وأوضحها للتعبير الفنى ، ليصل به إلى نوع من التذويق ، وإلى نوع من مشاركة النفس بإمتاعها بهذه الصور المعبرة عن صنوف الحب والبطولة والعشق والجنس والفتوة ، والعائلة . وطقوس الحج والرسوم الدينية الأخرى . وأيضاً صنوف الوهم والأسطورة والحدوتة والحكاية ، وأنماط الوفاء والتضحية والغدر والخيانة ، وغير ذلك من أشكال أخرى مما يندرج تحت ممارسات السحر أو يرمز إلى أنواع من المعتقدات الشعبية .

وكان أن أمكن لهذه الصنوف أن تفرز قوة دوافع نفسية استهدفت تشكيل أشكال تعبيرية جمالية عنها ، وأصبحت مادة فيض من الانتاج الفنى الشعبى الخصيب فى مجالاته المتعددة ، حتى أمكن القول أن الفن الشعبى ، تحت صوره العديدة ، هو جوهر الأساس للتعبير الأنسانى عن الدوافع النفسية المتباينة للإنسان ، وأن الفن والتعبير فيه بمثابة وراثة بيئية كالثقافة الاجتماعية تماماً .



اللوحة رقم (٣) : الاهتمام الكبير بالحفاظ على معان مشتركة بين الفنان والآخرين فى صورة تواصل الأسلوب الذى يحافظ به على ورشته وماله من الحسد .

عندما نتأمل ديناميات العمل الفنى وصوره المختلفة نجد أن أهم ما يخصهما تعديهما حدود الواقع المحيط بهما ، لأن الفنان حرص على أن يبتعد عن هذا الواقع ويطوف بمخيلته فى لا واقع محدد . وهو بفنه هذا بمثابة الدعوة إلى الإنسان للانفصال عن الصور الواقعية التى تتعلق بحياته ومشاكله الخاصة ، ليتحد بخيالاته مع الأمانى الفضفاضة وأن ينظر بعيونه إلى تطلعات واسعة .

وكان الفنان فى وسعه أن يتجه نحو التجريدية ، لأنها كاتجاه يمكن أن تجرد القوة الدامغة ، وأن يقترب من تناول الغرائز والمشاعر مما يجعل النفس تتجرد من هذه القوة . أما عن الحاسة الجمالية ــ التى سعى إليها الفنان ، وهذه هى القضية الفنية ــ لم تكتمل ولم يتضح تأثيرها إلا بالتعبير عنها بالاتجاه التجريدى . ومن ذلك تبين أن التجربة الجمالية التى أنبعثت من التفاعل مع التجريدية ، لا يمكن فهم أبعادها من خلال الأشكال المشخصة والمرسمة فحسب ، وإنما يتم ذلك من خلال تأثيرها الوجدانى الذى تحقق من تجريد الأشكال حتى تتعمق فى الصورة ــ التى هى أصلاً بنيت على فطرية وعفوية ليست مخططة ومحددة مسبقاً .

فن التصوير الشعبى والتجربة الجمالية فيه:

لا شك فى أن كل فن من الفنون الجميلة له تجربة جمالية تعلن عن نفسها ، وتبرز له خصائصه الفنية . والجمال فى الفن كتجربة له خصوصية وشكل تعبيرى ، يحققهما الفنان فى طبيعة أدائه الفنى . وفن التصوير الشعبى قد عبرت عن تجربته الجمالية كثير من الدراسات ، ومنها الدراسة التى سبق وأن قمت بها عن تحليل بعض الأعمال الفنية التى قمت بإقتنائها من مناطق مختلفة : ساحلية ، وزراعية ، وبدوية وذلك خلال سنوات البحث عن الأشكال الجمالية فى فن التصوير الشعبى فى عامى ٩١ / ٩٢ ، ٩٢ / ٩٣ ، استعداداً لمعرضى القائم بإذن الله عن الصور الجمالية فى الفن الشعبى المصرى .

وقد أوضحت هذه الدراسات ونتائجها ، أن فن التصوير الشعبى ينفرد عن غيره من الفنون الأخرى بخصائص يمكن أن نصفها بأنها خصائص تحدد معالم فن له تجربة إنسانية متميزة . ومنها أن الفن الفطرى الذى يؤكد على خصوصية التجربة الجمالية فيه ، والتى تعتمد فى تشكيلها على اللا موضوعية وعلى اللا منطقية . يؤكد على أنه فن يرتكز فى تشكيله على اللا وعى . ومع هذا كله فإن النتائج أكدت على أنه فن تنطوى تحته المعانى الإنسانية . كما أشارت هذه الدراسات إلى أن هناك بعض النقاط الهامة التى توضح التجربة الجمالية بخواصها فى فن التصوير الشعبى ، وتعلن عن إتجاهاتها التعبيرية فى الآتى :

١ ــ إن فن التصوير الشعبى يُسقط عند تشكيله التوقعات المنظورة ليحقق فى عمله عنصر التشويق .

٢ ــ أن فن التصوير الشعبى يُسقِط فى تجربته الجمالية عنصر العمق . ومن هنا كان اهتمام الفنان الشعبى بتزويق السطح المسطح بالوحدات والألوان .

٣ ــ أن المحاكاة فى التجربة الجمالية للفن الشعبى ، محاكاة ينفرد بها الفن الشعبى ، لأن المحاكاة فيه تبنى على تبسيط الأشكال ، بالإضافة على أنها تؤكد دورها فى إبراز المحور الرئيسى بوضوح داخل التكوين العام دون غيره من الأشكال الأخرى .

٤ ــ اللون فى فن التصوير الشعبى وسيلة تبرز النواحى التعبيرية بشكل فطرى ؛ لذا فاللون يعتبر محوراً إرتكازياً تطوف حوله العناصر الأخرى داخل المساحة المطلوبة .

ومن الأهمية أن نشير إلى أن الألوان فى التصوير الشعبى لا تتحدد وفق معيار موضوعى ، بل تنشأ نتيجة إنعكاس شعور لحظى . والفنان الشعبى فى ذلك يبتعد عن

منظومة الألوان التى يتعارف عليها الفنانون الأكاديميون .

٥ — فن التصوير الشعبى عالمه الألوان المجردة الصريحة ، وهو الفن الزخرفى الذى يتفاعل مع التشخيصية وتتداخل معه عناصر شديدة التباعد كالتعويذة والتميمة ، وكالرسوم المشخصة والكتابات . وأحياناً يضم العمل الفنى الواحد أشكالا مرسمة وأخرى مطبوعة ، كطباعة الكف الذى يمثل خمسة وخميسة ، أى أن الفنان الشعبى يدخل التشكيل مع المعتقد بلا وعى . ومع هذا فإن الفنان الشعبى يهدف فى النهاية لعرض نوقى شامل .

وبصدد النقطة السابقة يجب أن نوضح أن الفنان الشعبى فى مسعاه إلى تحقيق هذا كله فإنه كان يلجأ إلى :

(ا) استخدم الفنان الشعبى التجريدية بطريقة خاصة تتفق مع طبيعته الإنسانية . لذلك فهو لا يجرد الشكل الواقعى حباً فى تلخيصه ، وهو لا يجرد اللون لمجرد نزعة منه ، وإنما هو فن وجد فى مسعاه إلى ذلك فن التجريدية أسلوباً يحقق له حرية التعبير ، والامكانية السهلة للوصول إلى ما يريده من الفن وأيضاً إلى ما يستهدفه من تجريد خط الحياة ، إلى جانب تجريد خط الاحساس بها .

(ب) والفنان الشعبى مع تجربته الجمالية يختلق أسلوباً لا نمطية فيه ولا شكلًا محدداً . ولذلك فإن تجربته تمثل تعبيراً عن الحياة والحس ، ومجالًا للتجريد المتوازى مع اللا واقع .

(جـ) الفنان الشعبى مع تجربته فى التجريدية جعل العمل الفنى فى دوره النهائى يمثل عالماً فانتازيا شديد الغرابة ، عميق الطرافة فى آن واحد . وإن شِئْنا أن نصفه فهو تجربة لها خصوصيتها التعبيرية وأسلوبها الجمالى .

(د) الفنان الشعبى فى فن التصوير كسر حاجز التعبير الزمنى بما طبقه من أسلوب شامل مثل فيه الحياة فى لحظتها ، ممثلة فى دورة الزمان كجسر ممتد بين التكال والتوكل ، وبين الطرافة والمبالغة .

نستنتج من هذا أن الفنان الشعبى أستخدم حديث الألوان مع حوار الخطوط ، ليعقد بينهما نوعاً من المصالحة الفنية مع الدوافع النفسية . وهو فى هذا يقصد أن يخلق ذاتية تواكلية عميقة تترك آثارها على المدى البعيد . وهو مجمل ما يسعى به الفنان الشعبى إلى تشكيل عمل ذوقى له إنفعالات هادئة وقوية وبسيطة .

وبعد ، فإن خلاصة ذلك تؤدى إلى اعتبار فن التصوير فى شكله الشعبى ، هو بمثابة الفن الذى يدعو إلى التحرر من المشاكل ويبحث عن الرغبة الصامتة على حساب الوظائف المعلنة للفن الشعبى بصفة خاصة . لذلك كان فن التصوير فى شعبيته فناً إبداعياً مجرداً ، وأن تجربته الجمالية هى أجرء مهمة يقوم بها فن من الفنون ، والفن الشعبى منه بصفة خاصة .

اللوحة رقم (٤) : وهى من اللوحات التى تؤكد على سمو الذوق الشعبى وحس الجمالى عند التشكيل الفنى . وهذه اللوحة بمفرداتها الشعبية تؤسس للأسلوب المطلو للمحافظة على الموروث فى المعاصرة .

وإعتماداً على ما سبق شرحه فإن سعى الفنان الشعبى وراء تجربته الجمالية يعكس مع التجريدية رمزاً مركباً عن حركة الإنسان فى الحياة واعتقاداته وميله إلى النكتة ، باعتبار أن الحياة بالنسبة للشعبيين وأولاد البلد هى النكتة الوحيدة الطريفة التى تعلن عن حقيقتها . بالإضافة إلى ذلك كان الفنان الشعبى وتجربته الجمالية يطوفان دائماً فوق السببية أو فوق الإشكالية ، ويتجهان نحو عالم التشكيل الفنى ، وهو عالم ما فوق الحياة ، وما فوق الحقيقة ، وما فوق الواقع .

وبالتحديد يمكن القول ، ان الفنان وفن التصوير بشعبيتهما لا يعبران عن موضوعات لذاتها ، ولا عن أشكال بعينها ، وإنما يسجلان ما يجول فى خاطرهما من عمق نفسى وإنسانى .

التصوير الشعبى والتعبيريه كاتجاة مكمل للتجريدية

من الواضح أن كلمة تعبيرية فى الفن لها دلالة أكيدة على أن نوعية الأسلوب ، الذى حدد إطار العمل الفنى ، يرتبط بشكل مباشر بشفافية معنوية تتوه فيها أحياناً الأشكال المرسمة ، لتبدو وكأنها أطياف تؤثر فى الآخرين وتبعث أحاسيسا مختلفة ، لها درجات متفاوتة .

وعلينا أن نتساءل : إذا كان فن التصوير الشعبى يتجه نحو التجريدية ، فهل هو أيضاً فن تعبيرى ؟

والرد على هذا التساؤل ، يدفعنا إلى توضيح مهم قبل بداية المناقشة ، لأننا نجد أنه من الضرورة أن نعلن عن العلاقة بين التعبيرية والتجريدية فى الفن ، حيث يتفاعلان بشكل صحيح فى الفن الشعبى . وهذه حقيقة ، لأن التعبيرية كاتجاه فى الفن تتحقق فى التجريدية كأسلوب . إلى جانب هذا أننا لا نستطيع أن نفصل بين أداء الفنان الشعبى وأسلوبه الذى لا يخضع لما هو معروف عن أولويات ومبادىء فن التشخيص . لذلك كان على الفنان الشعبى أن يفرض نوعاً من الحكاية تروى برسومه ومن أشكاله المرئية المختلفة ، وذلك بأشكال شفافة تؤثر ولا تشخص ، وبمقاييس لا حدود لها . ولا تبنى أعماله على قاعدة يمكن لغيره من الفنانين ، حتى لو كان شعبياً ، أن يبنى عليها عمله الفنى . ولذلك كان الفنان الشعبى تعبيرياً ، يحقق فى عمله الفنى إحساسه أولًا وأخيراً .

التصوير الشعبى وتأثيرة بخبرته الجمالية على حركة الفنون الجميلة المعاصرة

عندما إتجه الفنانون الأكاديميون فى أواخر القرن الـ ١٩ نحو مناهل الفن الشعبى ، لم يكن هذا أمراً مفاجئاً على الحركة الفنية وعالم الإبداع ؛ بل كان ضرورة فنية ، بالإضافة إلى كونها ضرورة اجتماعية وسياسية . إلى جانب هذا ، مثل هذا الإتجاه رغبة فنية من عدد كبير من الفنانين الأكاديميين .

وعند مواجهة هؤلاء الفنانين لعالم الفن الشعبى صادفهم عالم جديد من الإبداع الفنى ، عالم ملىء بالإجابات ، التى كانت غائبة آنذاك عن مخيلتهم ، والتى كانت تدور حول العديد من الأسئلة التى ظلت تراودهم طوال تاريخ حركة الفنون الجميلة ، ومن أهم تلك الأسئلة ما يلى :

(ا) ماذا نريد بفن التصوير ؟
(ب) ماذا نريد من الخط واللون ؟
(جـ) ما معنى فن التصوير ؟

وكانت الاجابات عن هذه التساؤلات كلها تبدو ماثلة أمامهم فى تجربة الفن الشعبى التجريدية والتعبيرية ، وإن دل هذا عن شىء ، فهو يدل على : —

١ — إن فن التصوير غاية ، وليس وسيلة فى حد ذاته .
٢ — إن لفن التصوير دوره فى التعبير عن المدلول الإنسانى ، ومن خواصه المعنوية صدق التصور .
٣ — إن الفن بصفة عامة ، والتصوير منه بصفة

خاصة ، يعبر عن أشكاله بالبساطة والوضوح .

٤ — إن مفردات فن التصوير إن فقدت عفويتها عند تركيبها ، فإن الفنان يلجأ إلى المبالغة المفتعلة .. وعندها يفقد الفن أهم ما يميزه وهو التلاقى مع الآخرين .

٥ — إن فن التصوير يتطلب جمهورا له . فالفن بدون جمهور هو فن مغترب مجهول .

٦ — إن فن التصوير يلجأ إلى التجريدية كضرورة لتجريد الواقع ، لأن بالتجريدية ينطوى الفن على الدلالة الحسية ، ويكمن فى صميمه الرمز .

٧ — التجريدية فى فن التصوير ليست مطلقة ، والرمز فيه لا يعبر عن مكنونه بشدة الغموض .

٨ — العمل الفنى لابد وأن يشمل أجناساً مختلفة ، ولذلك كان الفن الجميل يتطلب أكثر من جنس لبناء التشكيل الفنى ، وتتحقق منه المتعة والتشويق . مع ملاحظة أن جنس الأصل يظل مصدر إشعاع للعمل الفنى .

٩ — اللون يظل هو اللون ، وهو مادة جذب ومتعة . وفى هذا أشار المصور ليوناردو دافنشى إلى اللون وطبيعته فى العمل الفنى بقوله : « إن هناك من بين الألوان التى تتساوى فى الكمال لوناً يميز كل الألوان بشرط أن ينظر إليه فى درجة اللون الذى يناقضه تمام التناقض . فاللون البارد مع اللون الساخن ، واللون الأسود مع اللون الأحمر ، بالرغم من أنه لا هذا ولا ذاك يعتبر لوناً مستقلاً .

إن هذه الإشارة إلى اللون وطبيعته فى فن التصوير ، حقق الفنان الشعبى مضمونها فى أعماله الفنية ، بأن جعل الألوان الصريحة تتباين وتتحاور مع بعضها فى تناقض وفى توحد أحياناً . وأكد هذا الفنان أيضاً على أن ما يحكم على طبيعة اللون وما يناسبه من لون آخر يجاوره هو الاحساس بهما معاً .

وبعد .. فإن الحديث عن نتائج التأثر بالفن الشعبى تثير حقيقة هامة هى أن الواقعية الباريسية ، التى كانت سائدة فى النصف الأخير من القرن الـ ١٩ ، كان لها حضورها على الساحة الفنية بعد أن نادى كل من الشاعر بودلير ، والموسيقار فاجنر ، والمصور جوستاف كوربيه ، بضرورة نبذ القوالب الصماء فى العملية الإبداعية ، مع ضرورة الإهتمام بالناس والاقتراب أكثر من حياتهم والتعرف الصادق على أمانيهم ومشاكلهم ومعايشة حكاياتهم وفنونهم الأصيلة ، والتعبير عن هذا كله بالفن الجميل وبأسلوب يحقق للجميع متعة .

وكان من الضرورى نتيجة لذلك أن يعمل الفنان على إنكسار المثل فى الفن ، والابتعاد عن التعبير المادى بشكل مبالغ فيه ، وذلك عند استخدام الفن . وقد واجهت هذه النزعة الجديدة فى الفنون الجميلة موجات شرسة من المحافظين فى الفن ومن الثائرين عليهم أيضاً أمثال موريس فلمنك (١٨٧٦ / ١٩٥٨) ، واندريه دايراين (١٨٨٠ / ١٩٥٤) ، وفرانك كوبكا (١٨٧١ / ١٩٥٧) . وهم الذين استغلوا اندماجهم مع الدعوة الجديدة نحو الاتجاه الواقعى وتأييدهم لها ، وعبروا بأعمالهم عن هذا الاتجاه بشكل فيه مبالغة صارخة وصراحة فجة ، حتى تحول الفن الجميل إلى فن قبيح يشبه إلى حد كبير الرسوم الدعائية المخططة .

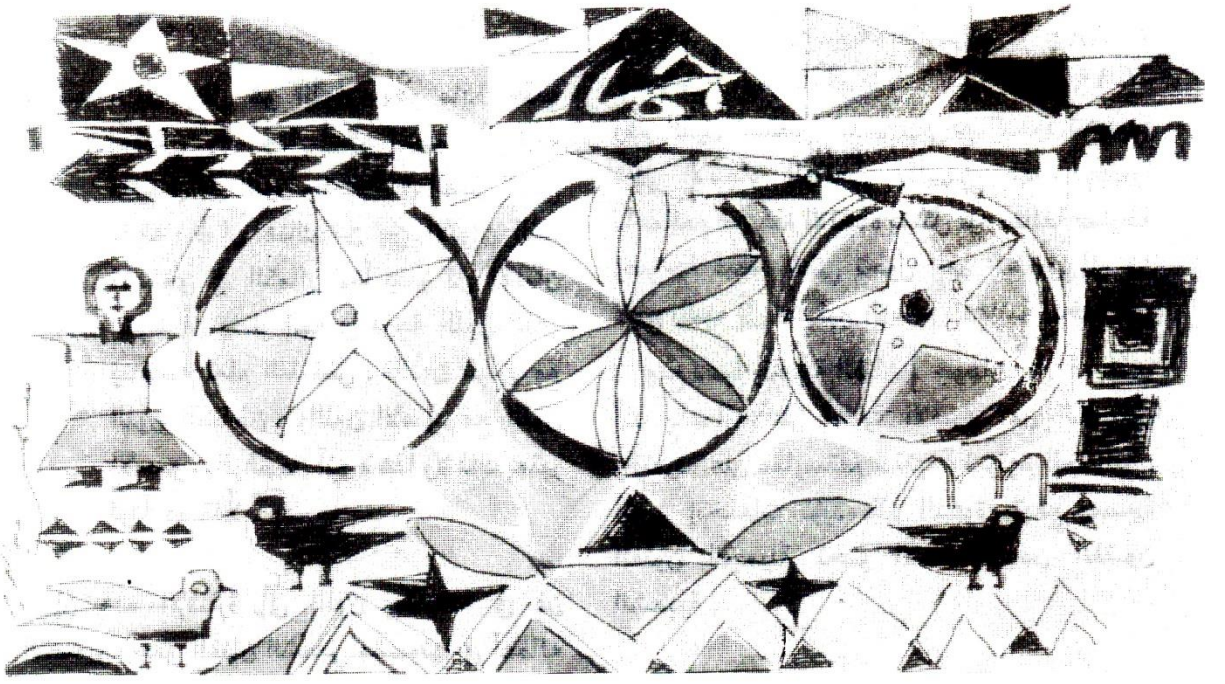
ومع دعوة وتجربة الفنان [جوجان،بول] ، الذى أكد بأعماله على أهمية الاقتراب من الشعبيين والتعرف على ممارستهم الفنية وخبرتهم الجمالية ، أثيرت إتجاهات تؤيد هذه الدعوة وتدفع بمسيرة الفنون الجميلة نحو الاستفادة من الفنون الشعبية .

وقد حقق جوجان (١٨٤٨ / ١٩٠٣) مجموعة من الأعمال عندما عاش معظم حياته ، وخصوصاً الفترة الأخيرة منها ، فى جزيرة تاهيتى

بالبحار الجنوبية ، معبراً فى هذه الأعمال عن حياة وبيئة أهل الجزيرة وأساطيرهم وحكاياتهم الدارجة ، وجاءت الأعمال متأثرة بما شاهده من أعمال الفنانين الفطريين بالجزيرة . وكان لصداقته أثرها على تمرده الدائم على الأشكال القديمة ؛ حتى أنه تمرد على الانطباعية التى شارك فى تأسيسها ، وإتجه تماماً بفنه وفكره نحو الفن الطبيعى الصادق .

ومن ناحية أخرى فإن الموسيقار ريتشارد فاجنر قد استفاد أيضاً بتمرده وبثورته ــ متأثرا بالموسيقار باخ ، رغم أنه كان بعيداً عنه مذهبياً وأسلوبياً ــ فى اكتشاف الموسيقى الحية المتأثرة بالشعبية وخصوصاً فيما يتعلق بالتعبير عن العقائد الدينية عند الفنانين الفطريين . ويجدر هنا أن نشير إلى أن فاجنر قد استفاد بما جمعه إخوان آل ــ جريم من عامة الناس فى ألمانيا من أساطير وحكايات تمثل فى مادتها تاريخ أفكار هؤلاء العامة . ومنها بعد ذلك استلهم فاجنر الكثير من سيمفونياته التى امتلأت بإنعكاسات لحنية شعبية . بالإضافة إلى أن المناظر المسرحية التى عبرت عن هذه السيمفونيات ومضامينها كانت أيضاً أنعكاساً شعبياً .

ومن الواضح أن المجال هنا لا يتسع لندخول فى تفصيلات ، تخص حركة الفنون الجميلة وتتابعها منذ أواخر القرن الـ ١٩ ميلادياً حتى الربع الأول للقرن العشرين ، لكى نتعرف على بداية تأثير الفن الشعبى على المحدثين من الفنانين الشبان الأكاديميين . وإنما حسبنا أن نقول أن هذه الحركة الفنية المعاصرة تقوم على روائع الفن الجميل لفنانين كبار لهم مكانتهم فى هذه الحركة من التجديد . وكان من هؤلاء الفنانين سيزان ــ بول (١٨٣٩ / ١٩٠٦) الذى سبق وأن مهد بدوره الطريق أمام هذا التأثير الوافد ليأخذ مساره بعد ذلك نحو رسوخ مبادىء الفن المعاصر .



كان للفنان سيزان الفضل كل الفضل فى هذا التغير الفنى الجذرى فى مسار الفنون الجميلة ، وذلك بما أثاره من أفكار موضوعية عن الأعمال الفنية ، ومن آراء نظرية ونقدية ، عن فن التصوير خاصة ، كانت لها أكبر الأثر فى أن يعود الفنانون إلى البحث عن جذور الإبداع فى الحياة الشعبية ، وعند عامة الفلاحين ، إلى جانب الأستفادة بالصور التى تحققت من تجربتهم الجمالية .

ومن هنا تكون رأى عام فنى ، وتشكل معه إتجاه جمالى ، تعقبه مجموعة من الفنانين تؤيد بعث النزعة الفطرية فى الفن وتأكيد مصداقية التعبير الفنى . وعلى ذلك تقدمت أعمال كثيرة تنير الطريق لغيرها من الأعمال ، تمثلت فى أعمال كل من الفنانين ميليه ــ سيزان ــ وؤه ــ جوجان ، ثم الفنان الذى أكد زعامته لهذه المدرسة وهو الفنان ماتيس .

وإذا كان الفنان سيزان قد مهد بمعالجته الفنية للفن الحديث ، فإن الفنان ماتيس بأعماله أيضاً أكد بدوره على بداية الفن المعاصر ، وذلك بخطوات واثقة ساعية نحو التغيير ونحو تأسيس مدارس فنية جديدة ، تدعم حركة الفنون الجميلة المستقبلية بعد ذلك .

ويمكننا ، من زاوية أخرى ، أن نعتبر تلك الاتجاهات الجديدة قرينة مكملة لمشوار الفن كله . وأن نعتبرها أيضاً قد أثرت بشكل مباشر على الفن الشعبى بدوره . لأنه بينما يمكن الاكتفاء فى دراسة كافة الفنون الشعبية بملاحظة خصائصها التى تعلن عن نفسها ، فإنه يمكن فى دراسة الفنون الجميلة ، وخاصة المعاصرة منها ، أن نعنى بالتركيز على الأساليب الفنية فيها والأشكال الإبداعية لمبدعيها ، فى كل إتجاه من إتجاهاتها ، لا على الخصائص المعروفة عن الفن بشكل محدد . لأن كل إتجاه فى الفنون الجميلة الأكاديمية له رواده وله مدرسته التى أصبحت بعد ذلك نزعة فنية لها اهتماماتها المميزة .

والعلاقة بين الفن الشعبى والفن الأكاديمى ، من حيث تأثير الفن الأخير على الأول ، تتضح فيما أعطته الفنون الجميلة المعاصرة للفن الشعبى من مكانة وحضور على الساحة الفنية كلها . بعد أن كانت الفنون الشعبية تعامل من قبل الأكاديميين على أنها حرف لها طابعها الأدنى والوظيفة النفعية فقط . وبعد أن قام الأكاديميون بإعلاء شأن الفنون الشعبية ، أصبح هذا الحضور يعنى أن هناك فى الفن إبداعاً له طابعه الأكاديمى ، وفى الوقت ذاته هناك إبداع له نزعته الفطرية البحتة . ومع الوقت أعتبرالفن الثانى ، وهو الفن الشعبى ، بمثابة المنهل الذى يغترف منه الأكاديميون خبرتهم الجمالية .

وحسبنا هنا ، لكى ندرك المكانة التى حققها الفنان ماتيس فى هذا الشأن مع بدايات القرن العشرين ، أن نطل على بعض الأعمال التى رسمها هذا الفنان القدير ، والتى جاءت متأثرة بالخواص التى أكدتها الخبرة الجمالية فى الفن الشعبى . وكان ماتيس ــ هنرى (١٨٦٩ ، ١٩٥٤) حريصاً فى فنه على ألا تضيع منه أكاديميته وموضوعيته ، فيأتى هذا بطريقة عكسية تؤثر على البناء الفنى لأعماله . ولذلك حرص ماتيس على أن يجعل من فنه تحاوراً واضحاً بين الأفكار والخطوط والألوان ، بينما حرص أيضاً على إسقاط العمق المنظور من حسبانه . ولم يكتف بهذا ، بل عمل على استخراج الأحاسيس الفنية لحظة شعوره بها فى صفاء وتناغم واضحين ، وبصراحة تعلو أحياناً على صراحة الشكل ، بل وأحياناً أخرى تلغيه تماماً . بهذا التصرف من جانب ماتيس أكد على التوازن بين رؤيته الأكاديمية والرؤية الشعبية .

ومن المعروف أن هذا التجاوب مع الفن الشعبى قد تحقق نتيجة ما شاهده ماتيس من الفنون البربرية والبدوية والاسلامية فى المغرب وشمال أفريقيا ، ووضح هذا التأثير على أعماله فى الاهتمام بالسطح المسطح واللون الصريح والخط المعبر . أليست هذه الثلاثية الجمالية هى من أخص خصائص جماليات فن التصوير الشعبى ؟ .

وخلاصة ذلك أن الفنان (ماتيس ــ هنرى) أكد على أن فن التصوير يجب أن تتجرد لوحاته من

الشكل المألوف ، وأن تتجه نحو التعبير بالبساطة والتلقائية . وكانت هذه التجربة التى حققها ماتيس هو الايقاع الأساسى للفن المعاصر .

« إن الانسان يتكلم لأن الرمز قد خلق منه إنسانا » . هذا ما أشار إليه چاك لاكان عندما أكد على علاقة الإنسان بالرمز وعلاقة الكلام بالرمز أيضاً . ونحن بدورنا نستشعر أن وراء ذلك معنى يرتبط بالمعتقد الشعبى .

إن أهمية الرمز فى التصوير الشعبى تعود إلى أنه يحل محل الكلمات والأسماء ، وإن الرمز المرسم يقوم مقام ما لا يمكن الإفصاح عنه لا بالكلمات ولا بالأسماء ، سواء كان ذلك نتيجة خوف أو حرص على التقاليد . فكان على المرء أن يبحث مع الفنان الشعبى عن أشكال مرسمة تعبر عن ما يتخيله المرء فى وجدانه .

ومن هنا ظلت الصور المرسمة الشعبية الأقرب إلى النفس وإلى الشعور الإنسانى ، وظلت الرموز تتعايش داخل التجريدية فى تفاعل مع التعبيرية ، حتى أصبحت بمثابة نوع من « الحرز » فى الفكر الشعبى . وبهذا المعنى حفل فن المرسمات بخصوصية ثقافية أخرى ساعدت المرء على أن يتسامى فوق واقعه بخياله .

ونستطيع أن ننطلق من المعنى الذى طرحناه سابقاً ــ لأنه أثر بدوره على مدرسة من أهم المدارس الفنية المعاصرة ، وهى التى تأسست بدورها بعد مآسى الحرب العالمية الأولى ــ إلى أن الفنان وجد نفسه ساعياً نحو الانتماء الإنسانى العالمى ، ناشداً التغيير والأنطلاق بالفن إلى آفاق أبعد . وهذه المدرسة التى نعنيها نهجت فى منهاجها الفنى الإتجاه نحو التسامى فوق الواقع ، واستهدفته وجعلته شعاراً للفن .

فى هذه المدرسة يظل التصور الفنى فى حالة من التفاعل والدينامية طالما ظلت المواقف التى يعايشها الفنان فى حالة من التفاعل والتداخل ، حتى تستقر . ويبدو واضحاً أمام الفنان الشكل الذى يعبر عن الحالتين ، ولذلك يمكن الإشارة بالتحديد إلى أن هذه المدرسة فى الفن المعاصر واجهت الطبيعة والأخلاق والمثل ، وواجهت أيضاً السياسة والقانون والحرب ، ولكنها ظلت ملتصقة بالمجتمع ، والرؤية فيها تعود إلى الفنانين وحدهم . ولذلك جاء العمل الفنى فى هذه المدرسة مصحوباً بالتعبير القوى اللا واعى الذى يخضع دائماً للتصور القوى الواعى فى السلوك الإنسانى .

ومضمون هذه المدرسة يعتبر بمثابة التنقيب فى الأحلام والخيالات والأساطير ، وفى التاريخ والجغرافيا والطبيعة . وهى بمثابة التحليل الواعى للتاريخ والواقع والاضطهاد (الفنان شاجال) ، وهى بمثابة أداة غوص فى النفس البشرية (الفنان دى جريكو) ، وهى بمثابة بحث فى الطبيعة (الفنان سلفادور دالى) ، كما أنها تمثل معايشة الإنسان وتصور الفنان عن ذلك الإنسان (الفنان مالكس أرنست) . إن التعريف الشامل لهذه المدرسة بعد أن تأثرت بطبيعة الفن الشعبى هى المدرسة التى يندمج فيها الواقع باللا واقع ، والحقيقى باللا حقيقى . وإن الغاية فيها هى السعى نحو تحطيم السدود الفيزيقية ، والإقتراب من الحدود السيكولوجية . والمعنى من الخلق الفنى فى هذه المدرسة تطبيع الوهم بالإيهام ، ومواجهة مظاهر الطبيعة والتقاليد معاً .

ومن الأشكال التعبيرية التى تحقق فيها الغاية من هذه المدرسة هى أعمال الفنان هونوريه ــ دومييه (١٨٠٨ / ١٨٧٩) . وهذا الفنان سبق الآخرين فيما وظفه من عناصر تشكيلية فى لوحته « البغل النافق » عام (١٨٦٨) . عندما جعل البطل الخيالى دون كيشوت بصورته الكاريكاتيرية يعيش فى اغتراب العمل الفنى ، ليشعرك بالتلاشى داخل عالم كونى ملىء بالرموز .

وعلى أية حال ففى فن التصوير الشعبى فرضية جمالية أخلاقية إلتزامية أثرت على الفن المعاصر كله ، وأطلقته فى إتجاهه الصحيح . وجعلت الفنانين يضعون فى المقام الأول رؤيتهم الذاتية المسؤلة حول ما يشكلونه عن المجتمع والواقع ، وأيضاً يلجأون إلى البحث عن الخلفية النفسية كسببية لتصور هذا

الواقع والبعد الإجتماعى بالصور التى تحقق للفنان نوعاً من الأمن والمتعة فى آن واحد . إن هذه النوعية من التعبير الفنى جعلت الفن المعاصر كله يدور حول التناسق بين الفكرة وبين المعتقد عنها . إلى جانب ذلك ، فإن حرية الفنان نفسه جعلته يبحث عن أبنية تشكيلية جديدة ، والبعد عن الأشكال الفنية السابقة . والقصد من هذا ، أن تكون التجربة الفنية مبنية على عالم يوظف الشعور فى اللا شعور وهو إنعكاس أيضاً لعالم العلم .

وتطبيقاً على ما تم استخلاصه من هذه الدراسة ، فإن الباحثة تدعم هذا الجزء النظرى ، بعدد من الأعمال الفنية الشعبية ، التى ترى ، كفنانة أكاديمية ، من خلال منظورها التحليلى عنها إنها تحقق إتجاه الدراسة وتخصصها وتوضحها أيضاً . وهى أعمال عبرت عن النزعة التجريدية الفنية للفنانين الشعبيين تم تحقيقها بوسائط متنوعة ، منها طريقة النقش البارز والغائر ، ثم أعيد تلوين وحداتها بعد ذلك بالألوان التى تؤكد على حقيقة أخرى من حقائق طبيعة الفن الشعبى . ومما يلفت النظر أن ذلك الاستخدام الفنى الذى أتبعه الفنان الشعبى ، سبق وأن اتبعه أيضاً الفنان المصرى القديم عند تجميل المعابد والمقابر الفرعونية ، وأيضاً عند تجميل واجهات البيوت والأشغال التى تعتمد على النقوش الزخرفية الاخرى .

هذه التفصيلية (شكل ١) جزء من شكل فنى كامل قام الفنان بنقشه لتجميل عربات الكارو فى مدينة رشيد ، وخصوصاً فى الجزء الأمامى ، والمعروف فيها بإسم « المراية » ، والجزء الخلفى من العربة أيضاً . وهذا الشكل المختار هنا من الفنان للتعبير عنه ، هو المحور الرئيسى للعمل الفنى . وهو يمثل فى الحقيقة شكلًا ينعكس عن شكل الطائر حورس الفرعونى فى صورة إمرأة . وإن كان الفنان الفرعونى قد وظفه سابقاً كوحدة تعبيرية عن معنى لغوى ، فإن فناننا الشعبى استخدمه كدعوة إلى صد السحر والتفاؤل به أيضاً . وفى هذا المعنى ما يقودنا إلى أن ننظر إلى المرأة فى المعتقد الشعبى ودورها الكبير فى تنوع الأشكال التعبيرية عنها ، فهى تتجسد أحياناً على شكل طير ، أو على شكل إمرأة محاربة أو إمرأة عاشقة .. إلخ .

إن الفنان الشعبى فى هذا العمل قد غلف الطائر بملاية لف ، وكأنها عباءة تمتد من الرأس لتحيط الجسد كله ، ونراه يضع على الرأس مباشرة وتحت الملاءة مباشرة منديل (بأوية) ، ثم يؤكد على العين بتلوينها بلون غامق . والحقيقة أن هذه الوحدة فى مجملها تؤكد على النزعة التجريدية فى التصوير الشعبى ، والتى تختص بتجريد الوحدات . وعليه فنحن نتلمس حركة الخط الذى يشكل الوحدة كلها ؛ إذ يبدأ من تقاسيم الوجه ، ثم يتحرك ليشكل العنصر التشكيلى كله ليحيط بالمساحة المشكلة للطائر ، ثم يبدأ بعد ذلك بعملية التهشير ليوضح حركة اليد ، ثم يفسر الظهر وكأنه جناح .

واستكمالًا لعناصر بناء العمل نرى الفنان يضع أمام هذا المجسم باقة من الزهور تتجمع كلها فى دائرة حمراء ، وكأنه يهدى فتاته وردة واحدة تعلو مجموعة من الأوراق اليانعة الخضراء فى توازن عددى (لرقم ثلاثة) . ثم يحيط هذا الشكل كله بإطار مزخرف ، وكأنه غصن ممتد يحيط بالأشكال كلها . وإضافة إلى ذلك ، فإن الفنان الشعبى فى هذا العمل يرسخ معتقداته عن الحسد . فنلاحظ أن هناك بروزين لعدد (٢ كاويلا) ، لزوم صناعة العربة ، أحدهما فوق الوحدة وأمام رأس الطائر ، والآخر تحتها أمام قاعدة المجسم . وفيها نجد أن الفنان قد أحاطهما بمساحة لونية تميل إلى اللون السماوى الفاروذى ، ثم أكد باللون الأبيض على رأس كل من الكاويلتين ، ليشكل عينين يضيفهما إلى التعبير عن معتقده عن الحسد .

نستخلص من ذلك أن الفنان إستخدم مجموعة ألوان محددة فى عفوية تبرز طبيعة الفن الشعبى .

مرة أخرى نجد مجرد وصف دينى قد أسقطه الفنان الشعبى على عمله الفنى ، ولكننا نرى أن هذا الاسقاط عديم الشكل ، فقد إنهارت بسببه البنية التشكيلية ، وإنهار معها نسق التعبير التقليدى أى الحبكة . فنجد أن التعبير فى اللوحة (شكل ٢) حر

ومرتجل ، لأن الإيمان والوصف تداخلا معاً ليشكلا نوعاً من الوعظ والحكمة . والفنان قصد بهذا كله ، أن تتمثل الفكرة فى « لا شكل » ، ولكن فى إيقاع ، بل أنه فن « مجاز » ، لأن البنية الفنية تحتل فى المقام الأول مبدأ روحياً فى شكل فكرة تخلع نمطية الصورة . هذه اللوحة تمثل فى فطريتها نموذجاً لتداخل اللون والخط وتباين الغامق مع الفاتح . ونلمس فيها أيضاً الجانب التجريدى للفكرة .

وفى هذا الاتجاه ــ استعراض أهمية الجوانب الروحية وأثرها على فن التصوير الشعبى ــ نجد فى اللوحة رقم (٣) نموذجاً لهذا التاثير . فقد أستخدم الفنان طريقة الطبع ، والمتمثلة فى دق الكف الأيمن على جزء من باب ورشة نجارة . ومنها نتبين العلاقة اللونية بين الخلفيةوالوحدة الرئيسية ، التى تبرز بشكل يجذب العين مباشرة إليها ، لتنصرف معها النظرة الأولى الحاسدة وتذوب داخلها . ثم نجد أن هناك نوعاً من العفوية فى اللمسات اللونية التى أضافها الفنان الشعبى على العمل .

تكمن النزعة الإنسانية فى كون أن الوحدة الرئيسية تمتص الفعل الناشىء عن الحسد ، أى أنها أداة جذب قبل أن تكون وحدة جمالية ظاهرية فقط ، بل أنها تمثل بؤرة إمتصاصية تبعث دلالتها من الداخل إلى الخارج بواسطة المعتقد حولها ، أى تبنى المنظور العقائدى من نفسها من حركة فاعلية للتصورات ، كرد للفعل المحدد لها . وفى اللوحة رقم (٤) نجد أن الفنان استخدم مجموعة من الخامات المختلفة منها الخشب ، والحديد ، الممثل فى حدوة الحصان ، ثم إحدى أوراق الاعلانات ، والتى تبرز وظيفة (الكشك) الذى يبيع الشاى والمشروبات والسجائر . يهمنا هنا أن نتبين أهمية تشكيل حدوة الحصان وموضعها من العمل الفنى ، حيث إختار لها الفنان أعلى الجانب الأيسر من اللوحة ، ثم أحاطها بأرضية حمراء ، ووضع لوناً مضيئاً من الأصفر الليمونى فى وسطها ، ثم دهن إطار الحدوة باللون (التيركواز) أو الفاروذى ، ليمثل الحدوة وكأنها هلال يحيط بهالة مضيئة ، وبعدها كرر هذا اللون أسفل اللوحة وفى جانبها الأيمن . إن هذه الوحدة التشكيلية فى نهاية عملها تبعث على إيقاع يمثل الحركة التى تعبر عن كثير من المشاكل الجمالية ، التى تؤكد على ضرورة التاكيد والحفاظ على الموروثات والتقليد . إن هذه اللوحة بمجرد أن إحتوت على المعتقد حتى تحولت تماماً فكرة الخلق الفنى من أجل وظيفة العمل (كشك سجائر) إلى شكل جمالى له بناؤه الجمالى الفنى الخاص ، لأن الإنطلاق أمر مميز جداً بالنسبة للموروث الثقافى فى المنظور الشعبى المعاصر .

الحكايات الشعبية الإفريقية مصدر لقصص الأطفال العالمية

عبد التواب يوسف

نردد بغبغائيا أننا أفريقيو ن.. غير أننا لا ندفع أطفالنا لحب أفريقيا ، لكى تكون فى المستقبل مجالا حيويا لهم ، والذين استغلوها ، ومازالوا ، وسوف يستغلونها يقدمونها فى ثوب قشيب من خلال أدبها الشعبى .. وقد حان الوقت لكى نعرف أفريقيا أكثر ، ونقترب منها أكثر . ونتعاون معها أكثر ، ونتعامل .. وأبناؤنا قد يجدون فيها البديل الأفضل من الهجرة المتعثرة لأوربا وأمريكا ، باحثين عن « عمل » انتاجى حقيقى ، لا عن وظيفة . ساعتها سيحققون النجاح .. لأنفسهم ولها ، ولنا .. ومن الممكن أن نصل إلى هذا من خلال الأدب الأفريقى ، والفن . كماتستطيع المدرسة أن تلعب دورها بالتعريف بالقارة التى ما زالت مجهولة لأبنائنا ، وفى مقدور أجهزة الأعلام أن تؤدى رسالتها فى هذا السبيل .. وهذه الورقة مع زميلات لها ، نرجو أن تكون ذات أثر فعال فى منهج للتعامل مع أفريقيا ومع أدبها الشعبى .

الفلكلور والعمل فى التراث الأفريقى :

للكاتب تينسون ماكيوين ـ من جنوب أفريقيا- قصة قصيرة عن رئيس للعمال ، أبيض ، أنتفض غضبا ذات يوم على عماله ، وأمرهم أن يعكفوا على الانتاج ، ويكفوا عن الغناء خلال العمل ، وقد استدعاه المدير فى نهاية الأسبوع ليعنفه على الانخفاض الحاد الذى حدث فى الانتاج ، ويتساءل عن السر فيه .

ويواصل الكاتب قصته .. جاء جماعة من العمال البيض يحاولون أن يحركوا ثقلا ضخما من على الأرض ، فلم يفلحوا .. وجاء أفارقة فى نصف عددهم ، وبدءوا الغناء ، وأمتدت أيديهم إلى الثقل ، ليرفعوه فى بساطة ، ولينجحوا ..

هذا هو فن أفريقيا ، أدبا ، وموسيقى ، ورقصا ، كالعبادة ..

وقد قالتها لنا فتاة قادمة من ريف مصر ـ توا ـ لتساعدنا على أعمال المنزل حين سألناها أن تعمل فى صمت .. قالت : ـــ

ـــ عندنا فى البلد بنغنى .. واحنا بنلم دودة القطن .. واحنا بنجمعه .. وفى موسم حصاد القمح .. احنا ما نعرفش نشتغل الا واحنا بنغنى ..

ألسنا أفارقة ؟ ! .. أليست الفطرة ؟ ..

أننا ورثة « هيله هوب هيله » منذ عهد الفراعنة والأهرامات .. وصولا إلى بناة السد ، وأصداء أغنيات سيد درويش عن العمل والعمال تتردد فى آذاننا .

قصة الحكاية الأفريقية الشعبية[٢] .

هذه الحكايات من أفريقية ـ القارة العذراء السمراء ، لها حكاية .. يلوذ الصغير بأمه إلى أن يعود الأب من الصيد ، أو الرعى ، أو العمل فى الحقل ، وتريد الأم أن تسلى أبنها ، فتروح تروى له حكاية من تأليفها ، وتتناقل الأمهات هذه الحكايات ، وتضيف كل منهن إليها جديداً ، حتى تتخذ الحكاية شكلًا مكتملًا ، يرثه الأبناء عن الآباء ، جيلًا بعد جيل ، إلى أن يأتى واحد ممن يعرفون القراءة والكتابة ، ليسجل هذه الحكاية الشعبية على الورق . ونطلق عليها صفة « شعبية » لأن الشعب كله يشترك فى تأليفها ووضعها ، وليس لها مؤلف بذاته ، ولا يمكننا أبداً أن نستدل عليه .

ويتعامل الإنسان الأفريقى مع الطبيعة والبيئة تعاملًا مباشراً ، لا شىء يفصله عن الغابات والأشجار ، ولا حاجز بينه وبين الحيوانات : مستأنسة أو مفترسة ، لذلك تمتلىء الحكايات الشعبية الأفريقية بالحيوانات والغابات .

وهو حين يحكى هذه القصص لأبنائه يحذرهم مما هو « متوحش » و « شر » ، ويود أن يجعلهم أصدقاء لكل ما هو « خير » و « مستأنس » . وهو خلال ذلك يلجأ إلى الحيلة لأن القوة وحدها لا تنصرف على هذه المخلوقات التى يعاشرها ، والتى هى أقوى منه جسما ، فليس أمامه الا أن يتفوق عليها بذكائه وخبراته .

وقد كانت أفريقية مجالًا للمستعمرين الأوروبيين الذين نهبوا كل ثرواتها : الذهب الأصفر والأسود والأبيض ، والمعادن ، والمحاصيل الزراعية ، بل استعبدوا أهلها وتاجروا فيهم . وكانت الحكايات الشعبية الأفريقية من بين الأشياء الغالية والثمينة التى نهبوها وسرقوها ، حتى أن واحداً من المستشرقين المهتمين بهذا الأدب ـ واسمه بيرتون ـ قال : ان الاستعمار الأوروبى سرق من القارة الأفريقية ما يزيد على ربع مليون حكاية شعبية ، ولكم أن تتصوروا فداحة الاستيلاء على مئتين وخمسين ألف قصة من التراث الأفريقى ، وهى ثمرة لتفكير أجيال من الرجال والنساء على مدى التاريخ كله، نقلتها أوروبا بدون ثمن ، ولا مقابل ، واستمتع بها أطفالهم ورجالهم ونساؤهم بكل اللغات الأوروبية ، ومنها الإنجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية والإيطالية ... الخ ، فى حين لم يتعرف الأفريقيون على هذه الحكايات : فأهل النيجر لا يعرفون حكايات أهل نيجيريا .. وحكايات غانا لم تسمعها غينيا ، إذ أن أغلب هذه الحكايات لم تدون ولم تكتب بواسطة أهل هذه البلاد ، بسبب الأمية ، ولأنهم لم يدركوا أهمية هذه القصص وروعتها .

ونحن العرب الذين نعيش فى الساحل الشمالى لأفريقية ، وتمتد بعض دولنا إلى قلب القارة ، لم نعرف هذه الحكايات عن الأفارقة . تصوروا أننا أضطررنا إلى أن نترجمها وننقلها عن اللغات الأوروبية ، من أجل أن نتعرف عليها ، وعلى عادات الأفارقة وتقاليدهم ، لأن هذه القصص صورة للحياة عندهم بلا تنميق ولا تزويق ، ودون تجميل أو افتعال .. أن هى الا نماذج ، والرقم الذى ذكرناه يدل دلالة قاطعة على أن الحكايات الشعبية الأفريقية بالآلاف ، بل بعشرات الآلاف ، ومئاتها . ونحن نريد لأطفالنا أن يتذوقوا جمالها ، وحلاوتها وانسانيتها ، وعمقها ، وتعبيرها الصادق عن وقع الحياة على وجدان الإنسان الأفريقى المبدع لهذه الحكايات ، الخلاق لهذه الأقاصيص التى لم تترجم من قبل إلى اللغة العربية ، وذلك لكى تكون اضافة ورصيدا لما سبق أن قدمته أقلام كتابنا الذين أعطوا الأدب الشعبى الأفريقى اهتمامهم ، ونقلوا الينا منه الكثير من قبل . وربما فتحت هذه المجموعة شهيتهم إلى مجموعات أخرى ، وربما جعلتهم يشتاقون إلى الكثير من هذا اللون من الحكايات .

حكاية كيف نزلت الحكايات من السماء(٣)

قال الراوى ..

فى الماضى البعيد ، لم تكن هناك حكايات على هذه الأرض ، ولا حكاية واحدة يمكن أن نسمعها . كانت كل الحكايات فى حوذة نايام الذى يعيش فى كوكب آخر ، بعيد ـ هناك ـ فى السماء ، ويحتفظ بها فى صندوق ذهبى ، بجوار عرشه الملكى .

أراد أنانسى ـ الرجل العنكبوت ـ أن يشترى القصص من نايام . لذلك ، فقد نسج سلما من خيوطه الرقيقة القوية يمتد إلى السماء ، من أجل أن يصعد إلى نايام فى كوكبه . وعندما سمع نايام ما يريده أنانسى ، ضحك ، وقال : « ان ثمن هذه الحكايات غال ، إذ عليك أن تأتينى بثلاثة أشياء : الفهد أزيبو ذو الأسنان الرهيبة ، ونحلات ممبورو ذات اللسعة النارية ، والجنية مموانيا التى لم يرها انسان » .

انحنى أنانسى ، وقال : سوف أدفع الثمن بكل سرور . فسأله نايام فى دهشة : « كيف يمكن لرجل ضعيف كبير السن ، صغير الحجم وضئيل مثلك أن يدفع هذا الثمن ؟ » لكن أنانسى غادر المكان ، وهبط إلى الأرض ليبحث عن هذه الأشياء التى طلبت منه ثمناً للحكايات .

جرى أنانسى على طول ممر الغابة حتى لقى الفهد أزيبو ذا الأسنان الرهيبة . قال له الفهد : « أهلا أنانسى ، لقد جئت فى الوقت المناسب ، لتكون طعاما لغذائى » . رد أنانسى : « اذا كان الأمر كذلك ، فليحدث ما يحدث ولكن ، فلنلعب أولا لعبة القيود » . قال الفهد الذى كان شغوفا باللعب : « كيف نلعبها ؟ » . أجابه أنانسى : « سأربط أقدامك الى بعضها بواسطة فروع شجرة العنب ، ثم أطلق سراحك لتربطنى بدورك » . قال الفهد : « حسنا ! » . وكان يحدث نفسه بأن يأكل أنانسى ، عندما يحين دوره .

قام أنانسى بربط الفهد من قدميه بواسطة فروع شجرة العنب ، ثم قال : « الآن يا أزيبو أنت على أتم الاستعداد لمقابلة نايام فى كوكبه » ، ثم علقه فى احدى أشجار الغابة .

بعد ذلك ، قام أنانسى بقطع عرجون من شجرة الموز ، وملأ قدرا بالمياه ، وتسلل خلال الحشائش الطويلة خطوة خطوة ، حتى وصل بيت ممبورو ذات اللسعة النارية . حمل أنانسى ورقة شجرة الموز على رأسه كمظلة ، وسكب على رأسه بعضا من المياه التى كان قد وضعها فى

القدر . أما باقى المياه ، فقد أفرغه على بيت النحل ممبورو ، وأخذ يصيح : « انها تمطر ، تمطر ، تمطر ! » وسأل النحل إذا ما كان يحب أن يدخل فى القدر لكى يحتمى من المطر ، فلا يضير أجنحته .

قال النحل : « شكرا ، شكرا » ، وطار إلى داخل القدر . وبسرعة ، أغلق أنانسى القدر ، وقال : « الآن يا نحل ممبورو ، أنت على أتم الاستعداد لمقابلة نايام فى كوكبه » وعلق القدر المليئة بالنحلات ـ ذات اللسعة النارية ـ على الشجرة بجانب الفهد .

وف النهاية ، نحت أنانسى دمية خشبية صغيرة تحمل طبقا ، ودهنها من أعلاها إلى أسفلها بمادة لاصقة ، وملأ طبق الدمية بالبطاطا الحلوة المغلفة بورق جميل . ووضع أنانسى الدمية الصغيرة تحت شجرة الكرز الجميلة ، حيث تحب الجنيات أن ترقص ، وربط طرفا من حبل حول رقبة الدمية ، وأمسك بالطرف الآخر فى يده ، واختبأ وراء شجرة .

وبعد فترة قصيرة ، جاءت الجنية مموانيا ، التى لم يرها انسان ، لترقص تحت شجرة الكرز الجميلة . وهنالك ، رأت الدمية تحمل طبق البطاطا الحلوة .

قالت مموانيا : « يا دميتى العزيزة ، اننى جائعة . هل من الممكن أن آكل بعضا من هذه البطاطا ؟ » .

شد أنانسى طرف الحبل ، : فظهرت الدمية كأنما تهز رأسها بالموافقة ، فأخذت الجنية الطبق من الدمية ،-وأكلت كل البطاطا .

قالت الجنية : « شكرا لك، أيتها الدمية » . لكن الدمية لم ترد .

صاحت الجنية بغضب : « كيف لا تردين على حين أشكرك ؟ » . ولم تجب الدمية .

وصاحت الجنية : « أيتها الدمية ، سأضربك اذا لم تردى على » . لكن الدمية الخشبية لم ترد ، وظلت صامتة . لذلك ، ضربتها الجنية ، وإذ بيدها تلتصق بها .

ـ « أتركى يدى والا ضربتك مرة أخرى » . وضربت الجنية الدمية بيدها الأخرى ، فالتصقت يدها الأخرى بالدمية الخشبية . غضبت الجنية ، ودفعت الدمية بقدميها ، فالتصقت القدمان بها سريعا .

خرج أنانسى من مخبئه ، وقال : « أنت على أتم الأستعداد الآن لمقابلة نايام فى كوكبه يا مموانيا » .

نسج أنانسى شبكة حول أزيبو وممبورو ومموانيا ، وحملهم على ظهره ، وصعد إلى كوكب نايام ، ووضعهم جميعا تحت قدميه .

انحنى أنانسى أمام نايام ، وقال : « هذا هو الثمن الذى طلبته مقابل حكاياتك : الفهد أزيبو ذو الأنسان الرهيبة ، ونحلات ممبورو ذات اللسعة النارية ، والجنية مموانيا التى لم يرها انسان » .

استدعى نايام صاحب الحكايات نبلاء قومه إلى قاعة العرش ، وخطب فيهم بصوت عال ، قائلا : « لقد دفع لى أنانسى الرجل العنكبوت الثمن الذى طلبته لحكاياتى . آمركم بأن تغنوا له » . وأكمل حديثه ، فقال : « ومن الآن فصاعدا ، وعلى مدى الحياة ، سوف تصبح جميع حكاياتى ملكا لأنانسى ، وستسمى حكايات العنكبوت » .

هتف نبلاء القوم المجتمعون : « مرحى ، مرحى ، مرحى »

وأخذ أنانسى صندوق الحكايات الذهبى ، وهبط إلى الأرض حيث أهله وقومه ، وعندما فتح الصندوق ، تناثرت جميع القصص والحكايات فى جميع أنحاء العالم ، وكـان من ضمن الحكايات هذه الحكاية .

كامل كيلانى رائدا للأدب الأفريقى بالعربية[٤] .

قليلون هم الذين يعرفون أن رائد أدب الطفل العربى « كامل كيلانى » كـانت له تجـربة فريدة ، ومبكرة ، فى مجال الأساطير الأفريقية ، وذلك فى يونيو عام ١٩٣٥ حين أصدر كتابا من جزأين بعنوان « قصص جغرافية وأساطير أفـريقية » .. الجـزء الأول فى ١٤٠ صفحة من القطع الكبير ، وجعل عنوانه « لفنجستون وقصص أخرى » .. قال فى مقدمته ما يجدر بنا وضعه فى اطاره التاريخى :

« وقد اخترت فى هذه المجموعة الجديدة لونا من قصص الرواد والكشافين الذين سجلوا فى التاريخ صفحات لا تنسى ، وأناروا الطـريق إلى حقائق كثيـرة ، وكشفوا سحب الجهـل عن الأقطار المجهولة ، ليوسعوا لأممهم نطاق التجارة والصناعة ، ويسهلوا لأبناء وطنهم وسائل الهجرة ..

ولعل هذه القصص تحفزك إلى التشبه بهم والسير على طريقتهم فى قابل أيامك ، فتضيف إلى الحقائق المعروفة خيرا مما أضاف أولئك الرواد حقيقة مجهولة يذكرها لك الوطن بالحمد والثناء ويسجلها لك التاريخ بالشكر والاعجاب » .

ويشير خلال روايته لاكتشافات لفنجستون وستـانلى ، إلى رحـلات السندبـاد البحرى وربنسون كروزو وجاليفر . وهو حين يعرض للرحلات يبدى اهتماما كبيراً بما فى أفريقيا فى ذلك الوقت ، ويحكى عن قبائلها وغاباتها وحيواناتها وحكاياتها ، ويتعرض مثلا لفهمهم لظاهرة كسوف الشمس وخسوف القمر ، وتفسيراتهم الأسطـورية لهـا ، وكيف بددهـا العلم ، وقص حكاية الصياد والعنكبة ـ وقد أصدرها فيما بعد فى كتاب خاص ، وهى تتحدث عن شجاعة الصيادين الأفارقة وارتيادهم للغابات ، وكيف يتقنـون فن نسج الشبـاك على يـد استاذهم العنكبوت .. كما اهتم كامل كيلانى بموضوع الجفاف فى أفريقيا ، وتحدث عنه باستفاضة ، وتكلم عن الانهار وتوقف عند نهر الزمبيزى .. ثم روى قصة « السلطان الرباح » وهو جد لقرود الغابات ، كان ذكيا ، وان لم يتصف بالحكمة .. وختم الكتاب الأول بقصة السلم الذهبى الذى وجد فى أفريقيا ليصل ما بين الأرض والسماء ، ينزل من عليه ملاك كـريم يعلم الناس كيف يتحلون بالفضيلة ..

والجزء الثانى من الكتاب يتجاوز المائة والسبعين صفحة ..

وهو أيضا يدور كمسامرات للأسرة كالجزء الأول ، ويتوقف الحديث بين أفرادها ليـروى الأب حكاية أفريقية أو أسطـورة ـ كما يسميهـا ـ وأورد حكايـات : الأسد الطـائر ، نـونو ، الصباح ، مخاطرات « أبى أيوب » ، بجانب المعلومات الغزيرة عن أفريقيا من ثنايا حوارات الأسرة .. وقد صدرت هذه الحكايات فيما بعد فى كتب مستقلة ، طبعت أكثر من مرة .

والحق أننا نعجب لاسهامات هذا الرائد الكبير : كامل كيلانى ، فى شتى مجالات الكتابة للأطفال ، ولعل هذا الجانب الذى لم يعرف عنه من أهم الجوانب التى يجب أن تسلط عليها الأضواء ، وأن تقرأ وتدرس ، ونكرر : فى اطارها الـزمنى ، وما استهـدفه منهـا من اثارة حب

المغامرة عند الأطفال ، بجانب تعريفهم بقارتهم العذراء ، فضلا عن « الأساطير » التى استقاها من أدبهم ، وذلك منذ نحو ستين عاما ! ..

له كل التقدير وعظيم الاحترام ، ، ،

الأدب الأفريقى الزنجى يزدهر فى أمريكا بعد التحرير

قالت لنا المحاضرة ، ونحن فى قاعة الدرس فى جامعة رايت فى ديتون ـ أوهايو بأمريكا .. صيف عام ١٩٨٥ .

ـــ موضوع محاضرتى « الأدب الشعبى الأفريقى وعلاقته بأدب الأطفال » .. وإذا خطر لأحد منكم أن يسألنى : من أين أنت ؟ .. سأجيب : أنا من نيويورك ، ولم أزر وطنى الأم فى أفريقيا .. وان كنت قادرة على التحدث عن أدبه وحكاياته باستفاضة ..

وقد تكلمت بحب واقتدار عن الأدب الشعبى الأفريقى ، وعن هجرته مع الأجداد ، الذين توارثوه وحافظوا عليه ، وكتبه بعضهم .. ولم يفتها أن تشير إلى « فرجينيا هاملتون » التى تقطن قريبا من المنطقة (وهى الأديبة الزنجية الفائزة بجائزة اندرسون العالمية فى أدب الأطفال عام ١٩٩٢) .. وعرضت للكتابات الأدبية الرائعة للكبار عن الزنوج ، مثل كوخ العم توم للكاتبة هادييت بيتشر ستو ، كما تكلمت عن العبقرية الزنجية الأصيلة التى ظهرت بجلاء فى كتابات الزنوج الأمريكيين ، ومن بينهم ريتشارد رايت .. وحاولت أن تفرق ما بين الأدب الشعبى الشفاهى فى أفريقيا ، وما بين ما نشر منه فى أمريكا ، وما قد يكون قد دخل عليه من صنعة ، كثمره طبيعية للمؤثرات الجديدة ، الناجمة عن هجرة هذه القصص ، وأضافت :

ان الحكايات وصلت بعد الرحلة مرهقة منهكة ، وقد لقيت هى أيضا الكثير من الاضطهاد والعنت والظلم ، فقد تم حجبها طويلا ، وحاولوا أن يسدلوا عليها ستائر النسيان ، لكن أنى لها أن تضيع ، وهى ما هى عليه من روعة وانسانية ..

وقد تحمس لها أمريكى ، جمعها ووضعها تحت عنوان : « حكايات العم ريموس » ، وصدرت فى عدة مجلدات ، وفى كتب شتى ، خلدت اسم صاحبها فى تاريخ الأدب الشعبى الأفريقى الأمريكى .. انه « جول تشاندلر هاريس » الذى ولد فى ولاية جورجيا بأمريكا عام ١٨٤٨ ، وقد عاش ستين سنة ، عمل خلالها : محاميا ، وكاتبا ، وصاحب مطبعة ، قدمت للأطفال هذه القصص الشعبية الأفريقية الجميلة التى كان يحكيها « العم ريموس » لطفل صغير ، أبيض البشرة ..

●

عندما غابت الشمس ، وأطل القمر من وراء السحب البيضاء ، جرى الولد الصغير من بيته الأنيق ، إلى الكوخ البسيط الذى يسكنه العم « ريموس » ـ لاحظ الشبه بين اسمى « ريموس » و « هاريس » ـ وقفز الصغير ليجلس على حجر الزنجى العجوز وهو يصلح حذائه القديم ، أو يصنع سرجا لحصانه ، وراح يرقبه فى شغف واهتمام ـ ويريده أن ينتهى مما فى يده ، لكى يحكى له قصة الليلة .. وغالبا ما تكون عن الأرنب ، ذلك الحيوان الضعيف المسالم الذى لا يؤذى أحدا ، لكنه يستطيع بالذكاء وحسن الحيلة أن ينتصر على الثعلب والذئب والدب .. والصغير تلمع عيناه ، فرحة وبهجة بهذه الحكايات وتلك الحيوانات التى تتصرف كالناس ، والآدميين ، والبشر ويحس الصغير بالأسف عندما تنتهى القصة .

وكان العم ريموس يحكى هذه القصص فى لهجته الزنجية ، وكثيرا ما يصعب على الصغير أن يفهم الكثير من كلماتها وعباراتها ، لكنها تمتلىء بأحداث تشده اليها وتجذبه لها .. خاصة والأرنب يلقى الكثير من المصاعب والمتاعب ، ويظل محبا محبوبا لكل من حوله .

وذات ليلة جرى الصغير الى كوخ العم ريموس ، وراح ينظر إليه وهو يكسو رباط الحذاء بطبقة من الشمع ، ولاحظ الصغير شيئاً مدهشا إنبهر له كثيرا ، انه اكتشاف رائع : لقد رأى أن أصابع العم ريموس وكفه من الداخل بيضاء ، مثل يده ، هو .. وتحدث الصغير فى ذلك مع العم ريموس ، الذى انتهز الفرصة ليحكى قصة من التاريخ غير المكتوب ، وهى قصة يجب أن يهتم لها علماء الأجناس البشرية .. هؤلاء الذين يدرسون الأجناس السوداء فى أفريقيا ، والصفراء فى الشرق الأقصى والبيضاء فى أوربا ..

قال العم «ريموس» ..

* فى الزمان القديم كان الناس ـ كل الناس ـ لونهم أسود ، كانوا أكثر سوادا منى ، لأنى بطول الزمن ، ولاستخدامى مسحوق «التبييض» قد أصبحت أقل سوادا ، وأكثر بياضا !

ضحك الصغير ، وظن أن العم ريموس يحكى واحدة من فكاهاته الظريفة .. لكن العم ريموس لم يشاركه الضحك ، كان جادا ، وواصل حكايته قائلا :

ـ نعم ، زمان كنا جميعا سودا .. فى ذلك الوقت ، وقد علم الناس أيامها أخبارا جاءتهم من بعيد : أن هناك بحيرة ماء فى مكان ما ، قريب ، إذا نزل فيها الواحد منهم يستحم فيها ، فإنه يخرج منها أبيض .. بحث واحدمنهم عن هذه البحيرة إلى أن عثر عليها ، فألقى بنفسه فيها ، وخرج منها أبيض فى لون فتاة من المدينة !

وعندما علم بعض الخبثاء بأمر البحيرة ومكانها جروا إليها وتسابقوا فى خطوط متصلة كأنهم نمل صغير ، وتزاحموا عليها وتدافعوا ، وقد استطاع بعض الذين سبقوا أن يستحموا بماء البحيرة وأن يخرجوا منها وقد ابيض لونهم .. وتمهل البعض قليلا .. وعندمانزلوا إلى مائها خرجوا أقل سوادا ، وأصبحوا سمرا .. وازدحم المكان بدرجة كبيرة ، حتى أن الذين أخفوا الأمر استخدموا كل المياه ، وعندما وصل الباقون لم يجدوا الا قليلا من الماء الضحل ، وضعوا أقدامهم ، وأخذوا منه فى أكفهم ، وأصبحت هذه الأجزاء من أجسامهم بيضاء !..

ابتسم الصغير وهو يسمع قصة أصل الأجناس البشرية ، وراح يلقى الكثير من الأسئلة على العم ريموس الذى راح يحكى عن الناس السمر والصفر الذين لم يلحقوا الا جانبا قليلا من ماء البحيرة .. وقال الصغير ..

ـ ماما قالت لى ان الصينيين الصفر شعرهم ناعم ، غير مجعد .. ضحك العم ريموس قائلا :

ـ الظاهر أنهم وصلوا متأخرين قليلا ونجحوا فى أن يضعوا رؤسهم تحت ماء البحيرة .. المهم أن كل الناس .. كل الأجناس .. كانوا من أصل واحد !.. ولا قيمة قط للقشرة الخارجية التى تغطيهم .. لا يهم لون بشرتهم : المهم ما تحويه قلوبهم !!..

كان الصغير قد بدأ يغمض عينيه ، وراح يغالب النعاس ، فربت العم ريموس على ظهره ، وأنزله من على رجله ، وطالبه بأن يذهب ليأوى إلى فراشه ، والصغير يؤكد أنه لا ينام إنما ، هو يغمض عينيه ليفكر .. ويفتحهما بصعوبة طالبا حكاية جديدة !

* * *

وقد جمع هاريس قصص «ريموس» الزنجى العجوز الحكيم الذكى وكلها حكايات حلوة مليئة بالخيال الممتع ، ومازال عشرات من الأطفال فى أمريكا يستمعون إليها قبل النوم ، ويستمتعون بها ، ويطربون لها .. وعندما يكبرون ويتعلمون القراءة ، لا شىء يفرحهم مثل أن يتلقوا واحدة من طبعات وقصص «العم ريموس» هدية عيد ميلادهم ، لقد أصبح الأرنب «برير» شخصية شهيرة ، وبطلا شعبيا يكبره الأطفال ويحبونه ويطلبون حكاياته .. ويرويها العم «ريموس» قائلا ..

* كان الأرنب «برير» مع الثعلب والدب و.. بقية الحيوانات يعدون الأرض لزراعة محصول جديد ، وتعب الأرنب من حرارة الشمس ، ولكنه لم يحاول التوقف عن العمل خوفا من أن يتهموه بالكسل ، لذلك ظل يعمل ويعمل حتى كاد يسقط من الارهاق ، فبحث بسرعة عن مكان ظليل يستريح فيه ، وعثر على بئر ماء ، وقد علق فوقه دلو ماء .. قال فى نفسه :

ـــ سوف أقفز فى هذا الدلو ، لاشك أنه مكان رطب لطيف ، لأنام بعض الوقت ..

قفز الأرنب إلى الدلو .. وإذا بالدلو يهبط به بسرعة إلى عمق البئر .. وشعر بخوف وفزع شديدين .. إنه يعرف من أين جاء ، لكنه لا يعلم إلى أين يمضى به الدلو ، إلى أن سقط به فوق سطح ماء البئر .. وبقى الأرنب مكانه ساكنا ساكتا ، لا يدرى ما الذى سوف يحدث .. وكان أثناء ذلك يرتعد ويرتجف ..

وكان الثعلب يراقب الأرنب ، وتبعه أثناء انصرافه من المزرعة ، وعندما رآه يقفز إلى الدلو ويختفى عن نظره ، دهش وذهل ، وقال فى نفسه ..

ـــ يظهر أن الأرنب قد عثر على كنز فى قاع البئر .. أو لعله يخفى نقوده .. وأمواله فيه .. لابد أن أكشف السر ..

سار الثعلب إلى البئر ، وراح يحاول أن يرى أو يسمع ما بداخله لكنه لم ير شيئا ولم يسمع صوتا .. فقد كان البئر مظلما ، الأرنب لا يتحرك ولا يحدث صوتا خوفا من أن ينقلب به الدلو فيغرق .. فما كان من الثعلب الا أن نادى الأرنب ..

ـــ يا عزيزى «برير» ماذا تصنع عندك ؟ ومن تزور ؟!

رد الأرنب : اننى أعد لكم مفاجأة .. أنى اصطاد لكم سمكا يا صديقى الثعلب ..

ـــ وهل عندك كثير من السمك ؟ .

ـــ نعم .. تعال لكى ترى بنفسك ..

ـــ كيف يمكننى أن آتى اليك ؟ .

ـــ عندك دلو معلق ، اقفز فيه ، وسينزل بك سالما .

قفز الثعلب إلى الدلو المعلق بالبئر .. وكان هذا الدلو مربوطا بالآخر الذى يرقد فيه الأرنب ، وكان الثعلب أثقل وزنا لذلك هبط به الدلو ، بينما طلع الدلو الآخر بالأرنب ، وعندما التقيا فى منتصف الطريق غنى الأرنب للثعلب :

ـــ الأرنب يحيى الثعلب ..

ويقول له : لا تبل ثيابك !

هكذا الدنيا : واحد فى صعود ..

وآخر فى هبوط ..

وسوف تستقر فى القاع سالما !

وقفز الأرنب وجرى إلى المزرعة ، وأخبر أصحاب البئر أن الثعلب قد هبط إلى الماء يفسده ، ويلوثه ، فذهبوا ليجذبوا الدلو .. والأرنب يضحك ويغنى .. بينما العصى تنتظر خروج الثعلب من البئر !

ـ عندما تصل إلى الأرض ..
اقفز فورا يا عزيزى الثعلب !
والا نالك العذاب والتعب !

وبعد قليل انضم الثعلب إلى الأرنب وبقية العاملين فى المزرعة ، دون أن يتبادلا كلمة واحدة .. كل ما هناك أن الأرنب كان بين الحين والآخر يختلس نظرة إلى الثعلب ويبتسم فى خبث أو يضحك فى صفاء !

هذا نموذج من حكايات «هاريس» التى جمعها من الأفريقيين السود فى أمريكا ونشرها تحت عنوان حكايات «العم ريموس» . وهى تمثل كنزا رائعا من الحكايات القديمة التى نقلها هؤلاء معهم من قارتهم العذراء الطيبة إلى أمريكا والتقطها «هاريس» ليسجلها فى أكثر من كتاب ، ورغم جمال هذه الحكايات وحلاوتها إلا أنها تترجم ولم تنقل إلى اللغة العربية .. وهذه هى أول مرة يقرأ فيها أبناء أفريقيا شيئا من انتاج جدودهم الأفريقيين ، يعود إلينا بعد أن هاجر إلى أمريكا .. ونحس بروعته لأنه منا ، وها هو يرجع إلى أرضه الأم .... !

أول زنجية تفوز بجائزة اندرسون فى أدب الأطفال (٦)

عندما التقيت لأول مرة مع الكاتبة الزنجية الأمريكية المعروفة فيرجينيا هاملتون فى بيتها الأنيق فى بيلوسبرج فى أوهايو عام ٨٥ ، وكنت ألقى يومها محاضرات حول أدب الطفل العربى ، سألتها :

ـ هل تتوقعين الفوز يوما ما بجائزة اندرسون ؟

«هى الجائزة العالمية المقابلة لنوبل فى مجال الأطفال »

قالت ببساطة : لا أظن .. من الصعب أن يصل أسمى إليهم كمرشحة للجائزة ..

أدركت أنها قالتها بأدب شديد .. ان التفرقة العنصرية قد تحول دون ترشيحها. ومرت السنوات وأنا أتابع الترشيحات الأمريكية للجائزة عسى أن يحظى اسمها بالمساندة ، فهى فى تقديرى واحدة من أعظم كاتبات الأطفال فى التاريخ .. وروايتها هيجنز العظيم فازت عام ٧٥ بجائزة الدولة ، وجائزة نيوبرى ، وجائزة هورت بوك ، ولم تحظ رواية بثلاث جوائز ، هى أكبر جوائز أدب الأطفال فى أمريكا ، كما حظى هذا العمل الأدبى الرائع .. وجائزة اندرسون العالمية تمنح كل سنتين ، فليس هناك من تمويل ثابت لها مثل جائزة نوبل ، وقيمتها العالمية الأدبية كبيرة لكن قيمتها المالية غاية فى التواضع ..

وفى عام ١٩٩٠ رشحت أمريكا كاترين باترسون .. وعندما سألونى : هل تتوقع لها الجائزة ، قلت فى صراحة انهم قد اخطأوا فى ترشيحها ، رغم تقديرى لأدبها .. ولم تحصل على الجائزة ، وفاز بها نرويجى عمره يومئذ ٤٥ سنة !.. وهو ترمود هيجين .. وكان السبب فيما أتصور أن أدبه أكثر انسانية من أدب باترسون .. وقد أكدوا لى يومها أنها ستفوز ، وقلت أن ترشيح فيرجينيا هاملتون يلقى عالميا صدى أفضل .. وقد حدث أنها عندما رشحت فازت ،

ولولا سرية التصويت لعرفنا أنها لابد وأن تكون قد حصلت على أصوات تصل إلى حد الاجماع (ظنوا إنى اجاملها لأنها «افريقية» مثلى) !!

أعرف أن هذه الأسماء غريبة على القارىء العربى..بل هى غريبة على الباحثين ودارسى أدب الأطفال فى بلادنا ، إذ مازالوا يعيشون على فئات ما قبل الحرب العالمية الثانية ، ولا يتتبعون ما يجرى على الساحة العالمية فى هذا الأدب ، الذى فيه اناس يطالون ديكنز وشو وسارتر ، وصاروا قمما أدبية شامخة ، تترجم أعمالهم إلى كل اللغات العالمية ، فيما عدا العربية التى لم تنجح حتى اليوم فى ترجمة الكلاسيكيات القديمة الرائعة فما بالكم بالحديث المعاصر ..

تهنئة حارة لأول زنجية تحصل على هذه الجائزة !. انها الأصالة الافريقية تفرض نفسها على أمريكا والعالم !

هذا الأدب فى التسعينيات وآفاق المستقبل (٧)

وقد يتساءل البعض : أما زالت لهذا الأدب الشعبى مكانته فى التسعينيات من هذا القرن ؟ وهل من الممكن أن يكون له مستقبل ؟

كنت أتصور أن هذا الأدب الشعبى منجم لأدب الأطفال ، لكننى تنبهت بعد حين أن المنجم يمكن أن ينضب ، لذلك بدأت أنظر لهذا الأدب على أنه أشبه بطبقات من الأرض ، كل طبقة تحوى كنزها الخاص بها .. لذلك لم أجد غرابة فى أن تصدر قصة «الولد اليتيم» من الأدب الشعبى لقبائل الماساى التى تعيش ما بين كينيا وتانزانيا ، وكتبها «تولولو موليل» وهو أحد أبناء هذه القبائل ، يعيش فى مزارع البن التى يمتلكها أبوه فى تانزانيا ، فى قرية تبعد نحو ساعة بالسيارة من قمم جبال كلمنجارو الشهيرة ، وكان يشتغل مع جده فى ساعات الفراغ من المدرسة ، وكم ساعدته هذه الحكايات ـ كما يقول ـ على حسن أدائه لعمله ، وهو يرى أن الكتابة ـ كالعمل فى المزرعة مع جده نوعا من المتعة .. وهو يعيش الآن فى كندا ، وفيها أيضا يعيش الفنان الذى رسم الكتاب ، وهو بول مورين الذى يعيش فى انتاريو ـ كندا ، ودرس فيها الفنون ، وسافر إلى أمريكا وأوربا وأفريقيا كثيرا ، وجعل من الكتاب تحفة فنية بجانب أنه تحفة أدبية ..

تقول الحكاية أن الرجل العجوز فى كل مساء يتطلع إلى السماء ويرقب ذلك النجم الذى اسمه كيليكين الذى تسميه قبائل المساى : الولد اليتيم ، وفوجىء العجوز ذات ليلة بأن هذا النجم قد اختفى .. وهو يحب النجوم كأنها أطفاله .. مع الصباح فوجىء العجوز بولد صغير يتقدم اليه ليسأله المأوى والعمل .. كان الولد يحسن جلب الماء من الآبار ، وترتيب البيت ، ورعاة الماشية والأبقار ، وبالفعل بدأ العمل .. الا أن مفاجأة قاسية وقعت بعد قليل ـ وهى كثيرا ما تقع فى أفريقيا .. نعنى بها الجفاف .. وبدأ الناس والأبقار والماشية يتساقطون .. لكن أبقار الرجل العجوز التى يرعاها هذا الولد كانت ترجع وقد امتلأت ضروعها باللبن ، وأصبحت أكثر سمنة وحيوية ، الأمر الذى أذهل العجوز وسأل الولد عن سببه ، فلم يحظ بالرد ، إذ هو سر لابد وأن يحتفظ به الصغير .. يصبر العجوز بعض الوقت ، غير أن حب الاستطلاع يستبد به ، فيمضى وراء الراعى الصغير إلى الخلاء ويراه وقد وقف فوق صخرة ورفع ذراعيه للسماء ودعا

بكلمات خاصة ، وإذا بالأرض تخضر ، وبحيره ماء عذب صافى تظهر .. وحانت التفاته من الولد فإذا به يجد العجوز وقد رأى كل شىء . وكما ظهرت الخضرة والبحيرة ، اختفت ، وحل الجفاف بالمكان .. وطلب الصغير من العجوز أن يعود بالأبقار إلى البيت ، وسوف يلحق بـه .. ومضى العجوز حزينا منكس الرأس .. ضاع كل شىء ولم يعد الولد حتى بعد أن حل الليل ، وتطلع العجوز إلى السماء ليجد نجم الولد اليتيم وقد عاد إلى مكانه !

ان أمريكا وكندا وأوروبا مازالت تضخ الكتابات الافريقية إلى أطفالها تثرى وجدانهم وتفتح عقولهم ، وتجعلهم أقدر على مواجهة الحياة ومشاكلها .. وفى تقديرنا أن ذلك سـوف يستمر طويلا ، ولن يلحق الجفاف بهذه الأعمال التى تصاغ بشكل فنى رائع ، وتصاحبها رسوم بالغة الجمال ، تجعل الأطفال يقبلون عليها فى لهفة .. وقصة الولد اليتيم صدرت عام ١٩٩٠ ، ويعد المؤلف قراءه الصغار بزيارات إلى أفريقيا والعودة منها بحكايات جديدة لهم .. وهذا يعنى أن هذا الكنز لن ينضب أبدا ، ولعل مقولة ريتشارد بيرتون عن ربع مليون حكاية شعبية سرقت من أفريقيا تبدو صادقة كل الصدق ، وتناول مثل هذا العدد الكبير بـالكتابـة والرسم سـوف يجعلها نهرا دافقا ، يجدد دنيا الحكايات ويجعلها خضراء بشكل دائم ...

...

السؤال : ما الذى نفعله نحن ، أبناء القارة ، ازاء هذا الرصيد الرائـع من الحكايـات الانسانية البديعة ؟ ما الذى ننقله منها إلى أطفالنا الأفارقة ، أن كنا حقا ننتمى إنسانيا إلى هذه القارة ، وليس جغرافيا فحسب ، وإذا مـا كانت الصحـارى لا تشكل حـاجزا مـا بيننا وما بينهم ، وإذا ما كان لون بشرتنا يجعلنا أقرب اليهم ، جنبا إلى جنب معتقداتنا الدينية والأخلاقية التى لا تفرق بين أسمر وأصفر وأسود ؟!..

يجدر بنا أن نحس بالتقصير .

بعض المراجع :

(١) من روائع الأدب الأفريقى
لانجستون هيوز ـ ترجمة ميشيل تكلا
كتب ثقافية ـ الدار القومية للطباعة والنشر (١٩٦١)

(٢) حكايات من أفريقية
ترجمة واختيار عبد التواب يوسف
دار الفتى العربى (١٩)

(٣) المرجع السابق .

(٤) قصص جغرافية وأساطير أفريقية
كامل كيلانى
( ) ١٩٣٥

(٥) **الجذور**
تأليف عبد التواب يوسف
الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة أولى ١٩٨٠ ،
طبعة ثانية ١٩٩٠).
(٦) نشرة المجلس العالمى لكتب الأطفال
معرض بولونيا الدولى لكتب الأطفال عام ١٩٩٢.
(٧) **الولد اليتيم**
قصة تولولو موليه ـ دار لكيربون (١٩٩٠)
(غير مترجمة للعربية) .
(٨) **الطفل العربى والأدب الشعبى**
تأليف عبد التواب يوسف
الدار المصرية اللبنانية (١٩٩٢).

بحوث لم تنشر فى كتب .
(١) **صفوت كمال**
الحكايات الشعبية
ندوة التراث الشعبى فى مجال ادب الأطفال (١٩٨٣)
(٢) **لمعى المطيعى**
الفلكلور كمصدر لأدب الأطفال
(نفس الندوة السابقة ١٩٨٣)
(٣) **د . طالب الدويك**
الفلكلور مصدر من مصادر أدب الأطفال
ندوة أدب الطفل فى دول مجلس التعاون الخليجى
(٤) **فوزى العنتيل (المرحوم)**
التراث الشعبى كمصدر لكتاب الطفل
ندوة الكتب المؤلفة للأطفال باللغة العربية ـ جامعة الدول العربية القاهرة ١٩٨٠ .

حول المسرح والسيره الشعبية

تحقيق: سمر إبراهيم

المسرح فن جماعى يعتمد على التلقى وتفاعل الجماهير إما بالاندماج أو الانفصال ، ويظل للجماهير الدور الأساسى فى العرض ، وهو ما يميزه عن الفنون الأدبية الأخرى كالشعر ، الرواية ، القصة ، إلا أن ثمة صلة تربط بعض فنون المسرح بالسيرة الشعبية ولكن مع احتفاظ كل منهما بماهيته الفنية . لذا فمن الممكن أن يندمجا فى بنية واحدة من خلال إحدى طريقتين : الطريقة الأولى (الممثل الفرد) كما يطلق عليه د . عبد الحميد يونس وهو الراوى الشعبى عندما يلقى السيرة ليس كإنشاد أو غناء وإنما كأداء درامى . أما الطريقة الثانية فهى استلهام المسرح للسيرة الشعبية وهو ما نلقى الضوء عليه فى هذا التحقيق .

ومما لا شك فيه أن السيرة الشعبية أحد أشكال التراث الشعبى الذى يحيا داخل وجدان أفراد الوطن العربى ، فهى من الأشكال الحية ذات الملامح المميزة التى يستحضرها الذهن الجماعى .

وعند استلهام المسرح للسيرة تتضح العلاقة بين الفنين من خلال بنية النص المسرحى المكتوب الذى يضمنه الكاتب رؤيته الخاصة . وهو إما أن ينقل التراث أو يقيمه معادلا موضوعيا للواقع أو أن يحتفظ بالأحداث الرئيسية ثم يضيف لها رؤيته العصرية غير المنفصلة عن الأحداث بل تنبع منها .

وسنتناول فى هذا التحقيق مسرحيات ثلاثة كتاب : « يسرى الجندى » فى مسرحياته « الهلالية » ، « على الزيبق » ، « عنترة » الفريد فرج فى مسرحيته « الزير سالم » ثم عبد العزيز حموده فى مسرحيته « الظاهر بيبرس » وتلك نصوص اكتسبت بفضل عروضها العديدة رؤى متباينة : فهى إما أن تكون مختلفة عن الرؤية الأصلية للنص الشعبى وإما أن تكون متفقة معه أو تعرض بتفسير جديد يزيدها ثراء . ولعل أهم ما يثرى هذه النصوص هو تناولها أكثر من مرة بأكثر من مخرج . لذا فقد قمنا باستطلاع آراء كل من النقاد وأصحاب التجربة (الكتاب ، المخرجين ، أبطال العرض) حول طبيعة العلاقة بين المسرح والسيرة . ويتحرك التحقيق عبر أربعة أسئلة وهى :

١ ـ لماذا يلجأ الكاتب لاستلهام السيرة ؟

٢ ـ ما علاقة بنية المسرحية ببنيه السيرة ؟

٣ - ما هو مفهوم البطل فى استلهام المسرحية لمفردات السيرة الشعبية ؟

٤ ـ هل تأثرت لغة المسرحية بلغة السيرة ؟

عبد العـــزيز حمـودة

يقول الدكتور عبد العزيز حموده مؤلف مسرحية الظاهر بيبـرس والتى عرضت تحت عنـوان « ابن البلد » :

ـــ لقـد لجـأت إلى السيـرة الشعبيـة لسببـين أساسيين : الأول هو السبب العام المتفق عليه فيما يشبه اتفاقا وديا بين الكتاب فى العالم الثالث . وهو أن الكاتب يلجأ إلى الإبعاد فى الزمان والمكان هربا من السلطـة ، وهى خدعـة فنية يقبلهـا الجميـع وأولهم الـرقيب المصرى الـذى يتسم بالـذكاء من ناحية والتسـامح من نـاحية أخـرى ، فهو يقبـل الإسقاط الواضح والرمز الواضح فى هذا الإبعاد .

أما السبب الثانى فهو تعمدى العودة إلى التراث الشعبى لاستكشاف الامكانيـات المسرحيـة لهذا التراث أو بصراحة شديدة أننى فعلت ذلك استجابة لدعوة قوية سادت الحياة الثقـافية منـذ منتصف السبعينيات حتى منتصف الثمانينيات للبحث عن الجذور وخاصة الدعوة التى قامت على الادعاء بأن المسرح وهو فن الفـرجة ليس غـريبا عن الثقـافة العربية .

أعتـرف أننى اعتمدت عـلى السيـرة الشعبيـة اعتمادا شبه كلى ؛ إذ قرأت السيرة أكثر من مرة ، ثم قرأت بعض المراجع الأساسية عن تاريخ تلك الفترة على وجه التحديد وتاريخ العصور الوسطى على وجه التعميم وخاصة مرجعين أساسيين لمؤرخين كبيرين د . جمال الدين سرور فى كتابه عن الظاهر بيبرس ، ا . د سعيد عاشور فى كتابته عن تاريخ المماليـك . أى أن الشخصية الأساسية فى السيرة كانت نقطة الانطلاق ، والسيرة ذاتها نقطة الارتكـاز ، والفترة كلها موضوع التفسير والإسقاط . والواقع اننى قد دخلت مناطق أخرى من التراث لاستكشاف فنون الفرجة الممكنة لدينا مثل خيـال الظل ، الأراجـوز خاصة ان خيال الظل قد جاء به « ابن دانيال » إلى مصر فى نفس الفتـرة التى تـولى فيهـا « الظـاهـر بيبرس » حكم مصر . وهكذا جاءت المسرحية على شكل ضفيرة تجمع بين خيوط أساسية هى خيوط السيرة الشعبية ، وإحدى بابات ابن دانيال وقصة جـانبيـة يعـرضهـا الأراجـوز إلى جـانب بعض التفريعات داخل خط السيرة الرئيسى .

رؤيـة الأديب هى التى تحدد مـادته وطـريقـة التعـامل معهـا ، فبمجرد القـراءة الأولى للسيـرة تحـركت نحـو التنـاقض المتـوقـع والمنطقى بـين الحقيقـة أو الحدث التـاريخى وبين تعبـير الأدب الشعبى عنها ، ولكى نكون أكثر تحديدا فإن السيرة تعتمـد فى المقام الأول عـلى المبالغـة الشديـدة فى انجازات البطل ، وفى استخدامها للعناصر الخرافية والغيبية فى تصوير تلك المنجزات وتقديمها فى صورة معجزات ، ولكن حقائق التاريخ تـؤكد عكس بعض هذه المبالغات بل قد تفرغها أحيانا من ذلك الجانب الأسطورى .

وقد قامت واحدة من الدراسات الجادة للدكتور محمد النجار بتـوجيهى ناحيـة هذه السيـرة قبل دراستهـا ، فقد لفتت نظـرى إلى ثنائيـة غـريبـة تعتمدعلى العلاقة الفريدة بين « الظاهـر بيبرس » وبين بطل شعبى آخر « عثمان بن الحبلى » وربما لا يكون له سند تاريخى ، فقد قامت هذه العلاقـة باعتبارها حلفا مبكرا بينهما ، فقد تحالفا على أن يرتقيا السلم معا ، وحدث ذلك بالفعل ولكن الغريب أننى عنـدما اتجهت للسيـرة لمتابعـة هذا الخيط اكتشفت انقطاعه بمجرد تولى « الظاهر بيبرس » الحكم فقـد اختفى هذا البطـل الشعبى ، ثم بـدأ الفنان الناقد للواقع والمعلق عليه يتحرك داخلى ، فأطلت هذا الحلف المبكر فى خيالى ليصبح العمود الفقرى للمسرحية كلها ، فتصـورت أن الحلف قد استمر إلى أن نجح الظاهر بيبرس فى الوصـول إلى كرسى السلطة على أكتاف « عثمان بن الحبلى » ، أولاد البلد المخلصين ، « الفتوات الجدعان » ، ثم تخلص منه الظاهر بيبرس تماما .

وهذا ينقلنا للحديث عن البطل ما بين السيـرة

الشعبية وبين مسرحيتى ، فالبطل فى مسرحيتى بطل سياسى وزعيم يصل إلى السلطة عن طريق حلف مع قوى الشعب ، وقد قدمت الحلف كإحدى التنويعات على تيمة « الزواج » فكأنه زواج سياسى بين قوى الشعب وبين الحاكم المملوك ، لكننى منذ البداية اتجهت إلى إجهاض هذا الزواج أو بصراحة الحكم عليه بالفشل ؛ إذ تحول هذا البطل الأسطورى بمجرد توليه الحكم إلى طاغية ، وفى نفس الوقت تعرض « عثمان » لعملية افساد مماثلة ؛ إذ حكم على نفسه بالانسلاخ عن قاعدته الشعبية ، وهو ما حدث بالفعل حينما اشترى لنفسه مملوكا يخدمه ، وحصانا يركبه فى طريقه للصعود إلى القلعة ، بل أنه أقام فى بيت على سفح القلعة بالقرب من قصر السلطان ، ثم فى نهاية الأمر طلب الزواج من مملوكة شركسية وهو ما استنكره المماليك وعلى رأسهم الظاهر بيبرس وما استنكرته قوى الشعب ؛ إذ اعتبرته خائنا منسلخا عن جذوره . أى أننى بصراحة بدأت وفى ذهنى تفريغ السيرة الشعبية من بعض المفاهيم وتحميلها بمفاهيما تتفق مع رؤيتى المعاصرة .

أما فيما يتعلق بالبناء المسرحى لمسرحيتى فلم يكن الأمر مجرد تأثر غير مدرك لبناء السيرة الشعبية بل كان محاولة متعمدة لمحاكاة هذا البناء ، لذا فقد اعتمدت منذ اللحظة الأولى على الراوى شاعر الربابة الذى يربط بين الأحداث ويعلق عليها ، بل يسردها فى أحيان كثيرة . ومن الناحية الفنية فإن الراوى يحقق على خشبة المسرح أغراضا متعددة منها الامتاع . كسر الايهام وتحقيق شكل يقرب من الشكل الملحمى البريختى ، ولكن ما حدث بعد ذلك هو تأثر بناء المسرحية بطبيعة الضفيرة فالقارىء ينتقل من مشهد يبدأ براو وربابته ثم يتحول إلى معايشة درامية للمشهد لينتقل إلى مشهد آخر من قصة بابات ابن دانيال ؛ ثم ينتقل إلى مقطع يقدمه الأراجوز . وتجمع هذه الخيوط تيمة أساسية هى « الزيجات المستحيلة » . ففى السيرة يتأكد أن الزواج بين البطل المملوكى وقوى الشعب مستحيل ، ثم زواج عثمان من الطبقة العليا مستحيل ، ثم زواج حميدة « أم رشيد » من عثمان لا يتم ؛ فقد تخلى عنها بعد أن صعد إلى القلعة ؛ ثم زواج الأمير وصال فى بابة خيال الظل . فكلها زيجات مستحيلة ومن لا يستطيع ادراك هذه التنويعات على التيمة الأساسية « الزواج الفاشل » لا يستطيع الوصول إلى بنية المسرحية .

أما عن اللغة فقد كانت أكثر التصاقا بهذه الفنون : السيرة ، البابات . فقد كتبت البابات بالعامية ، فكنت أنقل مشاهد أو مقاطع كاملة من البابة بنصها الأصلى لأحقق قدرا من التزاوج بين اللغة الأصلية لها واللغة المبتدعة التى أكتبها ، وكذلك المشاهد المأخوذة من السيرة فكنتأنتقل من لغة مبتكرة (مبتدعة) إلى لغة موثقة مأخوذة من السيرة أو من المراجع التاريخية الخاصة بتلك الحقبة من التاريخ ـ بداية النصف الثانى من القرن الثالث عشر ـ والواقع أن الطبعة الأولى لهذه المسرحية تحمل هوامش توثق هذه المشاهد ومصادرها .

يسرى الجندى

يقول يسرى الجندى كاتب مسرحيات : عنترة ، على الزيبق ، الهلالية : إن للسيرة بنية قائمة بذاتها ، وعندما يستلهمها الكاتب المسرحى، لا يتقيد بملامحها الكاملة ، وإنما يطوع السيرة وفقا لرؤيته الخاصة . ومما لا شك فيه أن استلهام السيرة يمنح النص المسرحى بنية متميزة ؛ إذ تنعكس طبيعة السيرة على مفردات العرض الفنية ، وتضيف خصوصية للعمل الفنى . فهى تحتاج لاقتراب غير تقليدى إذ أن النص يقفز بين الماضى والحاضر .

وهكذا نجد أن طبيعة السيرة تفرض بناء العمل المسرحى . فسيرة (على الزيبق) ذات ملمح شعبى مصرى خالص مما أكسب المسرحية بناء غير تقليدى ، فهناك حركة حرة داخل الزمان والمكان تحكمها روح السيرة ، وعلى العكس نجد مسرحية

(عنترة) فيها جزالة ورصانة وتقليدية أما الهلالية فبناؤها مختلف يمكن ادراكه على ثلاث مستويات المستوى الأول : يمثله شخصيات السيرة ، والمستوى الثانى يمثله الرواة ، ويمثل المستوى الثالث العالم المعاصر ، ولكل مستوى صوت خاص فى البناءالدرامى .

أما الرؤية التى تعرضها المسرحيات فبالرغم من معاصرتها إلا أنها غير مفروضة على السيرة بل نابعة منها ، فالمسرحيات الثلاث تتناول محورا أساسيا وهو طبيعة العلاقة بين الفرد والمجموع وما ينشأ عنها من تناقضات مأساوية وتتناول إلى جانب هذا المحور قضية الحرية بمستوياتها المختلفة : الفردى ، الاجتماعى ، الوجودى . و(على الزيبق) فى النص المسرحى بطل يحاول أن يواجه الواقع بمفرده بمعزل عن المجموع معتمدا على مواهبه (الذاتية) فيفشل فى محاولته لأنه انعزل عن المجموع . أما عنتر فهو يبحث عن خلاص نفسه فقط وليس المجموع فيفشل ونكتشف فى النهاية أن خلاص الذات يرتبط بخلاص المجموع .

أما فى الهلالية فالقضية مختلفة إذ أن فردا يقود الجماعة وفقا لأحلامه الرومانسية وأفكاره المثالية فتفشل محاولاته نتيجة لأنفصاله عن الواقع الذى يعيشه المجموع والوجه الآخر لهذا الموقف هو شخصية (الزناتى خليفة) الذى بنى عالما مثاليا خاصا به انكسر عند موته وتحطمت المملكة التى بناها .

أما البطل فهو بطل تراجيدى جاءت سقطته نتيجة عدم ادراكه لطبيعة العلاقة بين الفرد والمجموع مع احتفاظه بالملامح الأساسية لبطل السيرة .

أما سبب استلهامى للسيرة أنها تخلق أرضا مشتركة بين المبدع والمتلقى ، فاستلهام التراث يصل بنا إلى الهدف الذى نسعى إليه وهو « المسرح العربى » إلى جانب أن السير الشعبية تعرض قضية هامة وهى « البطل الفرد » .

وهناك محاولات ثلاث تناولت مسرحياتى : محاولة « سمير العصفورى » فى مسرحيته : (الهلالية) ، (يا عنتر) وتتميز تلك العروض بحرية الحركة إذ أعطى (سمير العصفورى) لنفسه الحق فى تجاوز رؤية النص المكتوب مما أفقد العرض التوازن بين مفرداته المختلفة أما المحاولة الثانية لـ (عبد الرحمن الشافعى) فى مسرحيتيه (الهلالية) ، و(على الزيبق) فهى ذات مذاق خاص فبالرغم من تلقائية العروض إلا إنها عروض متماسكة البناء وذلك لعدم ابتعاده عن روح السيرة اذن (سمير العصفورى) عالج المسرحية من خلال بناء غربى وعلى العكس أضاف (عبد الرحمن الشافعى) روح السيرة فى العروض باستخدامه الراوى الأصلى . أما محاولة (اميل جرجس) فى مسرحيته (عنترة) كانت محاولة تقليدية كلاسيكية الروح .

الاستاذ/ الفريد فرج

كاتب مسرحية الزير سالم :

مسرحية « الزير سالم » لها بنية خاصة وهى القصص المتداخلة ، وهو أسلوب شائع فى الأدب الشعبى وربما يكون سبب اختيارى لهذا الأسلوب هو استخدام « الفلاش باك » إذ أن المسرحية تبدأ من نهاية الحرب وذلك لترى الحروب من وجهة نظر من ذاقوا نارها ، وبرؤية أبطالها دون التقيد التاريخى التقليدى وقد استفدت فى المسرحية من موتيفات السيرة مثل التفاحة فى الفصل الأول ، وغير ذلك من الموتيفات الشعبية .

الرؤيةالتى تعرضها المسرحية رؤية معاصرة فهى تضع أيدينا على الواقع المعاصر من خلال (الأمثولة) الصحيحة لآثار هذه الحروب وكأن التاريخ يعيد نفسه من جديد .

أما عن مفهوم البطل « الزير سالم » وهل أصبح تراجيديا أم لا ؟ سؤال من الصعب الإجابة عليه لأننا قد نختلف حول التصنيف الدقيق لهذا

المفهوم . ولكنى اعتقد أنه بطل تراجيدى طلب تحقيق المستحيل فيلقى حتفه نتيجة هذا الطلب - بالرغم من كونه مطلب انسانى - ولا يهمنى بذلك الابتعاد الكامل عن صفاته الشعبية .

أما لغة المسرحية فإنى أعجب منها تماما فلم أحرص على استخدام لغة السيرة بسحرها الخاص ، بالرغم من حرصى على الموتيفات الشعبية فقد استخدمت لغة الشعر الجاهلى اللغة الأصلية « للمهلهل بن أبى ربيعة » اللغة البدوية بجزالتها وجرسها الخاص ولم أكرر هذه اللغة حتى الآن .

سبب اختيارى للسيرة نابع من الرؤية الكلية لأعمالى ، فأنا أعمل على استلهام الفنون الشعبية وجعلها معادلا للواقع ، وربما يكون الطابع الدرامى الإنسانى لهذه السيرة هو ما جذبنى إليها وربما تكون الفكرة الفلسفية فى طلب المستحيل .

أما عن العروض المسرحية التى تناولت هذه المسرحية فهى كثيرة ، فقد قدمها حمدى غيث مرتين ، وأعتقد أن العرض الأخير أرقى لأن ايقاعه سريع مستمد من لهفة المنتقم ، والموسيقى الداخلية للعرض ، فقد وضع فلسفة العرض داخل (كردون النار) .

أما العرض القديم فكان ذا إيقاع بطىء ولكنه تميز بالاشباع اللغوى ، فقد كان نجومه كبار يتقنون العربية وكان المسرح القومى فى أوج مجده .

أما محاولة رفيق الصبان بدمشق فقد أبرزت المركز المحورى فى العرض وهو العرش ، فقد جعله العرض المحور الذى تدور حوله الأحداث مما أبرز الصراع على السلطة من خلال ديكور بسيط ، ثم حركة الممثلين وعلاقاتهم بالعرش الذى يظهر فى البقعة المضيئة من المسرح .

أما محاولة المنصف السويسى وهو المخرج الشاب الملىء بالحيوية فقد التقط الشكل القصصى وأبرزه بحركة الممثلين وسكونهم وتداخل المشاهد ، فكان مثالا للمسرح الحديث الذى يتخفف من الديكور والملابس والأطر المادية ويستعيض عنها بكفاءة الممثلين وقدرتهم التعبيرية .

وهناك عروض أخرى بليبيا والأردن والثقافة الجماهيرية ولكنى لم أراها .

عبد الرحمن الشافعى

مخرج مسرحيتى (الهلالية) ، (على الزيبق) .

قد أنطلقت فى هذه الأعمال من رؤية اجتماعية ، وعندما يتناول المسرح السيرة يجب أن تندمج البنيتان فى بنية واحدة، تغير الواقع الاجتماعى ، أو على الأقل تنقذه . فـ (على الزيبق) هى الارهاصات الأولى لعبور ١٩٧٣ !! فقد عرضت عام ١٩٧١ ، ١٩٧٢ فى جميع أقاليم الجمهورية ، فكانت تدعو الناس للتلاحم مع العرض والوعى بواقعهم فتنفعل الجماهير وتخرج المظاهرات من مسرح السامر إلى التحرير تهتف وتطلب المقاومة !!

فمسرحية « على الزيبق » تطرح سؤالا هاما هل يستطيع « أشطر الشطار » إذا استحضر الآن أن يخرج بنا من الأزمة بمفرده ؟ فتكون إجابة العرض الفشل وسقوط البطل . ويمكن أن نصف المسرحية بأنها « مسرح شامل » أى المسرح الذى تتعدد مفرداته وتتحد فيما بينها : الكلمة ، اللحن ، الحركة ، التشكيل .. إلخ . وقد شكل العرض عالما خاصا « عالم الحارة المصرية » ، فقد ركزت على « الحِرَف » الحواة ، العياق وغير ذلك .

أما الديكور فكان هناك مساحة ثابتة (ساحة الرميلة) ومسرح السامر فى وقت العرض كان محاطا بالكراسى من كل جانب وكأننا فى ميدان ، وكان الجمهور جزءا من العرض ، وقد تميز الديكور بالبساطة حتى أننا قدمنا العرض فى (استاد المنيا الرياضى) ، وكانت تجربة مهولة مثيرة تلاحم عشرة آلاف مشاهد مع العرض !! ، ثم يضيف أننا لا نستطيع عرض هذه المسرحية الآن لأنها توضح الاحباط الفردى الذى انتهى ، عكس الهلالية التى تعالج الإحباط الجماعى فنستطيع عرضها .

أما « الهلالية » فهناك خطان متوازيان بها ، هما : النص المسرحى ، نص السيرة الشفاهى كل

منهما يكمل الآخر ، وقد اعتمدت فيها على فكرة « الممثل الفرد » فهو من أهم عناصر العرض . وهذا العرض يكشف عن التناقضات التى يعانى منها العالم العربى . وتتميز موسيقى العرض بأنها موسيقى شعبية ، بل ووجود الراوى الشعبى للسيرة (عزت القناوى) بربابته .

وقد قابلتنى مشكلة أساسية فى الديكور وهى كيفية التعبير عن تعدد الأحداث والتواريخ ، لذا كان لدى بعض الموتيفات المتحركة ، فقد عرضت المسرحية فى وكالة الغورى وكان المسرح محاطا بالجمهور وخير مثال على الحركة فى الديكور هو دور « الدروع » التى ساهمت فى حل مشكلة تعدد الأمكنة ؛ إذ أننا بدوران الممثل ننتقل ما بين داخل تونس وخارجها ، فوجه الممثل مصاحبا بالدروع يعنى خارج تونس والعكس .

سمير العصفورى

مخرج مسرحيتى : (الهلالية ، يا عنتر) :

هناك محاولات كثيرة لاستلهام السيرة بعضها من أجل (الوجاهة) وهو ما نرفضه من كتابنا ، وبعضها الآخر محاولات عرضت السيرة من وجهة نظر أوربية مثل مسرحية « الزير سالم » لـ (ألفريد فرج) .

ولكن أبرز المحاولات هى مزج السيرة بالحدث الدرامى فى نسيج درامى متماسك ، وذلك ما حققته مسرحيات (يسرى الجندى) .

أما عن موقفى من السيرة فهو يتصل بموقفى من النص المسرحى ودور المخرج ، فالمخرج ليس ناقل سلبى للنص بل خالق له ، فلم أنبهر بالمبالغات الشعرية ، بل أقمت محاكمة عصرية للسيرة داخل العرض المسرحى وانتقدت أبطال السيرة وسخرت منهم لأنهم يدعون البطولة ، فهم قليلو الفعل كثيرو الكلام . وقد نبعت رؤيتى داخل المسرحيات من هذا الموقف ، فمسرحية « الهلالية » تتحدث عن الحرب الأهلية بين الأشقاء ، وفكرة اغتصاب أرض الغير بمنطق الاحتياج ، وتطرح سؤالا عن المفهوم الصحيح للقيادة ، هل تكون قيادة فردية أم جماعية ؟ ثم أزمة النبوءة والخضوع للخزعبلات ، فأبطال العرض يسيرون لحتفهم وفقاً لمخطط خزعبلى . فالهلالية بالنسبة لى سيناريو لواقع عربى معاش متكرر نرى فيه الماضى من خلال الحاضر والعكس صحيح . أما مسرحية (يا عنتر) فهى كما يتضح من اسمها استصراخ أو طلب النجدة ، وكأن عنتر (شربة الحاج محمود) الفارس الوحيد المنقذ ؛ ولكن العرض ينفى هذه الصورة ويظهره لديه « مركب نقص » بالمعنى النفسى يبيع ذاته وفروسيته فى رحلة عقيمة بحثا عن (كنبة عالية) ليرتفع إلى طبقة السادة . وهذا الفهم المعاصر يقلل من قداسة تلك الشخصيات ويجعلها فى ظلال النقد .

أما البطل فى المسرحيتين فهو درامى له حركة درامية تتناسب مع روح الأحداث ، ندخله تحت الميكروسكوب لتشريح أفعاله وتحليلها ، فقد قدمت أبطال المسرحية بتحرر من قداستها فى سخرية أو محاكاة تهكمية ؛ بحيث يتضح الانقسام القائم بين أفعال الشخصية وأقوالها .

وقد قدمت المسرحيات فى اطار (الفارس) ، فخير وسيلة للتعبير عن مأساة الواقع وتقديم تراجيديات التراث هى نقد الأبطال المنتفخين بالمجد والفروسية وإسقاطها على الواقع المعاش . ويتضح ذلك من خلال الملابس فهى ضخمة متناقضة كل التناقض مع التكوين الجسدى للشخصية ؛ إذ إن خامات الملابس مألوفة ، فملابس عنتر مثلا مليئة بالحديد الخردة ، أما أسلحته فخشبية كبيرة الحجم فارغة من الهيبة ، ويندفع من قدميه (بمب الأطفال) أما خامات ملابس بقية الشخصيات فى المسرحيتين (قماش تنجيد) ، وكأننا نشاهد عرضا لمجموعة من المراتب والألحفة ، أى أجساد ضخمة لا تصلح لفعل أى شىء إلا أن تصبح سجادا مفروشا على الأرض .

وهكذا تسقط فكرة النبالة عن هؤلاء الأبطال ويصبح التناول البصرى لدى المشاهد يوميا ومألوفا ، ويمكن تطبيق نفس القاعدة على كل مفردات العرض .

حمـــدى غـــيث

مخرج عرض الـزير سـالم مرتـين فى الستينيات وفى التسعينيات :

اتخذت مسرحية الزير سالم من السيرة الشعبية المعروفة بهذا الاسم موضوعا لها ، فقد حافظ المؤلف إلى حـد كبـير عـلى الـوقـائـع الـرئيسيـة للسيـرة وشخصياتها ، وحافظ على العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات ، ولكنه عرضها برؤية جـديدة تجلت فى مفردات العرض المسرحى ، فالفكرة الأساسية فى هذا العـرض هى سعى الزيـر سالم لتحقيق المستحيـل فالعدالة عنده لا تتحقق إلا بعـودة « كليب » حيا ؛ لذا فقد أصبح بطلا عدميا يحطم كل ما حوله .

أمـا على مستـوى الواقـع المعـاصر فلهـا أوجـه متعددة ، فالمسرحية تعبـر عن الفرقـة الحادثـة فى الـوطن العربى ، وعن الاقتتـال العبثى بين الأخـوة الذى لا طائل من ورائه ، فقد تعاملت مع المسرحية ليس كتراث شعبى ، بل كعمـل درامى يقدم الاطـار الشعبى برؤية معاصرة ، وقد ساعد على تقديم هذا الواقع توقيت عرض المسـرحية فقـد عرضت أثنـاء حرب الخليج .

أما بنية المسرحية فقد قدمتها على خشبة المسرح بعد أن حذفت منها مشاهـد « الفلاش بـاك » عدا المشهد الأول الذى يبـدأ بحكايـة « الجد » قصـة الصـراع بـين القبيلتـين « بكـر وتغلب » لحفيـده « هجرس » الذى يعرض عليه كرسى العرش ثم تتدفق المسرحية فى تصاعد مستمـر حتى نصل إلى نهـاية الصراع ، ثم نعود مرة أخرى إلى المشهد الأول لتنتهى المسرحية .

ولقد رأيت كمخرج أن شخصيـات المسرحيـة قد وجـدت نفسها فجـأة وعلى رغمهـا فى دوامة هـائلة متلاطمة ، ولم تستطع الفكاك منها .. طوفان جارف يبلع الجميع فى أمواجه الصاخبة ، لقد فقدوا إرادة العقل ، بشروطـه الإنسانيـة المتاحـة ، فسقطوا فى دوامة الجنون وغرقوا فى أعمـاقها المظلمـة .. إيقاع كأمواج البحر المتلاحقة .. وكان همى الأول أن يدخل الممثلون فى هذا الإيقاع .

ولقد حرصت على إلتقاط الإيقاع اللاهث . الـذى لا هوادة فيه . كنت أقول للفنانين (لا راحة فى هذه المسرحية) (لا تلتقطوا أنفاسكم) ومن أجل هذا تصورت هذه الطريقة الغريبة فى تغيير الديكـور .. أن يتغير بواسطة البشر ؛ حيث تؤدى حركة البشر حاملى الأستار كل المهمة ، بحيث لا يكون هناك أى وقت ولو جزء من الثانية نضيّعه فى الانتقال من منظر لمنظر ، كما هو المتبـع دائما . وكـان العمال يحملـون قطع الأثاث إلى المسرح أو خارجه أو تنـزل الستائـر من أعلى ، أو تدخل قطع الـديكور من الأجنـاب . بينما نصطنع نوعا من الإظلام الذى لا يخفى شيئا ، حيث نرى العمال فى الظلام وهم يتسللون من المسرح وحيث لا يضيع بعض الوقت ، ولو لثوان معدودة ، فى الانتقال من مشهد إلى مشهد . لقد رفضت هذا تماما وأردت أن تلتحم المشاهـد كلها فى موجات متتابعة لا يوقفها شىء لتأخذ شخوص المسرحية فى طياتها وهم يلهثون بإيقاع ملتهب لا هوادة فيه .

أميـــل جـرجـــس

مخرج عرض (عنترة) :

تطرح هذه المسرحية أكثر من قضية من خلال بناء مسـرحى يتداخـل فيـه الخط الـدرامى مـع الخط الملحمى معبرة عن موقف فكـرى ، وهو أن الحلـول الفردية فاشلة ، وأننـا نحتاج لتعـاون الجماعـة .. فعنترة ذو علاقة سيئة مع المرأة ، فأمه قد تسببـت فى أزمته بسبب وضعها الطبقى ، زوجة أبيه تشى به عند زوجها ، وعبلة لم تعط من حبها إلا بمقدار ؛ لذا حـاول السعى وراء الفروسيـة . ويسقط البطـل فى النهاية لانفصاله عن الناس الذين ظنوه رمزا لهم .

إن أول ما يطالعك فى العرض هـو الديكـور الذى حافظت فيه بالتعاون مـع المصمم « أشرف نعيم » على المضمون التـاريخى والأبعاد المعـاصرة بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ، وقد قام المصمم لأول مرة بتوظيف مفردات الخط العربى ، فقـد استخدم المعلقة كجزء من الديكور إلى جانب وضع العمـل فى

اطار ملحمى ، وتقديم الغناء واللحن والموسيقى التى تتسلل إلى وجدان المشاهد للتعبير عن مشاهد الحزن والألم التى مرت بـ (عنترة ، عبلة) .

أحمـــــد زكـــى

مخرج مسرحية « ابن البلد »

يرى المخرج « أحمد زكى » أن مسرحيته « ابن البلد » تكشف عن الجذور الأصلية التى يمكن أن تشكل مسرحا عربيا ، فقد ربطت فى العرض بين أصالة الفكرة ، ومعاصرة الموضوع . فالفكرة التى طرحت هى علاقة « عثمان بن الحبلى » بصديقه الحاكم « الظاهر بيبرس » كمحور أساسى للصراع ، ثم علاقته بـ (أم رشيد) حبيبة القلب ، وهى الشخصية التى تحرك الخيال الذى صنعه « ابن دانيال) .

وقد اعتمدت بنية المسرحية على « المسرحة » أى المسرح داخل المسرح . فهناك الأداء التمثيلى المبالغ فيه ، ويقابله مبالغة الأسلوب ، وتلك البنية مستوحاة من النص المكتوب . ويتميز العرض بالبساطة جاعلا من المشاهد ناقدا أو رقيبا للأحداث ، فنجد لدينا بعض عناصر التغريب وقد ساعدت الجوقة على تغريب الأحداث من جهة إلى جانب الستارة الضوئية المبهرة التى منعت المشاهد من الاندماج مع العرض .

وعند تناولنا للسيرة لا يجب أن نتناولها كمتحف ملىء بالنفائس ، بل نربط بينها وبين الحاضر من خلال مفردات العرض ، فتجربة « ابن البلد » تجربة إخراجية شديدة التفرد لا تقدم شكلا مألوفا للمسرح . ولقد ساهم المنظر المسرحى الذى ابتكره « جريجورس سميث » على ابراز هذا التفرد فى مشهد القلعة الحاكمة التى يرقد تحتها العامة من الشعب ، وتبرز وسطها المآذن والقباب بأسلوب كاريكاتورى يبعث على خيبة الأمل لما آلت إليه تلك الصروح .

أما البطل « عثمان » فهو بطل تراجيدى فكرى ملتزم بقضايا عصره ، جاءت سقطته لأنه لم يفهم قدرة الشعب على حكم نفسه بنفسه فباع نفسه للحاكم .

المـرســى أبـو العبـاس

ممثل بعرضى (الهلالية) ، (يا عنتر) :

بطل السيرة له ملامح مميزة ، وصفات خاصة تعيش داخل الوجدان الجمعى ، وتتناقل عبر الأجيال . هذه الملامح تأخذ لب الناس بما فيها من مبالغة وبطولة ؛ ولكن العروض المسرحية وهى (يا عنتر) ، (أبو زيد الهلالى) عالجت هذه الملامح برؤى مختلفة . أما فيما يخص عرض (يا : عنتر) فعنتر شخص منافق متطلع يهوى الانتماء إلى البيض (الطبقة العليا) لأنه ينتمى إلى الطبقة الأدنى ، بل ينال حريته (بالمساومة) ، فعندما تطلب منه القبيلة الدفاع عنها يشترط أن ينال حريته ويتزوج عبلة ليس من أجل حبه لها بل من أجل الارتقاء ، والانتماء إلى هذه الطبقة ، وعندما نال حريته باع نفسه مرة أخرى للنعمان بن المنذر لكى ينال مهر عبلة ، فاستبدلت البطولة بالإهانة لتوضيح ملامح هذه الشخصية . هذا وقد عانى البطل صراعا حقيقيا فى تمثيله لطبقة وسطى تريد أن تتسلق إلى الطبقة العليا ، وتكون النتيجة فقد كل شىء . فهو لم يستطع الإنتماء إلى هذه الطبقة العليا لأنهم رفضوه ، وكذلك فقد رفضته طبقته لأنه لم ينفذ وعده لهم بتحريرهم . إذن فالرؤية العامة التى حكمت العرض هى مهاجمة النموذج الفردى وتوضيح السبب الحقيقى للخلافات العربية ؛ وهى أن كلا منهم يعمل لصالح ذاته فقط . وليس معنى ذلك السخرية من السيرة الشعبية ؛ بل السخرية من مبالغات الرواة التى صاحبت السيرة وتعايشت واستمرت معها .

أما عن أدائى للشخصية فقد نبع من التشكيل الفنى للعرض ، فكل عناصر العرض من ديكور وملابس وأداء وغير ذلك هدفها السخرية من هذه الشخصية ؛ لذا كان إيقاع الأداء ايقاعا سريعا ، فقد ظهر كذب البطل فى انفعالاته المتناقضة حيث يضحك ويبكى فى

آن واحد ، بل أنه يفتعل الحزن ويتقن تمثيله ، فكان لابد من الاستهزاء والسخرية ، لذا فقد كان أدائى للشخصية مبالغا فيه ليبرز أن هذا البطل ليس بطلا حقيقيا .

أما العرض الآخر : (أبو زيد الهلالى) الذى أديت فيه دور « دياب » ، فالمسرحية تدور حول الحرب التى دارت بين القبيلتين ، عند رحيل (أبى زيد) إلى تونس ، ولكن العرض يحمل رؤية خاصة فتلك الخلافات العبثية ليس لها سبب مقنع ولا طائل منها ولا يجب أن تحدث لأن القضية بسيطة ، وهى الحصول على الطعام ، ويجب أن يساعد الأخوة كل منهم الآخر ، فلماذا تحدث بينهم الحروب ؟

أما عن شخصية (دياب) فهو شخص قد حدد مساره وهدفه من البداية ، فمبدأه الأساسى هو الحصول على ما يريد بحد السيف . أما عن الأداء فقد تميز كذلك بالسخرية ، وكان استمرارا للخط السابق ذكره فى مسرحية « يا . عنتر) .

عبد الله غيث

بطل مسرحية « الزير سالم » فى الستينيات :

يقول عبد الله غيث إن مسرحية الزير سالم تستلهم السيرة الشعبية ، ولكنها تحمل رؤية معاصرة متعددة المستويات للعدل . المستوى الفلسفى ـ طلب العدل المطلق ـ ، الاجتماعى ، السياسى ، الاقتصادى .. إلخ . فمفهوم البطل فى مسرحية ألفريد فرج مفهوم تراجيدى تأتى دلالته من قضيته الواضحة ، وهى البحث عن العدل المطلق ، فبطل المسرحية يرى أن العدل لا يتحقق إلا بعودة أخيه حيا مرة أخرى أو قتل العالم كله ، وكأن هذا المنطلق الفلسفى هو سبب مأساته و« سقوطه التراجيدى » .

أما عن أدائى للشخصية ، فقد حاولت أن أقدم شخصية « الزير سالم » التراجيدية ملبسا إياها ثوب البطل الشعبى الذى يعشقه الجماهير ، محتفظا بملامحه متأثرا فى ذلك ببيئتى التى تربيت فيها ، فأنا ابن القرية عايشت السيرة وعشت بها وهى جزء من كيانى ، ولكن ليس معنى ذلك أنه لم يصبح بطل « ألفريد فرج » .

أما عن ديكور المسرحية فهى تتكون من مشاهد متتابعة وليست من فصول لها حدود ، إنما ينتقل العرض بين مجموعة من المشاهد المتتابعة والأماكن المختلفة ، فننتقل من القصر إلى الصحراء إلى المقابر وهكذا ، وقد استخدم فيها المخرج الديكور ذا الوجهين ، أى الديكور الذى يتحرك بحركة دوران بسيطة فننتقل من مشهد إلى مشهد ، ومثال ذلك مشهد عرش كليب فإذا تحرك حركة بسيطة أصبح القبر ، وكأن المخرج يريد أن يقول إن كرسى العرش ما هو إلا قبر لصاحبه ، وكانت وسيلة الانتقال من مشهد لمشهد هى شرائط الخيش تنزل فى مكان ما فتعطينا المشهد ، وكان هناك اللعب بالإضاءة التى تتغير تبعا للموقف ، وتنبع منه تبعا لدلالته فمشهد قتل كليب تواكبه الإضاءة الحمراء وهكذا . أما المسرحية المعاصرة فقد اختلف شكل الديكور فيها تماما حيث أصبح كتلة واحدة لها مستويات متعددة كل مستوى يدل على مشهد بعينه ، وأصبح الممثلون بأجسادهم جزءا من الديكور يساهمون فى تغييره .

نبيل الحلفاوى

عرض « الزير سالم » الذى عرض فى التسعينيات :

رؤيتى لمفهوم البطل تنبع من الرؤية الكلية للمؤلف والمخرج معا . فالرؤية التى تحكم العمل لها مستويان متوازيان هما : المستوى الفلسفى (محاولة تحقيق المستحيل) فقد بحث « الزير سالم » عن فكرة (العدل المطلق) إما الانتقام لأخيه بقتل كل أفراد القبيلة أو إعادة (كليب) إلى الحياة . أما المستوى الآخر وهو معالجة الصراعات الحالية الداخلية بين البلاد العربية بدلا من استثمار الجهود لمواجهة تحديات العصر . وأعتقد أن المستوى الغالب على العرض هو المستوى الفلسفى . وقد أقام العرض التوازن بين الجانبين الفلسفى والدرامى .

وعلى هذا فمهوم البطل لدى ليس بطل السيرة الشعبية بل البطل التراجيدى - بمعنى الكلمة - بطل له نقطة ضعف أدت إلى سقوطه وهى تمسكه بالمستحيل وتحقيق العدل المطلق إذن فعلاقة المسرحية بالسيرة تتمثل فى الاعتماد على الفكرة الرئيسية ؛ ولكن برؤية جديدة وبتحول درامى خاص .

أحمد مرعى

بطل مسرحية « ابن البلد » :

إننى لا أستطيع تحديد كيف أديت الدور الذى قمت به ، فقد أديته بإحساس فى تلك اللحظة دون محاولة التنظير له . فمحاولة الإجابة عن سؤال هل تحول بطل مسرحية ابن البلد إلى بطل تراجيدى أم لا ؟ محاولة فاشلة تعنى التباعد عن الفن لأنى ممثل وليس ناقدا ،

فعلى النقاد رؤية العمل والتنظير له .

الناقد: نبيل راغب

عندما تستلهم مسرحية السيرة ، فلابد أن تكون هناك بنية واحدة ، وهى البنية المتعارف عليها عالميا ؛ بنية المسرح . ويستطيع الكتاب أن يصلوا بذلك الطريق إلى (المسرح العربى) بالتركيز على ملامح السيرة والاستعارة منها مثل : الراوى ، الموسيقى الشعبية ؛ ولكن بتوظيف خاص دون أن تصل إلى أن تصبح ترفيها . إذن على الكتاب تقديم عناصر السيرة من خلال بناء مسرحى ، وهذا ما لم ينجح فيه الكتاب . فقد عجز الكتاب عن الاستفادة بملامح السيرة مع الحفاظ على بنية المسرح ، لأن هذا يحتاج لمعايشة السيرة معايشة كاملة وليس القراءة عن السيرة . فمعظم الكتاب أخرجوا السيرة عن مضمونها فمسخ وأدخل فى بناء غريب عنه .

أما عروض الثقافة الجماهيرية فقد نجحت على المستوى التراثى ، ولكن حدث العكس . فهناك عنصر التطريب والتفرغ الكامل لسماع الراوى مما أفقد المسرحيات بنيتها . وهنا تكمن المشكلة فى أن الواعين بالسيرة والذين عايشوها لم يتمكنوا من البناء المسرحى لعملهم والعكس صحيح الذين وعو البناء المسرحى لم يعايشوا السيرة فظهرت سيرة أكاديمية .

أما عن الرؤية التى تقدمها المسرحيات ، فمسرحيات يسرى الجندى ركزت على السيرة من حيث المضمون ، مع اعطائها رؤية جديدة ولكنها افتقدت البناء أو الشكل المسرحى ، فالكاتب لم يقدم الثوابت الإنسانية للشخصيات . وعلى العكس يميل الكاتب «ألفريد فرج » إلى البناء الدرامى ، فقد ركز على الثوابت الانسانية للشخصية . ولكن ركز الكاتب عبد العزيز حمودة على الفكرة ، فهو كاتب فكر أولا والقضية لديه قضية الفكرة التى لها الغلبة على الفن ؛ لذا لا نشعر بالارتباط المباشر بين المسرحية والسيرة حتى أنها أخرجت تحت اسم : « ابن البلد » ولم تفتقد شيئا . ومن داخل بناء المسرحيات ينبع مفهوم البطل ، فقد ظل شعبيا عند يسرى الجندى ؛ ولكن مع افتقاده روح التلقائية والطلاوة . وعند « ألفريد فرج » هو بطل درامى يعانى من صراع نفسى ، ونجد فيه لمسات لنماذج أوروبية ، أما « الظاهر بيبرس » فهو مسرح الفكرة الذى ينفصل تماما عن السيرة .

أما لغة السيرة عند كل من يسرى الجندى ، ألفريد فرج فنلمح فيها روح السيرة ، لكن عند عبد العزيز حمودة لا نجد بينهما صلة .

فهناك شروط خاصة لمن يتعامل مع السيرة ، وكذلك له حقوق . فمن حقه أن يحنف ما يريد من السيرة ، وأن يضيف لها ولكن دون الاخلال ببنية السيرة مع مراعاة الجانب النفسى والتاريخى للشخصيات ولابد من الوعى بالعصر الذى أنتجت فيه السيرة أيضا .

جولة الفنون الشعبية

الرقص الشعبى على خريطة مصر

نادية السنوسى

فى ظل لقاء يدرك أهمية الرقص الشعبى ، ومدى تعبيره عن ثقافات الشعوب ، وتأثره بها ، وضرورة الاتجاه نحو جمعه وتوثيقه وتصنيفه ، ودراسة كل ما يتعلق به كفن يعتمد على أكثر من وسيلة أدائية أهمها هو التعبير الحركى المنتظم فى نسق جمالى معين . فى ظل هذا اللقاء شهد مسرح البالون مساء الأربعاء ٢٨ / ٤ / ١٩٩٣ . بداية سلسلة من المحاضرات الثقافية ذات المحاور المتعددة وقد هدفت المحاضرة التى نتناولها فى هذا العرض إلى تأصيل وترسيخ المفاهيم الصحيحة المتعلقة بهذا الفن التعبيرى الحركى وربط عناصره بالأصول والجذور التاريخية وما قد تحمله أشكال هذا التعبير من رموز أسطورية وذلك من أجل تحقيق نوع من التواصل الثقافى الحى ، ويرى الأستاذ صفوت كمال أن الابداع الشعبى المصرى هو محور هذا التواصل.

وقد قدم هذه المحاضرة الأستاذ . صفوت كمال - أستاذ الفولكلور وخبير الفنون الشعبية بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون . كما حضر هذا اللقاء الثقافى الأستاذ / عبد الغفار عودة ، وكيل وزارة الثقافة ورئيس قطاع الفنون الشعبية والأستاذ : سامى يونس - مدير عام الفرقة القومية للفنون الشعبية ولفيف من المثقفين والمهتمين بالفنون الشعبية والرقص الشعبى ، كما حضر عدد كبير من أعضاء الفرقة القومية للفنون الشعبية وبعض مصممى الرقصات الفنية المستلهمة من التراث الشعبى .

وقد قدم الأستاذ عبد الغفار عودة الأستاذ المحاضر ورحب بالسادة الحضور معرباً عن سعادته بهذا الملتقى الثقافى الذى يفتح آفاقا لتعدد الرؤى ، الذى من شأنه أن يمد جسوراقوية ترسخ المفاهيم الشعبية . كما طلب من السادة الضيوف أن يقفوا دقيقة حدادا على روح فقيد الفن المصرى الفنان على رضا .

أكد الأستاذ صفوت كمال ــ على أن الرقص يتكون من مجموعة جمل فنية حركية مثل أى عمل موسيقى سيمفونى ، فالشعر مثلا كلمة منطوقة ، ووسيلته فى التعبير هى الكلمة . أما الرقص فوسيلته فى التعبير هى الحركة ، وتحكم الارادة فى الجسم حتى يتمكن أن يعبر فى تكوينات تشكيلية عن موضوع فكرى أو حتى فلسفى . ونخلص من ذلك إلى أن الرقص لغة تتكون من مفردات مثل أى لغة لها صياغاتها الفنية . كما تناول مشكلة كيف يوظف المسرح لخدمة الرقص الشعبى ، وكذلك كيف يوظف الرقص الشعبى على المسرح .

كما أبدى بعض تحفظاته على بعض فرق الفن الشعبى الاقليمية لقلة عدد الجمل الشعبية المكونة لكل رقصة واعتمادها على جملة ونصف جملة حركية ، فى حين أن هناك ثراءا فى كل عناصر الرقصات الشعبية الأصيلة .. وقد تساءل عن عدم تحرى الدقة فى استلهام هذا التراث الشعبى المصرى الفنى . فالرقص لغة تتكون من مفردات مثل أى لغة .

المزمار آلة مصرية فرعونية : ــ

المزمار آلة مصرية فرعونية أسمها « ماة » فهل أشتقت منها « الأبوا » تلك الآلة العالمية أم لا ؟ هذا سؤال ينبغى تحقيقه بدقة .

والآله المصرية « السبسى » أو « الريسه » ترتبط بالسورناى . والمزمار المصرى هو الآلة الأساسية التى تصاحب اللعب بالعصا ، وغيرها من الآلات مثل الأرغول ينبغى الاهتمام بأصولها ، ومدى مساهمتها فى عملية التعبير الحركى « الرقص » وعلاقاتها ببقية عناصر التعبير الفنى الحركى والموسيقى الأخرى . الرقص بالعصا فرعونى الأصل : ــ

عندما يصل الحديث إلى هذه النقطة لابد أن أوضح لكل مهتم بالرقص الشعبى أن الرقص بالعصا هو رقص له أصوله الفرعونية القديمة . ووجب هنا أيضا أن انبه إلى خطأ وقعت فيه الفرقة القومية وهو أنها كانت تقدم التحطيب بشكل قوقازى مع أنه فرعونى الأصل ، ومن المهم أن أوضح هذا كمهتم بالرقص وأصوله التاريخية لأن الرقص فى النهاية يعبر عن ثقافة أمة وتاريخ شعب .والجداريات فى معبد الدير البحرى والأقصر تدل على صحة ذلك . ويتتبع الأستاذ صفوت حركة الرقص على خريطة مصر مشيرا إلى أن الرقص بالعصا ينتشر على ضفاف النيل فى مصر هذا يؤكد على أصالة هذا الرقص . وتجدر الاشارة إلى وجود ١٦ مدرسة للتحطيب فى مصر . ويختلف تكنيك الرقص من محافظة لأخرى من الوجه القبلى إلى الوجه البحرى ولا يوجد تحطيب فى الصحراء الشرقية أو الغربية .

وفى منطقة النوبة مثلا ثلاث مناطق : الكنوز والفادجا والعرب ، ومجموعة العرب لهم رقصاتهم الخاصة ، كما نلحظ فى جنوب النوبة (الفاديدجا) وهؤلاء نوبيون أصليون وملامحهم أقل زنجيه من أهل الشمال . (وفادجا) بلغة المحاسة هى أرض الهاربين من الهلاك ، ولذلك نجد تأثير الدم الزنجى فى الشمال أكثر من الجنوب ، ومن الغريب هنا وجود رقصة فى النوبة يحاكى بها الراكب أنه يركب حصانا ، وهم ليس لديهم خيول حاليا ، ولكن فى القديم كانت المنطقة ثرية . وهذه الرقصة كانت تؤدى فى مولد سيدى سعد « سيسات » . والغريب أنهم نقلوا هذه الرقصة معهم إلى الشمال حينما نُقلت النوبة من جنوب أسوان إلى شمال أسوان .. كوم أمبو .

والسؤال الآن من أين أتت هذه الرقصة ؟ أن لم يكن هناك موروث ثقافى ويتضمن أيضا كثير من فنون النوبة ورسومات المعابد وتشكليهم لزخرفة الجدران . ومن الغريب أن تجد السيدات فى الحياة النوبية وهن محجبات ، لأن العفة هى سماتهم فلا حاجة إلى التعبير عن ذلك . وننتقل إلى نبلاء النوبة ، فنجد رقصة تسمى « الأراغيد » . وهذه الرقصة تعتمد على خطوط رأسية وخطوط أفقية متقاطعة متعامدة بين الرجال والنساء . وقد ربط الأستاذ صفون كمال بين هذا التشكيل الراقص وفن العمارة فى النوبة ، فالعمارة كتلة ثابتة ، والرقص كتلة متحركة ، وارتباط الزى بالرقص شىء طبيعى ، وفى الجزء الشمالى

بدأت تظهر مع العرب رقصة نسميها السيف مع الدرق أى الدرع فى منطقة العلاقى وهم جعافرة ، وكنوز تعنى أصلا نك كنز ، بالديموطيقى ، أى أرض حاملى الرماح .

وفى الجانب الآخر من النوبة يزدهر « الفرزان » وهو دخول الايقاعات الزخرفية على الايقاعات الأصلية ، لأن الحركات عندهم أكثر تنوعا وتكون على شكل صفين من الرجال وبينهما أمرأة وتظهر مهارتها الفردية ، « جاشا سايا » أى أمشى واتمختري . وهذه الألفاظ فرعونية .. إذن ألا يجوز أن تكون هناك أيضا حركات فرعونية دخلت على هذه الرقصات ؟! الاجابة صعبة وتحتاج إلى أبحاث متعددة . أيضا توجد آلة (كسر) التى نسيمها (كتر) ويقال أنها أصل القيثارة ، فما حقيقة ذلك ؟

وتطرق الأستاذ صفوت كمال بعد ذلك إلى ضرورة أن يتحلى الباحث عن التراث بالصبر ، ذلك لأن تحصيل العلم معاناة ، والرقص علم تخطيط الحركات الجسمانية .

ثم انتقل الأستاذ صفوت بعد ذلك إلى السمسمية وما يصاحبها من فنون الطرب ، بمعنى أن العازف يعزف والآخرون يسمعون ويشاركون بالغناء أو بالكف والرقص .

والسمسمية توجد فى كل وادى النيل وتمتد إلى الاسكندرية ورشيد . ويظهر مع الطنبورة رقصة السيف والدرق ، وتمتد من الغردقة حتى حلايب .

وأشار إلى أن أهل النوبة أناس مسالمين ، ومع ذلك يتميزون بقوة جسمانية تنعكس بالتالى على رقصاتهم . وهنا يجب أن ننتبه إلى أن دراسة الخصائص الجسمانية من المحاور الهامة لدراسة الحركات المصاحبة للرقص وهناك علم أنثروبولوجيا الرقص الذى يهتم بمجالات وأجناس الرقص .

ويشير الأستاذ صفوت ـ إلى أن حفلات الحناء السويسى لها أصول متماثلة مع الحناء النوبى ، وبذلك تكون الهجرة من النوبة ليست للآلة فقط ، ولكن يصاحب هذه الآلة فنون الأداء الحركى .

وينتقل الأستاذ صفوت إلى القصير من البحر الأحمر والى قفط .. وكان فى القديم بينهما قناة سيتى الأول ، وتوجد لديهم مجموعة الغاب مثل الأرغول والعفاطة والناى والسلامية ، ومن الجدير بالذكر هنا أنه فى متحف ڤينا الاثنوجرافى توجد أطقم غاب مصرية موسيقية كاملة لا يوجد مثلها فى مصر ، وتظهر آلة فى أسوان هى « الربابة » ، ويعزف عليها بقوس . وهى ذات أصول عربية وفارسية وهندية . وعند بدو سينا توجد الشتاوية ، وهى آلة المزمار المصنوع من ألغاب المزدوج . ومع مجموعة الناى هذه ظهرت رقصات جديدة تصاحب الغناء التطريبى مع الموال ، ويظهر الرقص بالعصا الخيزران كذلك . ثم انتقل الأستاذ / صفوت سريعا إلى أسيوط والفيوم ، وتظهر الراقصة وهى تمسك عصا أحيانا فى « الدحّيه » . وقد أشار إلى الأدوات والآلات التى أضيفت إلى الرقص فمثلا دخل بعد ذلك على الرقص أدوات مثل القلل مع العوالم ، وتطورت حتى أصبحت الشمعدان ، وبدأت تظهر فرق الغوازى وهم فئات فى الأقصر « بنات مازن » ، وغوازى الحلب ، والمصاليب ، والنّور ، والغجر . وهذا القطاع مرفوض اجتماعيا ، لا يجوز أن يقدم على المسرح ، لأنه فى الأصل لابد من النظر إلى الرقص من خلال منظور أخلاقى وقيمى حيث يرتبط بقيم وتقاليد المجتمع المصرى .

ويرى الأستاذ / صفوت ضرورة أن يكون استلهام الفنان مقترنا بالواقع أولًا ، وأن تكون أضافة موتيفة أو موتيفات « عنصر أو عدة عناصر » متناسبة مع الموضوع ؛ ذلك أن فقدان التفكير العلمى فى الفن يفقده هويته . وأشار إلى العلاقة الوثيقة بين الفن والعلم ، فالعلم فى أعلى درجاته فن ، والفن فى أعلى درجاته علم . والعلم كشف عن جوهر الطبيعة لتكون فى خدمة الانسان ، والفن كشف لجوهر الانسان ، والتعبير الحركى فى نسق جمالى هو رقصة .

وهنا ينتقل الأستاذ / صفوت إلى الاسكندرية مع رقصة النقرزان ورقصة المرايا ، وهى ذات بعد تاريخى ، ويرتبط بالختان ، وهو عادة فرعونية ويشير أيضا إلى الرقص بمجموعة السكاكين الشائعة بين

صيادى السمك فى الاسكندرية . ثم ينتقل الأستاذ صفوت إلى رشيد ورقص الصيادين ، وهو مستمد من البحر . وتؤدى الرقصات مع فرحة الصيادين بشباكهم المملوءة بالسمك .

من قال أن مصر لا يوجد بها رقص جماعى :—

الحقيقة أن مصر بها مجموعات من الرقص الشعبى الجماعى سواء أكان للرجال أم للنساء أو للاثنين معاً . ويوجد أيضا رقص أخر للرجال مع راقصة واحدة مثل الكفافة أو الحجّالة . وهناك أيضا رقصة الطيارة فى الشرقية . وغير ذلك من رقصات البدو التى تحتاج إلى حديث آخر مستقل .

وهنا أشار الأستاذ صفوت إلى قضية هامة ألا وهى البقايا الأسطورية فى أداء فنون الرقص ؟ وما هى العادات الخرافية التى دخلت على مفهوم الرقص ؟ وما مدى ارتباط الأدب الشعبى والأزياء بالرقص ؟ . الاجابة هى أن الرقص الشعبى ترتبط به آداب وأساطير وتاريخ ، حتى أنه يوجد ما يسمى الأن « أنثروبولوجيا » الرقص . ونجد أن الابداع الشعبى مرتبط فى بعض جوانبه ببقايا أسطورة أيزيس وأزوريس ، ويمكن تتبع ذلك حتى نصل إلى حسن ونعيمة ، أى أن هناك موروثات شعبية منذ الفراعنة مروراً بالفن القبطى والاسلامى وإلى الآن . وفى هذا أكبر دليل على وجود التواصل الثقافى الحسى .

وقد اختتم الأستاذ / صفوت كمال الندوة بالتأكيد على أهمية هذا المنحى ، والتأكيد على مسئوليتنا تجاه فنوننا الشعبية ، وأنها مسؤلية علمية وقومية فى آن .

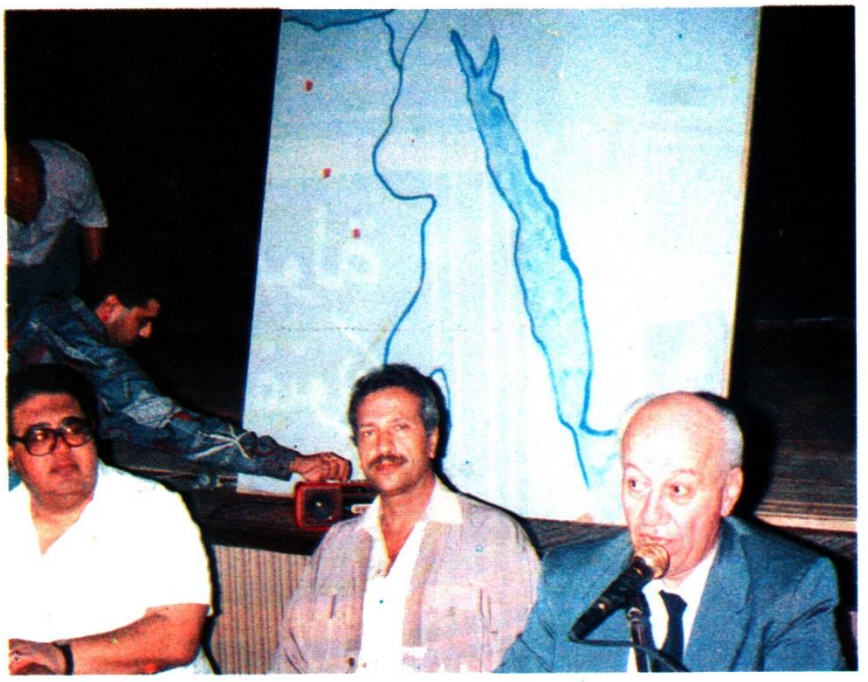
وقد حدثت بعض المداخلات فى المحاضرة ، وكان أهم هذه المداخلات هى مداخلة الأستاذ د . يحيى عبد التواب أستاذ الباليه ، حيث تعرض سيادته لمفهوم استلهام الرقص الشعبى وحدوده . وقام الأستاذ صفوت بتوضيح الفارق بين ما هو ابداع فردى ، وما هو ابداع مستلهم من المأثور الشعبى ، وما هو مأثور شعبى من ابداع الجماعة الشعبية . وقد استغرقت المحاضرة والتعقيب أكثر من ثلاث ساعات مليئة بالحيوية الثقافية والمعرفة الموسوعية وتعدد مجالات الحوار .

مجلة الفنون الشعبية
مجلة فصلية
تصدر كل ثلاثة شهور
عن
الهيئة العامة للكتاب
ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١
كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

من عروض الفرقة القومية للفنون الشعبية

من عروض فرقة رضا

الرقص الشعبى
على خريطة مصر



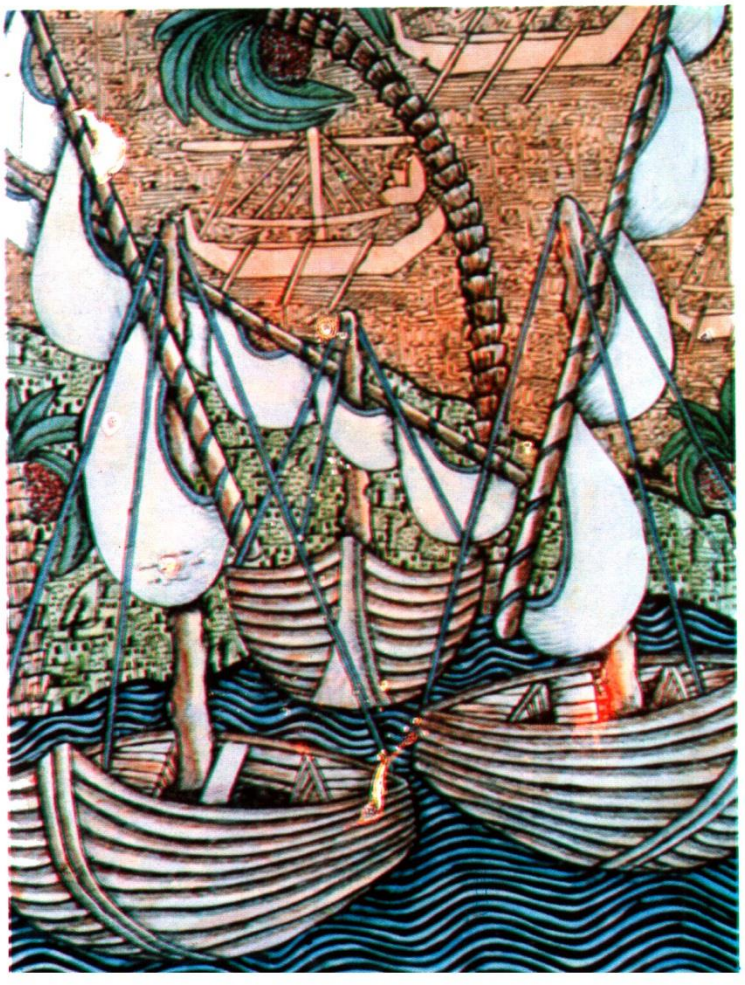
الأستاذ صفوت كمال وعلى يمينه الأستاذ سامى يونس مدير عام الفرقة القومية للفنون الشعبية والأستاذ عبد الغفار عوده رئيس قطاع الفنون الشعبية والإستعراضية .

أبو زيد الهلالى فى الأوبرا

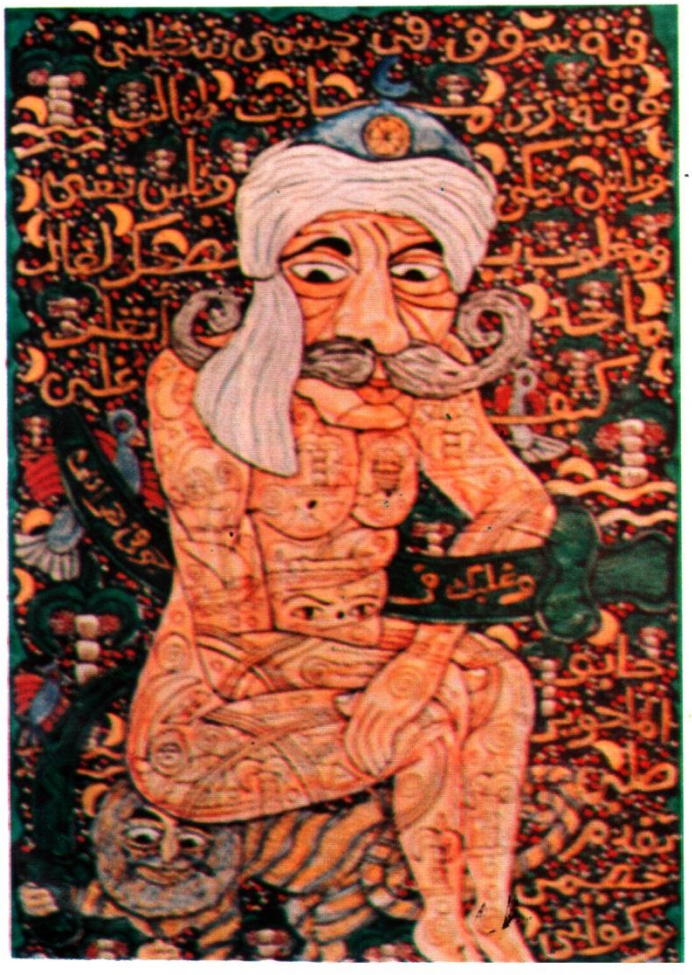
الـراوى يجوب القرى ، لا حظ نفوره من الفراغ

مصادر السيرة الهلالية ، الراوى والجدة

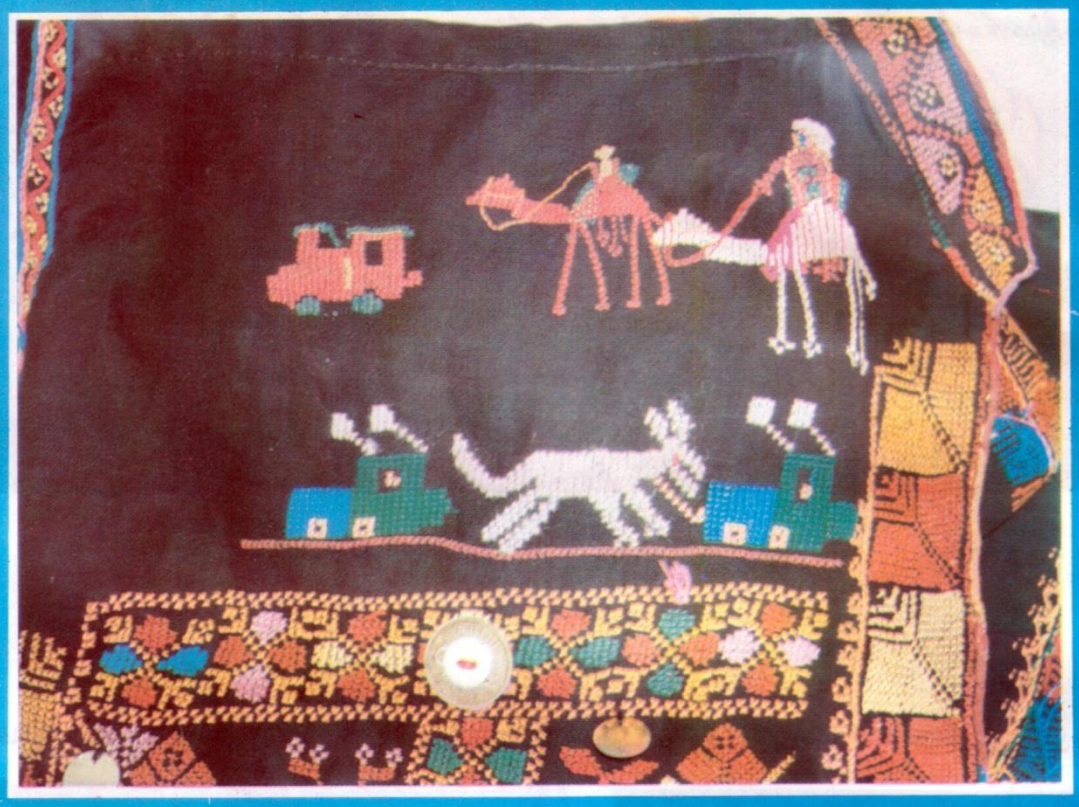
النيل ، لا حظ الخلفية الجدارية التى يحاكى فيها الفن المصرى القديم

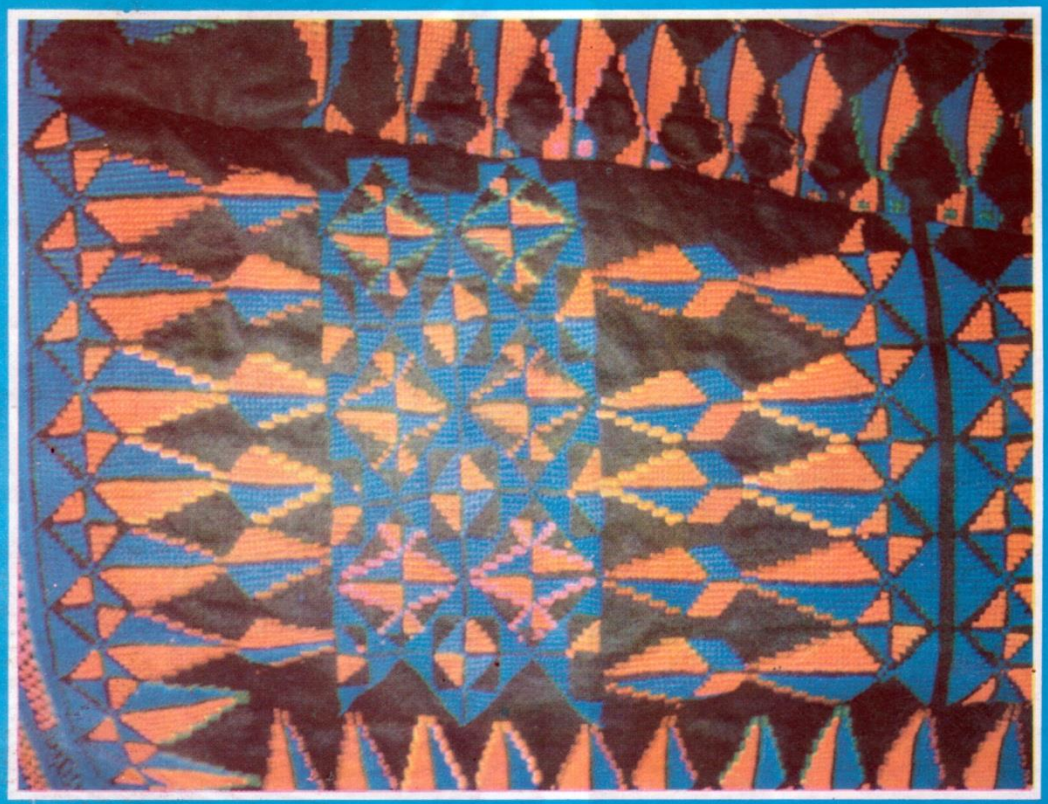


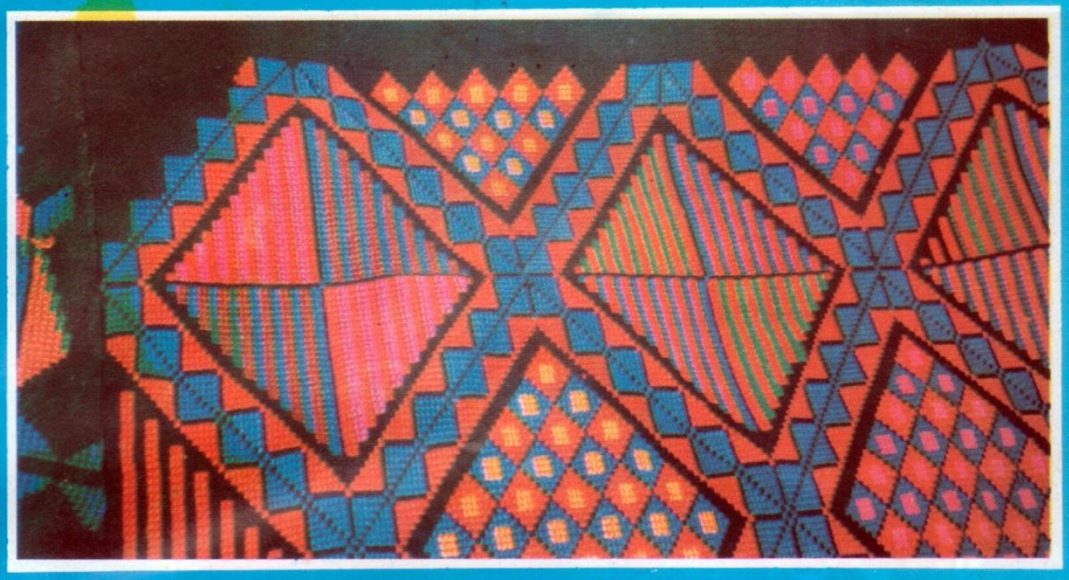
الأمير رزق ، اللون الأخضر الزيتونى لون الفنان المفضل



الإبداع والعوامل التى تؤثر على التجديد الإبتكارى عند الشعبيين







شكل ١ ـ الصناعة الكلية للعمل الفنى وضحت فيها أهمية الاحتفاظ بالظاهرة الشعبية على المنتج الفنى .

شكل ٢ ـ تعكس اللوحة أسلوبا نمطيا فى التعبير الفنى .

شكل ٣ ـ نرى هذه اللوحة ميل الفنانة نحو إستغلال عنصر هندسى تجريبى .

شكل ٤ ـ تظهر هذه اللوحة حيوية ناتجة عن الاستفادة بالمعطيات الوافدة لأسلوب تحوير العناصر .

صديرية ثوب نستشعر منها أنها جزء مركب على قماش الثوب الأصلى

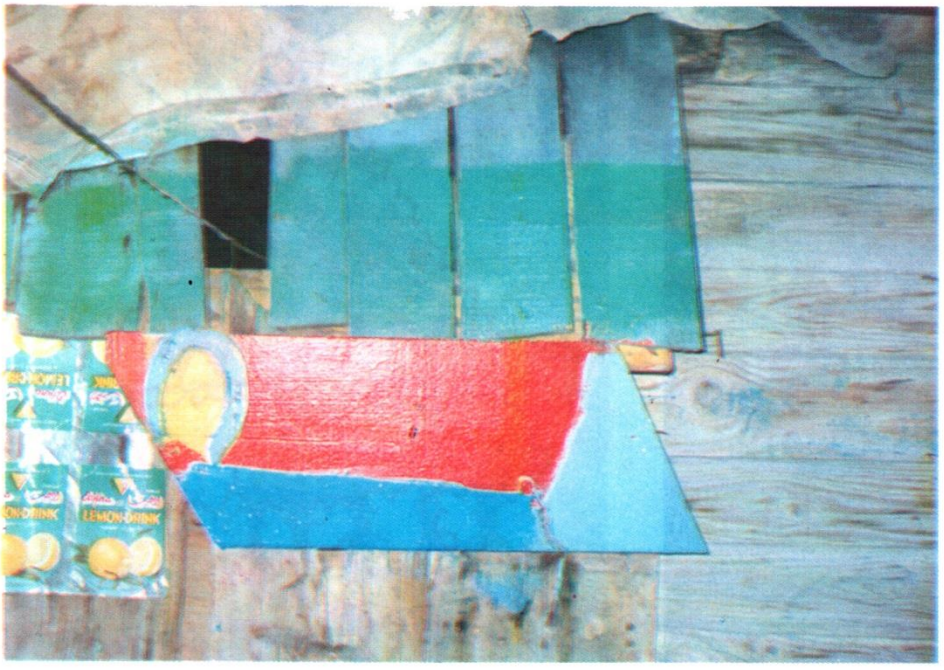
شكل ٦ - التشكيل فى هذه القطعة يقترب من أشغال الصـوف والكليم المرسم

شكل ٧ – فى هذه القطعة نرى عناصر عديدة يندر تواجدها فى النسجيات المرسمة

شكل ٨ – حجاب يجسد معتقدا شعبيا حول صد الحسد ، وفيه جوانب متعددة من التشكيل بالخط واللعب بالألوان

شكل ٩ – تاثرت منفذة هذه القطعة بما أتيح لها من رؤى جديدة للمناسبات الاحتفالية الاجتماعية .

طبيعة جماليات التصوير الشعبى
وأثرها على
الفنون الجميلة المعاصرة



أبو زيد الهلالى فى الأوبرا

محمد عثمان جبريل

فى الفترة ما بين ٢٦ مارس إلى ٣ إبريل أقيم معرض الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن الشرق بقاعة الفنون التشكيلية بالمركز الثقافى القومى « دار الأوبرا » وضم المعرض لوحات مستوحاة من السيرة الهلالية التى تعد من السير الشعبية التى تتناول حياة أحد الأبطال الشعبين البارزين من تاريخ الملاحم الشعبية التى تجدها الشعوب تاريخا مجيدا تحفظها عن ظهر قلب وتستلهمها فى كل فنونها .

وهذا هو أول معرض للفنان حسن الشرق بدار الأوبرا بالقاهرة بعد أربع معارض منفردة فى مدينة المنيا ، وثلاث معارض بقاعة د. حسن رجب بالقاهرة ، خلاف المعارض الجماعية ، وبمناسبة مرور عشر سنوات على ميثاق الصداقة بين مدينة القاهرة ومدينة شتوتجارت الألمانية (١٩٨٩) أقيم له أول معرض خارج مصر .

وقد كان لمعرض شتوتجارت صدى كبيرا فقد ذكر المعلقون الألمان أنهم لأول مرة يشاهدون فنا مصريا أصيلا ، لأن كل المعارض المصرية التى زارتهم من قبل كانت منفذة بأسلوب الفن الأوربى الذى أفقدها قدرا من أصالتها ، بالرغم من أنهم يعتقدون أن الفن الأوربى أصبح « اسبرانتو » الفن ، أى لغته الدولية التى يتحدث بها كل فنانى العالم .

بعد هذا المعرض الذى كان بداية لقاء حسن الشرق بالعالمية توالت معارضه فى مدينة مونشن (١٩٩٠) ، ثم مدينة برلين فى نفس العام وقد قام التلفزيون الألمانى (A.R.D.) بعمل فيلم تسجيلى عن حياة وبيئة وفن حسن الشرق ، تكلف ٥٥ ألف دولار وبلغت مدة عرضه ٣٠ دقيقة وقامت معظم شبكات التلفزيون الأوربى بإذاعة اللقاء بعدها أصبح حسن الشرق معروفا فى كل أنحاء العالم ، وأقتنيت لوحاته مؤسسات وأشخاص فى كل من : ألمانيا ــ ايطاليا ــ أمريكا ــ سويسرا ــ فلسطين (منظمة التحرير) كما اقتنى أحد البنوك المصرية كثيراً من أعماله عندما كان الفنان الكبير عبد السلام الشريف المستشار الفنى لهذا البنك .

والفنان حسن الشرق من مواليد

٢٨ / ٥ / ١٩٤٩ ، بقرية زاوية سلطان القبلية ، وهى قرية تقع جنوب مدينة المنيا شرق النيل ، وقد ظهرت موهبة الشرق منذ طفولته حتى شدت انتباه المعلمين فى المدرسة الإبتدائية فأشركوه فى رسم وتنفيذ لوحات الوسائل التعليمية ، ولكن حالت الظروف بينه وبين إستكمال تعليمه ، فبعد حصوله على الشهادة الابتدائية أرغم على ترك المدرسة ، والعمل مع والده فى محل الجزارة الذى يمتلكه ؛ ولكنه لم ينجح فى أن يكون جزارا (قصابا) لاحساسه بالتناقض بين طبيعة هذا العمل التى تتنافى من وجهة نظره مع موهبته وهوايته .

لم يصمد حسن الشرق فى مهنة الجزارة أكثر من خمس سنوات ، ترك بعدها العمل مع والده ، وأفتتح لنفسه دكانا للبقالة لرغبته فى الاستقلال وتوفير المال الذى يستطيع به الانفاق على هوايته المكلفة ، وكانت بقالته ذات ذوق خاص كما يصفها الفنان عبد السلام الشريف فمحتوياتها منسقة بذوق فنى واضح على أرفف مدهونة باللون الوردى .

وقد واجه فى بداية مشواره استنكارا من رجال قريته لاهماله عمله فى التجارة من وجهة نظرهم والاهتمام بفنه ، الذى كانوا يرونه ضربا من الجنون المضيع للوقت والمال ، ويعلل حسن الشرق هذا السلوك لعدم تعود أهل قريته على وجود فنان يخلص لفنه من قبل ، ولكن عندما تبلورت أدواته الفنية آمن به أهل قريته وأصبحوا من (زبائنه) يطلبونه ليزين جدرانهم بل ولتصميم دورهم الجديدة التى يبنيها بطراز فنى رائع ، وينفذها بمواد البيئة ويسقفها بالقباب ويقول انه يتبع فى ذلك خطوات المهندس الفنان المرحوم حسن فتحى ، ويعتبر الأتيليه الذى بناه لنفسه فى قريته نموذجا لهذا الطراز الشعبى المستلهم من الأبنية فى جنوب الوادى .

وللفنان حسن أسلوبه المتميز فى اشباع رغبات أهل قريته وتنمية حسهم الفنى وذلك بالتعبير عن المواضيع المحببة لديهم فى تنفيذه لجدارياته ويقول ان أحب هذه المواضيع مفردات السيرة الهلالية ، وكذلك التعبير عم يشعر به المتلقى (الزبون) أثناء التجربة التى يريد التعبير عنها ، هى غالبا الرحلة للأراضى المقدسة بالحجاز (الحج) فيتعمد أن يسأل الحاج عن الوسيلة التى أستخدمها فى سفره وعن مشاعره عند رؤيته للكعبة لأول مرة ، وما رسب فى ذهنه من تجربة الطواف وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم ، ثم يقوم بتنفيذ كل هذه العناصر فى لوحاته الجدارية بالألوان الزاهية المحببة لأهل قريته ، والتى تعبر فى نفس الوقت عن الحالة النفسية للحاج التى تكون خليطا من النقاء والبهجة ، ولذلك أصبح جمهوره الأول أهل قريته الذى ينتظر أعماله الجديدة ويقابلها بالإحتفال والسعادة وهو يعبر عن ملامح بيئته بحساسيته الخاصة التى تميزه عن الفنانين الأكاديميين وتجعله أكثر صدقا وأصالة من أى مغامر يحاول التعبير عن نفس مواضيع لوحاته .

وبرغم ذلك لم يقنع بما وصلت إليه قدرته الفنية التى تكونت بطريقة تلقائية ؛ كانت نتيجة امتزاج الموهبة المطبوعة والموروث الشعبى الذى استجمعه كما يقول الأستاذ عبد السلام الشريف من نشأته فى بيئة محافظه تقدس القيم المتوارثة إلى حد المطلق . ولأن هذا الفنان قد نبغت فيه حاسة الرؤية فكان من الطبيعى أن ترتبط تأملاته التعبيرية الفنية والروحية بمجالات التشكيل ؛ ولكن عندما سمع عن إفتتاح قسم للدراسات الحرة بكلية الفنون الجميلة بمدينة المنيا التحق به ، وعندما سمع نصيحة أساتذته بأن تميزه لا يتأتى إلا بالمحافظة على فطرته وتلقائيته ، وعليه أن يستفيد من دراسته فى تنمية قدرته على تذوق الفن ، اقتنع بهذا النصح وعمل على تأكيده .

ويتميز مجمل إنتاج الفنان التلقائى حسن الشرق بميزات عامة تنبع من قربه للاتجاه الفطرى التعبيرى الذى يتصف بالشمول فى الموضوع والأسلوب والرمز والارتباط بالجذور الثقافية المحلية ، ومن هذه المميزات التركيز على تصوير لحكايات والأساطير والسير الشعبية ، وتصوير

العادات والتقاليد الشعبية بأسلوب صوفى ميتافيزيقى يتسم بالفطرية المفرطة .

ويرى الفنان حسن الشرق أن قيمته فى فطريته وأرتباطه ببيئته الشعبية فهو دائم التأكيد على ذلك سواء فى أعماله أو فى كلامه فعندما تسأله عن ماهية تعامله مع البيئة يقول « أتعامل مع بيئتى بمنطق العاشق ولكن لا أنقلها نقلا حرفيا بل أحللها وأنقدها » فهو يرى نفسه فنانا يعبر عن الواقعية ، بمعنى أنه لا ينفصل عن بيئته ، ويعتبر نفسه أداة هذا الواقع لتسجيل ما به من جمال ، وأيضا لا عادة تنظيم إضطرابه تنظيما فنيا ، ومن رأيه أن المدارس الفنية الوافدة التى لم يستطع الوجدان الشعبى إستساغتها هى السبب الأول فى تكوين الفجوة بين المتلقى والفنون الجميلة .

وعن كيفية ميلاد اللوحة يقول « أبدأ فى اختيار الفكرة التى قد تكون بنت لقراءة ما ، أو تعبيراً عن أغنية أو مثل شعبى ، أو معايشة موقف يحرك داخلى احساس الفنان ويفجر داخلى الرغبة فى التعبير ، ثم أبدأ فى رسم اللوحة بحرية كاملة ودون تخطيط سابق ، فعندما أرسم إنسانا أبدأ برسم رأسه ولا أعرف أين ولا كيف ستنتهى قدمه ! »

وحسن الشرق فنان اتسق مع بيئته ، فلم يقع فى الازدواجية التى قد تصيب البعض من الفنانين إذا وخزهم سهم من شهرة ، فهو لا يزال يرتدى الجلباب البلدى ، ويعيش فى قريته التى تكون نسيجه الفنى والإنسانى ويرفض الانتقال إلى المدينة بكل ما تمثله لديه من ضياع للهوية والشخصية الفنية .

ومعرضه الذى أقيم بدار الأوبرا نشاهد فيه دلائل فطريته وصدق توجهه ، فكل لوحة تنطق بأصالة فنه ، فهو أبن شرعى للفن الشعبى لا مقلد ولا مغامر ، وأول هذه الدلائل هو الموضوع الذى تدور حوله لوحات المعرض نفسه ، فلوحاته تصور مشاهد جزء من السيرة الهلالية يبدأ عند ما يبلغ رزق والد الفارس « أبو زيد الهلالى » الثمانين من عمره ، ولم يكن قد رزقه الله بالولد الذى سيحمل إسمه وسيفه ، ومن خلال هاتف الصحراء يعرف أن أرض الحجاز هى المكان الذى سيلقى فيه بالزوجه الصالحة « خضرة الشريفة » .

... وبعد ذلك يتزوج الأمير رزق من خضرة الشريفة التى تهبه فتاة وتتوقف عن الإنجاب لمده ١١ عاما ، ثم تذهب إلى بحيرة الأمنيات حيث تهبط الطيور من كل نوع ولون ، وتتمنى أن تلد طفلا مثل الطائر الأسود الذى يهزم جميع الطيور وبالفعل تلد طفلا أسودا ، الأمر الذى يجعل زوجها وقبيلتها يتهماها بالخيانة فتطرد من القبيلة وتتوقف مسيرتها أمام أرض « بوابة العلامات » حيث يرعاها ملك فاضل وحيث يأمن ابنها « سلامة » أو أبو زيد بالرعاية والعلم .

ويتعلم أبو زيد الفروسية حيث يتفوق على أقرانه فيتحرشون به لغيرتهم منه ، وهنا تظهر أول علامات فروسيته بالرغم من أنه مازال طفلا ، وتتطور الأحداث إلى أن يصبح فارسا حقيقيا يقاتل أبناء قبيلة بنى عقيل أعداء قبيلة بنى هلال ، ويصبح دوره فى لحظة أن ينتصر لنفسه ضد أفراد قبيلته نفسها دون أن يدرى .

.. .. .. ويتصادف أن يقتل جميع من قام بدور فى اتهام وطرد أمه من أرض الهلالية ، ثم يلتقى أبو زيد بوالده وأخته شيحه بعد فراق دام ١٤ عاما ، ويعرف كل منهم حقيقة الآخر ، ويطالب أبو زيد برد اعتبار أمه ويتنازل عن حقوقه هو ، ويطلب أن تفرش الأرض بالحرير طوال الطريق إلى أرض أمه . وبالفعل يتم لها هذا ويكون خير دليل على براءتها ، وتلقب منذ هذه اللحظة بخضرة الشريفة .

بنهاية هذا الجزء يختم حسن الشرق لوحات معرضه ، التى صورت فى لوحة مشهدا من مشاهد هذا الجزء فى تتابع درامى رائع ، ولم ينس أن يبدأ لوحاته بلوحة تمثل شاعر الربابة المصدر الأشهر لرواية السيرة ، مع سيدتين متماثلتين عن يمين وعن يسار الشاعر ، ويقصد بهذه المرأة الجدة التى تقع فى نفس مرتبة الشاعر فى الحفاظ على هذه السيرة ، بل قد تكون مرجعا لشاعر الرباب ، وفى خلفية هذه اللوحة نجده قد سجل بالكتابة العبارة التقليدية

التى يبدأ بها الشاعر روايته « قال الراوى يا سادة يا كرام ــ صلو على النبى خير الأنام » ولم يغفل فى الخلفية رسم الأسد حامل السيف الذى يرمز لأبى زيد ، وكذلك رسم الكف وفى داخله عين كمحاولة لإضفاء الجو الشعبى على اللوحة .

وقد استخدم الفنان الشرق فى تنفيذ لوحاته ألوان الجواش والأكرا وأصباغ مختلفة ، ونلاحظ فى أغلب لوحات معرضه افراطه فى استخدام اللون الأخضر خاصة فى الخلفيات ، ويبدو أن اللون الأخضر يمثل له كما يمثل لكل أبناء المجتمع الزراعى لون النماء والخصوبة أى لون الحياة نفسها.أما عن وجهة نظره الخاصة فإنه يعتبر نفسه امتدادا للفنان المصرى الفرعونى الذى استخدم اللون الأخضر الزيتونى بكثرة ــ كما لاحظ هو ــ ويقول : « لذلك يدخل اللون الأخضر فى معظم لوحاتى ، وعموما أستمد ألوانى من الطبيعة فهى ملاذى ، وأنا أحب اللون الذى أصبغه بنفسى حتى لو كان غير موظف علميا من وجهة النظر الأكاديمية » .

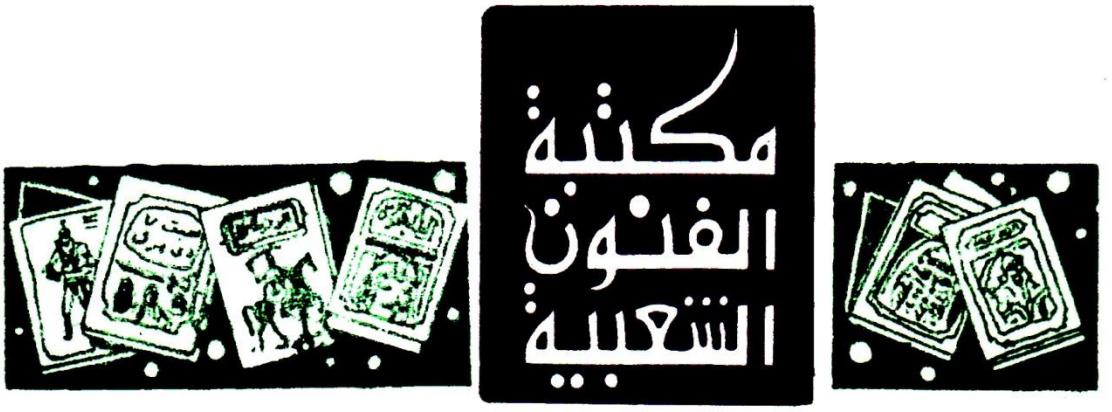
ويتميز أسلوبه فى تنفيذ لوحاته بالنقاء وقوة التعبير واحتوائه على قيم فنية وابداعية، مما يجعل لوحاته تصل إلى قلب المتلقى مباشرة ، ربما لتماثل مفردات الموروث الشعبى فى وجدان الفنان والمتلقى ، ولكن قد يكون السبب الأساسى تلقائيته العالية التى تقول للمتلقى ان هذه اللوحات تصدر عن وجدان خالص وبدون إعداد مسبق ، ونفذت بطريق التعبير الفورى عن الأفكار وبدون خلل فى إيقاع أو توازن فى خطوطها وألوانها ومضمونها ، ومن مظاهر تلقائيته وأسلوبه الشعبى عدم تقيده بنسب بين عناصر اللوحة وعدم مراعاة قواعد المنظور ، وإن كان قد نجح فى خلق أعماق مختلفة للوحة الواحدة باستخدام درجات الألوان والخط وبعثرة الموتيفات الشعبية فى جسم اللوحة بتنسيق خاص .

من أبرز سمات الفنان حسن الشرق خوفه من الفراغ ؛ فنجده يتوسل بعدة حيل فنية لإزحام اللوحة ، ومن هذه الحيل استخدام موتيفات شعبية كالكف والحبات والعصفور وحلزونات زخرفية ويملأ ما بين كل هذا بالتنقيط غير المنتظم متعدد الألوان فى صخب واضح ، بل نجده فى خلفيات بعض اللوحات يرسم حروفا شبيهة بالحروف الهيروغليفية ، ويرى الفنان الشرق هذا الازدحام الصاخب أنه نوع من محاكاة الواقع المزدحم بالبشر والضوضاء .

ومن العناصر التى نراها فى كل لوحاته تقريبا : الخط العربى ، والذى يستخدمه بطريقة جمالية ناجحة ، حتى أننى لا أذكر ــ بعد المشاهدة ــ معنى الكلمات بطريقة تفصلها عن الموضوع الكلى للوحة.أما عن أسلوبه فى استعمال الخط نجده يتعمد الفصل بين الرسم وبين الخط ، إما بكتابة الأشعار ــ التى تروى أحداث اللوحة ــ داخل السيف الموتيفة الشعبية المعروفة أو داخل ما يشبه ــ البرديات أو الوثائق القديمة ، ويبرر افراطه فى إستخدام الخط بحبه للوضوح والصراحة ويقول « لذلك أتعجل فهم لوحاتى فاكتب منطوق هذه اللوحات ، ولا يعتبر أستخدام الخط عيبا اذا كان موظفا توظيفا جيدا فى اللوحة » .

ونلاحظ فى لوحاته أيضا تعمده إظهار أدق التفاصيل فنجده يعتنى بإظهار طراز الأزياء وزخرفة الأقمشة وثنيات الثياب ، والمرأة عنده محتشمة لا نرى تفاصيل جسدها ؛ دائما إمرأة لوحاته ترتدى غطاء الرأس التقليدى ، حتى أنها تعتبر من رموزه المميزة التى إن رآها المتلقى تعرف على صاحب اللوحة بلا تردد .

هذا هو الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن الشرق الفلاح ابن القرية المصرية التى دفن فيها الشيخ القرطبى صاحب تفسير القرآن الأشهر ، قرية أنجبت فى الزمن الخصب السيدة هدى شعراوى ، وأبت أن تستسلم للبوار فأنبتت فنان يحب أن يوصف بأنه عقاد الفن التشكيلى ، فالأديب والمفكر عباس العقاد هو المثل الأعلى لحسن الشرق لتشابه ظروفهما فهما من جنوب الوادى وحظهما من التعليم الرسمى متقارب ، ولكن هل سيجد الفنان الشرق من يحتفل به فى وطنه ويضعه فى دائرة الضوء ، ليرى العالم أن لهذا الشعب روح فنانة ذات شخصية متفردة تتصف بالعبقرية والتجدد ؟.. ربما



المعتقدات الدينية لدى الشعوب

المشرف على التحرير : جعفرى بارندر
ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام
مراجعة:د. عبد الغفار مكاوى
نقد:د . عصام عبد الله

إذا كان من الصعب تركيز أية عقيدة دينية أصيلة فى بضع صفحات مضغوطة ، فإن الأمر يصبح أكثر صعوبة فى حالة « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » ، التى يعرض لها الكتاب الذى بين أيدينا ، والصادر عن سلسلة « عالم المعرفة » بالكويت .

وتكمن الصعوبة أساسا فى كون العقائد الدينية ليست أنساقاً ايديولوجية قصد بها التقييم العقلى ، وإنما هى ممارسة حية وتجربة روحية عميقة . وكما يقول البوذيون : « إذا أردت أن تفهم « البوذية » فلابد لك أن تمارسها ! » .

ورغم ذلك فإن ما يمكن عرضه أو نقله مطبوعاً ومكثفاً هو الوصف العام لوجهة نظر هذه العقائد من الموقف الإنسانى ، والحاجات الروحية للإنسان ، التى ترى كل منها أنها أبلغت عناصرها الجوهرية .

وبقدر ما يكون هذا العرض أو النقل أميناً وموضوعياً ، بقدر ما يكتسب الكتاب من قيمة وأهمية . وتزخر المكتبة الأجنبية والعربية بالعديد من الدراسات الجادة التى تتناول المعتقدات الدينية والملل والنحل والمذاهب لدى شعوب العالم المختلفة ،لعل أشهرها فى عالمنا العربى والإسلامى ما كتبه « أبو الريحان البيرونى » فى القرن الخامس الهجرى عن « تحقيق ما للهند من مقولة ، مقبولة فى العقل أو مزدولة » ، والذى قام على نشره المستشرق الألمانى « إدوارد سخاو » عام ١٨٨٧ م .

كذلك كتاب « الشهرستانى » : « الملل والنحل » الذى يؤرخ فيه لأديان عصره بمنهج علمى دقيق ، ويكتب بموضوعية عن المجوس واليهود والنصارى والمسلمين والصائبة وعبدة

الكواكب والأوثان والماء ، ومعتقدات الهنود لاسيما البراهمة .

أما الكتاب الذى نعرض له وهو : « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » فهو يثير أكثر من إشكالية ليس فى مجال العرض أو النقل فحسب ، وإنما أيضاً حتمية ترجمته أساساً إلى العربية فى سلسلة واسعة الإنتشار كسلسلة « عالم المعرفة » ، التى تزخر بالعديد من المستشارين الذين هم على درجة كبيرة من الكفاءة والدقة العلمية فى اختياراتهم سواء للكتب المؤلفة أو المترجمة .

عنوان هذا الكتاب أصله الإنجليزى هو : World Religions From Ancient History to The Present. وهو يعالج المعتقدات الدينية بين شعوب العالم من أقدم العصور إلى العصر الحاضر ، فى سبعة عشر فصلًا ، وصدر فى نيويورك فى العام ١٩٧١ .

أما المشرف على تحريره فهو أستاذ علم الأديان المقارن فى جامعة لندن ، رسم قسيساً فى الكنيسة الإصلاحية ، وقضى فترة طويلة فى أفريقيا ، كما طاف بكثير من بلدان الشرق الأوسط . دارساً للديانات المختلفة ، التى نشر عنها أكثر من عشرين كتاباً ترجم بعضها إلى سبع لغات منها : « الديانات التقليدية فى أفريقيا » ، السحر فى أوروبا وأفريقيا » ، « المسيح فى القرآن » ، « النفس التى لا تبلى » ، « الإنسان وآلهته » (ص ـ ٤٢٩) .

وفى كتابه موضوع المقال ، إختارت منه سلسلة عالم المعرفة فصولًا منوعة بلغت عشرة فصول ، تبدأ بالحديث عن الدين فى « بلاد ما بين النهرين » ، ديانة « مصر القديمة » . كما يعرض الفصلان الثالث والرابع لديانة « اليونان » و « الرومان » ، ويدور الفصل الخامس حول ديانة « إيران القديمة » ، وتتناول الفصول : السادس والسابع والثامن الديانات الكبرى فى الهند وهى : « الهندوسية » و « مذهب السيخ » و « البوذية » ، ويعالج الفصلان التاسع والعاشر ديانة « الصين » و « اليابان » .

وبذلك يكون قد حنف المترجم سبعة فصول من الكتاب الأصلى ـ حتى يجىء حجمه متفقاً مع السلسلة ! ـ وهذه الفصول هى : الديانات البدائية ، الديانة القبلية فى آسيا ، الديانة الأفريقية ، الديانة الأسترالية ، اليهودية والمسيحية والإسلام ـ لأن الكتب والشروح لهذه الديانات فى متناول الجميع ! ـ (ص ـ ١٠) .

وإتماماً للفائدة أضاف المترجم إلى العربية معجماً بأهم المصطلحات الواردة فى الكتاب مع شرح مكثف لكل مصطلح فى نهاية الكتاب ، وهو أهم ما فى الكتاب برأينا .

ورغم وجاهة الأسباب التى ساقها المترجم فى مقدمته لتبرير حنف ما يقرب من نصف حجم الكتاب ، فإن المقلب لصفحاته يستطيع أن يكتشف بسهولة الأسباب الحقيقية التى أدت إلى هذا الحنف ، والتى اضطر المترجم نفسه إلى التعقيب عليها فى أكثر من هامش من هوامش هذا الكتاب !

فالفكرة الرئيسية التى يؤكدها أنه لا توجد جماعة بشرية ، مهما كانت بدائية ، ليس لديها أفكار عن موجودات تعلو على الطبيعة يعتمد الإنسان فى وجوده عليها . فإذا كانت الديانات البدائية تمثل المعتقدات البسيطة ، كما هى الحال عند قبائل الصيد وجامعى الطعام ، فإن الكتاب يعرض بطريقة « مدرسية » للحضارات المبكرة فى الشرق الأدنى القديم حيث أصبح الدين أكثر تنظيماً ، ثم فى الحضارات المصرية ، واليونانية ، والرومانية ، حيث تظهر الطقوس المعقدة ، وطبقة الكهنة ، ونظام الدفن . كما تظهر الأفكار الأخلاقية المختلفة . كذلك يعرض بإسهاب لديانات الهند ، محللًا أفكارها الأساسية ، متتبعاً لتطورها وانتشارها فى آسيا ، على نحو ما حدث للبوذية فى الصين واليابان ، وفى التبت والملايو وكوريا وسرى لانكا وغيرها ، حتى العصر الحاضر .

غير أن هذه الفكرة الرئيسية لا تنتظم خارج نطاق الجغرافيا سواء بالنسبة لنشأة هذه المعتقدات أو إنتشارها ، فإيران القديمة مثلًا ـ حسب بارندر ـ

« تنغلق داخل مثلث من الجبال الشاهقة التى يبلغ إرتفاعها ٥٥٠٠ م ، وهو ما جعلها أرض تقابلات عظيمة ، فهناك أدغال إستوائية بالقرب من بحر قزوين ، وهناك أيضاً مناخ البحر المتوسط فى وديان الأنهار فى الجنوب الغربى . وقد أظهرت هذه الإختلافات ثقافات مختلفة ، كما أن الجبال جعلت الإتصال بينها صعباً . فعلى حين يخضع غرب إيران لتأثير بلاد ما بين النهرين ، واليونان وروما ، فإن شرقها يخضع لتأثير الهند بل ولتأثير الصين ، وكذا تقف إيران كجسر بين الشرق والغرب ، وهى حقيقة لم تؤثر فى دينها فحسب بل جعلت من إيران أيضاً ملتقى روافد تاريخية عديدة . ففى إيران ظهرت الزرادشتية والعديد من الحركات الدينية الأخرى ك « الزرفانية » ، والديانة « المترية » ، والمانديون والمانوية وغيرها . » (ص ـ ١١٥)

ورغم أهمية البعد الجغرافى فى نشأة هذه المعتقدات ، فإن التأكيد على هذا البعد وحده ينبغى أن يؤخذ بحذر لأنه يجرد هذه المعتقدات من أى عناصر أو أفكار كونية أو عالمية ، كما إنه غير كافٍ فى تتفسير أسباب إنتقال أو إنتشار بعض هذه العقائد من الشرق إلى الغرب ، فضلًا عن خلطه بين المعتقدات البشرية والمعتقدات الإلهية ، ناهيك عن نزعته الإستشراقية (بالمعنى السلبى) التى تؤكد أن الشرق شرق وأن الغرب غرب » ! .

وقد أوقع هذا البعد الأحادى « بارانـدر » فى مزالق عديدة دفعته إلى تلفيق الكثير من الأحداث والتواريخ والوقائع لتبرير ما يرمى إليه ! فإيران قد قامت ـ من وجهه نظره ـ بحكم الجوار الجغرافى بدور هام بالنسبة للدين الإسلامى ، حيث ساعدته على الإنتقال من الجزيرة العربية ليكون ديانة عالمية ! » (ص ـ ١٣٢ ، ١٣٤ .

وهو الأمر الذى وقف أمامه المترجم وقفه طويلة متسائلًا فى الهامش عما يقصده المؤلف بهذه العبارة الغريبة .. مصححاً له بعض المعلومات العامة ـ ولا أقول الحقائق التاريخية الثابتة ـ وهو أستاذ فى مقارنة الأديان !!

يقول المترجم : « المعروف تاريخياً أن الفتوحات الإسلامية بدأت فى عهد الخليفة أبى بكر عندما بعث بأربعة جيوش إلى الشام عام ٦٣٣ م ، وبجيش آخر بقيادة خالد بن الوليد إلى العراق ، ولم ينته عام ٦٣٤ م حتى سيطر خالد على شاطىء الفرات الغربى ثم اتجه إلى فلسطين ، وانتصر على البيزنطيين فى موقعة أجنادين ٦٣٤ م ، ودخل دمشق ٦٣٥ م وقضى على أعدائه فى معركة اليرموك ٦٣٦ م . واستمرت الفتوحات الإسلامية فى عهد عمر بن الخطاب فى الميدان الفارسى بقيادة سعد بن أبى وقاص ، وأحرز العرب نصراً باهراً فى القادسية عام ٦٣٧ م ، وسار عمرو بن العاص من فتح فلسطين لفتح مصر عام ٦٣٩ م ، وآلت البلاد كلها للمسلمين بمقتضى معاهدة الإسكندرية عام ٦٤٢ م . واستؤنفت الفتوحات فى عهد معاوية فهاجم القسطنطينية وغزت جيوشه أفريقيا .... إلخ ، دون أن نجد أثراً لإيران ، كما يقول المؤلف ، فى هذه الفتوحات ولا فيما بعد ذلك من إنتشار للإسلام . ! وفضلًا عن ذلك كله فالإسلام بطبيعته دين عالمى شامل ، ولم ينتظر مساعدة إيران لينتقل إلى العالمية ! » (ص ـ ١٣٤) .

فى حين نجد المؤلف ، فى مواضع أخرى من الكتاب ، يتخلى فجأة عن هذا البعد فى سياق حديثه عن بعض عقائد ومعتقدات الشرق القديم التى تؤمن بها إلى اليوم شعوب وجماعات مختلفة فى الشرق والغرب على السواء ، معللًا ذلك بالتشابه بينها وبين العقيدة المسيحية ، والتى لا يربط بينها وبين الجغرافيا بالطبع . وعلى سبيل المثال وليس الحصر يقول عن العقيدة البوذية « فى التحليل النهائى نجد أن الأفق البوذى ، شأنه شأن الأفق المسيحى ، ليس محدوداً بالعالم الزمنى والمادى العابر الزائل ، فالسلام الذى أعلنه بوذا أو

الداهما ـ Dhamma وكذلك « السنغا » هو سلام عالم أزلى » (ص ـ ٢٦٦) .

وقد يكون هذا الكلام مبرراً ومفهوماً فى سياق كتاب يدور حول مقارنة الأديان والمعتقدات وليس عرضها ! ، ولكنه بهذه الطريقة الأمريكية الخاطفة فى العرض قد يضر بالديانتين معاً ، ناهيك عن اللبس الذى يمكن أن يحدثه فى عقول معتنقيهما ، فضلاً عن أن أفق الأديان السماوية جميعاً ليس محدوداً بالعالم الزمنى والمادى العابر الزائل .

هذه هى بعض الملاحظات وليس كلها ! ، التى تكفى برأينا لإثارة السؤال الآتى : هل هذا الكتاب هو أفضل ما ظهر فى الغرب عن المعتقدات الدينية لدى الشعوب ، ومن ثم آثرنا ترجمته فى سلسلة واسعة الإنتشار ؟ .

إن أهم ما فى هذا الكتاب ـ كما سبق وذكرنا ـ هى هوامشه التى أجهد فيها المترجم نفسه سواء فى المتن (موضحاً ومصححاً) أو فى نهاية الكتاب ، وهو جهد يفوق جهد المؤلف (المجمع) نفسه ! ؛ إذ أن هذه الهوامش تعادل عدد صفحات الكتاب فى الكم وتفوقه كيفاً ، وإن كان المترجم قد تأثر بالمؤلف فى بعض هوامشه فراح يقارن ويؤكد التشابه بين بعض العقائد الدينية مستشهداً بالكتب المقدسة (راجع من ؛ ١٢٦ و ١٢٧ و ٢١٨) وهو ما يخرج عن العرض ويدخل فى باب المقارنة .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

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

الطفل العربى والأدب الشعبى

عرض وتحليل : **صفوت كمال** تأليف : **عبد التواب يوسف**

حينما يكتب الإنسان عن عمل من أعمال الصديق العزيز عبد التواب يوسف يجد نفسه حائراً بين الكتابة عن عبد التواب يوسف نفسه أم عن العمل الذى أنجزه ونشره .. فكل ما يكتبه عبد التواب ، وبخاصة عن الطفل ـ عربياً كان هذا الطفل أم غير عربى ـ لا يجد المرء فيه غير أب حنون واع كل الوعى بمسئوليته التربوية والتثقيفية بل والادراكية نحو الطفل .

وعبد التواب يوسف واحد من هؤلاء المفكرين الواعين لواجبهم الوطنى والقومى فى تنشئة جيل يدرك قيم الحياة السوية ، ويسعى إلى تحقيق ما ينبغى أن يكون ، لا ما يجب أن يكون فحسب .. ودراسات عبد التواب يوسف تصدر عن وجدانه قبل فكره .. وجدانه الشاعرى وابتسامته الطيبة . فوعيه بالأشياء هو وعى شمولى يدرك شمولية الحياة ، ثم يمنطق جزئياتها .. ويدرك بانبثاقة إدراكية مختلف جوانب الموضوع الذى يتأمله أو يدرسه .

ومن بين ابتسامته التى لا تفارق شفتيه تنطلق الكلمات فى عذوبة ويسر ، لا حينما يتحدث للأطفال ، ولكن أيضاً حينما يتحدث للكبار عن الأطفال .. وهو من أكثر من اهتموا بثقافة الطفل إدراكاً ، لما يجب أن يقدم للطفل العربى بعامة ، والطفل المصرى بخاصة ، وذلك من خلال ثقافته العالمية ، ومعارفه الإنسانية الدولية ، وعلمه بالجهود المبذولة ، فى مختلف دول العالم المتقدم ، للأطفال .. وما يجب أن يقدم . ويتميز عبد التواب يوسف بعلاقاته المتميزة بعدد غير قليل من الباحثين والأدباء المهتمين بالطفولة وأدب الأطفال فى العديد من الدول العربية وغير العربية ، علاوة على صداقته الحميمة لعدد كبير من الباحثين والأدباء المصريين . كما أن زياراته وصداقاته وقراءاته الموسوعية أعطته منظوراً تكاملياً لما يجب أن يهمل ويقدم للطفل العربى فى مصر وغير مصر .. وهو فى سعيه الدؤوب ـ دون كلل أو ملل أو مَنٍّ ـ يدرك بوجدانه الواعى لمسئولية الإنسان فى الحياة ـ أن الطفولة السوية هى المستقبل النامى لأى أمة من الأمم ، ولأى مجتمع من المجتمعات .

وعبد التواب يوسف برشاقة أسلوبه ودقة عباراته الأدبية وسلاسة لغته الفنية يعتبر من خيرة الأدباء .

كما أن دقته العلمية فى تناول موضوعات بحثه جعلته من خيرة الدارسين لمشكلة الطفولة ، تنشئة ورعاية ، سواء أكان ذلك فى مجال التنشئة الثقافية أو الاجتماعية ، أم فى مجال الرعاية الفكرية والنضج الوجدانى السوى .

ويأتى كتابه الأخير « الطفل العربى والأدب الشعبى » الذى صدر فى الربع الأخير من العام الماضى عن الدار المصرية اللبنانية ليضيف إلى دراساته ، وكذلك إلى الدراسات العربية التى تناولت الطفولة والأدب الشعبى ، إضافة جديدة رائدة ، سواء أكان ذلك عن الأدب الشعبى فى عصر التليفزيون والفضاء ، وهو موضوع أظن أنه لم يتناوله أحد من قبل مثلما تناوله عبد التواب يوسف بثقافته المتعددة ، وخبرته الاذاعية الطويلة .

ويكفى أن أذكر جملة واحدة من سياق ما أورده عبد التواب يوسف فى ص ٩ من كتابه لنُدرك مجال رؤيته لذلك . يقول عبد التواب يوسف فى بداية حديثه : « الخيال يرتاد المناطق المجهولة من حياة البشر .. ومنذ أن ساد عصر « العقل » وخيال الإنسان يبحث عن منطلق ، وعن إطار يعمل داخله ...) .

إلى أن يختتم حديثه الشائق والمتنوع بعبارة قبل الفقرة الأخيرة والهامة فيقول : « هذه العوالم ــ أى عوالم الحكايات الشعبية بخاصة وعالم الآداب الشعبية بعامة ــ هذه العوالم يتعامل فيها الناس والحيوانات والأشياء ، ولكل منها شخصيته المحددة المنفردة ، إنها ليست أسطورية فحسب بل هى الأسطورة ذاتها : أسطورية الحرية والفكر » .

وفى تفسيرات جديدة للحكايات الشعبية والخرافية ينهج نهج المدرسة التاريخية واللغوية فى تفسير الأسطورة فإنها فى الأصل حكاية واقعية ، فيقول عبد التواب يوسف ص ١٣ : والحقيقة فيما أرى أن الحكاية الشعبية ــ والأسطورة ــ تستحوذ على متلقيها ، ونحن الكبار ندرك تماماً أنها ليست وهما أو أكذوبة ، والأطفال يدركون أكثر من ذلك ، ويمضون أبعد ، إذ هم على يقين من أنها غلطة إرتكبها واحد من الكبار . أن الأسطورة ــ أو الحكاية ــ قصة حقيقية رمزية ، تقول أشياء كثيرة بطريق غير مباشر .. اننا قد لا نستطيع أن نقول هذه الأشياء أو لا نجسر على قولها من جانب كما يحدث فى الأحلام ، فى اليقظة أو المنام ، ومن جانب آخر قد يكون ما نقوله ليس حقيقياً ولا هو واقعى ، لكنه يجب أن يكون كذلك .. نحن نتوق إلى حدوثه ونتطلع إلى ذلك .. ولعلنا فى ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الكثير من الحكايات الشعبية والأساطير » .

هذا التحديد الدقيق لمصطلح الأسطورة باتجاهاته العلمية المتنوعة مع ربطه بمصطلح الحكاية الشعبية هو تحديد دقيق بتبسيط أدبى أنيق ، وبعبارة واضحة المعالم . كما أن ما أورده بعد ذلك من عناصر الحكايات الشعبية ، بدلالاتها الرمزية وأصولها الخيالية الأسطورية ، إنما يدل على معرفة واسعة بما تحمله الحكايات الشعبية العالمية من أصول أسطورية ، أو ما تحمله الأساطير من تجريد لواقع الإنسان والحياة .

وحينما يتحدث عبد التواب يوسف فى الفصل الثانى عن الرأى الآخر الذى يرى أن الحكايات الشعبية لا جدوى منها بالنسبة للأطفال ، وهل الأطفال يتقبلونها لأن الكبار يفرضونها عليهم .. يعرض ذلك بحفاوة متنقلًا فى عرض الآراء المختلفة ، باتساق أفق معرفى ، وحوار عقلانى ، وضرب أمثلة من الجهود المبذولة .. ويختتم حديثه فى نهاية هذا الفصل بقوله : « الآراء تختلف وتتباين ، ولابد أن نستمع رأيها » . وفى الفصل الثالث يتعرض عبد التواب يوسف إلى السير الشعبية وأدب الأطفال ، ويبدأ موضوع حديثه بالسؤال التالى : « ماذا قدمنا من « السير » للأطفال العرب ؟ ! وفى الواقع إننا مثله لن نستطيع أن نجيب إجابة وافية ، رغم الجهود المتعددة التى بذلت فى ذلك ، ولكنها للأسف غير وافية ولا شك أن جهود فاروق خورشيد تقف علامة متميزة فى هذا المجال مع غيره من الكتاب العرب .

فمشكلة تبسيط السير الشعبية للأطفال هو أمر بالغ الصعوبة ، ان تلخيصها للكبار ليس سهلًا (ص ٣٧) والأمر يزداد صعوبة مع الأطفال .

وفى تصور عبد التواب يوسف « أن الحل الأمثل يكون فى اختيار لوحات أو أحداث تقدم بشكل منفصل ، إذ لا حاجة بنا إلى تقديم السيرة كاملة للأطفال ..... » ،

وحينما يتناول عبد التواب يوسف موضوع علم النفس والسير والحكايات الشعبية ، نجده يقف حائراً حينا ، متسائلًا أحياناً .. « فمن يستطيع أن يقول لى من أنا ؟ » سؤال عسير ، والإجابة عليه شىء غير يسير .. وعلى أية حال فإننا نتفق مع عبد التواب يوسف إتفاقاً كاملًا بأن لهذه السير « ص ٣٩ » تأثيراً إيجابياً على ثقافة الأبناء ، وعلى شخصياتهم ونموهم .. ونتطلع إلى أن يقتنع المربون والآباء بذلك ، وأن يدركوا أن السير وسيلة لتربية الأبناء وإنها ، جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع .... » وحول بناء السير والحكايات الشعبية يتطرق إلى ذلك فى إيجاز ، وبخاصة أن دراسة بناء السيرة أو الحكاية الشعبية يحتاج إلى تحليل دقيق وفرز أدق لكل عنصر من العناصر المشاركة فى بناء سيرة ما أو حكاية شعبية . ولن نتوقف مع الكاتب فى هذه الجزئية لكى ننتقل ، وبسرعة أيضاً ــ مع واقع إيقاعه ــ فى عرض موضوعات كتابه ، لنسأل معه : لماذا نُقدم السير الشعبية للأطفال ؟ . وهو سؤال له إجابات متعددة سواء أكانت الإجابة تنطلق من مفهوم قومى أو ترتكز على دلالات تاريخية .. ومن هنا كان لعبد التواب يوسف أن يترك إجابة السؤال دون تحديد حتمى أو تعريف جزمى ، ليحاول بعد ذلك أن يقول ان إبطال السير هم أبطال كل العصور .. لما يتميزون به من تجريد إنسانى يتمثل فى مجموعة القيم التى تحدد السلوك النبيل للطفل . والسؤال قد تكمن إجابته فى سؤال آخر : كيف يتقبل الأطفال هؤلاء الأبطال .

ونظرة فاحصة لشخصية بطل السيرة ستجعلنا ندرك كم هى « رائعة » و « مؤثرة » . ويرى أساتذة علم النفس أن الأطفال فى حاجة شديدة إليها ، نظراً لتشبع الأطفال بعنصر الخيال ، وقدرتهم على التجسيد ، خاصة إذا صيغت هذه الأعمال فى قالب درامى ــ تمثيليات ومسرحيات ــ ينتصر فيها البطل على المتسلطين والأشرار ، ومن خلال ذلك ينفس الأطفال عن رغباتهم الكامنة وأحلامهم وهم يلتقون بنماذج متفردة ، وشخصيات فذة ، وأبطال مرموقين . « ص ٤٦ » ، وفى الواقع أننى لا أتفق مع الأستاذ عبد التواب يوسف فى هذه النظرة التفاؤلية الرومانسية ، فليس كل أبطال السير هكذا .. وبخاصة أبو زيد الهلالى فهو كاذب ومخادع وغاز استيطانى ، رغم كل الصور التى حاول رواة السير العازفين على الرباب إسقاطها عليه . ولذلك سجل الفنان الشعبى شخصية الزناتى خليفة فى صورة مثالية للبطولة أجمل وأقوى من شخصية أبو زيد ، ولم يتح الفرصة لينتصر أبو زيد على الزناتى خليفة ؛ بل جعل « أبو زيد وكانك ما غزيت » وتركه فى النهاية ذليلًا .. و « كانك يا أبو زيد لا رحت ولا جيت » .. أقول قولى هذا لما لمسته من تعاطف شديد من عبد التواب يوسف مع شخصية أبى زيد .. أما الفصل الرابع الذى أورده المؤلف تحت عنوان « قراءة جديدة لألف ليلة وليلة فى ضوء نظريات علم النفس الحديثة » فأظن أنه موضوع لا يمكن إيجازه بهذه الصورة من خلال ثمانى صفحات من القطع المتوسط (ص ٥١ ــ ٥٩) ، وبخاصة أن حكايات السندباد البرى والبحرى لا يعتبران من حكايات ألف ليلة وليلة ، فى كثير من الدراسات المدققة . مثلها فى ذلك مثل حكايات على بابا والأربعين حرامى . وأرجو أن يتيح لنا ــ مستقبلًا ــ المؤلف الاطلاع على دراسة موسعة بنفس عنوان هذا الفصل الرابع الموجز من كتابه الذى يثير لحسن الحظ الكثير من التساؤلات أمام الباحثين والدارسين والأدباء والمهتمين بثقافة الطفل العربى ، وتأصيلها فى إبداعات محدثة ، تحفظ للقديم أصالته وتعطى للحديث بهاءاً متواصلًا مع ما كان ، وبرؤية مستقبلية إلى ما يمكن أن يكون .

ولا شك أن مجهود عبد التواب يوسف فى عرضه لحكاية الصياد والعفريت بين ألف ليلة ، والآخوين جريم هو مجهود يدل على شمولية رؤيته للحكايات الشعبية العالمية بما فيها من حكايات عربية وهندية .. وهندو ــ أوربية ، وجرمانية إلى غير ذلك من حكايات متعددة الأصول أو ذات أصل واحد ، ولكن تعددت أشكالها وتنوعت صيغها بانتشارها من مكان إلى مكان ، ومن لغة إلى لغة أخرى .

« والحق ــ كما يقول المؤلف ــ أن قصة الصياد والعفريت تحوى بداخلها مضموناً أكثر ثراء وغنى ، وتخفى بين سطورها قيماً أفضل من كل الحكايات المشابهة « ص ٦٥ » . كما أن ما أورده المؤلف فى الفصل السادس من كتابه بعنوان كامل كيلانى وألف

ليلة وليلة ـــ هو تحية صادقة نحيّى فيها عبد التواب يوسف لتحيته لهذا الرائد من رواد أدب الطفل العربى .. » ولكن ماذا بعد كامل كيلانى !! .

أمّا ما أورده المؤلف بعد ذلك فى الفصل السابع عن : الأطفال وقصص الحيوان فى الأدب عامة وفى ألف ليلة وليلة خاصة .

وعن الطفل وعلاقته الوطيدة بالحيوان .. أظن أن مثل هذا الموضوع فى حاجة إلى دراسة أوفى . وفى ظنى أن ما احتواه هذا الفصل (٨٧ ـ ٩٨) هو مشروع دراسة .. وهو ما تميز به هذا الكتاب بأنه قدم للدارسين والمهتمين بأدب الأطفال مجالًا رحباً من الموضوعات الحية والخصبة ، التى يجب وضع دراسات موسعة عنها ، والالتفات إلى ما يحمله الأدب الشعبى من مقولات ومكونات اجتماعية ، وقيم أخلاقية يمكن أن تكون مصدر إلهام لابداعات حديثة ، ومسرحاً لاستلهامات متنوعة عن أحداث وخيالات وتصورات تجمع بين الواقع والخيال فى بناء فنى رائع الشكل متعدد العناصر . وهو ما حاول المؤلف فى الفصل الثامن ، وأيضاً برؤيته الموسوعية ، أن يطرحه . ويستهل هذا الباب برواية ما خطر على باله فى يوم من الأيام فيقول « ص ١٠١ » ، « خطرت ببالى ذات يوم فكرة إبتهجت لها كثيراً .. أن أقدم للأطفال كتاباً أو برنامجاً إذاعياً من قسمين .. الأول : أروى فيه حكاية بساط الريح ، وفى القسم الثانى من الكتاب أو البرنامج أقدم القصة العلمية للطائر .. ويكون هذا استهلالًا لسلسلة على نفس المنهج .. وحملت الفكرة فرحاً بها إلى د. سهير القلماوى ، فإذا بها تقول :

ـــ لماذا تريد أن تغلق فى وجوه الأطفال باب الخيال ، دعهم فى خيالاتهم ، وأحلامهم يستمتعون ببساط الريح » .

هذه النصيحة الحكيمة من الأستاذة العظيمة د. سهير القلماوى أظن أنها هى التى وجهت عبد التواب يوسف وجهته الرشيدة ، فى كثير من أعماله الأدبية والثقافية للطفل .. وأظن بل وأعتقد أن خبرة عبد التواب يوسف الطويلة والعميقة فى مجال أدب الطفل ، هى التى جعلته يختتم هذا الفصل « ص ١١١ » . بقوله : « إن النمو العقلى غير كاف إذا لم يصاحبه النمو الوجدانى ، وكلاهما يحتاج منا إلى جهود حقيقية تبذل فى سخاء لبناء أبنائنا » .

وفى الواقع أن هذا أمر هام ، فكم من الكبار نصادفهم فى حياتنا ونلحظ نموهم الفكرى الرائع .. ولكن للأسف نجد نموهم الوجدانى يعوق هذا النمو الفكرى الرائع عن إثبات وجوده فى الحياة العملية . فهل لنا أن نلتفت إلى أهمية النمو الوجدانى فى تحقيق النجاح فى الحياة مواكباً للنمو الفكرى للإنسان !! وكم فى حياتنا من خلل بسبب عدم النضج الوجدانى ! . ثم ينقلنا عبد التواب يوسف فى سلاسة وهدوء ، يماثلان سلوكه وأسلوب حواره الثقافى العام ، إلى الفصل التاسع ، حيث يتناول مسرح الأطفال والتراث ، باعتبار أن « مسرح الأطفال ـــ أياً كان نوعه وشكله ـــ مجموع فنون « كما تناول فى عرضه ، البذور المسرحية التى عثر عليها فى التراث المصرى والسومرى ، والتراث العربى ، وكيف أصبحت الجذور المسرحية العربية تراثاً . فقد أصبح خيال الظل ، وصندوق الدنيا ، والأراجوز ـــ أو ما يسمونه بفنون المخايلة ـــ من التراث ، لقد كان الناس يشهدونها فى الشارع أو أماكن خاصة بها .. « ص ١١٩ » . وفى حديثه عن التراث الإسلامى فى مسرح الأطفال يرى المؤلف أن د. محمد محمود رضوان هو رائد مسرح الطفل الإسلامى ، حين كتب فى أوائل الاربعينيات مجموعة من المسرحيات الإسلامية ، وعلى منواله نسج غيره .

كما أصبح التراث الشعبى مصدراً لمسرحيات الأطفال ، وأضحت مسارح الأطفال متنوعة ومتعددة ، فى بلدان العالم المتقدم ، وانفتحت على ابتكارات وإبداعات جديدة كل يوم . كما حظيت مسارح الأطفال باهتمام كبير من كثير من الدارسين العرب . وما من ندوة أو حلقة دراسية ، أو مؤتمر لثقافة الطفل العربى ، إلا كان موضوع المسرح من الموضوعات المطروحة للبحث والمناقشة .. (ص ١٢٥) . كما طرح عدة أسئلة كل سؤال منها يحتاج إلى دراسة إضافية ، مثل كم مسرحية يشاهدها طفلنا على المسرح خلال كل مرحلة طفولته ؟ !

ما جدوى كل ذلك ونحن بلا مسارح حقيقية للأطفال ؟! .

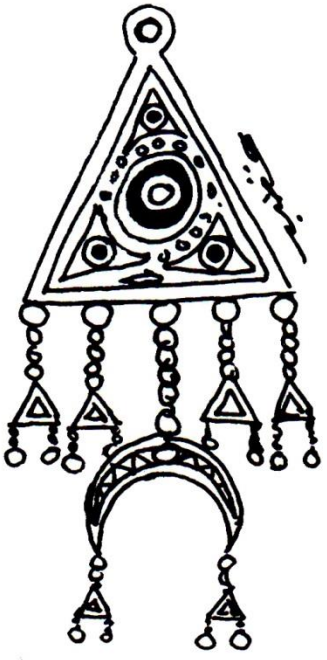
وفى ختام هذا الفصل التاسع يثير من جديد السؤال الهام عن أساليب وطرق توظيف التراث فى الكتابة لمسرح الطفل .. **ويقول عبد التواب يوسف** « ان التراث كنز ، لنا أن ناخذ عنه ، شريطة أن يكون ذلك بقدر ، وبحذر ، وبدراسة متأنية حتى لا نفسده على أطفالنا « ص ١٢٧ » وأضيف إلى قوله هذا أنه ليس كل ما فى التراث يتوافق مع الفكر المعاصر ، أو مع الرؤية المستقبلية للحياة الإنسانية للطفل فى أمتنا العربية أو فى العالم ، والقول المأثور المنقول عن تراثنا يصدق فى هذه المقولة العربية « علموا أولادكم ما فى زمانهم لا ما فى زمانكم ، فقد خلقوا لِزَمانٍ غير زمانكم » . وفى فصل الختام وهو الفصل العاشر من هذا الكتاب الهام بكل إيجابياته أو بعض قصوره حاول عبد التواب يوسف فى هذه الفصول المتناثرة المتجمعة أن يلم الشتات حول هذه القضية البالغة الأهمية والتى لم نعطها كما يقول ص « ١٣٢ » حقها من الدراسة والبحث وأعنى بها « **قضية الطفل العربى والادب الشعبى** » . **وهو قول حق ومقولة صدق من مفكر وأديب عايش ويعايش قضية الطفل العربى فكراً ووجدانا ..** كما أريف مقولته هذه بآراء عدد من الأساتذة الأدباء والمفكرين ، مختتماً كتابه هذا بقوله ص « ١٤٦ » وبعد .. فإن قضية التراث ، والتعامل مع كتابته للأطفال لا يمكن أن تستوعبه هذه الدراسة المتواضعة ، التى أراها نظرة أولية لموضوع يحتاج إلى الدراسة الدائبة ، ولابد من محاولات التجريب المستمرة ، صياغة للتراث ، وإعادة نظر فيما بين أيدينا منه حين نصوغه للأطفال . ولابد لنا من تفجيره واستلهامه بل مواجهته ، فذلك هو السبيل الحقيقى للوصول إلى ثمرة » .

ثم أضاف إلى ذلك كله بعض مصادر بحثه ، وكم كنت أرجو أن يضيف أيضاً مصادر بحثه غير العربية ..

وأهمس ــ على طريقة عبد التواب يوسف ــ هل فى الإمكان إصدار **ببليوجرافيا عربية عن** « أدب الطفل العربى » .

أظن أن عبد التواب يوسف قادر على ذلك بمعرفته الموسوعية والشمولية عن ذلك ..

وختاماً ، فإن هذه الصفحات ما هى إلا تحية أزجيها للأستاذ عبد التواب يوسف على جهوده العديدة فى مجال ثقافة وأدب الطفل العربى .. إنها تحية مودة وتقدير عميق .



Then Gebril takes us to Hassan Abdel Rahman El- Sharq's exhibition which was held in the Opera House from March 26 to April 3, 1993. El- Sharq is an Egyptian painter who seeks, though his spontaneous style, inspirations in folkloric epics. Here he got his inspiration from the *Epic of Abuzaid el- Helaly*. He chose for his exhibition the name" *Abu Zaid El-Helaly in the Opera House,* which was consistent with its theme. The review goes beyond the present exhibition to introduce a very lively portrait of the artist: his work, activities and exhibitions other the Opera's.

The book review sections in this issue presents two reviews. There is first a review by Dr. Esam Abdallah of the recent Arabic Translation of *Poeple's Religious Beliefs* by Dr Iman and revised by Dr Abdel Ghaffar Mekkawy. The Arabic Translation appeared in Al- Marifa Series, Kuwait, 1993.

The second review is about Tawab Yousef's *The Arab Child and Folklore,* published by El-Dar Al-Massriah Al-Lobnanyah in 1992. This book, according to the reviewer safwat Kamel. is indeed an important contribution to the Arabic studies in the field.

The general nature of this art and its bearings on fine academic arts can be assumed from the diversity of its forms: wall paintings, textiles, tentwork, etc. In the past, folk arts were considered by academics as inferiour. Yet those same arts have their own distinctive place and presence in the whole domain of art. Moreover, they came to be considered as a Source of inspirations for academic arts.

Building on the conclusions deduced by the study, Prof. Salma undertook an analysis of certain works, which she considered to emphasize the trend of the study and reveal implicit aesthetics in the Egyptians folk creations.

Following this, comes a literary study by Abdel Tawob Yousef on *African Folktales as a Soruce for Universal Children's Folk Stories,* in which he sough to establish the importance of those Africans tales, even though long neglected by the Africans themselves. The author explains how they found their way to Europe along with other treasures seized from Africa by western colonial powers more than a quarter of million stories were reportedly compiled and retold to enrich the art of storytelling in the Western World.

The study presents new texts of African tales translated into Arabic to add to the repertoire which was in the past translated by many a writer who were interested in that field, particularly Kamel El Kelany.

The study indicated the Africans explanations of the origins of the art of storytelling or how stories "came down from Heaven".

In the new section *An Interview With,* Samar Ebrahim seeks to explore the relation between theatre and folkloric epics the through interviewing a large number of authors, critics, directors, actors concerned with this issue.

In fact, there is a mutual area between folkore and literature and formal or private arts. It is a very rich area, either to hunt for folkoric traditions to be formulated into special litterary or artistic works, or to seek inspiration in form or content for such works.

The Tour of Al- Fonun Al- Shabiah in this issue was made by Nadyah Abdel Hady Al-Sinousy and Mohammad Osman Gebriel. The former reviews a symposiums held in Al-Balon Theatre on Wednesday evening April 28, 1993 on the 30th anniversary of the National Folkloric Dance Troup, as a part of a long program of cultural symposia planned by the Sector of Folklore and Musical Arts, with a view to extend more cultural services to the broader public along with its artistic activities. The symposium focused on folk dancing on the map of Egypt. It was run by Mr. Safwat Kamel, a lecturer on folklore at the High Institute of Folklore. He explained the various patterns and types of folkloric dances in Egypt as well as how and when they were traditionally performed. He also underlined the role of the National Troups in maintaining the Egyptians folkloric traditions in that field.

ment of the sector, which has taken into consideration the present circumstances. He referred as well to the Sectors plan of activites to be carrried out by its various troups in and outside Egypt.

It comes next a study by Dr. Ebrahim Sha'lan on *"Colloquial Phenomena of Folk Proverbs:* A linguistic study," which focuses on different collections of Egyptians proverbs, ie, Ahmed Timor's, Faiqua Hosein's, and the auther's. While seeking to identify colloquial phenomena through those collections, the author analyzed texts without too much interpretation so as to establish the etymology of colloquial words, in search for congruities and similarities between classical and colloquial Arabic. He finally comes to the conclussion that the spoken form of Arabic (coloquial) has developed from the written form (classical) as the colloquial tongue tried to tune the classical strict linquistic constraints to its vocal and lingual faculties and living conditions. As a result, this attunement led to slight, but noticealble, differences between the two forms.

The study is introduced by a review of certain views and attitudes in this field so as to clearify the trend of this study, and show that the issue goes back to the earliest stages of lingustic studies. In fact, it developed from the earliest etymological studies which were extensively carried out in order to distinguish pure Arabic words from crossbred and foreign ones.

Witthin the interest shown by the journal inthe unpublished folkloric texts, it produces in the section "Folkloric Texts" a new narrative melodic work *"Gad el- Moula's Sons"* Which was recorded and annotated by Abdel Aziz Refat.

Then comes Dr. Hany Ibrahim Gabr's *"Creation and the influential Factors Acting upon Creative Inovations of Folk Artists,* Which expolres the aesthetic sources of creativity in folk arts.

The study is based on the principle that the process of formation in folk arts should not be always considered in term of plural views and absolute definitions, but it should be rather considered in the light of the fact that some works of art reflect personal individual visions of the artists. It is those visions that prompt distinctive artistic creation and unique achievements. This means that the artist passed from the stage of unsophisticated plastic stereotypes into deeper and more elaborate froms.

In pursuing this approach, the study underlines the different attitudes of both traditional unsophisticated expression and innovative artistic expression towards the question of aesthetic values. These values have different meanings for them in terms of form and content.

Next, prof. Salma Abdel Aziz explores the *"Nature of Folk painting Aesthetics and its influence on Arts"*. Underlying this study there is the fact that folk art emphasizes society's creative faculties.

ideals as well as his literary and artistic product.

The present study seeks to explain differences and similarities between history and mythology since the early beginnings of this science until today. The Study, as it is, is a serious contribution to the development of historical methodology, particularly in the field of socio-historical studies. The writer, who is a pioneer in this field in the Arab world, sought to direct the attention of researchers in the area of folkloric studies to take heed of the historical background of the artistic types to be monitored and studied.

* * *

As for Farauq Khorshid's "*Follkloric Literature and the Age of Universal Communication*", it is based on a certain point raised at the symposium which was held by the Egyptian Society of Communication for Development, and attended by the National UNESCO Section, with a view to formulate an Egyptian Program to realize the goals of the World Decade of Cultural Development.

The issue in Question is emphasizing the individual cultural identities of world's peoples. The diffusion of sophisticated and modern means of communicastion has unceasingly catalyzed the fusion, and even the elimination of such identities to be replaced by a range of cultural, behavioural and creatine values irrelevant to the culture and values of, or even the social progress of the developing societies.

Taking the Egyptian society as a typical model, Farauq Khorshid uncovers several factors which have deterred the documentation of its cultural heritage, let alone distorting and misrepresenting it more too often in modern times. Having explained how the folkloric creative artist grapples with those factors which he is fully aware of, and what goals he aspires to attain, the writer seeks to underline the fact that it is the folkloric literature not else, that represents the nation's conscience, maintains its unity and integrity, and brings to it constantly renewed hopes. This literature, however, has sufered, under the impact of means of communication, much an alarmingly violent concussion that it would undermine its entity and put it in the danger of being lost forever. Being the safeguard of people's originality and identity against deliberate liquidation and elimination, it is imperative to pay more attention to it and recognize its worth and value.

On the 30th anniversary of the National Folkoric Dance Troup, Abdel El- Ghaffar Odah, who is resposabilities for the Sector of Folkore and Musical Arts tackles in this article is based on the fact that the sector bears heavy responsabilitiesfor providing the broad public in and outside Egypt with all sorts of cultural and artistic services. Thus, it needs more attentions and development.

In this respect, the writer reviews the plan of adminstrative and artistic develop-

This Issue

This issue Comes out in Concurrrence with the Conferment of the State Award of Merit for Art to Abdel Salam Sherif, the great pioneer artist, in recognition of his superbly exquisite and diverse work, including paintings, magazine and book layout, etc... Al- Funun Al Shaabia had previously dedicated a special file to this distinctive artistic product on his 80th anniversary.

As we Congratulate him on winning such a prestigious reward, Al- Funum Al-Shabia's family express their deepest appreciation for his valuable and creative contributions to this periodical ever since its first appearance in January 1965.

This issue opens with Safwat Camal's *"Artistic Aspects of Folkloric Songs and Mawwals"*, which presents specimens of songs, which he has Collected and recorded over 30 years, so as to illustrate the patterns of Egyptian folk songs. He Concluded his study with a narrative mawwal, "Salmah and Soliman", a good example of this art in Egypt, that implies a range of values held dear to and boasted of by every Arab.

* * *

Next comes prof. qasem Abdu Qasem's *"Between History and Folklore"*, which discusses the relation between history, as a science, and the folkloric traditions, and illustrates the dimensions of such a relationship. Although history was born fro, the womb of mythology, and developed along with it, historians, up until recently, disdained to use folklore as a source of historical knowledge. With the staggering progress in the field of historical studies in the late decades of the present century, researches have focused on all types of inherited traditions in an attempt to understand man within the context of his social life and culrure, which reflect his customs, practices, behaviour, values and

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطريا ، البحرين ١,٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ١٥٠٠ ليرة ، الأردن ٧٥٠ فلسا ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٣٠ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١,٦٠٠ دينار ، الدوحة ٨ ريال ، الامارات ٨ درهم ، غزة القدس ١٢٥ سنت ، سلطنة عمان ريال واحد .

● **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 .

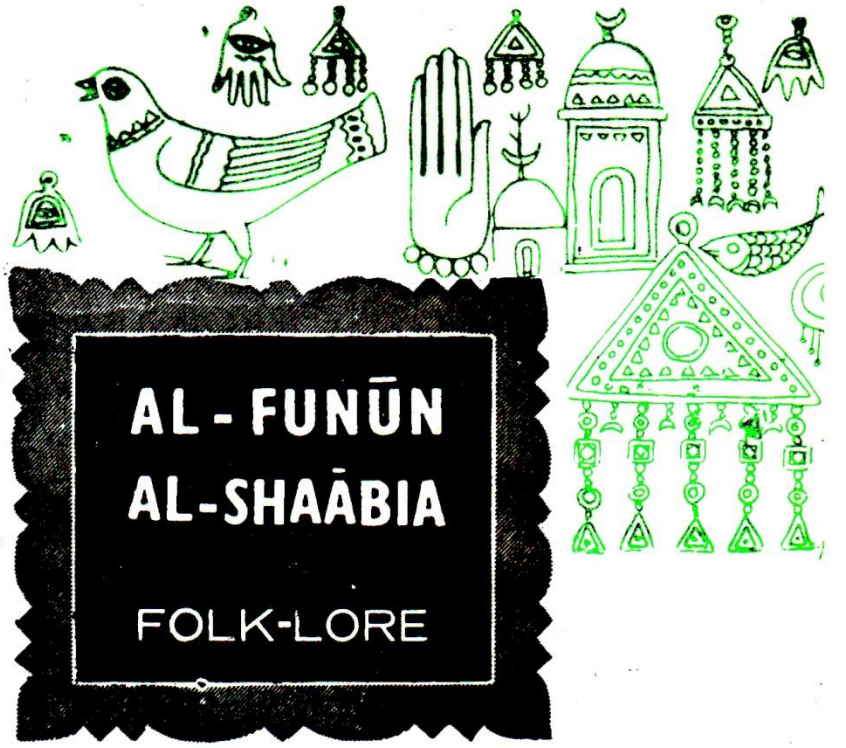
● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩,٤ دولار للأفراد ، ١٨,٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا واوروبا ١٢ دولارا .

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق .
(*) القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ .

A Quarterly Magazine, 40 - 41
Issued By : General Egyptian Book Organization, Cairo
July - Oct 93



AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Kholy

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

Dr. Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع

١٩٩٣/٦٢٨٣

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE