# الفنون الشعبيّة

عدد ٤٣

ابريل - يونيه ١٩٩٤

الثمن ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

# الفنون الشعبية


أسّسها 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

## فهرس


الموضوع — الصفحة

- هذا العدد ..... ٣
- من فنون الغناء الشعبى : شفيقة ومتولى
  دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص ..... ٩
  صفوت كمال
- الزمان والمكان فى السيرة الشعبية ..... ١٧
  فاروق خورشيد
- المفاهيم السياسية فى المثل الشعبى ..... ٢٢
  د. إبراهيم أحمد شعلان
- الشاطر محمد «نموذج ٢» ..... ٣٩
  عبد العزيز رفعت
- الفولكلور والأنثروبولوجيا ..... ٤٨
  تأليف : وليام ر. باسكوم
  ترجمة : أحمد صليحة
- دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة ..... ٥٦
  تأليف : آلان دندس
  ترجمة : على عفيفى
- التحليل النفسى والفولكلور ..... ٦٢
  تأليف : أرنست جونز
  ترجمة : إبراهيم قنديل
- بعض العناصر الموسيقية المصرية ـ الأفريقية المشتركة ..... ٧١
  د. جهاد داود
- الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكيلى الشعبى ..... ٧٨
  د. هانى إبراهيم جابر
- الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية ..... ١٠٦
  محمود مصطفى عيد
- جولة الفنون الشعبية :
  ـ خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى ..... ١١٧
  حسن سرور
  ـ مؤتمر العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا ..... ١٢٦
  أحمد محمود
- مكتبة الفنون الشعبية :
  ـ فى ذكرى عاشق الموسيقى الشعبية
  جمال عبد الرحيم ..... ١٣٠
  على عثمان
  ـ التراث الشعبى فى دول الخليج العربية
  ببليوغرافيا مشروحة ..... ١٣٧
  عبد العزيز رفعت
- THIS ISSUE ..... ١٥٠



العدد : ٤٣ أبريل ـ يونية ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
د. هانى إبراهيم جابر
محمود مصطفى عيد

● صورتا الغلاف :
أمامى : سيدة من الشيخ زويّد
خلفى : فتاة من الواحات البحرية

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
الجمع التصويرى

# هذا العدد

ما أن عاودنا الاتصال، فى العدد السابق، بالدراسات والأبحاث الفولكلورية الأوروبية - عن طريق الترجمة، حتى وصلنا عدد لا بأس به من الرسائل، لقراء وباحثين على اتساع رقعة وطننا العربى، يبارك أصحابها هذه المعاودة؛ باعتبارها خطوة حميدة. وقد وصلنا أيضًا طى هذه الرسائل، وكذا عن طريق الاتصال الشفاهى، بعض المقترحات المهمة التى تؤكد حيوية العلاقة بين المجلة وقارئيها. ولعل أول هذه المقترحات هو ذاك الذى يقضى بضرورة عدم إقتصار المجلة على نشر الدراسات والأبحاث الفولكلورية المترجمة عن اللغة الإنجليزية وحدها، وإنما يقتضى الأمر أيضًا نشر الدراسات والأبحاث المترجمة عن الفرنسية والروسية والألمانية، وغير ذلك من اللغات الأخرى. وبهذا الصدد نطمئن القراء على أن إدارة المجلة تسعى جاهدة إلى تكوين فريق من المترجمين المتخصصين، الذين يمكنهم الترجمة مباشرة من اللغة الأصلية دون لغة وسيطة، ليساهموا معها فى تحقيق هذا الاقتراح الهام.

أما الاقتراح الثانى، فيقضى بضرورة التوسع فى نشر النصوص الشعبية الموثقة. ومع أن هذا الاقتراح يبدو سهلاً، إلا أن العقبات التى تواجهنا بشأنه جليلة على الحصر. وتهيب إدارة المجلة، فى هذا الاتجاه، بالباحثين الفولكلوريين والأنثروبولوجيين وغيرهم، وكذلك القراء الذين يدخل الفولكلور فى دائرة اهتمامهم، أن يوافوها بالنصوص الشعبية الموثقة والمضبوطة بالشكل، والمرفق بها قائمة بالكلمات المستغلقة ومعانيها، حتى يمكنها تحقيق هذا الاقتراح على الوجه الأكمل.

أما الاقتراح الثالث، والأخير، فهو يرى أن الرسالة الأولى لمجلة الفنون الشعبية هى نشر الدراسات والأبحاث الفولكلورية المصرية والعربية. ومن ثم، فليس أقل من أن تتصدر هذه الدراسات والأبحاث غيرها من الدراسات والأبحاث المترجمة عن لغة أخرى. ومع أن إدارة المجلة لا ترى ضرورة لذلك، خاصة وأن الدراسات التى تنشرها لا تخضع فى أولويات ترتيبها لأية اعتبارات غير الاعتبارات الفنية، إلا أنها - تساوقاً مع المشاعر الوطنية والقومية النبيلة التى يشى بها هذا الاقتراح - لا ترى مانعًا من الأخذ به، فى حدود ما تسمح به الاعتبارات الفنية فى ترتيب المواد الصالحة للنشر فى المطبوعة الدورية.

وباتجاه ذلك، تستهل المجلة عددها هذا بدراسة صفوت كمال، وعنوانها «من فنون الغناء الشعبى: شفيقة ومتولى .. دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص». وفيها يحدد الكاتب مفهومه لفنية الأداء فى القصة الغنائية، ولقضية الثابت والمتغير فى نصوصها، مقرراً أنه لا يوجد فى المادة الفولكلورية - على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً، ثم أخذته الجماعة وبدلته، أو أدخل عليه الرواة «الشقاة» تعديلاً أو تبديلاً، وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إليه؛ باعتباره النص «الأصلى والأصيل» للنصوص الشائعة، أو التى بين أيدينا.

ويمضى صفوت كمال فى دراسته مستعرضاً بدايات ونهايات أربعة نصوص غنائية لقصة «شفيقة ومتولى» (من بينهم ثلاثة نصوص جمعها الدكتور أحمد على مرسى، ونشرها فى كتابه «الأغنية الشعبية... مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣)، ليقدم لنا بعد ذلك نصاً خامساً بعنوان «الشرف»، جمعه فى صيف ١٩٦٣ من المطرب الشعبى عبد اللطيف أبو المجد. ويمثل هذا النص بحق إضافة مثرية لمجموعة النصوص المعروفة لهذه القصة الغنائية، المعبرة عن مجموعة من القيم التى تتبناها الجماعة الشعبية وتدافع عنها.

أما دراسة فاروق خورشيد، التى تلى هذه الدراسة فتحمل عنوان «الزمان والمكان فى السيرة الشعبية»، وهى تتحرك فى إطار المعرفة الوثيقة بسيرنا الشعبية العربية بوجه عام، وتعنى بسيرة «سيف بن ذى يزن» بشكل خاص. والسيرة الشعبية - كما يرى الكاتب - رواية ذات بطل واحد وأحداث كثيرة متصلة، وهى بديل فى الأدب الشعبى العربى عن الملحمة فى الأدب الشعبى الغربى. أما أبطالها فلهم منبعان، إما منبع تاريخى حقيقى، أو منبع مختلق له جذوره التاريخية، ويمثل إما قبيلة أو طائفة أو فكرة. ويمر بطل السيرة بمراحل محدودة تبدأ بمرحلة الولادة، ثم مرحلة التكوين، ثم مرحلة الفروسية، ثم المرحلة الملحمية أو مرحلة السيرة؛ حيث يصبح البطل رمزاً للشعب كله وللعرب جميعاً، ثم تأتى بعد ذلك المرحلة الأخيرة، وهى مرحلة ما بعد البطل أو مرحلة الامتداد.

ويمضى فاروق خورشيد فى دراسته، موضحاً لنا كيف يتجاوز بطل السيرة حاجز المكان، وكيف يتغلب أيضاً على حاجز الزمان. فالبطل فى السير الشعبية لا يرتبط بمكان محدد رغم بدايته من هذا المكان، ولا بزمان معين رغم بدايته من هذا الزمان؛ فهو بطل يمثل الأمة العربية كلها، والتاريخ العربى كله، وبخاصة سيف بن ذى يزن، فى السيرة المعروفة باسمه، فهو بهذه المواصفات بطل يداعب ذهن المبدعين الخلاقين فى دنيا الفنون على وجه الأطلاق، وما يزال الأدب المعاصر يحمل لنا صوراً من أحلام هؤلاء المبدعين ومحاولاتهم فى خلق مثل هذا البطل.

وإذا كان فاروق خورشيد قد أولى اهتمامه لقضية الزمان والمكان فى السيرة الشعبية، فإن إبراهيم أحمد شعلان يعنى بالكشف عن «المفاهيم السياسية فى المثل الشعبى»، وذلك فى دراسته الموسومة بهذا العنوان؛ حيث يتناول بالتحليل الدقيق، المدعم بالأمثال الشعبية،

خمسة مفاهيم سياسية، هى : التمايز الطبقى، الصفوة، الحاكم والمحكوم، التصاعد الاجتماعى، الإدارة . مؤكداً على أن الأمثال الشعبية هى إحدى الثوابت الثقافية المحركة للسلوك الاجتماعى، وهى تعبر عن فلسفة الشخصية المصرية وهويتها، وتحمل فى ثناياها صوتاً سياسياً واضح المعالم فى نطاق المتاح والممكن، وكذلك إشارات لا يجب أن تغيب عن منظرى السياسة وأصحاب القرار؛ فالقرار المكتوب ليس له قيمة إذا لم يدخل فى صميم قناعات الناس، كما أن القيم السياسية الجديدة لا يمكن التبشير بها إلا بعد الوعى الكامل بالقيم التقليدية بسلبياتها وإيجابياتها، وبالتالى معالجة السلبيات وتعظيم الإيجابيات.

وإذ تنتهى هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بالأدب الشعبى المصرى والعربى، يأتى باب «نصوص شعبية»، ليقدم لنا عبد العزيز رفعت على صفحاته نموذجاً ثانياً، مضبوطاً بالشكل، لحكاية «الشاطر محمد». وهو نموذج تلعب فيه التحولات، بدلاً من الأدوات السحرية فى النموذج الأول - المنشور بالعدد السابق، دوراً بالغ الأهمية فى انتصار البطل «الشاطر محمد» على رمز الشر «الساحر» فى الحكاية، وتخليص الجماعة الشعبية من شروره، ومكافأته على ذلك بزواجه من الأميرة.وقد أرفق عبد العزيز رفعت بنموذج الحكاية قائمة بمعانى الكلمات التى رأى أنها قد تستغلق على القراء غير المتصلين بلهجة أهل المنطقة التى جمع الحكاية منها.

تأتى بعد ذلك مجموعة المقالات المترجمة، وهى مكونة من ثلاثة مقالات يمثل إثنان منها مرحلة سابقة فى الدراسات الفولكلورية؛ لكنها هامة. وتتمثل أهميتها فى حضورها الفعلى حتى الآن فى مناهج الفولكلور ودراساته. والمقال الأول فى هذه المجموعة هو مقال عالم الأنثروبولوجيا «وليم ر . باسكوم» عن «الفولكلور والأنثروبولوجيا». وفيه نطالع الرأى القائل بأن الفولكلور ينتمى إلى أحد فروع الأنثروبولوجيا، وهو الأنثروبولوجيا الثقافية، ويرى باسكوم أن الفولكلور جميعه منقول شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة بفولكلور، وينحو إلى أن يقصر الفولكلور على ما أطلق عليه اصطلاحاً «الفن اللفظى»، الذى يشمل الروايات النثرية (الأسطورة والحكاية الشعبية والليجند) والأحاجى والأمثال، ويخرج منه بذلك الرقص والطب الشعبى والمعتقدات (الخرافات) الشعبية. ويمضى باسكوم إلى حد القول بأن نصوص البالاد (Ballad) وغيرها من الأغانى فولكلور؛ لكن موسيقاها وموسيقى الأغانى الأخرى لا تنتمى إلى الفولكلور.

ولا شك فى أن هذا التعريف للفولكلور أضيق كثيراً مما ينبغى، وهو ما يراه معظم علماء الفولكلور ويسلكون على أساسه. إلا أن المقال، وهو يعرض للمدخل الأنثروبولوجى فى الدراسة الفولكلورية، يحاول أن يسد الفجوة القائمة بين هذا المدخل والمدخل الأدبى، باعتبارهما منهجين أساسيين ومتكاملين فى دراسة المواد الفولكلورية الأدبية.

ويكتمل تصورنا لتكامل هذين المدخلين، الأدبى والأنثروبولوجى (الثقافى)، إذا ما قرأنا مقال آلان دندس «دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة.. التعريف والتفسير»، حيث يذهب فيه دندس إلى أن تقسيم علماء الفولكلور إلى قسم أدبى وآخر أنثروبولوجى يترتب عليه رأى،

مفادة أن كل مجموعة من الفولكلوريين لديها منهج يلائم اهتمامها الخاص، ومن ثم هناك تفكير فى أن يكون لدراسة الفولكلور فى الأدب منهج، ولدراسة الفولكلور فى الثقافة منهج آخر. وبالنظر إلى هذا التقسيم يمكن أن يرى على أنه تقسيم خادع. فمنهج دراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج دراسته فى الثقافة هما بالضبط منهج واحد؛ وبكلمات أخرى، فإن علم الفولكلور له منهجه الخاص الذى ينطبق عملياً على القضايا الأدبية والثقافية. وباتجاه تأكيد هذا الرأى يذهب المقال إلى أن هناك فقط خطوتين أساسيتين فى دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة، الأولى موضوعية وتجريبية، والثانية ذاتية تأملية. وهو يسمى الخطوة الأولى «التعريف»، والخطوة الثانية يسميها «التفسير» . ويتكون التعريف، بصورة أساسية، من البحث عن التشابهات، أما التفسير فيعتمد على وصف الاختلافات. والمشكلة هى أن التعريف قد أصبح غاية فى ذاته بالنسبة لكثير من علماء الفولكلور، بدلا من كونه وسيلة لغاية التفسير، التى يعنى بها نقاد الأدب والأنثروبولوجيون، مع أن التعريف هو فقط البداية، أو الخطوة الأولى. وعالم الفولكلور الذى يحدد تحليله بتعريف، قد توقف قبل أن يسأل الأسئلة الحقيقية المهمة عن مادته. فإذا كان حقيقياً أن علماء الفولكلور يعرّفون فى الغالب دون مثابرة لكى يفسروا،بينما يفسر نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا بدون تعريف فولكلورى أولى دقيق، فإنه يتعين على علماء الفولكلور أن يعلموا زملاءهم نقاد الأدب والأنثروبولوجيين آليات تعريف الفولكلور، أو يتعين عليهم أن يتولوا بعض مشاكل التفسير بأنفسهم، وإلا أصبحت الدراسات الفولكلورية مزيجاً متنافراً من بدايات دون نهايات، ونهايات بدون بدايات أصيلة.

أما المقال الثالث، والأخير، فى هذه المجموعة، فهو مقال أرنست جونز، وعنوانه «التحليل النفسى والفولكلور». وكان جونز قد قدم هذا المقال فى الأصل لجمعية الفولكلور الإنجليزية عام ١٩٢٨، ولم يكن له أى أثر يذكر على دراسة الفولكلور الإنجليزى. غير أن إمكانية استخدام المواد الفانتازية الموجودة بالفولكلور كمواد نفسية المصدر مسألة طريفة بذاتها. وكان فرويد - أستاذ جونز - هو أول من لاحظ فى "تفسير الأحلام" أن الرموز الموجودة فى أحلام الأفراد موجودة أيضاً بشكل أكثر تطوراً فى الفولكلور. على أن افتراض جونز فى هذا المقال بإمكانية وجود تناظر بين تطور الإنسان الفرد وتطور الجنس البشرى عامة هو افتراض مثير للتفكير والتأمل، ما لم يكن صحيحاً أصلاً. لكن السؤال الذى يطرح نفسه هو: هل سلوك الأفراد الطقسى الملازم - كإصرار البعض على تناول كأس قبل النوم أو حتى كوب حليب دافىء - هى «آثار باقية» لمرحلة تطورية مبكرة.. مرحلة الطفولة (حيث كان مفترضاً أن يتم تنويم الطفل باعطائه زجاجة حليب). وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكن أن يكون هذا مناظراً لبقاء الآثار الفولكلورية فى الحضارة؟ تلك الآثار التى يزعم أنها مشتقة من مرحلة وحشية سابقة فى التطور. يشير جونز إلى أنه ربما كان هناك نظير للمبدأ البيولوجى القائل بتلخيص تطور الكائن الفرد لتطور النوع؛ ولكنه أمر فيه نظر.

على العموم، فإن جونز يأمل - فى نهاية دراسته - أن يعود التعاون بين العاملين فى مجالى الفولكلور وعلم النفس بالنفع على كلا الجانبين.

تبقى بعد ذلك ثلاث دراسات تتعلق بالفنون الشعبية، التشكيلية والموسيقية، وأول هذه الدراسات هى دراسة جهاد داود، وعنوانها «بعض العناصر الموسيقية المصرية ـ الأفريقية المشتركة» . وفيها يتابع الكاتب النتائج التى خلص إليها من دراسة سابقة له، قارن فيها بين الآلات الموسيقية المصرية القديمة والآلات الموسيقية الشعبية المصرية. وكانت تلك الدراسة قد أسفرت عن وجود علاقة وثيقة بينهما، وكذلك عن وجود الكثير من أوجه الاختلاف، مثل: استخدام الموسيقى الشعبية المصرية للمقامات العربية، بينما تدل الشواهد على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون النظام الخماسى بدون النصف تون، وكذلك احتلال الموسيقى فى أداء الشعائر الدينية الإسلامية لمكانة هامشية، فى حين أنها كانت تحتل فى أداء الشعائر الدينية عند قدماء المصريين مكانة رئيسية. هذه الاختلافات؛ بالإضافة إلى اندثار بعض الآلات الموسيقية المصرية القديمة، مثل: آلة السيستروم، والهارب بنوعية المقوس والزاوى، والقيثارة المصرية القديمة، دفعت الباحث إلى البحث عنها فى أفريقيا، باعتبارها الامتداد الطبيعى لمصر جنوباً، ووجد أن ثمة تأثيراً مصرياً مستمراً على الموسيقى الأفريقية، وأن لهذا التأثير جذوره منذ أقدم العصور.

تلى هذه الدراسة مباشرة دراسة هانى إبراهيم جابر عن «الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكيلى الشعبى». ويؤكد فيها الكاتب على أهمية الفكرة فى بناء الصورة التشكيلية الشعبية، وعلى ما للخيال عند المبدعين الشعبيين من أثر على الصياغة الفنية وتحديد الأسلوب الجمالى للعمل الفنى؛ وذلك بالمخالفة لتراث الفكر الفنى التشكيلى بشكل عام، والفلسفة الجمالية المثالية منه على وجه التخصيص.

وقد دفعت وجهة النظر هذه، التى تربط الأعمال الفنية الشعبية بالفنون الجميلة وتنسبها إليها نسبة عضوية بما تحمله من قيم تشكيلية، دفعت الكاتب إلى التدرج فى جدلية مسترسلة، عبر مستويات عديدة ومتصلة، مع ذاك التراث الفكرى لتوضيح وجهة نظره، ومن ثم تأكيدها، دون أن يغفل ما لهذه الفنون من خصائص تميزها عن الأعمال الفنية التشكيلية الخاصة أو الفردية؛ ليخلص من ذلك إلى موضوعه الأساسى: «الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكيلى الشعبى».

وينتقى الكاتب، لإبراز وتأطير هذا الموضوع، أحد الفنون الإنتاجية، التى تلعب الحاسة الجمالية دوراً حيوياً فى تشكيلها؛ وهو فن الفخار، ليقدم لنا وصفاً دقيقاً لطبيعة هذا الفن ومفرداته وطريقة ممارسته، ثم كيفية استلهامه وتوظيفه فى مركز إنتاج الفخار بقرية «جراجوس» ـ التابعة لمركز قوص بمحافظة قنا ـ من جهة، وفى ورشة الخزاف سمير الجندى بمحافظة الجيزة من جهة ثانية. وقد اقتضى ذلك تحليلا لعدد من أعمال الفخار على الجانبين، مما أثرى الدراسة وعمقها.

أما الدراسة الفنية الأخيرة فى هذا المحور، فهى دراسة محمود مصطفى عيد، وعنوانها «الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية». وتهدف هذه الدراسة إلى علاج مشكلة تدهور الطابع فى مصر، وذلك من خلال عرض نماذج من التصميمات والزخارف النابعة من البيئة الشعبية المصرية المتأصلة فى وجدان الفنان الشعبى، نتيجة تجاربه الفنية المتتالية والمتواصلة عبر تاريخ طويل، وعطاء حضارى خصب.

كما تهدف أيضا، من خلال عرض النماذج والأساليب الخطية والزخرفية الشعبية وتحليلها، إلى محاولة التوصل للأشكال الأبجدية فى الكتابات الشعبية، واستبيان أبرز أنماطها التصميمية، سواء كانت نقشاً أو كتابة.

وأخيرا تستعرض الدراسة بعض النماذج التطبيقية المستلهمة من البيئة التراثية الشعبية المصرية فى أعمال «الجرافيك» المتعددة لتصميم الأغلفة والإعلانات بواسطة أحد الفنانين المحدثين.

وهكذا نصل إلى «جولة الفنون الشعبية»؛ حيث يقدم لنا حسن سرور عرضاً لأهم وقائع الندوة التى عقدت فى مركز الهناجر للفنون حول كتاب «خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى»، للدكتور أحمد زايد. وقد شارك فى هذه الندوة، د. محمود عودة، ود. فتحى أبو العينين، وأدارتها د. هدى وصفى.

كما يقدم لنا أحمد محمود أهم وقائع مؤتمر العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، الذى عقد فى العاصمةالمجرية بودابست فى الفترة من ١٩: ٢٥ سبتمبر عام ١٩٩٣. وقد شارك فى هذا المؤتمر، الذى نظمته جامعة يوتوفوس لوراند بالإشتراك مع جامعة ليدز بإنجلترا، باحثون من مختلف دول العالم، ومن بينها مصر، التى كان لها حضور مكثف على مستوى الأبحاث والمشاركين.

وأخيرا تأتى «مكتبة الفنون الشعبية». وقد حظت المكتبة فى هذا العدد بعرضين، الأول: أعده على عثمان عن الكتاب التذكارى الذى أصدرته هيئة فولبرايت عن المؤلف الموسيقى المصرى الكبير جمال عبد الرحيم، بمناسبة الذكرى الخامسة لرحيله؛ وذلك فى الرابع والعشرين من نوفمبر الماضى (١٩٩٣).

أما العرض الثانى، فقد أعده عبد العزيز رفعت عن الببليوغرافية الفولكلورية التى أصدرها مركز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون الخليجى بعنوان «التراث الشعبى فى دول الخليج العربية.. ببليوغرافيا مشروحة» عام ١٩٩٣. وقد قام بتحرير هذه الببليوغرافية وتصنيفها الدكتور أحمد عبد الرحيم نصر، كما قام بجمع مادتها كل من: د. يوسف عايدابى، د. إبراهيم عبد الله غلوم، د. أحمد عبد الرحيم نصر، د. محمد رجب النجار، وأشرف على مراجعتها القسم المركزى للمعلومات بمركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية.

وبعد، فإن الدعوة مفتوحة للمساهمة فى تحرير هذه المطبوعة القومية، والصدور متسعة لتلقى الملاحظات والاقتراحات البناءة التى نستمد منها القدرة على المضى قدما فى تحقيق الرسالة المنوطة بنا.

المحرر

## من فنون الغناء الشعبى

# ٢ ـ شفيقة ومتولى

## دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص

صفوت كمال

**إن العلاقة بين النص وراويه أو مؤديه من القضايا الهامة فى دراسة الأدب الشعبى، وبخاصة فى فنون الغناء، نظرا لأن الأغنية الشعبية بطبيعتها هى نص أدبى ولحن موسيقى. كما قد تتوزع فنون الأداء بين أداء فردى وأداء فردى يصاحبه أداء جماعى كالكورس أو كمرددين فقرات مكملة للنص الغنائى.**

وقد تكون الأغانى بلا مصاحبة إيقاعية أو بمصاحبة إيقاعية سواء أكان ذلك بالتصفيق أو بضرب الأرض بالقدم (دب الأرض)، أو كان ذلك بمصاحبة آلات إيقاعية مثل الطار والطبل والطاسات وغير ذلك من آلات الإيقاع الموسيقى. أو قد يكون الغناء بدون آلات إيقاع ويكون بمصاحبة آلات وترية مثل السمسمية، أو بآلات يعزف عليها بالقوس مثل الربابة، أو بآلات النفخ مثل الناى والأرغول والقصبة والمزمار، إلى غير ذلك من آلات موسيقية شعبية، أو كمان وعود مما أدخل على الآلات الموسيقية المصاحبة للغناء الشعبى مثل القانون، وما ماثل ذلك من آلات موسيقية غير شعبية، وغير تقليدية فى آن.

وتتنوع فنون الغناء الشعبى تبعاً لفئات الأعمار والفئات الاجتماعية والمهنية المتنوعة والمتعددة فى المجتمع الواحد، وكذلك تبعا لمناسبات أدائها خلال مجريات الحياة اليومية. ويُشكّل موضوع فنية الأداء قضية هامة فى بحوث المأثورات الشعبية، وخاصة حينما نتناول نصاً ما من النصوص باعتباره نموذجاً من النماذج الأساسية أو الأصلية لموضوع النص، ويظهر ذلك بوضوح حينما يتعرض الباحث لقصة من القصص الشعبى الغنائى، وما تحمله تلك القصة من تغيّر فى النص تغيّرا كاملاً، من حيث الشكل وأسلوب النظم، وكذلك لفنية الأداء الغنائى لنص آخر يؤديه مؤد آخر، وبلهجة أيضاً مغايرة للهجة مؤد غيره.

فمن حيث الشكل نجد أنفسنا أمام نصّين كل نص منهما لا يرتبط بالآخر إلا من حيث الموضوع الذى يتناولانه وعلى سبيل المثال يوجد نص «شفيقة ومتولى»، الذى يسمى حينا بقصة «متولى الجرجاوى» نسبة إلى بلدة بمحافظة سوهاج هى مدينة جرجا، والنص الآخر هو «الشرف»، حيث إن المحور الأساسى الذى تدور حوله أحداث القصة وعناصرها هو الشرف، باعتبار أن التفريط فيه أو المحافظة عليه أو «رد الشرف» أو الثأر له هو الموضوع الأساسى الذى كانت تقوم عليه وبه القصة.. بواقعيتها حينا، وبتخيلاتها الفنية حيناً آخر، وبسياقها الاجتماعى فى أحيان كثيرة. وتتحول المواقف من أنماط من السلوك إلى قواعد وعادات وتقاليد، وتفنى حرية الفرد أمام مفهوم الشرف؛ لأن الشرف

غال، والثأر للشرف هو محور وجود صاحبه، أيا كان السبب. والمجتمع يطلب من الأنثى أكثر مما يطلب من الذكر فى موضوع الشرف. فالشرف كيان يفوق وجود الكيان الإنسانى، لأنه يمتد إلى ما كان وإلى ما سيكون مهما أحاطت الظروف الخارجة عن إرادة الإنسان بما هو كائن.

وفى نص «شفيقة ومتولى» الشائع تحت هذا الاسم - اسم بطلة وبطل الأحداث، الشقيقة والشقيق - تتنوع المسميات وتتعدد الصيغ فى نظم البناء الفنى لهذا الحدث بكل ما يحمله النص من مشاهد درامية مأسوية، وتناقضات اجتماعية، يلعب فيها الواقع النفسى دورًا هامًا فى خديعة شفيقة، كما يقوم الواجب الاجتماعى بدور حتمى فى نسج مأساة بطلى الحدث بدوافع خارج إرادة كل منهما.

ويشكل الراوى الفنان هذا النسيج الدرامى فى بناء فنى محكم النظم شديد الإيقاع؛ بل والوقع أيضًا، حاد الكلمات لأنه تعبير عن المحظور والمرفوض، ورصد للخطر الكامن فى جوف الإنسان، وكشف عن المجهول الذى يحدد مسيرة الإنسان بوعى وبلا وعى من الإنسان نفسه. هذا التناقض بين الفعل والفكر، والتناقض بين ما يجب وما لا يجوز، هو ما يحرص كل فنان على تكوين صورته بالكلمات وبالأسلوب وبالشكل الذى يجيده ويحبه، بل بالشكل والأسلوب الذى يتلقاه منه غيره من السامعين.

والفنان الشعبى حينما يقدم نصه يقدمه إلى المتلقين دون اصطناع أو افتئات على النص الأصلى، إذ يقدم نصه بتلقائية مباشرة، حيث يَنْتفى الحاجز الوهمى بين المؤدىّ والمتلقى فيقدم نصّه فى وحده فنية جمالية تحقق الذات الجمعية فى الأنا الفردية، وتُشَكّل الوجود الفعلى للعمل الشعبى، حينما تَسْتَخدم الجماعة الفرد فى التعبير عما تريد بالأسلوب الذى تحبه وتهواه، ويكون المؤدى هو وسيلة من وسائل التعبير الفنى التى يتوسل بها المجتمع للتعبير عما يريد وفقًا لما يريد، بأشكال متنوعة ورؤى متعددة تكشف كلها معا، وفى الوقت نفسه، عن مكوّنات ما يدركه، وما يشعر به دون انفصام، ويتحقق ذلك فى عملية فنية معقدة التركيب سوية الشكل.

وحينما نقرأ النصوص المتُغايرة والمتنوعة لقصة «شفيقة ومتولى» نلاحظ وبوضوح شديد أن الرؤية لمضمون الموضوع واحدة، وأن الموقف الإنسانى من الحدث الأساسى ومجموعة الأحداث هو موقف واحد، حتى وإن حمل أحيانا بين أعطافه الرثاء لكلا البطلين أو لأحدهما دون الآخر، فهو فى النهاية موقف اجتماعى جمعى تقرّه الجماعة على ما قد يكون بين هذا وذاك من تباين. والسياق الثقافى للحدث هو الذى يفسر معنى القيمة فى بنية الحدث نفسه، من خلال إدراك نمط السلوك ودوافعه وغاياته. ويتشكل ذلك فى فنية الأداء حيث يكون أحد النصوص «متولى يا جرجاوى» هو أغنية قصصية يلعب الغناء فيها دوراً هاماً فى تكوين الشكل الفنى للنص؛ بحيث تكون عبارة «يا متولى» استكمالاً للمساحة اللحنية للنص الأدبى؛ حتى وإن صاحبها أداء موسيقى، لأن النص هنا بطبيعته كنظم يكون مغايرًا للنص السابق فى تكوينه حتى وإن اتحد معه فى الموضوع.

وقد حاول عبد العزيز رفعت فى مقاله المنشور فى «مجلة الفنون الشعبية» العدد ٣٠/٣١ يناير - يونيو ١٩٩٠ القاهرة ص ٣٩ - ٤٩ القيام بتحليل النص الذى قمت بجمعه فى عام ١٩٦٣ بالمقارنة مع النصوص الثلاث لشفيقة ومتولى، والتى رصدها الدكتور أحمد مرسى فى كتابه «الأغنية الشعبية مدخل الى دراستها» دار المعارف، القاهرة - ١٩٨٣.

ويتكون النص الأول ص ٢٩٨ من ٢٢١ بيتًا منها ٣٠ بيتًا يردد فيها المرددون: «يا جرجاوى.. يا متولى.. ياجرجاوى». وهذا النص بعنوان «شفيقة ومتولى»، ومطلعه:

١ - المرددون: يا جرجاوى.. يا متولى .. يا جرجاوى

٢ - المغنى: جاى تايه أدوّر على متولى

٣ - كلام منه العلما تولى

٤ - وأدينى راح أغنى على متولى

٥ - جاه الطلب وخدوه على المركز

٦ - ما فيش لا عم ولا خال له

٧ - مين فى البلد شرب خُلّه

٨ - عجبهم تحت الطلب خلُّه.. متولى .. يا -

٩ - المرددون: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى -

ويختتم المغنى الأغنية بتصوير موقف متولى أمام القاضى، فيقول المغنى :

٢٠٢ - المغنى : وبسرعة حددوا له جلسه.. نده له الجاضى وجف جَدامه

٢٠٣ - وجال له بتموّت شفيجة ليه يا متولى..

٤٠٤ جال له يا بيه أنا دمّى فار عمّال

٢٠٥ - مع أسوده عمل الفار.. عمل الفار.. عمال

٢٠٦ - وحدانا سجره وفيها فرع مال

٢٠٧ ـ جال له يا بيه أنا دمى فار زى العمّال

٢٠٨ ـ ومع الأسوده عمل الفار.. عمل الفار .. عمال

٢٠٩ ـ وحدانا سجره وفيها فرع مال

٢١٠ ـ ما فيش لا عم ولا خال لى

٢١١ ـ أشرب المرار ده والخل ليه

٢١٢ ـ أجطعه يا بيه والا أخلّيه

٢١٣ ـ كان الجاضى اسمه حسن

٢١٤ ـ راجل عنده فضل وإحسان

٢١٥ ـ جال له صراحه جطعه أحسن .. يا متولى

٢١٦ ـ المرددون: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى

٢١٧ ـ المغنى : جال له صراحه جطعه أحسن

٢١٨ ـ أصل إنت شريف وعملك شئ يعليك

٢١٩ ـ أبدا ما فيش شئ عليك

٢٢٠ ـ غير ست أشهر اشاعة ليك

٢٢١ ـ المرددون: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى

أما النص الثانى الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى كتابه أيضًا بعنوان «شفيجة ومتولى» ص ٣١٠ ـ ٣٢٩، فيتكون من ٣٧٩ بيتاً منها ١٢٦ بيتاً يرددها المرددون وتتحدد فى:

«جرجاويه.. ويا عينى.. يا بوى .. يا بوى

جرجاويه.. وغريبه .. يا جرجاويه»

ويكون مطلع الأغنية كالتالى:

١ ـ المرددون : جرجاويه .. ويا عينى .. يا بوى .. يا بوى

٢ ـ جرجاويه.. وغريبه يا جرجاويه .. آه آه يا ناس

وفى البيت الثانى من المطلع فقط يذكر «آه آه يا ناس».

٣ ـ المؤدى: آه يا نا.. يا نا

٤ ـ متولى ماشى ع الترعه

٥ ـ جالو مطلوب فى الجرعه (القرعة أى التجنيد الإجبارى)

٦ ـ وأنا على حادثة الجرجاويه

٧ ـ المرددون: جرجاويه.. ويا عينى .. يا بوى .. يا بوى

٨ ـ جرجاويه.. وغريبه يا جرجاويه

إلى أن يختم المؤدى أغنيته القصصية بالآتى:

٣٦٨ ـ المؤدى: حتى الجاضى فى جوله بيفرز

٣٦٩ ـ جال له ولا تخاف روّج يا عزيز

٣٧٠ ـ ست أشهر بايقاف التنفيذ

٣٧١ ـ وأدى دور الـ ...

٣٧٢ ـ المرددون: جرجاويه.. ويا عينى .. يا بوى .. يا بوى

٣٧٣ ـ جرجاويه .. وغريبه يا جرجاويه

٣٧٤ ـ المؤدى: أوعى تزعل حالك ياللى

٣٧٥ ـ إذا حملك تتجل جلى

٣٧٦ ـ وخلص دورك يا سى متولى

٣٧٧ ـ وأدى حال الـ ...

٣٧٨ ـ المرددون: جرجاويه .. ويا عينى .. يا بوى ... يا بوى

٣٧٩ ـ جرجاويه.. وغريبه يا جرجاويه.

أما النص الثالث الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى نفس الكتاب وهو بعنوان «شفيجة ومتولى» فيتكون من ١١٥ مقطعاً، ولم يرد به تحديد الفرق بين المغنى والمرددين، ومطلع الأغنية:

١ ـ اسمع حكايه جرت فى سيوط

٢ ـ مع ولد اسمه متولى والنقب فى جرجا

٣ ـ يوم سافر على الجيش.. بكيت عليه جميع جرجا

٤ ـ الولد كان متوسل بالكريم والنبى وابن عمه على

٥ ـ وكان لو مجام يا ناس فى الجيش أهو على

٦ ـ عملو للولد..١ يعلمهم

إلى أن يختتم الراوى نصه فيقول:

١١٠ ـ جامت النيابه..

١١١ ـ جال متولى البنت أختى يا نيابه

١١٢ ـ وأنا اللى مجطعها بإديّه

١١٣ ـ وشرف أبويا يا نيابه .. ما أنزل

١١٤ ـ الا بمزيكة الحكومه .. والكلبشات

١١٥ ـ فى إديّه

أما النص الرابع الذى قمت بجمعه وتدوينه ونشر فى مجلة الفنون الشعبية فى العدد ٣٠ ـ ٣١ يناير ـ يونيو ١٩٩٠ ص ٤٣ ـ ٤٧، فعنوانه «متولى الجرجاوى» ويتكون من ٧٠ موالاً ثلاثيًا (متلت) وموالين رباعيين فى الختام. ومطلعه:

يا جرجاوى يا متولى يا جرجاوى

١ ـ جميل وماشى مع نسيبه

وحبيبى أبدا ماحسيبه

والفن الشعبى محاسيبه

يا متولى

٢ ـ الليل مضى والفجر جا

جالوا طبيبى الفاجر جا

شوف الحادثه اللى فى جرجا

يا متولى

٣ ـ جميل معانا فى الطّل بات

ومتولى ليه أمه إطلبات

من الجيش جاله طلبات

يا متولى

إلى أن يختتم المؤدى القصة بالآتى:

٧٣ ـ أدى النسا سبب البلاوى

فى مرضهم إحنا بنداوى

وعاش بشرفه الجرجاوى

وصعيدى عنده الشرف غالى.

وهأنذا أقدم نصاً آخر لنفس حادثة شفيقة ومتولى الجرجاوى، ولكن بعنوان «الشرف»، رواه لى المطرب الشعبى عبد اللطيف أبو المجد فى صيف عام ١٩٦٣، حينما كنت حينذاك أقوم بإعداد برنامج الفن الشعبى للتليفزيون (وهو برنامج بدأ مع بداية التليفزيون وما زال يقدم إلى يومنا هذا مع تعدد المعدين له، ويرجع الفضل فى استمراره إلى مخرجه المثابر الأستاذ شوقى جمعه متّعه الله بالصحة والعافية)، وهذا النص مغاير للنصوص الأربعة التى أشرنا إليها.

ونص «الشرف» مثله مثل أى موال قصصى يبدأ بأبيات ثلاثة هى «فرش» الموال، ثم «يحبس» البيت الرابع إلى نهاية القصة ليختم به الموال، ويغطى ما سبق فرشه بقافية «جرجا». ويلاحظ فى الموال أن القافية لا تكون هى الحرف الأخير من البيت وإنما هى الكلمة الأخيرة من البيت، لما قد تحمله تلك الكلمة من تورية، أو قد تكون نتاجاً لضم أو اضغام كلمتين فى كلمة واحدة، أو لجناس أو طباق فى الشكل والمعنى. وهذا أمر يتطلب من الراوى مهارة كبيرة فى حصيلته اللغوية، وباللهجة الدارجة فى المجتمع الذى يتلقى منه فنه. ونلاحظ فى النصوص التى بين أيدينا أن الموضوع واحد ثابت، أما أسلوب الصياغة هو المتغير، ولذا تثار قضية الثابت أو الأصلى فى النص والمتغير منه. فأى نص من هذه النصوص هو النص «الثابت» أو الأصلى ؟! وما هى النصوص المتغيرة؟!

فى الواقع أن جميع النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغيرة لنص ما، كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص المتغيرة هى نصوص أصلية فى الوقت نفسه من حيث الشكل، وتتحد كلها معاً فى الوظيفة والغرض. كما يجب أن نلاحظ أن مفهوم الثابت والمتغير الذى شاع فى بعض الدراسات الفولكلورية لابد وأن يخضع لمعايير دقيقة من التحليل لمكونات النص. فلا يوجد فى المادة الفولكلورية ـ على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها ـ نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً ثم أخذته الجماعة وبدلته، أو أدخل عليه الرواة «الثقاة» تعديلاً أو تبديلاً، وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إلى هذا النص الأصلى والأصيل.

فكل النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغايرة، وكل نص منها قد يدخل عليه الراوى متغيرات جديدة محدودة يمكن فرزها بإنتقاء النص الواحد الأكثر بقاءً بنصوصه الشعرية وصيغه المتكررة والشائعة. كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص نصوصاً متغايرة لأصل غير معروف، رغم كل الاختلافات الواضحة بين نص وآخر، على أن نتنبه إلى أن «الثوابت» و «المتغيرات» لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الإنتقاء الزمانى للنص، مهما كان نوع وجنس وشكل هذا النص على اختلاف وسائل التعبير الفنى من تشكيلى وموسيقى وغنائى وراقص، ومرويات شفاهية متنوعة، وسيلتها الكلمة شعراً كان ذلك أم نثراً.

فالثابت لايكون إلا من خلال معرفة الشكل الأساسى فى فترة زمنية معينة، ثم المتغيرات فى هذا الشكل الأساسى، ومعرفة أسباب هذا التغير، سواء أكان ذلك نتيجة متغيرات ثقافية أو اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، إلى غير ذلك من أسباب التغير وعوامله.

كما لابد للدارس الذى يتصدى للتغير الحادث فى أى ظاهرة أو نص أن يتنبه وبدقة إلى العناصر المكونة لهذا

النص أو ذاك، من خلال فرز الأشكال والوحدات والعناصر المكونة لهذا النص أو ذاك. وهى عملية دقيقة تعمل على كشف مجموعة العناصر الممكن أن تكون ثابتة من حيث الشكل، وعن العناصر التى يمكن أن تكون متغيرة من حيث الوظيفة أو الغرض.

فدراسة بنية أى نص أو أى موضوع من موضوعات المأثورات لابد وأن تخضع للكشف عن العلاقة القائمة بين مجموعة العناصر المكوّنة للنص والمُشكّلة له، والتغير لابد وأن يكون مرتبطاً كل الارتباط بطبيعة هذه العناصر ذاتها. فقد تثبت بعض العناصر ولكن تتغير أشكال العلاقة بين هذه العناصر فيتغير الشكل العام للنص، أو قد تتغير العناصر ويظل شكل العلاقة بين هذه العناصر المتغيرة (قديمة أو حديثة) قائماً، فيبقى الشكل العام لبناء هذه العناصر ثابتاً، ولكن تنتفى فى الواقع حقيقة بنيته وإن ثبتت وظيفته، ويصبح الشكل جديداً كل الجدة حتى وإن كان الغرض منه لم يتغير.

وهو ما حدث مع مجموعة النصوص التى بين أيدينا عن شفيقة ومتولى. فالحدث واحد والأماكن المفترضة واحدة، والشخوص واحدة، حتى القاضى نفسه كوكيل للنيابة أو قاض أو محقق يتعاطف مع متولى، ويؤكد الراوى ذلك فى تجسيد هذه المقولة بتكرار اسم من يصدر الحكم، فهو حسن، وللفظ نفسه دلالاته، واسم على مسمى فى منْطقه، وإصدار قراره «الحسن». والوحدة التى تجمع بين هذه النصوص هى الحدث نفسه بتنويعاته وتفريعاته وسياقه الدرامى الفنى، من خلال نسق اجتماعى شائع ومجموعة من القيم التى توجه سلوك الفرد داخل مجتمعه، وتحمّله مسئولية حماية هذه لقيم. وأهم هذه القيم هى قيمة «الشرف» الذى يتحدد فى مفهوم «العرض» الذى يرتبط بمفهوم «الجنس» فى العلاقات التى يرفضها المجتمع. ولذلك إتخذ المجتمع متولى رمزًا لحماية هذا العرض والحفاظ على كرامته هو كآخ، وكإبن وفى لقيم المجتمع وحارس على هذه القيم.

ومهما كان شكل أو أسلوب التعبير، سواء أكان ذلك فى شكل المواويل التى تصور أحداث القصة - مواويل «متلّته» تتكون من ثلاثة أبيات، أو مواويل «مُرَبّعة» تتكون من أربعة أبيات، أو مواويل ثلاثية متداخلة يلعب بألفاظها وتكوينها المؤدى بمهارة وقدرة، دون أن يخل بالشكل التقليدى للموال. ويبدأ الفنان الشعبى عبد اللطيف أبو المجد فيروى مواله القصصى قائلاً:

ياللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا

علشان صبيه كانت من نسا جرجا

الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

ثم يستطرد فى سرد أحداث القصة، إلى أن يختم ذلك بقوله فى حسن:

حميت الأماره وشلت العار من جرجا

وهكذا يبدأ موال «الشرف» بتلك الأبيات الثلاثة، ويختتم بهذا البيت الذى قافيته «جرجا»، فيقول موال «الشرف»:

١ - ياللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا

٢ - علشان صبيه وكانت من نسا جرجا

٣ - الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

٤ - فاتت بلدها وطلعت توفى ما عليها

٥ - الأم هانت وابوها نسيته خالص

٦ - كانت صبيه وكان ليها ما عليها

٧ - اتحرك لسانها وعنيها فتحت خالص

٨ - جاب الحرام حلله الملعون فى عنيها

٩ - أدب الحيا راح والوجه انكشف خالص

١٠ - وبان جمالها ظهر على الجسم وعليها

١١ - سمعت بأسيوط بلد فيها رجال من العال

١٢ - نزلت عليها انكتب لها ميل البخت

١٣ - جَابْلْتْها حرمه كهينه أصلها مش عال

١٤ - جالت على فين رايحه يا عديمة البخت

١٥ - ضيعت نفسك هدر شايفه صباك عال

١٦ - جولى لى على اسمك على الله ينعدل البخت

١٧ - جالت شفيجه وأهلى ناس كرام من العال

١٨ - صبحت فى جبل حر جاطع واعمل أيه فى البخت

١٩ - جالت لها بس مزّعتى الحشا منى

٢٠ - تعالى ورا منى شوفى طريج الضلام بجى نور

٢١ - حادخلك بيت يكون سبب العدل منى

٢٢ - وديتها لعايجه فى حياتها لم تحج النور

٢٣ - وقالت صبيه مفيش منها حيا منى

٢٤ - جومى لبسيها تشوفى بيتك يزيده نور

٢٥ - عليها المجدّر انكتب وكان السبب منى

٢٦ - كله وشفيجه بتبكى لم تحج النور

هكذا يبدأ هذا النص بتقديم شخصية شفيقة وما سيحدث لها قبل تقديم غيرها من شخوص القصة وأركان بنائها الدرامي. ويستطرد المؤدى فى وصف حال شفيقة الجديد بعدما تركت جرجا وذهبت إلى أسيوط، دون أن يقص علينا أى شئ عن بقية شخصيات القصة، وخاصة شخصية «متولى»، ويواصل سرد الأحداث التى سوف تمر بشفيقة فيقول:

٢٧ ـ جلعت شفيجه الحلال لبست الحرام بالدين

٢٨ ـ فستان وخلخال جه مسبوك على السيجان

٢٩ ـ وَجلْب وخميسه وأساور دهب باليدين

٣٠ ـ دخلت فى أوده كانت موده فرشها بالدين

١٣ ـ سريرها نيكل لراحة الجسم والسيجان

٣٢ ـ شربت من الخمر كاس فضل العكار والدين

٣٣ ـ وابن الحرام خش فضح العرض والسيجان

٣٤ ـ غرْجت فى حبه شفيجه والهوى ميَّال

٣٥ ـ حبل الوداد إتصل واتعشَّم مع بعض

٣٦ ـ كان عسكرى جيش لعلام الندا ميال

وهكذا تظهر شخصية جديدة تكون تمهيدًا لأحداث القصة، وهو عسكرى نعرف فيما بعد أنه يعمل فى نفس (البلك) مع متولى.

٣٧ ـ وأخو شفيجه شاويش كانوا سوى مع بعض

٣٨ ـ متولى كان فى الصبا زايد حماس ميال

٣٩ ـ شجاع ونبيه يقاعد البلك مع بعض

٤٠ ـ مأمور وضابط وبمباشى اليه ميال

وهكذا ننتقل من شخصية العسكرى إلى ظهور متولى رفيق هذا العسكرى فى الجيش، ونجد أن لمتولى منزلة بين جميع أفراد البلك الذى ينتمى اليه، من المأمور إلى البنباشى لكونه نشيطاً وشجاعاً ونبيهًا.

٤١ ـ فى ليله رأى حلم والفال إتَّفَج مع بعض

٤٢ ـ شاف فى منامه الشيلان البيض صبغوا

٤٣ ـ البنت هاجت وسابت السكن والبيت

٤٤ ـ شربوا الخمير والعصير والعمَّه صبغوها

٤٥ ـ ودجُّوا طارهم على هدم الشرف والبيت

٤٦ ـ العار لمن دار ليالى الجهل صبغوها

٤٧ ـ مر الزمان ده يكون خالى الولد والبنت

٤٨ ـ لما النهار لاح وفاج من النوم متولى

٤٩ ـ من الحلم مدهوش وحالته مغيره الصوره

٥٠ ـ جمع رجال البلك والكل متولى

٥١ ـ من ضمنهم عسكرى وكان معاه صوره

٥٢ ـ خدها من ايده وحج الشكل متولى

٥٣ ـ لجاها اخته تمام الشكل والصوره

٥٤ ـ كتم على الخبر واصطنع حسن الجلد والصبر

٥٥ ـ فى الحال دخل البلك وكلم الباشا

٥٦ ـ وطلب أجازه حالا وجتى بفروغ الصبر

٥٧ ـ وجال له أبويا فى حالات الموت يا باشا

٥٨ ـ شربت كاس المرار حنضل ومليان صبر

٥٩ ـ المر منضاف عليه الخل يا باشا

٦٠ ـ مضى له على سته من الأيام وزادهم صبر

٦١ ـ متولى يبكى ودمعه على الخدود يا باشا

٦٢ ـ خد الأجازه وسافر أهل البلد جَابْلوه

يلعب الحلم هنا كرؤيا لنفس شديدة الشفافية واقعًا فى السياق الدرامى للحدث الأساسى فى المأساة.

٦٣ ـ حريم وشبان رجال الحى بتسلم

٦٤ ـ ما يعرفوش السبب ايه الخبر جابلوه

٦٥ ـ دخل على البيت وجت له الأم بتسلم

٦٦ ـ الأب وسطه انكسر لما العمم جابلوه

٦٧ ـ جال لهم شفيجه راحت على فين ما بتسلم

٦٨ ـ جالوا له ماتت وورناها على جبلوه

٦٩ ـ حلف يمينين ما ياكل زاد ولا يسلم

٧٠ ـ وطلع كسبع الفلا فى البر وحدانى

٧١ ـ جبال ورمال داسها لما راح أسيوط

٧٢ ـ ورمى تكاله على الرحمان وحدانى

٧٣ ـ كان وجت عصره ما ولدهش حريم أسيوط

٧٤ ـ شاويش نظامى سليم الجسم وحدانى

٧٥ ـ سلاحه ماضى يحارب به رجال أسيوط

٧٦ ـ سكنت شجاعته فى رأس العجل وحدانى

٧٧ ـ دخل الأماكن شال أهل البلد والحى

٧٨ ـ وجال أنا غريب يا أهل الحى دلّونى

٧٩ ـ فرغ نهارى ودخل ليلى علىّ حى

٨٠ ـ فين الموافجين على المومسين دلّونى

٨١ ـ يوصلّونى بفضل المعروف معاى حى

٨٢ ـ جميله بعشره أنا كفايه دلّونى

٨٣ ـ عسكرى من البلك هارب وجاب لى الأذى والحى

٨٤ ـ ملزوم منى أجيبه غصب دلّونى

٨٥ ـ فين العاهرات وفين حتة ولاد الناس

٨٦ ـ يكون جاعد معاهم لأجل الزنا والخمر

٨٧ ـ أنا كنت واجف حرس مدّى الأمان يا ناس

٨٨ ـ خَدُمْ شرايطى وتهمونى فى شرب الخمر

٨٩ ـ سمعوا كلامه الجميع جمله مع التلاتين

٩٠ ـ جاموا عرفوه الطريج وناحية الشارع

٩١ ـ على جهوة العطينى حود على التلاتين

٩٢ ـ السوج كان يوم تلات والزحمه فى الشارع

٩٣ ـ البيت على ناصيه تلجى نمرته تلاتين

٩٤ ـ فيه بلكونه بصبيه منوره الشارع

وهكذا يحدد الراوى الشعبى المكان بتفاصيله، والزمان بأيامه، وجمال شفيقة الذى نوره يفج فى الشارع، وبذلك يمهد الراوى لأحداث أخرى محورها الأساسى والأول هو شفيقة، ثم محورها الثانى المكمل للحدث الدرامى، وهو متولى.

٩٥ ـ متولى بص لشفيجه واللى صار تلاتين

٩٦ ـ دخل على البيت كما جزار فى الشارع

٩٧ ـ وطلع على فوج بسكينته رفيعة الحد

٩٨ ـ ودخل على أخته وجال منى السلام لله

٩٩ ـ أشهد بربى مفيش شريك له حد

١٠٠ ـ محمد نبينا وهو رسوله

١٠١ ـ وضربها فى الجنب ما بين الضلوع والحد

١٠٢ ـ الرجبه شالها وجال زايل والدوام لله

١٠٣ ـ جامت الحكومه عشان تثبت ثبوت الدم

١٠٤ ـ متولى وجف على أخته وقال أنا الفاعل

١٠٥ ـ سكينتى فى أيدى كما طيار بيدفج دم

١٠٦ ـ البنت أختى مفيش غيرى لها فاعل

١٠٧ ـ حافظ نظام الحكومه جارى جانون الدم

١٠٨ ـ الجنّه يا نيابه يكون شيلها على الفاعل

١٠٩ ـ اذا اتنجس اللحم أهله يطهروه بالدم

١١٠ ـ مسح المعاره شرف وثبوت للفاعل

١١١ ـ سمع كلامه النايب على السجون حاله

١١٢ ـ دخل فى زنزانه تحت الحكم والجنايات

١١٣ ـ أول من الدور شاويش الجزاء حاله

١١٤ ـ متولى بيجول أهون الشنج والجنايات

١١٥ ـ العرض زى الجزار ولو ينشرخ حاله

١١٦ ـ ما لوش مداوى ولو اتسجن مع الجنايات

١١٧ ـ لما أراد الكريم باعلان جلسته حاله

١١٨ ـ يوم جلسته جت خلايج كالمطر حضروا

١١٩ ـ من كان مفكر سياسى ومن كان أبوه رباه

١٢٠ ـ والمستشار العمومى ومن معاه حضروا

١٢١ ـ ومن كان معاه الشهايد والجنيه ربّاه

١٢٢ ـ دخل الباشا المحكمه نده للسجين حضروه

١٢٣ ـ الكل فى أفكار ومتولى القفص ربّاه

١٢٤ ـ نده لمتولى جال له لبيك يا باشا

١٢٥ ـ جال له غواك شيطانك ما حسبتش حساب الحج

١٢٦ ـ جتلت أختك وخليت دمها باشا

١٢٧ ـ جول لى السبب ايه ما تنكرش وجول الحج

وهكذا يتنقّل المؤلف الشعبى فى تسجيل سيناريو المحاكمة، فمتولى فى السجن بجوار محكمة الجنايات، ومع الجناة من المجرمين، فى حين أنه غير مجرم، إذ إنه لم يقتل بغية السرقة أو القتل فى حد ذاته، بل قتل ليطهر عرضه وعرض أبيه وأعمامه. ويستمر الحوار بين الباشا ـ رئيس المحكمة ـ ومتولى، فمتولى لا ينكر وإنما يقول الحق.

١٢٨ ـ متولى جال له اسمع للسؤال يا باشا

١٢٩ ـ أبويا خلف كحيله وعَزّها على حج

١٣٠ ـ وكان حبيبها رباية أصل يا باشا

١٣١ ـ علفها من اللوز ومشروبها حليب على حج

١٣٢ ـ ولما كبرت جونا الخُطّاب يا باشا

١٣٣ ـ ناس يركبوا الخيل ويهينوا العدو على حج

١٣٤ ـ وأنا شُرتها كتير أصول الشرع يا باشا

١٣٥ ـ ليكوُن غرضها لأحد يرجع علينا الحج

يقدم متولى مثالاً لما كان، ويرمز بالفرس الكحيلة إلى شفيقة، وكيف أنه لم يرغمها على زواج أى ممن طلبوا خطبتها؛ بل ترك لها الخيار لتختار من تشاء، كيلا يلومهم أحد إذا ما زوجوها لمن لا ترضى به زوجًا.

١٣٦ ـ طلعت وبرمت نامت على الجسر يا باشا

١٣٧ ـ جلبت لنا العار والدم اللى فار على حج

١٣٨ ـ ونامت لكديش أصل ما فيش يا باشا

١٣٩ ـ فى شرع مين الحرام يبجى حلال على حج

١٤٠ ـ جوم هات لى عالم يفسر حلمى يا باشا

١٤١ ـ يسرى علىّ الجانون يبْجَى الحكم نور على حج

١٤٢ ـ سؤال وجواب سكتت الجنايات والباشا

١٤٣ ـ واتأجّل الحكم ساعه والغيب فى علم الحج

١٤٤ ـ وبعد ساعه سمعوا الحكم ست شهور

١٤٥ ـ حكم الاشاعه نفذ على سبع جرجاوى

١٤٦ ـ خالى السوابج دخل كركى بست شهور

١٤٧ ـ أول من الدور شاويش الجزاء جاله

١٤٨ ـ الاكل يجى له خصوصى لما وفّى شهور

١٤٩ ـ جام سلم السجين للحربيه جرجاوى (لأن جرجاوى ما زال جنديًا مجنداً فى الجيش)

١٥٠ ـ مأمور وضابط عشانه الجميع فرحوا

١٥١ ـ باشا وأمير فرحوا ودار العود

١٥٢ ـ طلع بموكب نظامى بجيش برأى أمير

١٥٣ ـ عسكر رجال البلك رفعوا العلم على العود

١٥٤ ـ وشنجى كنجى وطوبجى للنشان وأمير

١٥٦ ـ الكل جالوا يا متولى تعيش لنا وتعود

١٥٧ ـ متولى جال يا أهل جرجا علّوا فى البنيان

١٥٨ ـ وأموا الأساس على العمار ووصوا لنا البنيان

١٥٩ ـ الأصل الخسع طين والطين يتلف البنيان

١٦٠ ـ واذا عليتوه مال يجيب الحج على البنا

١٦١ ـ دا حيطه واطيه وكل الخلج نطُّوها

١٦٢ ـ جوم زيلها وابنى غيرها واوعى من الساكن

١٦٣ ـ هما السبب فى الخساره والبنت تركوها

١٦٤ ـ خليك فى شغلك وعقلك فى الدماغ ساكن

١٦٥ ـ جابلوه أهالى البلد بالفرح وأماره

١٦٦ ـ والورد والفل ريح الزهر وأماره

١٦٧ ـ تعيش يا متولى نسل كرام وأماره

١٦٨ ـ حميت الأماره وشلت العار من جرجا.

وهكذا نجد أن الموقف يتحول من سلوك شخصى مرفوض من الجماعة. ويتمثل فى جريمة القتل، الى موقف قيمى من الجماعة نفسها، ألا وهو حماية الشرف. فمتولى فى نظر مجتمعه قد «شال» العار من جرجا، وطهّر عرض وشرف كل واحد من أبناء البلد. ومن هنا كان ذيوع وانتشار هذه القصة لا لكونها حالة فردية ـ ترتبط بفرد ما وسلوكه الشخصى ـ وإنما تتعلق بالجماعة ومجموع قيمها. كما أن البناء الفنى لهذه القصة وسياق روّيها هو الذى أعطى للنص قيمته فى الذيوع والانتشار. ويتميز الإبداع الشعبى بتلك المهارة فى التعبير عن فكر المجتمع ووجدانه تعبيراً صادقاً ومباشرًا. وتكمن قوة هذا الإبداع، بل وجمالياته، فى صدق التعبير، وتكامل أشكال هذا التعبير، على تعدد وسائل وأساليب هذا التعبير الفنى.

# الزمان والمكان في السيرة الشعبية

فاروق خورشيد

**إذا أردنا ترتيب ألوان الأدب الشعبى حسب تطورها وتعقدها، سنقول إن السير الشعبية هى مرحلة النضج ومرحلة الاستواء، أى المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الأدب الشعبى ونضجه، بدءًا من الحدوتة والحكاية الخرافية إلى الحواديت المجمعة مثل «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة»، ثم إلى الرواية ذات البطل الواحد والأحداث الكثيرة المتصلة، التى هى بديل فى الأدب الشعبى العربى عن الملاحم فى الأدب الشعبى الغربى.**

والسيرة الشعبية هى قصص تدور حول شخصية واحدة، وكل سيرة بطلها الرئيسى إنسان واحد، نبدأ معه من الميلاد أو ماقبل الميلاد حتى الوفاة أو مابعد الوفاة.

وغالباً مانجد البطل فى السيرة الشعبية له أصول من التاريخ، فإما هو بطل تاريخى بالفعل، أو هو بطل مخترع يمثل مرحلة من التاريخ بذاتها. سنجد فى السير أبطالاً لهم أصول تاريخية ثابتة مثل «عنترة بن شداد» وسيرته التى تتحدث عن شاعر شعبى وعربى معروف تحدثت عنه كتب التاريخ والأدب، كما نجد «سيف بن ذى يزن» وهو أيضًا بطل تاريخى معروف، فهو آخر ملوك اليمن الذى يخلِّص اليمن من الاستعمار الحبشى، ومن هؤلاء الأبطال أيضاً «الظاهر بيبرس» وهو ملك معروف فى العصر المملوكى، وأحد الملوك الذين لعبوا دوراً هاماً فى المعارك بين العرب والصليبيين.. وكل هؤلاء ملوك وأبطال لهم بالفعل أصل تاريخى، أى أن البطل هنا ليس مخترعاً اختراعًا، وإنما هو موجود فى التاريخ، والقصاص الشعبى يختار البطل ويحكى عنه ويضيف إليه ويحوله من شخصية فى التاريخ إلى شخصية فى الأدب الشعبى.

وهناك أبطال آخرون قد لا يكونون أصحاب أهمية فى التاريخ، ولكن القصاص الشعبى يختارهم ويضيف إليهم من البطولات مايجعلهم أصحاب أهمية خاصة فى التاريخ الشعبى، ومنهم بالذات الشخصيات التى تمثل القبائل العربية القديمة، فهم لم يخلقوا من فراغ، ولكن من وجود تاريخى معروف مثل أبطال السيرة الهلالية «أبو زيد الهلالى، والزير سالم، ودياب بن غانم»، وكلها شخصيات مرتبطة بقبيلة معينة هى قبيلة «بنى هلال». والسيرة تصف فى هذه الحالة ومن خلال هؤلاء الأبطال تحرك القبيلة نفسه وتاريخ القبيلة نفسها. فنستطيع أن نقول

هنا، إن المنبع منبع قبلى مرتبط بالقبيلة، ورغم أن الشخصيات ليس لها دور تاريخى يذكر فى التاريخ المدون أو الرسمى، إلا أنها ذات أهمية عند الشعور القبلى الشعبى لهذه القبيلة أو تلك.

وسنجد إلى جوار شخصيات «أبو زيد الهلالى، والزناتى خليفه، ودياب بن غانم» فى السيرة الهلالية، «الأميرة ذات الهمة والأمير عبد الوهاب والسيد البطال» فى سيرة ذات الهمة. كما سنجد فى سيرة أخرى شخصية «على الزيبق»وهو شخصية نابعة من الشعب نفسه، يمثل طليعة الشعب المغلوب على أمره، والذى يدافع عن نفسه باستعمال نفس أسلحة خصومه.. فإذن نحن نرى أن الأبطال لهم منبعين، إما منبع تاريخى حقيقى، أو منبع مختلق له جذوره التاريخية، ويمثل إما قبيلة أو طائفة أو فكرة.

وسيرة «سيف بن ذى يزن» سيرة ذات أهمية شديدة، حيث تدور حول بطل يمنى. واليمن من أقدم الشعوب التى سجل تاريخها الأسطورى، وعرف عنها تاريخ حياة ملوكها وشعوبها شعباً أثر شعب. وكانت اليمن ذات حضارة قبل الحضارات، فحضارتها الحميرية والمعينية والسبائية عاشت فترة من الزمن ثم انقرضت مثلها فى ذلك مثل حضارات البابليين والآشوريين، ولذلك أسباب جغرافية وتاريخية. فاليمن كانت من أوائل المناطق ذات الخصب، حيث بنى سد مأرب وكانت لديهم زراعة متقدمة، وفى ظروف وجود الماء والزراعة تنشأ الحضارة، إذ هى على الأقل أحد أسباب حضارة أى أمة، حيث تعطى للإنسان الفرصة ليستقر ويطور وجوده وينشئ حضارته.

فى اليمن مجموعة من الأساطير والحكايات التى تتحدث عن صراع اليمنيين مع أعدائهم التقليديين وهم الأحباش. وقد ربطت الأساطير اليمنيه القديمة بين اليمن والأحباش، ومن أول التاريخ اليمنى نرى أن الصراع فى اليمن كان يتردد بين الاستقلال عن الأحباش أو الخضوع لهم. والأحباش وحدهم فى فترة طويلة من التاريخ لم يكونوا يمثلون أنفسهم فقط، إنما كانوا أيضاً الامتداد الرومانى المسيحى فى الحضارة، بينما كان الفرس فى الناحية الأخرى يمثلون قوة حضارية أخرى. والصراع بين الفرس والروم كان يمثل الصراع بين القوتين الأكبر فى العالم، والتاريخ المدون لسيف بن ذى يزن يقول إن الأحباش استعمروا البلاد واستولوا عليها، وأنه قامت حرب سياسية داخل اليمن لاستنقاذ البلاد من الأحباش، وفى هذه الحالة كان لابد من الاستعانة بقوة أخرى تمثل مركزاً من مراكز الثقل فى العالم وهى الفرس، وبالفعل ينجح الملك سيف بن ذى يزن فى الاتصال بالفرس والاستعانة بهم ضد الأحباش ويخرج الأحباش، وتستقل اليمن استقلالا كليا بفضل بطولة سيف بن ذى يزن ومعاونة بلاد الفرس، وتنضم القبائل اليمنية المختلفة، وبهذا الانضمام أصبحوا قوة قادرة تستطيع طرد الأحباش من البلاد، وهذا هو مادون فى التاريخ حول شخصية الملك سيف، البطل التاريخى.

كان لابد إذن من الحركة الوطنية الموجودة داخل اليمن لتحاول الخلاص من الحبشة. وهنا نجد فى سيف بن ذى يزن بطلاً هاماً يؤرخ لاستقلال اليمن من الحبشة، ولبطولة الشعب اليمنى فى كفاحه ضد الاستعمار، ويمثل أيضاً أحلام الشعب فى الاستقلال والحرية، كما يمثل رأس الحربة التى تقضى على الاستعمار. من هنا كان سيف بن ذى يزن بالفعل رمزا شعبياً وأسطورياً للإنسان اليمنى، ويعتبر اسمه اسماً بطولياً عند الشعب اليمنى عبر التاريخ وحتى الآن. والشخصية التاريخية صالحة تماماً لأن تكون شخصية مرشحة لبطولة ملحمية، وقد أهتم القصاصون أن يأخذوا هذه الشخصية ويقيموا عنها وحولها هذا العمل الملحمى الكبير الذى سمى: «سيرة سيف بن ذى يزن»

ونحن نطلق على هذا العمل اسم سيرة وليس ملحمة، لأن الملحمة لابد وأن تكون عملاً شعرياً، وسيف بن ذى يزن عمل نثرى رغم وجود تسجيل منظوم لكل الأحداث التى دارت فيها؛ فتتضمن شعراً أثناء الرد النثرى كتخفيف لكل مرحلة من مراحل السيرة، والشعر عند الفنان الشعبى أساس هام فى الإبداع، فكلما استوجب الموقف الإنفعال أو تسجيل الحكمة أو الوصف، يستعمل القصاص الشعر فى السيرة الشعبية. ولكن الشعر ليس أصلاً فى كتابة السيرة، وإنما هى تروى رواية نثرية تستخدم فى أثناءها المقطوعات الشعرية، إما لتلخيص الأحداث السابقة أو تقديم الحكمة أو الاستعانة بها فى وصف مشاعر أحد الأبطال، أو وصف موقف من المواقف الموجودة فى السيرة.

وبجوار هذا، فإنه رغم ظهور سيف بن ذى يزن كبطل تاريخى قبل الإسلام، إلا أن السيرة كتبت فى العصر الإسلامى، ومن هنا تأثرت السيرة بالروح الإسلامية، كما تأثر بها الأدب العربى كله؛ إذ إننا نشعر أن هناك مسالمة بين البطل وبين القدر، تلك المسالمة لانراها عند الأبطال الملحميين الإغريق مثلاً، حيث تكون فيهم جذور البطل الدرامى صاحب الموقف الذى يصارع القدر مثلما يصارع قوى الطبيعة والاستعمار والأعداء، بينما فى السير الشعبية العربية عامة،

سيرة سيف بن ذى يزن خاصة نرى تعاطفا بين القدر وبين البطل، ونشعر أن هذه القوى دائما مع البطل وليست ضده.. هناك سلام بين البطل وبين الله وقوى الخير المؤمنين بالله.. من هنا اختلف البطل الملحمى عن بطل السيرة من ناحية التكوين والشكل والسمات، ومن ناحية المصير أيضًا.

والبطل فى السير الشعبية عادة يمر بمراحل محدودة، فنحن نبدأ بمرحلة الولادة للبطل، ثم تأتى مرحلة التكوين، حيث يكون فيها البطل إنساناً دراميًا عاديًا يصارع قدرية شريرة، مثله فى ذلك مثل البطل الملحمى تمامًا. وحينما ينتصر البطل تبدأ مرحلة جديدة فى حياته وهى مرحلة الفروسية وإثبات تفوقه وجدارته بالبطولة فى إطار البيئة التى عاش فيها. وبعد ذلك تأتى المرحلة الملحمية أو مرحلة السيرة، حيث يصبح البطل رمزا للشعب كله وللعرب جميعاً، فى قضايا عربية تهم الشعب العربى كله، يقف فيها أمام أعداء الشعب العربى كله. تأتى بعد ذلك المرحلة الأخيرة وهى مرحلة مابعد البطل أو مرحلة الامتداد.

فالسيرة الشعبية إذن لها فنية خاصة أولها إطار من البناء الفنى تسير فيه، وسنجد أن هذا الإطار يتكرر فى كل السير الشعبية من «عنترة بن شداد» إلى «سيف بن ذى يزن» إلى «على الزيبق »إلى «الهلالية» وإلى «الظاهر بيبرس». والبطل دائماً فى هذه الحالة لا يتحرك فى فراغ، وإنما يتحرك من واقع البيئة التى يرسمها له كاتب السيرة، أى المكان. فمثلا اليمن فى حالة سيف بن ذى يزن، والبيئة العربية الشمالية فى حالة عنترة بن شداد، ومصر فى حالة الظاهر بيبرس وعلى الزيبق، والجزيرة العربية فى حالة الهلالية، بمعنى أن البطل يتحرك من خلال منطلق بيئ، ولكننا نشعر أن كاتب السيرة يتجاوز بسرعة حاجز المكان ويتحرك بلا قيود مكانية.. فهو يتحرك من خلال بيئة المنطقة العربية كلها، ويكاد يخرج أيضًا من حدود هذه البيئة إلى البيئة الحضارية المعروفة وإلى العالم كله. فى الوقت نفسه نجد أن البطل يتحرك من خلال منطلق زمانى معين، ففى سيف بن ذى يزن نحن فى عصر ما قبل الإسلام فى المعارك التى دارت بين اليمنيين والأحباش. أما فى عنترة بن شداد فنرى مرحلة ماقبل الإسلام فى شمال الجزيرة العربية والمعارك التى دارت بين القبائل العربية وبين العرب والفرس. وفى الظاهر بيبرس نرى مرحلة ماقبل وأثناء الحروب الصليبية.وفى ذات الهمة نرى مرحلة الحروب بين العرب والروم، ولكننا أيضاً نشعر أن القصاص كما تغلب على حاجز المكان تغلب أيضا على حاجز الزمان، فالمعارك تدور فى امتداد زمنى يتصل من لحظة تحرك القصاص حول الشخصية التى يتحدث عنها، وعبر الأزمنة المختلفة، بحيث تكاد تلمح كل هذه الأزمنة التى مرت بها البلاد العربية فى معاركها ضد الروم والأحباش والفرس والصليبيين ممثلة فى كل السير الشعبية، فالقصاص هنا يقفز عبر الزمان كما قفز عبر المكان، ويصبح عمله يتناول الحركة منذ المرحلة التى حددها لنفسه وحتى نهاية الحروب الصليبية بالنسبة للقصص أو السير التى أراد لها القصاص أن تمثل الحروب الصليبية مثل الظاهر بيبرس، أما فى السير التى لم يرد لها القصاص من الأصل إلا أن تمثل مرحلة أخرى من مراحل التاريخ القديم نلمح منها اسقاطات وتراكمات فولكلورية ممتدة عبر الزمان.

ومن هنا نرى البطل الشعبى متحرراً من القيدين، من قيد الزمان ومن قيد المكان.. وهذا عنصر رئيسى من عناصر تكوين البطل الأسطورى أو البطل الشعبى. إنه لا يرتبط بمكان معين رغم بدايته من هذا المكان، ولا بزمان معين رغم بدايته من هذا الزمان، هو بطل عام يمثل الأمة العربية كلها، والتاريخ العربى كله. ولذلك نستطيع أن نقول إن هؤلاء الأبطال فى ضمير الإنسان العربى يمثلون الوحدة العربية فى مواجهة كل الأخطار الخارجية وكل التمزقات الداخلية أيضًا، وربما كانت هذه الأعمال الشعبية هى التى حفظت الإنسان العربى من الوحدة التى كانت تشعر الإنسان العربى باستمرار أنه واحد فى مصيره وفى بيئته وفى ماضيه، وعلى هذا فهو واحد فى مستقبله، وربما كان هذا أيضًا من العناصر الرئيسية فى مقومات الوحدة العربية. ونحن حين نتحدث عن مقومات الوحدة العربية نقول الدين وهو الإسلام، واللغة وهى العربية، والواقع الجغرافى أو المصالح هى مقومات هذه الوحدة، ولكننا نرى أن الأخطر من كل هؤلاء هو وجود السير الشعبية هذه؛ لأنها ظلت تعمل فى عمق التاريخ العربى حاملة معنى الوحدة المصيرية منذ البدء وحتى المواجهة مع القوى الخارجية. وعن البطل صاحب العمق التاريخى سيف بن ذى يزن وعنترة بن شداد والظاهر بيبرس. وهى السير المكتوبة عن شخصيات لها أصول تاريخية..، وعن البطل الفترة والموقف سنجد على الزيبق وهو بطل من خارج التاريخ ألفه الكاتب نفسه، ولكن ليست شخصية حقيقية، بل هو شخصية شعبية لها أصولها؛ ولكن هذه الأصول موجودة فى ضمائر الناس وليس فى صفحات التاريخ.

والقضية فى الشخصية التى يمثلها سيف بن ذى يزن، وهى الشخصية ذات الأصول التاريخية المعروفة، أن

القصاص يبدأ من خلفية تاريخية معروفة ومن منطلق متفق عليه، فعندما يذكر سيف بن ذى يزن فهو يتحدث عن اليمن، فإذا سمى نفسه يحدد الزمان والمكان والمعركة والمواقف، بينما فى السير ذات الأبطال المخترعة أو البطل الفكرة ننتظر حتى ننتهى من قراءة السيرة لنتعرف عن أى عصر يتحدث القصاص وماذا يريد أن يقول.

فهناك يدلنى الاسم على موضوع الرواية والعمل، فحين أتحدث عن الملك آرثر فأنا أتحدث عن المائدة المستديرة، وعندما أتحدث عن مروموبل فأنا أتحدث عن صراع إنجلترا من أجل الديمقراطية، وعندما أتحدث عن نابليون فأنا أتحدث عن مرحلة مابعد الثورة الفرنسية ومعارك فرنسا للسيطرة على العالم، وعندما أقول هتلر فأنا أتحدث عن ألمانيا ومرحلة مابعد الحرب العالمية الأولى. فإذن اسم البطل يحدد الإطار التاريخى والمعارك الدائرة. فى سيف بن ذى يزن، لن يعرف التاريخ العربى القديم، نحن أمام اليمن والمرحلة التاريخية التى تصارع فيها اليمن ضد الأحباش، وفى هذه الحالة ينتظر السامع والمتلقى أن يستمع لأحداث تاريخية معروفة، وهذا لايحدث فى السير الشعبية بالضرورة بعكس الرواية التاريخية تماماً الملتزمة بالحدث التاريخى المعروف.

فالسيرة الشعبية تنجو من الحدث التاريخى، إذ هى تحدد فقط الإطار الزمنى والمكانى باسم البطل وزمنه المعروف. وهى بعد ذلك تخرج فى هذا الإطار التاريخى إلى الحدث الأسطورى أو الشعبى، وتتحول الأحداث التى نعرفها فى التاريخ إلى مجرد خلفية بعيدة جداً قد يستعين بها القصاص وقد لا يستعين بها. فنحن إذن لا ننتظر فى سيرة كسيرة سيف بن ذى يزن أن نتعرف على معارك تاريخية بوقائعها التى حدثت بين الأحباش والعرب، ولكن القصاص فقط يعتمد على أساس وجود هذه المعارك ليجعلها منطلقا لأحداثه دون أن يرتبط بإلزامها بما جاء فى التاريخ، فهو لديه بطل حرر اليمن وبطل يرتبط بالمعارك ضد الأحباش، وهو فى الوقت نفسه لديه معارك وعداوات قائمة بين العرب والأحباش. أما التفاصيل، وأما الحقائق التاريخية، وأما ما أهتمت به كتب التاريخ فهذه أشياء فى الخلفية وليست فى الأهمية الشعبية، كل مايهم القصاص فى إطار هذا الموضوع أن هناك بطلاً وأن هناك معركة قومية وعداء بين العرب والأحباش. أما كيف يدير القصاص هذه المعارك وكيف يرد هذه الوقائع، وكيف يحدد مراحل الصراع، فهذه قضيته هو الفنية، فهو يعتمد على فنيته، وعلى الواقع النفسى للبطل الذى تخيله، وعلى ما نسجه من أحداث لتلائم هذا البطل المستدعى من عمق التاريخ ليكون بطلاً لعمل شعبى كبير فى سيف بن ذى يزن، وأى عملية تحول البطل من بطل واقعى تاريخى إلى بطل أسطورى وبطل رمز لأمة وشعب. ومن هنا تأتى ملامحه غير محددة تحديداً قطعيًا، أعنى ملامحه كإنسان يجمع معنى البطولة ومعنى الخير ومعنى القوة. إن الملامح الإنسانية تختفى قليلا ويظهر مكانها المعنى المجرد العام. ومن هنا نجد أن ارتباط البطل بالتاريخ موجود، وإن عدم ارتباطه بالتاريخ أيضاً قائم، وهى نقطة هامة أيضًا فى السير الشعبية؛ إذ إن البطل رغم أن له واقع تاريخى إلا أنه يتحرر من هذا الارتباط.. وإنه رغم وجوده داخل البيئة إلا أنه يتحرر من إطار هذه البيئة.

ولقد بدأ سيف وهو بطل يمنى وانتهى وهو بطل عربى عام، فمعارك سيف بن ذى يزن، التى سنراها فى سيرته، مرتبطة بمصر أكثر من ارتباطها باليمن، وسنجد أن قضيته الرئيسية قد أصبحت استعادة مفتاح النيل من الأحباش. ومفتاح النيل رمز فرعونى قديم، يعنى أن النيل له كتاب أو طلسم أو مفتاح عندما يأخذه الأعداء يحجبون ماء النيل عن مصر، وعندما يسترد المصريون هذا الطلسم أو المفتاح يعود نهر النيل إلى الجريان فى أرض مصر. فالمعركة هنا إذًا تدور حول استرداد مفتاح النيل من الأحباش حتى يجرى نهر النيل فى مصر من جديد.

الرمز هنا عربى، لأنه رغم أن البطل يمنى، إلا أنه يحارب فى قضية مصرية، لأن البطل قد خرج عن حدوده الإقليمية، ومن واقعه التاريخى، ليمثل معركة عامة عربية. وسنلاحظ أن معارك سيف بن ذى يزن أشترك فيها أبطال عرب من شمال الجزيرة العربية وجنوبها، ومن شمال وادى النيل وجنوبه أيضاً، إما جاءوا بأسمائهم ذات السمات التى تشير إلى أصولهم، وإما جاءوا بأسماء رمزية تشير إلى الدور الذى يلعبونه كممثلين لأكثر من بيئة، فليس عبثاً أن نجد فى أبطال السيرة أسماء مثل سعدون الزنجى أو دمنهور الوحش أو أخميم الطالب أو الملكة جيزة. فانتخاب الأسماء هنا إيحاء بوجود أكثر من بطل من أكثر من مكان يساندون البطل ويرمزون إلى البيئة العربية كلها.

ويكمل لنا هذا المعنى أن سيف بن ذى يزن ينجب فى مرحلة امتداده الأسطورى ثلاثة أولاد هم (مصر) الذى يملك شمال الوادى و (دمر) الذى يملك الشام وهو الذى يجرى نهر بردى وبينهما إبنه الثالث (نصر) الذى يرمز فى اسمه لمعنى الأمل، ولإستمرار هذا التوحيد السياسى فى الامتداد والوجود معا.

ترجح الدراسات حول سيرة سيف بن ذى يزن أنها كتبت فى القرن الرابع عشر الميلادى بوجود شخصية ملك الحبشة (سيف أرعد) باعتباره الشخصية الرامزة للأعداء، والذى كان ملكاً على الحبشة، فحكمها فيما بين عامى ١٣٤١ ميلادية و ١٣٧٢ ميلادية.. وهذه القفزة الأمامية التى جمعت بين سيف بن ذى يزن، وهو ملك اليمن فى القرن السادس وبين سيف أرعد، وهو ملك الحبشة فى القرن الرابع عشر ترسم لنا بوضوح اختفاء التحديد الزمانى لحركة السيرة وحركة كتابها. والواقع أن هذا الجمع بين سيف أرعد وسيف بن ذى يزن أعطى مبرراً سياسياً جديداً لكتابة السيرة غير المعارك بين اليمن والحبشة، تلك المعارك القديمة السابقة للإسلام؛ إذ إن سيف أرعد كانت حياته امتداداً لسلسلة من أعمال القوة والإرهاب، بدأت بحروب والده (عمدا صيون) على العرب القاطنين فى منطقة السواحل المجاورة للحبشة، أو فى دولة الطراز القديمة وهى امتداد يمنى فى قلب أفريقيا، وذلك أثناء الحروب الصليبية، مما يؤكد أن الحبشة لعبت دوراً فى المواجهة بين المسلمين والغزاة الوافدين من أوروبا باسم الدين. ومن هنا كانت بداية سيرة سيف التى تجعل أمه (قمرية) جاسوسة للملك «سيف أرعد» على أبيه ذى يزن تفتنه حتى يتزوجها، ثم تدس له السم لتقتله. وفى عدة دراسات كشف الدارسون هذه العلاقة المتشابكة بين العرب والأحباش فى هذه المنطقة التاريخية بالذات، من هذه الدراسات كتاب «علاقة الدولة المملوكية الأفريقية» للدكتور حامد عمار، وكتاب بين «الحبشة والعرب» للدكتور عبد الحميد عابدين. وتحدد لنا هذه الدراسات طبيعة العلاقات العدائية فى عهد الظاهر بيبرس وملك الأحباش «أيكونوا»، وفى عهد «ناواس كريستوس» وهو سيف أرعد. ونجد فى «صبح الأعشى» فى الجزء الخامس منه ذكراً لهذه الحروب بين الأحباش وعرب الطراز، وربما كان الذى جمع عند مؤلفى السيرة بين هذين الزمانين المتباعدين هو طبيعة المعارك التى دارت بين الأحباش والعرب قبل الإسلام، والأحباش والعرب فى العصر المملوكى، وربما كان الأمر مجرد وجود اسم سيف عند كلا البطلين اليمنى والحبشى، ولكن هذا الجمع حقق من الناحية الفنية الشعبية قهراً لحدود المكان وتحطيماً لفاصل الزمن. ومن هنا جاء التبرير فى إغفال الحقائق التاريخية المدونة، سواء حول الزمانين أو المكانين اللذين يحددهما التاريخ، وكان من هنا أيضاً المبرر الفنى للإغراق فى الإبداع الخيالى للأحداث والعلاقات، وإدخال أبطال الجان والصحراء والحيوانات الخرافية التى تجعل للقصة منطقها الخاص وأحداثها التى لا تخضع لقانون الحدث الزمنى أو الحدث المكانى، والتى تحقق فقط فكرة الموقف القومى ضد الأعداء من ناحية فكرة التحام البطل مع قوى الخير، التى هى قوى الإيمان بالله والارتباط بالدين الإسلامى كمحتوى فكرى يجمع أبناء المنطقة جميعا فى مواجهة أعدائهم.

البطل فى سيرة سيف متحرر من قيد المكان وقيد الزمان، بطل يداعب ذهن المبدعين الخلاقين فى دنيا الفنون على الإطلاق، ومايزال الأدب المعاصر يحمل لنا صورا من أحلام المبدعين ومحاولاتهم فى خلق هذا البطل، ولكن مانراه متحققا هنا فى السير الشعبية العربية بعامة، وفى سيف بن ذى يزن على الخصوص، تحقيقاً روائياً دقيقاً له منطقه وله رؤيته الخاصة وله نجاحه الإبداعى الذى يمكن أن يكون مجالا لاستلهامات فنية وإبداعية دائمة، كما يمكن أن يكون مجالا لدراسات نقدية متعددة.

وقد أتاح تحرر البطل من قيد الزمان والمكان لكتاب السيرة أن يتحركوا فى لا زمان ولا مكان، وفى كل زمان وكل مكان يشاءون، كما أتاح لهم هذا أن يتركوا البطل يتنقل فى المسافات الشاسعة وفى أسرع وقت، إما عن طريق الجان أو عن طريق الأدوات السحرية التى زودا بها بطلهم.. والبطل يتحرك فى الأرض كلها وعبرها، كما يتحرك فى السماء وفى باطن الأرض أيضاً وفى أعماق البحار، كذلك هذه الحرية التى أتاحوها للبطل على الرغم من تصوراتها الخيالية، وأحداثها الخرافية، تلائم المحللين الذين يستطيعون خلق الاسقاطات التى يشاءون، والتى يوحى بها العمل الروائى الشعبى.

كما أنه يخلق فى السيرة جواً شبيهاً بجو الحلم أو جو الأسطورة، حيث يلتقى الماضى بالحاضر بسهولة، وحيث يتم التحرك عبر الزمان والمكان بيسر شديد...

# المفاهيم السياسية في المثل الشعبى

د. إبراهيم أحمد شعلان

**مقدمة:**

**أبدأ هذا البحث بالتعليق على عنوان المؤتمر الذى ألقى فيه وهو «الثقافة السياسية فى مصر بين الاستمرارية والتغير». وهذا العنوان قد يعنى سؤالاً جوهرياً فى حياتنا المصرية عما تحتاجه مصر، هل تنظر إلى الماضى باعتبار انه يشكل عنصراً هاماً فى حياة المصريين، وهو مايعنى الاستمرار والتواصل مع الماضى، أو تنظر إلى ضرورة التغيير وهو مايعنى التعديل والتطوير المناسب لظروف الحياة المستجدة والمتغيرة على الدوام، أو حتى تجاوز الماضى باعتباره حدثاً انتهى بظروفه وملابساته والتفاعل مع الحاضر والتطلع إلى المستقبل هو الأساس والهدف؟**

والعجيب أن الأمثال الشعبية قد أجابت إجابات مباشرة على هذا التساؤل فى ثلاثة نصوص.. الأول فى شكل تحذيرى يقول «اللى يبص وراه مايشوفش قُدّامه»، والثانى على شكل نصيحة.. فيقول «بص وراك عشان تشوف قُدّامك»، أما الثالث فهو فى شكل رأى عام فيقول «اللى مالوش خير فى قديمه مالوش خير فى جديده».

فإذا أمعنا النظر فى هذه النصوص وجدنا أنه رغم ماقد يبدو من تناقض ظاهرى بين المثل الأول والمثل الثانى - وهو فيما نعتقد تناقض لفظى فقط - فإن الأول يحذر من الاستغراق فى الماضى والهروب فى دروبه، وهذا الأسلوب التحذيرى يعنى أنه يجب النظر إلى الحياة المعاشة وإلى المستقبل، ويعنى أن الاستغراق فى الماضى يعوق الحياة والحركة ويعطل الطاقة والحيوية الإنسانية عن الاندماج فى إيقاع الحياة المعاصرة، ويرى المثل أن الحاضر هو الذى يجب أن يستأثر بكل الطاقة الإنسانية وأن الماضى انتهى، ولا معنى لمجرد التفكير والانشغال به.

* اشترك هذا البحث فى مؤتمر «الثقافة السياسية فى مصر بين الاستمرار والتغير» الذى عقد فى ١٩٩٣/١٢/٤م.

أما المثل الثانى فهو يرى أنه لايجب إسقاط الماضى لأنه مصدر العظة والعبرة ومصنع التجارب ومنطلق النصائح المجربة. ومنطق المثل الثانى هو أن التاريخ يعيد نفسه، وإنسان الماضى فى تفاعله مع ظروفه ومحيطه لايختلف عن إنسان الحاضر، ومن ثم فإن تجارب الماضى هى النصائح الجاهزة لمواجهة الحاضر. وهذا ما ركز عليه المثل الثالث.

وهذه الاتجاهات ليست اتجاهات البسطاء من الناس فحسب، ولكنها أيضا تعكس آراء وفلسفات العلماء والباحثين، فنصوص الأمثال عبارة عن مشاهد أو تجارب الماضى شاخصة بيننا يصوغها العلماء والشعبيون كل بطريقته وأسلوبه. والواقع أنه لايوجد مجتمع أيا كانت حداثته قد أسقط الماضى، ولكن يختلف التعامل مع هذا الماضى من مجتمع إلى آخر.

وقد يكون من المناسب أن نقف قليلا عند مصطلح يتقدم الصياغة المثلية، وارتبط بها ارتباطاً وثيقاً، وهذا المصطلح هو مفتاح الموضوع السياسى فى المثل والهدف فى آن واحد. فقد تعود الناس على مصطلح «على رأى المثل» قبل إطلاق المثل، فمعنى كلمة «على» فى الصياغة تعنى «المواقعة» أما كلمة «رأى» فهى تعنى موقف، والموقف هو مجموعة من الأحوال فى اتجاه واحد، وفى المجال السياسى تعنى كلمة «الرأى» يكون «مع» أو «ضد» أو «بين بين»، وإذن فالمثل يعبر عن رأى وموقف «مع» الكلام المطروح «أو ضده» أو «بينهما»، أو هو الرأى والرأى الآخر بلغة الديمقراطية السياسية، بصرف النظر عن شكل الصياغة (نصيحة / تحذير / سخرية / هجوم / تبرير)، وهذا الموقف لايعبر عن رأى فردى فحسب، ولكنه يمتد إلى الجماعة. ومن ثم فالموقف هنا هو «رأى عام» أو بمعنى آخر إن المثل هو سياسة السلوك الفردى والسلوك الجماعى.

فالمثل الذى يقول «نسيت يافلاح إللى كنت فيه.. كعبك المشقق والطين ماليه» أو المثل الذى يقول «تأكل الفلاح تفاح.. ينزله جعضيض»، الا يمثل هذا الرأى موقفا جماعياً لطبقة معينة ذات دور فاعل وخطير فى المجتمع حتى وقت قريب، ومازالت تؤثر بشكل أو بآخر عن طريق التداعى والتوريث حتى أيامنا هذه، الا يعكس هذا موقف الاقطاعى من أحد الفلاحين تجرأ على عمل أو رأى أو قول يرى هذا الاقطاعى انه ليس من حقه، فيحوّل المثل على لسانه إلى سوط يلهب به ظهر الفلاح، ويشل إرادة التحدى أو حتى التململ من القهر والظلم والجور لديه. والمثل بهذا يعتبر إحدى وسائل الإرهاب الفكرى لتدعيم السيطرة.

سيتناول البحث خمسة مفاهيم هى : التمايز الطبقى، الصفوة، الحاكم والمحكوم، التصاعد الاجتماعى، الإدارة.

## أولا : التمايز الطبقى :

إن الذى يتابع مجموعة الأمثال التى تشير إلى هذا الموضوع سوف يلاحظ مجموعة من المصطلحات تعبر بدقة عن الأوضاع الطبقية فى المجتمع، وهى أوضاع تضع طبقة فى مواجهة أخرى، ولايوجد وسط، ومن هذه المصطلحات / فوق - تحت / البحر - الترعة / العين (تحت) - الحاجب (فوق) / العبد - السيد / فقير - مدير / صعلوك - ملك / الغنى - الفقير / الظهر - البطن / البريمو - الترسو / العالى - الواطى / العمدة - الفلاح / ابن ذوات - ابن واطيين. ولدينا أيضاً مصطلحات الذوات والغز (الترك) والباشا والنقيب، وهى مصطلحات تحمل دلالات سوف نشير إليها فيما بعد. ونحن نعتقد أن التكوين النفسى والروحى قد جاء من مصدرين رئيسيين أحدهما : إسلامى وهو الأكثر أهمية والأقرب إلينا والفاعل الرئيسى فى سلوكنا، والثانى : فرعونى يبدو خافت التأثير، وهو يمثل مجرى صغير يغذى هذا المفهوم.

فأما المصدر الإسلامى : فقد جاء فى القرآن الكريم قوله تعالى : «وَهُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلَائِفَ فِي الْأَرْضِ وَرَفَعَ بَعْضَكُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِيَبْلُوَكُمْ فِيمَا آتَاكُمْ إِنَّ رَبَّكَ سَرِيعُ الْعِقَابِ وَإِنَّهُ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ» (الأنعام / ١٦٥). ويقول ابن كثير فى تفسيره : جعلكم تعمرو فيها جيلاً بعد جيل وقرناً بعد قرن وخلفا بعد سلف (ورفع بعضكم فوق بعض درجات) أى فاوت بينكم فى الأرزاق والأخلاق والمحاسن والمساوىء والمناظر والأشكال والألوان وله الحكمة فى ذلك. وقوله تعالى (ليبلوكم فيما آتاكم) أى ليختبركم فى الذى أنعم به عليكم، وامتحنكم ليختبر الغنى فى غناه ويسأله عن شكره والفقير فى فقره ويسأله عن صبره[1]. وجاء فى آية أخرى قوله تعالى «أَهُمْ يَقْسِمُونَ رَحْمَةَ رَبِّكَ نَحْنُ قَسَمْنَا بَيْنَهُمْ مَعِيشَتَهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَرَفَعْنَا بَعْضَهُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سُخْرِيًّا وَرَحْمَةُ رَبِّكَ خَيْرٌ مِمَّا يَجْمَعُونَ» (الزخرف / ٣٢). ويقول ابن كثير فى تفسير هذه الآية «قال عز وجل مبينا أنه قد فاوت بين خلقه فيما أعطاهم من الأموال والأرزاق والعقول والفهوم وغير ذلك من القوى الظاهرة والباطنة، وقوله جلت عظمته «ليتخذ بعضهم بعضا سخريا» قيل معناه ليسخّر بعضهم بعضا فى الأعمال لإحتياج هذا إلى هذا وهذا إلى هذا. هذا ماقاله السدى وغيره، وقال قتادة والضحاك «ليملك بعضهم بعضا»[2].

ويفسر صاحب تفسير الجلالين الآية : «نحن قسمنا بينهم معيشتهم فى الحياة الدنيا» فيقول «جعلنا بعضهم غنيا وبعضهم فقيرا» ورفعنا بعضهم بالغنى (فوق بعض درجات ليتخذ) بعضهم (الغنى) الآخر الفقير (سخريا) مسخراً فى العمل له بالأجرة. ويفسر الآية «وهو الذى جعلكم خلائف فى الأرض ورفع بعضكم فوق بعض درجات ليبلوكم فيما آتاكم» فيقول «رفع بعضكم درجات بالمال والجاه وغير ذلك ليختبركم ليظهر المطيع منكم والعاصى»[٣].

والتفسير الإسلامى بهذا يتحدث عن التفاوت فى الرزق والأخلاق والعقول والمناظر والأشكال والألوان ولاختبار النفس الإنسانية بالرضى والشكر على الغنى والصبر على الابتلاء بالفقر، وأيضا لهدف آخر مادى بقصد العمران بإحتياج الغنى للفقير وتسخيره فى الأعمال لعمران الأرض، وإحتياج الفقير للغنى بتقديم جهده وطاقته للحصول على استمرار حياته والصبر على المشقة والإبتلاء.

وهذه الدرجات التى أشار إليها المفهوم الإسلامى لاتقتصر على البشر العاديين، ولكنها تمتد لتشمل الأنبياء، فيقول جل وعلا «وتلكَ الرُّسُلُ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ، مِّنْهُم مَّن كَلَّمَ اللَّهُ وَرَفَعَ بَعْضَهُمْ دَرَجَاتٍ» (البَقَرة / ٢٥٣).

فالإسلام يتحدث عن واقع بشرى بوجود التفاوت بين البشر فى الجانبين المادى والروحى، ولذلك أقر بالطبقية بهدف التعاون والتكامل خدمة لهدف أسمى وهو عمران الأرض.

ولاشك أن هذا المفهوم عنصر هام يطرق أسماع المسلمين فى كل الأوقات، ولامجال هنا لإبراز الجانب الآخر من الصورة الإسلامية، وهو جانب المسئولية الملقاة على عاتق الغنى ومن على شاكلته، أو المسئولية المترتبة على هذا التفاوت الطبيعى. وهى مسئولية شدد عليها الإسلام حتى أصبحت فى بعض صورها أصلاً من أصول الإسلام الخمسة وهى «الزكاة»، فضلاً عن مفاهيم الصدقة والرحمة والعطف والتكافل والتعاون.. إلخ مما قد يخرجنا عن الموضوع الرئيسى وهو الطبقية.

فإذا إنتقلنا إلى التاريخ الفرعونى وجدنا نفس الاتجاه. فقد جاء فى حكم وأمثال بتاح حتب «إذا كنت وضيعًا فسر فى ركاب رجل عظيم فتكون أعمالك مباركة أمام الرب، وإذا عرفت رجلا صغيرا ارتفع فصار عظيما فقدم له فروض التجلة والاحترام التى تتناسب مع المركز الذى وصل إليه» ويقول الحكيم فى مكان آخر «ليكن مسلكك متزنا عندما تكون بين النبلاء ولبقا أمام سيدك ومولاك ولتفعل كل مايأمر به»[٤].

فالنص يؤكد على طاعة العظيم لأنها ترتبط بالمفهوم الدينى وهو رضا الله، ويشدد على توقير الصغير الذى انتقل إلى مصاف العظماء، بمعنى احترام العظيم أو احترام الطبقة العليا، وبمعنى آخر القيمة لذاتها. كما يؤكد النص على ضرورة السمع والطاعة، وبجانب هذا تشدد المفاهيم المصرية القديمة على مسئولية الكبير إزاء الصغير.

معنى ذلك أننا أمام مصدرين رئيسيين للتأكيد على مفهوم الطبقية وكلاهما يربط هذا التأكيد بالمفهوم الدينى، ولاخلاف لنا مع ذلك لأن هذه القضية هى إحدى سنن الكون الرئيسية، لأن البشر ليسوا سواء. وقد اعترف النص المثلى بذلك صراحة فقال «ربنا ما سوانا إلا بالموت»[٥] بمعنى استحالة المساواة بين البشر إلا بعد العودة إلى التراب.

والواقع أن هذه البديهية الحياتية لاتمثل مشكلة، ولكن المشكلة فى سوء استخدام الحقائق الإنسانية أو فى التطبيق، فلو تابعنا النصوص المثلية التى ترصد الطبقات وتتحدث عن العلاقات بينها لوجدناها تدور حول العناوين التالية :

**١ - اليأس والا يئاس :**[٦].

اللى يبص لفوق يتعب/.... صوابعك مش زى بعضها/...

ايش جاب البحر للترعه قال لده طلعه ولده طلعه/.. العين ماتعلاش عن الحاجب/.... السبع سبع ولو فى السجن عاشا والكلب كلب ولو سموه باشا... إلخ.

**٢ - الاستعلاء والتحقير :**

ايش جاب العبد لسيده قال لده طلعه ولده طلعه[٧]/

عامل مدير ولا تعامل غفير / العب مع العبد يوريك شقه / ايش جابك ياصعلوك بين الملوك / هى الترعه تقول للبحر انت رايح فين / الفلاح لما يتمدن يجيب لأهله نصيبه... إلخ.

**٣ - التهديد والتحذير والردع :**

مش كل الطير اللى يتاكل لحمه / لما أنا أمير وأنت أمير مين يسوق الحمير / هتربط حمارك جنب حمار العمده؟ / هتربط حمارك جنب حمار الكتبه.. إلخ.

**٤ - الإحساس بالظلم والقهر :**

آخر خدمة الغز علقه / ابن الطبيب عينه بتطيب وابن الفقير نقير / ناس هايصه وناس لايصه / اللى مالوش ضهر ينضرب على بطنه / ناس تنحب وناس تنضرب بالكرباج... إلخ.

٥ - التسليم والاستكانة :

الدنيا دى زى قطر السكه الحديد فيها البريمو وفيها الترسو / عمر الكلب مايبقى سبع / الميه ماتجريش فى العالى / قال ياقرد هايسخطوك قال هيعملونى غزال / ربنا ماسوانا إلا بالموت / ناس فوق وناس تحت... إلخ[٨].

ولاشك أن كل هذه العناصر تؤدى إلى بعضها إذ إنها سبب ونتيجة فى آن واحد، فاليأس والاستعلاء والتحقير والتهديد يؤدى إلى الإحساس بالظلم والاستكانة والتسليم بأزلية التفرقة، كما أن الاستكانة والتسليم يؤديان إلى التمادى فى الاستعلاء والتحقير، وكلاهما يؤدى إلى اليأس من القدرة على تغيير الأحوال. وقد بلور أحد الباحثين هذه القضية، بعد أن أجرى دراسة ميدانية، فى القول «بأن علاقات القوة تميل نحو فرض القوة المطلقة القائمة على السيطرة والاحتواء، ومن الناحية الأخرى تميل علاقات القوة إلى التبلور حول علاقات خضوع وتبعية»[٩]، ويرجع أحد العلماء هذه الطبقية إلى عوامل ثلاثة هى : جمود الطبقة، والفهم الدينى الخاطىء لمبدأ المساواة، والتنشئة العائلية[١٠].

ومن ناحية أخرى فإن متابعة هذه النصوص - وهى مجموعة عشوائية - تدلنا على أن بعضها واضح الصدور عن الطبقة العليا، وهى الأمثال الخاصة بالتحقير والتهديد والردع بقصد التخويف والتحجيم. وهذه تعكس سيكولوجية الطبقة التى تصدرها.. ويكفى أن نقف عند المثل الذى يقول «الفلاح لما يتمدن يجيب لأهله نصيبه» بمعنى أنه لو حاول الإقتراب مما فوقه فأنه سوف يقلب سنن الحياة التى تؤدى إلى كارثة، ونحن لا نتفق مع العقاد الذى يعلق على هذا المثل فيقول «وهو - أى المثل - فيما يلوح لنا من وضعهم - وضع الفلاحين - لامن وضع الأجانب المتمصرين لأنه - المثل - أدنى إلى السليقة المصرية بما فيه من روح الفكاهة والتهكم.. وإن كان المثل فى مغزاه لايدل على تجرد الفلاح من القدرة وخلوه من دوافع الطموح[١١] وذلك أن التصاعد الاجتماعى لم يكن مقبولا، إذ إن مجرد التفكير فيه كان يقابل بالشدة. وفى عهد محمد على عندما أراد أن يعتمد فى جيشه على الفلاحين كانت هناك تحذيرات من الأجانب والطبقة المحيطة به من خطورة الإقدام على هذه الخطوة.

وهذه الطبقة تركز على إقامة الحواجز الأبدية ونقلها لدى البسطاء من الشعور إلى اللاشعور حتى تصبح جزءاً من السلوك التلقائى الذى يصدر عن اللاوعى، وأوصله الناس إلى استحالة المساواة فى الحياة «ولامساواة إلا فى الموت».

والبعض الآخر من هذه النصوص صادر عن الطبقة الدنيا، وهى الأمثال التى تتحدث عن الظلم بصوت خافت أقرب إلى الهمس والوشوشة، إن صح هذا التعبير، وهى تحمل فى ثناياها نفثات الألم المغلف أو الممزوج باليأس والقنوط، وحتى عندما تكون هناك رغبة شكلية فى المساواة من طرف الطبقة الدنيا سريعًا ماتصدر صيحات الاستنكار والتخويف «هتربط حمارك جنب حمار العمده؟ أو «هى الأصول تاهت»... إلخ.

أما من الناحية العددية فإن نسبة الأمثال الصادرة عن الطبقة العليا تزيد قليلاً عن نسبة الأمثال الصادرة عن الطبقة الدنيا، بدليل وجودها الذى يميل للزيادة. فنحن إذن أمام فعل ورد فعل، أو كما يقول قانون الديناميكية «كل فعل له رد فعل مساو له فى المقدار ومضاد له فى الاتجاه». ورد الفعل هنا كما رصده أحد العلماء هو شيوع فولكلور الضعف والاستكانة والشكوى والسخرية أحيانا[١٢] «واللى يبص لفوق يتعب»، أو «اللى يبص لفوق رقبته توجعه».

ومن ناحية أخرى فإن التفاعل الطبقى كما تصوره النصوص قائم على طبقتين ولاثالث لهما، ويكفى أن نرى تلك المقابلات التى تلح النصوص فى التعبير بها كالبحر والترعة، وهى ظاهرة ريفية ملموسة، والعبد والسيد، وهى ظاهرة كانت موجودة حتى نهاية القرن الماضى، والصعلوك والملك والأمير والغفير، وكذلك العين والحاجب ووضعهما فى الجسم البشرى، والبريمو والترسو، وهى كلمات حضارية ظهرت مع اختراع السكك الحديدية وإنحدار المياة من أعلا واستحالة العكس، والقرد بدمامته والغزال بجماله ورشاقته. وكل هذه التقابلات أو المقارنات تعمق أسلوب التعامل وتؤكد على قوة الفوارق الطبقية.

ويلاحظ أن الأمثال وهى تعرض علينا أسلوب التعامل بين الطبقتين لاتوضح طبيعة كل طبقة ومكوناتها المادية والفكرية، ولكنها تشير إلى ذلك من طرف خفى ناتج عن التفاعل والممارسة والاحتكاك اليومى، فاذا أشارت الأمثال إلى عناصر الطبقة العليا / كالغز (الترك)، الطبيب، السيد، الملك، النقيب، العمدة، الأمير، الباشا، الغنى، السعيد.. إلخ.. فإنها فى حقيقة الأمر لاتعطينا أكثر مما يظهر فى الممارسات. وإذا أشارت الأمثال إلى عناصر الطبقة الدنيا وهى : الفقير، العبد، الصعلوك، الفلاح، الغفير، العريان، العويل، الخدّام... إلخ فإنها بالمثل تؤكد ما يدور بين الطرفين من خلال إيقاع الحياة، ولكننا نستطيع أن نقول إن الأتراك كونوا الطبقة الحاكمة فى مصر لمدة أربعة قرون حتى بداية القرن

العشرين، وإن العناصر الأخرى كالنقيب والأمير والباشا والغنى.. إلخ هى مما يدور فى فلك الترك، ويدعم هذه الطبقة المال والسطوة والمكانة.

وقد يتساءل أحدنا فى إستفهام إنكارى : هل هذه الفئات بمسمياتها موجودة فى أيامنا هذه؟ وأستطيع أن أقول عن اقتناع تام إن هذه الفئات موجودة وتؤدى دورها، فالباشا لم يعد له وجود فى الواقع، ولكن رموزه وقيمه وسلوكياته مازالت تلعب دوراً هاماً فى المجتمع، والأمير اختفى منذ عشرات السنين - على الأقل كان موجوداً حتى نهاية الملكية (١٩٥٢) - ولكنه موجود فى داخل سلوكيات بعض الفئات، والعمدة اختفى فى أعقاب الثورة، ولكنه موجود فى رموزه الفاعلة فى الريف ممثلة فى الأكابر والصفوة والتحيز للغنى أو صاحب المال، ربما رغبة فى بعض نواله، فيقول المثل «الغنى يطاطوا قُدّامه والفقير يدوسوا عليه»، و«مالك محمول قال وراه مأكول»، و«الغنى شكّته شوكه قامت الدنيا كلها بدوكه والفقير قرصه تعبان قالوا كان فين داير محتار؟».

هذه العلاقات بين الطرفين لاتقوم على نصوص مكتوبة، ولكنها أساساً قامت على معايير التفاعل والمناخ الاجتماعى الذى دعمته فى بعض مراحل التاريخ قوانين وقرارات قامت على القوة والغلبة، كقوة المال أو قوة السطوة الأسرية أو قوة التأثير أو قوة النفوذ، وهى قوى أوصلت «الناس اللى تحت» إلى القناعة أو التسليم المطلق بهذه الفوارق حتى وصلت هذه الفوارق إلى تلك الفوارق التى بين السبع والكلب[١٣] أو بين القرد والغزال أو تلك الفوارق التى بين أصابع اليد الواحدة. وهو مايتفق مع ما أشار إليه أحد الباحثين بقوله: «إن الحراك بين الطبقات ضئيل للغاية بشكل لا يستطيع الفرد تمييزه (وبخاصة فى الأزمنة القصيرة) فهناك أوضاع بذاتها تنتظر الفرد منذ ميلاده وتظل تلازمه حتى وفاته وهو غير قادر على تغييرها» أو كما يقول المثل «المتعوس متعوس ولو علقوا فى راسه فانوس» أو أمثال الاستحالة والتعجيز «العين ماتعلاش على الحاجب».

وطبيعى ألا يتوقف رد الفعل على التسليم والشكوى، ولكنه يعبر فى ذات الوقت عن الكراهية «العين ماتكرهش إلا الأعلى منها»، وهو تعبير عن الصراع الدفين بين طرفين غير متكافئين.

### ثانيًا : أصحاب القوة الاجتماعية :

إن هذه الصورة التى قدمتها الأمثال عن الطبقية لاتستطيع أن تعطى الأبعاد الكاملة للوضعية الطبقية، ذلك أن الطبقية لا تعبر عن الواقع بمفهومها الظاهرى / الباشا، الملك، النقيب، الغنى، السيد، العبد، الفقير،.. إلخ. أو هى عبارة عن طبقة عليا دائمة الإفتراء على الطبقة السفلى، أو أنها طبقة عليا بمعنى دوام التسلط والتحقير والظلم وطبقة سفلى بمعنى دوام الخوف والاستكانة والكراهية، ذلك أن أمور الحياة والمعاش لاتستقيم تماماً مع الانحراف الكامل لكفتى الميزان، ولكنها تستقيم مع حق الانتفاع المتبادل فى نطاق دوام الانحراف النسبى فى ناحية دون الأخرى، أو ضرورة التعامل بين الطرفين فى نطاق الظروف الاجتماعية والمناخ العام، فالمثل يقول «اللى مالوش كبير يشترى له كبير» ومثل آخر يقول «اللى تيجى له المصايب يدق الأبواب العاليه».

ومن ناحية أخرى فإن الطبقة لاتعنى العلاقة الأفقية بين الناس فحسب، ولكنها تعنى أيضا الماضى والحاضر. وفى مجتمع كالمجتمع المصرى فإنها تعنى الكثير، ويتمثل هذا فى الماضى الذى يحاول أن يشدد من قبضته «بص وراك عشان تشوف قُدّامك» وهو يقول إنه المرشد والدليل فى طريق المستقبل المجهول، والحاضر الذى يحاول أن يخرج من أسر الماضى ويمزق قيوده، والذى يقول عنه المثل «اللى يبص وراه مايشوفش قُدّامه».

والماضى عند الأمثال يعنى الأصل والعراقة والقديم والحسب والنسب والكبير والمقامات... إلخ. وكلها مصطلحات أو مفاهيم تركز على الماضى وتحاول الربط الوثيق بين الحاضر بإيقاعاته وبين الماضى مصنع التجارب الجاهزة. وفى المجال يقول المثل «الأصل مايكدبش» بمعنى أن الماضى يعنى الصدق والثبات، وأنه عبارة عن صفحة من الحياة قد اكتملت معالمها، وهو مايعطى الثقة فى صدقها. ويقول المثل فى سبيل التحذير أو حتى الردع «أصله يُردّ عليه».

والنصوص المثلية ترى أن الماضى هو أساس الحاضر، وأن نسيان الماضى هو «توهان»، ضياع للحاضر، فيقول «من فات قديمه تاه دور عليه ماالتقاه» ويقول مثل آخر «من نسى أصله خساره العتاب فيه» بمعنى أنه قد انحرف عن جادة الصواب وخرج عن قيم المجتمع الراسخة، ولم تعد تجدى معه النصائح، ومن ثم فقد «رمى المجتمع طوبته» أى لم يعد يمثل طوبة فى جدار المجتمع، أو هو طوبة غير صحيحة ولا تصلح فى بناء الجدار الاجتماعى. ويقول مثل آخر «أصلك فصلك»، ويقول مثل آخر «اللى مالوش خير فى قديمه مالوش خير فى جديده» وكلها تؤكد على العراقة وتحذر من نسيان

الماضى أو اهمال تجاربه وعظاته، وهو مايؤكد الميل النفسى لدى المصريين إلى الاهتمام أو الركون إلى النمط والنموذج أو القوالب الجاهزة.

ومن جانب آخر فإن الماضى يعنى الجذور والأحساب والأنساب أو العصبية، فيقال للشخص على سبيل الاعجاب أو المرح «محسَّب ومنسَّب» أو يقول أحدهم فى مجال الدفاع عن العراقة والحسب «إن شلنا المخالى إحنا اللى صيتنا غالى. و«الصيت» لا يعنى الشهرة فحسب، ولكن يعنى امتداد العراقة، وهو مايعنى أيضًا أن الأصل يتقدم على المال فى تشكيل الوضع الاجتماعى والعصبية الأسرية.

والحقيقة أن هذه الظاهرة الاجتماعية لم تأت من فراغ، ولكنها موجودة لتؤدى وظيفة اجتماعية تعود بالنفع على الجماعة، وهى تأتى أيضًا من بروز نوعية من الأفراد تقوم عليها العصبية والعراقة، وهؤلاء الأفراد يلعبون دوراً هاماً فى رفع شأن الأسرة وتدعيم المكانة بما يقدمون من خدمات متميزة للمجتمع، أو على المستوى الفردى، مما يعجز عنه الغير من بسطاء الناس. فهم أقدر على حل المشكلات اليومية بين الأفراد بما لهم من تأثير وسيطرة، وأقدر على فرض سطوتهم وانجاز مشاكل الناس مع الجهاز الإدارى وغيره. وقد أشار إلى هذا أحد الباحثين الميدانيين فى علم الاجتماع فى إحدى مناطق الريف فقال «ومنطق الفلاحين أن هناك عين تنكرم لها ألف عين» وأيضًا «علشان الورد ينسقى العليق»، ويضيف إلى ذلك قوله «ويعتقد الناس فى قدرة هؤلاء على التحدث مع الموظفين الرسميين بطريقة تدل على الشهامة وبحيث يحترمه الطرف الآخر»(١٥). ويشير الباحث إلى تصورات الجماهير عن الصفوة فيقول «نجد أن تصورات الأفراد للرجال الذين يسلمون لهم زمامهم تأتى على النحو التالى : أنهم أكثر الناس حكمة وأكثر الناس احتراما وبيوتهم ملتقى الجميع ومكان حل النزاعات، ولدى الفلاحين إعتقاد بأن هناك من هو أكثر قدرة على التعامل مع مشكلات الحياة ومن هم أدرى بمجريات الأمور وأقدر على فهمها، ويؤمن معظم الناس بأن الحياة قائمة على مبدأ التدرج (١٦).

إن هذه الصورة التى قدمها الباحث الميدانى لاتختلف عن نصوص الرصد المثلية فى شىء، بل إن النصوص أكثر توضيحا رغم كثافتها الأسلوبية، فيقول المثل «كبير القوم خادمهم» فكلمة خادم تشمل كل نواحى الحياة، بل هو جزء هام ومكمل لحياة البسطاء من الناس، ويأتى مثل آخر ليقدم لنا بدقة المواصفات المطلوبة فى الكبير فيقول «الكبير كبير بمقامه كبير بعقله كبير بفلوسه» وهذه العناصر الثلاثة : الأصالة + رجاحة العقل + المال هى مايحتاجه البسيط من الناس. فالمقام أو الأصالة عنصر فاعل فى التأثير على الجهاز الإدارى ويبعث الهيبة فى الموظف الإدارى، ورجاحة العقل عنصر هام فى مواجهة المشاكل التى تثور بين الناس، وهى مشاكل يومية لايستطيع حلها إلا الشخص العاقل المؤثر على الطرفين المتصارعين أو المتنازعين، وبذلك يستقر المجتمع وتسير الحياة. والعنصر الثالث وهو المال فإنه يساعد فى العسرة، وليس للبسطاء ملجأ فى الضوائق المالية إلا الأغنياء. وهذه العناصر الثلاثة هى مايفتقدها البسطاء من الناس، وهم فى مسيس الحاجة إليها، وليس أمامهم إلا اللجوء إلى من يتمتعون بهذه الصفات، ومن هنا يشدد مثل آخر على أن معرفة الناس الكبار كلها مكسب أو مكاسب.

ونحن لانستطيع أن ندرك مغزى أسلوب التوارى وراء الكبير، أو اللجوء إلى أصحاب المقامات، إلا من خلال معرفة حالة التباعد القائمة بين بسطاء الناس والسلطة، أو الخوف من الاحتكاك مع السلطة، ومن ثم فليس لدى هؤلاء الناس إلا اللجوء إلى ذلك الشخص الذى يقدر على حل تناقضاتهم مع السلطة أو مشاكلهم اليومية مع الجهاز الإدارى، ولذلك وجدنا المثل الذى يقول «اللى مالوش كبير يشترى له كبير»، وذلك لكى يحتمى وراءه، بل وبالغ البسطاء فى تمجيد الكبار حتى بعد موتهم فيقول المثل «إذا مشيت على قبر الكبار إسرع عضم الكبير فى القبر يجرح». وفى هذا السياق يقول المثل «اللى مايسمع كلام كباره ياما يجرى له» ويقول مثل آخر «إذا عرفت الخيار تبقى من الناس الكبار».

على أن العناصر الثلاثة السابقة / الأصالة + رجاحة العقل + المال لاتكفى لاستكمال مواصفات الكبير أو صاحب المقام. فهناك عناصر أخرى لابد من وجودها لدى هذا النموذج من الناس، وأهم هذه العناصر التميز الأخلاقى، إذ لاتكفى رجاحة العقل أو المال ولكن لابد من المزايا الأخلاقية كالصدق والجلد والاستقامة وحسن العشرة والطيبة، ويكفى أن نستعرض مجموعة الأمثال التالية التى تبين المواصفات المطلوبة فى الأصالة :

الأصيل يحلف ويصدق والخسيس يحلف ويكدب / الأصل الردى يردى على صاحبه / إذا غاب عليك أصله فتش على فعله / أصله ينبى عنه / الأصيل قلبك معاه مرتاح / الأصيل مايعبش / الأصيل يتنحى والندل لا / الأصل يجود / العشره ماتهونش إلا على قليل الأصل، ... إلخ، وأيضًا فقد أرتبط الأصل بالهيبة فيقول المثل «اللى له أصل ماينضربش على بطنه».

وهذا مايؤدى بنا إلى القول بأن الأصالة ليست كلمة خالية من المضمون الإيجابى، ولكنها تكليف ومسئولية اجتماعية، وهذا هو المفهوم العملى لكلمة الأصالة فى جانبها المادى والروحى، ومن ثم فإن على بسطاء الناس السمع والطاعة والتقدير، وأن «الناس مقامات»، بما يعنى الحتمية الطبقية. وهو هو مانراه عند قدماء المصريين، فقد جاء فى نصائح الأب لابنه باقتفاء آثار الجدود وسلوكهم فيقول له «فإذا استمعت ووعيت ما ألقيته عليك فأن كل صنيع لك سيكون على غرار عمل الأجداد، أما انطباق هذه الأشياء على العدالة فالفضل يرجع لهم - الأجداد[١٧]».

فالاهتمام بالأصول منذ القدماء المصريين هو اهتمام بالقيم والأخلاق والسلوك.. لماذا؟

«لأن ذكراها لن تمحى من أفواه الناس، ولأن نصائحهم جديرة بالتقدير وكل كلمة ستنقل، ولن تمحى من هذه الأرض أبدًا[١٨]».

ولاشك أن الطبقة وما ارتبط بها من أصول وقضايا اجتماعية وأخلاقية وسلطة مالية قد رتب لها ضربًا من النفوذ يعادل وقد يتفوق على سلطة الحاكم الرسمية، ويكفى هنا أن نشير إلى قضية الانتخابات منذ ماقبل الثورة وحتى الآن، فقد يكتل أصحاب النفوذ والسطوة مجتمعاتهم المحلية فى اتجاه المرشح الذى يريدونه، ونحن نلاحظ كيف تتحرك الجماهير - خاصة فى الريف - بشكل آلى فى اتجاه صفوتهم أو أصحاب النفوذ فيهم، ونحن من جانبنا نفسر ذلك على أنه نوع من الولاء الشخصى أو نوع من رد الجميل أو نوع من تبادل المنافع على الطريقة الريفية والتى فرضتها الظروف وتشابك العلاقات.

ونستطيع أن نقول إن الطبقية قد ارتبطت فى حدها الأعلى بالظلم والقهر والبطش، وفى حدها الأدنى بشىء من الرحمة أو التكافل الاجتماعى[١٩].

وبصرف النظر عن صحة هذا أو رجحان كفة الظلم على العدالة فى معناها الشامل، إلا أنها تعبر فى النتيجة النهائية عن علاقة بين الناس اللى فوق والناس اللى تحت. ونحن على أية حال نعرض بعض أوجه الصور السياسية بقدر ما يتراءى لنا فى النصوص المثلية، معتقدين أن هذه الصورة مازالت تؤدى دورها بشكل أو بآخر، وأن النصوص المثلية تعبر بصراحة صارخة عن واقع اجتماعى فى طرفيه السلبى والإيجابى، وهى ميزة لا تتمتع بها النصوص الأدبية الرسمية، وخاصة فى المجتمعات المتخلفة أو التقليدية، و هى الصراحة التلقائية والمباشرة وليست الصراحة النقدية المغلفة بنعومة الدبلوماسية أو حريرية النقد، إن صح هذا التعبير.

## ثالثًا : الحاكم والمحكوم :

إن الأمثال عندما تتحدث عن الحاكم والمحكوم لاتهتم باللوائح والقوانين التى تحكم علاقة الطرفين، كما أنها لاتنظر إلى هذه العلاقة من الناحية النظرية، فالشعبيون لا يعرفون التنظير ولكنهم يعرفون القيم التى درجوا عليها والعادات التى تشكل حياتهم والتقاليد التى تحكم سلوكهم. ولذلك فإن «الرأى» هو الذى يحكم كل طرف تجاه الآخر، وهو انعكاس مباشر للتعامل بين الطرفين.

والواضح أن كلاهما ينظر إلى الآخر من منظور مختلف تمامًا، وهناك فاصل فكرى كبير، ولم تتقارب الأفكار فى يوم ما، ويمكن تبرير ذلك فى الماضى بأن الحاكم كان غريبًا عن المصريين طوال مئات السنين. والبسطاء من الناس لايفهمون فى مصطلحات التنظير ولا علاقة لهم بالديمقراطية أو الاشتراكية أو الرأسمالية وغيرها من المصطلحات[١٩]، ولكن هؤلاء الناس يفهمون فى علاقة المصالح الآنية، فمن يلبى هذه المصالح والطلبات «فاهلا وسهلا» ومن يساعدهم على حل مشاكلهم اليومية الصغيرة أو مايواجهونه خلال معيشتهم فهو «سيدنا وتاج راسنا»، فأساس العلاقة نفعى برجماتى، إن صح هذا التعبير، واذن ففلسفة البسطاء من الناس فلسفة عملية تهتم بالمحافظة على إيقاع الحياة اليومية دون إزعاج أو توترات قد لايقوى على حلها بمفرده.

أما الحاكم فهو ينظر إلى المحكوم من زاوية مغايرة تمامًا، فهو الآمر الناهى وعلى المحكوم السمع والطاعة، وأوامر الحاكم كأوامر الجيش للجندى «طع الأمر ولو غلط»، وهو أسلوب من أساليب الإرهاب والتخويف، ولذلك وجدنا المثل الذى يقول «إن كان صباعك عسكرى اقطعه» كتعبير عن الكراهية الشديدة. ومن هو العسكرى فى سلسلة الوظائف الحكومية؟!. إن رتبة العسكرى - عسكرى البوليس أو الجيش - من أقل الرتب شأناً فى هذه السلسلة الطويلة إلا أنه أكثرها احتكاكاً بالناس.

والذى لاشك فيه أن هذا التباعد بين بسطاء الناس، وهم الكثرة الغالبة فى المجتمع، وبين الجهاز الحاكم قد دفع الناس، عندما تقهرهم الظروف وتضطرهم إلى التعامل معه، إلى اللجوء للوسطاء، وهم نخبة عالم الريف والكتبة العموميون فى الأحياء الشعبية فى المدن، وقد أدّى ذلك إلى عدم وجود نوع من العلاقات الإنسانية بين الطرفين على غير طبيعة المصريين.

والأمثال – فيما نعتقد – من أهم النصوص التى رصدت هذه الظاهرة، وأبرزت رؤية كل طرف للطرف الآخر «وبعظمة لسانه» كما يقول التعبير المثلى، وفى هذا المجال فمن المناسب أن نستعرض مجموعة من النصوص ونكشف عما بداخلها من اتجاهات الأفكار وأبعادها النفسية والاجتماعية.

ومع أن الكثرة الغالبة من الأمثال – فى هذا البحث – مما يأتى على لسان المحكوم، إلا أننا نلمح بعض النصوص التى قد تأتى على لسان الحاكم لتدعيم سطوته، ومنها المثل الذى يقول «سيف السلطه طويل»، «اضرب أبو بشت يخاف العريان»[٢٠]، «يافرعون ايش فرعنك قال مالقيتش حد يُردِّنى»، «يافرعون ايش فرعنك قال مش لاقى حد يقف قُدَّامى»، «حكم القوى على الضعيف ظالمه»، «كل واحد رييس مركبه»، وهى تدور حول تأكيد السلطة بالسيف أو بالضرب أو بالفرعنة (بمعنى التسلط والعنف). وأما لماذا وصل الحاكم إلى مرحلة الفرعنة فلأنه لم يجد معارضة تحد من سطوته أو عنفه، أو لم يجد أمامه شخصًا يقول له «عندك» أو «الزم حدودك».

ومع ذلك فإن نسبة هذه النصوص إلى مجموع النصوص الخاصة بالحاكم والمحكوم لاتتعدى $\frac{١}{١٦}$ من المجموع، وهى نسبة طبيعية تتفق مع المنطق وطبيعة العلاقات. فلماذا يلجأ الحاكم للكلام إذا مارس الفعل مباشرة ودون أدنى احتجاج؟ فالكلام هو حيلة المظلوم أو العاجز، والحاكم ليس كذلك، كما أن هذه النصوص – على لسان الحاكم – مما يمكن أن نسميها أمثال الحواجز. أى الأمثال التى تحجز الرغبة فى الصعود الطبقى أو هى تقول «يبقى الحال على ماهو عليه»، «اللى أمه الطين وأبوه اللياسه منين تيجى له الكواسه؟».

فإذا إنتقلنا إلى النصوص التى يرددها الناس وجدنا أنها عديدة ومتنوعة وتعكس أحوال الناس أو رد الفعل إزاء الحاكم وتتمثل فى :

١ – **الخوف** : اللى ينضرب بالكرباج يخاف من صوته / شعب يخاف مايختشيش صفاره تلمُّه وعصايه تجرّيه / الباشا من هيبته بينشتم فى غيبته.

٢ – **الطاعة والتسليم** : أنا عبد المأمور / أربط حمارك مطرح مايقول لك صاحبه / قولة حاه تسوق الحمير كلها / إحنا أول المنطاعين وآخر العاصين.

٣ – **التحقير والذلة** : ضرب الحاكم شرف / إحنا لاهنا ولا هناك / اتوصوا بينا ياللى حكمتونا احنا العبيد وانتوا اشتريتونا.

٤ – **اليأس** : هى الترعه تقول للبحر إنت رايح فين / هى الحيتان لما تجوع تأكل أيه غير السمك الصغير؟ / اللى تحسبه موسى طلع فرعون[٢١].

٥ – **الاحتجاج الخافت** : حكم النفس على النفس حرام / هو حكم قراقوش؟.

٦ – **السخرية** : افرحوا واتهنوا بقدومه جاكم بشومه[٢٢] / على رأى اللى بيقول اللى مايرضى بحكم موسى يرضى بحكم فرعون، وذلك على سبيل السخرية من الفرص الضائعة. وقد ينحو الناس على أنفسهم باللائمة كما يقول المثل «احنا شعب مايجيش إلا بالعافيه».

والواضح أن هذه النصوص تتراوح بين الخوف الذى يصل إلى حد الرعب حتى لمجرد سماع صوت الكرباج[٢٣]، وبين الاحتجاج الخافت أو حتى السخرية من النفس عقابا لها على المذلة والضعف والمهانة والدونية.

وبداية إذا قابلنا هذه العناوين على العناوين التى قدمناها فى أمثال الطبقية فإننا لانجد اختلافا كبيرا. فأمثال التمايز الطبقى تتحدث عن اليأس والتحقير والظلم والتحذير والردع والتهديد والاستكانة والتسليم، أما أمثال الحاكم والمحكوم فهى تتحدث عن التسليم والطاعة والتحقير والذلة واليأس والسخرية والاحتجاج الخافت والخوف، مما يدل على مدى الترابط الموجود بين العنصرين. فالطبقات تعنى سيطرة الطبقة العليا على الطبقة الدنيا، وعلاقة الحاكم بالمحكوم تعنى سيطرة الحاكم على المحكوم، وكلاهما وجهين لعملة واحدة – مسيطر ومسيطر عليه (بفتح الطاء) – والسيطرة تعنى حماية المكاسب والمنافع السلطوية.

ويكفى أن نشير إلى تعليق لأحد العلماء على بيانات وردت فى كتاب : كبار ملاك الأراضى الزراعية (ط ١٩٧٥) عن الأعيان والرأسماليين فى الهيئات النيابية فيقول «ومؤدى هذه البيانات ودلالتها أن نسبة تمثيل الأعيان وعناصر الرأسمالية الوطنية فى الهيئات النيابية التى شكلت خلال الفترة مابين عامى ١٩٢٤ – ١٩٥٢ لم تقل عن ٣٧ ٪ وبلغت فى بعض الأحوال ٥٣,٩ ٪ من مجموع النواب، أما نسبة تمثيلهم فى مجلس الشيوخ فلم تقل أبدا عن ٥٠ ٪ من مجموع هيئاته الثلاث، ولم يكن غريبًا قط أن تصبح عضوية هذين المجلسين وراثية فى بعض العائلات الكبيرة، وتكاد تكون مقصورة عليهم بصفة مستمرة، ومع هذه السيطرة الكبيرة على المؤسسات التشريعية رافقتها سيطرة على السلطة التنفيذية ممثلة فى الوزارات[٢٤]. وهناك من القرائن

والبيانات مايؤكد أن مايقرب من ثمانى عشرة عائلة من كبار ملاك الأراضى الزراعية ظلت تحتكر مناصب الوزارة إبان الحقبة مابين عامى ١٩٢٤، ١٩٥٢ هى عائلات : غالى، مظلوم، حنا، بركات، روسى، يكن، محمد محمود، صبرى، جمال الدين، علوبة، سيف النصر، حامد محمود، عبد الرازق، عبد الغفار، أباظة، سراج الدين، الوكيل، ويصا[٢٥].

وفى قطاع الأعمال قبل الثورة يكفى أن نعرف أنه «رغم جهود بعض الحكومات المصرية لتنشيط الصناعات الوطنية وتمصير الشركات نجد أنه عند قيام الثورة كان رؤساء مجالس إدارة الشركات ينقسمون على النحو التالى :

٢١ ٪ مصريون مسلمون، ٣٠ ٪ أوربيون، ١٨ ٪ يهود، ١١ ٪ شاميون، ٨ ٪ يونانيون وأرمن، ٤ ٪ مصريون أقباط. وقد ظلت سيطرة هذه الجماعات الأجنبية واضحة حتى تأميمات بداية الستينات، إذ توضح قوائم الأسماء التى وضعت تحت الحراسة أن نسبة المصريين المسلمين والأقباط لم تكن تزيد على ٢٨٪»[٢٦].

ولاشك أن هذه الأرقام والنسب المئوية تعكس دلالة مثلية منها المثل الذى ردده المصريون عندما كانوا يعايشون هذه الأحوال، والذى يقول «مصر خيرها لغيرها». وهذا مادعا الشاعر، أحمد شوقى إلى أن يقول «أحرام على بلابل الدوح.. حلال على الطير من كل جنس».أو المثل الذى يتحدث مباشرة على مصر والأجنبى فيقول «مصرنا تاخذ الغريب فى حضنها».

ومن ناحية أخرى فإن هذه الإحصاءات والدلالات المثلية تعبر عن ظروف الحكم وطبيعته، وأيضًا التكوين الاجتماعى، بحيث يمكن القول إن الرؤية الشعبية ممثلة فى النصوص المثلية تلقى ضوءًا على المناخ الاجتماعى ككل، وتعكس من ناحية أخرى عمق النظرة السياسية للأمور من وجهة النظر الشعبية.

أما عن اختلاف رؤية الشعبيين للطبقات والحاكم فهو اختلاف فرضه طبيعة الأسلوب بين الطبقة - من حيث هى طبقة ليست لها سلطة رسمية - ولكنها تمارس سلطة فعلية ومباشرة على الناس، وهى متداخلة ضمن إيقاع الحياة الشعبية - وبين الحاكم الذى تسنده سلطة رسمية ومقننة ومكتوبة. فهذا الاختلاف يظهر فى استخدام السخرية للتنفيس، وأيضًا الاحتجاج الخافت الوجل الذى يطمئن صاحبه إلى أنه لن يصل إلى أسماع الحاكم، لأنه يتردد فى الأماكن الخاصة أو الحجرات المغلقة أو ضمن الحوار العابر. ويكفى أن يتردد مثل واحد كالمثل «اللى ينضرب بالكرباج يخاف من صوته» بين الناس لكى يبث الرعب والهلع فى النفوس، ويحجِّم من يتصور أو من لديه إمكانية التفكير فى الاحتجاج. وقد رصد المثل «الباشا من هيبته بينشتم فى غيبته» بعض الأوضاع النفسية التى تحكم المحكوم والحاكم.

وقد أفاض المؤرخون والباحثون فى رصد هذه العلاقات[٢٧] وسجلوا ألوانًا من العسف والظلم، وقيل إن محمد أبو الدهب قتل فى يوم واحد ستين فلاحًا تحت أقدام الأفيال[٢٨]، ولاشك أن هذه الصور والمشاهد، التى أفاض فيها الجبرتى[٢٩]، تدعم المثل الذى صاغه الناس على صورة دعاء بدفع الشر «ربنا ما يوقفك أمام حاكم ظالم»، «يكفيك شر حاكم ظالم»، أو يقول المثل «فر من الحاكم فرارك من الأجرب» أو «السلطان من لايعرف السلطان» كما يقول المثقفون.

**الحكم الفردى :**

يقول المثل على سبيل السخرية «افرحوا واتهنوا بقدومه جاكم بشومه»، والمثل الذى يقول على سبيل التسليم «اللى يركب إحنا خدَّامينه»، أو المثل الذى يقول «اللى يتجوز ستى أقوله له ياسيدى». هذه الأمثال تشير إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الطرفين الحاكم والمحكوم، ولكنها فى الوقت نفسه تشير إلى قضية أخرى ربما كانت من أهم القضايا المؤثرة فى علاقات الحكم بالرعية، وهى قضية وحدانية الحكم، ذلك أن حكم المؤسسات لم يكن له وجود طوال التاريخ، فالحاكم هو السلطة، وعند المحكوم فإن السلطة ليس لها إطار دستورى وقانونى، ولكنها تتطابق مع شخص الحاكم الذى يستطيع أن يفعل أى شى[٣٠]. والحاكم يرى أنه صاحب المكان بكل ما عليه من أرض وبشر، وهذه الفكرة تعد امتداداً للملكية الخاصة أو البيت الكبير «برعان» أو القصر الملكى أو الإدارة الحكومية، وكلمة «فرعون» وهى اشتقاق من الإصطلاحات السابقة - استعملت منذ بداية الدولة الحديثة خلال عهد تحتمس الثالث - للدلالة على الحاكم نفسه[٣١].

فالحاكم هو الأرض والنيل، والمحكوم جزء من المنظومة التى يمتلكها، ومن ثم فإن الذى يمنحه الحياة هو الفرعون، والحياة بالنسبة للفلاح هى الأرض، وكلما ازدادت حاجته إلى الأرض والتصاقه بها كلما ازدادت حاجته إلى صاحبها الفرعون : الحاكم، ولم يخرج تفكيره فى أى فترة من فترات التاريخ عن أن «الأرض عرض»، والعرض يعنى الشرف والكرامة والرجولة، وهى صفات يبالغ الفلاح - وهو

الشريحة العظمى فى المجتمع المصرى - فى التعلق بها والفناء فى سبيلها حماية وعناية، كل ذلك قد أضفى على الفلاح سلوكًا خاصًا موائمًا، وأفرز نوعية مناسبة من الأمثال.

والحاكم هو السيد أما المحكوم فهو العبد، إذن فالطرف الثانى محكوم بمشيئة الطرف الأول، وهى رؤية لاعلاقه لها بالتنظيمات الحديثة، وقد ترى على أنها وضع طبيعى، أو بقول ديجى: «فى كل جماعة إنسانية توجد طائفتان من الأشخاص الأولى صاحبة الإرادة الأقوى التى تحكم وتأمر، والطائفة الثانية هى المحكومة الملزمة بالطاعة، أى طاعة الرؤساء وطاعة المرؤوسين، أى بعبارة أخرى طائفة الحكام وطائفة المحكومين. هذه التفرقة بين الحكام والمحكومين نجدها داخل الأسرة والقبيلة والجمعية[٣٢] . نقول إن هذا يمكن أن يكون من الأمور الطبيعية إذا كانت هناك ضوابط تحكم الطرفين فى إطار عملية تنظيمية، بحيث يعرف كل طرف حقوق الطرف الآخر. أما إذا تم تغييب هذه الضوابط فإن العلاقات بين الطرفين تصبح علاقات فردية تحكمها النوازع الفردية على طريقة الفعل ورد الفعل. ويكفى أن نشير إلى قصة المثل «أنا عبد مأمور» والتى تقول : إنه عندما ذهب محمد الدفتردار إلى إحدى القرى وقدم له أحد الفلاحين شكوى باستيلاء ناظر الأرض على بقرته وذبحها وباع لحمها واستولى على ثمنها وفاء لتأخر الفلاح عن سداد الضريبة المستحقة، فما كان من الدفتردار إلا أن أحضر الناظر مقيداً وأحضر الجزار الذى ذبح البقرة وطلب منه ذبح الناظر أمام الجميع من أهل القرية، وتوزيع لحمه بيعًا لأهل القرية بثمن مضاعف وفاء لحق الفلاح، وسلم الفلاح ثمن بقرته. وخلال هذا المشهد سأل الدفتردار الجزار لماذا ذبحت البقرة فقال «أنا عبد مأمور» أمرنى الناظر فنفذت ما أمرنى به، وفى عهد محمد على أيضا أطلق العبد المأمور على رئيس المجلس الأعلى أو مجلس المشاورة الذى أنشأه محمد على. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن العلاقات بين الطرفين هى علاقات فردية أو علاقة سيد بعبد أو أوامر يتم تنفيذها دون معقب.

### رابعاً : صعوبة التصاعد الاجتماعى :

يقول العقاد عن علاقة الشعب بالحكومة إن هذه العلاقة هى علاقة مريبة أو مهادنة محتملة، لم تبلغ أن تكون علاقة ود يحرص عليه أو ضمان يحميه إلا فى الندرة التى لايقاس عليها»[٣٣]، فكيف إذن نتوقع أن تكون هناك فرصة للتصاعد أو حتى التفكير فيه. ولأن المصرى كان يعرف استحالة التصاعد الاجتماعى، أو فى أحسن الأحوال صعوبة إيجاد فرصة للتطور الاجتماعى، فقد مالت النغمة السائدة فى النصوص المثلية إلى اليأس والقنوط والتسليم «اللى يبص لفوق يتعب».. إلخ.

وهذه الظاهرة لم يتخلص منها المجتمع المصرى بعد، ويبدو أنها تحتاج إلى سنوات كثيرة للتخلص منها. ومن حقنا فى هذا الطور أن نضع النقط على الحروف ونقول فى استفهام : هل سمعنا عن أن أحد أبناء المسئولين من أصحاب المراكز المرموقة تردد على مكاتب القوى العاملة وظل قابعًا فى انتظار قرار التعيين مثله مثل غيره من أبناء البسطاء؟ وهل سمعنا عن ابن لهؤلاء دخل العمل الحكومى باستثناء بعض الأماكن المرموقة كالسلك الدبلوماسى؟! والمجتمع الشعبى يتحدث عن الذى يقفز إلى مكان مرموق سواء فى الحكومة أو فى سوق العمل فيقول «وراه ضهر».

والعجيب أنه فى الوقت الذى أسجل فيه هذه السطور السبت ٤ سبتمبر ١٩٩٣ أجد فى كل من «الأهرام» و«أخبار اليوم» ومجلة «أكتوبر» عددا من الكتاب يتحدثون عن تغييب القانون، فعزت السعدنى يكتب تحقيقاً فى جريدة الأهرام ١٩٩٣/٩/٤ على الصفحة الثالثة بكاملها تحت عنوان «أصحاب الجاه وأصحاب الآه» يتحدث فيه عن هذه الظاهرة، ويقول: «إن كبار المسئولين هنا بينهم الوزراء والمحافظون ورؤساء الشركات الكبرى وأصحاب الأعمال الكبار السمان وذوو النفوذ والسلطان قد أصيب الكثير منهم بفيروس الطناش اللعين، وهو يصيبهم فى سمعهم فلا يسمعون أنات الخلق ولابلاوى الناس ،ثم يتسلل إلى أبصارهم حتى لايشاهدوا المواجع مجسمة أمام أعينهم فى صورة مشاكل ومتاعب وحواجز يومية للهموم.. ويكتب فى الصفحة نفسها الكاتب الأديب يوسف جوهر فى بابه الأسبوعى «الصوت والصدى» مقالاً بعنوان «الأشياء الصغيرة» عن شكاوى المتفوقين من خريجى الجامعات وخاصة كليات الطب وتفضيل أبناء الأساتذة عليهم بكافة الطرق.

وفى أخبار اليوم ١٩٩٣/٩/٤ يكتب كمال عبد الرؤوف فى عموده الأسبوعى «قراءات» حول الموضوع نفسه فيقول.. «نحن نفتح الطريق دائما أمام أشخاص معينين يعتمدون على أشياء كثيرة ليس بينها العمل أو الكفاءة ولا حتى أداء الواجب، وفى الوقت نفسه نغلق باب التقدم والترقى ولانتيح أى فرصة للمجتهدين ولا نعترف بالحكمة القائلة «أنه لكل

مجتهد نصيب». وبكل صراحة هناك أيضا ناس فوق القانون وناس يطبق عليهم القانون بكل صرامة.. والمواطن العادى عندنا يحترم القانون خوفًا ورهبة، أما أولاد الناس اللى فوق فإنهم غالبا ما يدوسون على القانون..» وعلى الصفحة المقابلة يكتب محمود السعدنى فى عموده الأسبوعى «مابعد» عن نفس الموضوع ويقارن بين العدالة فى عهد الرسول والتى كسر بها أعظم امبراطوريتين. وكان السبب فى هزيمتهما هو «تصنيف الناس حسب كشف العائلة ولون الأم ووظيفة الوالد، وأقول هذا بمناسبة مايجرى الآن بالنسبة لبعض المعاهد وبالنسبة لبعض الوظائف، وهى ردة غريبة إلى عصور جاهلية..» ويكتب عن الظاهرة نفسها أيضا د. عبد العظيم رمضان فى مجلة اكتوبر ١٩٩٣/٩/٤ عن إقتصار التعيين فى الخارجية على طوائف معينة أو أبناء البيوتات أو أبناء الذوات.

وهم يدخلون إلى هذه الأماكن تحت شعار غريب، وهو أنه يجب أن يكون لائقا اجتماعيًا لتولى هذه المناصب، وتأتى المقابلات الشخصية مع المتسابقين لتطرد أبناء الناس العاديين حتى ولو كانوا يتمتعون بحسن السمعة والخلق الحسن والتفوق العلمى والاستقامة الاجتماعية وسلامة التربية، تحت دعوى أن هذه الأماكن ذات حساسية خاصة، وأن من يتولاها هم أبناء الأصول أو ذوو المراكز، وأن أبناء البسطاء والعاديين سوف يظهرون عقدهم ومشاكلهم فى المنصب.

وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على سخونة هذا الواقع المعاش، وإن الأمثال كظاهرة تعبيرية لها عين راصدة لما يدور فى المجتمع من ظواهر «ويابخت من كان النقيب خاله كتر عيوبه ورجعه داره» بمعنى تغييب القانون والعدالة والمساواة، ولاشك أن الكتابة فى أماكن متفرقة وفى ظروف مختلفة وفى وقت واحد ليست تواردا للخواطر، ولكنها تدل على قضية معاشة على الساحة، وهى ممتدة منذ القديم، ولو أن هذه القضية قد اختفت من الحياة اليومية لما كان هناك مبرر لوجود هذه النوعية من الأمثال التى تتحدث عن الظلم والمحسوبية.. إلخ مروراً بالنقيب الذى لم يعاصره أحد الآن. ولذلك وجدنا الأمثال التى تتحدث عن المسلمات كالظواهر الطبيعية «العين ماتعلاش عن الحاجب»، «صوابعك مش زى بعضها».. إلخ.

ولذلك فإن هذه النوعية من الأمثال تمثل الصوت السياسى للبسطاء، صوت سياسى يشكو ويسجل ويسخر وينصح ويحذر، أو ما يمكن أن نطلق عليه الصوت السياسى الخافت - لسان حال المجهولين البسطاء فى مواجهة الصوت السياسى الزاعق - لسان حال المعلومين.

* * * *

والواضح مما سبق أن هناك علاقة خاصة بين ثلاث قوى إحداهن، وهى القوة الأضعف، وتتمثل فى بسطاء الناس والفلاحين، والثانية فى الطبقات العليا، والثالثة فى الحاكم، وتبين أن الحلقة الأولى وهى بسطاء الناس تتعامل مع كل من الحلقتين الأخريين بطريقة مغايرة، فعلاقة الفلاح مع أبناء الصفوة هى علاقة خدمات عينية ومشاكل حياتية أو حصوله على قطعة أرض يتعامل فيها بالزراعة مع صاحبها، وفى مقابل ذلك يحصل الكبير على خدمات اجتماعية على المستوى المحلى أو القومى كالانتخابات أو المناصب المحلية التى تخدم وضعهم الاجتماعى والمادى، بينما نجد أن علاقة بسطاء الناس والفلاحين بالحاكم هى علاقة ضعيف بقوة قاهرة مسئولة. والغريب أن هذه العلاقة لاتستقيم إلا بالوسيط الذى يستطيع أن يتعامل مع الطرفين، وهم الصفوة من الناس أو «الناس الكبار»، ومن هنا يمكن أن ندرك مغزى المثل الذى يقول «معرفة الناس الكبار كلها مكسب» أو المثل الذى يقول «اللى تجيله المصايب يدق الأبواب العاليه».

وهذه الحلقة الوسطى - الصفوة - ذات أهميه كبيرة بالنسبة للفلاحين فى الريف وبسطاء الناس فى الأحياء الشعبية، ونحن نعتقد أن نشر الوعى السياسى على مستوى المجتمع كله يبدأ من هذا العنصر الوسيط، ذلك أن بسطاء الناس - لكونهم مشغولين بهموم اللقمة ومدفوعين بغريزة حب البقاء لا يعرفون قضايا الفكر السياسى ومشاكله، بمعنى المشاركة فى صنع القرارات العامة أو الوعى بمحلياتهم وليس لديهم - حتى الآن - أدنى الدوافع لتحقيق المشاركة فى القضايا العامة. فكيف لهذا الإنسان أن يدرك مصلحته الحقيقية وهو مكبل بأغلال وقيود من الأوامر والنواهى والتقاليد والنزعات القدرية والخوف من السلطة والكثير من المعتقدات الشائهة (المشوهة)؟.

ولذلك كان على الشخص أن يستفز ذكاءه الفطرى للمواءمة بين متطلبات البقاء على الحياة فى أدنى صورها، وهو ضرب من السياسة يعتمد على المرونة بكافة عناصرها.

تحاشى المواجهة / التسامح / التغاطى / مشّى حالك / خلى شويه هنا وشويه هناك / ان فات عليك الغضب اعمله جوده / إذا كان الموج عالى طاطى له / طوِّل روحك / طول

بتلك يهد الجبال / حط راسك وسط الرؤوس وادعى عليها بالقطع.. إلخ.

وكل هذه الأمثال تحث على عدم المواجهة في سبيل الهدف الأسمى، وهو البقاء والاستمرار والمحافظة على القيم الكبرى كقيمة الأسرة لبناء إنساني يعتصم به في مواجهة سطوة الحاكم، أو من هو «كابس على نفسه» (بفتح النون والفاء في كلمة (نفسه) - وأيضاً العقيدة كبناء روحي يلجأ إليه عند الأزمات النفسية أو الحياتية المتواصلة، أو النكتة والفكاهة كعنصر آخر من عناصر تفكيك الضغوط وتبديد الأزمات والمشاكل، وهو أسلوب من أساليب الدفاع عن النفس التي توصل إليها الباحثون في علاقات القوة، وأشاروا إلى أن «الأفراد الذين يشغلون المراكز الدنيا في علاقات القوة يكون إدراكهم وسلوكهم نحو أصحاب المراكز العليا دفاعياً بهدف التقليل من التوتر الذي يصاحب التباين في العلاقات(٣٤). والسؤال المطروح هل مثل هذا القهر الحكومي والسلطوي يمكن أن يترك فرصة للقيام بالعنف الشعبي؟ والإجابة بالنفي، ذلك أن الذي يحمل ثقلاً ضخماً ينوء به لابستطيع شيئاً غير تركيز طاقته الجسمانية والنفسية ليشتمل هذا العبء، بينما لو قل هذا العبء لترك قدراً من الطاقة يمكن استخدامها في الاحتجاج. إن هناك علاقة بين الحاكم والمحكوم، قائمة على الضرورة، وخاصة من طرف المحكوم، وهي قائمة على المثل الذي يقول «اللي تعرفه أحسن من اللي ماتعرفوش»، وهو مايفسر الرخية النفسية القائمة على الخوف من المستقبل وعدم الثقة في قابل الأيام. وما يبقى على الخيوط بين الطرفين في واقع الأمر هو خصيصة روح التواصل والسماحة وضرورة الاستمرار وليونة الطبع.

خامساً : الإدارة :

يتميز الجهاز الإداري في مصر بالتضخم الشديد، ذلك أن طبيعة الجغرافيا البشرية التي تقتصر على رقعة الوادي والدلتا التي لا تزيد عن ٦ ٪ من مساحة مصر أو حوالي ٣٠ ألف كيلومتر مربع. هذه الرقعة الضيقة قد فرضت أسلوباً إدارياً يتسم بالمركزية الشديدة بما يتفق مع الكثافة البشرية ويتداخل المصالح وتشابك العلاقات وضيق المساحة، ولاشك أن هذا التكوين قد ساعد الحكومات المتعاقبة على إحكام القبضة عن طريق الجهاز الإداري الذي يقوم بالدور الرئيسي في الإشراف على عملية توزيع المياه ذات المصدر الوحيد، وعملية الزراعة في تلك الرقعة الضيقة، وضبط الأمن والنظام على تلك الكثافة البشرية، وأخيراً عملية الإنتاج والتسويق.

وإذا قلنا إن السياسة هي فن مخاطبة الناس فإن الحكم هو فن إدارة الناس للحصول على أقصى مالديهم من طاقة روحية وفكرية ومادية لصالح الجماعة، ومن ثم فإن الإدارة الناجحة تعني التقدم والرفاهية، والإدارة الفاشلة تعني التأخر والتخلف.

وقد لاحظنا - طوال التاريخ - الاهتمام الكبير بالعمل الوظيفي، ويكفي أن نقف أمام نصائح بتاح حتب وتعاليمه حيث يقول: انحن أمام رئيسك، أمام المشرف عليك في شئون الإدارة الملكية حتى يظل بيتك مفتوحًا ويستمر رزقك ومرتبك جارياً ولاتعصبه فإن عصيان من بيده السلطة حماقة وشر مستطير.. ولتفعل كل ما يأمر به.. نفذ وصية سيدك ومولاك التي أوصاك بها[٣٥]. فهذه النصوص ترسم أسلوب التعامل بين المرؤوسين والرئيس، وقد ربط بذكاء بين طاعة الفرد ساء وبين الرزق، ولاشك أن هذا المفهوم القديم ليس بعيدا عن المثل الشعبي الذي يقول «اللي ياكل عيش الأمير يضرب بسيفه» أو المثل الذي يقول «الموظف يقول لا أرى ولا أسمع لا أتكلم».

وتقول النصوص في مكان آخر، جاء في تعاليم حتى بن دواوف لابنه ببيبي قوله «انظر لاتشي، يطو على الكتب.. يامن كان ينقصه الزاد الوفير. وأن الآلهة لترعاه وتضعه على رأس هيئة الموظفين[٣٦]».. ويقارن بينها وبين المهن الآتية:

(صانع المعادن - البناء - الحلاق - التاجر - ضارب الطوب - البستاني - الفلاح - النساج - صانع السهام - حامل البريد - الإسكافي - الغسال - صائد الطيور - صائد السمك).

وكلها كما يقول مهن شاقة تعيسة. ولاشك أن هذا الربط بين الوظيفة وبحبوحة العيش، والمقارنة بينها وبين غيرها من المهن قد رفع من قدر الموظف على سائر النشاطات، وهي افكار لاتختلف عما يدور في الواقع الاجتماعي حتى عهد قريب. وإذا أضفنا إلى ذلك ما يتمتع به الموظف من مكانة ممتازة بين الناس لاعتبارات ثقافية ومظهرية، فضلا عن كونه ممثل الحكومة ويمتلك سطوة يستمدها من السلطة الحكومية. وهناك اعتبارات أخرى ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، وهي أن الموظف غالباً مايكون من أبناء الأسر الموسرة التي تستطيع أن تنفق على التعليم حتى سن الرجولة، بينما الطبقات الفقيرة لم تكن تقوى على هذه التكلفة فتسرع بالحاق الأبناء بدولاب العمل منذ الطفولة. كل هذه الأسباب وغيرها منحت الوظيفة تلك المكانة المرموقة حتى

وصلت لدى الناس إلى اللاشعور، فشاع المثل «إن فاتك الميرى اتمرغ فى ترابه»، وتكالب الناس على الوظيفة حتى وجدنا المثل الذى يسخر من الشخص الذى أسكرته الوظيفة حتى وصل إلى مرحلة الجنون فيقول «داشىء نام وقام ولقى نفسه صاحب مقام من اللى ما اتجنن دارج المورستان» ووجدنا المثل الذى يقول «المنصب روح ولو فى المسكه»[٣٧].

ويمكننا تفسير هذا التكالب الوظيفى، والرصد المثلى الصادق لهذا التكالب، على ضوء الظروف الاجتماعية والنفسية للشخصية المصرية. فالمواطن المصرى بسبب ظروفه التاريخية وتوالى الضغوط النفسية وسوء الأحوال الاقتصادية تكونت لديه ثقافة الانكماش أو الخوف من المواجهة أو المغامرة، ولذلك تهيب الاختيار الصعب واتجه إلى الاختيار الأسهل والأيسر والأضمن والأسلم، ذلك الاختيار الذى لايعرضه للمفاجآت والهزات، ولذلك يتكالب على الوظيفة كأمان وملاذ وضمان، فيقول «شريطين على كمى ولاقيراطين عند أمى»[٣٨]، ووجدنا المثل الذى يميز الأفنديه (الموظفين) على غيرهم فيقول «الملوخيه تقول أنا خضره وشريفه وعمتى خضرا وماتقدمشى إلأقدام الأفنديه».

ولاشك أن هذا التكالب قد ساعد على إفراز هذه النوعية من الأمثال من ناحية، وساعد على تضخم البيروقراطية من ناحية أخرى، فوجدنا الرئيس حسنى مبارك يشكو من هذا التضخم فيقول: «إن مصر بها أكبر عدد من الموظفين الذين يعملون فى الحكومة، وإن عددهم يتجاوز ٤ ملايين موظف[٣٩]. وقد جاء فى إحصائية أنه من ١٩٦٢ حتى ١٩٦٧ زادت الوظائف داخل البيروقراطية العامة بنسبة ١٣٤ ٪. ونجد أنه فى بداية الثمانينات كان فى مصر ثلاثون وزارة وحوالى ٧٩٥ هيئة ومؤسسة عامة، فضلا عن شركات الدولة. وقد زاد عدد الموظفين من ١,٢ مليون فى نهاية الستينات إلى ٢,٨٧٦ مليون فى بداية الثمانينات، باستبعاد الشركات العامة التى يعمل فيها حوالى ١,٤ مليون، ومعنى ذلك أن الدولة فى بداية الثمانينات كانت توظف ٩ ٪ من جملة السكان ونسبة تقدر بـ ٢٥ ٪ من إجمالى القوى العاملة فى البلاد[٤٠].

ومن ناحية أخرى فإن هذا التضخم البيروقراطى قد أفرز نوعية من الموظفين الذين يعانون من أمراض الإدارة، كسوء الإدارة وتعطيل المصالح والاستعلاء وإنتشار الرشوة.

وهذه الأخيرة تعد من أبرز الظواهر التى أثارت قرائح الناس، فصاغوا هذه الظاهرة فى أمثال مشهورة، فيقول المثل «اطعم الفم تستحى العين» أو يقول المثل «إرشوا تشفوا» أو يقول المثل «اللى ياكله الكلب وينجسه ياكله السبع ويطهره»، أى تقديم الرشوة إلى كبار الموظفين كطريق مأمون بدلا من صغارهم، أو ذلك المثل القادم من التاريخ والذى يقول «البرطيل شيخ كبير». وقد ذكره الجبرتى عدة مرات فى كتابه، والمثل الذى يقول «شيلنى واشيلك» أى تبادل المنافع، وكلها فى واقع الأمر أشياء تدور على حساب المصالح العامة للمجتمع ولصالح المصالح الفردية.

وفى هذا المجال يذكر الرافعى عن الموظفين فى عصر إسماعيل فيقول: إن أوضاعهم قد ارتقت عما كانت عليه من قبل، إلا أنهم اتخذوا موقفاً معادياً من الشعب وزادت مطامعهم وانتشرت بينهم الأدواء الاجتماعية كسوء الإدارة وانتشار الرشوة، حتى لم يكن للأهلين حقوق محترمة ولاكرامة مصونة أمام الموظفين[٤١]. وسمعنا أخيراً مثلا يقول فى تبرير هذا السلوك «الماهيه ماتسقيش ميّه» للتعبير عن الشكوى من ضعف الدخول فى مواجهة الإرتفاعات المستمرة للأسعار، وهو مادفع مجموعة من الموظفين من مستغلى المناصب إلى الاثراء على حسابها، وخاصة مع تيار الانفتاح فى منتصف السبعينات، وارتباط بعض المناصب السياسية. ومن هنا ظهر أخيرا التعبير المثلى القائل «العمليه دى فيها أرانب والأرانب ولأّده»[٤٢]، بمعنى الانتهازية والوصولية والاستغلال وتطويع القانون أو الالتفاف حوله، وهو الشخص الذى يقول عنه المثل «يلعب على كل الحبال»، وظهر المثل الذى يقول «بيمسح جوخ» وهو المنافق الذى يرفع الشعار المثلى «الحيا سنّة» (بشدة مفتوحة على السين)، ومسح الجوخ فرض وهو مايعبر عن ضعف الإحساس بالمصلحة العامة أو ضعف الكفاءة الإدارية أو انحرافها.

* * * *

وأخيرا فإننا نعتقد أن السبب الرئيسى فى سوء العلاقات بين «اللى فوق» و«اللى تحت» هو الفاصل الضخم بين الطبقتين ماديًا وفكرياً واجتماعيًا وسياسياً، ولم تظهر على مدى التاريخ عناصر تساعد على الالتقاء أو التقارب، وبمعنى آخر إنه لم تكن هناك طبقة وسطى «تمسك العصايه من النص» كما يقول المثل. ونحن نعرف أن الطبقة الدنيا لاتدرك مصلحتها ولاتستطيع أن ترى الأمور بشكل جماعى، فضلا عن انشغالها بمشاكل اللقمة اليومية، أما الطبقة العليا فإنها لاتستطيع أن تتنازل طواعية عن مكتسباتها، فضلا عن النظرة الاستعلائية – نظرة السيد للعبد. ونأتى إلى الطبقة

الوسطى، وهى التى ترى حقيقة الطبقتين بسلبياتها وإيجابياتها، ولذلك فهى المؤهلة لانصاف الطبقة الدنيا من الطبقة العليا، ذلك أنها تتكون من المثقفين والعلماء وقيادات الجيش وصغار التجار ورجال الصناعة، ويرى أحد العلماء أن هذه الطبقة أكثر أعضاء المجتمع ميلاً وتقبلاً لدواعى وعمليات التغيير والتجديد، وأقلهم تمسكاً وإلتزاماً بالعادات والتقاليد. وتعد هذه الطبقة - بوجه عام - طبقة حديثة النشأة فى المجتمع المصرى.

ولما كانت هذه الطبقة غائبة على مسرح التاريخ المصرى، لذلك وجدنا تباعداً كبيراً بين الطبقة الدنيا والعليا وهو ماظهر واضحًا فى نصوص الأمثال.

* * * *

## خاتمة

يرى البعض أن ٩٠ ٪ من سلوك الفرد العادى فى المجتمع إنما يتقرر بما تفرضه النظم والقواعد التى بدأ فى تعلمها منذ ولادته، وأن وراء الصراع والخلاف فى الرأى بين الأفراد والجماعات أساس من التكوين الثقافى للمجتمع... ولهذا نجد أن خبراء الدول المختلفة يقومون بدراسة الثقافة السياسية للمجتمعات التى يهتمون بها لمعرفة الرأى العام المحتمل بالنسبة لوقائع معينة متوقعة أو يمكن حدوثها ومعرفة ثوابت تكوين الرأى العام(٤٤).

والأمثال من المؤشرات الدالة على ثقافة المجتمع المصرى، وهى إحدى الثوابت الثقافية المحركة للسلوك الاجتماعى وتعبر عن فلسفة الشخصية والهوية، وهى تحمل فى ثناياها صوتاً سياسياً واضح المعالم فى نطاق الممكن والمتاح، فى ظل محيط اجتماعى مميز، وتحمل إشارات لايجب أن تغيب عن منظرى السياسة وأصحاب القرار، ويكفى أن نقف أمام المثل الذى يقول «ألف عدو برا الدار ولا عدو جوا الدار» لنعرف مدى خطورة الأوضاع الداخلية على بناء الدولة، فالعدو خارج الدار واضح المعالم ويمكن الاستعداد له، أما العدو الداخلى فهو يدخل فى نسيج المكونات الداخلية، وعندما يعجز المجتمع عن التغلب عليه يكون التخلف والانهيار. وهذا العدو الداخلى لايترك فرصة للتفكير الهادىء؛ لأنه يثير حالة من التوتر والغليان وربما عدم وضوح الرؤية، ولذلك فإن رد الفعل التلقائى يؤدى إلى نتائج سلبية. والعدو الداخلى يحتاج إلى تفكير مدروس وحكمة، ولعل أبرز مثال على ذلك الظاهرة الطارئة على المجتمع المصرى أخيراً، وهى ظاهرة التطرف التى تحتاج إلى علاج على مستويات متعددة وعلى مراحل طويلة، وقد يظهر العدو الداخلى على مستوى الأسرة ممثلا فى الإبن الفاشل أو الإبنة الفاسدة أو الزوجة أو الزوج.

وقد حاول هذا البحث رصد أحد أعداء الداخل وهو الانفصالية الواضحة بين الحاكم والمحكوم، ومانتج عن ذلك من عزوف الناس عن المشاركة السياسية حتى باتت من أضعف النسب على مستوى العالم، وهذه الظاهرة ليست طارئة ولكنها قديمة.

يرى البعض أن هذه الأمثال تعبر عن قيم سياسية تقليدية عفى عليها الزمن، ولكن البحث يرى أن لها دور فاعل فى حركة الناس حتى اليوم، والقرار المكتوب ليس له قيمة إذا لم يدخل فى صميم قناعات الناس، كما أن القيم السياسية الجديدة لايمكن التبشير بها إلا بعد الوعى الكامل بالقيم التقليدية بسلبياتها وإيجابياتها، ومعالجة السلبيات وتعظيم الإيجابيات، كما أن هذه النصوص لاتعبر عن رأى فردى فحسب، ولكنها تعبر عن رأى جمعى، كما أنها لاترتبط بالمناسبات الموسمية، ولكنها تدخل ضمن نسيج الإيقاع الحياتى اليومى، أو مايمكن أن نسميه «السياسة اليومية»، إن صح هذا التعبير، فهى إذن تمثل رأياً عاماً يستنجد الناس به للتدليل على وجه نظر وللتأييد أو الإقناع، أى أنها وهى تعبر عن قضايا يومية صغيرة إنما تعبر فى الوقت ذاته عن قضايا قومية كبرى.

ومن ناحية أخرى، فإن هذه الأمثال قد تعبر عن أوضاع مضى عليها مئات أو ألوف السنين لم نعايشها، ولكنها فى ذات الوقت تعبر عن الأوضاع الحديثة، مما يدل على الاستمرارية الفكرية والتواصل الحضارى، وهى إحدى سمات الشخصية المصرية. وهل هناك فرق بين النص الفرعونى الذى يقول «من استحل حقوق الناس حراماً أخذ الحرام معه الحلال وذهب»(٤٥) وبين المثل الحديث «جبت الحرام على الحلال يكبّره فقام الحرام ضد الحلال وطيّره»، وهل هناك فرق بين المثل الفرعونى الذى يقول(٤٦) «إن الكلمات التى يقولها الناس شىء والأشياء التى يفعلها الله شىء آخر» والمثل الحديث «أنت تريد وأنا أريد والله يفعل مايريد»، وهل هناك فرق بين المثل الفرعونى(٤٧) «والرب هو الذى يخلق الإنسان ويقدر له نصيبه فى الحياه» والمثل الحديث «اللى خلق الاحناك متكفل بالأرزاق». ونحن نقول الاستمرارية والتواصل ولانقول الثبات - فالثبات والكمال لله وحده.

حاول البحث أن يلقى ضوءاً على مساحة كبيرة من الصورة، وهى تعبر عن السلبية والتباعد والنفور بين «اللى فوق» و«اللى تحت»، وتغاضى عن الجانب الآخر من الصورة. ومما لاشك فيه أن لدينا قدرة كبيرة على تخطى المشاكل والمواءمة والتوافق مع كل المحن والظروف المعاكسة بفضل العديد من الصفات الإيجابية التى نتحرك بها تلقائياً مع حركة الظروف والمشاكل ضمن نسق خاص بالمجتمع، وهى تتمثل فى التسامح ودفء المشاعر والحنان والرحمة والترابط الأسرى وقوة العزيمة والجلد على تحمل المشاق والعمل والشهامة وغيبية العقيدة (الإيمان بالغيب)، وكلها عناصر يتحرك الناس بها بفطرية عجيبة ويكفى أن نعرض بعضاً من النصوص الدالة :

- عزها ماتذل الا للى خالقها... كل واحد فى نفسه سلطان.
- قالوا الجمل ركبوه قالوا : الحق عليه بيطاطى ليه؟!
- الضرب بالنار ولا العار... اللى يرشنا بالمية نرشه بالدم.
- الرجم بالطوب ولا الهروب.. أكلك من فاسك يبقى رأيك من رأسك.

وقد صاغ الرئيس حسنى مبارك هذا المثل فى قوله: «من لايملك طعامه لا يملك حريته».

أما عن الحس الوطنى فيقول المثل :

- عمار يامصر / مصر ولأده / الفلاح نخوه وكرامه / الوطن غالى بلدك تلك... إلخ.

وكما هو واضح، فهى قيم تتحدث عن المقاومة والنقد وتمجيد الفلاح وعزة النفس.

وأخيرا فإن كلمة «مثل» تعنى النموذج أو القيمة التى يسعى إليها الناس، والمصرى فى محاولته تقديم هذا النموذج يلتمس كافة السبل كالنصيحة السلبية (التحذير) والنصيحة الإيجابية (التحريض) أو يستخدم أسلوب الرصد أو التبرير أو إبراز القيمة المجردة ونشرها كالعدالة والمساواة والاستقرار وحب التوازن والسماحة والطيبة.. وهى أساليب إنسانية تدافع عن القيم الإنسانية العليا مما يعكس النمط السياسى للشخصية المصرية.

* * * *

## الهوامش

١ - تفسير ابن كثير جـ ٢، ٢٠٠ ط عيسى البابلى الحلبى / وقد جاء لفظ درجات فى القرآن ١٤ مرة.

٢ - المصدر السابق جـ ٤، ١٢٧.

٣ - تفسير الجلالين / ط مكتبة الملاح دمشق ١٩٦٩.

٤ - الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء / محرم كمال / ص ٢٩، ٤١ المكتبة الثقافية / ٧١.

٥ - بشدة على الواوفى كلمة «سواانا» ويوجد خطأ فى النطق، وكان ينبغى أن يكون «ساوانا» من المساواة.

٦ - أيائسه منه ايئاسا : جعله ييأس، يأسه منه : أيأسه، واستيأس منه : أيأس. المعجم الوسيط / مجمع اللغة العربية.

٧ - انظر كتاب علم الاجتماع السياسى / قبارى محمد إسماعيل - ص ٢٢٩، ٢٣٠ / عن تعريف السيد والعبد.

٨ - هذه الدراسة تدور حول نصوص أمثال ميدانية ضمن كتاب «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية» لكاتب هذه السطور، والتى تصدر على أجزاء، وقد صدر الجزء الأول منها عن دار المعارف عام ١٩٩٢.

٩ - البناء السياسى فى الريف المصرى / د. أحمد زايد . - دار المعارف - طبعة أولى، ١٩٨١، ص ٥٣٤.

١٠ - انظر كتاب الثقافة السياسية للفلاحين المصريين / د. كمال المنوفى / طبعة أولى ١٩٨٠، ص ١١٨ ومابعدها.

١١ - انظر كتاب: سعد زغلول سيرة وتحية / عباس محمود العقاد / طبع مطبعة حجازى - ١٩٣٦، ص ٤٣.

١٢ – دراسة فى التحليل السيكولوجى لتاريخ مصر الاجتماعى/ د. مريم أحمد مصطفى، بدون تاريخ، ص ٢٠١ نقلاً عن لويس عوض فى كتابه «تاريخ الفكر المصرى» ـ الحديث طبعة دار الهلال ١٩٦٩.

١٣ – الشائع فى الأوساط الشعبية كلمة «السبع» وليس كلمة الأسد.

١٤ – التخلف ومشكلات المجتمع المصرى/ د. محمود الكردى، طبع دار المعارف ـ ١٩٧٨ طبعة، أولى ـ ص ٣٢٨.

١٥ – البناء السياسى فى الريف المصرى – تحليل لجماعات الصفوة القديمة والجديدة/ د . أحمد زايد ـ ط دار المعارف ١٩٨١، من ص ٤٤٦.

١٦ – المصدر السابق ص ٤٤٤.

١٧ – فجر الضمير / جيمس هنرى بريستد / ترجمة د. سليم حسن ـ ط ١٩٥٦ (الألف كتاب رقم ١٠٨) ص ١٢٠.

١٨ – أذكر بهذه المناسبة ـ بمزيد من الوفاء والعرفان، مؤسسات السيد بك كشك فى بلدتى – زفتى – التى خدمت أبناء منطقة زفتى وميت غمر، حيث أنشأ هذا المحسن مدرسة كشك الثانوية ١٩٠٥م، وهى من أوائل المدارس الثانوية على مستوى مصر كلها، ومدرسة ابتدائية ومستشفى للرمد ومعهد دينى وجامع لإقامة الصلاة وملجأ للعجزة يدخله كبار السن من الفقراء ويبقون فيه آكلين كاسين حتى الوفاة، وأوقف على هذه المنشآت ٤٠٠ فدان من أخصب الأراضى الزراعية، وقد دخلت هذه المنشآت الجهاز الحكومى منذ ماقبل الثورة بأوقافها.

١٩ – أذكر بهذه المناسبة أن حمّادى – وهو من أبناء مدينة السنبلاوين دقهلية ـ حدثنى عن واقعة عاصرها بنفسه ،وهى عندما رشح أحمد لطفى السيد نفسه فيما قبل الثورة – عن دائرة السنبلاوين، وكان خصمه من الصفوة الجاهلة فى هذه المنطقة، ونشر لطفى السيد لافتات تقول «انتخبوا لطفى السيد / الديمقراطى، واستغل الخصم هذا المصطلح بذكاء شديد فأذاع بين الناس أن لطفى السيد يقول «ديموقراطى» يعنى «لامراتك ولامراتى» أى شيوعية النساء، فجزع الناس وكانت النتيجة سلبية وسقط لطفى السيد. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن الشعبيين لاعلاقة لهم بما يقوله المثقفون، وخاصة إذا كانوا بعيدين عن أفكارهم وتصوراتهم فكيف يمكنهم استيعاب مايردده المثقفون؟.

٢٠ – البشت : بكسر الباء وسكون الشين : رداء من صوف الغنم المغزول يدوياً يصنعه الفلاح على النول اليدوى، وهو بدون أكمام ويصل إلى ما فوق الركبة بقليل ويلبسه الفلاح فوق الجلباب شتاء للدفء ويربط طرفيه على الصدر بخيط من الصوف بدلاً من الأزرار.

٢١ – موسى : هو سيدنا موسى، وهو فى المثل يرمز للطيبة والعدالة والأخلاق، والفرعون يرمز للقسوة والعنف والشدة.

٢٢ – شومه : تحريف الشؤم، وربما كانت تعنى عند الشعبيين العصا الغليظة كناية عن شدة القسوة والجبروت.

٢٣ – الكرباج : سوط من الجلد السميك له ذراع بطول ٦٠ سم تقريباً، وهو أكثر سمكا من أحد أطرافه ويمتد منه سوط من الجلد بطول متران أو أكثر، وينتهى بطرف رفيع كالخيط . وهناك كرباج من نوع آخر ذراعه من الخيزران بطول أكثر من مترين وينتهى بسوط من الجلد يستخدمه سائقو الحناطير.

٢٤ – فى سوسيولوجيا بناء السلطة / د. السيد عبد الحليم الزيات / طبع دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية ـ ١٩٩٠ ـ ص: ٢٠٨ .

٢٥ – المصدر السابق ص ٢٠٩.

٢٦ – الدولة المركزية فى مصر / د. نزيه نصيف الأيوبى / مركز دراسات الوحدة العربية، طبعة أولى ـ ١٩٨٩ ـ ص ٥٥.

٢٧ – صور ومظالم من عهد المماليك / نظير حسان سعداوى.

٢٨ – مصر فى كتابات الرحالة والقناصل الفرنسية فى القرن الثامن عشر / د. إلهام محمد على ذهنى / تاريخ المصريين رقم ٥٢ / هيئة الكتاب ـ ١٩٩٢ ـ ص ١٤٣.

٢٩ – الجبرتى جـ ١ ص ١٦٨، جـ ٢ ص ٥١، ١٩٣، ٢٠٦، ٢٢٩، ٢٦٣، جـ ٣ ص ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨٨، ٣٤٤، ٣٩٢، ٤٤٢، ٤٤٥، ٤٥٣، جـ ٣ ص ٧٣، ٧٨، ٩٥، ٩٦، ١١٦، ١٣٦، ٣٠٩، ٤٣٢.

٣٠ – الثقافة السياسية للفلاحين المصريين / د. كمال المنوفى ـ ص ٧٤.

٣١ – معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية / د. سيد توفيق/ طبع جامعة القاهرة ـ ١٩٨٧ ـ ص ١٤٨.

٣٢ – النظم السياسية / د. ثروت بدوى ـ مكتبة النهضة ـ ١٩٥٨ ـ ص ١٢.

٣٣ – سعد زغلول / العقاد ـ ص ٢٦.

٣٤ – سيكولوجية الجماعات والقيادة ـ جـ ١ ـ لويس كامل مليكة ـ ١٩٦٣ ص ٢٠٣.

٣٥ – الحكم والأمثال والنصائح / محرم كمال ـ ص ٣٦، ٤١، ٤٢.

٣٦ – المصدر السابق ـ ص ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠.

٣٧ – المسكه : تطبق على روث البهائم حيث تشكل على هيئة أقراص وتجفف على أسطح المنازل الريفية، وتستخدم كمصدر للطاقة فى الأفران عند الخبز أو إنضاج الطعام. وكلمة المسكة من المسك وهو ذو رائحة منعشة وهذا الاستخدام من قبيل استخدام العند.

٣٨ – شريطين على الكم هى رتبة الأومباشى فى الجيش ، وهى مرتبطة بالجنود فقط، وثلاثة شرائط للجاويش، وأربعة للباشجاويش وبعدها الصول،أما رتب الضباط فتبدأ بالنجمة.

٣٩ – أهرام ٢٦/ ٥/ ١٩٩٣.

٤٠ – الدولة المركزية فى مصر/ د. نزيه نصيف الأيوبى ـ ص ١٠٥، ١٥٤.

٤١ – دراسات فى علم الاجتماع الريفى / د. محمود عودة ـ ص ١٣٩ نقلا عن عصر إسماعيل للرافعى ـ ص ٢.

٤٢ – الأرنب فى مفهوم هؤلاء يساوى مليون جنيه، وقد تحدث كتاب «التخلف ومشكلات المجتمع المصرى» / د. سامى محمود الكردى عن هذه الظاهرة بالتفصيل، وانظر ص ٣٣١ – ٣٣٢ ومابعدها.

٤٣ – انظر كتاب: « فى سوسيولوجيا بناء السلطة» / د. السيد عبد الحليم الزيات ص ١٠٠ ومابعدها، وانظر كتاب سعد زغلول للعقاد ص ٥٠.

٤٤ – الرأى العام / فاروق يوسف أحمد ـ طبعة أولى ـ ١٩٨٧ ـ ص ٥٤، ٥٥.

٤٥ – الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء/ د. محرم كمال ـ ص ٢٦، ١٢٢، ٢٩ على التوالى.

# الشاطر محمد

## (النموذج الثانى)

الراوى: محمد هندى حماد
جمع وتدوين: عبد العزيز رفعت

ـ حَجَّاكَ الله .
ـ نَجَّاكَ الله .

كَانْ فِيهْ مَلِكْ ومَا مَلِكْ إلَّا الله ، والمَلِكْ دِهْ مِتْجوِّزْ بِنتْ عَمُّهْ[١] .. طَبْعًا قَاعْدِينْ فِىْ سَرَايَا وحَوَالِيْهُمْ الخَدَمْ والحَشَمْ ، والمَالْ والذَّهَبْ كِتِيرْ .. الخيرْ كِتِيرْ .. بَسّ للأسَفْ مَفِيشْ خِلْفَهْ[٢] .. مَفِيشْ حَاجَهْ تِمْلَا فَرَاغْ المَلِكْ هِوَّهْ وبِنتْ عَمُّهْ[٣] .. مَرَتُّهْ يَعْنِىْ[٤] .. كُلّ حَاجَهْ طَبْعًا مِلِكْ إيْدِيْهُمْ أهىْ .. لَكِنْ عَايْزِينْ حَاجَهْ .. خِلْفَهْ .. عَايْزِينْ عَيِّلْ .. جِرُوا عَ الجَّمَاعَهْ اللِىْ[٥] أمَّا يُضْرُبُوا الرَّمْلْ والحَجَّابِينْ والكَتَّابِينْ مَفِيشْ فَايْدَهْ .. سَنَهْ اتْنِينْ تَلَاتَهْ عَشَرَهْ فَايِتْ وَاحِدْ مَغْرَبِىْ[٦] مِنْ عَ البَابْ أمَّا يِقُولْ : مَغْرَبِىْ حَجَّابْ افْتَحْ الكِتَابْ واشُوفْ البَختْ المَايِلْ . قَالِتْ لُهْ : يَا جَلَالِةْ المَلِكْ . قَالْ لَهَا : نَعَمْ . قَالِتْ لُهْ : بِنَادِمْ عَ المَغْرَبِىْ دِهْ .. يِمْكِنْ . قَالْ لَهَا : يَابِنتْ الحَلَالْ الحَمْدُ لله ورَاضْيِينْ بِنَصِيْبِنَا .. إحْنَا عَايْزِينْ آه ؟!!.[٧] . قَالِتْ لُهْ : ذِكْرَىْ .. مِينْ اللِىْ هَيِمْسِكْ المَمْلَكَهْ ، ومِينْ اللِىْ هَيِبْقَىْ يُذْكُرْنَا فِيْمَا بَعدْ ؟. ـ يَاسِتِّىْ مَا إحْنَا حِلْوِينْ مَعَ بَعْضِيْنَا .. دَانْتِىْ بِنتْ عَمِّىْ ، وآنا مِشْ مُمْكِنْ تَانِىْ أتْجوِّزْ أبَدًا ، وَلَا أبدِّلْ عَنِّكْ إنْتِىْ[٨] . . قَالِتْ لُهْ : مَعَلَهشْ . قَالْ لَهَا : طَيِّبْ ..[٩] يَاعَبدْ ، هَاتْ المَغْرَبِىْ اللِىْ قُدَّامْ البَابْ دِهْ . طِلِعْ العَبدْ لَقَىْ المَغْرَبِىْ وَاقِفْ قَالْ لُهْ : كِلِّمْ سِيْدِىْ . دَخَلْ المَغْرَبِىْ .. نَعَمْ يَا جَلَالِةْ المَلِكْ . قَالْ لُهْ : إحْنَا[٨] مِتْجوِّزِينْ اِدِيْلَنَا عَشَرْ سِنِينْ أهُوَّهْ ومَفِيشْ خَلِيْفَهْ[١٠] ، ورُحْنَا هِنَا وهِنَا ومَفِيشْ فَايْدَهْ . قَالْ لُهْ : إنْ شَاءَ الله آنَا هَخَلِّيْكُو تِخَلِّفُوا . قَالْ لُهْ : تِخَلِّيْنَا نِخَلِّفْ ؟!!. قَالْ لُهْ : أيْوَهْ . ـ إزَّايْ ؟ !!.[١١] قَالْ لُهْ : إزَّايْ دِىْ عَلَيَّهْ آنَا .. عَلَىْ الله وعَلَيَّهْ . دَبّ إيْدُهْ فِىْ الخُرجْ[١٢] وِرَاحْ مِطَلِّعْ بُرْتُقَانَهْ ..[١٣] دَا المَغْرَبِىْ .. رَاحْ قَاسِمْهَا مِتَالْتَهْ ..[١٤] قَالْ لُهْ : يَا جَلَالِةْ المَلِكْ لِيَّهْ شَرطْ عَنْدَكْ .. طَبْعًا آنا هَخَلِّيكُو تِخَلِّفُوا .. وهَخَلِّيكُو تِخَلِّفُوا تَلَاتْ أوْلَادْ .. بَسّ آنا اللِىْ هَاخْدُهْ وَاهْ ؟. قَالْ لُهْ : أطْلُبْ .. زَىّ مَا إنْتَهْ عَايِزْ أطْلُبْ[١٥] ( المَلِكْ عَنْدُهْ دَهَبْ كِتِيرْ ) .. اللِىْ إنْتَهْ عَايْزُهْ خُدُهْ . قَالْ لُهْ :

أنا مِشْ عَايِزْ لَامَالْ وَلَا دَهَبْ وَلَا حَاجَهْ . قَالْ لُهْ : أُمَّالْ عَايِزْ آه . قَالْ لُهْ : عَايِزْ عَيِّلْ مِنْ العِيَالْ . المَلِكْ إِنْزِغِفْ ..(١٦) عَيِّلْ مِنْ العِيَالْ ؟!!. مَرَتُّهْ قَالِتْ لُهْ : هِوَّهْ إِحْنَا طَايْلِينْ ضِفِرْ عَيِّلْ ..(١٧) وِدُولْ تَلَاتَهْ ، خَلِّينَا نِجِيبْ التِّلَاتَهْ وِيَاخُدْ عَيِّل مِشْ مُشْكِلَهْ . قَالْ : خَلَاصْ مَاشِىْ . قَالْ لُهْ : العَيِّلْ اللِىْ يِعْجِبْنِىْ . يِبْقَىْ المَلِكْ وَافِقْ وِخَلَاصْ إِتَّفَقُوا ، والمَغْرَبِىْ عَطَاهُمْ البُرْتُقَانَهْ وقَالْ للمَلِكَهْ : تَاكْلِىْ تِلِتْ البُرْتُقَانَهْ دِىْ اللِّيْلَهْ دِىْ وإِنْ شَاء الله هَيِحْصَل النَّصِيبْ ، وبِعَدْ مَا تْخَلِّفِىْ بِارْبِعِينْ يُوْمْ تَاخُدِى التِّلِتْ التَّانِىْ هَتْخَلِّفِىْ عَيِّلْ تَانِىْ ، بَعدْ مَا يِتْوِلِدْ بِارْبِعِينْ يُوْمْ بَرْضُهْ(١٨) نَفْسْ الحِكَايَهْ تَاخُدِىْ التِّلِتْ التَّالِتْ يِبْقُوا تَلَاتْ عِيَالْ ( البُرْتُقَانْ دِهْ طَبْعًا مِتْحَنِّطْ وهَيْعِيشْ كِتِيرْ ) يِبْقَهْ آه ؟ ، لمَّا خِدِتْ تِلِتْ البُرْتُقَانَهْ وِرَبِّنَا زَادْ ..(١٩) عَطَاهَا .. دَا صَدَقْ الرَّاجِلْ المَغْرَبِىْ دِهْ !!. دَنَا مَكْنْتِشْ(٢٠) مِصَدَّقَهْ إِنْ دِهْ هَيِحْصَلْ ..(٢١) هُبّ وِلِدِتْ ويدْ ..(٢٢) تَانِىْ سَنَهْ وِلِدِتْ ويدّ .. تَالِتْ سَنَهْ وِلِدِتْ ويدْ .. بَقُوا تَلَاتْ وِلَادْ .. كِبِرُوا العِيَالْ وِرَاحُوا المَدْرَسَهْ .. سَابُهُمْ هِوَّهْ المَغْرَبِىْ كِدَهْ حِكَايَهْ إِتْنَاشِرْ سَنَهْ وِجِهْ . ــ السَّلَامُو عَلِيْكُو . السَّلَامْ وِرَحْمَةُ الله وبَرَكَاتُهْ . ــ إِزَّيْكْ يَاجَلَالِة المَلِكْ ؟(٢٣) ــ إِزَّيْكْ يَا مَغْرَبِىْ ؟ . قَالْ لُهْ : إِنْتَهْ فَاكِرْنِىْ وِعَارِفْنِىْ ؟. قَالْ لُهْ : أَيْوَهْ . قَالْ لُهْ : طَيِّبْ .. أَنَا جِيتْ عَشَانْ الأَمَانَهْ ..(٢٤) أُمَّالْ الأَوْلَادْ فَاهْ ؟ . ــ فِىْ المَدْرَسَهْ . قَالْ لُهْ : طَيِّبْ أنا عَايِزْ الأَمَانَهْ بِتَاعْتِىْ . قَالْ لُهْ : بَسّ اجِيبْ لَكْ لُقْمَهْ تَاكُلْهَا الأَوَّلْ وِبِعْدِينْ نِتْفَاهِمْ . قَالْ لُهْ لَعّ(٢٥).. نِتْفَاهِمْ عَلَىْ آه ؟(٢٦) أنا عَايِزْ الأَمَانَهْ بِتَاعْتِىْ . قَالْ لُهْ : مَتْسِيبْكْ مِنْ المَوْضُوعْ دِهْ ..(٢٧) دَنَا عَنْدِىْ دَهَبْ اكِيِّلْ لَكْ مِنُّهْ بِالكِيْلَهْ ، ومَتْخَلِّيشْ عَنْدِىْ حَاجَهْ خَالِصْ ، هَكِيِّلْ لَكْ وِخُدْ ، وسِيبْ الحِكَايَهْ دَىْ مِنْ دِمَاغَكْ . قَالْ لُهْ : لَعّ .. اعْمِلِّبُو وَاهْ الدَّهَبْ ؟!!(٢٨) أنا عَايِزْ الأَمَانَهْ اللِىْ إِتَّفَقْنَا عَلِيْهَا ، وكَلَامْ المِلُوكْ لَا يُرَدّ . شِوَيَّهْ وطَبُوا العِيَالْ مِنْ المَدْرَسَهْ .. سِلِّمْ عَلَىْ عَمَّكْ يَا ويدْ إِنْتَهْ وهِوَّهْ .. الأَوَّلَانِىْ سِلِّمْ .. خُشّ ..(٢٩) التَّانِىْ سِلِّمْ .. خُشّ .. التَّالِتْ سِلِّمْ عَلِيهْ رَاحْ رَاكِنْهُ جَنْبُهْ ..(٣٠) اللِىْ هِوَّهْ الصُّغَيِّرْ خَالِصْ . ــ طَبْ اسْتَأْذِنْ أنا يَا جَلَالِةْ المَلِكْ . قَالْ لُهْ : تِسْتَأْذِنْ آه !!! تِرُوحْ فَاهْ !!. قَالْ لُهْ : هَمْشِىْ . قَالْ لُهْ : تِمْشِىْ !! تِمْشِىْ إِزَّاى ؟! ــ قَالْ لُهْ : أنا خَتُّ(٣١) الأَمَانَهْ بِتَاعْتِىْ أَهِىْ ، وأَنَا هَمْشِىْ .. أنا لِيَّهْ عَنْدَكْ آه ؟ وَلَّا إِنْتَهْ لِكْ عَنْدِىْ يَاهْ ؟!! ــ طَبْ دَادِهْ الصُّغَيِّرْ دِهْ ..(٣٢) هَتِعْمِلْبُو وَاهْ دِهْ ؟.. طَبْ مَا تَاخُدْ الكِبِيرْ أَهَهْ(٣٣) . قَالْ لُهْ : لَعّ مِشْ اللِىْ يِعْجِبَكْ إِنْتَهْ دَا اللِىْ يِعْجِبْنِىْ يَانَا . ــ يَا عَمّ خُدْ الدَّهَبْ اللِىْ إِنْتَهْ عَايِزُهْ .. أَكِيِّلَكْ بِالكِيْلَهْ زَىّ مَا إِنْتَهْ عَايِزْ .. اتْنَازِلْ لَكْ عَ المَمْلَكَهْ وسِيبْلِىْ الويدْ دِهْ .. خُدْ لِتْنِينْ(٣٤) دُولْ(٣٥) وسِيبْلِىْ دِهْ..عَشَانْ دِهلسَّهْ صُغَيِّرْ(٣٦) . قَالْ لُهْ : دِهْ اللِىْ عَاجِبْنِىْ ، واحْنَا مِتَّفِقِينْ ، وكَلَامْ المِلُوكْ لَا يُرَدّ . خَدْ الويدْ .. نِزِلِتْ حَسْرَهْ(٣٧) فِ بَطْنْ المَلِكْ مِنْ سَاعِةْ مَا طِلِعْ الويدْ مِنْ البِيتْ ، رَقَدْ(٣٨) مَاقَامشْ مِنْ الرَّقْدَهْ .. إِتَّكِلْ عَلَىْ الله .. مَاتْ .. العِيَالْ لِتْنِينْ لَا فَلَحُوا فِىْ المَدْرَسَهْ وَلَا نَفَعُوا ، خَدُوا بَعْضِيْهُمْ ومِشُوا مِنْ البَلَدْ ..والمَمْلَكَهْ والسَّرَايَا والدِّنْيَا والدِّينْ كُلُّهْ رَاحْ ، والمَرَهْ يِتُوبْ عَلِيكْ إِنْضَرِّتْ فِىْ عِنِيْهَا ..(٣٩) عِمِتْ .. وبَاعِتْ اللِىْ ... مَفِيشْ .. عَلَىْ الحُكَمَا والدِّنْيَا والدِّينْ وِلِهَا مَخَلِّتشْ ، حَتَّىْ السَّرَايَا بَاعِتْهَا بَرْضُهْ .. المُهِمّ بَنَتْ عِشَّهْ بَرَّهْ البَلَدْ(٤٠) وقَعَدِتْ وهِيَّهْ ضَرِيرَهْ بِعْنِيْهَا .. العِيَالْ بَقُوا يِتْلَمُّوا عَلِيْهَا ويِضْحَكُوا عَلِيْهَا .. لَامُؤَاخْذَهْ يِبْجُوا يِدِبُّوا عَ البَابْ ــ مِينْ ؟ دَانَا الشَّاطِرْ مِحَمَّد .. تِفْتَحْ البَابْ عَشَانْ تِشُوفْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ تِلْقَىْ عِيَالْ لَامُؤَاخْذَهْ امَّا تِضْحَكْ عَلِيْهَا ــ يَا وْلَادْ رُوْحُوا .. مِحَمَّدْ !! فَاهْ مِحَمَّدْ ؟ !!! .. طَبْعًا المَغْرَبِىْ خَدْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ واتِّكِلْ عَلَىْ الله دَانِّتْهُ مَاشِىْ(٤١) فِىْ الجَبَلْ لِحَدّ مَارَاحْ مَكَانُهْ .. لِإِنِىْ المَغْرَبِىْ لُهْ مَكَانْ .. وِجِهْ فِىْ حِتَّهْ وِرَاحْ تَالِىْ العَرِيمَهْ ..(٤٢) بَصّ لَقَىْ الأَرْضْ إِتْفَتَحِتْ . ــ تَعَالَىْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ . قَالْ لُهْ : اجِىْ فَاهْ ؟. قَالْ لُهْ : تَعَالَىْ مَعَايَا .. أنا نَازِلْ مَعَاكْ

أَهَهْ . نِزِلُوا مَعَ بَعْضِيْهُمْ لِتَحَتْ فِيْ الأَرضْ .. اتَارِيْ فِيهْ كِنزْ ..[٤٣] تَحتْ فِيْ الأَرضْ .. نِزِلْ المَغْرَبِيْ والشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .... وطِلِقْ شِوَيَّهْ بُخُورْ ، البَابْ إِتْقَفَلْ .. لَقَيْ هِوَّهْ والمَغْرَبِيْ تَحتْ .. الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ والمَغْرَبِيْ تَحتْ الأَرضْ فِيْ الكِنزْ .. الكِنزْ دِهْ عِبَارَهْ عَنْ عَشَرْ إِوَضْ ..[٤٤] فَتَحْلُو اوَّلْ أُوْضَهْ قَالْ لُهْ : دَهَهْ زُمُرُّدْ الأُوْضَهْ دِيْ مَلْيَانَهْ آه ؟ .. زُمُرُّدْ ، وِرَاحْ قَافِلْهَا .. تَانِيْ أُوْضَهْ فَتَحْهَا لَقَى يَاقُوتْ .. تَالِتْ أُوْضَهْ مُرْجَانْ .. رَابِعْ أُوْضَهْ مِشْ عَارِفْ آه .. دَهَبْ .. فَضَّهْ .. المَاظْ لِحَدّ عَاشِرْ أُوْضَهْ قَالْ لُهْ : آدِيْ المَفَاتِيحْ بِتَاعْ العَشَرْ إِوَضْ أَهِيْ .. بَسّ الأُوْضَهْ دِيْ مَتِفْتَحَّاشْ .. العَاشْرَهْ دِيْ .. العَشَرْ مَفَاتِيحْ أَهَمْ بَسّ مَتِفْتَحَّاشْ ، عَشَانْ إِنْ فَتَحْتَهَا ضَرَرْ عَلِيكْ .. مَتِفْتَحَّاشْ .. ضَرَرْ عَلِيكْ إِنْ فَتَحْتَهَا .. عَنْدَكْ هِنَافَهْ .. الطَّاحُوْنَهْ أَهِيْ تِنِزِّلْكْ أَكَلْ .. وتِنِزِّلْكْ أُمَّيَّهْ[٤٥] ، واللِيْ إِنْتَهْ عَايْزُهْ مَوْجُودْ كُلُّهْ هِنَا .. بَسّ لِحَدّ الأُوْضَهْ دِيْ مَتِفْتَحَّاشْ .. زُهُقْ هِوَّهْ مِنْ تَقْلِيبْ اليَاقُوتْ والزُّمُرُّدْ والمُرْجَانْ والفَضَّهْ والدَّهَبْ .. زُهُقْ ..[٤٦] يَاخُوْيَا الرَّاجِلْ دِهْ .. إِفْتَحْ دِهْ كُلُّهْ .. مِشْ خَايِفْ عَ الدَّهَبْ وخَايِفْ عَ الأُوْضَهْ دِيْ ؟!! فِيْهَا آه أَكْتَرْ مِنْ الدَّهَبْ وَلَّا أَكْتَرْ مِنْ اليَاقُوتْ وَلَّا أَكْتَرْ مِنْ المُرْجَانْ وَلَّا أَحْسَنْ مِنْ دِهْ ؟!! فِيْهَا آه الأُوْضَهْ دِيْ ؟!!. يُومْ فِيْ يُومْ فَتَحْهَا .. فَتَحْهَا ، بَصّ لَقَيْ[٤٧] بِنتْ مِعَلَّقَهْ مِنْ شَعَرْهَا .. فِيْ السَّقفْ .. مِعَلَّقَهْ مِنْ آه ؟ .. مِنْ شَعَرْهَا .. ولَقَيْ تَرَابِيْزَهْ مَحْطُوْطَهْ[٤٨] وعَلِيْهَا كِتَابْ .. أَوَّلْ مَا فَتَحْ البَابْ ، قَالِتْ لُهْ : إِنْتَهْ إِسْمَكْ آه ؟. هِوَّهْ مِشْ عَايِزْ يِتْكِلَّمْ ، وعَايِزْ يِقْفِلْ الأُوْضَهْ ، بَسّ مِشْ هَايِنْ عَلِيهْ يِقْفِلْ الأُوْضَهْ .. عَايِزْ يِعْرَفْ السِّرّ .. آه دِهْ ؟ مِشْ عَجَبْ الأَوَضْ دِيْ .. كُلَّهْا دِيْ .. فَتَحْهَا وخَايِفْ عَ الأُوْضَهْ دِيْ .. ودِيْ فِيْهَا آه ؟ .. وَاحْدَهْ مِعَلَّقَهْ مِنْ شَعَرْهَا .. فَتَحْ الكِتَابْ وقَرَا مِنْ الجِلْدَهْ لِلجِلْدَهْ قَالِتْ لُهْ : طَبْ إِنْتَهْ فِهِمْتْ آه مِنْ الكِتَابْ ؟ قَرِيتْ[٤٩] الكِتَابْ مِنْ الجِلْدَهْ لِلجِلْدَهْ .. فِهِمتْ آه اللِيْ فِيهْ ؟. قَالْ لَهَا : لَعّ مَفْهِمْتِشْ .[٥٠] قَالِتْ لُهْ : طَبْ حِلِّنِيْ وانَا أَفِهِّمَكْ الكِتَابْ وَأَفِهِّمَكْ اللِيْ فِيْ الكِتَابْ .ـ هَتْفِهِّمِيْنِيْ يَاهْ فِيْ الكِتَابْ ؟ مَانَا قَرِيتْ وخَلَاصْ . قَالِتْ لُهْ : إِنْتَهْ مِشْ إِبنْ نَاسْ ؟. قَالْ لَهَا : نَعَمْ ، انَا إِبنْ نَاسْ . قَالِتْ لُهْ : وانَا بِنتْ نَاسْ ..

إِنْتَهْ مَشْتَقْتِشْ عَلَيْ أُمَّكْ وَابُوكْ ؟. قَالْ لَهَا : إِشْتَقْتِلْهُمْ . قَالِتْ لُهْ : طَبْ مَتْحِلِّنِيْ وانَا هَاوَرِّيكْ أُمَّكْ وَابُوكْ[٥١] . قَالْ لهَا : تِوَرِّيْهُمْلِيْ كِيفْ .؟ قَالِتْ لُهْ : مِنْ الكِتَابْ دِهْ اللِيْ إِنْتَهْ قَرِيْتُهْ دِهْ . ـــ يَاسِتِّيْ إِعْمِلِيْ مَعْرُوفْ ، دَا المَغْرَبِيْ دِهْ جَبَّارْ ومَحَدَّشْ يِقْدَرْ عَلِيهْ .. دَا مَقْدَرْتُوشْ غِيرْ رَبِّنَا . قَالِتْ لُهْ : يَاسِيْدِيْ إِحْنَا إِنْ شَاءَ الله بِنَبَاهِتْنَا وشَطَارِتْنَا هَنِقْدَرْ عَلِيهْ ، بَسّ حِلِّنِيْ وخَلِّيكْ مَعَ الله ومْعَايَا . حَلَّهَا .. رَاحِتْ فَاتْحَهْ الكِتَابْ .. دَا بَعْدْ كَامْ سَنَهْ ؟ سِنِينْ طَوِيْلَهْ .. أَكْلُهْ وشُرْبُهْ كُلُّهْ تَحتْ الأَرضْ .. المَغْرَبِيْ قَافِلْ عَلِيهْ .. يِرُوحْ فَاهْ ؟ .. وِرَاحِتْ جَايْبَهْ صَفْحَهْ مُعَيَّنَهْ فِيْ الكِتَابْ ، وقَالِتْ لُهْ : خَلِّيكْ مَعَايَا ، مَلِكْشْ دَعْوَهْ بِحَاجَهْ ، آنا هَقْرَا واللِيْ هَعْمِلُهْ تِعْمِلُهْ ، والكِتَابْ هَيِبْقَيْ مَعَاكْ بَرْضُهْ إِنْتَهْ .. عَشَانْ الكِتَابْ دِهْ فِيهْ حَاجَاتْ كِتِيْرَهْ قَوِيْ .. يَعْنِيْ حِلْوَهْ .. مِنْ الصَّالِحْ لِكْ إِنْتَهْ . قَالْ لَهَا : مَاشِيْ . رَاحِتْ قَارْيَهْ الصَّفْحَهْ المُعَيَّنَهْ دِيْ بَقُوا لِتْنِينْ فَرْخِينْ حَمَامْ ..[٥٢] وِرَاحِتْ مِعَزِّمَهْ عَلَيْ بَابْ الكِنزْ دِهْ رَاحْ إِتْفَتَحْ وطَارُوا هُمَّهْ لِتْنِينْ .. دَانْتُهُمْ طَايِرِينْ لِحَدّ مَا جَمْ عَنْدْ المِدِيْنَهْ بِتَاعِتْ مِينْ ؟ .. بِتَاعِتْ البِنتْ .. قَالِتْ لُهْ : يَاشَاطِرْ مِحَمَّدْ انا هَنْزَلْ هِنَا . قَالْ لَهَا : لَاهْ ؟. قَالِتْ لُهْ : انَا أَبُوْيَا المَلِكْ بِتَاعْ المِدِيْنَهْ دِيْ ، فَانَا هَنْزَلْ عَشَانْ أُمِّيْ وَابُوْيَا ، وإِنْتَهْ رُوحْ إِطَمِّنْ عَلَيْ أُمَّكْ وَابُوكْ ، والكِتَابْ مَعَاكْ أَهَهْ .. مِنِينْ مَتْحِبّ تِجِيبِي الكِتَابْ مَعَاكْ أَهَهْ ، تِقْدَرْ تِعْمِلْ كُلّ حَاجَهْ فِيهْ ، وكُلّ حَاجَهْ تَفْسِيرْهَا كَذَا وكَذَا عَنْدَكْ أَهَهْ . رَاحِتْ نَازْلَهْ وهِوَّهْ إِتْكِلْ عَلَيْ الله بِالكِتَابْ .. رَاحْ لِمَكَانْ السَّرَايَا مَلَقَاشْ السَّرَايَا .. رَاحِتْ فَاهْ ؟ !! مِشْ كَانْ فِيهْ ... ؟. ـــ أووووه .. تِعِيشْ إِنْتَهْ يَاعَمّ دَا حَصَلْ وحْصَلْ .. والمَلِكْ عِيِنْ[٥٣]

وصرفُوا ، وبَاعُوا اللِىْ عَنْدُهْ كُلُّهْ عَليهْ .. ومَخَلُّوشْ ، ومَرَتْ المَلِكْ إنْضَرَّتْ .. ــ طَبْ فَاهْ هِيَّهْ ؟. قَالُوا دِىْ قَاعْدَهْ بَرَّهْ البَلَدْ هِنَاكْ عَامْلَهْ عِشَّهْ وقَاعْدَهْ هِنَاكْ . ــ فِىْ إنْهِىْ حِتَّهْ ؟.. تَعَالُوا وَرُّوهَالِىْ .. رَاحْ خَدُهْ عَيِّلْ لَامُؤَاخْذَهْ ورَاحْ آه ؟.. وَدَّاهْ ..(٥٤) رَاحْ دَبّ عَ البَابْ .. مِينْ ؟ دِىْ أُمُّهْ .. قَالْ لَهَا : إفْتَحِىْ يَا أُمِّي دَانَا الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .. يَا ابْنِىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ فَاهْ وإنْتَهْ فَاهْ ؟.. إعْمِلُوا مَعْرُووفْ يَا وْلَادْ .. سِيْبُوْنَا فِىْ غُلْبِنَا وسِيْبُوْنَا فِ هَمِّنَا يَاوْلَادَ . ــ يَا أُمِّىْ دَانَا الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ إفْتَحِىْ . فَتَحِتْ البَابْ . أوَّلْ مَا فَتَحِتْ البَابْ ، وعَسِّسِتْ لَامُؤَاخْذَهْ عَلَىْ وشُّهْ(٥٥) وعَلَىْ صَدْرُهْ ، ومِسِكِتْ ايْدُهْ .. رَبِّنَا زَادْ ونَوَّرْلَهَا بِصِيْرِتْهَا(٥٦) وشَافِتْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .. خَدُوا بَعضْ بِالحُضنْ .. آه يَا أُمِّىْ اللِىْ عَمَلِّكْ كِهْ ؟.. أَسْكُتْ يَا ابْنِىْ بَعدْ المَغْرَبِىْ مَا خَدَكْ .. ومْشِيتْ .. أَبُوكْ مَاقَمشْ مِنْ سَاعِتْهَا ، وصِرفْنَا الدَّهَبْ والدِّنْيَا اللِىْ كَانِتْ عَنْدِنَا .. صِرفْنَاهَا عَلَىْ أَبُوكْ .. مَخَلِّيْنَاشْ ، وَانَا إنْضَرِّيتْ بَرْضُهْ ، وبِعْنَا السَّرَايَا ، والمَمْلَكَهْ ، واخْوَاتَكْ مِشُوا وَا .... قَالْ لَهَا : كِدَهْ ؟ . قَالِتْ لُهْ : كِدَهْ . ــ مَفِيشْ حَاجَهْ خَالِصْ ؟. قَالِتْ لُهْ : مَفِيشْ يَا ابْنِىْ .. أدِيكْ زَىّ مَا إنْتَهْ شَايِفْ أَهَهْ .. الكِسْرتِينْ اللِىْ بِيْرُزْقُبُهُمْ رَبِّنَا امَّا اكُلْبُهُمْ وَاحْمِدْ رَبِّنَا عَلَىْ كِهْ وخَلَاصْ .. لِحَدّ مَا رَبِّنَا يِعَجِّلْبَهَا وَارْتَاحْ . ــ طَبْ يَا امَّهْ مَتْعُوْلِيشْ الهَمّ ..(٥٧) عُمُوْمًا انا بُكَرَهْ إنْ شَاءَ الله سُوقْ لِتْنِينْ .. هَتَخْدِيْنِىْ وتْرُوْحِىْ السُّوقْ ، انا هَعْمِلْ نَفْسِىْ آه ؟ لَامُؤَاخْذَهْ .. بَغلْ . ــ تِعْمِلْ نَفْسَكْ بَغلْ كِيفْ يَا مْحَمَّدْ ؟!! قَالْ لَهَا : إنْتِىْ مَالِكْ إنْتِىْ ، أنا هَعْمِلْ نَفْسِىْ بَغلْ ، بَسّ أَهَمّ شىءْ إنَّكْ إنْتِىْ بَعدَ مَا تْبِعِيْنِىْ فِىْ السُّوقْ .. الصَّرِيْمَهْ(٥٨) اللِىْ فْ حَنَكِىْ(٥٩) دِىْ .. مَتْسِيِّبهَاشْ للتَّاجِرْ .. تِخَلِّيهْ يِجِيبْ صَرِيْمَهْ وتْجِيبِىْ الصَّرِيْمَهْ بِتَاعْتِىْ تِخَلِّيْهَا مَعَاكِىْ ، عَشَانْ أَوَّلْ مَا تِيْجِىْ مِنْ السُّوقْ وتْرُوْحِىْ رَامْيَهْ الصَّرِيْمَهْ كِهْ جِوَّهْ العَتَبَهْ هَتْبُصِّىْ تِلَاقِيْنِىْ .. إنَّمَا إنْ سِبْتِيْهَا للتَّاجِرْ اللِىْ خَدْنِىْ مِشْ هَتْلَاقِيْنِىْ تَانِىْ ، إنْ كُنْتِىْ عَايْزَانِىْ يَا أُمِّىْ هَاتِىْ الصَّرِيْمَهْ . ــ تِهْ !!!(٦٠) يَا ابْنِىْ مَتْقُوْلِشْ . كَانِىْ .. مَانِىْ ..(٦١) قَالْ لَهَا : دِلْوَخْتِىْ ، فِىْ الصُّبحْ هَتْشُوْفِىْ . فِىْ الصُّبحْ عَمَلْ نَفْسُهْ لَامُؤَاخْذَهْ حِتِّتْ بَغلْ مِشْ مَوْجُودْ ..(٦٢) امَّا يِتْرَكِّشْ ..(٦٣) وسَحَبتُهْ وطِلِعتْ عَ السُّوقْ .. فِىْ ثَوَانِىْ إتْبَاعْ .. قَالِتْ : بَسّ الشَّرطْ الصَّرِيْمَهْ . قَالْ الرَّاجِلْ : آه دِهْ !! .. صَرِيْمِهْ آه !!.. تَعَالَىْ يَا عَمِّىْ إنْتَهْ يَا بْتَاعْ الِـ ... شَرَىْ فِىْ دَقِيْقَهْ صَرِيْمَهْ لِهْ ، ورَاحْ مِركِّبْهَا للبَغلْ ، وقَالْ لَهَا : خُدِىْ يَا سِتِّىْ الصَّرِيْمَهْ بِتَاعْتِكْ أَهِىْ .. الرَّاجِلْ اللِىْ شَرَىْ البَغلْ بَلَدُهْ قُرَيِّبَهْ عَنْهَا ورَوَّحْ قَبْلِيْهَا ، ومْحَمَّدْ أَبُو هِنْدِىْ رَايِحْ يِبَارْكُلُّهْ ، وزِينْ رَايِحْ يِبَارْكُلُّهْ والُاسْتَاذْ عَبْعَزِيزْ رَايِحْ يِبَارْكُلُّهْ .. مَبْرُوْكْ دَا بَغلْ حِلوْ .. دَا .. دَا حِلوْ قَوِىْ .. هِوَّهْ طَبْعًا فَرْحَانْ بِالبَغلْ .. جَابْ لُهْ أَكلْ كَلْ ، ورَايِحْ يِجِيبْ لُهْ آه ؟ أُمَّيَّهْ يِشْرَبْ .. حَطّ لُهْ لَامُؤَاخْذَهْ طَشْتْ لِبْرِيقْ قُدَّامُهْ كِهْ عَشَانْ يِشْرَبْ ..(٦٤) مِيِّلْ لَامُؤَاخْذَهْ البَغلْ يِشْرَبْ مِنْ طَشْتْ لِبْرِيقْ . كَانِتْ صَاحْبِتْنَا رَوَّحِتْ البِيتْ .. رَمَتْ الصَّرِيْمَهْ فَاهْ ؟ جِوَّهْ العَتَبَهْ ، رَاحْ ظَاهِرْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .. فِىْ مِيِّلِتْ البَغلْ كِهْ فِىْ طَشْتْ لِبْرِيقْ عَشَانْ يِشْرَبْ بَصّ صَاحِبْ البَغلْ مَلَقَاشْ البَغلْ .. دَخَلْ اللِىْ دَاخِلْ يِبَارْكُلُّهْ .. يِقُولْ لُهْ مَبْرُوْكْ عَلَيكْ البَغلْ ، قَالْ لُهْ : مَقْدَرشْ أَقُولْ لَكْ . ــ مَا تِقْدَرشْ تِقُوْلِلِىْ يَاهْ ؟ .. آه اللِىْ حَصَلْ ؟. قَالْ لُهْ : مَقْدَرشْ أَقُولْ البَغلْ فِىْ لِبْرِيقْ ( دَا المَثَلْ بِتَاعْ آه ؟ .. البَغلْ فِ لِبْرِيقْ امَّا بِيْجِىْ فِىْ حِكَايَهْ زَىّ كِهْ ) . طَبْعًا أَوَّلْ مَا رَمَتْ الصَّرِيْمَهْ زَىّ مَا قُلتْ ظَهَرْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ، قَالْ لَهَا آه ؟ : آىْ .. وَهْ ..(٦٥) عَلِيْكِىْ نُورْ .. شُوْفِىْ .. كُلّ يُوْمْ سُوقْ بِتَاعْ بَلَدْ هَعْمِلِّكْ حَاجَهْ .. تِرُوْحِىْ تِبِيْعِيْنِىْ وتِيْجِىْ .. زَىّ مَا عَمَلْتِىْ كِهْ .. تِلَقِّحِىْ الحَاجَهْ بِتَاعْتِىْ جِوَّهْ العَتَبَهْ تِلْقَانِىْ .. إوْعَىْ حَدّ يِضْحَكْ عَلِيْكِىْ ، ويْخَلِّيْكِىْ تِسِيْبِىْ الحَاجَهْ . المُهِمّ فِضِلْ يِعْمِلْ كَذَا حَاجَهْ ..(٦٦) خَرُوفْ ، بَقَرَهْ ، جَامُوْسَهْ ، حُصَانْ .. حَاجَات كِتِيرْ . وُامُّهْ تُرُوحْ تِبِيْعُهْ وتِيْجِىْ . تِرْمِىْ الحَاجَهْ اللِىْ فِ إيْدَهَا جِوَّهْ العَتَبَهْ تُبُصّ تِلَاقِىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ

قُدَّامْهَا .. مَرَّتْ أيَّامْ وشْهُورْ ، وفِيْ يُومْ قَالْ لَهَا : بُكَرَهْ بَقَهْ .. إنْ شَاءَ الله .. هَعْمِلْ لِكْ جَمَلْ مِشْ مَوْجُودْ فِيْ المُحَافَظَهْ .. وهَاجِيْ فِ السُّوقْ وهَضْرُبْ القُلَّهْ عَ الشِّقِينْ ..[٦٧] بَسّ إوْعَهْ .. إوْعَهْ المَقْوَدْ بِتَاعِيْ ..[٦٨] لَازِمْ تِيْجِيْبِيْ المَقْوَدْ ، اللِيْ يِشْتِرِيْهْ يِجِيبْ مَقْوَدْ يِرِكِّبْهْ غيرْ المَقْوَدْ دِهْ ، قُوْلِيْلُهْ مَثَلاً : دَا عَزِيزْ عَلَيَّهْ .. أو المَقْوَدْ دِهْ غَالِيْ عَلَيَّهْ عَشَانْ دِهْ مِ رِيْحَةْ الجَّمَلْ ، المُهِمّ تِتْصَرَّفِيْ وتِجِيْبِيْ المَقْوَدْ مَعَاكِيْ .. إوْعَهْ . فِ الصُّبحْ عَمَلْ جَمَلْ مِشْ مَوْجُودْ .. سَحَبْتُهْ أمُّهْ وِرَاحِتْ السُّوقْ . يِرْجَعْ مَرْجُوْعْنَا للمَغْرِبِيْ كَانْ رَاحْ عَ الكِنزْ لَاقَىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ وَلَا لَقَىْ البِنتْ وَلَا لَقَىْ الكِتَابْ .. آه دِهْ !! وَالله العَظِيمْ عَالْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ .. مِسِكْ شِوَيَّهْ رَمْلَهْ كِهْ مِنْ الجَّبَلْ ، وبَصّ فِيْهُمْ فِيْ إيْدُهْ كِهْ .. لَقَىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ عَامِلْ جَمَلْ وَسطْ السُّوقْ ، والتُّجَّارْ مَلْمُوْمَهْ عَليهْ ..[٦٩] بِتُوعْ السُّوقْ كُلُّهُمْ .. أمَّا يِشْتِرُوا فِيْ الجَّمَلْ .. بِمِيَّهْ .. بِمِتِينْ .. بِتُلْتُمِيَّهْ .. بِأُرْبُعُمِيَّهْ .. بِخُمْسُمِيَّهْ .. بِـ ألفْ ... فُورِيْرَهْ عَمَلْ حَمَامَهْ ..[٧٠] وطَارْ .. ورَاحْ نَازِلْ وَسطْ السُّوقْ مِعَلِّمْ مُحْتَرَمْ .. دَا المَغْرِبِيْ .. عَلَىْ طُولْ عَ الجَّمَلْ .. دَخَلْ عَ الجَّمَلْ لَقَىْ التُّجَّارْ كُلُّهُمْ مَلْمُوْمِينْ حَوَالِيهْ .. لَادِهْ هَايِنْ عَليهْ بِسِيبْ الجَّمَلْ ، وَلَادِهْ هَايِنْ عَليهْ بِسِيبْ الجَّمَلْ .. عَايْزِيْنْ يَاخْدُوهْ بِأيّ تَمَنْ .. اللِيْ فَاصِلْ بِألْفْ[٧١] ، واللِيْ فَاصِلْ بِألْفْ ومِيَّهْ ، واللِيْ فَاصِلْ بِألْفْ ومِيْتِينْ ، .. قَالْ : صَلِّيْ عَ النَّبِيْ . ـــ اللهُمّ صَلِّيْ عَليهْ . قَالْ الجَّمَلْ دِهْ عَلَيَّهْ بِألْفِينْ .. طَبْعًا التُّجَّارْ مِشْ مُمْكِنْ أبَدًا كَانْ هَيْوَصَّلُوهْ ألْفِينْ دِيْ .. بَصُّوا لِبَعْضِيْهُمْ كِدَهْ وقَالُوا : جِهْ مِنْ آه دِهْ ؟!! مِينْ اللِيْ هَيِدْفَعْ ألْفِينْ فِيْ جَمَلْ ؟!! هِيَّهْ : حَدّ قَالْ زِيَادَهْ عَنْ الفِينْ ؟ . ـــ مِينْ صَاحِبْ الجَّمَلْ !؟ . ـــ أيْوَهْ السِّتّ دِيْ . ـــ إه يَاسِتّ ؟. قَالِتْ : شِوَيَّهْ . ـــ ألفِينْ ونُصّ ، تَلَاتْ تَلَافْ يَاسِتّ .[٧٢] التُّجَّارْ بَقَىْ آه ؟ مَا خَلَاصْ .. مَحَدّشْ هَيِشْتِرِيْ بَقَهْ .. فَقَدُوا الأمَلْ .. بَقَو يُزْغُدُوا فِيْ الوِلِيَّهْ أمّ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ـــ دَا مْعَفْرَتْ ..[٧٣] دَنَا يَاتَاجِرْ لَوْ إدَّانِيْ أقَلّ مِنْ كِدَهْ هَرْضَىْ ادِّيْلُهْ .. بَارْكِيْلُهْ . ـــ طَيِّبْ الله يِبَارِكْلَكْ . ـــ بَارِكْتِيْ يَاسِتّ ؟ التُّلَاتْ تَلَافْ أهَمْ . ورَاحْ عَاطِيْهَا التُّلَتْ تَلَافْ .. هِيَّهْ لافَّهْ المَقْوَدْ عَلَىْ إيْدَهَا .. بِتَاعْ الجَّمَلْ ـــ سِيْبِيْ يَاسِتّ الجَّمَلْ . قَالِتْ لُهْ : الجَّمَلْ أهَهْ .. إجْرِيْ هَاتْ مَقْوَدْ للجَّمَلْ وِرِكِّبْهُلْهْ إنَّما المَقْوَدْ دِهْ مِشْ هَيِتْحَلّ مِنْ عَلَىْ إيْدِيْ دِيْ .. عَشَانْ دِهْ هَيِفْضَلْ ذِكْرَىْ .. أصلْ الجَّمَلْ دِهْ مِرَبِّيَاهْ .. والجَّمَلْ دِهْ ..... ـــ تِهْ ، آه يَاسِتّىْ اللِيْ إنْتِيْ أمَّا تِقُولِيهْ دِهْ ؟!! إنْتِيْ مَالِكْ كِهْ ؟ .. إنْتِيْ جَرَالِكْ آه ؟ !! .. مَقْوَدْ آه ألِيفْ دِهْ ؟!! ..

حَبلْ لِيفْ تِقُوْلِيْ مِشْ حَسِيْبُهْ !!![٧٤] بِيَاهْ حَبلْ اللِيفْ دِهْ ؟!! بِجِنيهْ ؟!! .. آدِيْ مِيتْ جِنيهْ .. مِيْتِينْ جِنيهْ .. تُلْتُمِيتْ جِنيهْ فِيْ حَبلْ اللِيفْ يَاسِتّ .. لسَّهْ أنا هَرُوحْ وأسِيبْ الجَّمَلْ ، وَاجِيبْ مَقْوَدْ !! عِيبْ عَلِيْكِيْ الكَلَامْ اللِيْ إنْتِيْ أمَّا تُقُوْلِيهْ دِهْ .. آدِيْ تُلْتُمِيَّهْ بِيْبَقَىْ تَلَاتْ تَلَافْ وتُلْتُمِيَّهْ فِيْ الجَّمَلْ . المَرَهْ مِشْ عَايْزَهْ تِسِيبْ المَقْوَدْ بَرْضُهْ .. النَّاسْ شَالُوْهَا شِيْلَهْ بِيْلَهْ ..[٧٥] التُّجَّارْ .. رُوْحِيْ إنْتِيْ .. دَا انْتِيْ .... !! أعُوْذُ بِالله رُوْحِيْ قَوَامْ لَحْسَنْ[٧٦] الرَّاجِلْ يُنْكُتْ[٧٧] ، دِيْ بِيْعَهْ مِشْ هَتْطُوْلِيْهَا أصلْ[٧٨] ، وَلَا فِيهْ حَدّ هَيِدِّيْلِكْ السِّعرْ دِهْ أصلْ . ورَاحُوا مِلَقِّحِيْنْهَا بَرَّهْ السُّوقْ[٧٩] .. خَدْ المَغْرِبِيْ الجَّمَلْ واتِّكِلْ عَلَىْ الله ... وهِوَّهْ جَارُهْ[٨٠] .. كُلّ شِوَيَّهْ .. يِتْلِفِتْ عَليهْ ويِقُولْ لُهْ : تَعَالَىْ يَاشَاطِرْ مِحَمَّدْ ، تِعْمِلْ دَا كُلُّهْ يَاشَاطِرْ مِحَمَّدْ ؟ !! . فَاتْ مِنْ قُدَّامْ جَامِعْ لَقَىْ الضُّهُرْ[٨١] امَّا بِدَّنْ[٨٢] .. عَايِزْ يِصَلِّيْ الضُّهُرْ .. لَقَىْ شِوَيَّهْ عِيَالْ امَّا يِلْعَبُوا قُدَّامْ الجَّامِعْ .. شَاوِرْ عَلَىْ اكْبَرْ عَيِّلْ فِيْهُمْ : إنْتَهْ يَاوَهْ[٨٣] ، خُدْ جِنيهْ أهَهْ ، وإمْسِكْ الجَّمَلْ دِهْ عَلَىْ بَالْ مَا أطْلَعْ مِنْ الجَّامِعْ ، أقْعُدْ قُدَّامْ الجَّامِعْ .. هِنَاهَهْ ، وإوْعَىْ تِسِيبْ الجَّمَلْ ، وأوَّلْ مَا أطْلَعْ هَدِّيكْ جِنيهْ تَانِيْ .. خُدْ يَاوَهْ .. خُدْ يَاوَهْ . كُلّ عَيِّلْ .. وزَّعْ عَلِيْهُمْ كُلّ وَاحِدْ جِنيهْ : أقْعُدُوا ، إوْعَىْ الجَّمَلْ يِرُوحْ كِهْ وَلَّاكِهْ ، وأوَّلْ مَا هَطْلَعْ هَدِّيكُوْ كُلّ وَاحِدْ

جنيهْ تَانِىْ بَرْضُهْ .. إِوْعَىْ الجُمَلْ . ـــ تِهْ !! حَاضِرْ يَاعَمّ الحَاجْ . مِينْ يِطُوْلْهَا دِىْ ؟ شِوَيَّةْ عِيَالْ عَطَىْ كُلّ وَاحِدْ جِنيهْ ، وِلسَّهْ لمَّا يِطْلَعْ هَيِدِّىْ كُلّ عَيِّلْ جِنيهْ تَانِىْ .. العِيَالْ مَاسْكِينْ الجُمَلْ مِنْ المَقْوَدْ آه ؟ مَسْكَهْ مِنْ حَدِيدْ .. يِتْصَرَّفْ كِيفْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ؟ ..فِيهْ نُقَيْعَهْ كِهْ قُدَّامْ الجَّامِعْ[٨٤] .. أُمَّيَّهْ .. طَبْعًا امَّا يُرُشُّوا .. نَاسْ يَعْنِىْ إِوْلَادْ حَلَالْ امَّا تِجِبْ تِخْدِمْ وِتْرُشّ قُدَّامْ الجَّامِعْ وِبْتَاعْ .. نُقَيْعَهْ صُغَيِّرَهْ كِهْ فِىْ الأَرْضْ فِيهَا شِوَيَّةْ أُمَّيَّهْ .. مِيِّلْ الجُمَلْ لَامُؤَاخَذَهْ يِشْرَبْ مِنْ النُّقَيْعَهْ دِىْ .. العِيَالْ بَصُّوا مَلَقُوشْ الجُمَلْ .. بِيَصُّوا فِىْ النُّقَيْعَهْ عَشَانْ يِشُوفُوا الجُمَلْ مَلَقُوشْ[٨٥] .. دَا الجُمَلْ مِيِّلْ يِشْرَبْ مِنْ هِنَاهَهْ !!. رَاحْ فَاهْ بَقَهْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ؟ .. عَمَلْ فَرَخْ حَمَامْ وطَيَرَانْ عَ المِدِيْنَهْ بِتَاعْ بِنتْ المَلِكْ .. طِلِعْ المَغْرَبِىْ : فَاهْ يَاعْيَالْ الجُمَلْ ؟. قَالُوْلُو وَاهْ ؟ دَا مِيِّلْ فِىْ النُّقَرَهْ دَهِىْ عَشَانْ يِشْرَبْ بَصِّيْنَا مَلَقَنَهْشْ يَاعَمّ الحَاجْ . ـــ ايْمْتَهْ ؟.[٨٦] قَالُوا : وإِنْتُوا امَّا تِقِيْمُوا الصَّلَا . المَغْرَبِىْ لمَّا العِيَالْ قَالُوْ لُوْ كِهْ مِسِكْ شِوَيَّةْ رَمْلَهْ وبَصّ .. لَقَىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ عَامِلْ حَمَامَهْ وطَايِرْ .. بِيْقَىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ طَبْعًا آه ؟ قَرَا فِىْ الكِتَابْ .. وهِوَّهْ فِىْ السِّكَّهْ .. لَقَىْ المَلِكْ عَيَّانْ ومَوْصُوفْ لُهْ فَرَخْ رُمَّانْ[٨٧] .. يَعْنِىْ رُمَّانَهْ .. لَوْ كَلْهَا هَيِصْحَىْ ، فَقَايِلْ للجَّنَايْنِىْ تِدَوَّرْ لِىْ[٨٨] تِشُوفْلِىْ رُمَّانَهْ بِأَىْ طَرِيْقَهْ .. يَابَعْدْ تَلَاتْ تِيَّامْ تِعَزِّلْ[٨٩] وِتِمْشِى مِنْ البَلَدْ .. طَبْعًا الجَّنَايْنِىْ مِشّ لَاقِىْ .. مَفِيشْ رُمَّانْ .. وَلَا هِوَّهْ دِهْ اوَانْ الرُّمَّانْ .. فِىْ نَفْسْ اليُوْمْ دِهْ كَانْ الجَّنَايْنِىْ امَّا بِلِمّ كَرَاكِيْبُهْ عَشَانْ هَيِمْشِىْ مِنْ البَلَدْ[٩٠] .. كَانْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ سُقُطْ فِىْ الجِّنِيْنَهْ ، وِفْ ثَوَانِىْ عَمَلْ سَجَرَهْ رُمَّانْ وطَرَحْ رُمَّانَهْ .. بِيْقَىْ الجَّنَايْنِىْ طَبْعًا دَايِرْ بِلِمّ الكَرَاكِيبْ بِتَاعْتُهْ اللِىْ فِىْ الجِّنِيْنَهْ لَقَىْ السَّجَرَهْ ، ولَقَاهَا طَارْحَهْ حَبَّهْ رُمَّانْ .. قَالْ : آه دِهْ ؟!! يَعْنِىْ يَانَا مَا شُفْتِشْ الرُّمَّانَهْ دِىْ فِ المَكَانْ دِهْ قَبْلْ كِهْ ، وادِيْنِىْ كَامْ سَنَهْ هِنَا مَاشُفْتَهَاشْ فِىْ المَكَانْ دِهْ .. جَتْ كِيفْ دِىْ ؟!! وطِلِعْتْ كِيفْ دِىْ ؟!! وفِيهْ رُمَّانْ كِيفْ فِ الأَوَانْ دِهْ ؟!! .. وازَّاىْ طَرَحِتْ رُمَّانَهْ ؟!! .. دَا رَبِّنَا صُبْحَانُهْ وتَعَالَىْ حَبّ يِنْجِدْنِىْ . رَاحْ خَاطِفْ الرُّمَّانَهْ مِنْ عَ السَّجَرَهْ وطَيَرَانْ عَ المَلِكْ(*) .. كَانْ المَغْرَبِىْ نِزِلْ فِىْ المِدِيْنَهْ وعَمَلْ نَفْسُهْ دِيكْ .. الجَّنَايْنِىْ امَّا يِدِّىْ للمَلِكْ حَبَّايِهْ الرُّمَّانْ .. رَاحْ الدِّيكْ هَبّ[٩٢] عَ المَلِكْ وَقَعِتْ مِنُّهْ الرُّمَّانَهْ .. نِزِلِتْ عَ البَلَاطْ إِدَّشِّتْ[٩٣] .. الدِّيكْ لَقَطْ لَقَطْ لَقَطْ لَقَطْ .. دَانِّتُهْ بِلَقَطْ فِىْ حَبّ الرُّمَّانَهْ .. طَارِتْ حَبَّايِهْ رُمَّانْ تَحتْ الكَنَبَهْ .. الدِّيكْ مَاشَفْهَاشْ .. رَاحِتْ الحَبَّايَهْ دِىْ عَمَلِتْ نَفْسَهَا تَعْلَبْ .. رَاحْ هَاجِمْ عَ الدِّيكْ مِسِكُهْ مِنْ رَقَبْتُهْ .. مَاسَابُوشْ غِيرْ لمَّا قَطَعْ رَقَبْتُهْ .. المَلِكْ بَقَىْ وَاقِفْ يِسْتَعْجِبْ ومِشْ عَارِفْ جَرَىْ آه ، نِزِلْ عَلِيهْ سَهمْ الله[٩٤] .. وبِنتْ المَلِكْ وَاقْفَهْ امَّا تِضْحَكْ ومَبْسُوطَهْ آخِرْ إِنْبِسَاطْ .. ـــ تَعَالِىْ خُدِىْ .. انْتِىْ امَّا تِضْحَكِىْ عَلَىْ آه ؟!!. قَالِتْ لُهْ : دَاحْنَا إِتْنِجِدْنَا .. إِنْ شَاء الله يَا بُوْيَا هَتِصْحَىْ .. المَغْرَبِىْ اللِىْ كَانْ خَاطِفْنِىْ وحَابِسْنِى ومْشَغْلَقْنِىْ هِوَّهْ الدِّيكْ دِهْ[٩٥] .. والتَّعْلَبْ دِهْ هِوَّهْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ اللِىْ حَكَتْلَكْ عَنُّهْ .. يَابُوْيَا هِوَّهْ مِحَمَّدْ دِهْ اللِىْ نَجَّانِىْ وحَلِّنِىْ وخَلَّانِىْ جِيتْ وشُفْتَكْ وشُفْتِنِىْ . قَالْ المَلِكْ : إِظْهَرْ وبَانْ وعَلِيكْ الأَمَانْ يَاشَاطِرْ مِحَمَّدْ . رَاحْ ظَهَرْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .. قَالْ لُهْ : وإِنْتَهْ حِكَايْتَكْ آه ؟. قَالْ لُهْ : حَصَلِّىْ كَذَا وكَذَا وكَذَا . المُهِمّ حَكَالُهْ حِكَايْتُهْ مِنْ طَقْطَقْ لِسَلَامُو عَلِيكُو . قَالْ لُهْ : شُوفْ يَا ابْنِىْ أَنَا مِشْ هَلَاقِىْ لبِنْتِىْ أَحْسَنْ مِنَّكْ .. وانْتَهْ اللِىْ جِبْتَهَالِىْ ، ولُوْلَا إِنْتَهْ مَاكُنْتِشْ شُفْتَهَا تَانِىْ .. المُهِمّ رَاحْ مِجَوِّزُهْ بِنْتُهْ .. وعَمَلْ لُهْ فَرَحْ تَلَاتِينْ لِيْلَهْ(*) ، ورَجِّعْ لُهْ مَمْلَكْتُهْ والسَّرَايَا بِتَاعْتُهْ وكُلّ حَاجَهْ .. وعَاشُوا فِىْ التَّبَاتْ والنَّبَاتْ ، وخَلِّفُوا صُبْيَانْ وبَنَاتْ .. وتُوْتَهْ تُوْتَهْ خُلِصِتْ الحَدُّوْتَهْ(*) .

* الراوى : محمد هندى حمّاد من مواليد عام ١٩٤٤ م ، بقرية « أعطو الوقف » مركز « بنى مزار » محافظة « المنيا » . ثقافته : أمى ، وكان يعمل بالجمعية التعاونية الزراعية بقرية « أبو العباس » عندما روى لى هذا النص عام

١٩٨٨ بقريته « أعطو الوقف » . وقد توفى ــ رحمه الله ــ منذ قرابة الخمسة شهور ، إثر داء عياء بالكبد ؛ ففقدت برحيله أخا كريما ، وصديقا عزيزاً ، وإنسانا يندر أن يوجد مثله فى أيامنا هذه . وإننى إذ أنشر له هذا النص ، فإنما إسأل الله أن يتغمده بواسع رحمته ، وأن يشمله بعظيم غفرانه ، جزاءً وفاقا على ما قدم لى من جليل الخدمات أثناء عملى الميدانى فى منطقة « شُلْقَمْ » بمركز « بنى مزار » المذكور . . ولا أملك إزاء مصابى فيه إلا أن أقول « إنا لله وإنا إليه راجعون » .

(*) فى نص آخر للراوى : حمدى حسين محمد أن الملك كان قد طلب من البستانى الرمانة فى خلال ثلاثة أيام وإلا قطع رقبته ، وفى اليوم الثالث كان البستانى حزينا جدا للمصير الذى يرتقبه بعد ساعات ، فخرج إلى الحديقة لعله يسرِّى عن نفسه ، أو لعل الله يفرج عنه ، فرأى شجرة الرمان على ما هو وارد فى المتن ، ومع خلاف فى أسلوب الراوى تتطابق الحكاية مع النص المدون فى بقية الأحداث .

(*) فى نص الراوى : حمدى حسين محمد كان الفرح أربعين ليلة .

**معانى المفردات والتعبيرات المستغلقة :**

١ ــ **متجوز** : متزوج ، مما أحدثوا به قلبا مكانيا .
٢ ــ **مفيش خلفه** : « الخلف » ضد السلف ، و « مفيش خلفه » أى ليس له أبناء يخلفونه بعد موته .
٣ ــ **هوَّه** : هى ( هو ) بالفصحى .
٤ ــ **مرته** : إمرأته ، مما خففوا فيه .
٥ ــ **اللى** : اسم موصول بمعنى الذى والتى ومفرداتهما ، ولم نسمع استخدامهم للفظ « الذى » إلا فى قولهم « والنبى إن حلفت بالذى ياه » يعنون بذلك الإيمان الغموس .
٦ ــ **واحد مغربى** : أحد المغاربة ، نسبة إلى « المغرب » . ويجرى الاعتقاد فى المنطقة التى جمعت منها الحكاية بأن السحرة المغاربة هم أقدر السحرة وأكفأهم .
٧ ــ **إحنا** : هى ( نحن ) بالفصحى .
٨ ــ **إنتى** : هى ( أنتِ ) بالفصحى .
٩ ــ **طيِّب** : جواب بمعنى سوف أفعل .
١٠ ــ **أديلنا** : بمعنى « ها نحن » ، وتفيد معنى الصبر والترقب والانتظار .
١١ ــ **إزاى** : هى ( كيف ) الاستفهامية الفصيحة . ويلاحظ ان الراوى استخدمها فى سياق حديث الملك مع المغربى الساحر . أما فى الأحاديث اليومية فيستخدمون كلمة « كيف » بخفض الكاف وتسكين بقية الحروف .
١٢ ــ **دب إيده فى الخرج** : أدخل يده سريعا فى « الخرج » . والخرج ، بضم الخاء وتسكين بقية الحروف ؛ وعاء من القماش أو الليف أو الخوص ، له جيبان كبيران متصلان توضع فيهما الأشياء ، ويحمل على الكتف أو على ظهر إحدى دواب الحمل كالحمار وغيره .
١٣ ــ **برتقانه** : برتقالة ، مما قلبوا لامه نونا .
١٤ ــ **متالته** : أى ثلاثة أقسام ، مما قلبوا ثاءه تاء .
١٥ ــ **زىّ ما انته عايز** : أى كما تريد أنت .
١٦ ــ **انزغف** : اضطرب إضطرابا شديدا من المفاجأة .
١٧ ــ **برضه** : بضم الضاد ، بمعنى أيضا .
١٩ ــ **راد** : أراد ، خففوها فحذفوا همزتها .
٢٠ ــ **مكنتش** : لم أكن .
٢١ ــ **ده** : هذا .
٢٢ ــ **ويد** : ولد .
٢٣ ــ **إزّيك** : كيف حالك ؟.
٢٤ ــ **جيت** : جئت ، خففوها فنطقوا همزتها ياء .

٢٥ ــ لع : هى ( لا ) حرف النفى الفصيح .

٢٦ ــ على آه : على ماذا .

٢٧ ــ مقسيبك من الموضوع ده : أى دعك من هذا الموضوع .

٢٨ ــ اعملوواه : ماذا أفعل به ؟

٢٩ ــ خش : بضم الخاء وتشديد الشين الساكنة ، أى ادخل .

٣٠ ــ راح راكنه جنبه : أى وضعه بجانبه ، والمعنى أجلسه بجانبه على غير إرادة منه .

٣١ ــ خت : بتشديد التاء الساكنة ، أى أخذت ، إذ قلبوا الذال دالا فثقل مع التاء نطقها فحذفوها وشددوا التاء .

٣٢ ــ دا ده : « دا » بادئة تفيد التنبيه ، و « ده » بمعنى هذا .

٣٣ ــ طب : بادئة بمعنى إذن ، أو مادام هكذا .

٣٤ ــ لتنين : الاثنين .

٣٥ ــ دول : هؤلاء ، وهم يستخدمونها للمثنى والجمع على السواء .

٣٦ ــ لسّه : كلمة منحوتة من عبارة « لهذه الساعة » ، وهى هنا خبرية ، وتجىء استفهامية فى مواضع أخرى .

٣٧ ــ الحسرة : « الحسرة » عندهم ، كما هى فى اللغة ، أشد التلهف على الشىء الفائت ، وتجسيدها من البلاغة .

٣٨ ــ رقد : « الرقود » عندهم هو ( الرقاد ) لغة ، أى النوم ، والواحدة « رقده » ، أى « نومه » .

٣٩ ــ انضرت فى عنيها : من الضرر ، وهو ضد النفع ، ومعناها ذهب بصرها فهى « ضريره » .

٤٠ ــ عشّه : « العشه » للرجل أو المرأة كـ « العُش » للطائر ، وهى تقام من أعواد الذرة بنوعيها ، الشامية أو الرفيعة ، ويقيم بها الفقراء ومباشرو العمال فى الحقول .

٤١ ــ دانّته ماشى : بتشديد النون المخفوضة ، أى ظل ماشيا .

٤٢ ــ العزيمة : رقية كالقسم تتلى على الشىء فيستجيب لإرادة من يتلوها .

٤٣ ــ اتارى : معناها إذا بـ .

٤٤ ــ إوض : جمع « أوضه » ، وهى الحجرة .

٤٥ ــ امّيّه : ماء .

٤٦ ــ زهق : كادت نفسه تخرج ملا .

٤٧ ــ لقى : وجد .

٤٨ ــ محطوطه : موضوعة .

٤٩ ــ قريت : قرأت .

٥٠ ــ مفهمتش : لم أفهم .

٥١ ــ هاوريك : بتشديد الراء المخفوضة ، سوف أريك .

٥٢ ــ فرخين حمام : « الفرخ » ولد الطائر ، والمعنى حمامتان .

٥٣ ــ عيى : مرض مرضا شديدا يعيى الأطباء .

٥٤ ــ ودّاه : أوصله .

٥٥ ــ عسست على وشّه : تحسست وجهه بيدها .

٥٦ ــ ربنا راد ونور لها بصيرتها : أى أراد الله وأعاد لها بصرها . وفكرة فقد البصر بالبكاء لفراق إبن عزيز أو إبنة حبيبة توجد فى كثير من الحكايات والأغانى الشعبية فى أنحاء عديدة من العالم ، ويمكننا أن نضع موتيف عودة البصر للأم بعودة ابنها تحت مجموعة الموتيف D 2161.3.1 فى فهرس الموتيفات لطومسون .

٥٧ ــ ماتعولّيش الهم : لا تعولى هما .

٥٨ ــ الصريمة : « الصريمه » للبغل كاللجام للفرس .

٥٩ ــ حنكى : فمى .

٦٠ ــ ته : بخفض التاء ، لفظ استغراب .

٦١ ــ كانى مانى : تعنى فى هذا الموضع كثرة الأخذ والرد . ويقال أنها تعبير فرعونى يعنى اللبن والعسل .

٦٢ ــ حتت بغل مش موجود : « الحته » ، بتشديد الياء المفتوحة ، القطعة من كل شىء ، وهى هنا للتقريظ ، بمعنى أنه بغل لا يوجد له نظير .

٦٣ ــ **يتركش** : يهتز خيلاء وحيوية .

٦٤ ــ **طشت لبريق** : طست الابريق ، مما قلبوا سينه شينا .

٦٥ ــ **أى .. وه** : هى « أيوه » حرف الجواب العامى الذى بمعنى نعم ، وهى بهذا التدوين أسلوب استحسان .

٦٦ ــ **فضل** : بخفض الفاء والضاد ، ظل .

٦٧ ــ **هضرب القله ع الشقين** : « القلة » إناء فخارى معروف . و « الجمل ضرب القله » أى هدر هديراً مصحوباً بزبد وبشىء أحمر منتفخ يشبه « القلة » يخرج من بين شدقيه مرة على هذا الجانب ، ومرة على ذاك .

٦٨ ــ **المقود** : حبل يشد فى الزمام تقاد به الدابة .

٦٩ ــ **ملمومه عليه** : متجمعة حوله بكثافة .

٧٠ ــ **فوريره** : بسرعة فائقة .

٧١ ــ **فاصل** : من « المفاصلة » أى المساومة والتثمين .

٧٢ ــ **تلات تلاف** : ثلاثة آلاف .

٧٣ ــ **معفرت** : مجنون .

٧٤ ــ **حبل ليف** : « الحبل » هو الرسن « المقود » ، ويجمع على حبال . وهو أيضا الحبل الذى تشد به الأشياء بعضها إلى بعض ، ويصنع من ليف النخيل .

٧٥ ــ **شالوها شيله بيله** : أى حملوها غصبا .

٧٦ ــ **لحسن** : بمعنى لكى أو لئلا .

٧٧ ــ **ينكت** : أصلها ( ينكث ) ، مما قلبوا ثاءه تاءً ، ومعناها ينقض كلامه أو يرجع فيه .

٧٨ ــ **أصل** : بمعنى أبداً أو مطلقا .

٧٩ ــ **ملقحينها** : ألقوا بها على الأرض غيظا واستهانة .

٨٠ ــ **جارّه** : اسم الفاعل من « جرّ » أى سحب وراءه .

٨١ ــ **الضهر** : الظهر ، مما قلبوا ظاءه ضاداً .

٨٢ ــ **يدّن** : بتشديد الدال المفتوحة ، يؤذن من ( الأذان ) أى الاعلام بالصلاة .

٨٣ ــ **ياوه** : يا ولد ، وهم يستخدمونها فى نداء القريب .

٨٤ ــ **نقيعه** : حفرة صغيرة ممتلئة بالمياه .

٨٥ ــ **ملقهش** : لم يجدوه .

٨٦ ــ **ايمته** : ( متى ) الفصيحة .

٨٧ ــ **فرخ رمان** : رمانة فى حجم فرخ الطائر .

٨٩ ــ **تدوّر لى** : تبحث لى .

٨٩ ــ **تعزّل** : بخفض الزاء المشددة ، تنتقل للعيش فى مكان آخر .

٩٠ ــ **كراكيبه** : يقولون « كركب الحاجه على بعضيها » أى أخل بنظامها وترتيبها ، و « الكركبه » صوت يحدث نتيجة لذلك . وعلى هذا الأساس تكون « الكراكيب » هى الأشياء القديمة المستهلكة التى جمعت على غير نظام أو ترتيب خاص .

٩١ ــ **سجره** : شجرة ، مما قلبوا شينه سينا .

٩٢ ــ **هب** : بتشديد الباء ، قفز .

٩٣ ــ **إدشت** : بتشديد الدال والشين ، تفتتت .

٩٤ ــ **نزل عليه سهم الله** : لاذ بالصمت ذهولاً .

٩٥ ــ **مشعلقنى** : « علق الشىء » جعله معلقاً من « التعليق » ، و « مشعلقنى » و « معلقنى » بمعنى .

# الفولكلور والأنثروبولوجيا

وليم ر. باسكوم
ترجمة: أحمد صليحة

**نطالع فى هذه المقالة، التى كتبها أحد علماء الفولكلور الأنثروبولوجى، الرأى القائل بأن الفولكلور ينتمى إلى أحد فروع الأنثروبولوجيا، أى الأنثروبولوجيا الثقافية، وهو رأى يبسطه الكاتب بوضوح. وباسكوم هو أستاذ الأنثروبولوجيا فى جامعة كاليفورنيا ببركلى. وهو يعى جيداً الصعوبات الماثلة فى الاعتماد على معيار النقل اللفظى، ويقول «إن الفولكلور جميعه منقول شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة بالفولكلور».**

**ولكن باسكوم، كما أوضح أتلى Utley فيما بعد، ينحو إلى أن يقصر الفولكلور على ما أطلق عليه اصطلاحاً الفن اللفظى، الذى يشمل الروايات النثرية (الأسطورة والحكاية الشعبية واللجند) والأحاجى والأمثال، ويخرج منه بذلك الرقص والطب الشعبى والمعتقدات (الخرافات) الشعبية. ويمضى باسكوم إلى حد القول بأن نصوص البالاد (ballad) وغيرها من الأغانى فولكلور، ولكن موسيقاها وموسيقى الأغانى الأخرى لا تنتمى إلى الفولكلور. ولكن معظم علماء الفولكلور يرون أن هذا التعريف للفولكلور أضيق مما ينبغى. ومن ناحية أخرى فإن مفهوم أتلى للأدب الشعبى يتفق تماماً فى الواقع مع فكرة باسكوم عن الفن اللفظى.**

يسلم العلماء بارتباط الفولكلور ارتباطاً ثنائياً بالعلوم الإنسانية من ناحية، ومن ناحية أخرى بالعلوم الاجتماعية. ورغم أن المدخلين الأدبى والأنثروبولوجى أساسيان ومتكاملان، وهو أمر واضح، لكن علماء الفولكلور من أتباع هذين المنهجين يفضلون العمل المستقل بدلاً من التعاون فى دراسة دائرة اهتمامهم المشترك، فيسير كل فريق فى طريق منفصل دون أن يتعرف على أفكار الفريق الآخر وأساليبه وأهدافه. ولا يعنى هذا أن كل العلماء أسرى هذه العزلة الثقافية، ولكنها صفة متفشية إلى الحد الذى قد يخلق بعض الصعوبات الحقيقية [1] . وفى هذه الدراسة أحاول أن أسد

الفجوة القائمة بين المدخلين بعرض المدخل الأنثروبولوجى للفولكلور حسبما أراه، وأتعشم أن يقدم أحد العلماء الآخرين وجهة نظر علماء الدراسات الإنسانية.

ومن بين فروع الأنثروبولوجيا الأربعة، تعتبر الأنثروبولوجيا الثقافية - التى يشار إليها أيضاً باسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية أو الاثنوجرافيا أو الاثنولوجيا - أشد هذه الفروع ارتباطاً بالفولكلور ، فليس للأنثروبولوجيا الطبيعية أو علم ما قبل التاريخ أو الآثار صلة مباشرة بالفولكلور، وإن كان علم الآثار يزودنا أحيانا بمعلومات عن التطورات السابقة وتحركات الشعوب، وهى معلومات مفيدة لعالم الفولكلور.

ولعل علماء اللغة أقرب من علماء الآثار اهتماماً بالفولكلور؛ لأن أسلوب التعبير اللفظى فى الحكاية أو المثل يتأثر بالتركيب النحوى ومفردات اللغة، كما أن علماء اللغة وجدوا فى الحكايات الشعبية والأساطير وسيلة مريحة لجمع النصوص اللغوية، وترتب على ذلك أن بعض نصوص الحكايات الهندية الأمريكية التى تتميز بدقة التسجيل والترجمة قد نشرها اللغويون. ومع هذا فالفولكلور يندرج داخل دائرة الحقل الرابع، أى الأنثروبولوجيا الثقافية التى تعنى بدراسة العادات والتقاليد ومؤسسات الشعوب الحية.

فعندما يذهب علماء الأنثروبولوجيا إلى البحار الجنوبية أو أفريقيا لدراسة وتسجيل أساليب الحياة عند شعب معين، يصفون أساليب الزراعة والصيد والقنص ونظام حيازة الأرض والتوريث، وغير ذلك من صور الملكية ومصطلحات القرابة والإلتزامات التى تمليها صلات القربى وأساليب الزواج وتكوين العائلة والوحدات الأخرى القائمة داخل الإطار الاجتماعى ووظائفها، والنظام القانونى والسياسى والمفاهيم الروحانية والخاصة بالعالم الآخر، والنذر وأساليب استقراء المستقبل، وغير ذلك من أوجه الدين ونظرة الإنسان إلى العالم وأساليب السكن والملابس وتزيين الجسد والمنحوتات الخشبية والفخار والصناعات المعدنية، وغير ذلك من الفنون الجرافية والتشكيلية والموسيقى والدراما والرقص. ولا تستطيع هذه الدراسات التى توصف بالاثنوجرافية أن تعطى صورة كاملة ما لم تشمل الحكايات الشعبية واللجندات والأساطير والأحاجى وغير ذلك من أشكال الفولكلور التى يستخدمها الشعب موضع الدراسة. فعالم الأنثروبولوجيا يعتبر الفولكلور أحد العناصر الهامة التى تتألف منها ثقافة أى شعب من الشعوب. فالفولكلور علم هام، حتى وإن لم يكن هناك ما يبرر أهميته سوى شيوعه على نطاق العالم، بمعنى أنه لا تخلو ثقافة معروفة من الفولكلور، فلم تكتشف حتى الآن أية جماعة من البشر، مهما بعدت ومهما كانت تكنولوجيتها بسيطة، إلا وتعرف شكلاً ما من أشكال الفولكلور. ولهذا السبب، ولأن نفس الحكايات والأمثال قد تكون معروفة للمجتمعات التى تعرف الكتابة والتى لا تعرفها، يعتبر الفولكلور جسراً يربط بين كلا النوعين من المجتمعات. ورغم أن بعض علماء الأنثروبولوجيا لا يكرسون للفولكلور سوى قسط قليل من اهتمامهم، لسبب أو لآخر، لكن من الواضح أن أية دراسة اثنوجرافية لاتولى الاعتبار للفولكلور لا يمكن اعتبارها دراسة كاملة للثقافة ككل، وأكثر من ذلك أن الفولكلور يستخدم كوسيلة أو كمسوغ لإضفاء الشرعية على وجود المؤسسات الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولكى يلعب دوراً هاماً كوسيلة تعليمية لنقل هذه المؤسسات من جيل لآخر، ولذلك لا يمكننا إجراء تحليل دقيق لأى عنصر من تلك العناصر الأخرى للثقافة دون إيلاء اعتبار جاد للفولكلور.

والثقافة (culture) هى المفهوم الأساسى للأنثروبولوجيا اليوم. ورغم أن هذا المفهوم له تعريفات مختلفة، لكن علماء الأنثروبولوجيا يتفقون على معناه لديهم، وأصبح من المستحيل تقريباً عليهم أن يناقشوا موضوعهم دون استخدامه. وقد أشير للثقافة باعتبارها «التراث الاجتماعى» و«الجانب الذى صنعه الإنسان فى البيئة». وهى تتألف أساساً من أى شكل من أشكال السلوك المكتسبة بالتعليم والتى تنسق لتتفق مع بعض المعايير التى تقرها الجماعة. ويدرج علماء الأنثروبولوجيا تحت هذا المفهوم جميع العادات والتقاليد والمؤسسات التى يرسيها الشعب إلى جانب منتجاته وتقنيات الإنتاج لديه. ومن ثم تصبح الحكاية الشعبية أو المثل جزءاً من الثقافة.

وقد دخل مصطلح الثقافة «culture» إلى اللغة الإنجليزية على يد إدوارد تايلور Edward Tylor فى ١٨٦٥ (٢)، وعرفه فى كتابه «الثقافة البدائية» «Primitive Culture» باعتباره «ذلك الكل المعقد الذى يشمل المعرفة والعقيدة والفن والأخلاقيات والقانون والأعراف وغير ذلك من القدرات والتقاليد التى يكتسبها الإنسان بوصفه فرداً فى المجتمع »(٣) . وفى الطبعة الثانية من كتابه المذكور فى الهامش (٢) أقر تايلور بأنه إعتمد إلى حد كبير على كتابات شتينهيل Steinheil ومن مجموعة الحقائق النفيسة التى تمس تاريخ الحضارة فى كتابى جوستاف كليم Gustav Klemm الذى كان يعيش فى درسدن، وهما : «التاريخ

العام للثقافة الإنسانية» Allgemeine Cultur Geschichte der Menschheit» و«المعرفة الثقافية العامة» Allgemeine Cultur wissenschaft»[٤] . حيث استخدم كليم فى كلا الكتابين الثقافة cultur التى ظهرت لأول مرة فى الكتاب الأول الذى يتألف من عشرة مجلدات نشرت فيما بين ١٨٤٣ و١٨٥٢، وفى الكتاب الثانى الذى نشر فى مجلدين فى ١٨٥٤و ١٨٥٥ يشير كليم إلى cultur بمعنى «العادات والمعلومات والمهارات والحياة العامة والخاصة فى السلم والحرب والدين والعلوم والفن». ويقول «إنها تتجلى فى فرع الشجرة عندما يقلم وفى حك عصوين لإشعال النار وحرق جثمان أب عند وفاته وزخرفة الجسد بالألوان ونقل خبرات الماضى إلى جيل الأبناء» [٥].

ولا يحتاج علماء الفولكلور إلى أن أذكرهم بأوجه التشابه بين هذين التعريفين وإشارة وليم جون تومز William John Thoms إلى «قواعد السلوك والعادات والتقاليد المرعية والخرافات والأغانى والأمثال وهلم جرًا التى تنتسب إلى الماضى» فى رسالته إلى مجلة «ذى أثينيوم» (The Athenaeum) فى ١٨٤٦ حيث وردت كلمة الفولكلور لأول مرة فى الإنجليزية [٦]. وكانت هذه التشابهات إلى حد بعيد أصل الجدل حول مجال علم الفولكلور، وهو جدل ما زال محتدماً. ورغم أن كلمة الفولكلور أقدم فى الإنجليزية بنحو عشرين عاماً عن كلمة الثقافة، لكن «الثقافة » أصبحت مصطلحاً مقبولاً فى العلوم الاجتماعية بالمعنى الذى يستخدمه به علماء الأنثروبولوجيا، بينما ما زال الجدل دائراً حول معنى الفولكلور حتى فيما بين علمائه.

وليس الغرض من هذه الدراسة متابعة الجدل بهذا الشأن، ولكن من الضرورى توضيح وجهة نظر علم الأنثروبولوجيا بصدده. فالفولكلور عند عالم الأنثروبولوجيا هو جزء من الثقافة، ولكنه ليس كل الثقافة، فهو يشمل الأساطير واللجندات والحكايات والأمثال والأحاجى ونصوص البالاد ballads وغيرها من الأغانى، وغير ذلك من الأشكال الفولكلورية الأقل أهمية، ولكنه لا يشمل الفن الشعبى أو الرقص الشعبى أو الموسيقى الشعبية أو الأزياء الشعبية أو الطب الشعبى أو العادات الشعبية أو المعتقدات الشعبية. فهذه الأشياء كلها أجزاء هامة من الثقافة وينبغى أن تشملها أى دراسة اثنوجرافية كاملة. كما أنها جميعاً خليقة بالدراسة سواء لدى المجتمعات الكتابية أو الأمية.

وفى المجتمعات الأمية التى كانت فى العادة موضع الاهتمام الأول لدى علماء الأنثروبولوجيا تنتقل كافة المؤسسات والعادات والتقاليد والمعتقدات والمواقف والحرف شفاهة بواسطة التلقين اللفظى والمثال. وإذا كان علماء الأنثروبولوجيا متفقين على ضرورة تعريف الفولكلور بوصفه مادة تعتمد على النقل الشفاهى، ولكنهم لا يعتبرون هذا النقل الشفاهى ملمحاً يميز الفولكلور عن جوانب الثقافة الأخرى، فالفولكلور ينقل شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة فولكلوراً. وبالنظر إلى اهتمام علماء الأنثروبولوجيا بالمجتمعات الأمية، فلم يتعرضوا بعد صراحة لإحدى المشكلات الشائعة فى الفولكلور، ونعنى بها تحديد العلاقة بين الفولكلور والأدب ، أو تمييز التراث الشعبى الموروث عن المصطنع، ولكن ربما تبرز هذه المشكلة أمامهم مع ازدياد اهتمامهم بدراسة مشكلات التكيف الثقافى ودراسة المجتمعات الكتابية فى أوروبا وآسيا وأمريكا.

ويحلل العلماء مضمون الثقافة من خلال أوجهها، أو الأجزاء العريضة التى تتألف منها، مثل التكنولوجيا والاقتصاد والتنظيم الاجتماعى والسياسى والدين والفن. وينتمى الفولكلور بوضوح إلى عالم الفن باعتباره أحد أشكال التعبير الجمالى، ولا يقل فى أهميته عن الفنون الجرافية أو الفنون التشكيلية أو الموسيقى أو الرقص أو الدراما. وتتشابك أوجه الثقافة جميعاً بدرجات متفاوته، مثل الفولكلور، من خلال وظيفتها كمسوغ للتقاليد والمعتقدات الدينية والدنيوية على حد سواء. ومع هذا فقد تبين نفع هذا النظام التصنيفى باعتباره أساساً للمقارنة فيما بين الثقافات، ولتطوير مفاهيم متخصصة وتقنيات للتحليل. واستخدام مصطلح الفولكلور باعتباره يشمل أشياء مثل الفنون الشعبية والطب الشعبى والمعتقدات الشعبية والعادات الشعبية يتجاهل نظام التصنيف هذا الذى أثبت نفعه فى إجراء التحاليل المنهجية، كما أن هذا الاستخدام يجمع ظواهر تنتمى إلى نظم مختلفة تتطلب مناهج مختلفة للتحليل.

والأنثروبولوجيا تدرس الفولكلور لأنه جزء من الثقافة، فهو جزء من العادات والتقاليد التى يتعلمها الإنسان، أى جزء من تراثه الاجتماعى، ويمكن تحليله على النحو نفسه الذى تحلل به العادات والتقاليد الأخرى، وذلك فى إطار شكله ووظيفته، أو فى إطار تداخله مع الأوجه الثقافية الأخرى. وهو يطرح نفس مشكلات النمو والتغير، كما أنه عرضة لنفس عمليات الانتشار أو التداخل أو القبول أو الرفض أو التكامل. ويمكن استخدامه، مثل جوانب الثقافة الأخرى لدراسة هذه العمليات، أو العمليات الخاصة بتبنى

ثقافة أخرى والتكيف معها، أو العلاقة بين الثقافة والبيئة أو بين الثقافة والشخصية.

ويمكن مقارنة تطور أى مادة فولكلورية بتطور أى عادة أو مؤسسة أو تقنية أو شكل فنى، أى أن فرداً ما قد إبتدعها فى وقت ما. ولنا أن نحدس أن الكثير من الحكايات الشعبية أو الأمثلة، كغيرها من المخترعات، قد رفضت لأنها لم تف بحاجة مسلم بها أو لا شعورية من حاجات الجماعة، أو لأنها لم تتفق مع الأنماط والتقاليد الفولكلورية أو الثقافة المقبولة ككل. ولو قبلت، فبقاؤها مرهون بإعادة روايتها على النحو نفسه الذى يرتهن به بقاء جميع الملامح الثقافية فى المجتمعات الأمية، أى الترديد وتكرار الأداء.

إن لعناصر الثقافة المادية، مثل الفأس أو القوس أو القناع، وجود مستقل بالطبع بمجرد أن يفرغ الصانع من صنعها، ولكن لكى يستمر وجودها على الصانع أن يصنع غيرها ويواصل إنتاجها.

وفى هذا المقام نستطيع أن نقارن العناصر غير المادية للثقافة بالحكايات الشعبية أو الأمثال، فلكى يستمر بقاؤها ينبغى أن تؤدى وتستخدم دون انقطاع، سواء أكانت طقوساً أو معتقدات أو مسميات لصلات القربى أو إمتيازات أو واجبات خاصة بتلك الصلات. وخلال إعادة القص أو تكرار الأداء تطرأ تغيرات على العنصر مع دخول صور جديدة عليه، وهذه البدع أيضاً عرضة للقبول أو الرفض. ومع استمرار هذه العملية يتكيف كل اختراع جديد تدريجياً مع حاجات المجتمع ومع الأنماط الثقافية السابقة عليه، التى تعدل فى بعض الأحيان لتتفق مع الاختراع الجديد.

وقد اتضح بالنسبة لبعض أشكال الفولكلور فى بعض المجتمعات أن الراوية ـ وهو أمر متوقع ـ قد يعدل حكاية معروفة بإحلال شخوص جدد أو أحداث جديدة بأسلوب يتفق مع الحكاية أو بتعديل للحبكة القصصية، بينما قد يكون التركيز فى الميادين الخاصة بصلات القرابة أو الاقتصاد أو القانون أو الدين على الاتساق مع معايير الجماعة. ومع ذلك فالفولكلور لا يختلف فى هذا المقام عن الفنون الجرافية والتشكيلية أو الموسيقى أو الرقص، حيث نتوقع أن يبدع الفنان أو المؤدى إبداعاً خاصاً. ومن ثم فالعنصر الشعبى فى الفولكلور لا يقدم مشكلات جديدة أو مميزة كما يراه عالم الأنثروبولوجيا، ولكنه يفضل أن ينظر إلى المسألة باعتبارها إبداعاً لمؤلف مجهول لا إبداعاً جماعياً. وقد يتساءل عالم الأنثروبولوجيا عما إذا كان هناك أى اختلاف هام فيما يتصل بالجانب الإبداعى بين الصور المختلفة لحكاية معينة كما يرويها الرواة الأفراد فى قبائل «الزونى» أو «نفاجو» مثلاً، وبين الصور المختلفة التى قد يقدم بها الكتاب قصة من قصص النجاح الشائعة أو لغز من الألغاز أو لقاء حبيبين. إذا نظرنا للموضوع من زاوية عريضة فسوف نجد نفس الأسئلة مثل: من أول من اخترع هذه الموضوعات؟ وكيف أعيدت صياغتها فى الماضى؟ وكيف أثرت الصور المختلفة السابقة على إنتاج كاتب أو راوية قصة ما؟. ويمكنك فى الأدب أن تجيب على هذه الأسئلة، ولكنك فى الفولكلور لا تستطيع أن تأمل فى العثور على إجابة لهذه الأسئلة، ولكن هذا لا يعنى أن العمليات التى تنطوى عليها هذه الأسئلة مختلفة اختلافاً جوهرياً.

وانتشار الحكايات الشعبية من مجتمع لآخر أمر يمكن أن يقارن بدقة بانتشار التبغ أو أحد الطقوس أو المفاهيم الدينية أو آلة أو تقنية أو مبدأ قانونى، حيث يمكن أن تقبل الحكاية أو ترفض، فإذا قبلت تعدل حتى تتفق مع الأنماط الثقافية القائمة، وهى عملية يصفها علماء الأنثروبولوجيا بالتكامل «integration» . وتبرز من جديد نفس المشكلات فى تفسير التوزيع الحالى للملامح الثقافية أو الحكايات أو الأمثال.

فهل نفسر ذلك بأنه نتيجة الهجرات كما فعل الأخوان جريم، أو من منطلق الاستعارة كما يقول أنصار نظرية الانتشار الثقافى، أو الاختراع المستقل كما يقول أتباع مدرسة الاستعارات الطبيعية ونظرية التطور الثقافى ؟. لقد واجه علماء الأنثروبولوجيا نفس هذه المشكلات مرات ومرات، وناقشوها مناقشات مسهبة يمكن أن تكون ذات فائدة لعلماء الفولكلور، الذين يمكن أن يفيدوا أيضاً من مبادىء مختلفة مثل: الإحتمالات المحدودة limited possibilities والتوزيع المتسلسل contiguous distribution والتوازى parallelism والتلاقى convergence والشكل form والكم quantative، وهى المبادىء التى وضعت لتكون أساساً للاختيار بين هذه التفسيرات المختلفة.

ويمكنهم أن يستفيدوا أيضاً من فحص الدراسات العلمية مثل تحليل شبير Spier لرقصة الشمس عند الهنود سكان السهول، أو المناقشات التى دارت حول مفهوم «العمر ـ المساحة» (age – area) ونقاط قصوره [٧]، وهى مناقشات تنطوى على جوانب هامة وجوهرية لمن يرغب فى استخدام الأساليب التى وضعتها المدرسة الفنلندية لعلم الفولكلور.

وفضلاً عن هذا فإن أى قانون ثقافى ينطبق حتماً على الفولكلور مثلما ينطبق على أى جانب آخر من جوانب الثقافة،

لذا يمكننا استخدام البيانات التى يجمعها الفولكلور لاختبار النظريات أو الاحتمالات التى يطرحها العلماء بشأن الثقافة ككل، وبالعكس يمكن للنظريات المقبولة الخاصة بالثقافة أن تساهم فى فهم الفولكلور، فليس من الغريب أن يعتبر الكثير من مدارس النظريات الأنثروبولوجية مدارس فولكلورية، ومنها الأنثروبولوجيا الأمريكية والوظيفية functionalism والانتشارية diffusionism والتطورية الثقافية cultural evolutionism.

وقد ظلت نظرية التطور الثقافى التى طورها سبنسر Spencer وتايلور Tylor ومورجان Morgan وغيرهم مثار خلاف بين علماء الأنثروبولوجيا وبعض علماء الفولكلور الآخرين، وكانت هذه النظرية قد حظيت بقبول العلماء فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وسلموا بها دون أدنى ريبة، ثم طورها الكثير من كبار علماء الأنثروبولوجيا والفولكلور فى ذلك العصر، ولكنها تعرضت فى القرن العشرين لنقد حاد من جانب علماء الأنثروبولوجيا، حيث أظهر التحليل أنها تقوم على عدد من الإفتراضات التى لم ينجح أصحابها قط فى إثباتها، كما تبين فيما بعد خطأ بعضها؛ ولذا فقد رفضها علماء الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية. إلا أننا نجد اليوم بعض علماء الفولكلور يعرفون الفولكلور باعتباره البقايا الحية من المراحل السابقة للحضارة مثل «المخلفات الغامضة للطقوس الدينية القديمة التى ما زالت تكمن فى نفوس سكان المجتمعات الأمية والمناطق الريفية» أو «كحفرية حية تأبى أن تموت» (٨). وهذان التفسيران مستمدان بصورة مباشرة من نظرية التطور الثقافى التى أثبتت أنها هى، وليست الفولكلور، الحفرية الحية التى تأبى أن تموت. فهذه النظرية التى وضعها فى الأصل علماء الأنثروبولوجيا كان أول من انتقدها علماء الأنثروبولوجيا الذين تخلوا عنها، فلا عجب أن يشعروا بالقلق حينما يجدون علماء الفولكلور أو الاقتصاد أو أى شخص آخر يعيد هذه النظرية الأنثروبولوجية التى تخلُّوا هم أنفسهم عنها، فهم يفضلون الإبقاء عليها داخل دائرتهم.

وقد انتهى علماء الأنثروبولوجيا إلى أن البحث عن الأصول الأولى، سواء عن طريق منهج التطور الثقافى أو مفهوم «العمر ـ المساحة»، مسألة ميئوس منها، حيثما كنا نفتقر إلى الوثائق التاريخية والأدلة الأثرية. أما فى الفولكلور، حيث لا يمكن الإستعانة بالأدلة الأثرية، وحيث لا تقدم الوثائق إجابة مباشرة، فلا يمكن لمحاولة إعادة بناء التاريخ، حتى وإن كانت على نطاق محدود، إلا أن تسفر عن نتائج احتمالية، لا حقائق مثبتة، بل والخطر ماثل دائما أن ينزلق البحث إلى دائرة التأملات الخالصة، حيث لا يأمل المرء أن يعثر على أدلة تؤيد أقواله. وقد توصل العلماء إلى هذا الاستنتاج بعد محاولات جادة كثيرة لإعادة بناء التاريخ باستخدام مجموعات واسعة متنوعة من البيانات. ولئن كان علماء الأنثروبولوجيا لم يتخلوا تماماً عن فكرة انتشار بعض الحكايات المعينة، لكن اهتمامهم بالمسائل الخاصة بكيفية انتشارها وأصولها المحتملة يتضاءل شيئاً فشيئا، وهم يلتزمون قدراً كبيراً من الحذر عند التعامل مع هذه المسائل. ومن ناحية أخرى يتجه علماء الأنثروبولوجيا إلى دراسة المشكلات الأخرى التى يشعرون الآن أنها ذات أهمية مماثلة أو أكبر من المسائل السابقة، وأنها قابلة أكثر للدراسة. والاهتمام بهذه المشكلات هو فارق آخر يميز عالم الأنثروبولوجيا إلى حد ما عن عالم الفولكلور.

وبناءً على هذا يستصوب علماء الأنثروبولوجيا دراسة التغيرات التى تطرأ على الفولكلور أثناء وقوعها، بدلاً من الاعتماد على وضع تصورات لأسلوب تطورها تستند إلى فكرة الانتشار. فمنذ نحو ٦٥ عاماً سجل كشنج Cushing حكاية «الديك والفأر» الإيطالية، كما أعاد روايتها أحد أبناء شعب «الزونى» Zuni، وكان هو نفسه قد رواها له قبل ذلك بعام، وقد قدم كشنج بهذا التسجيل خدمة جليلة لعلماء الفولكلور، وكان بعيد النظر، فالمقارنة بين الصورة الإيطالية والزونية للقصة لا تظهر فحسب التحول الذى طرأ على القصة فى هذا الوقت القصير، وكيف أعيد تكييفها بحيث تتمشى مع بيئة الزونى وأفكارهم، بل تكشف كذلك عن أسلوب الهنود الحمر فى صناعة قصصهم الشعبية (٩). وما زال من الصعب أن نحدد الكيفية التى يمكن بها مواصلة هذه الأبحاث على نحو منهجى، وليس اعتباطاً، ولكننا نتمنى وجود أمثلة كثيرة أخرى للمقارنة والتحليل، حيث يمكننا هنا أن نعالج ديناميات الفولكلور على أساس صلب من المعرفة والحقائق المسجلة وليس على الحدس أو الترجيح أو التأمل.

كما تحظى مشكلة الدور الإبداعى للراوية بقدر متزايد من الإهتمام. ونحن نأمل أن نتوصل ، من خلال التجارب المماثلة للنموذج الذى قدمه كشنج ومقارنة الحكايات، خاصة الصور المختلفة للحكاية الواحدة، فى إطار تقليد فولكلورى ما، إلى درجة ونوع الحرية المتاحة للراوية أو المتوقعة منه فى الأشكال المختلفة للفولكلور فى المجتمعات على اختلافها. وقد قدمت بندكت Benedict تحليلاً هاماً لفولكلور الزونى باتباع نفس المنهج، حيث أظهرت كيف تتجسد اهتمامات وخبرات

الراوية فى الحكاية التى يقصها، كما نشرت عدة دراسات أخرى، أو هى بسبيلها للنشر (١٠).

كما أن مشكلة الملامح الأسلوبية لها أهمية كبرى، رغم أن علماء الأنثروبولوجيا يحجمون عن معالجتها لأنهم يرون أنهم لا قبل لهم بها، بينما نرى الكثير من علماء الفولكلور قد درسوا الأدب، وأصبحت لديهم القدرة على معالجتها، وكذلك القيام بتحليل الحكايات من حيث الحبكة والحدث والصراع والذروة والدوافع وتطور الشخصيات. ولكن أتلى Utley قال «إن من بين أبرع من قدموا دراسات نقدية للأدب الشعبى علماء للأنثروبولوجيا، ومنهم جلاديس ريتشارد Gladys Reichard وفرانز بواس Franz Boos وبول رادين Paul Radin. فأنا مقتنع مثلاً أن دراسة رادين المسماة أساطير البطولة فى وينباجو Winnebago Hero-Cycles تعتبر من أفضل الدراسات التحليلية للمعانى الشعرية للأدب الشفاهى» (١١).

كما يهتم علماء الأنثروبولوجيا بمكان الفولكلور فى دائرة الحياة اليومية والمواضع الاجتماعية ومواقف السكان المحليين إزاء فولكلورهم. ولا يستطيع المرء أن يحدد هذه الحقائق من النصوص فحسب، كما أن الحكاية لا تعتبر حقيقة تاريخية ولا قصة خيالية، ولكننا إذ أهملنا هذه النصوص فلن يمكننا سوى الركون إلى التأملات للتعرف على طبيعة الفولكلور ومعناه التام.

ويعنى علماء الأنثروبولوجيا أيضاً بالعلاقة بين الفولكلور وجوانب الثقافة الأخرى من وجهتى نظر مختلفتين، أولاهما ترى أن الفولكلور يجسد إلى حد ما الثقافة، حيث يقدم وصفاً للطقوس والتكنولوجيا القائمة وغير ذلك من التفاصيل الثقافية، وثانيتهما، وهى ذات دلالات أوسع، ترى أن شخوص الحكايات الشعبية والأساطير قد تمارس أشياء تشذ عن المألوف، منها مثلاً حكاية «القيوط العجوز» الذى جامع حماته، وهى حكاية هندية أمريكية، ولكن الهنود الذين يرون أن هذه الحكاية طريفة يحرمون تماماً علاقة من هذا النوع. وقد سعى علماء الفولكلور منذ عهد يوهميروس Euhemerus إلى تفسير مواطن الشذوذ هذه التى قد ترد فى الفولكلور وتنبو عن السلوك المتبع فى الواقع. وقد قدمت تفسيرات كثيرة، معظمها غير مقبول اليوم، وما تزال هذه المشكلة مبعثاً لحيرة جميع المشتغلين بالفولكلور، كما أنها تبعث على التساؤل عن طبيعة الفكاهة والمضامين السيكولوجية ووظيفة الفولكلور.

وأخيراً فقد أصبح علماء الأنثروبولوجيا يوجهون قسطاً متزايداً من الاهتمام لوظيفة الفولكلور، أى ما الذى يقوم به الفولكلور للشعب الذى يرويه. ففضلاً عن الوظيفة الواضحة التى يقوم بها، وهى التسلية أو الإمتاع، يستخدم الفولكلور كمسوغ لوجود المعتقدات والمواقف والمؤسسات الراسخة فى المجتمعات، المدنية والدينية على حد سواء، كما يلعب دوراً حيوياً فى التعليم فى المجتمعات الأمية. وليس من الممكن تقديم تحليل كاف لهذه المشكلة هنا، أو حتى مناقشة المعلومات الهامة التى يمكن أن توحى بحلها والتى تجمعت من أنحاء شتى من العالم، ولكننا نستطيع القول بأن الفولكلور يمارس دوراً فى نقل الثقافة من جيل إلى آخر، ويقدم مسوغات تبرر وجود المعتقدات والمواقف عندما تثور الشكوك حولها، وفضلاً عن هذا فالفولكلور يستخدم فى بعض المجتمعات لإلقاء ضغط اجتماعى على من يريدون الانحراف عن المعايير التى ارتضتها الجماعة. كما أن وظيفة الإمتاع لا يمكن قبولها اليوم كإجابة كاملة عن التساؤل حول وظيفة الفولكلور، حيث يتراءى لنا معنى أعمق كامن وراء الفكاهة، كما أن الفولكلور يستخدم كوسيلة سيكولوجية للهروب من الكثير من عوامل الكبت التى يفرضها المجتمع على الفرد، ولا نعنى هنا الكبت الجنسى وحده.

إن علماء الأنثروبولوجيا يشعرون بصراحة، فى كثير من الأحيان، أن زملاءهم من المشتغلين بالفولكلور يشغلون أنفسهم بمشكلات الأصول والهياكل التاريخية، بحيث يتجاهلون مشكلات ذات أهمية مماثلة أن لم تكن أكبر، وهى مشكلات يمكنهم أن يأملوا فى التوصل إلى حلول مرضية لها، فعلماء الأنثروبولوجيا يسترشدون بهم فى التحليل الأدبى للفولكلور، ويتطلعون إلى التعاون معهم فى حل مشكلات الأسلوب والدور الإبداعى للراوية، كما أنهم يرحبون بالتعاون معهم فى دراسة المواقف المحلية عن الفولكلور وسياقه الاجتماعى، عند تحليل العلاقة بين الفولكلور والثقافة، وأخيراً فهم يتطلعون إلى التعاون معهم فى تعريف وظائف الفولكلور.

وإننى أعتقد أن الأسلوب الأمثل لرأب الصدع بين مجموعتى العلماء المشتغلين بالفولكلور هو إيجاد اهتمام مشترك بالمشكلات المشتركة، بدلاً من الركون إلى الاهتمام المشترك بمجموعة مشتركة من الموضوعات، كما كان الحال فى الماضى. وفى الختام أود أن أؤكد أن الملاحظات التى سقتها لم تصدر على أساس أن علماء الأنثروبولوجيا أبرياء من الخطأ، ولكنى أكرر من جديد دعوتى إلى المشتغلين بالعلوم الإنسانية لمعالجة هذا الموضوع من وجهة نظر تلك العلوم.

## هوامش

١ ـ كانت هذه المقالة فى الأصل محاضرة، وقد حذفت من الترجمة السطور التى يخاطب فيها المحاضر (الكاتب) جمهور الحاضرين لأن دلالتها لن تكون مفهومة لقارىء المجلة.

Melville J. Herskovits, "Folklore After a Hundred Years: A Problem in Redefinition", Journal *of American Folklore*, Vol. 59 No. 232 (1946), 89-100; A. H. Gayton, "Perspectives in Folklore," *Journal of American Folklore*, Vol. 64, No. 252 (1951), 147-50; Francis Lee Utley, "Conflict and Promise in Folklore," *Journal of American Folklore,* Vol. 65, No. 256 (1952), 111-19.

قدمت دراستى إلى الاجتماع السنوى الرابع والستين لجمعية الفولكلور الأمريكية فى الباسو بولاية تكساس فى ديسمبر ١٩٥٢

٢ ـ E. B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization* (Boston, 1878, first published in 1865), pp. 3, 4, 150-91.

٣ ـ E. B. Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Vol. 1 (London, 1871), 1.

٤ ـ E. B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind,* p .13.

٥ ـ G. Klemm, *Allgemeine Culturwissenschaft* (Leipzig, 1854-1855), Vol. 1, 217; Vol. 2, 37. Translations from Robert H. Lowie, *The History of Ethnological Theory* (New York, 1937), p. 12.

٦ ـ W. J. Thoms ("Ambrose Merton"), "Folklore," *The Athenaeum*, No. 982 (1846), 862-63; Duncan Emrich, " 'Folklore': William John Thoms," *California Folklore Quarterly*, Vol. 5, No. 4 (1946), 355-74.

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن توملز رغم أنه قد قدم تعريفاً محدداً للفولكلور، لكنه أعاد هذا الوصف حرفياً فى

*Notes and Queries*, First Series, Vol. 1 (1850), 223.

ليس هذا بالمدهش؛ لأن توملز وهو مؤسس ومحرر Notes and Queries قد كتب المادة الخاصة بعام ١٨٥٠، وقد وجد توملز فى ذلك طريقة لجمع الفولكلور من القراء على النحو الذى اقترحه فى رسالته إلى ذى اثينايوم، ويمكننا أن نرى ثمار هذه المحاولة الأولى لجمع الفولكلور من قراء الدوريات فى:

*Choice Notes from Notes and Queries: Folklore* (London, 1859). -- ED. NOTE.

٧ ـ Leslie Spier, *The Sun Dance of the Plains Indians: Its Development and Diffusion*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. 16, No. 7 (New York, 1921); Edward Spaier, *Time Perspective in Aboriginal American Culture, A Study in Method*, Canadian Geological Survey, Anthropological Series, Vol. 90, No. 13 (Ottawa, 1916); Clark Wissler, *Man and Cultrure* (New York, 1923); and *The Relation of Nature to Man In Aboriginal America* (New York, 1926); Roland B. Dixon, *The Building of Cultures* (New York, 1928); W. D. Wallis, *Culture and Progress* (New York, 1930); Margaret T. Hodgen "Geographical Distribution as a Criterion of Age," *American Anthropologist*, Vol. 44 (1942), 345-68; Melville J. Herskovits, *Man and His Works* (New York, 1948); A. L. Kroeber, *Anthropology*, rev. ed. (New York, 1948).

يعنى مفهوم «العمر ـ المساحة» ببساطة أنه كلما كان انتشار الملمح الحضارى واسعاً كان قديم العهد، ويستخدم هذا المبدأ أتباع المدرسة الفنلندية فى دراسة الفولكلور، ولهذا المفهوم تسميات أخرى.

٨ ـ Maria Leach, ed., The Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend, Vol. 1 (New York, 1949), 401.

٩ ـ F. H. Cushing, *Zuni Folk Tales* (New York, 1931), pp. 411-22. [This famous example is reprinted in this volume. – ED. NOTE]

11 Ruth Benedict, *Zuni Mythology*, 2 vols., Columbia University Contributions to Anthropolgy, No. 21 (New York, 1935), Vol. 1, xxxvii-xlii; Gladys A. Reichard, "Individualism and Mythological Style," *Journal of American Folklore*, Vol. 57 (1944), 16-25.

Utley, *op. cit.*, p. 112.


مجلة الفنـون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عـــن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل ( رملة بولاق ) القاهرة

# دراسة الفولكلور في الأدب والثقافة

## التعريف والتفسير

آلان دنـــــــدس
ترجمة: على عفيفى

**يميل كثيرون ممن هم خارج حقل الفولكلور، وحتى بعض من يشتغلون به، إلى تقسيم علماء الفولكلور إلى قسم أدبى وآخر أنثروبولوجى. ويتعلق بهذا التقسيم الثنائى رأى؛ مفاده أن كل مجموعة من علماء الفولكلور لديها منهج يلائم اهتماماتها الخاصة. ومن ثم، هناك تفكير فى أن يكون هناك منهج لدراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج آخر لدراسة الفولكلور فى الثقافة.**

**بالنظر إلى هذا التقسيم الثنائى من وجهة نظر عالم فولكلور محترف، يمكن أن يُرى على أنه تقسيم خادع، علاوة على هذا، فقد نَزَعَ هذا التقسيم الثنائى، الذى يؤسف لاستمراريته على نحو غير ضرورى، إلى تقسيم عمل العلماء إلى قضايا متشابهة، إن لم تكن متطابقة. إن المنهج الأساسى لدراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج دراسته فى الثقافة هما بالضبط منهج واحد؛ وبكلمات أخرى، فإن علم الفولكلور له منهجه الخاص الذى ينطبق عمليا على القضايا الأدبية والثقافية.**

هناك فقط خطوتان أساسيتان فى دراسة الفولكلور فى الأدب وفى الثقافة. الأولى موضوعية وتجريبية؛ والثانية ذاتية تأملية، ويمكن أن نسمى الخطوة الأولى التعريف، وأن نسمى الثانية التفسير. يتكون التعريف بصورة أساسية من البحث عن التشابهات؛ أما التفسير فيعتمد على وصف الاختلافات. إن المهمة الأولى ونحن بصدد دراسة مادة ما،

*Reprinted from the Journal of American Folklore 78 (1965), 136- 42

هى توضيح كيفية تماثلها مع مواد معروفة سابقاً، بينما تكون المهمة الثانية هى توضيح اختلافها عن المواد المعروفة سابقاً ـ و، على أمل، لماذا تختلف.

يميل علماء الفولكلور المحترفون، المتمكنون من آليات التعريف عادة، إلى نقد نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا الثقافية لوقوعهم فى تحديد تعريف المواد الفولكلورية بدقة قبل ملاحظة استخداماتها. وعلماء الفولكلور على حق فى هذا إلى حد كبير. إن التحليل الساذج يمكن أن ينتج من تعريف غير وافٍ أو خاطىء، وإن حبكات أنماط الحكى التقليدية يمكن أن تنسب، على نحو خاطىء، إلى كتاب بعينهم؛ ومن الممكن أن تكون الموضوعات الأوروبية فى الحكاية الأوروبية التى حكاها الهنود الأمريكيون قد اعتبرت بصورة خاطئة عناصر متعلقة بأهل البلاد الأصليين القدماء. أياً ما كان الأمر، يمكن أن يوجه النقد إلى علماء الفولكلور أنفسهم، لأنهم لا يقدمون ما هو أكثر من التعريف.

تتكون دراسات فولكلورية كثيرة فى الأدب مما هو أكثر قليلا من قراءة روايات عن الموضوعات والأمثال السائرة، وليست هناك محاولة لتقييم كيفية استخدام كاتب للعناصر الفولكلورية، وبشكل أكثر تحديدا، كيف تعمل هذه العناصر الفولكلورية فى عمل أدبى مستقل على وجه العموم. وبصورة مماثلة، لا تشرح قائمة الحكايات الأوروبية بين هنود أمريكا الشمالية فى ذاتها كيفية عمل الحكاية المقتبسة فى بيئتها الجديدة. إن اهتمام علماء الفولكلور بالتعريف قد نتج عن دراسة عقيمة للفولكلور تقديرا للمواد الفولكلورية، وواضح أن هذا يؤكد على النص ويهمل السياق الذى أقصاه كثير من نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا الثقافية. إن النص بدون توجيه سياقى، قد ضرب به مثلا كل من دارسى الفولكلور والأنثروبولوجيا، ويذهب علماء الفولكلور إلى حقل الدراسة بالعودة إلى النصوص المجموعة بدون سياقها الثقافى، وينغمسون فى المصادر الأدبية، ويظهرون وبحوزتهم قوائم جافة من الموضوعات أو الأمثال المنتزعة من سياقاتها الأدبية. المشكلة هى أن التعريف قد أصبح هو الغاية فى ذاته بالنسبة لكثير من علماء الفولكلور، بدلاً من كونه وسيلة لغاية التفسير. إن التعريف هو فقط البداية، فقط الخطوة الأولى.

إن عالم الفولكلور الذى يحدد تحليله بتعريف، قد توقف قبل أن يسأل الأسئلة الحقيقية المهمة عن مادته. وحتى يستعد عالم الفولكلور ليوجه نفسه صوب بعض من هذه الأسئلة، فعليه أن يُروض للعيش على الهامش الأكاديمى فى دراسة نطاقها بعيدا عن المركز. ولكى نوضح كيف أن التفسير يجب أن يتبع تعريفا أوليا فى دراسة الفولكلور فى سياق، فإننا نقترح المناقشة المختصرة التالية لحكاية فولكلورية موجودة فى رواية جيمس جويس James Joyce يوليسيس Jlysses وفى حكاية أوروبية وجدت بين عشيرة مراعى البوتاواتومى Praire Band Potawatomi.

فى رواية يوليسيس لجيمس جويس يجد المرء أنواعًا مختلفة من الفولكلور تشتمل على أنماط حكى وأبيات مسجوعة Tongvetwisters [الجمل المحتوية على حروف متكررة ومتشابهة] وأغان شعبية، Mnemonics [الأشياء التى تساعدك على تذكر أشياء أخرى (الرموز)]، وجمل تقرأ من الناحيتين، وألعاب أطفال. ويشهد على اهتمام جويس الحماسى بالفولكلور تصويره لأحد الشخصيات الثانوية، هينس Haines، بوصفه واحداً من علماء الفولكلور الإنجليز، الذى يأتى إلى ايرلندا ليجمع الفولكلور الايرلندى. ومن بين كل أمثلة الفولكلور فى يوليسيس، أخترت لغز ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus الذى يسأل تلاميذه أن يشرحوا، بالإستعانة بالأمثلة، تقنيات التعريف والتفسير. وبعد تلاوة الصيغة الافتتاحية والسطر الأول من اللغز المكتوب، المعروف جيدا، يسأل ستيفن تلاميذه حل هذا اللغز:

**صياح الديك**

**كانت السماء زرقاء**

**الأجراس فى الجنة**

**كانت تدق الحادية عشرة**

**وحان الوقت لهذه الروح المسكينة**

**لكى تذهب إلى الجنة.**

إن الأحجية الأولى التى يتلوها ستيفن فى هذا الموقف ـ «Riddle me Riddle me, randyro / أعطانى أبى البذور لكى أزرعها» ـ قد عرفت من قِبَل الدارسين بوصفها الجزء الأول من الأحجية رقم ١٠٦٣ فى Archer Taylor's great compenclium مختارات أرثر تايلور الوافية العظيمة، وأيضاً فى أحجيات إنجليزية من الموروث الشفاهى (Eng-lish Riddtes from Oral Tradition) وأيضا حظيت بدراسات تفسيرية. [يقول (ويلدن ثورنتون Wedon Thorn-ton (١٩٦٤)، على سبيل المثال، ربما كان قمع ستيفن للجزء الأخير من الأحجية إعترافًا بفشله باعتباره كاتبًا] ـ ولكن

حتى الآن وكما أعرف، لم يعرف أحدهم الأحجية التى يضعها ستيفن لتلاميذه. إن تلاميذ ستيفن جهلاء مثلهم مثل نقاد الأدب، لذلك يعطيهم الإجابة، «دفن الثعلب جدته تحت الشجرة المقدسة». لقد تم التركيز على مشكلة التعريف، بالرغم من أن تلميحات جويس المتكررة إلى هذه الأحجية خلال الكتاب تقترح أنها مهمة بصورة واضحة لتفسير الكتاب نفسه. لقد أشار العديد من الدارسين إلى التشابه بين أحجية جويس وأحجية أخرى فى الإنجليزية كما نتكلمها فى ايرلندا P. W. Joyces English as We speaklt in Ire- land.

Riddle me, Riddle me right

**ماذا رأيتُ الليلة الماضية؟**

**الريح تهب.**

**الديك يصيح.**

**أجراس الجنة**

**تدق الحادية عشرة.**

**حان الوقت لكى تذهب روحى المسكينة إلى الجنة.**

**الإجابة: دفن الثعلب أمه تحت شجرة مقدسة.**

لم يعرف جويس الأحجية، بل لقد علق على ما أسماه «البهجة غير المنطقية بالأحجية وإجابتها». علاوة على ذلك، يعرف عالم الفولكلور المدرب فى الحال أن الأحجية ترتبط بشدة بنمط من أنماط الحكى العالمية، (The Roblter Bride- groom, Aarne- Thompson- 955) فى هذا النمط الثانوى، والشائع جداً فى الموروث الشفاهى الأنجلو أمريكى، يُدعى النذل بالتالى مستر فوكس (الثعلب). يخطط مستر فوكس أن يذهب بعيداً مع خطيبته، وغالباً ما تكون البنت المذعورة فوق شجرة، وتشاهد فعلا مستر فوكس وهو يحفر ما سيكون قبرها. بعد ذلك وفى حشد كبير من الناس تروى البنت الأحجية واصفة أفعال النذل، وهكذا تزيل قناعه وتكشف مكيدته البشعة. يستطيع عالم الفولكلور أن يخبرنا من خلال نص الأحجية وحده عن وجود مرجع للحكاية الفولكلورية بأسرها، ولكن هناك دليلا إضافيا على أن جويس نفسه كان قد عرف الحكاية. فى فصل Crice البارز تهاجم الجماهير بعنف «بلوم» بوصفه عاراً على الرجال المسيحيين، منافقاً حقيراً، وتصيح على نحو ساخر: «اعدموه، اشووه، إنه سيء مثلما كان بارنيل. مستر فوكس!» (ص ٤٨٢). إن هذا التلميح الأخير هو ما يسميه ت.س.إليوت الترابط الموضوعى الذى يُستدعى فيه مشهد الجماهير فى الحكاية الفولكلورية، المشهد الذى يحتج فيه كل هؤلاء الحضور على المخططات الشريرة لمستر فوكس الفظيع. وهكذا، لقد تحدثنا كثيرا عن تعريف أحجية ستيفن، فماذا عن التفسير؟.

لقد صُنعت كل التفسيرات السابقة عن أهمية الأحجية وتخيلات فوكس بدون الإفادة من التعريفات الأولية الصحيحة. ويقترح وليم. م. سكوت (١٩٥٧: ١٠٣) على سبيل المثال، أن ستيفن يعتقد فى نفسه أنه ثعلب، والثعلب باعتباره عدواً ماكراً للكلاب يوظف أسلحة الصمت والنفى والبراعة. يقول سكوت أيضاً إن الثعلب لابد أن يكون ستيفن الذى قتل أمه دون رحمة، والذى لا يستطيع التوقف عن نبش الأرض حيث دفنت. على أية حال، طبقاً للحكاية الفولكلورية يخطط الثعلب فقط لقتل محبوبته، فهو لا يرتكب الجريمة بالفعل. إن الثعلب محكوم بتفكيره أكثر مما هو محكوم بفعله. وفى الرواية لم يقتل ستيفن أمه ولكنه يحاكم نفسه على التفكير: «لا أستطيع إنقاذها». لقد تحدث بوك ميليجان Buck Milligan مبكرا عن قتل ستيفن لأمه (يوليسيس: ٤٦). ومما هو جدير باهتمام أكثر، حقيقة أن ضحية مستر فوكس فى معظم نسخ الحكاية هى من ستكون عروسه (المستقبلية)، بينما فى شكل جويس المختلف تكون الأم هى ضحية مستر فوكس. إذا كانت الأم تكافىء المحبوبة، فسيكون هذا، من ثم، جزءًا من المظهر الأوديبى الواسع لشخصية ستيفن التى ناقشتها فى مكان آخر (Dundes 1962 C). فى ضوء هذا، يقتل الثعلب ستيفن أمه بدلا من أن يتزوجها كما توقعت هى. وإذا كان نص أحجية P.W. Joyce هو مصدر جيمس جويس، فإن تغيير ستيفن للأم فى الأصل إلى الجدة فى الإجابة التى يعطيها لتلاميذه يشير إلى مشكلة ستيفن الأوديبية، لأنه من الواضح أن ضحية الثعلب فى عقل ستيفن الخاص هى أم، وليست جدة.

يوضح مصدر الحكاية الشعبية أيضا الاتحاد المحير بين الثعلب وكريست Christ. يُوصف «كريست فوكس Christ fox» بأنه «يفر بين فرعى شجرة مريضة Punaway in blighted treeforhs» (يوليسيس: ١٩١). إن الوصف الأخير لا يقترح فقط محنة قاسية، ولكن يقترح أيضاً المشهد الأخاذ فى الحكاية عندما تختبىء البنت الضحية على الشجرة، وتنظر إلى أسفل حيث مستر فوكس يحفر قبرها. إن التعبير المصاحب «نساء كثيرات Women he won to him»

ربما يلمح إلى مكيدة مستر فوكس قاتل زوجاته، كما يلمح إلى كريست ونسائه الخائنات. إن ستيفن بوصفه كريست فوكس يمثل كلا من الضحية والنذل، والبرىء والمذنب. القضية إذن أنه إذا لم يفهم القارىء استخدام جويس الحاذق للأحجية من أسلوب الحكاية بوصفه تلازماً موضوعياً، فإنه لا يستطيع أن يدرك المفارقة.

ربما يستطيع المرء أن يواصل تعريف وتفسير عناصر فولكلورية أخرى فى يوليسيس. على سبيل المثال، يمكن أن يدرس أحدهم تكييف جويس الساذج لسؤال الأحجية «أين كان موسس Moses عندما ذهب الضوء» (ص ٧١٤) ـ أو تأثير غناء ستيفن للأغنية الشعبية المعادية للسامية «سيرهوج ـ Sir Hugh» أو «إبنة اليهودى» (Child 155). عند هذه النقطة فى الرواية، وعندما دُعى ستيفن الرقيق لقضاء الليلة فى منزل اليهودى «بلوم» الذى كانت إبنته فى سن الزواج (ص ٦٧٤ ـ ٦٧٦)، ولكن هذه الأمثلة وغيرها ستثبت فقط أن النقطة محل البحث هنا هى فى تفسير أحجية الثعلب.

إن الناقد الأدبى الذى لا دراية أصلية لديه بالفولكلور يمكن أن يخطىء فى التعريف وبالتالى فى التفسير، وكذلك يمكن أن يخطىء الأنثروبولوجى الذى يعرف فقط أدوات حقله الميدانى. فى أبريل عام ١٩٦٣ جمعت أمثلة جيدة من الفولكلور فى الثقافة من (وليم مذختينو William Mzethen)، الذى كان فى الرابعة والسبعين من عمره من قبيلة بوتاواتومى فى لورانس ـ كنساس. هنا توجد القصة الخام كما نقلتها ـ وقد اقترحت أن أضع حرف «د» ليعبر عن كونى أتحدث وحرف «م» ليعبر عن وليم مذختينو:

م. كان ويل هناك ذات مرة، وكان هناك صبى صغير، دائماً كان هناك صبى صغير، أنت تعرف، وكان له اسم، كان أسمه آهـ ـ [وقفة تمتد ست ثوان] ـ بتيجا ـ P'teejah ـ اسمه بتيجا، وآهـ ـ بتيجا.

د. بتيجا

م . نعم، وهو، وكان لديه، دعنا نرى الآن ـ [وقفة تمتد ثلاث ثوان] ـ آهـ، كان لديه سماط صغير، أنت تعرف، يستطيع أن يأكل، أنت تعرف، وكان لديه طعام فى كل مرة يبسط سماطه على الأرض أو أى مكان، كان يحدد اسم طعام كثير، أى نوع من الطعام يريد، كان الطعام يظهر فى الناحية اليمنى من السماط ويُأكل، كل ما كان على ويل هو أن ينظف، أنت تعرف، وبهزة فقط، يختفى كل شىء، أنت تعرف، إلى هواء خفيف. وذات مرة كان سائرا على الطريق، وقابل جندياً، كان يرتدى قبعة، القبعة العسكرية، أنت تعرف، تلك التى يرتديها الجنود، وكان الجندى جائعا. [سأل الصبى] «هل أحضرت أى شىء لتأكله؟»

[أجاب الجندى] «آه، أحضرت هذا الخبز الجاف». كان كل ما لديه.

[قال الصبى] «دعنا نرى هذا الخبز». أخبره، «آه، إنه جاف، إنه سىء، ليس صالحا للأكل»، أخبره بذلك، رماه بعيداً.

[قال الجندى] «لا يجب أن تفعل هذا، إنه كل ما لدى للأكل».

[قال الصبى] «سأعطيك شيئا أفضل»، هكذا أخبره. وسحب سماطه وبسطه هناك، على الأرض. «أطلب أى شىء تشاء، أى شىء! من ثم هو، آه، طلب كل ما أشتهى أن يأكل، جندى، كان جائعاً بالفعل. «إذا كنت تريد أيا من هذا الماء الأحمر، فيمكنك الحصول عليه أيضاً». قال الجندى، ويسكى.

د. ماء أحمر؟.

م. نعم إنهم يسمونه ماء أحمر [ضحك].

د. مَنْ يسميه ماء أحمر؟.

م. الصبى الهندى، إنهم يسمونه ماء أحمر.

د. حقاً.

م. حقاً، لإنه أحمر، أنت تعرف. فإنه لم يطلق عليه ماء نار.

د. أهو صبى هندى؟.

م. نعم، نعم، و، آه، استمتع الجندى بوجبته وامتلأ، أنت تعرف و «ويل، احضرت شيئاً لأريك إياه،» هو أخبرنى. هو [الجندى] خلع قبعته، أنت تعرف، ورماها على الأرض وقال، «أريد أربعة جنود.» كفى، أربعة جنود، هناك، مسلحين جيداً، واقفين انتباه هناك.» «حسن جدا»، هو [الصبى] أخبرنى، «ولكنك يمكن أن تجوع مع هؤلاء الجنود الأربعة»، أخبره الصبى [ضحك]. ثم، ارتدى قبعته، أنت تعرف، بالطبع اختفى الجنود، وبدأ فى الذهاب وقال الجندى، «انتظر، أيها الصبى، هل تحب أن نتبادل؟ سأعطيك هذه القبعة وتعطينى هذا السماط» الآن، لن يقايض.

«سأجوع بدونه». آه، وراح يفكر، أنت تعرف، قال، «حسن أيها الجندى. أتحضر لى شيئا آكله»، وفكر،

أعتقد، إن ، بادل، مقايضة عادلة. ظل ينظر خلفه، الصبى الصغير، كان يرتدى القبعة. وفكر فى سماطه. بالتأكيد كره أن يفقده. ومن ثم هو، عاد إلى رشده، أنت تعرف، «سأحصل عليه». خلع [ضحك] القبعة وألقاها على الأرض، «أيها الجنود الأربعة.» نادى عليهم. أتى الجنود، أنت تعرف، وقفوا هناك و[هو] يقول، «أترون هذا الرجل، هناك، لقد أخذ سماطى رغما عنى»، قال لهم، «أذهبوا وأحضروه [قهقهة]. «ذهبوا [ضحك] خلف هذا الرجل، فتعارك معهم مثل everythim». «أنتم تابعون لى»، قال الجندى، «لا [ضحك] نحن تابعون لهذا الواقف هناك»، قال الجنود. ومن ثم استعاد الصبى سماطه. واحتفظ أيضا بالقبعة. وهذا ما كان.

د. كان الصبى، أنت تقول، صبيا هنديا؟.

م. نعم.

د. ولكن الجندى كان رجلا أبيض.

م. نعم.

د. إذن فقد استغفل الصبى الهندى الرجل الأبيض.

م. نعم [ضحك] لقد فعلها فيه.

د. فى المقايضة، أيضا.

م. نعم، لقد كانت مقايضة عادلة، ولكنه كان يستخدم عقله [ضحك]

د. هذا لطيف جدا، لم أكن أعرف أنه كان صبيا هنديا.

م. نعم.

د. حسن.

م. نعم.

د. حسن، هذا حسن، إنها قصة جيدة.

## التعريف بمعنى تحديد الهوية:

لكى نحلل هذه الحكاية طبقا لثقافة الـ بوتاواتومى Pot-awatomi، علينا أولاً أن نعرف الحكاية، ليس بوصفها حكاية هندية قطرية، ولكن بوصفها نمطا للحكاية الأوروبية. من تفاصيل الطعام السحرى ـ المستجلب من السماط (موتيف D ١٤٧٢ ـ ١ ـ ٨)، فإن عالم الفولكلور المحترف يمكنه بسهولة أن يعرف الحكاية بوصفها نسخة معدلة من نمط الحكى ٥٦٩، حقيبة الظهر، القبعة، النفير، بالإضافة إلى هذا، يمكن للمرء أن يكشف من الدلائل الخارجية وبدون صعوبة عن أن الحكاية مستعارة بصورة أساسية من مصدر فرنسى. إن اسم الصبى الهندى بتيجا P'téejah و الوقفة الطويلة قبل نطق الاسم توضح اهتمام الراوى الجدير بالثناء بنطق الاسم صحيحاً. إن الاسم P'téejah هو افساد يسهل إدراكه للشخصية الفولكلورية الفرنسية Petit jean، وفى الواقع، لاحظ (فرانز بواس Franz Boas) فى مقاله «الحكاية الفولكلورية عند الهنود الأمريكيين» أن اسم هذا الشخص الفرنسى قد استعاره عدد من المجموعات الهندية الأمريكية (بواس Boas: ١٩٤٠ ـ ٥١٧. وانظر أيضاً سكنر ١٩٢٧: ٤٠٠ ـ ٢). الأثر الآخر من الثقافة الفرنسية هو التلميح إلى «الماء الأحمر»، وأغلب الظن أنه النبيذ، بالرغم من أن الراوى فسره على أنه ويسكى. وعلى هذا فقد عرفت الحكاية: أنها مستعارة من نسخة فرنسية معدلة من حكاية Aarne-Thompson نمط رقم ٥٦٩، وبالتأكيد ليست نمط الحكاية الأصلى. ولكن كونها حكاية أوروبية لا يجيب على أسئلة من مثل: ما الذى فعله الـ Potawatomi بالحكاية؟ـ كيف غيروها وكيف تخبرنا هذه التغييرات شيئا ما عن ثقافة الـ Pot-awatomi اليوم؟. كقاعدة عامة، يمكن أن تستخدم الحكايات الأوروبية قليلاً، فمن المحتمل أن تشحب الثقافة الهندية المستعيرة، هذا إن لم تمت. من ناحية أخرى، لو كانت الحكاية الأوروبية قد نقحت وكيفت لكى تلائم قيم الهندى الأمريكى أكثر مما تلائم القيم الأوروبية، فالأكثر احتمالا هو أن ثقافة الهندى الأمريكى لا تزال سارية المفعول، فماذا عن حكاية الـ Potawatomi هذه؟.

بداية، لقد تغير البطل من شخصية فرنسية إلى صبى هندى. لقد سألت الراوى مراراً عن هوية الـ P'téejah وفى كل مرة أصر على أن P'téejah كان صبياً هندياً. ثانياً، إن القبعة السحرية الخاصة بالجندى الأبيض قد صنعت سحرا بصيغة رمزية هندوأمريكية أكثر منها أوروبية. لقد خرج أربعة جنود، وليس ثلاثة، وأربعة هو الرقم الطقوسى لـ Pot-awatomi عند معظم المجموعات الهندوأمريكية. هكذا، فإن الجندى السحرى صناعة القبعة (موتيف D ١٤٧٥، ٤) يؤثر فى الصياغات الأمريكية، وهذا بمعنى من المعانى هو ما تفعله الحكاية كلها بدقة. فى الحكاية، يقترح الجندى عمل مقايضة من أجل الطعام، والمقايضة ليست شيئا غير عادى فى التاريخ الاستعمارى الأمريكى. ونشعر أن هذه المقايضة غير عادلة، وأن الجندى الأوروبى البالغ يحتال على الصبى الهندى الصغير من أجل الحصول على مصدر طعامه الوحيد. ولكن فى هذه الحكاية الفولكلورية يحصل الصبى

على أفضل النتائج، الـ «المقايضة العادلة» المقترحة من الرجل الأبيض. ومع أن الراوى لا يظهر ليخطط لأفعاله مقدماً، إلا أن تعليق الراوى بعد سرد الحكاية بأن الصبى قد «استخدم عقله، وأنه لم يفكر فى الرجل الأبيض. فى حكاية تحقق تلك الأمنية، يمتلك الصبى الهندى قوة كافية لكى يهزم الجندى الأوروبى العدو، ولكى يستعيد وفرة الطعام الأصلية».

فى الظاهرة الثقافية التى يسميها علماء الأنثروبولوجيا الانتفاضة القومية Natativistic Movements، شائع عند الاقتباس أن الثقافة المهيمن عليها تحلم بأن تتم لها الغلبة على صناعة الثقافة المهيمنة بدون حضور أعضاء من هذه الثقافة. فى هذه الحكاية يملك الـ Potawatomi السيطرة على الصناعات الأوروبية، إن الهندى هو القادر على أن يقترح على الجندى «الماء الأحمر» أكثر مما يقترح الجندى خمرا هنديا - إنه الصبى الهندى هو من يستخدم ذات الرجل الأبيض لكى يهزم الرجل الأبيض، ويستطيع المرء أن يرى من خلال هذه التعليقات على قلتها، لماذا قبلت هذه الحكاية الأوروبية بسهولة من رواة الـ Potawatomi والجمهور. إن بعض التغيرات القليلة والرشيقة جعلتها حكاية بالاحتكام إلى معظم الـ Potawatomi. من «خطأ» وقع فيه الراوى يمكن أن نرى أن الراوى تطابق مع الصبى الهندى. فبعد أن انتهى الجندى من طعامه، أخبر الصبى أن لديه شيئاً يريد أن يريه إياه. عند هذه النقطة، قال مستر Mzechteno~ «حسن، لدىّ شيئاً أريد أن أريك اياه»، هو أخبرنى. هذا الاستخدام للـ«نى» بدلاً من «أخبره» يقترح بقوة أن القصة كانت إلى حد ما عن مستر Mzechteno وربما عن Potawatomi آخرين. هذه التفصيلة بالإضافة إلى ضحك الراوية المتكرر توضحان متعته وتورطه فى الحكاية.

إن دراسة استخدام جويس للأحجية ودراسة تبنى الـ Potawatomi لحكاية أوروبية يظهران بوضوح لاشك، ولكن الأسطورة الموظفة فى الدراستين كانت الأسطورة نفسها. إن التعريف كان ضرورياً بصورة مكافئة. كان من الممكن أن يؤدى الفشل فى تعريف أحجية مستر فوكس فى يوليسيس إلى كون أحدى الدراستين غير قادرة على تقدير استخدام جويس التام لهذا العنصر الفولكلورى حق قدره، ويحدد وفقاً لهذا الفشل طريقاً صغيراً لفهم الرواية، وربما يجعل الفشل فى تعريف حكاية الـ Potawatomi بوصفها حكاية فولكلورية أوروبية أصيلة، ربما يجعل من الصعب أن نحدد التغيرات التى أدخلها الـ Potawatomi فقط. وربما نفترض، على سبيل المثال، أن فكرة الأتيان بالمغفل على هيئة جندى كانت فكرة الـ Potawatomi، ولكن الحقيقة هى أن المغفل يكون دائماً جندياً فى النسخة الأوروبية للحكاية. ومع ذلك كان التعريف مهماً وهو فقط الخطوة الأولى، وكان مطلباً مسبقاً للتفسير. لو كان أمراً حقيقياً أن علماء الفولكلور أيضاً يعرفون فى الغالب دون مثابرة لكى يفسروا، بينما يفسر نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا بدون تعريف فولكلورى أولى دقيق، فمن ثم، يبدو واضحاً أن بعض التغيرات تكون مطلوبة. على علماء الفولكلور أن يعلموا زملاءهم نقاد الأدب والأنثروبولوجيين آليات تعريف الفولكلور، أو سيكون عليهم أن يتولوا بعض مشاكل التفسير بأنفسهم. بصورة مثالية، كلا البديلين يمكن أن يكون مؤثراً لدرجة أن دراسة الفولكلور يمكن أن تصبح أكثر من سلسلة علمية من المزق والرقع، أو مزيجاً متنافراً من البدايات دون نهايات ونهايات، بدون بدايات أصيلة.

# التحليل النفسى والفولكلور

تأليف: أرنست جونز
ترجمة: إبراهيم قنديل

لقد مرت الاسهامات الشديدة الأصالة والإتساع التى قدمها التحليل النفسى لعلم الفولكلور خلال العشرين عاماً الماضية دون أن يلحظها علماء الفولكلور بالمرة تقريباً. وكون هذه المناسبة الآن هى المرة الأولى التى يلقى فيها الأمر اهتماماً مباشراً من جانبهم لا يقدم، فى اعتقادى، تفسيراً لهذا التجاهل الملحوظ، بل ربما كان الأحرى بى أن أعتبره مظهراً إضافياً للنزعة المعادية لعلم النفس السائدة بين رجال العلم، الذين كان طبيعياً فى مسعاهم، الجدير بالثناء، للخروج من عصر ما قبل العلم ولا موضوعيته أن يميلوا إلى أن يقرنوا الموضوعية بدراسة العالم الخارجى، والتأمل العقلى باللاموضوعية. ولا شك أن هذا الموقف من جانبهم قد أثبت نجاحاً فائقاً، طالما يتعلق بحثهم بالظواهر الفيزيقية غير المتأثرة بالعمليات العقلية. غير أن التحديات التى يفرضها هذا الموقف على دراسة الظواهر الناتجة عن عمليات عقلية هى تحديات قاسية إلى الحد الذى لا يمنح دراسة هذه الظواهر سوى مساحة أولية صغيرة على خارطة النشاط العلمى. يبدو هذا جلياً إذا نظرنا إلى المادة التى يدرسها الفولكلور، سواء التقاليداو المعتقدات أو الأغانى الشعبية، لأنها دون إستثناء نتاج عمليات عقلية ديناميكية، ونتاج لاستجابة روح الجماعة الشعبية لحاجات داخلية أو خارجية، وتعبير عن كُره وأشواق ومخاوف ورغبات متنوعة. إن السبب الأوحد الذى لا يجعل كلامى هذا محض ملاحظة عابرة أو عادية هو أن علماء الفولكلور فى تفسيرهم لأى شىء من هذه المادة قد صاغوا، بالضرورة، علم نفس خاص بهم، أو أخذوا مفاهيم النموذج الشائع لعلم النفس مأخذ التسليم. فتراهم يفسرون عادات معينة على أنها مجرد انعكاس للرغبة فى المزيد من الطعام، أو فى محاصيل أفضل، قانعين بإفتراض أن مثل هذه الرغبات سمات بشرية، دون أن يستشعروا أية حاجة لمزيد من البحث فى طبيعة هذه الرغبات، قائلين إن ذلك عمل علماء النفس أو الفيزيولوجيين. ولهذا الموقف مزالق عدة؛ فلقد أوضح علم النفس الحديث، بما لا يدع مجالاً للشك، أن العقل البشرى جهاز أعقد كثيراً جداً مما يشاع عنه، وأن الكثير من الدوافع التى تبدو على السطح بسيطة للغاية، تكشف بالدراسة والإختبار عن بنى بالغة الدقة والتعقيد.

ويظهر هنا اعتبار آخر، هو أن علم النفس ذاته قد كان فى الماضى عديم النفع، بصورة فريدة، للعلوم المساعدة، كعلم الفولكلور. لقد وجد ما يعرف باسم علم النفس الأكاديمى - وأترك الفلسفة جانباً هنا - نفسه فى موقف غير مسبوق، وغير محمود بالمرة. فهو حين يقترب من موضوعه [الشخص موضوع البحث] يواجه بحواجز يصعب تخطيها، ومن اللحظة الأولى، كما يضطر للتوقف وهو يدرس كيفية تكوّن أية عملية عقلية كلما اقترب من أفكار حميمة يصعب

الكشف عنها، أو كلما وصل إلى نقطة يصعب فيها على الشخص موضوع البحث تقديم بيانات أكثر - وهى حالة نعرف الآن أنها راجعة إلى الحدود بين العقل الواعى واللاوعى. هكذا اضطر علماء النفس إلى إقناع أنفسهم بالعمليات العقلية السطحية إلى حد ما؛ كالمعلومات عن وظائف الحواس أو سرعة ارتباط موضوعات متعددة بالذاكرة، وما شابه ذلك. ثم فقط عندما ظهر علم النفس الإكلينيكى ظهر باعث المعاناة العقلية قوياً بدرجة تغلب معها على رفض الفرد الطبيعى لتعرية نفسه وكشف أسرارها. وبطرح فرويد لأسلوب التحليل النفسى لاستكشاف اللاوعى، أصبح من الممكن تتبع أية عملية عقلية إلى مصدرها الأولى.

وجاءت الاكتشافات التى تم التوصل إليها ثورية بشكل مذهل كما هو معروف، كما أدت إلى تأسيس مفهوم جديد تمامًا عن العقل. وقد كان من المفترض أن تنعكس لذلك أصداء فى كافة العلوم المعنية بنتاج النشاط العقلى، بما فيها علم الفولكلور، وأسهمت وجهة النظر هذه، فى الواقع، فى عدد من العلوم، كالأنثروبولوجيا وعلم الأساطير وفقه اللغة وعلم أصول التدريس و - أخيرًا وليس آخرًا - علم الفولكلور.

وهدف هذا البحث هو أن يقدم لكم بعضاً من وجهات النظر موضع التساؤل، وأن يوضح بضعاً من تأثيراتها على دراسة مادة الفولكلور.

ربما كانت أهم النتائج التى توصل إليها التحليل النفسى هى أن ما نطلق عليه العقل، أى العمليات العقلية المعروفة للوعى، هى مجرد انتخاب متحول من مجمل العقل، إنتقاء من مواد آتية من طبقاته الأعمق واللاواعية تمامًا، يتم تعديلها بمثيرات العالم الخارجى. وتتكون طبقة اللاوعى الأعمق، المتخلقة فى غرائزنا العضوية، بشكل أساسى من رغبات تسعى سعيًا حثيثًا للتعبير عن نفسها. غير أنها تدخل فى صراع مع قوى تعارضها، خاصة تلك المتعلقة بالخوف والشعور بالذنب، النواة التى سيتشكل منها لاحقا الضمير الأخلاقى. وما يسمح له من هذه الرغبات بالتعبير عن نفسه بدخول الوعى إنما يمثل شكلاً توفيقيًا بين هاتين المجموعتين؛ أى أن الرغبات لا يتحقق إشباعها إلا وهى فى صورة معدلة أو متنكرة. إن أحكامنا ومعتقداتنا عن العالم الخارجى يساهم فى تكوينها العالم الداخلى الغامض للعقل بأكثر كثيرا مما نظن، ومثل هذه الاسهامات اللاموضوعية والأقل عقلانية هى بالتحديد ما يهتم به الفولكلور. وهى عادة ما تنتج، فى أبرز أشكالها، أثرًا غريبًا، أو حتى كوميديا، مثيرة ذلك الاستهجان الذى اعتاده علماء الفولكلور فيما يتعلق بمادة عملهم؛ لكننا حين نستقصى أصل هذه الظواهر يتبين أنها لا تمتلك منطقًا، خاصًا بها، شديد الوضوح فحسب، بل وإنها أيضًا آتية من أكثر منابع وجودنا أصالة.

لقد قدم التحليل النفسى أدلة كثيرة توضح أن كافة أفكارنا وأحاسيسنا واهتماماتنا ومعتقداتنا الواعية تتخلق أصلاً فى اللاوعى، وأن العقل الواعى لا يخلق شيئًا، وتقتصر وظائفه على مجالات النقد والإنتقاء والتحكم.

من الممكن تسمية الدوافع اللاواعية بالدوافع البدائية؛ فهى، من ناحية، أسبق زمنيًا فى عملية التطور، بما يجعلها مرادفة «للطفولة»، ومن الناحية الأخرى، تمثل مرحلة أدنى فى تطور العقل، مرحلة تطورت عنها أشكال أعلى من النشاط العقلى. ولا تستطيع هذه الدوافع البدائية التعبير عن نفسها في الوعى سوى بإحدى طريقتين، لا ثالث لهما تقريبًا. فإما أن تخضع لعملية تحويل وتكييف طبقًا للواقع الخارجى، حيث يتم ضبطها عبر هذه العملية بما يناسب شروط الواقع ومتطلبات الضمير الداخلى (أو ما يعرف الآن باسم «الأنا العليا»)، هذه طريقة. والطريقة الأخرى من خلال تكوين أشكال معقدة من التوفيق تعمل فى النهاية كأشكال من التنكر، حيث تبقى الدوافع ذاتها دون تغيير، ودون المرور بأى من عمليات التحويل التى تجرى فى الطريقة الأولى. هكذا ينشىء النوع الأول ما يمكن أن نطلق عليه الأشواق والأفكار والاهتمامات الطبيعية للإنسان. وما يهمنا أهمية خاصة فى هذا المقام هو النوع الثانى؛ حيث يمثل هذا النوع من الدوافع رفات الحالة البدائية للعقل التى بقيت بعد عملية التطور. وهو ما يطلق عليه بلغة علم الفولكلور «الآثار الباقية» والتى تكمن قيمتها، بالنسبة لعالم النفس، فيما تلقيه من ضوء مباشر على العقل البدائى قبل أن يتطور. كما أنها ذات قيمة للعلوم المساعدة، فبهذه المعرفة سيمكن تفسير تلك الدوافع بما يلقى مزيدًا من الضوء على السياق الذى ترد فيه. النقطة الهامة الآن هى أن المادة التى أطلقنا عليها الآثار الباقية ستطالعنا بصور متشابهة إلى حد بعيد فى مجالات شديدة التباين. وإليكم بضع أمثلة: أعراض الأمراض العصبية، المجال الذى من خلاله تم التوصل لهذه الاكتشافات لأول مرة، هى كلها آثار من هذا النوع، تمثل قطاعاً من حياة الطفولة قد قاوم عملية التطور الطبيعى. كذلك ظواهر حياة الحلم، التى جاهد الخيال البشرى جيلاً بعد جيل فى سبيل فهمها، أثبتت أن لها نفس الطبيعة، وصار لتفسيرها كما قد تعلمون دور كبير فى العلاج الحديث للأمراض العصبية، التى تتوازى معها عن قرب. ونصل إلى موضوعنا الراهن، إن الكثير من

المعتقدات الوحشية والتقاليد الفولكلورية من الممكن إيضاح مدى قرابتها، فى الشكل والمضمون، للظواهر الأخرى التى صنفتها لتوى تحت نفس المسمى العام. فهى تكشف عن نفس الآليات العقلية الغريبة التى يتسم بها نتاج اللاوعى، كما تكشف، وهذا هو الأكثر أهمية، عن نفس المحتوى الضمنى، موضحة أنها نابعة من نفس المصادر. هذه العبارة، التى تحوى لب هذا البحث كله، سيتعين علىّ الاستفاضة فيها بشىء من الإسهاب، لأنه من خلال هذا تتم مناقشة العلاقة بين التحليل النفسى والفولكلور. وبصياغة أخرى للمسألة برمتها، ما نؤكده هو أن ثمة تناظر بعيد المدى بين الآثار الباقية من الحياة البدائية فى ماضى البشرية والآثار الباقية من ماضى الإنسان الفرد. وتكمن القيمة العلمية لهذاالتعميم فى أن دراسة الآثار الباقية فى الفولكلور يمكنها أن تُستكمل وأن تنتفع بدراسة الآثار الباقية فى الأفراد الأحياء، الذين يسهل أكثر الدخول إلى حياواتهم الداخلية، ووضعهم موضع البحث المباشر.

هناك نقطة صغيرة يمكن ذكرها فى البداية. لقد أثير جدل لسنين طويلة، كما تعلمون جميعا، بين علماء الفولكلور حول تعريف مادة علمهم؛ وقد لخص السؤال ـ تلخيصا يستحق الاعجاب ـ رئيس الجمعية السابق السيد/ أيه آر. رايت فى خطبته الوداعية. كان التساؤل المطروح هو هل يقتصر الفولكلور على دراسة الآثار الباقية من الماضى، الظواهر التى توشك بطبيعتها على النفاد، أم يمتد ليشمل النتاج الجديد لفئة معينة من البيانات لها نفس خواص الآثار المألوفة. واقتطف السيد/ رايت الفقرات التالية من كلمات لرؤساء أسبق: «غير أن الفولكلور، بكينونته، التى هى تحديدًا الأثر الباقى لأفكار وممارسات تقليدية بين شعب من الشعوب قد إجتاز أفراده المرحلة الحضارية التى كانت هذه الأفكار والممارسات تمثلها، والذى يعد بالتالى أثرا من المستحيل أن يتطور»[١]؛ «إحدى مزايا علمنا الشامل هذا هى أن البنية التى يقدمها لا تختل باقحام عناصر جديدة لم تكن متوقعة. فهو علم الآثار الباقية وليس الاكتشافات»[٢]؛ ثم يستأنف السيد/ رايت مقدمًا دفاعًا قويًا عن وجهة النظر المعارضة. «إن الشجرة القديمة للأفكار والممارسات الشعبية تحمل الحياة لا فروعها الباقية فحسب، حيث الغصينات الذابلة والبراعم الغضة، بل وفى كل طلع جديد ينشق عنه جذعها العتيق»[٣]. والتحليل النفسى الآن إنما يدعم وجهة النظر الشمولية للموضوع، هذه التى دافع عنها السيد/ رايت بقوة، مؤكدًا على الجوانب الديناميكية والعفوية لنتاجات الآثار الباقية، ومعتبرًا إياها بمثابة مجهودات من جانب اللاوعى للتعبير عن نفسه؛ كما أنه لا يشير فقط إلى أن الدوافع التى ولدت هذه النتاجات جزء ثابت ودائم فى الإنسان، ولا زالت تعمل بنشاط كما كانت دائمًا، بل وأيضًا إلى أن الفروق بين النتاجات الجديدة والقديمة فروق يسهل إيضاح كونها سطحية أكثر منها جوهرية. وقدم السيد/ رايت مثالاً للنتاجات الجديدة الخرافة الشائعة القائلة بأن استخدام عدد ثقاب واحد لاشعال ثلاث سجائر ينذر بموت المدخن الثالث. ومن غير الممكن الا يُذكّر هذا علماء الفولكلور، على الفور، بالدور الكبير الذى تلعبه فى الكثير من الخرافات فكرة الموت عقب حدوث شىء ما للمرة الثالثة، كالضربة الثالثة لداء السكتة وما شابه. أما التحليل النفسى فيذهب إلى أبعد من هذا، وبمقدوره الربط بين شكل هذا المعتقد وأفكار لاواعية معينة تتعلق بالرقم ثلاثة[٤]، كما يمكنه ـ من خلال ممارساته ـ إيضاح أن هذه الأفكار اللاواعية فاعلة ونشطة عند أى شخص متأثر جديا بخرافة السيجارة هذه. وهكذا يؤسس التحليل النفسى استمرارية بين النتاجات القديمة والجديدة، مبررا بذلك ضمه لكليهما فى نفس منطقة الدراسة العلمية. هذا، ويمكننى توضيح النقطة ذاتها بمثال آخر من شأنه إبراز الارتباط بين البيانات التحليلية النفسية والبيانات الفولكلورية. فى دراسة سير لورانس جوم للآثار الأنثروبولوجية فى بعض الجزر يستنتج أن «مجموعة التقاليد المترابطة نالت كلها تفسيرًا متساويًا، فقط انطلاقًا من نظرية أنها تمثل حطام أو بقايا نظام اعتقادى طوطمى كان موجودًا من قبل[٥]. وقد استطعنا الآن فى التحليل النفسى للأفراد أن نوضح فى عدد من الحالات أن أفكاراً شديدة التناظر لأفكار طوطمية قد علقت بالذهن خلال مرحلة الطفولة، بشكل واع فى بعضه ولا واع فى بعضه الآخر، وأن آثار هذه المرحلة البدائية، وهو الأكثر طرافة، قد بقيت إلى مراحل متأخرة فى صورة أعراض عصبية معينة كالرُهابات [الفوبيات] الحيوانية. وبعبارة أخرى، لدينا فى الأفراد وتحت أيدينا التطور الكامل للتقاليد والمعتقدات والطقوس المترتبة عليها، موازيًا لمسيرة التطور التى استغرقت آلاف السنين فى مجال الفولكلور.

للعقل اللاواعى عدد لا بأس به من السمات التى تميزه عن العقل الواعى، والمؤشرات الدالة على كثير من هذه السمات يمكن تعقبها فى الظواهر التى جمّعتها هنا كآثار باقية لا واعية. ولن أشغل وقتكم بتعدادها الآن[٦]، وإن كنت أود ذكر واحدة أو اثنتين منها، مما تألفون فى مجال

الفولكلور. ثمة واحدة من هذه السمات نشير إليها فى علم النفس باسم «القدرة الكلية للأفكار»، قاصدين ذلك الاعتقاد اللاواعى: أن أفكار، أو بالأحرى، أمنيات الشخص موضع البحث لها قدرة سحرية على التحقق فى العالم الخارجى. وبينما يلعب شرح أنشطة عقلية من هذا النوع دورًا كبيرًا فى العمل اليومى للتحليل النفسى، أجدنى بالنسبة للفولكلور عاجزا عن إختيار مثال توضيحى، نظرا لأن الغالبية العظمى للبيانات الفولكلورية قائمة على هذا المبدأ. فكل عادة أو طقس أو تميمة الغرض منها التأثير فى العالم الخارجى، وقاية من الأمراض أو تحسينًا للمحاصيل وما إلى ذلك، إنما تقوم بشكل مطلق على فكرة أن للعقل البشرى القدرة علي التأثير فى مسار الطبيعة فى العالم الخارجى، القدرة التي يعزوها الدين للآلهة ويسعى إليها بأسلوب أقل مباشرة فى الصلاة. هذه السمة قد يمكن إعتبارها مثالاً خاصًا لسمة أخرى أكثر عمومية، ألا وهى تجاهل الواقع. وهو ما يمكن أن يصل فى صوره المتطرفة إلى أبعاد وهمية تضليلية تظهر بالفعل فى الوعى ذاته عند المختلين عقليًا كأوهام فعلية؛ وإن كان الميل لتجاهل الواقع يظل فى أغلب الأوقات غير مطلق، على الأقل فى تجلياته الواعية. وهذه السمة هى ما يسبغ على مادة الفولكلور لا عقلانيتها الظاهرية. وأقول «الظاهرية»، لأن هذه العملية التى نتحدث عنها ليست لا عقلانية فى حقيقة الأمر، طالما سلم المرء بمقدماتها؛ ولكن المقدمات كثيرًا ما لا تكون موافقة لحقائق الواقع الخارجى. فدق الفلاحين، على سبيل المثال، على أوانى الطهى أثناء كسوف الشمس لن يبدو سلوكًا خال تمامًا من المعنى إذا سلم المرء بأن ذئبًا يحاول أن يفترس بطلهم. لازلنا نتحدث بصورة أكثر إجمالاً، إننا معنيون هنا بالدور الذى يلعبه الخيال فى الغالبية العظمى من الظواهر الفولكلورية، والتحليل النفسى بمقدوره تتبع أعمال الخيال حتى الفانتازيات الداخلية التى تسبق زمنيا نشأة الاهتمام بالعالم الخارجى، والتى يعود أصلها إلى اهتمامات اللاوعى ودوافعه. إن الخيال يمكنه، بالطبع، أن يولد استجابة لحاجة داخلية، بمعنى أن يعمل «تلقائيًا»، أو أن يثار من الخارج. علما بأن التأثيرات الخارجية لا تفعل شيئًا سوى التأثير فى الشكل الذى يتخذه فعل الخيال. وبالتقليل من قيمة هذا الإعتبار ابتدع بعض أعضاء المدرسة «الانتشارية» فى الأنثروبولوجيا تناقضًا بين وجهات النظر التحليلية النفسية والأنثروبولوجية، تناقضًا لا وجود له فى الحقيقة كما أرى. إن التفسير الشمولى الذى يجدونه فى شرح انتشار معتقد أو تقليد معين يذكرنى بالموقف المشابه فى علم النفس، المرضى لأولئك الذين يقنعون برد كل عرض عصبى إلى «إيحاء» من الخارج. والنقد الذى قد يوجهه المرء لهؤلاء وأولئك واحد. فى حالة الأعراض العصبية يمكننا إثبات أنه كلما كان هنالك دور يلعبه الإيحاء الخارجى فإنه يقتصر فقط على إثارة أو تحريك دوافع داخلية مستعدة لأن تثار، ولا يفعل الإيحاء الخارجى أكثر من التأثير، النسبى، فى الشكل الذى يتخذه نتاج الدافع الداخلى. كما أننى مقتنع أن الشىء نفسه لابد وأن يكون صحيحًا فى حالة الجماعة شأنه فى حالة الفرد، طالما القوى الفاعلة لها الطبيعة ذاتها فى الحالتين. وليس من باب الجدل الصائب ضد هذا القول الاشارة إلى أن المعنى الأصلى لتقليد من التقاليد قد يضيع أحياناً فى الوضعية الجديدة لهذا التقليد، وأنه لا يكتشف سوى بالتتبع التاريخى لإنتشاره من مصدره الأصلى، أو الإشارة إلى إمكانية تغير المعنى نتيجة للاستزراع [نقل التقليد وزراعته فى مكان آخر]. ردى على هذا أن «المعنى» المشار إليه هنا نادرًا ما يكون أكثر من مظهر كاذب عقلانى يعطيه الناس للمعتقد أو التقليد، وأنه تحت هذا المظهر الكاذب يرقد الباعث الحقيقى، الأعمق، مجهولاً بالنسبة لهم. كما أن هذا الباعث الأعمق إذا فحص سيتضح أنه متشابه تماما فى الحالتين، بمعنى أن المعتقد قبل وبعد الاستزراع يعبر غالبًا عن الباعث الضمنى ذاته.

سأناقش الآن سمة أخرى، من أكثر سمات التفكير اللاواعى أهمية والتباسًا، الرمزية. إن قدراً كبيراً من الالتباس فى هذا الموضوع يرجع، ببساطة، إلى حقيقة أن عمليات كثيرة شديدة التباين توصف عادة بنفس المصطلح[٧]. فكلمة «الرمزية» تطلق على التشبيهات والاستعارات والإشارات وما إلى ذلك، وتقريبًا على أية عملية تحل فيها فكرة محل أخرى. بينما تستخدم فى التحليل النفسى، استخدامًا أكثر تقييدًا وتحديدًا، لتدل على عملية بعينها حين تمثل فكرة أو عملية فكرة أو عملية أخرى مرتبطة بها ومكتوبة فى العقل اللاواعى. وعدد الرموز الممكنة يفوق الحصر، بينما عدد أفكار اللاواعى التى يمكن ترميزها محدود للغاية فى واقع الأمر، فهى تلك الأفكار المتعلقة بأقارب الدم المباشرين وبأجزاء معينة من الجسد وبظواهر الميلاد والحب والموت. إن الغالبية العظمى من الرموز تمثل حوالى ست من الأفكار اللاواعية؛ وعليه فإن تفسير هذه الرموز يبدو عملية رتيبة مملة إلى حد ما، وإن كان من غير الصحيح ما يقال أحيانا عن أنها عملية نمطية. فالمرء غالبًا ما يشعر بالدهشة أكثر من الملل وهو يتابع تكرارها الرتيب؛ غير

أن الانفعالين كليهما غير متعلقين بشكل واضح بالسؤال الأكثر أهمية عن صحة هذه التفسيرات، الموضوع الذى لا فرصة لدى لمناقشته هنا. وسأشير فقط إلى أن بيانات الفولكلور مليئة بأمثلة للرمزية بالمعنى التحليلى النفسى، وأن تفسير هذه الرموز لا يوضح المعنى الداخلى للبيانات فحسب، بل يمكنه أيضًا أن يتأكد باستمرار الدراسة المقارنة للمادة الأخرى المرتبطة.

فى المثال التالى أود توجيه إهتمام خاص إلى حقيقة أن الرمز يمثل دائمًا فكرة مادية ملموسة، وليس فكرة مجردة علي الأطلاق. لنأخذ مثالًا تقليد نثر الأرز فى الأعراس، الذى كان شيئًا مألوفًا أيام كنت شابًا، ولكنه أستبدل الأرز مؤخرًا بقصاصات الورق الملون. لاشك فى أنه ثمة إتفاق على أن الأرز فى هذا السياق يمثل فكرة الخصوبة، وأن فعل نثره هو الرغبة المقابلة بالنسبة للعروسين. ويقول المحللون النفسيون إن الأرز (شارة) للخصوبة و (رمز) للبذور، قاصدين بذلك أن دراسة اللاوعى توضح أن فكرة البذور هى المنبع الذى انبثقت منه كافة الأفكار والأفعال الأخرى. ولقد نشرت دراسة[٨] شاملة عن المعتقدات والتقاليد المحيطة بفكرة الملح، الذى له نفس المغزى الرمزى، ناقشت فيها العلاقة بين الرمزية والخرافة.

وسنرى أن الافكار اللاواعية ليست أكثر مادية فحسب، بل وأكثر فجاجة من الأفكار الممثلة بعمليات مجازية، ومن الضرورى التأكيد على هذه الفجاجة والبساطة فى أفكار اللاوعى. وفى التقليد الآخر القريب من هذا، والذى هو فى طريقه إلى الإندثار، حيث تلقى فردة حذاء أو «شبشب» قديمة وراء العروسين، وهو تقليد له أكثر من معنى فى طبقات مختلفة من العقل، يمكن اعتبار الشىء الذى يلقى رمزًا لعضو الأنوثة (المثمر) ذاته، وهذا تفسير قد يدعمه القول البذئ بذاءة واضحة الذى كان يصاحب هذا الفعل عادة ـ لعله يناسبها كما ناسبت قدمى هذا الحذاء القديم ـ أو ذلك التقليد من بوهيميا لجعل الدجاج يبيض أكثر بإطعامه البازلاء فى حذاء فى أحد الأماسى المقدسة[٩]، كذلك خلع حذاء العروس له نفس المغزى المتعلق بفض البكارة، شأنه شأن قطع اكليل العرس أو فك حزام العروس. ومن الرموز التى لها نفس المعنى وتلعب دورًا ملحوظًا فى الفولكلور المحارة وهلال القمر والكؤوس والأقداح والقدور وعلب المجوهرات، بل أى شىء له فتحة... من مداخل الأبواب إلى الأشجار المجوفة أو حتى الفرجة أسفل سلم مستند إلى جدار. وربما كان أكثر مثال مألوف هو حدوة الفرس المقلوبة التى لا تزال ترى على أكثر أبواب حظائر الخيول. وهو سليل صورة العضو الجنسى للمهرة أو البقرة التى توضع فى بلاد الشرق للحماية من العين الشريرة، شأنها شأن نقش Shela -na - gig did الذى كان يرى خارج أبواب الكنائس الايرلندية. وهو المقابل لأشكال Asherah العديدة بالرموز الذكرية التى تصاحبها عادة، كالسهم والصليب والنخلة والنجم .. إلخ، مواجهة لفتحتها.

هذه الأمثلة القليلة وحدها تثير حشدًا من المسائل. أنوى ذكر إثنتين فقط منها، لكنى مضطر لتأجيل مناقشتها حتى يتم توضيح بعض النقاط حول محتوى اللاوعى.

المسألة الأولى، كيف يتأتى أن يستخدم الرمز ذاته كعلامة لسوء الحظ حينًا وعلامة لحسن الحظ حينًا آخر، وأن تغير الأفكار المرمزة علاقتها باستمرار بحسن الحظ وسوء الحظ؟ وسؤال آخر أسبق، ما هو المعنى الحقيقى لحسن الحظ وسوء الحظ؟ هذين المصطلحين اللذين يلعبان دورًا هائلاً فى المعتقدات والتقاليد فى الفولكلور؟

المسألة الثانية، تتعلق بتلك المساحة التى يشغلها موضوع النشاط الجنسى. على الرغم من أن أحدًا لن يزعم أن كافة رموز اللاوعى جنسية، وهو زعم قد يكون خاطئًا تمامًا، فإن حقيقة واضحة تفرض علينا مواجهتها وهى أن عددا كبيرًا، يمثل الغالبية بالتأكيد، من تلك الرموز له هذه الصفة الجنسية؛ وليس لنا أن نمنع أنفسنا من التساؤل عن مغزى هذا الاكتشاف غير المتوقع. كما أنه من الخطأ، الآن، أن نعزو انتشار هذه الرموز إلى إفتراض وجود دافع شهوانى خلفها؛ فلو كان هذا قد تبين بشكل أكثر عمومية لكان هنالك على الأرجح درجة أقل من الاحتشام فى التعامل مع المشكلة. كما أن واقع انتشار هذه الرمزية فى جميع الأديان، حتى السامية منها، يجب أن يكون كافيًا بذاته لجعلنا ننظر إلى هذه المسألة بمزيد من الرصانة والهدوء. إن أملى هو أن أوضح حاليًا أن المسألتين المثارتين مرتبطتان إرتباطًا وثيقًا، وأنهما تتعلقان بموضوعات الحياة والموت الأكثر جوهرية.

أعتقد أنه من العدل القول أن الظواهر التى يدرسها الفولكلور تتعلق فى شقها الأكبر بأفكار بسيطة، أو حتى متدنية. ويصح هذا، بالأحرى، بالنسبة للعقل اللاواعى. ففى الفولكلور نتعامل مع الرغبات والمخاوف البسيطة للبشر، والقليل من الاهتمامات الفلسفية أو الروحية أو الفنية الدقيقة. فنحن نجد البشر مهتمين بأمور مثل الحفاظ على الصحة، والوقاية من الخطر والموت، وأحلام الثروة، والرغبة

فى حياة زوجية سعيدة وفى نعمة الذرية. واللاوعى تشغله هو الآخر المواضيع ذاتها، بطريقة مشابهة، وحتى بمصطلحات أكثر بدائية.

ولسوف أوضح هذا عارضًا أمامكم تعميمين عريضين عن محتوى اللاوعى. التعميم الأول، أن اللاوعى مشغول بشكل رئيسى بأفكار الميلاد والحب والموت. فهذه ينابيع الحياة، ويذهب التحليل النفسى إلى حد التأكيد على أن كافة اهتماماتنا الخيالية تولد فى تلك المنطقة، وتتكون فقط فى تشعبات من هذه الأفكار معدلة بتأثير عاملين آخرين، رد الفعل الدفاعى ضد أخطار معينة متأصلة فى هذه الأفكار («الأنا العليا» الأخلاقية) والاتصال بالواقع الخارجى،حيث يمارس هذان العاملان، بصفة دائمة، دورًا تعديليًا على الدوافع البدائية التى تكافح للتعبير عن نفسها فى صورتها العارية. فهما يتحكمان فيها ويقاومانها وينتقيان منها ويعدلانها إلى الدرجة التى تخرج فيها هذه الدوافع فى النهاية فى أشكال محولة ومشوهة لا يُعرف فيها أصلها.هذا، وقد تخرج هذه الدوافع، بالطبع، بين الحين والحين فى أشكالها الفجة من خلال سياقات متنوعة. ولو أن الأساطير وقصص الأطفال، على سبيل المثال، أخذت مأخذ الجد، وليس كشكل من أشكال التسلية لأفزعنا، دون شك، ما يتواتر بها من دوافع بربرية وغلظة. وسير لورانس جوم على صواب، بالتأكيد، حين يقول «إنها وحشية لازمة لا عرضية تلك التى نلقاها فى القصة الشعبية»[١٠]. فوق ذلك، وكما قد يكون متوقعًا، فإن توجه هذه الدوافع أنوى [يدور حول الذات] بالتأكيد، حيث يعمل اللاوعى بالمثل القائل «الأقربون أولى بالمعروف».

التعميم الثانى عن اللاوعى أنه، أوليًا، لا يدرك وجود أى بشر سوى أقارب الدم المباشرين: الوالدين، الأخوة والأخوات، الأبناء.أما المواقف والمشاعر تجاه البشر الآخرين فتتطور جميعها بالتحويل والإحالة المباشرة من تلك الخاصة بالأقارب. ولهذا الإكتشاف أهمية كبرى، غير أننى أود أولاً زيادة الأمر وضوحًا بتذكيركم بالحقيقة العادية، أن مشاعر الطفل وردود أفعاله تتجه بالضرورة إلى الأشخاص الموجودين فى بيئته المباشرة أولا؛ والتعميم الذى ذكرته لتوى ليس مطابقًا بأية حال لهذه الحقيقة العادية، رغم إشتراكه معها فى الكثير، حيث يبرز الجوانب التطورية فى اللاوعى، ويوضح قرابته الحميمة لمرحلة الطفولة. والشئ الهام حقًا عن اللاوعى هو طالما أنه مكون من دوافعنا الأكثر بدائية فعلينا مواجهة ما يترتب على هذا فى ذلك الجزء من العقل من تجاوز العلاقة بأفراد الأسرة لأية علاقات تقليدية أخرى عن الولاء الأسرى والمحبة. واللاوعى يفعل هذا فى اتجاهين، بمعنى أنه أكثر محبة وأقل محبة مما يستنتجه المرء من تجليات الوعى. حين أقول أقل محبة فإننى أقصد اتجاهات الغيرة والعداء المتأصلة فى العلاقة الأسرية، والتى تبلغ ذروتها فى أمنيات الموت.أما المقصود بأكثر محبة فهو الرغبة الجنسية، وبهذا القول أصل إلى أكثر مبادئ النشاط الجنسى للطفولة فى التحليل النفسى تعرضاً للشك والهجوم العنيف. وليس هذا بالمكان المناسب سواء لعرض هذا المبدأ أو للدفاع عنه، ولا يسعنى سوى التعبير عن إيمانى الشخصى بصحته. إن البدائل الممكنة الوحيدة إما أن يكون المحللون النفسيون مخطئين تمامًا فى مزاعمهم عن النشاط الجنسى لمرحلة الطفولة، أو أن تكون دوافع الكبت عند الكبار قوية وفاعلة بما يحجب عنهم رؤية علامات هذا النشاط من حولهم، كما يجزم أهل التحليل النفسى. وليس بمقدور كل من يتفحص كم الأدلة التى قدمت، فى اعتقادى، أن يبقى طويلاً مترددًا بين هذين البديلين.

أما جانب هذا الموضوع الذى يهمنا أكثر هنا فهو علاقة جنسية الطفولة هذه بأفراد الأسرة الآخرين، أو ما يطلق عليه ميول الزنا بالمحارم. إن كل طفل، طبقا للتحليل النفسى، يمر بفترة خلال السنوات القلائل الأولى من عمره يكون تطوره محكوما بالصراعات اللاواعية المتعلقة بهذه الميول، التى يعتمد قدر كبير من مستقبله على كيفية تغلبه عليها. حيث تُبنى حواجز قوية من الخوف والشعور بالذنب ضد الميول الخطرة والمحرمة، تشكل نواة ما سيصير فيما بعد الأخلاق والضمير والكثير من الدين. ولا أستطيع أن أصف هنا الطرق المعقدة التى تتم بها مصالحات أو تسويات، متنوعة، بين هاتين المجموعتين من القوى المتصارعة، والتى ينبثق منها الكثير من عقلنا الواعى؛ وما يهمنا الآن هو ما قد يسفر عنه هذا الصراع من نتائج أقل ارضاءً. أقصد بهذا بقايا الحالة البدائية، ما أسميته «الآثار الباقية» فى موضوع متقدم من هذا البحث؛ وكما أشرت وقتها، فإن هذه الآثار تكاد تكون مترادفة تماما مع الكثير من البيانات التى يدرسها علماء الفولكلور. والمجموعة النمطية أكثر من هذه الآثار هى تلك التى تتصل فى بنيتها النفسية بالأعراض العصبية؛ كمحاولة تجنب الحظ السئ عن طريق إشارة سحرية أو تعويذة أو تميمة، على سبيل المثال. كما أن هنالك مجموعة طريفة تقع فى الوسط ما بين هذه المجموعة النمطية والتحولات العادية للدوافع البدائية إلى نشاطات يومية. هذه المجموعة الوسطى

يمكن أن نصفها، اجمالاً، بالفنية؛ وإن كان الجانب البارز للفانتازيا فيها يضعها جنبًا إلى جنب مع المجموعة السابقة، فهي تنفصل عنها، مع هذا، باحترامها للواقع، ولدينا في مؤتمرنا هذا عدة نماذج جذابة في موضوع الأغنبية الشعبية والرقصة الشعبية؛ غير أن ثمة موضوعين آخرين مألوفين أكثر لنا جميعًا في هذا المقام، هما الحواديت وألعاب الأطفال. لقد ظُن لوقت طويل أن هذين النشاطين المقصورين على الأطفال فيهما مما يخص حياة الكبار أكثر مما يبدو من النظرة الأولى، كما تم تبيان ذلك بشكل جزئي. فمن الواضح، على سبيل المثال، أن بناء القلاع والدفاع عنها واستخدام الأقواس والسهام لابد وأن يكون منحدرًا تقليديًا من أزمنة كانت فيها هذه الأشياء نشاطات حياتية جادة للكبار، كما تظهر في بعض الحالات، كلعبة الطبيب[١١]، والاهتمام بالعرائس، علاقة اللعب بالعالم الجنسي للكبار جلية لا يخطئها المرء، وسيدهش الكثير منكم أن يعلم أن هنالك مبررًا معقولاً لزعمنا بوجود عناصر جنسية، وبامكانية تتبع آثارها في معظم اهتمامات الصغار هذه. هذا، وتلعب الرمزية دوراً أكبر في عقلية الأطفال منه في عقلية الكبار؛ كما أظهر التحليل النفسي الفعلي للأطفال أن ألعابهم، التي يبتكرونها بعفوية، أو التقليدية التي يقبلون عليها بشغف كبير، غالبًا ماتكون تعبيرًا رمزيًا عن الجنسية الطفولية التي أشرت اليها سابقًا؛ ويصح القول نفسه بالنسبة للحواديت. دعوني أوضح ذلك بالمثال المألوف لنمط قصة الأمير - الضفدع[١٢]، حيث ينجح الضفدع بتوسلاته المتكررة في الاقتراب أكثر من الفتاة العذراء حتى ينفك سحره في النهاية بهذا الاقتراب الشديد؛ حين تسمح له بمشاركتها في الفراش. نعرف من أحداث القصة أن الضفدع كان طيلة الوقت أميرًا متنكرًا. غير أنه علينا أن نضيف إلى هذا حقيقة أن الضفدع في اللاوعي رمز ثابت لعضو الذكورة من وجهة النظر النافرة أو المشمئزة؛ لذا يجب أن نكمل التفسير ونقول إن القصة تمثل تغلب الفتاة العذراء تدريجيًا على نفورها من الاقتراب من هذا الجزء من الجسد.

ويسوقني هذا للإشارة إلى الدور الذي تلعبه الحيوانات في الفانتازيا، وفي ألعاب الأطفال وقصصهم، وفي القصص الخرافي، وأخيرًا وليس آخراً، في الأحلام. فحقيقة أن هذه الحيوانات تثير دهشتنا بما تحمله من سمات بشرية مميزة، رغم ما نفرضه أحيانًا من سلوكها، يجب أن يعد إشارة أو تلميحًا لمعناها الحقيقي. فهذا يعني، ببساطة، أنها تمثل مخلوقات بشرية بعينها، الوالدين غالبا، والأب على وجه الخصوص، والأخوة والأخوات والأبناء في أحيان أقل، وستجد هذا مذكورًا صراحة في الكثير من الحواديت، خذ مثلا «الأخوة الأثنا عشرة» و «الغربان السبعة» إلخ (Grimm)، كما قد نجد تلميحات عرضية للدوافع التي هي خلف هذه التحولات، كما يتضح في المثالين المذكورين من سحر الأب لأبنائه بدافع من غيرته من غرام إختهم بهم[١٣]. وجدير بالملاحظة أن تماهي الأب بالحيوان يجئ عادة أكثر تخفيا من غيره، إشارة إلى أن الأفكار المكبوتة عن الأب تقع في حالة مناظرة من الكف. هذا، ويمكننا في ذلك السياق الإستشهاد بالحيوانات التي لأنسابها أهمية خاصة؛ نظرا لوضوح الصلة بين موضوع تحقيق النسب وموضوع السلف أو السلالة. وهنالك معتقدات عديدة عن إنحدار شعوب وقبائل من حيوانات بعينها، كما يقال عن إنحدار الإنجليز من الأحصنة. وما عبادة الأسلاف وما يحيط بهم من معتقدات سوى إحلال لمواقف مشابهة تجاه الأب.

والحيوانات هنا يمكن، بالطبع، أن تكون حقيقية أو خيالية، كوحيد القرن* والتنين.. إلخ، حيث تشير الخيالية منها إلى درجة أعلى من إخفاء الفكرة المكبوتة؛ لأن السبب وراء التخفي، أو التنكير، هو الكبت بالتأكيد، ولو تسأل المرء لماذا يتحتم ألا يظهر الأشخاص المقصودون في القصة أو في الحلم، فسيجد الإجابة - التي يحصل عليها بدراسة البيانات - واحدة دائما؛ إن احتواء الفكرة، التي ولدت الفانتازيا، على عناصر غير مقبولة بالنسبة للوعي يجعله لا يسمح لها بالخروج إلا إذا تم تعديلها في شكل لا يمكن التعرف عليها فيه، وتتنوع هذه العناصر ولكنها تنقسم في النهاية إلى طائفتين، العدائية والجنسية، لا ثالث لهما في حدود علمي؛ ومن الجلي عدم توافق هذه الاتجاهات مع الولاء المفروض للأسرة.

وتذكرنا هذه الحيوانات البشرية بشخصيات أخرى من شخصيات الفانتازيا، العمالقة والأقزام والجنيات والأشباح، التي يمكن قول الكثير عن أي منها. ثمة إدراك عام الآن أن مفهوم العمالقة، بغبائهم وسلوكياتهم الخرقاء ومواقفهم المتباينة من الطيبة إلى افتراس الأطفال كالغيلان، هو انعكاس لأفكار الأطفال المتباينة عن الكبار، خاصة الوالدين؛ والقول نفسه قد يصح فيما يتعلق بالمغزى الجنسي للمهرجين والأقزام الذين يعتبر ثامبكن ورامبلستلتسكن أمثلة نمطية لهم. أما فكرة الأشباح فقد إجتذبت، بالطبيعة، إهتماماً أكبر من جانب علماء الفولكلور؛ وهأنذا أكرر التأكيد على أن نفعًا كبيرًا سينتج عن التعاون بين عملهم وعمل التحليل النفسي.

بديهى أننا فى دراستنا للأشباح (والظواهر الروحية المتصلة بها) سرعان ما سنصل إلى حد فاصل إذا اقتصرت الدراسة على الجوانب الموضوعية المحضة دون وضع الحالة الذاتية للشهود فى الاعتبار. غير أننا فى مثل هذه الدراسات ليس بمقدورنا التمييز بين الأدوار التى يلعبها العالم الداخلى والعالم الخارجى طالما نعنى، وكما هو الحال دائما تقريبا، بالأخير منهما فحسب. إن التحليل النفسى معنى، بالطبيعة، بالمشكلة السابقة، وفى كثير من الأحيان يتحتم عليه البحث فى ظاهرة الخوف من الأشباح والرغبة فى رؤيتها وما إلى ذلك. وبعد حل تعقيدات الحالات العقلية المرضية فى هذه الناحية وعلاجها صار يمكننا أن نقول شيئا مؤكدا عن نشأتها ومعناها، وهنالك قدر كبير من الأدلة قد تراكم موضحا أن هذا الموضوع، موضوع الأشباح، يتعلق جوهريا برغبات الموت اللاواعية تجاه أحد الوالدين أو كليهما.

بعد هذه السياحة الواسعة، دعونا نرجع إلى المسألتين اللتين أثرتهما فى جزء سابق من هذا البحث؛ مسألة الحظ، ومسألة العلة فى شغل الرمزية الجنسية تلك المساحة التى تفوق تقديراتنا فى العمليات اللاواعية التى تنحدر منها الآثار الباقية فى الفولكلور. ومن اللافت للنظر أن المسألتين تجيب عليهما إجابة واحدة فعليا. فالموضوعان كلاهما يتعاملان مع مخاوف ورغبات معينة يرجع تاريخها إلي مرحلة، لها صعوباتها الخاصة في عملية التطور، يمر بها كل إنسان وينساها، فلا تتوفر معرفة واعية بها. إنه الاكتشاف البارز المقرون باسم «فرويد».. إن كل طفل يمر بمرحلة إرتباط عنيف بإشتهاء المحارم تترك أثرًا لا يمحى على مجمل تطوره اللاحق. ويرتبط بهذه المرحلة تكون ردى فعل لا يتغيران، الخوف والكراهية، ثم بعد ذلك مباشرة الشعور بالذنب، والرعب من العقاب، كشئ مميز غير الخوف العادى من العقاب أو العداوة، يقترن دائمًا فى اللاوعى بهذه الفكرة الأولية، بصرف النظر عن السياق الذى يظهر فيه فى الوعى. إن الإحساس بالخطيئة يولد مرتبطًا بالرغبات الجنسية تجاه الأهل، والخطيئة إجمالاً يفهمها اللاوعى كسلوك جنسى تجاه المحارم، ولذا يبقى الذنب والعقاب الأخلاقى طوال العمر مجدولا جديلة لا تنحل مع هذه الأفكار الأولية. بل إن تعبير incest ذاته [اشتهاء المحارم، الزنا بالمحارم، النشاط الجنسى تجاه الأسرة] مشتق من كلمة سنسكريتية تشير إلى «غير مهذب» ، «غير معاقب». ومن تفريعات الموضوع الملحوظة الطريقة التى يمتد بها مفهوم العقاب فى اللاوعى إلى مفهوم سوء الحظ بشكل عام. وسنجد اللاهوت المسيحى هنا، كما فى موضوعات أخرى كثيرة، يتبع عن قرب النمط الأولى الخاص باللاوعى، حيث يعتبر، هو الآخر، المصائب التى تحل بالبشر عقابًا إلهيًا على خطاياهم. النتيجة العملية الطبيعية لكل هذا هى أن الفرد سيميل، بشكل متناسب مع حجم معاناته للتغلب على هذه المرحلة المبكرة فى تطوره، إلي النظر إلى مصائب الحياة كما لو كانت عقابًا على الخطيئة؛ وسيسعى لاتقائها بطرق قد تكون ذات طبيعة سحرية محضة، أو بالإلتجاء إلى شكل الكفارة والتضحية الدينى.

النقطة التالية، أن العقاب على الخطيئة يظل دائمًا نفس العقاب فى اللاوعى، يتخذ شكل القصاص، أو العين بالعين، أى الحرمان من القدرة الجنسية، حيث يعبر عنه عند الرجال بالعجز - الذى يعد المعادل الواعى للخصى فى اللاوعى - وعند النساء بالعقم. وغالبا ما يجد ذلك تعبيرًا واعيًا مباشرًا، كما فى الخرافات والممارسات، التى لا حصر لها، المتعلقة بالخصوبة والعقم من ناحية، والخوف المتعدد الجوانب مما كان يطلق عليه «الربط» من ناحية أخرى. ومع هذا فالتعبير عن المخاوف والأعمال الدفاعية يتم عادة بأشكال رمزية متنوعة بحاجة إلى التفسير أولا ليتضح معناها. كما أن سوء الصحة والموت يعدان إثنين من الموضوعات العريضة في هذا الصدد، اللذين من الطبيعى أن يشغلا هذا الحيز إذا تأمل المرء ما يزنان فى ميزان مصائب البشر. ولقد أشرت فى بحث[١٤] مشابه أن الاهتمام المفرط بالصحة لدرجة الإصابة بوسواس المرض، وكذا الخوف من الموت، يتضح دائما عند دراستيهما أنهما تجليات للإحساس اللاواعى بالذنب، مقرونًا بالخوف من العقاب بالعجز الجنسى.

وأصل أخيرًا إلى ما أظنه النقطة الأكثر طرافة فى كل هذا الموضوع المعقد، وهى أنه مثلما يتخذ العقاب على السلوك الجنسى المحرم [تجاه الأهل] دائما شكل القصاص، بمنع النشاط الجنسى، فإن الأعمال المقصود منها إبعاد الشر تسعى إلى الوصول إلى غايتها عن طريق نفس مبدأ القصاص، أو ما يفضل أن نسميه هنا مبدأ المعالجة المثلية [التداوى بمسبب الداء ذاته]. والفكرة الضمنية فى هذا كأنها نوع من تمنى الشخص امتلاك الشجاعة ليثبت لنفسه قدرته على ارتكاب الجنس مع المحارم، رمزيًا بالطبع، دون العقاب المخيف المترتب على ذلك؛ حيث يمثل هذا الإفلات من العقاب أفضل شكل للثقة فى مواجهة مخاوفه. هذا هو السبب فى ذلك الدور المذهل الذى تلعبه الرمزية الجنسية فى التقاليد والمعتقدات المشكلة لمعظم الفولكلور. وكما أشرت آنفًا، من الخطأ والسطحية اعتبار هذه الاكتشافات مجرد شواهد على

دوافع شهوانية. فهى ظواهر تمليها الرغبة فى تحرير الشخصية من الشعور بالذنب، ومن مخاطر العقاب والمصائب، وللإبقاء هكذا على القدرة الجنسية والخصوبة الفطريتين، وباختصار لضمان السعادة. لدينا الآن التفسير للكيفية التى تشير بها فكرة اشتهاء المحارم إلى الحد الأقصى للخطر وللأمان كليهما. هذا هو السبب فى أن نفس الفعل، نفس الشئ، نفس المعتقد، يمكنه فى لحظة ما أو موضع ما أن يمثل حسن الحظ وفى لحظة أخرى أو موضع آخر سوء الحظ.

لو أن هذا المؤتمر كان مخصصًا كلية لموضوع العلاقة بين التحليل النفسى والفولكلور فما كان ليقدر على معالجة شئ غير أطراف هذا الموضوع الشاسع. لقد أشرت بإيجاز، وابتسار ربما، إلى ما أعتبره بضعًا من النقاط الأكثر حيوية فى هذا المقام، آملاً فى أن يكون التعاون فى المستقبل بين العاملين فى هذين المجالين، المختلفين ظاهريا، عائدًا بالنفع على الجانبين.

١ ـ G. L. Gomme، الفولكلور، الجزء الرابع، ص ٦.

٢ ـ Edward Clodd، الفولكلور، الجزء السادس، ص ٧٥.

٣ ـ A.R. Wright، الفولكلور، الجزء الثامن والثلاثون، ص ٢٤.

٤ ـ يؤكد المحللون النفسيون أن الرقم ثلاثة يرتبط رمزيا بعضو الذكورة، انظر Freud, مقدمة عامة للتحليل النفسى (نيويورك، ١٩٥٣)، ص ١٧١، والطريف فى هذا التفسير أن الجماعة الشعبية توصلت إليه، صوابًا كان أوخطأ، قبل فرويد بزمن طويل. وعلى سبيل المثال، يفيد Curt wachsmuth فى Das alte Griechenland im neun (بون، ١٨٩٤) ص ٨٠، رقم ٢٤، إن الرقم ثلاثة يقترن عند اليونان المحدثين بعضو الذكورة مع الخصيتين. لمزيد من إستيضاح أهمية الرقم ثلاثة فى الفولكلور، انظر قانون الثلاثة عند Olrik، فى مقاله «القوانين الملحمية للقص الشعبى».

٥ ـ G. L. Gomme، الفولكلور كعلم تاريخى (١٩٠٨)، ص ٢٧٦.

٦ ـ انظر Freud، «اللاوعى». أبحاث مختارة، الجزء الرابع، الفصل الخامس (١٩٢٥).

٧ ـ انظر، «نظرية الرمزية»، الفصل الثامن من أبحاث فى التحليل النفسى، للمؤلف.

٨ ـ «المغزى الرمزى للملح فى الفولكلور والخرافة»، الفصل الرابع من كتابى:«مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى» (١٩٢٣). [هذا المقال الرائع من الضرورى أن يقرأه كل من يهتم جديًا بالدراسة النفسية للفولكلور. وهو موجود بالطبعة الجديدة، Jones، مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى، الفصل الثانى: مقالات فى الفولكلور والأنثروبولوجيا والدين (لندن، ١٩٥١)، ص ٢٢ ـ ١٠٩. المحرر].

٩ ـ Fuss-und Schuh - Symbol ik und Erotik, Aigremont (١٩٠٩)، ص ٥٤.

١٠ ـ Gomme، المصدر نفسه، ص ٢٨.

١١ ـ تتكون لعبة الطبيب من طفل يقوم بأداء هذا الدور فاحصا زميله الذى يقوم بدور المريض. والطبيب بالنسبة للأطفال يبدو وكأنه الشخص الوحيد الذى له مطلق الحق فى الكشف عن كافة أجزاء جسد من يريد ـ المحرر.

١٢ ـ هى القصة الأولى فى مجموعة Grimm، وتقابل طراز القص رقم ٤٤٠ عن Aarne-Thompson، الملك الضفدع أو هنرى الحديدى ـ المحرر.

١٣ ـ طراز القص رقم ٤٥١ عند Aarne-Thompson، الفتاة التى تبحث عن إخوتها ـ المحرر.

* حيوان خرافى له جسم حصان وذيل أسد وقرن واحد يتوسط جبهته ـ المترجم.

١٤ ـ التحليل النفسى والأنثروبولوجيا، The Journal of Royal Anthropological Institute، الجزء ٥٤ (١٩٢٤).

# بعض العناصر الموسيقية المصرية ـ الأفريقية المشتركة

د. جهاد داود

**هناك أشياء كثيرة تشير إلى الاحتمال بأن هذا الثراء فى الآلات الموسيقية يرجع الفضل فيه إلى حضارتين قديمتين، إحداهما الحضارة المصرية القديمة[١]. ولعل هذا هو أحد الأسباب التى دفعت كثيرا من الباحثين إلى الاهتمام بالموسيقى المصرية القديمة[٢]. وقد ساعد على ذلك وجود العديد من الآلات الموسيقية الفرعونية فى مقابر قدماء المصريين، وكذا النقوش العديدة على جدران المعابد المصرية وأوراق البردى، بسبب اعتقاد قدماء المصريين بالحياة الأخرى، مما دفعهم لوضع كل ما يحتاجه المتوفى فى حياته الأخرى من أدوات، من ضمنها بالطبع الآلات الموسيقية، وأيضاً بسبب الطقس الحار والجاف الذى حفظ هذه الأدوات من عوامل التعرية المختلفة.**

ومع ظهور المسيحية فى مصر خلال القرن الأول الميلادى وبدايات التأثير الثقافى والحضارى اليونانى والرومانى، ومن بعدهم، وفى فترات لاحقة، التأثيرات العربية والتركية، إلا أن أقباط مصر بلا شك قد حافظوا على كثير من ملامح الشخصية المصرية القديمة. وبرغم انحصار اللغة القبطية فى الأديرة والكنائس تدريجيا منذ القرن التاسع الميلادى وجد من يكتب بحروفها حتى القرن الثامن عشر، وعاشت على ألسنة نفر قليل من الناس حتى القرن التاسع عشر[٣]. إلا أن الغناء القبطى مازال يؤدى حتى اليوم خلال القداسات والصلوات والأعياد المختلفة، وبالتالى هناك أمل كبير فى أن يكون هذا الغناء قد حفظ لنا بعضاً من ملامح الغناء المصرى القديم[٤].

ونعتقد أن التأثير الجذرى على الموسيقى المصرية القديمة بدأ مع ظهور الإسلام ودخول العرب لمصر خلال القرن السابع الميلادى، ودخول القبائل العربية فى صميم الحياة المحلية وصبغ الحياة المصرية بالصبغة العربية.

إن موسيقانا الشعبية المصرية اليوم هى ثقافة شعبية تولدت نتيجة تعريب مصر، لها جذورها المصرية القديمة، ولها أيضاً جذورها القبطية، وتحمل فى الوقت نفسه روحها وطابعها وملامحها الخاصة المتميزة[٥].

إن علم الآلات الموسيقية لا يهدف فقط لمعرفة تاريخ الآلات الموسيقية أو وصفها وصفاً دقيقاً، بل يهدف إلى معرفة أكثر المعلومات دقة حول موسيقى الشعوب المختلفة[٦]. فإذا كنا

نرغب فى معرفة المزيد حول الموسيقى المصرية القديمة فليس أمامنا سوى الآلات الموسيقية المصرية القديمة لنقوم بدراستها، فالموسيقى القبطية والموسيقى العربية مازالت موجودة حتى اليوم، وكذلك أيضاً الموسيقى الشعبية المصرية، بينما اختفت تماماً الموسيقى المصرية القديمة.

إن مجالنا هنا هو البحث عن بعض العناصر الموسيقية المشتركة بين الموسيقى المصرية القديمة من جانب والموسيقى القبطية والشعبية المصرية من جانب اخر، من خلال الآلات الموسيقية أساساً، بهدف المزيد من المعلومات حول الموسيقى المصرية القديمة.

ولقد قمنا فى دراسة سابقة بالمقارنة بين الآلات الموسيقية المصرية القديمة والآلات الموسيقية الشعبية المصرية، وأثبتت الدراسة وجود علاقة وثيقة بينها، وكذلك أيضا وجود كثير من أوجه الاختلاف، بالإضافة إلى اندثار بعض الآلات الموسيقية المصرية القديمة تماماً[٧]. ونستطيع أن نوجز أهم هذه الاختلافات فيما يلى:

١ ـ اندثار آلة السيستروم تماماً فى الحياة الموسيقية الشعبية المصرية، بينما كانت تعتبر من أهم الآلات الموسيقية فى مصر القديمة، ومن أكثرها انتشاراً.

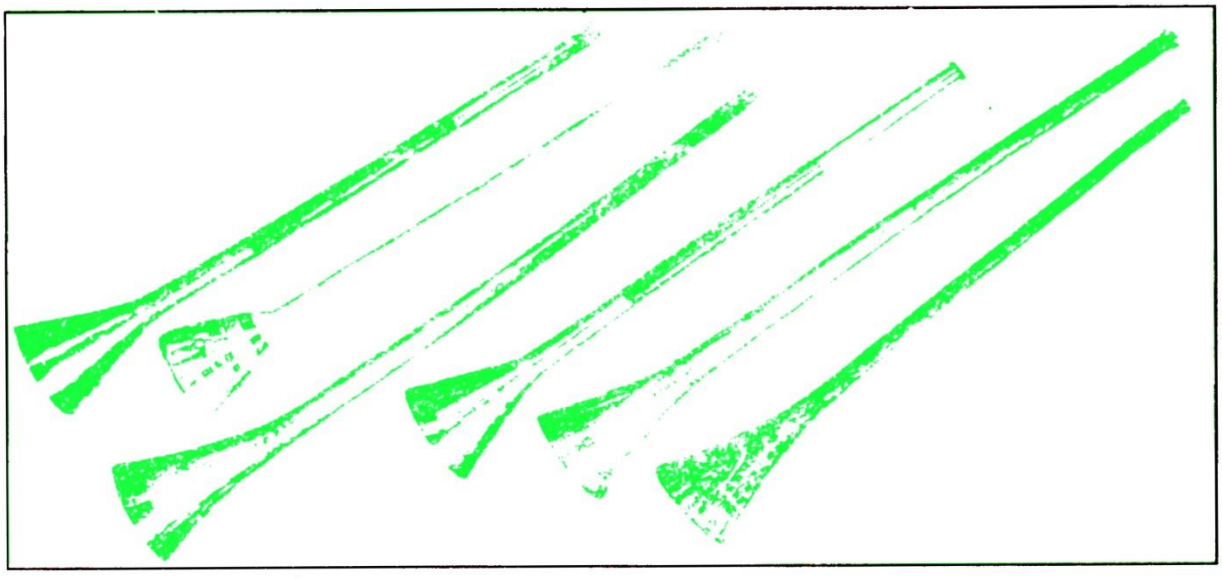
٢ ـ اندثار الهارب المصرى القديم والذى يعتبر أحد الملامح الرئيسية فى الموسيقى المصرية القديمة.

٣ ـ اختفاء القيثارة المصرية القديمة من الحياة الموسيقية الشعبية المصرية باستثناء منطقة النوبة على الحدود الجنوبية لمصر، ومنطقة الساحل الشرقى لقناة السويس، حيث تدل الشواهد على قدومها من أثيوبيا عن طريق ساحل البحر الأحمر.

٤ ـ بينما تدل الشواهد على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون النظام الخماسى بدون النصف تون[٨] فى موسيقاهم، إلا أن الموسيقى الشعبية المصرية تستخدم الآن المقامات العربية بشكل واضح.

٥ ـ بينما كانت الموسيقى تحتل مكانة رئيسية فى أداء الشعائر الدينية عند قدماء المصريين، وبينما تحتل الموسيقى نفس المكانة عند أقباط مصر، إلا أنها تحتل مكانة هامشية فى أداء الشعائر الدينية الإسلامية.

٦ ـ إن الموسيقى المصرية القديمة التى وصلت إلينا كانت تمثل فى حقيقة الأمر الطبقة العليا فى المجتمع المصرى القديم، والتى بنيت من أجلها المعابد والقبور، والتى حفظت من أجلها الأدوات التى ستستخدمها فى الحياة الأخرى، والتى دونت حياتها وتاريخها على جدران تلك المعابد والقبور، بالإضافة إلى استخدام المعادن الثمينة فى صناعة بعض الآلات الموسيقية[٩]، وكذلك استخدام أمهر الفنانين فى تصميم وزخرفة وتلوين تلك الآلات. ونعتقد أنه لابد وأن تكون هناك ثقافة موسيقية أخرى كانت تختص بالطبقات الدنيا فى المجتمع المصرى القديم ولا نعرف عنها شيئاً، بينما تختص الموسيقى الشعبية المصرية الآن بالطبقات الدنيا فى المجتمع المصرى الحديث، والتى تستخدم الخامات البيئية الرخيصة فى صناعة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، غير مهتمة على الاطلاق بالزخرفة أو التلوين إلا فى أبسط أشكالهما.



الترومبيت المصرى القديم الذى وجد فى مقابر «توت عنخ آمون»

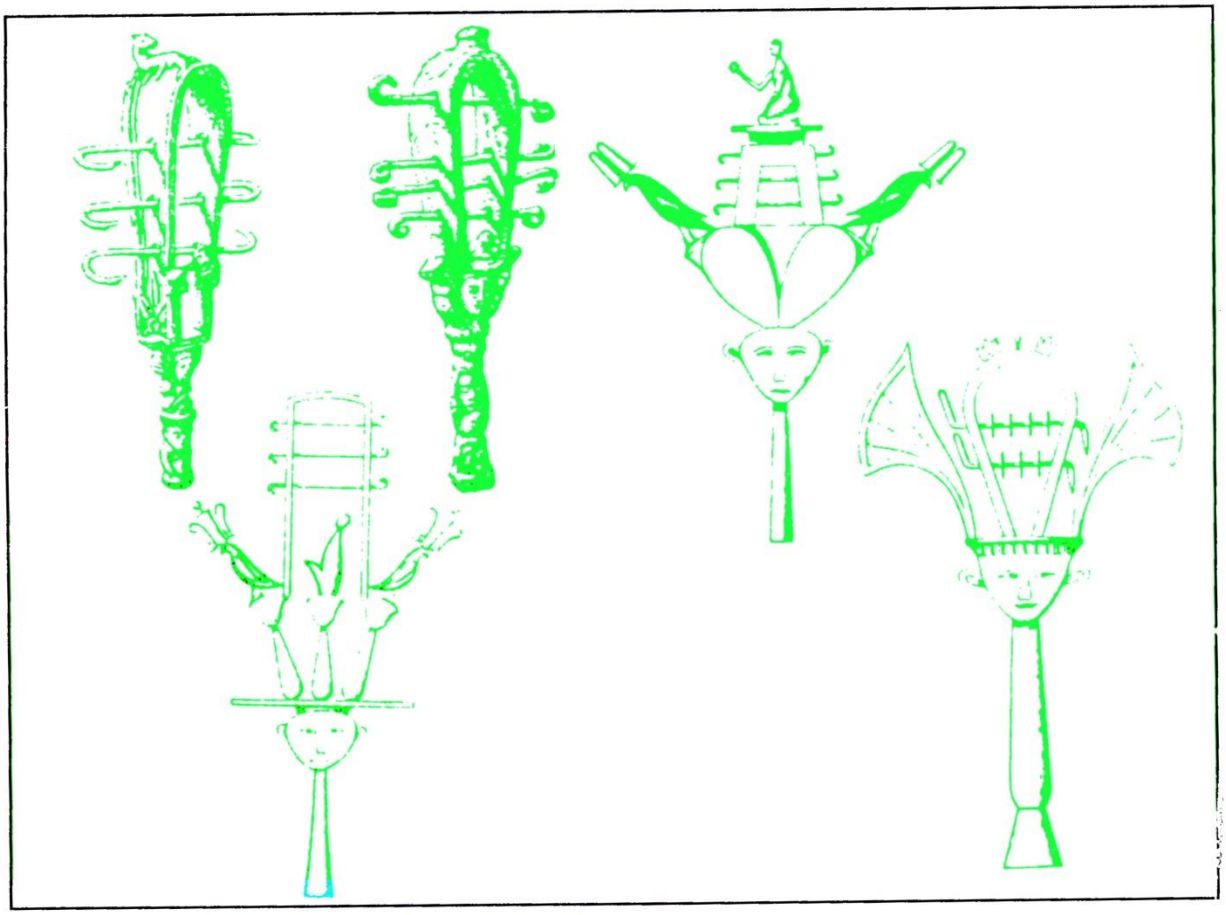
وقبل أن نستطرد فى مناقشة هذه النقاط السابقة نريد أن نوضح أن العلاقات المصرية ـ الأفريقية تمتد منذ أقدم العصور، وأن الامتداد الطبيعى لمصر جنوباً؛ حيث توجد منابع النيل مصدر الحياة الرئيسى للمصريين، وبالتالى فإننا يجب أن ننظر بعين ثاقبة نحو العناصر الموسيقية المصرية ـ الأفريقية المشتركة.

عرفت الموسيقى المصرية القديمة شكلين من آلة السيستروم إحداهما، كما يقول زاكس: إنه لم يظهر إلا فى مصر، وهو المعروف بالسيستروم المقدس[١٠]. وهو الذى يستخدم خلال أداء الشعائر الدينية فى عبادة الإله هاتور وإيزيس فيما بعد، وكان عبارة عن مقبض ينتهى بمنحنى يأخذ شكل رأس الإله هاتور، التى تحولت فيما بعد إلى رأس إيزيس، ويحمل هذا المقبض إطار ثقيل يأخذ هيئة مدخل معبد صغير، وكانت القضبان الممتدة خلال المقبض، والتى تحمل قطعاً معدنية صغيرة لإصدار الصوت عند الاهتزاز، تأخذ فى بعض الأحيان شكل رأس وذيل الثعبان المقدس، وقد يجلس حورس فوق هذا الإطار. وكل هذه الأشكال رموز لقدرة الآلهة على الإنقاذ والعقاب والثواب.

أما الشكل الآخر الذى عرف فى مصر القديمة فكان يأخذ شكل حدوة حصان، وكان مقبضه يزين أيضاً برأس الإلهة إيزيس، وكان يزين إطاره بأشكال مختلفة كالطيور أو زهور اللوتس المصرية المعروفة.

لقد كان السيستروم المصرى القديم يستخدم فى أداء الشعائر الدينية من كهنة وكاهنات مصر. ولنا أن نتخيل أنه مع دخول المسيحية لمصر تغيرت الشعائر الدينية المصرية القديمة، وحلت محلها الطقوس القبطية المختلفة، مما يمكن أن يكون هو السبب فى اندثار تلك الآلة من التراث الموسيقى المصرى.

ومما لا شك فيه أن السيستروم المصرى قد انتقل من مصر إلى أثيوبيا عبر العلاقة الوثيقة والقديمة بينهما، ومما يلفت النظر أن فيلوتو[١١]، عندما حدثنا عن الموسيقى الأثيوبية فى مصر، حدثنا بشكل خاص عن الموسيقى الدينية الأثيوبية، والغناء الدينى الأثيوبى الذى كان يؤديه القسس الأثيوبيون، هذا بالإضافة إلى أن الكثير من المراجع العلمية الأخرى يحدثنا عن تلك العلاقة المصرية ـ الأثيوبية[١٢].



أشكال من السيستروم المقدس المصرى القديم

ومما يلفت النظر أيضاً أن السيستروم الأثيوبى يتميز بأن إطاره مستطيل وقريب الشبه بالسيستروم المقدس الذى عرفته مصر، والذى يقصر زاكس نشأته على مصر وحدها، وأنه يستخدم فى الغناء الدينى الكنسى القبطى الأثيوبى، بالإضافة إلى أن الكنيسة الأثيوبية تدين بالولاء للكنيسة المصرية القبطية الأم.

وقد عرف السيستروم بأشكال مختلفة فى غرب أفريقيا، وتطابقت بعض أشكاله مع سيستروم الكنيسة الأثيوبية، ومما يلفت النظر هنا أن السيستروم المعروف فى كيسای فى غينيا، على سبيل المثال، يستخدم فى أداء بعض الشعائر الدينية المرتبطة بدورة الحياة لمصاحبة الرقص والمواكب[١٣].

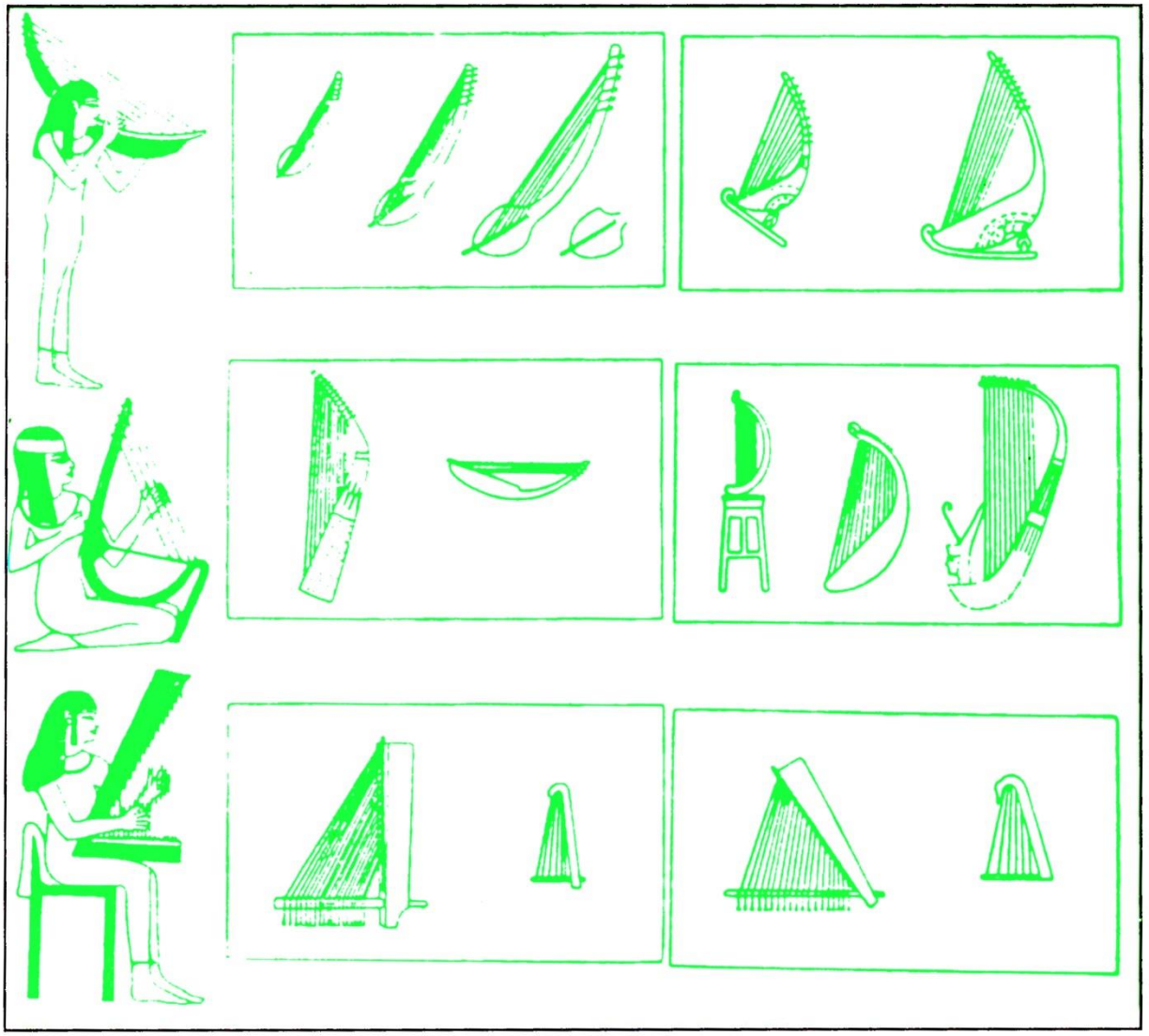
* * *

عرفت مصر الشكلين الرئيسيين لآلة الهارب:

* الهارب المقوس بأشكاله المختلفة، الكبير والكتفى.

* الهارب الزاوى بأشكال وزوايا مختلفة.

وقد كانت آلة الهارب المصرية القديمة آلة أساسية فى الفرقة الموسيقية المصرية المصاحبة للغناء والرقص، وفى موسيقى الشعائر الدينية ومختلف المناسبات، وتراوح عدد أوتارها من ثلاثة أوتار وحتى أكثر من عشرين وترا، وقد اهتم المصريون القدماء بصناعتها وزخرفتها والكتابة عليها، وكانت تحلى بالمعادن الثمينة لما لها من قيمة كبيرة فى قلوب المصريين القدماء. ولعل آلة الهارب المصرية القديمة هى أكثر الآلات التى اهتم بها الباحثون، فهى بلا شك رمز هام من رموز الحضارة المصرية القديمة[١٤].



أشكال من الهارب المصرى القديم

وقد يكون غريباً أن تندثر هذه الآلة تماماً من التراث الموسيقى الشعبى المصرى، بل ولا يوجد لها أى أثر حتى فى الموسيقى العربية. ولعل هذا يدفعنا إلى البحث عنها فى الامتداد الطبيعى لمصر، والذى سبق وأن ذكرناه.

إن الهارب ينتشر فى أفريقيا بشكل كبير وبنوعيه المقدس والزاوى، وتتراوح أوتاره ما بين الثلاثة أوتار والتسعة أوتار، فنجده فى صحراء غرب أفريقيا - فى غينيا والنيجر وشمال نيجيريا والكاميرون وتشاد والجابون، وكذلك أيضا نجد الهارب المقوس بكثرة فى شرق أفريقيا - فى أوغندا وكينيا وغير ذلك من البلدان(١٥).

والسؤال الذى يجب أن نجيب عليه هو من أين نشأت كل هذه النماذج المختلفة، وهل لها علاقة بالهارب المصرى القديم؟

نحن نعتقد بذلك، حيث ان الشواهد الكثيرة والمؤكدة والواضحة تثبت أن الثقافة الأفريقية تمتد أصولها للحضارة المصرية القديمة(١٦).

* * *

جاءت الكنارة إلى مصر خلال الدولة الوسطى مع جماعات القنانة الذين جاءوا إلى مصر، وبرغم انتشارها خلال الدولة الحديثة إلا أنها لم تكن أبداً شائعة فى مصر، ولا شك أنها تأثرت بالقيثارة اليونانية القديمة، وكانت أوتارها تضبط بطريقة خماسية حتى لو زادت أوتارها عن خمسة أوتار(١٧). ومازالت هذه الآلة موجودة فى النوبة - جنوب مصر - ويوجد منها نوع آخر على الساحل الشرقى لقناة السويس، ولا عجب فى أن الشكلين يحتويان على خمسة أوتار، وإن اختلفت طريقة ضبطهما.

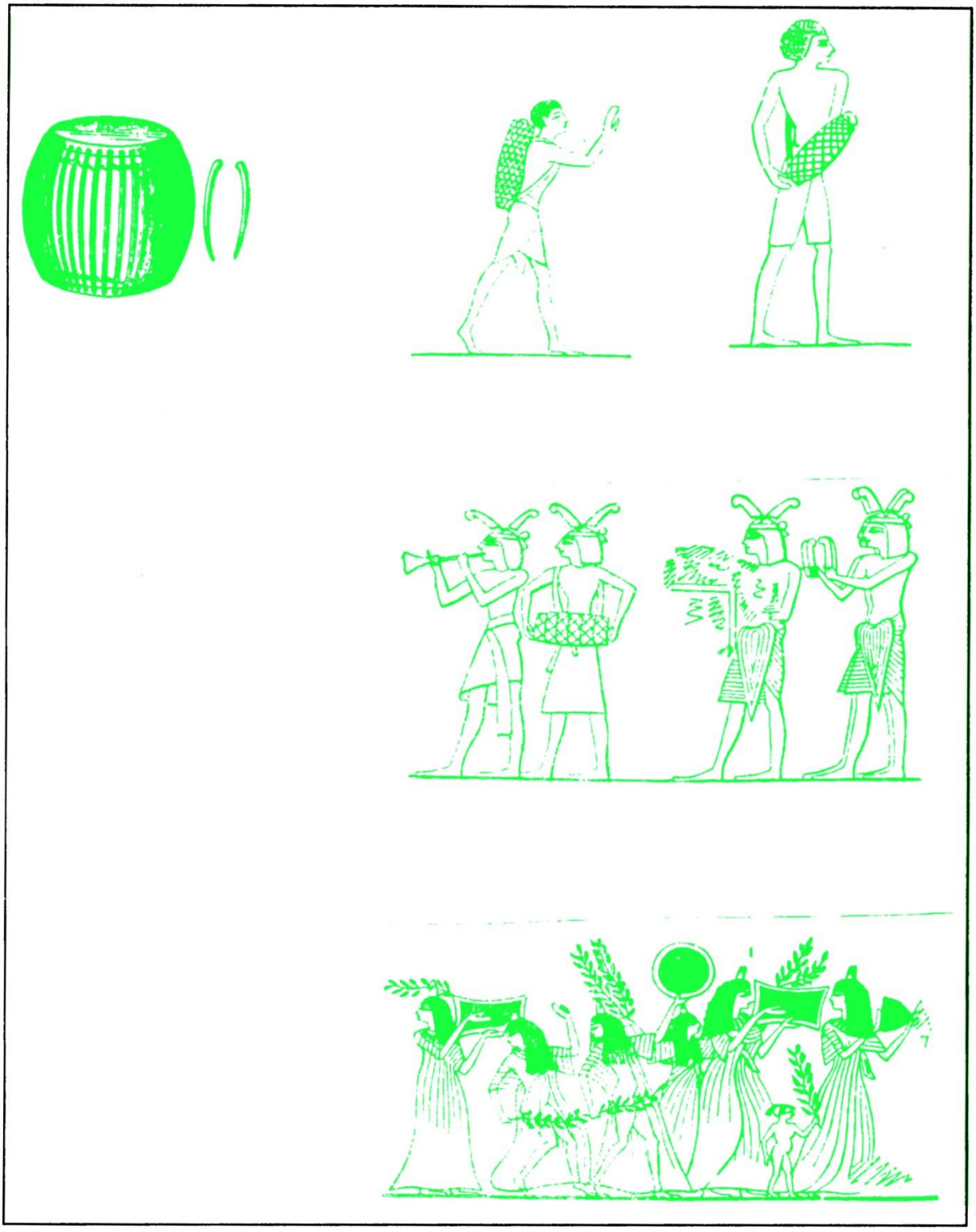
وحيث إن منطقة شرق أفريقيا بالذات أكثر المناطق التى تأثرت بالحضارة المصرية، فلا عجب أن تتواجد هذه الآلة خاصة فى أثيوبيا. ومن اللافت للنظر أن الباجانا الأثيوبية والتى تختص بالطبقة الأرستقراطية ورجال الدين يأخذ صندوقها المصوت شكلاً مشابهاً لأحد أشكال الكنارة المصرية القديمة(١٨).

* * *

الكنارة

وبالإضافة إلى ما سبق فإن الطبول التى عرفت فى مصر القديمة بكل أشكالها المختلفة موجودة فى قارة أفريقيا، ولا شك أنه كان لها دوراً هاماً فى الموسيقى المصرية القديمة، كما لها اليوم نفس الدور، بل قد يكون أكثر أهمية، بالنسبة للموسيقى الأفريقية[١٩].

* * *



المبرانوفون المصرية القديمة (الآلات ذات الرق)

إذا كانت الشواهد تدل على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون سلماً خماسياً بدون نصف تون، فإن هناك أشكالا متعددة من السلالم الخماسية مازالت تستخدم فى أفريقيا اليوم.

* * *

بينما كانت الموسيقى المصرية القديمة ترتبط ارتباطا وثيقا بأداء الشعائر الدينية، فإن الموسيقى الأفريقية ترتبط ارتباطا وثيقاً أيضاً بأداء الشعائر الدينية والمعتقدات المختلفة.

هناك العديد من العناصر الموسيقية العربية نجدها اليوم فى الموسيقى الأفريقية فى مناطق متعددة نذكر منها الغناء المتشابه والمنوفونية والحليات المميزة والإيقاعات غير المنتظمة والمسافات الموسيقية الصغيرة[٢٠]. ولابد وأن تكون كل هذه العناصر قد مرت عبر مصر مما يؤكد وجود التأثير المصرى المستمر على الموسيقى الأفريقية، والذى لابد وأن يكون له جذوراً منذ أقدم العصور.

لقد قسم لنا مريام[٢١] أفريقيا إلى أربع مناطق موسيقية مختلفة، وهذه الأجزاء تشكل الكيان الموسيقى الأفريقى.

- خوى - سان (بوشمن وهو تنقوش).
- شرق أفريقيا.
- وسط أفريقيا (منطقة الكنغو أساساً).
- الساحل الغربى.

بالإضافة إلى عدة أجزاء أخرى فى شمال القارة، والتى تأثرت تأثراً مباشراً بالثقافة العربية الإسلامية.

ومن المؤكد أن شرق أفريقيا وقع تحت التأثير الإسلامى لعدة قرون، وأن منطقة خوى - سان الموسيقية تشابه إلى حد كبير شرق أفريقيا برغم الاتها الموسيقية الأبسط، وفى الوقت نفسه لها خصائص غنائية مشابهة للبجمى فى وسط أفريقيا[٢٢] ، يدفعنا ذلك إلى التأكيد على التأثير المستمر بين كل مناطق أفريقيا المختلفة، وبالتالى التأكيد على العلاقة الموسيقية المصرية - الأفريقية المستمرة والقديمة.

فهل تكمن الموسيقى المصرية القديمة فى مكان ما فى هذه القارة الواسعة؟.

**الهوامش :**

(١) Jaap Kunst: Ethnomusicology, Martinus Nijhoff. The Hague, 1974, p. 63.

(٢) انظر قائمة المراجع حول الموسيقى المصرية القديمة.

(٣) زكى شنودة : تاريخ الأقباط، القاهرة، ص١٧.

(٤) Curt Sachs: The rise of music in the ancient world east and west, and New York, 1943, p. 96.

(٥) رشدى صالح: الأدب الشعبى، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٧١، ص٥٠.

(٦) لمزيد من التفاصيل انظر منهج دراسة الآلات الموسيقية لمانتل هود

Mantle Hood, The Ethnomusicologist, U. S. A., 1971, pp. 123.

(٧) جهاد داود : دراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية ودراسة مقارنة بينها وبين الآلات الموسيقية المصرية القديمة، رسالة دكتوراه، صوفيا ١٩٧٩.

(٨) كورت زاكس : المرجع السابق، ص٦٤ وما بعدها.

(٩) وجدت آلات كثيرة مصنوعة من الذهب والفضة والبرونز، ولعل اشهرها الترومبيت المصرى القديم الذى وجد فى مقابر توت عنخ آمون عام ١٩٢٦.

(١٠) Curt Sachs: The History of musical instruments, London, 1942, p. 89.

(١١) العالم الموسيقى الفرنسى الشهير الذى كتب حول الموسيقى فى كتاب وصف مصر خلال الحملة الفرنسية ١٧٩٨، انظر وصف مصر، الترجمة العربية لزهير الشايب، الجزء الثامن، القاهرة، ١٩٨٣.

(١٢) انظر على سبيل المثال : Nketia: The music of Africa, New York, 1974, p. 9.

(١٣) كيتيا : المرجع السابق ص ٩٢.

(١٤) انظر قائمة المراجع الخاصة بالموسيقى المصرية القديمة، وسوف نكتفى بعرض بعض نماذج آلة الهارب القديمة.

(١٥) كيتيا : المرجع السابق، ص ١٠٤.

(١٦) Bruno Nettl: Music in primitive culture, U. S. A., 1972, p. 122.

(١٧) كورت زاكس : المرجع السابق ص١٠٠.

(١٨) قارن بين الصور المرفقة.

(١٩) سوف نكتفى بعرض بعض صور مجموعة آلات المبرانوفون المصرية القديمة.

(٢٠) برونونتل : المرجع السابق ص١٢٢.

(٢١) A. P. Merriam, African music, U. S. A., 1958.

(٢٢) Bruno Nettl, Folk and Traditional Music of the Western Continents, U. S. A., 1965.

# الاستلهام والتوظيف في الفن التشكيلى الشعبى

د. هانى إبراهيم جابر

للفكر الفنى التشكيلى بشكل عام، والفلسفة الجمالية المثالية على وجه التخصيص ، تقليد ثابت هو التقليل من أهمية الفكرة فى بناء الصورة التشكيلية الشعبية . إلى جانب ذلك التقليل من أهمية أثر الخيال عند المبدعين الشعبيين، كمصدر من مصادر التميز الموضوعى والبنائى بخصائصهما، على الصياغة الفنية وتحديد الأسلوب الجمالى للعمل الفنى . ولقد برهنت أغلب الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين من أصحاب ذلك التقليد، والذين استلهموا بعض العناصر التشكيلية الشعبية من تصورها التقليدى والمتوارث، ووظفوها داخل نسيج الفعل الجمالى المتفرد والذاتى على ذلك المعنى. وهؤلاء الفنانون جميعاً هم الذين يفرقون بين الفعل الجمالى الشعبى كشكل فقط، وبين خلفيته الموضوعية كفكر دافع له، والتى هى بمثابة الإدراك الشعبى للعمل الفنى وما يفصح عنه من وراء الشكل الجمالى له . مفترضين مع هذا أن ذلك الإدراك يملأ الإحساس الشعبى بإنعكاسات فطرية لا واعية تجاه الأعمال الفنية، وأن هذا النتاج الفنى فيه ما هو إلا مجرد نسخ عن صور تقليدية صنعها السلف للفنانين الشعبيين، ويقوم الآخرون بمحاكاتها شكلاً .

وهكذا يحصر الفنانون الكلاسيون والمجددون منهم دور الفكر فى زاوية ضيقة داخل عينة التقليدفقط، دون أن يكون للفكر موقعًا مؤثراً على بناء العمل الفنى، وبالتالى يصبح لتأثير الخيال دوراً ثانويا، ودون أن يكون للإبداع الشعبى خياله الخصيب المتمكن من طرح فكرة موضوعية ومن ورائها أفكار متتالية، وبالتالى تنبع صور جمالية متعاقبة ومتنوعة. ويضيفون أن الإحساس الذى ينعكس لدنيا بأن هناك شكلاً متجدداً على العمل الفنى الشعبى، ليس سوى صورة متبقية أو متتالية من آثار صور الماضى ظلت متعلقة فى ذهن صاحبها الفنان والمتلقى فى ذات الوقت من الشعبيين، حتى جاء الوقت لتصاغ مرة ثانية وثالثة والى آخر المدى بالمصادفة وحدها. ذلك الاتجاه أوحى لهؤلاء الفنانين بما يعرف بالشكلية فى الفن التشكيلى الشعبى على حساب الموضوعية ودور الفكر والخيال عنهما، وأشار إلى أن النتاج

الفنى الشعبى ظاهرة تشكيلية تتضمن نواح جمالية دون أن يكون للفكر وللخيال معا آثار على الصياغة الفنية.

ولكن إلى جانب ذلك، هناك من الفنانين الواعين بالفن الشعبى من سبق لهم وأن تمكنوا من الكشف بأعمالهم الفنية المستلهمة من هذا الفن، أسلوباً وفكراً وجمالاً يحتضن الظاهرة الإبداعية الشعبية، بالإضافة إلى اقتناعهم بأن هناك أبعاداً أخرى للإبداع الفنى الشعبى لا تتوافر عند الكثيرين من الفنانين الذين يمارسون فنهم من خلال قواعد أكاديمية معروفة . وهذا الكشف قد تحقق فى أعمالهم الفنية التى أنتجوها على مراحل تاريخية مختلفة، والتى عبروا بها عن عقائدهم وعن موروثاتهم المختلفة بشكل يؤكد على عمق الفكرة والتخيل الفنى لها. ولذلك فإن تلك الأعمال الفنية الشعبية ترتبط أشد الإرتباط بالفنون الجميلة وتنتسب إليها انتسابا عضوياً بما تحمله من قيم تشكيلية.

إن القيمة الفعلية لأعمال هؤلاء الفنانين الواعين بالفن الشعبى تعود إلى أنها مهدت وجهدت فى وصف نتاج الفن الشعبى على أنه نوع من الخيال الموضوعى، وتعود أيضا إلى تفريقها لهذا الفن الشعبى عن الفنون الفطرية اللاواعية فى القيمة والهدف، وذلك عند دراسته واستلهام عناصره الشكلية فى أعمالهم. ومن هنا كانت المادة التى قاموا باستلهامها ، أو توظيفها فى أعمالهم الفنية ، مصاحبة فى تدرجات اقتناعهم ونموه لأهمية الصورة الشكلية الشعبية وربطها بالخلفية الخيالية الذاتية للفنان الشعبى، ليصلوا مع ذلك فى النهاية إلى تأكيد دور الخيال والفكر فى بنائية العمل التشكيلى الشعبى. هذا التأكيد فى الوقت نفسه يعنى أن الصورة الشعبية لا تبنى إلا بالخيال، باعتبار أن التخيل مسلك فردى وحالة نفسية خاصة بالمبدع. والتخيل بصفة خاصة فى الفن الشعبى يدفع الفكرة لتتبلور مع عدد من الرؤى، وليكشف عنها كل فنان ومبدع بعد ذلك فى صور جمالية بأسلوبه الخاص ووسائله الذاتية .

لا شك أن الفكرة وتخيل عناصرها تلعب بتأثيرها فى خلفية الصورة، وتبدو جلية للآخرين، وأن الترابط بين التخيل والصورة النهائية يرجع إلى الوعى بأهمية تشكيل الخطوط وتنظيمها داخل العمل الفنى نزوعاً من الفنان الشعبى إلى معنى يطلبه ويحققه بأسلوب يكون مبرزاً لأصالة الروح فى الخيال والفكرة للآخرين . كل ذلك يدعونا إلى القول :إن الفن الشعبى ليس فنا تسجيليا لفن الماضى، ولافنا تقريريا عما كان فى الموروثات، ولا هو بناقل فقط عن ما هو موجود حوله، بقدر ما هو فن تجريبى نام لدرجة أن الأساليب فيه تتنوع والصياغة الفنية أيضا تتفاوت، كما أن الأفكار حوله تتعدد والخيال بالتأكيد يلعب فيه دورا هاما. إن توظيف الفكرة بشكل منطقى واع بالتعابير وبالمفردات التى يستخدمها الفنان الشعبى تطبق بترابط الفكرة، ثم تخيل أدواتها وبنائها فى داخل الصورة النهائية لها. وعلى ذلك فإن الصورة التشكيلية الشعبية دون الفكرة لا تحقق للظاهرة الجمالية معناها الموضوعى، وبالتالى تفقد وجودها الاجتماعى، بل وتجعلها غير قادرة على التشكل النوعى لتحقق صفتها الشعبية. إلى جانب ذلك فالنموذج الفنى الذى تمثله الصورة ليس دلالة تختار بعفوية أوبالمصادفة، ولكنه يتحقق بجوهره الاجتماعى والجمالى فى آن واحد . ويكون فى هذه الحالة تعبيرا لفن نوعى له سماته الفريدة، ويكون الأسلوب فيه هو الممثل لقيمة وراثية بإعتباره فناً شعبياً. وإن كل نموذج فيه يتضمن الفكرة الفردية والصورة الابداعية المتفردة المحتوية للموضوع الخيالى .

خلاصة هذا، إن كل هذه الصور الجمالية التى تملأ الحياة الشعبية تمتاز دون شك بالمراحل الأكثر تحديدا من الأساليب التجريبية فى الفن، وتختص بدورة طويلة من الإتصال الاجتماعى تمكنها من أن تكون الرمز الحسى والملموس للتكرار الخيالى وللصفة الشعبية فى الفن، ولكن يظل مع ذلك عنصر الخيال ودوافعه فى الفن الشعبى هو الذى يمثل المقياس الأول للإبداع الفنى. والأصل أن ننظر إلى العمل الفنى لندرك الجزء على مساحة الصورة، أو لندرك الكل شاملا الظاهرة التعبيرية التشكيلية الشعبية فى شتى تنويعاتها، مؤكدين معها على أن التصور الفنى وحدة تتضمن بالضرورة الفكر والخيال عنه، ومؤكدين على استمرارية الفعل الفنى لهذا الفن الذى يحيل الموضوعات إلى خيال له صفاته الجمالية، التى يتناولها الفنان الشعبى حينا بعد حين.

ولهذا فنحن حين نعايش هذه الظاهرة الجمالية فى خصوصيتها الشعبية نبدأ من العمل الفنى وننتهى إلى تفريعاته الكلية فى عملية تحليلية واعية. واذا كانت الفكرة والخيال نقطتى إرتكاز فى هذا التحليل، فإن الرمز الفنى أيضاً من الأهمية بمكان الكشف عنه والتعرف عليه، حيث يتخذه الفنان فى حركته إرتكازاً للتعبير عن الحالة النفسية والإطار الموضوعى، وذلك فى عملية إنتقالية من شكل إلى آخر، وفى عملية تبادلية تتناول الفكرة والخيال بالتحوير المناسب حينا، وبالتشخيص المرسم أو المجسم حينا آخر. ويتم هذا التشكل فى عملية تأليفية متجددة وذاتية. إن الفنان

الشعبى فى هذا كله يلجأ إلى الأساليب التجريبية المدعمة بالخبرة، فيسلم مجتمعه تلك الفكرة، وذلك الخيال، وهذا الرمز فى صور مرئية . وهكذا فإن تفهم هذه الحركة فى التعبير الفنى، وخصوصيتها، يساعدنا كثيرا على أن نستخلص فى النهاية موضوعاً تشكيلياً يتضمن الفكرة والخيال والرمز فى إطاره التعبيرى، ونستخلص مع هذا طبيعة الفن الشعبى .

فى الفن الشعبى، كان من المستحيل علينا أن ننتقل من الصورة إلى فروعها، أو من الفروع إلى الصورة، دون أن نلمس حضور نوع من الإبداع الفنى فى الوقت الذى يحقق فيه الشكل الدال على شعبيته. فالشكل فى الفن الشعبى وحدة واحدة تتضمن كل النواحى الأخرى كالخيال والوظيفة والتعبير الفنى. والفكرة والخيال بالنسبة إلى صياغة الشكل الجمالى عاملان مجردان ابتدعهما الإنسان مع تاريخ الابداع الشعبى، والتجارب والميول الانسانية نحو الفنون الجميلة، وليتمكن الفنان الشعبى وجماعته من أن يحيلا كل ذلك إلى تصورات تشكيلية لها مضامينها الخاصة، وإلى مفاهيم وظيفية من خلال فعل جمالى له خصائص التشكيل الفنى، ليؤدى دوراً فى التعبير عن الذاتية الاجتماعية والخصوصية البيئية.. وهكذا، يمكن لنا أن نقول : إن لم يكن للفكرة وللخيال دور مؤثر لما كان للفن الشعبى إستمراريته. .وإنما هذه الإستمرارية هى دليل على أن هذه النوعية من الفنون الجميلة تتضمن خلفية من المفردات الواعية بالقيم التشكيلية، بالإضافة إلى التمتع بالوعى الفنى والتنظيم المنسق مع الخواص الأخرى. ومن هذا المنطلق نشير إلى أن الفنان الشعبى بمجرد أن إبتدع أسلوبه النوعى ضمن الفنون الأخرى أتاح لنفسه ولفنه مكاناً فى الفن الجميل.

من المعروف أن المرحلة السابقة على تشكيل الصورة هى المحطة المستقلة عن باقى المحطات التى تلى تنفيذ الفعل الفنى ، لأن إمكانات التأثر بالخيال الجمعى ومعطياته تبدأ فى الحوار بعضها مع بعض حتى تقف عند حتمية معينة، وهى محطة الوصول التى تعرف بالتصور النهائى لشكل العمل الفنى. وخلافاً لذلك فإن إمكانات الفطرة أمر وارد فى تلك المراحل، وهى مراحل لا شك فى أهميتها أيضا على صياغة العمل الفنى. والحقيقة أن الفعل الفنى فى صورته النهائية يأتى إلى المجتمع الشعبى بعد أن يكون قد بلغ درجة عالية من النضج الفنى والاستيعاب الكامل للتخيلات الشعبية عنه، ولكن مع ذلك يظل العمل الفنى غير نهائى كتصور مثالى للفكرة المحورية أو للخيال اللحظى حول مضمونها، ولا يقف كحدود فاصلة نهائية بين ما أنتج وما يليه من إنتاج، باعتبار أن التشكيل الفنى بصفة عامة يعبر عن قدرة الفنان الشعبى على تشكيل صور جمالية أخرى. وهذا وحده كفيل باستمرارية الابداع وتدفقه. ومن هنا فإن تتابع النضج الفنى يأتى دوما بنوع جديد من الصور الخيالية فى إطار تشكيلى، تتفاعل فيها الرؤى الخيالية التى ما تزال تدفع بالأفكار المتتالية والخيالات المتنوعة عنها إلى الوجود، تأثراً مع المحيط بها من محسات اجتماعية كثيرة.

وحينما نتكلم عن التفاعل فى الفن الشعبى، يجب علينا ألا ننسى الأصل فى هذا التفاعل، والذى هو إمتداد له. وأعنى بذلك الدافع الذى تسبب فى تشكيل صورة مرئية، لها طابع جمالى، تتخذ من المعتقدات الاجتماعية أداة تشكيل عن عناصر التفاعل. لذلك فإن الاتجاه والميول نحو البحث عن الجمال فى الفن الشعبى لا يقف عند حدود مثاليته فى ذاته، ولا فى شكله الأوحد، بل لأن الفكرة والخيال هما الدافعان إلى التفاعل الشكلى والموضوعى، وكأن هناك تياراً ممتداً من هذا التفاعل عند تأثره بالدافع. ويستمر هذا التفاعل فى تيار من الصور المتلاحقة متعايشا فى إستمرارية مع الوجدان الجمعى، الذى لا يلبث أن يرافقه الوعى الاجتماعى بحضوره، فى مجال ترتيب أدوات الفكرة وتنظيم أدوات الصياغة من ناحية، والحاجة إليه كوظيفة تبلغ أعلى مراحل متطلباتها فى الفعل الفنى من ناحية أخرى. وعندئذ يصبح العمل التشكيلى الشعبى فنا له إستقلالية فى الأسلوب والهدف. بيد أن إستقلالية الأسلوب والهدف فى الفن الشعبى لا تعنى ابتعاد هذا الفن كمحور من محاور الفنون الجميلة المتعارف عليها. والحقيقة التى تفرض نفسها أن هذا الفن يتفاعل مع الوسط الفريد والأبعاد المحددة له، الاجتماعية والتاريخية والنفسية، إلى جانب معايشته للعمق النفسى الذى يتمثل كبعد إنسانى أكثر من أى فن آخر غير الفن الشعبى، ولذلك فإن هذا الفن الأخير يبلغ أعلى درجات كماله عندما يحقق وظيفته الإنسانية بحضوره الاجتماعى.

وهكذا نرى أن الفن التشكيلى الشعبى هو جنس من أجناس الفنون الجميلة، ولا فرق بينه وبين الأنماط الأخرى، والتى كانت سابقا تعرف بالفنون الرسمية أو ما شابه ذلك، لأن هذا الاتجاه فى التعامل مع أحد الإبداعات الإنسانية المتصفة بالجمال والإنتشار والحضور الاجتماعى أمر غير طبيعى، ولا يتفق مع ما نراه الآن ومنذ فترة من معالجات كثيرة فنية يتخذ فيها الموتيف الشعبى ركناً جوهرياً من أركان التعبير الجمالى لعدد من الفنانين العالميين والمحليين.

بالاضافة إلى أن الحقيقة تشير إلى أن الإبداع فى الفن الشعبى يكون نتيجة لصفات ثقافية بيئية تصل بالقيمة فيه الى أعلى درجات الخصوصية، وتعمل على تأكيد هويته ومعايشته لأحاسيس وخيالات الشعبيين ..وهذا الأمر وحده جعل حاجات الأفراد تتشابك مع المعلن من الصور الجمالية، وقد انطبعت تلك الحاجات انطباعا محدداً وفريداً . وهذا يعنى أن هناك علاقة وثيقة الصلة بين الفن الشعبى واجتماعيته وإنتشاره، وأن هناك تأثيراً كبيراً لما يسحبه الأفراد الشعبيون من تصورات على العمل الفنى، وأن هذا التأثير يعايش وجدان الفنانين الشعبيين ورؤياهم الحسية والوجدانية، ويكون دائما مغلفا بالخيال عنها. ومن أجل ذلك لم يكن الخيال عند الشعبيين سوى مجموعة من الغرائز والأحاسيس، منها ما هو منبثق عن حالة حاضرة ، ومنها ما هو مندفع عن الماضى. بل تكون هذه الغرائز فى مجملها الإنسانى مصاغة بالوراثة الذهنية صياغة تكاد تكون مماثلة عند كل فرد من الشعبيين على أنها خياله وحده هودون الآخرين. وإذا كان هذا الفعل من الفنان الشعبى دليلا كافيا، وكفيلا بقدرته على الإبتكار والإبداع، فإنه فى الوقت ذاته ليس دليلا على نشوزه عن موروثاته، أو خروجا عن ثقافته البيئية والشعبية، وذلك بإعتبار أن الفن والفنان فى حالة دائمة من المعايشة والتعمق والاستنباط، وهى حالة حتمية لحركة الفن الشعبى وطبيعته الإنسانية التى تأخذ طابعا وانطباعا لخصوصية الفنان وإبداعه.

والسؤال الذى يطرح نفسه هو : هل الفن التشكيلى الشعبى يمكن أن يكون عالميا على الرغم من خصوصيته المكانية ونوعيته الاجتماعية؟. الحقيقة تدعونا إلى القول: إن هذه الخصوصية وتلك النوعية تدفعان الفن الشعبى إلى العالمية كلغة تشكيلية جمالية لها مفرداتها وأساليبها التعبيرية، التى تتعمق فى البعد الإنسانى بشكل يقترب من الوجدان العالمى بطريقة أكثر سلاسة، وأوثق انسيابية، ومن خلالهما تتكسر حواجز خطوط الطول والعرض، وأيضا الموانع الجغرافية. لذلك فالفن الشعبى كالهواء يسير فى كل مكان توجد فيه حياة اجتماعية؛ لأنه ضرورة يعبر بها كل مجتمع عن أصالة ابداعه وموروثاته الجمالية، وتتخذه الجماعات التى لها ثقافتها التقليدية وسيلة تعبير ولغة حوار مشترك بين أفرادها وبين واقعهم المادى والحسى، وفى الوقت ذاته يتذوقه الآخرون.

إن تعريفا مثل «شعبى» لفن و«اجتماعى» لفن آخر لهو شأن كثير من التعريفات التى تستخدم حديثا لتحديد ناحية من نواحى التعبير الجمالى، وخصوصا مع نمو الدراسات الاجتماعية المتصلة بتعريف الفن وتصنيفه، والفنان والنواحى التعبيرية التى تشكل البناء الشكلى والمعرفى والتقنى للفن الجميل بصفة عامة ، ولهذا لا يمكن تجاهل تلك الدراسات عند تحديد قيمة العمل الفنى وحدوده الموضوعية. وعلى الرغم من أن تعريف أحد مجالات التعبير الفنى بأنه شعبى، يعنى اتجاه تعبيرى مغاير ومتباين بمواصفاته وحدوده الاجتماعية والثقافية عن فن آخر له طبيعته الفردية فى الأسلوب والتعبير والموضوع، والذى يوصف فى هذه الحالة بأنه فن اجتماعى خالص. فالفن عندما يعرف بأنه اجتماعى يتحدد ذلك داخل نطاق فردية التعبير، وفردية التذوق، وخصوصية الفنان؛ ولكن بإعتبار أن الفنان داخل المفاهيم الاجتماعية للعلم ذاته وليد مجتمعه، وثقافته تنبع من مجتمعه، وأن فنه ينتج لأفراد مجتمعه، فالفن وإنتاجه يحملان فى كيانهما مجتمعاً. وهذا هو المنظور الاجتماعى للفن والفنان، ومن وجهة متفردة لنوعية الإبداع . أما عندما نعرف فنا بأنه شعبى، فإننا نحدد له طبيعته التى تغيب فيها فردية المبدع وتعيش داخل منظومة الرؤى الشعبية للجماعة. وبناء على ذلك، فإن الفنان من المنظور الاجتماعى ليس محتما عليه أن يوظف العناصر الجمالية والموضوعية الثقافية الشعبية فى أعماله، ولكن هذا الفعل يعتبر أمرا حتميا للمبدعين الشعبيين لتمثيل الجوانب الدالة على شعبية أعمالهم، من خلال الفهم الواعى للمعطيات الثقافية والأبعاد الاجتماعية التقليدية، مع الإلتزام بقبول الجماعة لأعمالهم الفنية. إن الإلتزام بالإقتراب من الموروثات الشعبية نوعا من الخيارات التى تحددها ميول الفنان الاجتماعى، دون الإلتزام فى الوقت ذاته بحتمية ذلك الاتجاه عند الفنان الشعبى.

والفن الشعبى، بين استلهام وتوظيف عناصره الجمالية والموضوعية، يجعلنا نؤكد على أثر الأبعاد الاجتماعية فى صياغة الوحدة التشكيلية صياغة تتفق مع الظاهرة الشعبية فى مدلولها وقيمها الإنسانية. فالفنون الشعبية بدون أبعاد اجتماعية ليس لها خصوصية، وضرب من الإنتاج الحرفى فحسب. ومع الأبعاد الاجتماعية فإننا نضيف اليها وإلى العوامل البيئية عاملا ثالثا هو عامل الزمن المتغير والبعد التاريخى له. ففى هذه الورقة نستقى من التطور التاريخى للثقافة الفنية شواهد عديدة على أهمية البعد التنموى فى الفنون الشعبية. ولا ريب أن هذه الشواهد هى الخلفية الجمالية النامية والإنتاجية المتطورة التى عبرت عن السمات الخاصة المصاحبة لإستمرارية هذه النوعية من الفنون. يعتقد

الدارسون للفنون الشعبية، ولنواتجها الإبداعية التى تتفرع منها، أنه فى إمكانهم التعامل مع هذه النوعية من الإنتاج الفنى، لو اتبعوا طريقة خاصة سلفية فى وضع معايير تتفق مع المنظور الفهمى السائد حول هذه الفنون وطبيعتها الشعبية. وهذه الطريقة تعتمد أولا على الإدراك الكامل للظواهر الاجتماعية المحيطة بهذه الفنون وأبعادها التقليدية وتأثيرها على الشعبيين أنفسهم، بصفتهم المنتجين لهذه الفنون، وعلى طبيعة النواتج الفنية بالتالى، بإعتبار أن الصانع وإنتاجه ظاهرة مكانية لها خصائصها الإنسانية والبيئية.

والحقيقة أن عادة التفكير الزمنى، وخاصة بالنسبة للذين يهتمون بالاستلهام من الموروثات الشعبية، لم تترسخ فى دراستهم بالشكل الذى يتصوره الكثيرون من الدارسين للفولكلور. ففى دراستهم لهذه الفنون فضلوا، بل لجأوا إلى أن يتبعوا فى تفكيرهم ونظرتهم، البحوث الاجتماعية؛ وخاصة المنهج التقليدى منها، فأرجعوا المسائل الإنتاجية الشعبية إلى الأبعاد الاجتماعية كمحددات ثابتة لطبيعة البناء البحثى حول الظاهرة الإبداعية. وهذه الطريقة غير الواقعية هى التى تغلب على تفكيرهم، وخاصة عندما يتعاملون مع المادة الفنية بإعتبارها عنصرا حيويا يتعمق فى ماضيه ويتأثر بعامل الزمن، وهذا ضرورة حتمية. ومما يرجح عدم الأخذ بالطريقة البحثية حول تأثير الزمن ودوره فى التغير الشكلى للأبعاد الاجتماعية، عدم قناعتهم بالدور الذى قامت به الثقافة المادية من واقع تأثير فنونها الشعبية على التغير الاجتماعى المستمر مع حركة التاريخ؛ ذلك لأن التغير الاجتماعى يقوم على تنوع الأشكال السلوكية وإنعكاسها على وسائل التعبير الفنى، وعلى تعدد الوظائف المستحدثة للفنون الشعبية فى أى من المجتمعات، حتى العريقة منها فى تقليديتها، كحتمية تاريخية ومنطقية. وبما أن الفنون الشعبية إنتاج محورى فى الثقافة المادية، ولها دور رئيسى فى التعبير عن الأبعاد الاجتماعية من واقعها المستمر والتاريخى، فتقوم على مدى تأثرها بالمعطيات التاريخية من واقع الزمن المتغير مؤدية بذلك وظيفتين أساسيتين:

أولهما: الفنون الشعبية تتضمن أشكالا تعبيرية وأنماطا إنتاجية تتفاعل مع حاجة المجتمع، وتعبر عن خواصه النفسية والعملية، وهى أداة للتغير التعبيرى والشكلى للوحدات الفنية. وفى الوقت نفسه تقوم الإبداعات الشعبية بدور تنموى، يكون بتأثيره عوامل الضبط لوسائل الانتشار والتوثيق فى كل مرحلة تاريخية.

ثانيهما: الفنون الشعبية من واقع إنتمائها للثقافة المادية تصبح كإنتاج متميز بشعبيته وأصالته، وارتباطه بالخبرة الحرفية وبأنماطه الجمالية، إلى جانب دلالته الثقافية والوظيفية، فهى لا تساعد فقط على التكيف الإنتاجى مع متطلبات وحاجة أفراد المجتمع لهذا الإبداع فى جوانب وظيفية ونفسية، بل إنها تساعد هؤلاء الأفراد على تقبل المؤثرات الجديدة التى تصاحب التطور التاريخى والنظم المستحدثة المصاحبة له من وحدات تشكيلية وزخرفية وبنائية، ثم اثر ذلك كله على وجود النمط التاريخى التقليدى للفنون الشعبية.

أى أن الفنون الشعبية مع ثقافتها المادية وبعدها التاريخى تعمل على تكيف الأفراد لهذا البعد النامى فى اتجاه المستقبل. وبهذا نجعل العلاقة بين نواتج الفنون الشعبية وبين حاجة المجتمع وذوقه الجمعى فى تفاعل دائم، وفى حركة إنتاجية دافعة لإستمرار الإبداع والحرف التابعة له.

ولزيادة التأكيد على ذلك، فإن الأبعاد الاجتماعية بدورها هى أيضا فى حالة نامية فى محدداتها السلفية، وهذه ليست إلا حقيقة واقعية. وبمعالجة هذه الحقيقة بتفهم يمكن الأخذ بالبعد التنموى كمنظور يحقق الأبعاد الاجتماعية وأشكالها فى الفنون الشعبية. وهذا لا يتأتى إلا بعد هذه الإجراءات:

١ ـ إكتشاف الأبعاد الحضارية التى مرت بالمجتمع، وأثر ذلك على مسار الثقافة المادية وعلى الإبداع الفنى فيها، وعلى تنوع الأشكال الجمالية والأنماط الحرفية.

٢ ـ هذا الإكتشاف لن يحقق جدواه إلا بالدراسة التاريخية للعناصر الإنتاجية وملامحها المتغيرة، وضرورة مقارنة ذلك بالأصول الأولى للثقافة المادية.

٣ ـ تصنيف الأبعاد الاجتماعية المؤثرة، بحكم علاقتها بحدود التغير النامى، فى الوحدات الإنتاجية وورشها أيضا.

ولذلك فإن هذه الدراسة المقدمة ترى إضافة بعد ثالث على البعدين السابقين، وهو بعد الزمن المتغير، إلى جانب بعد البيئة والأبعاد الاجتماعية التقليدية كعوامل متسقة فى تحديد خصوصية الإبداع فى المكان والزمان. وفى هذا المعنى يستقى البحث من التطور التاريخى شواهد عديدة على المنظور التنموى للفنون الشعبية، وعلى وجود التحرك المحسوس فى أنماط الثقافة المادية وأشكالها التعبيرية والفنية، وأيضا فى تنوع السلوك الاجتماعى فى توظيف الإبداع الشعبى بالشكل الذى يتوافق مع طبيعة المرحلة

التاريخية وخصوصية الزمن المصاحب لها. ولا ريب أن هذه الشواهد ما هى إلا بمثابة الخلفية الثقافية والجمالية والإنتاجية، وما هى إلا أداة دالة على الخبرة المتراكمة التى أكسبت العمل الشعبى إستمراريته وعمقه فى تاريخه الفنى.

وموضوع الاستلهام والتوظيف فى الفن الشعبى يرتبط أوثق إرتباط بالأبعاد الاجتماعية وموضوعاتها وميادينها البحثية، وهى:

## أولا - البيئة الاجتماعية والفنون الشعبية :

يجب أن يكون واضحا أن فكرة الإبداع الشعبى كتعبير عن الذوق الجمالى فى المجتمع لا يمكن أن تنفصل عن الأبعاد الاجتماعية؛ فالفنون الشعبية ليس فى الإمكان أن نحددها إلا عن طريق مظاهرها الاجتماعية. ومع ذلك فإن هذه المظاهر هى التى تتأكد عن طريق الفنون الشعبية.

تتكون الفنون الشعبية فى بيئة، والبيئة هى بمثابة الخصائص التى تحدد الصفات النوعية لهذه الفنون، وهذه الصفات تتحول إلى سمات فطرية موروثة، وكل هذه السمات هى ما ينشأ عن تلك الصفات البيئية، من أبسط أنواعها وأعمها إلى ما هو أعمقها وأعقدها، وإن إختلاف نسبة تراكيبها ودرجة حدتها تثمر خصائص تعبر عن الأشكال الأصيلة والتراثية.

### ومن المنظور السابق تبرز هذه الخصائص فى:

**١ - المكان وخصائصه :** وهو البيئة التى تحمل المؤثرات الطبيعية والمناخية والتضاريسية، التى فى وحدتها تشكل الإنسان وتعايشه فى واقعها وفى رموزها أشكال طبيعية وغيرها.

**٢ - الوراثة الاجتماعية:** إذا كان الجنس هو الذى يحدد الصفات البيولوجية لأفراد المجتمع، فإن الوراثة الاجتماعية تتحدد بالتقاليد والعادات والعرف، وكلها من صنع المجتمع ذاته، ومن خبرته المتوارثة نتيجة الدوافع والرغبات والمصالح المشتركة، ونتيجة التفاعل الإنسانى مع المكان ومع نوعية الثقافة السائدة.

ويمكن أن نشير إلى أن الكشف عن الصفات المميزة لمجتمع ما، لا يمكن أن يتم إلا فى حالة المعايشة مع أشكال الوراثة الاجتماعية والصفات البيولوجية وطبيعة المكان، بالإضافة إلى ذلك الإهتمام بنوعية الخبرة الإنسانية التى تراكمت عند الأفراد وشكلت معها ثقافتهم.

**٣ - الثقافة الفنية والمادية:** هى التعبير الملموس والمحسوس عن النمط السلوكى تجاه العقيدة والتقاليد والعرف والممارسات الاجتماعية الأخرى. وهذه الثقافة تأخذ طريقها نحو التشكل بخبرة الجماعة وحس الأفراد، إلى التعبير عن إحتياجاتهم العملية والمعيشية والروحانية والروحية. وهذه الثقافة الفنية والمادية هى السمة الجمالية والإبداعية البيئية التى تعرف الإنسان الجمعى وبيئته الخاصة.

ولكن، ونحن نؤكد على هذا المعنى، ندخل أيضافى دائرة التحفظ حين نذكر الإنسان الجمعى؛ حيث إننا نشير إلى الفكر الجمعى فى هذه الجزئية التى تتضمن أيضا الإبداع الجمعى، دون أن نتغافل عن الميول الإنسانية الفردية نحو الإبداع الفنى والإبتكار الجمالى. ذلك لأن الإبداع الجمعى لا يتعارض مع الإبداع الفردى من حيث إن الإنسان الشعبى هو الذى يحمل الميول الوراثية نحو إنتاج فن بدعامة فطرية وثقافية اجتماعية. ومن هنا فإن الثقافة الفنية والمادية تعد إنتاجا مؤلفا من عدد من الخبرات المتواصلة فيما بينها عبر تاريخ المجتمع.

وفى الثقافة الفنية والمادية تندمج الأبعاد الاجتماعية مع المنتوجات الإبداعية، وتمتزج بعضها بالبعض الآخر، وبذلك تحدث عملية نقل الخبرات، وينشأ نتيجة لذلك الوعى الجمالى الجمعى الذى هو قابل للإنتشار بين أعضاء المجتمع. وعلى هذا فإن إنتشار الوعى الجمالى الجمعى يؤدى إلى خلق حالة من التواصل الفنى لأشكال فنية متميزة ببيئتها.

والتقاليد الاجتماعية هى التى تشكل سلوكيات أفراد المجتمع، وتحدد أفعالهم، وتميل بهم نحو تأصيل الهوية الثقافية والمكانية من خلال محاكاة موروثاتهم الاجتماعية والفنية. وأن من خصائص فعل المحاكاة للتقاليد نقل صور الماضى فى حاضر الجماعة، وذلك من خلال الأفكار والأنماط التى يتوارثونها جيلا بعد جيل.

من آثار التقاليد على المجتمع أن أبعادها تصبح عادة ملزمة عند الجماعة وتشكل لهم أفعالهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض. فضلاً عن ذلك أن صفتها المعيارية تجعل من العادة الجماعية عرفاً مؤثراً على جوانب الحياة بما فيها الثقافة وفنونها الشعبية. ولعلنا، ونحن نؤكد على تلك الموضوعات التى تحكم التقاليد الاجتماعية، نشير إلى أن الفنون الشعبية هى إيقاع الثقافة الاجتماعية التى تتوحد فى قاعدة حركة الزمان، والتى بنيت على أرضية المكان، وأن

الإبداع فى هذا الإيقاع لابد له أن يتأثر بالأشكال التاريخية، وأن يتفاعل مع فعل المحاكاة لهذه الأشكال. وينشأ عن هذا ذوق جمالى وحرفى، ومدلول اجتماعى جديد مضافا إلى الثقافة السالفة. وبعبارة أخرى يمكن القول: إن الإبداع فى الفن الشعبى يعيش رموز التقاليد الاجتماعية، إلا أنه يجمع بين الماضى بتراثه وبين حاضره بإحتياجاته الفنية.

حين يجرى الحديث عن الإمتزاج فى الفنون الشعبية، أو التركيب المستحدث، فإن الإشارة تفيد أن الفنون الشعبية تحفظ أصالتها بإنتاج متنوع متجانس ومتطابق مع الذوق الشعبى المتعايش مع عصره، ويكون ذلك مبنيا على الرؤى الوراثية الحرفية بشكل أوثق، بإعتبار أن المبدع والمتلقى من الشعبيين يتبعون فى إنتاجهم الذوق الذى يفى باحتياجاتهم النفعية، التى ترمى إلى إظهار معنى من معانى الإبداع الشعبى، وهو التفرد المكانى والخصوصية الجمالية.

ولاشك أن التقاليد الاجتماعية مع التقاليد الإنتاجية فى الفنون الشعبية، وفى مجال الإبداع بالتحديد، تؤكد فى مجملها على بقاء القديم من الموروثات، وذلك من خلال المقدرة على إبتداع أشكال فنية تحقق التواصل بين الماضى والحاضر.

إن مدلولات الخبرة ورموز الجمال فى الفنون الشعبية، تدل كلها على العلاقة الوثيقة بين المنتج الفنى وبين التقاليد الاجتماعية، ولكن لن يتم ذلك إلا من الوجهة التاريخية، والتى لابد لها وأن تقع فى دائرة الزمان المتغير. ولهذا فإن الفنون الشعبية تعد معياراً حقيقياً للأصالة الاجتماعية، وواجهة للأبعاد الاجتماعية. ومنتجات الفنون الشعبية تقع فى جانب كبير من الأهمية عند البحث عن الشخصية المكانية بكل ما لها من خصوصية، وأيضا تهدينا إلى تميز الإبداع الفنى والنوعى الحق فى مجتمع من المجتمعات.

وعلى ذلك فإن الفنون الشعبية لا تتوقف عند حدود التقليدية، كما هو حاصل فى الأبعاد الاجتماعية؛ لأن المبدعين الشعبيين عندما يتناولون تلك الأبعاد الاجتماعية بما فيها التقاليد الشائعة، فإنهم يتناولونها بإعادة صياغة وإعادة تنظيم، وذلك بتدخل فنى، وإمتزاج شكلى. وهكذا كانت الفنون الشعبية ترتكز فى إنتاجها على بنية سابقة التشكيل والتصور الموضوعى والجمالى، ولذا فهى، أى الفنون الشعبية، ليست متوقفة عند حد محاكاة القديم بدعوى الحفاظ على تقاليد الشكل الموروث. وعلى الرغم من أن الهدف الإنتاجى لها يكاد يكون واحداً فى كل مرحلة تاريخية، إلا أنها ليست آلية فى التشكيل ولا فى التصور، بقدر ما هى إنسانية فى التعبير، ولذلك فهى دائمة النمو فى نطاق شعبيتها وفى داخل حدود هذا المعنى والوظيفة.

ويستخلص من ذلك كله أن لكل اتجاه من اتجاهات التعبير فى الفنون الشعبية جانبا تطوريا يتطلب متابعته بالدراسة التاريخية والجمالية، وبعبارة أدق السعى نحو التحليل الموضوعى والشكلى للوحدات الشعبية من واقع تاريخى وجمالى، وان يتم ذلك من خلال الوعى بأن الفنون الشعبية نسق جمالى أولاً، ثم تعبير اجتماعى. وأن هذا النسق وذلك التعبير مجال واحد تتفاعل فيه الوحدات البنائية التشكيلية التى تقدمها المراحل التاريخية وثقافتها الفنية فى كل مرحلة.

ويضاف إلى هذا، الأبعاد الاجتماعية التى تزود الشعبيين بالوسط الفنى أو المجال الحرفى الذى يمكن فيه ومن خلاله أن تتحرك الفنون الشعبية، وأن تحدد لهم النشاط الفنى الذى يعملون فيه. والنتيجة سوف تبّين لنا أنه من الصعب أن ننتزع من الفنون الشعبية الأشكال الأصيلة، على الرغم من أن المبدعين سوف يتناولونها فى إنتاجهم كوحدات مستقلة بعيدة عن تقليديتها وأبعادها السابقة؛ وإن كان روح الشعبية يملأ العمل الفنى ويؤكد على الأصالة الفنية. وتظل الدعامة الجمالية الفنية الوراثية دائمة على الرغم من الإطار التنموى النامى الذى تعيش فيه الفنون الشعبية.

إن أساس التقاليد فى الفن بصفة عامة، وفى الفن الشعبى بصفة خاصة، يكمن فى إنفعال المبدع الشعبى بالأشكال والموضوعات الاجتماعية. وهذا الإنفعال هو الإنفعال النوعى الذاتى الذى يحمل ثقافة عصره، أو هو الجانب الوجدانى للإنسان النامى. ويمكن أن نقول: إن الإنفعال هو إنعكاس للوجدان الذى يعايش حاضره. والمشكل التقليدى الذى يثار فى هذه القضية يدور حول أهمية أن يهيئ الفنان الشعبى نفسه لإرتضاء تقاليد المجتمع الذى يعبر عنه، والتأثر إلى حد الإلزام بالأشكال الفنية المتوارثة. ويرجع هذا إلى عدم الإهتمام بالدراسات التاريخية والجمالية، والموقف الناشئ تبعاً لذلك هو الاتجاه نحو الأبعاد الاجتماعية مقياسا للتعرف على الثقافة المادية، وبالتالى الفنون الشعبية فيها. ولا تعنينا هنا هذه التبعية العلمية إلا فيما يختص بالبعد الخاص بالأصالة الاجتماعية وأثرها على أصالة التعبير الفنى، وهو ما نعنى به العمق التاريخى المتوارث للعنصر التشكيلى وإرتباطه بالوظيفة الاجتماعية.

وليس هناك أدنى شك فى القيمة الرفيعة التى تتجلى فى كثير من المنتوجات التى أبدعتها أيادى الفنانين الشعبيين من أشكال تعبر عن بيئاتها المختلفة بشكل تفصيلى، وفى أهمية ما نسميه بالوجدان الذاتى الجمعى الجمالى الإنتاجى. غير أن القيمة والشكل التفصيلى لا يعدان إيضاحاً وتفسيراً له معنى الثبات الفنى عند حد الموروثات فحسب، وإنما يعد فيما يبدو من طبيعة الفنون الشعبية، مما يدفع إلى القول بأن المبدعين فى كل مرحلة زمانية مرتبطون فيما يثار بينهم من موضوعات جديدة ونمو فكرى واجتماعى، لأنهم فنانون قبل أن يكونوا تسجيليين. والإبداع الذى يدفع الغريزة إلى الإنتاج الفنى إنما هو متطور بطبعه، ومجرد اسم كلى يطلق على عدد كبير من أنماط التعبير الفنى بأشكاله المختلفة. والغريزة الفنية تشتمل على عنصر مشترك يجمع بين دوافعها المتباينة فيما بينها، ألا وهو التجديد والإندماج؛ ولكن ليس هناك ما يفيد تفسير هذه الغريزة من وجهة نظر اجتماعية عندما نتعرض لمكوناتها، بقدر ما يفيد وجود جانب نفسى يؤدى إلى نشوء الدوافع المسببة للعمل الفنى، ويؤثر بدوره فى الحياة الاجتماعية. وهنا تتكون الوظيفة من وراء حضور العمل الفنى فى المجتمع، والتى تنحصر فى مدى تطبيق الخصائص الجمالية والموضوعية وبيان كيفيات معالجتها للواقع المباطن للفعل الفنى.

وما يعوزنا فى هذه الحالة هو أن نعرف لماذا تنشأ هذه الدوافع الإبداعية عند بعض الأفراد دون غيرهم فى ذات البيئة، لنصل إلى أن الأبعاد الاجتماعية ليست بالضرورة أن تكون هى المشكلة أو المسببة للفنون الشعبية، حتى فى حالة تحولها إلى دوافع اجتماعية خالصة، وما يبنى عليها من إدراك اجتماعى مشترك تجاه الفعل الجمالى، ولكننا لا نرى هذا الإدراك الاجتماعى سوى أنه قبول من المجتمع للفن الشعبى البيئى.

وعلى هذا فنحن نؤكد بدورنا على أهمية الإدراك الجمعى تجاه الفن الشعبى، لما له من قوة فى إستمرارية هذا الإنتاج ونوعيته. فهذا الإدراك لا يكشف عن نفسه من واقع المعايشة مع فنونه فحسب، ولكنه يتجلى أيضاً فيما ينشأ على الموروث الفنى من تحول شكلى للمنتج الفنى، يزيد فى قابلية أفراد المجتمع له، بكل ما يبدع من أشكال أصيلة. ولذلك ينحصر ما لهذا الإدراك الاجتماعى فى توازن خالص ينظم العملية الإنتاجية داخل الإطار التنموى والتفاعل الجمالى مع المستجدات الثقافية. ولذا فإن تفسير الأبعاد الاجتماعية تفسيرا يعتمد على مدلولات المسببات، ليعد منهجاً غير متكامل، منطوياً على تحيز علمى. وزيادة على ذلك، فإنه على الرغم من إرتكاز الفنون الشعبية على الأبعاد الاجتماعية، فإن الطريقة التى تفصح بها عن تأثيراتها على الإبداع الفنى تتوقف على الخبرة المتناهية للمبدعين أنفسهم فى التعبير عنها وعن تقاليدها الاجتماعية. والحاقاً لهذا، فإن التقاليد الاجتماعية - وهى أهم الأبعاد الاجتماعية كما أوردنا سلفاً- لها نصيب كبير في الحفاظ على الموروثات الفنية كقيمة إنتاجية وقيمة وظيفية، علاوة على أنها قيمة جمالية وتشكيلية.

والواقع أن ثمة تشابهاً كبيراً بين القيم السابقة وبين الدور الذى تلعبه هذه القيم فى إطار التربية الاجتماعية لخلق أنساق خاصة للسلوك البيئى، علاوة عن نسق القرابة وأيكولوجية المكان وبنائه الاجتماعى؛ حيث إن الدارس للفنون الشعبية لا يستطيع أن يفهم خصائصها الجمالية الذاتية، بوضوح ودقة، إلا إذا نظر إلى إرتباطها وتفاعلاتها ضمن الأنساق العامة للمكان ككل، بإعتباره وحدة إنسانية متكاملة ومتماسكة. إن إدراك جميع هذه التفاعلات والأنساق شرط تفرضه الدراسة الجمالية الشعبية التى تقر بأن جميع مكونات العمل الفنى المادية منها أو التعبيرية، الحركية والحسية، وحدة متكاملة متبادلة التأثير والتفاعل، ولا يمكن فهم أى فعل فنى إلا بأخذ الأفعال الأخرى بعين الاعتبار.

والفولكلور يهتم بدراسة المنتجات الفنية المادية وغير المادية، من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المنتجات والبيئة المكانية والخصائص الإنسانية. فهو علم يعنى بدراسة الظواهر الإبداعية، وهو بإهتمامه هذا يكشف فى الوقت ذاته عن الحياة الاجتماعية والوقائع المكانية كظاهرة متكاملة، عبرت عنها الفنون الإبداعية للإنسان الاجتماعى. فمن المعروف أن الإنسان فى بيئته له مطالب متعددة، وله سلوكيات متباينة يقومها تقويما فى تصوراته التشكيلية، ويعبر عنها فى منتجات لها صفاتها الجمالية. وبناء على ذلك فإن دراستنا للفنون الشعبية، وتقاليدها الخاصة، ليس من حيث إمكان تأثيرها على التقاليد الاجتماعية السائدة بين الأفراد، بل من حيث إنها مسلك فطرى له تاريخه فى مجال الإبداع، يتصرف فيه الوجدان والحس ويتحقق بالحاجة إليه؛ وبذا يحدث التأثير غير المباشر للتقاليد الاجتماعية وأبعادها. فدراستنا للتقاليد الفنية لا تعنى البتة الدراسة الجمالية فحسب، فالحياة الاجتماعية وأبعادها وظواهرها تتكشف بدورها عند الدراسة.

سبق وأن حاول كل من دوركايم وشارل لالو ثم هيبوليت تين أن يبينوا العلاقات المتبادلة بين الإبداع وبين البيئة ومظاهرها، والحياة الاجتماعية وتقاليدها، فى دراستهم لعلم الجمال. والواقع أن البيئة بكل خصائصها وتفاعلاتها تلعب دوراً هاماً فى تشكيل السلوك الجمعى، والنظام الاجتماعى الواسع، وذلك حتى يمكن للمبدعين الإندماج مع البيئة بآثارها السببية للاحتفاظ بأسلوب حياتهم، ومع النظام الاجتماعى للثقافة الإبداعية وإنتاجها الجمالى والمادى الذى يضطرهم إلى الاعتماد على بيئتهم إعتمادا كبيرا. والواقع أن المسألة أكثر تعقيداً من هذا المنظور المباشر، فقد يبين لنا العمل الفنى أن آثار البيئة تكاد تتغلف داخل نطاق الفعل الفنى دون وضوح، ذلك أن الإبداع مع الفنانين الشعبيين له قوانينه الخاصة الفطرية،و هذه القوانين تتشكل مع ثقافتهم المادية، وتقاس بمقتضاها سمات الأشكال الفنية، وهى على وجه التحديد التجربة الإنسانية النامية والمتفاعلة مع كل الموروثات الفنية وتاريخها وثقافاتها.

وإذا أوضحنا أن الأصالة تعنى التواصل فى العمل الفنى مع تاريخ الموروثات الاجتماعية، وجدنا أن كل الدراسات السابقة تستهدف النمطية أو التقليدية فى الفن الشعبى من منظور المحاكاة للقديم، وليس من واقع التجربة النامية والمتفاعلة مع كل المتداخلات الثقافية، وهى لاشك تعطى نتائج قاصرة؛ لأنها تبالغ فى جعل الفن الشعبى ظاهرة تقليدية لا تتعلق بما يجب أن يكون فى خبرة الفنان الشعبى من نزعات ودوافع، ومن غايات واتجاه نحو الإضافة، بمعنى أن الفن الشعبى ظاهرة موجودة فى الزمن المتغير، ومتعمقة بما يجب أن يكون فى المجتمع من خبرات ثقافية مادية وغير مادية.

ومن هنا نشعر بضرورة قيام الفهم الاجتماعى، بأبعاده ودوره، على تشكيل خصائص الفن الشعبى وحدوده على الإبداع الجمالى. ومهما يكن من أمر، فإن هيبوليت تين فى دراسته عن المذهب الطبيعى الاجتماعى فى الفن نراه يؤكد على عناصر ثلاثة وهى: العنصر ـ البيئة ـ الزمن، بإعتبارها العناصر السببية فى نشوء الفن وتكوين خصائصه ووظائفه فى آن واحد. وهو بهذا يلغى فكرة القيمة فى الفن، ويعطى إنطباعاً بأن الفن ما هو إلا إنتاج مادى، والبحث فيه يعود إلى عناصره وتشكيله ودوره الاجتماعى من خلال الوظيفة. وتبعاً لذلك فإن المبدع الشعبى وعمله بعيدين تماماً عن فكرة القيمة الجمالية؛ لأن هذا من شأن الفنان وحده. ولكن من المهم الحفاظ على العناصر الثلاثة لضمان اجتماعية الفن، التى تحقق له أيضا القيمة التاريخية والمنطقية والواقعية؛ لأنها فى النهاية تشكل القيمة الاجتماعية للأبعاد الجمعية للفنان الذى يعايش مجتمع معينٌ فى عصر معين. «كل إنتاج فنى هو فكرة تعبر عن الطبيعة والحياة، سواء عرفها أو جهلها الفنان، فهى تقوده وهو يعمل لإخراجها محسوسة ملموسة». وهكذا جسد تين مجمل أفكاره عن دور الفنان وطبيعة عمله.

وإذا كان هيبوليت تين فصل الفن بذلك عن منظوره الفلسفى وجعله اجتماعيا صرفاً، إلا أن هناك نوعاً من التوحد الفكرى بينه وبين الاتجاه الفلسفى، من حيث إن الفلسفة أكدت على عبقرية الفنان فى ترجمة الأصول التى صورتها له الآلهة فى أعمال فنية مادية محسوسة للغير، وهو بذلك يعمل من خلال المحاكاة لأعمال ذهنية مرسلة له من العالم الغيبى. ونرى هيبوليت تين فى مدرسته الاجتماعية يؤكد على أن الفنان ما هو إلا ممثل للعقل الجمعى الذى يضع الضوابط الحاكمة لأى عمل فنى يقوم به الفنانون، وتقيده شروط عامة واقعية، ويوجهه إلى ذلك حفظه المأثورات الاجتماعية. ونشير إلى المعنى الذى قصدناه من التوحد بين النظرتين الاجتماعية والفلسفية فى إلغاء حرية الفنان فى التصور والتشكيل، وبالتالى فإن الفنان هنا إما أن يكون ناقلا فى المنظور الفلسفى أو معبراً عن الشروط العامة التى حددتها له الأبعاد الاجتماعية. وعلى ذلك فإن الفنان يصبح الوارث لصفات قومه، ويصبح أيضاً الناقل الدائم للفنون السابقة دون أى إضافة أو تدخل أو صياغة جديدة. وهو أمر يجانبه الصواب، ويبتعد تماماً عن واقعية التاريخ الطبيعى للفن، ويقف ضد النمو الفكرى والحسى، وضد النزعات الفنية المتجددة. وليس معنى أن الفن ونواتجه المادية والجمالية يوحد المشاعر بين أفراد المجتمع، ويخلق ذوقا جمعياً، أن يكون الفنان مطيعاً لهذه الوظائف طاعة عمياء بلا شخصية إنسانية مبدعة قادرة على خلق صيغة جديدة للحياة ولون جمالى متفرد. إن هذه الأشياء ما هى إلا أفعال إنسانية لابد للفنان من إستغلالها والإستفادة بها.

### ثانيا : الوراثة والعنصر فى الفنون الشعبية:

فى هذه الجزئية نحاول أن نطرح تساؤلا عن إمكانية توارث الإبداع بين الأفراد كتوارث الأسس البيولوجية والثقافية للتقاليد الاجتماعية. تؤكد الدراسات الاجتماعية والنفسية على دور الوراثة الأكيد فى تحديد نوعية الشخصية وسلوكها العام من خلال ما ترثه من خبرات مسبقة للأجيال

السابقة، وتؤكد أيضا على دور البيئة فى تكوين تلك الشخصية وتحديد ماهيتها المكانية. وعلى الرغم من ذلك، فإن الوراثة الثقافية والبيئية لا تعنى التشابه المطبق بين الأفراد فى الصفات السلوكية، ولكن تعنى التنظيم لآثار الثقافة والبيئة على الإنسان، بإعتبار أن الثقافة تشكيل إنسانى متفاعل مع الخصائص البيئية، ويؤدى هذا التفاعل إلى الحفاظ على السمات الخاصة للتجربة الإنسانية فى المكان.

وتزداد العلاقة بين الوراثة والعنصر تعقيدا عندما نتحدث عن الجانب الإبداعى عند بعض الأفراد فى المجتمع دون غيرهم. فإذا أخذنا الإبداع الذى اختاره الفرد عملا وحرفة كإنفعال وإحساس بالموجودات المحسوسة أو بالتخيلات الخاصة كمثال، إتضح لنا أن الإبداع فعل لا يورث، وأنه عملية معقدة قد تتأثر بالوسط البيئى مع عاملى الثقافة والتقاليد كأبعاد اجتماعية، ولكن يظل هذا الفعل من السمات الشخصية المتفردة لبعض الأفراد. وهكذا نجد أن العلاقات بين المبدع الشعبى وأثر البيئة والوراثة واضحة فى الحفاظ على الميول الفطرية فقط نحو إنتاج فن، والتعبير عن الثقافة والتقاليد بصورة لا يمكن تكرارها إلا فى العمل الحرفى النمطى، ودون ذلك فإن الفنان الشعبى قادر على أن يجعل المجتمع متعايشاً مع الفعل الجميل لا رافضاً له.

على أنه يمكن النظر إلى التنشئة الفنية للمبدعين الشعبيين على أنها تلك العملية التى يتحول فيها الفرد من حرفى إلى مبتكر لعناصر تشكيلية جديدة تنسب إليه، ولا يهدف منها إلا إشباع حسه الفنى وحاجته إلى إنتاج فن. كما يمكن النظر إلى عملية توظيف الميول والإستعداد الفطرى لدى هؤلاء الأفراد على أنها عملية مقبولة فى المجتمع، وعلى أن الأمر لا يقتصر بالطبع على نواحى الإنتاج لذاته، بل إضافة للأشكال التعبيرية والجمالية السابقة، كما أنه ممتد ليشمل كل الجوانب الثقافية المختلفة من أشكال الإحتفالية الروحية والترويحية والمادية الخالصة.

ومعنى هذا أن الوراثة والعنصر هما مفهومان شاملان، يغطيان ذلك النمط التعليمى النامى للخبرة عند هؤلاء الفنانين، والذى تشترك فيه كل الجوانب الأخرى وما إليها من إضافات تؤثر فى تكوين الشكل النهائى للمنتج الفنى، بحيث لا يمكن للفرد المبدع أن يتجاهلها أو يبتعد عنها، فهو مع ذلك فى مسلكه هذا يكون محافظاً على تفرده الفنى. ويرى الباحث أن التنشئة الفنية للمبدعين إنما تتكون من خلال التعرض للمواقف الثقافية وأبعادها المختلفة، والتى تتحدد فى نوعها وأشكالها خصوصية البيئة والوظائف الناشئة عنها.

ومهما يكن الأمر فإن الوراثة والعنصر لا يؤثران فى خلق مبدع جديد، ولا فى إستمرارية الإبداع لدى الأسرة وأجيالها المتعاقبة، وإنما يؤثران مباشرة فى استمرارية قبول المجتمع للفن ونواتجه. غير أن جزءاً كبيراً من هذه العملية يصبح كتراث شعبى فى المسلك والإنتاج، ويشكل تقليداً اجتماعياً ينتقل من جيل إلى جيل عندما يكون العمل الفنى محاطاً بصدق التعبير وواقعية التصور وجمالية الأداء. ويؤكد علماء الاجتماع أهمية هذا التراث الثقافى كتكوين أساسى للمبدعين الشعبيين، وهو الذى يجعل لكل منهم طريقته الفريدة فى صياغة الثقافة والبيئة. ويتخذ هذا التباين فى الصياغة مظهراً معيناً فى التعبير عن شخصية كل مبدع، فهو يتخذ صورة ذاتية عن العادات والتقاليد الشائعة، كذلك أيضاً صورة الاتجاهات والقيم التى يجب على المبدع أن يعبر عنها، كى تكون مرشداً لعصره ولجيله، ولما ينبغى أن يكون عليه فعل التعبير الفنى .

وإذا لم يكن للوراثة والعنصر دور فى التنشئة الإبداعية، فما هو المعيار البديل لذلك؟. فى الحقيقة أن الغريزة وحدها هى المعيار الذى له هذا الدور، ويتسع بعد ذلك مفهوم المعيار ليشمل جميع الجوانب الثقافية والاتجاهات والقيم والعادات التى تنتشر وتصطلح عليها الثقافة.

## ثالثا: الثقافة الفنية والمادية:

إن لكل ثقافة شعبية نواتجها المادية المتمثلة فى فنونها الشعبية، تعبر عنها وتعمل على إستمراريتها. ولذلك فإننا نصفها بالثقافة المادية علاوة على ماتتضمنه من عناصر جمالية وتشكيلية إلى جانب الوظيفة التى تجددت لها.

الربط بين الثقافة المادية والوظيفة أمر هام للدلالة على تنوع المنتوجات مع تنوع الوظائف التى تؤديها فى الحياة. وقد يختلف الإنتاج من عصر إلى عصر بتنوع الحاجة وبتجدد الخبرات ونموها، فيلجأ الشعبى إلى تطوير منتوجاته لتتوافق مع الحاجة النامية. والربط بين الثقافة المادية ومبدعيها أمر أكيد فى عملية الإضافة والتجديد ونماء العمل الفنى؛ لأن المبدع يحاول دائماً أن يوظف ملكاته الفنية توظيفاً يبرهن به على قدراته الإنتاجية بصورة تجعله أكثر شهرة وأعمق أثراً.

والثقافة الفنية تنمو لدى المبدعين من خلال تجاربهم فى الحياة، وتفاعلهم مع الثقافة السائدة فى مجتمعهم، ولذا فإن الرمز ودلالته غالبا ما يكون نوعاً من خصوصية التصور ونزعة نحو التفرد بأسرار العمل الفنى لدى المبدع. وكثيراً ما يعجز الرجل الشعبى عن تفسير تلك الرموز التى إبتدعها نتيجة أنها لحظة تصورية عابرة تجسدت فى العمل الفنى. ولذلك تكون القيمة الجمالية مختلفة عن القيمة الوظيفية فى المنتج الشعبى. ولهذا فإن قبول الجماعة للعمل الفنى لا يعنى بالتحديد قبولها للقيمة الجمالية، بقدر ما هو قبول لوظيفته فى الحياة.

وأما تكوين الثقافة المادية وعناصرها التشكيلية المختلفة فإنه يعود إلى نمط ثقافى على درجة مثالية عالية فى المجتمع، يقوم المبدع الشعبى بالدور الرئيسى فيه، من خلال استخلاصه للرموز أو تجريدها، ولذلك نجده بمثابة المعيار غير المحدد، من حيث إن له صفة التقليد من ناحية، ومن حيث إنه يتمثل للآخرين بوجود مشكل فى تصور متعدد من الأفراد، وذلك عندما يستجيب الأفراد إلى مثيرات الفعل الفنى. وسوف لا نجد إختلافاً كبيراً بين أذواق الأفراد نظراً لألفة هذه المثيرات التى تبثها الأعمال الفنية، ووضوح معالمها والحاجة إليها فى حياتهم، وفى مناسباتهم الاجتماعية المختلفة.

وإنه ليترتب على ما ذكرنا آنفا، أن كلا من الثقافة الفنية والمادية بمثابة التراث الإبداعى للمجتمع والجامع لتاريخه

والناقل المعبر عن أبعاده الاجتماعية.، وأن الإنتاج الفنى فيهما هو ثمرة ذلك كله، ونتيجة لتفاعل المبدعين مع أصولهم الشعبية، وأن هذه الثمرة لا تعود بالشكل المطلق إلى الوراثة ولا إلى العنصر، وإنما هى تعبر عن حاجة وعن وظيفة تتطلب دوماً الجيد من الإبداع، والجديد من القواعد الفنية والصور الجمالية.

والحديث عن الإبداع والحاجة والوظيفة فى تكوين الثقافة المادية يدعو إلى الإشارة لدور الفن فى تلبية الحاجة من خلال الوظيفة الناشئة من وراء هذا الدور:

١ ـ الفن يجسد الثقافة الروحية والترويحية فى صور جمالية تشكيلية تملؤها الرموز المعبرة عن تصور الشعبى لهما.

٢ ـ الفن يشكل أنماطاً نفعية لها إستخدامها المعيشى والعملى، ويعطى المنتج طبيعة جمالية توحد بين الفعل المادى وبين الإحساس الإنسانى.

٣ ـ الفن يحقق رواجا اقتصاديا من حضوره بين الأفراد معبرا عن حاجتهم له.

٤ ـ الفن يوحد الشعور من خلال خلق أطر ذوقية عامة للمجتمع.

٥ ـ الفن يعبر عن المكان ويستغل طاقاته الأولية من خامات فى إنتاج ما يلبى حاجة الأفراد من مسكن وملبس وأدوات عمل وطب شعبى، إلى جانب الأشكال التعبيرية الأخرى.

٦ ـ الفن يمثل أسلوباً تربوياً سوياً داخل المجتمع من خلال قيمته الجمالية ومصداقيته فى التعبير.

٧ ـ الثقافة المادية هى الخصوصية الحقيقية المعبرة عن المكان وعن الأبعاد الاجتماعية المختلفة، وهى التى تدعم التقاليد وتعمل على تحقيق وجودها داخل المجتمع.

ينبغى فى نهاية هذه الجزئية أن نضيف أن الأبعاد الاجتماعية وأشكالها ضرورة من الضروريات اللازمة فى بنية العمل الفنى عن الاستلهام والتوظيف، وأن نضيف على ذلك أن الإبداع الفنى يحقق لتلك الأبعاد مساحة من التعايش مع الأفراد، عريضة وهامة. ذلك أن أدوات الفن متنوعة وقادرة عند تشكيلها على الانتشار بين الأفراد والارتباط بهم من خلال المحاور السابقة. ولأن الفن ضرورة ووظيفة، فهو يكون لذلك اجتماعياً نامياً متجدداً من حيث عناصره التقليدية، أوعناصره المستلهمة والمشكلة بشكل جديد.

وقد يكون من المستصوب، قبل أن ننتقل إلى نقطة أخرى، أن نؤكد بعض النقاط الرئيسية فى هذا البحث. لقد دللنا أولاً على أن الأبعاد الاجتماعية تتجمع فيما يشار إليه بالتقاليد، أو ما يتعارف عليه بعد ذلك بالثقافة الاجتماعية. ويجب أن نتصورهما على اعتبار أنهما يشكلان جوانب خلفية للابداع الفنى، فينشأ تبعا لذلك الإندماج بين بواعث إنتاج فن وبينهما ، ويكونان معاً نسيجاً خاصاً من الإبداع يعرف بالفن الشعبى. ثم قمنا بالتمييز بين التقاليد الاجتماعية وبين التقاليد الفنية موضحين خلال ذلك ديناميكية الفنون فى تطورها، وفى إستحداث الجديد كسمة من سمات الابداع وكخاصية من خصائص الفن. ولكن فى النهاية أشرنا مؤكدين على أنهما ليس سوى مظهرين لعملية واحدة، هى: تكوين الثقافة المادية والجمالية للمجتمع. وفى مرحلة تالية أوضحنا أن المبدع فرد اجتماعى، إلا أنه بؤرة خاصة تشع منها حركة الفنون التشكيلية، أو هو بمثابة مركز التجديد للفكر الفنى، الذى يحقق للثقافة المادية معايشتها لواقع ثقافة مجتمعها وعصرها.

وقد لاحظنا فى مرحلة ثالثة أن البيئة والوراثة لا تشكلان بالضرورة مبدعا فى حدود نمطيتهما، إنما المبدع فى المجتمع حالة خاصة، وأن حالته لا تتكرر بالضرورة من خلال الوراثة كما هو حادث فى تعلم ونقل الخبرة فى مجال الحرف اليدوية والصناعات الأخرى؛ لأن الإبداع يعنى القدرة على الخلق وإستحداث الجديد والتفرد بالأسلوب. بيد أن هذا لا يعنى أن دور الأبعاد الاجتماعية والبيئة والوراثة عديم الشأن فى نشوء المبدعين من الشعبيين، بل الأمر على عكس ذلك، لأننا إذا كنا نقصد أن الفن عملاً وإنتاجاً يولد فى داخل نطاق كل مجتمع، فإن الفن حينئذ يصبح اجتماعيًا، ومادته الجمالية ذاتها معبرة عن الأبعاد الاجتماعية بأسرها؛ لأن الفن يعمل بواسطتها من خلال وظيفته وأهدافه. وعلى أية حال، فإنه يترتب على ما بسطنا فى موضوعنا هذا أن الفن من خلال المجتمع يتطور وفق تقاليده، وأنه ينشأ من الحاجة إلى إنتاجه، وأنه نام لأنه فعل إنسانى وإنتاجى أولاً وأخيراً. ولكن يبقى بعد ذلك التعرض لمستقبل بعض الحرف التقليدية التى أخذت طابعاً من التقاليد، والتصقت فيما مضى بحاجة الإنسان إليها وإلى منتجيها.

من الفنون الإنتاجية، التى تلعب فى تشكيلها الحاسة الجمالية دوراً حيوياً، فن الفخار. وإلى جانب ذلك يعتبر هذا الفن مجالاً واسعاً فى عملية الاستلهام والتوظيف، وفى تنوع الأفكار حوله، وتزايد الإقبال على معايشته وإنتاجه إنتاجاً

فنياً للفن، وانتاجاً نفعياً له وظيفته فى الحياة. وفن الفخار من الفنون التراثية التى تجسد الجوانب الاجتماعية والنفسية لصانعيها ومستخدميها، وهوفن يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالتراث التاريخى وبالأشكال المرئية البيئية، ولها أدبياتها الشفهية وأرتامها الصوتية فى نداءات الباعة، ولها أطرها التقليدية لتعامل الحرفيين مع بعضهم البعض، بالإضافة إلى أهمية دور الخبرة والممارسة والحساسية فى التشكيل، والدراية بالتقنية العالية. ومن المعروف عن هذه الحرفة أنها تحاكى الأسلاف فى نمطية الإنتاج، ولكن من المعروف أيضاً أنها مهنة تؤكد ذاتها فى الإبداع والتجديد فى بنية التشكيل الفنى. وقد يكون السبب فى أن خامة الفخار ذاتها تعكس نوعاً من الإحساس الفطرى، وأن إنتاجه يعبر عن الروح الإنسانية التى تعكس الترابط بينها وبين الفرد الجمعى، ليس فقط من حيث الوظيفة، بل من الناحية الجمالية والنفسية. والمثل فى الفخار يعطى نماذج واضحة عن فكر الجماعة حول الأمور التى يعايشونها، ويجسد تجاربهم فى الحياة وفى العلاقات الإنسانية بينهم، ومثال ذلك «اضرب الطينة فى الحيط إن ما لزقت علّمت» .وهذا المثل توجيه لإستخدام القول السلبى تجاه الآخرين للشوشرة والتشهير بهم، وهو يتوازى مع المثل القائل «العيار اللى ما يصيبش يدوش». «اكفى على الخبر ماجور»، «مش كل مرة تسلم الجرة»، «طلب الغنى شقفة كسر الفقير زيره»، «دى كانت فى جرة وطلعت لبرة»، «الحريم م الجلل الجناوى، والرجّالة م الأباريق الغزاوى». ومن النداءات التى يرددها الباعة، وأغلبها يصف مكان الانتاج المشهور، مثل: «القلل القناوى»، «والزلع العال الزلع» (كناية عن أن أشهر صناع الزلع فى الصعيد)، «البرمة الإسكندرانى» وهى أجود أنواع البرام وتنتج فى الإسكندرية. «الشوالى الملاح» ويقال إن عائلة الملاح بأشمون جريس بمحافظة المنوفية هم أشهر من أنتج الشوالى من الكوشة البلدى. بجانب هذا ترتبط هذه المهنة بالعادات والتقاليد الشعبية والاجتماعية فى المناسبات المختلفة.

تنتشر مهنة الفخار إنتشاراً كبيراً على الخريطة المصرية، ويعمل بها حرفيون متخصصون، بجانب أن هناك أماكن محددة تنتج أنواعا معينة تتفق مع إحتياجات كل بيئة. وفى منطقة سمنود بمحافظة الغربية، الواقعة على الضفة الغربية لفرع دمياط، تنتشر هذه المهنة من خلال عائلات لها تاريخها فى هذه الصناعة. «ثب ـ نتر» هو الاسم القديم لمدينة سمنود، عندما كانت عاصمة الإقليم الثانى عشر من أقاليم الدلتا، وقد إزدهرت إبان حكم الأسرة الثلاثين من عام ٣٧٨/٣٤١ق.م. وقد حرف هذا الاسم إبان الحكم الإغريقى الرومانى الى «سبنيتوس»، ومع العصرالقبطى أعيد صياغة المسمى ليصبح «جمينوتى»، ثم أصبح كما هو معروف الآن «سمنود». ومدينة سمنود قريبة من مدينة المحلة الكبرى، وهى مركز بالغ الأهمية للتجارة بين مدن الدلتا، وبها العديد من الآثار الفرعونية والقبطية والإسلامية، ويبلغ عدد سكانها حوالى الـ..٢ألف نسمة، ومساحتها الكلية حوالى ٣٤٤٣٢فداناً، ويتبعها عشرون قرية، منها: «قرية المراهبين»، «قرية محلة زياد»، «قرية ميت عاش»، «قرية أبو صيربنا». «قرية ميت بدر حلاوة». ومن أشهر التجمعات السكانية بسمنود، منطقة الفواخير، وهى تضم حوالى ..٥بيتاً ما بين الأنماط التقليدية فى البناء وأخرى أكثر تحديثا فى حدود إمكانيات أصحابها.

تعتمد مهنة الفخار على الطمى النيلى وما ينتج عن التوسعات فى الترع والمصارف، بجانب أن هناك من يقوم بتقشيط الأرض، ويضيف لها مخلفات القصابيات وناتج هدم البيوت القديمة. ولكن كل المهن التقليدية تعانى من الكساد والتهديد الدائم بالتوقف عن الإنتاج، فهناك مشاكل في العمالة وعدم إقبال الأجيال الجديدة علي ممارسة المهنة لقلة المردود المادى، كذلك أمراض المهنة دفعت العائلات الى عدم توريث المهنة لأبنائهم، هذا إلى جانب المشاكل الإدارية مع السلطات المحلية والإدارية بالمدينة، بالإضافة إلى إقبال المستهلكين على إقتناء الآنية المصنوعة آلياً، ومن خامات أخرى أكثر صلابة.

ويتعدد إنتاج الفواخير بمدينة سمنود ما بين.

* ـ القلل بأشكالها وأحجامها المختلفة.

* ـ الأزيار المتنوعة باستخداماتها المتنوعة أيضًا.

* ـ الطواحين.

* ـ أوانى حفظ الطعام والطبيخ، ومنها الأبرمة.

* ـ إنتاجات خاصة بالمبانى والصرف الصحى.

* ـ المباخر وحجارة الجوزة.

وتتصنف المنتجات الفخارية بين ما ينتج إنتاجاً تقليدياً وله وظيفة شعبية، وما ينتج ويطلق عليه الأفرنجى:

١ـ الكراز: وهو إناء لتدميس الفول ويصنع من الطينة المخلوطة السمراء.

٢ـ المحلبة: وهى أيضًا تصنع من الطينة المخلوطة السمراء

٣ـ المنقد: ويصنع أحياناً من الطينة الحمراء بجانب الطينة السوداء، ويستخدم للتدفئة.

٤- الشالية:وهى تعرف حرفياً بأسم «جفجولة»، وهى عبارة عن الطاجن المستخدم فى حلب الألبان.

٥ - الكانون: وهو المستخدم فى الطهى، ويعمل بالفحم.

٦- علافة الحمام والطير: وهو وعاء يوضع به العلف.

٧- القواديس: تستخدم فى بناء الأبراج، وأحياناً فى بعض الأسوار لتعطى شكلاً جمالياً.

٨- الأنجر: وهو الماجور الذى يستخدم فى العجين، ويدهن من الداخل مع جزء من الخارج.

٩- اللقانة: إناء ذو حجم كبير لتشوين الحبوب والنخالة والأعلاف، وأحيانًا يستخدم فى العجين.

١٠- البرابخ: وهى المواسير التى تستخدم فى الصرف الصحى والترع، ولا يستخدم فيها الطلاء.

١١- القصعة: تتكون من ثلاثية، هى(الوعاية، والثلاثية، والماجور) وتستخدم فى تشريش الجبن وخلافه.

١٢- البرام: وله مقاسات مختلفة ومطلى من الداخل، وقبل الإستخدام يدهن بمادة دهنية حتى يكتسب مذاقاً خاصاً.

١٣- الزبدية: وعاء من نوعية خاصة من الفخار المطلى بالبريق المعدنى، ويستخدم فى خض اللبن.

١٤- البكرج: إبريق يستخدم فى صب المياه.

١٥- القدح: ويشبه الفنجان، ويستخدم فى شرب الشاى وخلافه.

١٦- البرنية: إناء فخارى له طبيعة الخزف، مدهون ومطلى من الداخل والخارج، ويستخدم فى حفظ المسلى.

١٧- منتجات أخرى للزينة وللزرع، وأيضاً أطقم للشاى والقهوة.

١٨- العرصة: وهى بلاطات الفرن، ولها إجراءات معينة فى صنعها.

ولمهنة الفخار دولاب عمل خاص بها يتوافر من خلاله نقل الخبرة وضمان حفظ أسرارها جيلاً بعد جيل. كذلك يلعب نسق هذا الدولاب دوراً تربوياً هاماً فى السلوكيات الخاصة التى يجب أن يتبعها العاملون في المهنة. والبناء الهرمى لتسلسل الإختصاصات وطبيعة العاملين فيها يتشكل وفق الأتى:

١ - الأسطى:ويطلق عليه فى بعض المناطق «المعلم»، وهو حامل الموروث الشعبى وناقل الخبرة وحافظ أسرارها، وهو عادة من سلالة عائلة تعمل فى هذه المهنة من القدم.

٢ - فواخيرى: تدرج فى المهنة وشرب أصولها من الصغر، وهو مساعد للأسطى، ويعرف بفواخيرى يد.

٣ - صبى: وصبى الفاخورة هو الذى يبدأ من الصغر فى تعلم المهنة، ويتلقى أسرارها من المعلم أو من فواخيرى يد.

٤ - المناول: وهو الذى يناول العجين لفواخيرى يد، أو للمعلم، ويعمل فى تقطيع الطينة إلى قطع معينة ويجهزها للتشكيل على الدولاب «العجلة».

٥ - الحراق: له خبرة عالية فى رص المنتوجات بالفرن، وكذلك خبرة أكبر فى السيطرة على الفرن والحريق، وتوفير الوقود اللازم المستمر طوال فترة الحريق بدرجات فنية حرارية متفق عليها، وفقا لنوعية المنتج المطلوب حرقه، ولا يعمل فى الفاخورة إلا فى هذه المرحلة من الإنتاج.

يعتمد بناء الفرن على العامل، والذى يعرف بالبناء الجاهز، للتمييز بينه وبين البناء البلدى. وهو على علم كامل بطريقة بناء الفرن وإحتياجاته من التهوية والسعة المطلوبة. والفرن البلدى، ويعرف بالكوشة، يتكون من مبنى مفرغ من الداخل له حوائط سميكة، ومن الأمام باب الحريق لحجرة الحريق، والتى تعرف ببيت النار، ويوضع فيه الوقود من الحطب والنشارة ومن الأخشاب الرخيصة. ويعلوه حجرة كبيرة لها فتحة ترص من خلالها المنتوجات بطريقة فنية، تمهيداً للحرق. ولكل فرن عدد يتناسب مع حجمه من الشواريق لمرور النار والطاقة الحرارية من بيت النار إلى المنتوجات المرصوصة فى الفرن. يعلو الفرن عدد من المداخن لخروج الدخان، وكذلك يحيط بالفرن عدد من الفوارات ذات العيون، تسد أحياناً لزيادة الطاقة بالفرن. بجانب ذلك توجد فتحة علوية فى سقف الفرن تستخدم فى إستكمال رص المنتوجات داخل حجرة الفرن، ويقوم «النزال» ،وهو الفواخيرى المتخصص فى فتح الفرن بعد الحريق، بنقل الفخار ورصه فى موقع تصنيف المنتج طبقا لمواصفات محددة، إلى جانب تعامله مع المتعهدين بالتسويق.

أما الأدوات التى تستخدم كمعدات فى تشكيل الفخار وتحضير الخامة، فهى قليلة وبسيطة فى خاماتها ونوعيتها، ومنها:

١ - السادف؛ وهى قطعة من الصفيح، مربعة الشكل لها ثقب يمرر الفواخيرى أصبعه من خلاله، وتستخدم فى تحقيق التشكيل على الدولاب وتقطيعه.

٢ ـ الجارودى: وهى قطعة مشكلة على هيئة حرف L ، وطولها يتراوح بين ٥٠ إلى ٥٥سم، تستخدم فى الإقلال من الطينة وسمكها فى المرحلة التالية على الدولاب.

٣ ـ المنخل: ويستخدم فى نخالة الخامة، ويصنع من السلك الشبك، وإطاره من الخشب.

٤ ـ المصفاة: وهى تعمل بعد غرق الطينة فى الماء، وهى مصنوعة من النحاس فى الغالب، والآن يستخدم الألمونيوم.

٥ ـ لوح خشب: لحمل الإنتاج من حجرة الدولاب إلى قاعة التنشيف.

٦ ـ البطّاطة: تستخدم فى التشكيل وتسوية قاعة الأوانى.

٧ ـ الألوان والطينات والفرشاة: لتجميل الأوانى وزخرفتها.

٨ ـ المغلق: وهو المقطف الذى يستخدم فى نقل الأتربة والحمرة.

٩ ـ قلم الحزوزات: وهو أيضا يستخدم فى التجميل لعمل النقوش اللازمة.

وعن خطوات العمل المهنى والحرفى لتصنيع الفخار يقول المعلم «السيد عيد رمضان» من حى الفاخورة بسمنود:

ـ بنجيب طمى الترع وطمى الأرض وغيرها، ونضعه فى «الكوز» ونضع فوقه الميّه ونغطيه، حتى يبقى عجينة، ثم يصفى فى الغربال، وهو مصنوع من الصاج، حتى يخلص العجين من الحصو والقش، والطين المصفى يوضع فى حوض ثانى واسع لمدة عشرة أيام فى الصيف، أما فى الشتاء فيترك لمدة شهر تقريباً. وبعد أن يجف ينقل إلى بيت الطين. وهناك يتخدم زى العجين فى الخبيز حتى يبقى العجين يابس وصالح للشغل. وبعد ذلك يحضره لى المناول على العجلة مقطع، وأقوم أنا بتشكيله حسب الطلبية المطلوبة.

ـ ما هى المراحل التى تمر لتصنيع «قلة»؟.

ـ تمر هذه العملية بأربع خطوات وراء بعض. الخطوة الأولى التقطيع، وتتم على العجلة وتبقى العجينة أمامى مثل الكورة، وأتركها تجف لمدة يومين أو ثلاثة، ثم أقوم بتركيب الرقبة، وإذا كان لها ودان أقوم بتركيبها، وأتركها تجف. ثم أقوم بتركيب الكعب. وتترك «القلة» لتجف قبل الحريق، وإذا كانت تحتاج إلى زواق أقوم بإرسالها للزّواق لعمل المطلوب.

ـ أين تعلمت المهنة؟.

ـ إحنا كلنا هنا واخدينها وراثة، يعنى لسابع جد على رأى المثل، وبالطريقة دى تعلمنا الصنعة وأسرارها. النهارده صعب أنك تورث المهنة؛ لأنها تحتاج إلى التعلم فى الصغر، لأن التعليم على الكبر لا يصنع أسطى ممتاز، والصنعة ده محتاجة إلى خبرة كبيرة، وخسارة كبيرة على المهنة فى سمنود لأنها كانت مشهورة بصناعة الفخار. النهارده لا يوجد أكثر من حوالى خمس عشرة فاخورة فى الناحية كلها ومهددين بالغلق.

ـ صف الأحواض الموجودة خارج حجرة الدولاب والتجهيز.

ـ الأحواض لازم تكون فى الهواء عشان الشمس ـ وهى تبنى على عمق حوالى من متر إلى متر ونصف، وهناك حوض أصغر، وهو لغرق الطمى، وسعته حوالى ٣ متر× ٣,٥٠ متر تقريبا، ونوع آخر للتجفيف ومساحته حوالى ٤ متر × ٤,٥٠متر.. يعد الحوض اعداداً جيداً من ناحية دك أرضيته، وكذلك جوانبه أحيانا تبنى من الحجر أو من الطوب المحروق لنفس السبب.

ـ كم قلة تصنعها فى اليوم؟.

ـ من ميّه لميّه وخمسين قلة، وأحياناً أشطّب أكثر من ٣٠٠ قلة متجمعين من أيام سابقة.

ـ نسبة الفاقد فى الفرن، كم تقريبًا؟.

ـ أحياناً يدخل الفرن ٣٠٠ قلة يخرج منها ٣٠٠ صحيح سلام، وأحياناً تدخّل نفس العدد ويخرج مئة منها سليم والباقى كسر.

ـ هل تبتكر فى صناعتك؟.

ـ تقصد أشكال جديدة، لا.. إحنانتج الإنتاج المتعودين عليه، كما كان فى أيام زمان، ولكن مع الفارق. كان زمان الإنتاج رايق والمعلم رايق والشغله كلها مرتاحة عكس النهارده الإنتاج يكاد يكفى مصاريفه. (أشكال ١ ـ ٢).

## الفخار بين الاستلهام والتوظيف:

من أهم المراكز التى توظف الفخار فى عملية الاستلهام، والاتجاه ناحية إبتداع أشكال جديدة، قرية جراجوس بمدينة قوص بمحافظة قنا، التى تعتبر رائدة فى هذا الاتجاه. يقول الباحث «سعد فاروق محمد» من محافظة قنا عن تاريخ هذه المهنة بالقرية ومقابلته لبعض الرواة بها «صناعة الفخار بالقرية بدأت حوالى عام ١٩٥٥ من خلال بعثة فرنسية كانت تعمل فى دندرة بحثا عن الآثار، وكان معها بعثة دينية زارت ديرجراجوس وبدأت فى تنفيذ فكرة إنشاء ورش إنتاجية

خاصة بالفخار والخزف، تعتمد على الأصول التاريخية والحضارية والبيئية للمنطقة، وعلى العمالة من ذات القرية، وعلى الخامات المعتادة فى هذه المهنة. وفى عام ١٩٦٦ اعتمد الأهالى على أنفسهم، وأصبح الإشراف لهم والتدريب من خلالهم أيضاً. ويضيف الراوى «سعيد أنطون محارب»، ويعمل خزافاًمن عام ١٩٦٤ بالقرية: أنا تدربت مع الإرسالية الفرنسية لمدة سنتين، ثم دخلت الجيش بعد ذلك، ورجعت أنا وزملائى لنكون معاً هذه الورشة. وفى عام ١٩٨١ استقليت بالمصنع وجاهدت لأجعله علامة لها شخصيتها الصعيدية والمصرية فى عالم الخزف، وذلك من خلال الإبتكار الدائم لصور وموضوعات جديدة يغلب عليها الطابع البيئى والملامح الشعبية، والاعتماد على الخزف فى التشكيل، وهى خامة أجود من الفخار وأقل جودة من الصينى اللى بيصنّع من البورسلين، أما إنتاجنا فيعتمد على خامة الطين الأسونلى، التى تحتوى على أكسيد حديد وأكسيد منجنيز وأكسيد نحاس.

أما عن طريقة نقل الخبرة بين الأجيال فيضيف الراوى سعيد أنطون: إن التدريب يتم حسب التقاليد المعروفة من خلال الإشراف على الموضوعات وتنفيذها وتوجيه الصبية لكيفية التشكيل الحر الغير معتمد على العجلة أو القرصة أو ما يعرف بالدولاب. «لازم يكون فيه إشراف ما. لا أقول للصبى اصنع تمثالا واتركه، لازم يكون فيه توجيه أبّين له من خلاله كيف يشكل العين.. الأيدى، كذلك تعويده على إحساسه بالنسبة والتناسب.. التوجيه دائم وإلا لن يتعلم الصبى.

والفرن فى هذه النوعية من الإنتاج يعرف بالفرن الأفرنجى، ويستخدم فيه الوقود مثل الجاز، وأخر يستخدم فيه الكهرباء. يقول الراوى سعيد أنطون: الفرن نوع منه يعمل بالجاز، مبنى مربع له من الجانبين ٤ فتحات، فتحتين تحت بعض يوضع فيهما خشب الحريق، وفتحتين فوق بعض يوضع فيهما ماسورتين يتسرب منهما الجاز على الخشب المخصص للولعة والإشتعال. أما المنتج الفنى فيوجد فى علبة فى وسط الفرن حتى تحيط به النار من كل جانب؛ لأن الخزف مختلف عن الفخار فى أن الأول يستوى بالحرارة وليس باللهب المباشر. ومن الأهمية أن يكون الفرن محكم بعيداً عن تيارات الهواء، وكذلك الفرن الذى يعمل بالكهرباء. والفرن عامة يبنى من الطوب الحرارى، ولكن استخدم فى بناء الأفران الطوب البلدى ذو الحمرة؛ لأن هذا النوع بالنسبة للخزف أفضل فى الإحتفاظ بالحرارة لوقت أطول. وعلى العموم فإن تسوية الإنتاج تتطلب درجة متدرجة من ٨٨٠° إلى ١٠٠٠° فى التسوية النهائية، أما الحريق الأول فيبدأ من ٦٠٠ درجة.

يغلب على إنتاج المركز بجراجوس التماثيل الخزفية والأطباق وأدوات المائدة والتذكارات، وغيرها من الأشكال التى ترتبط بالمعتقدات والمناسبات الدينية المختلفة. كذلك الموضوعات التى تمثل بعض المهن الاجتماعية التى انقرضت. هناك عشرة ألوان أساسية نعمل من خلالها، وهى الأزرق بدرجاته الثلاث، والأصفر، والأخضر، والأحمر، والروز، والكوبالت، وأكسيد النحاس الذى يختزل فى الفرن ويعطينى اللون الأخضر بدرجاته المختلفة. ويؤكد الراوى سعيد أنطون على نقطة هامة فى التفريق بين العمل التقليدى والعمل المستلهم والمعاد توظيفه، عندما يشير إلى أنه يستطيع أن يفرق بين إنتاجه وإنتاج الآخرين، بل يستطيع أن يفرق بين إنتاج الآخرين من الخزافين بعضهم من بعض، مثلا أعمال سمير الجندى، غير إنتاج أنطون غزال، غير أعمال محمد شوقى.. وهكذا؛ لأن الإنتاج اليدوى معروف ده يد فلان، وده يد فلان، ولكن شغل جراجوس لازم يبان فى الخامة، من اللون، من تكوين الشكل، يعنى من غير الاسم تقدر أن تعرف إنتاج جراجوس لشخصيته الفنية المتفردة.

وفى محافظة الجيزة تقع ورشة الخزاف **سمير الجندى**، وهو من الخزافين الذين اتجهوا للفن الشعبى اتجاها صحيحا من خلال العنوان الصحيح والطريق السليم. ودون أن يتوه فى بداية حياته الفنية بعد تخرجه فى كلية الفنون التطبيقية بين دروب التراث، وبين سكة المأثور الشعبى، فكان حريصاً أن يعالج موضوعاته الفنية بإحساس الحرفى الشعبى الذى يعرف خصائص بيئته ودلالتها الثقافية، فكان أن نهل من البعد الحضارى الإسلامى ما فيه من شعبيات وما فيه من تنوع الأشكال. ولم يبتعد، وهو أحد الدارسين القلائل لحرف الفخار، عن طبيعته عندما اتجه للخزف. فكان أن استغل الطينات لتؤكد مكانة الخامة وتحفظ لها بعدها الإنسانى وسماتها المصرية، وهى المعادلة الصعبة التى تواجه أى خزاف مصرى عندما يبحث عن أصالة الإنتاج، فى الوقت الذى يبحث فيه فى قضايا تحديثية ونظرة عالمية. وهذا هو السبب فى مراعاة الفنان سمير الجندى لتقاليد الصنعة، وأولها الإحترام المثالى للخامة الأولية؛ لأن كل تحديث بعد ذلك يحدث مخالفاً لهذه التقاليد من شأنه أن يهدم فكرة الأصالة المنشودة. ولما كانت المعالجات الفنية والتقنية التى إتبعها الفنان فى جوانب عمله عرضة للتشتت

والتغير بفعل الطموح الجامح عنده، فإن الفنان قد تغلب على ذلك الشعور وسيطر على مفردات عمله وفرض عليه قانون التوازن بين الحرفة فى فطريتها وبين إكتساب الخبرة نتيجة الدراسة الأكاديمية. وبهذا أضفى أسلوب الجندى، الحرفى الفنان، على إنتاجه نوعاً من التميز والتفرد، ونوعاً من الملامح الإنسانية والمذاق الحلو. ولأن النحت له خصائص جمالية تختلف عن أى فن آخر، فإن الخزف كتشكيل بدائى يعتمد على التجسيم، فكان له أيضا خصائص جمالية مختلفة تتحقق من تكرار الموضوعات ليس فى الشكل، ولكن فى التعددية النوعية لكل تصور عن موضوع شامل، وليكن موضوعاً اجتماعياً لأنماط اجتماعية. وبذلك يمكن القول إن سمير الجندى إستخدم الموضوع الاجتماعى لتجسيد معنى شعبى على إنتاجه الفنى.

لقد تم استغلال العناصر الزخرفية والأشكال الفنية الأخرى على سطح الآنية بمهارة فنية عالية، وقد أدت الدسامة فى العجينة، مع نزوع الأعمال للرشاقة، إلى تخليق الإحساس بالإرتكاز وثبات القطع الفنية. ولذلك فأعمال سمير الجندى بعضها يجعلك تتعايش من خلالها مع الفن القديم، أو تتأمل فيها عبق الماضى. وهناك أعمال أخرى يمكن أن ترى فيها منظور مستقبلى بما تتضمنه من أفكار إنشائية جديدة، وخطوط تعبيرية تنمو نحو التجريد والتشابك، الذى لا يعوزنا أن نفتح دفاتر الماضى لكى نتعرف على أصولها، لأنها لن تكون بها، حيث ابتكرها الفنان بذاته ولذاته الفنية. إن قضية الكتلة والفراغ من الأمور الشاغلة عند الفنان بشكل عام، وعند الخزاف سمير الجندى هى من أهم مشاكله التكوينية؛ لأن علاقة التشكيل المجسم بالفراغ علاقة الجسد بالروح، فمن غير التناسق الشكلى والموضوعى بين الكتلة والفراغ لا قيمة للعمل الفنى، ولا دور جمالى له على الإطلاق.

إن موضوع «الديك» من الموضوعات التى عبر عنها الفنان الشعبى على مر العصور، متخذاً له أشكالا متنوعة ووظائف عدة أيضاً. فالشكل التقليدى المحفوظ بالمتحف الإسلامى عبّر به الفنان عن الشكل بواقعية ممتلئة بالزخارف المحفورة والمفرغة على بدن التمثال، وأحاط ذلك كله بخصائص عصره الفنى. وعند سمير الجندى نجد أن نظرته إلى هذا الموضوع ذاته نظرة جمالية مطلقة، يلعب فيها الخط المنساب والمتحرك دورا كبيرا فى تأكيد الإلتزام بالحقيقة، بالإضافة إلى التجديد الدائم فى وسيلة التعبير بطريقة دينامية تنبض بالحياة، وتؤكد على قدرة الفنان على البحث عن المعانى الدافعة له لمعالجة مثل هذا الموضوع، وإنفصاله عن كونه تقليداً لما كان عند السلف، ليصبح موضوعاً خالصاً لسمير الجندى كفكرة وأسلوب. وإهتمام الفنان بمظهر العمل الفنى جعل رقص الخطوط الزخرفية على تماثيله فى عملية التكوين ينبض كعالم قائم بذاته، ومجال من الإشعاع البصرى خاضع للإيقاع الذى تبنته رشاقة الخطوط وتنوعها فى إستمراريتها ودورانها دورات متعاقبة، ومتعاقبة، فى حالة من الإقتراب وفى حالة من الإبتعاد، لتتحول إلى نغمات صوتية بسيطة ومجردة، ولكن لها صوت متقطع بترنيمة خاصة.

وفى الأوانى، التى تحمل طابعاً إسلامياً معاصراً، يضيف الفنان أسلوبا جديدا على فن الفخاريات، وهو الشكل الزخرفى البارز الغائر فى آن واحد، والذى يعرف بالباراليف.وقد إنتشر هذا الاتجاه فى النقش النحتى فى الدولة الوسطى الفرعونية، وتتنوع مع تشكيلاته الأحجام، وتتنوع أيضاً المنابع المعرفية ومصادرها الثقافية. إنها أعمال تضم الفن الإسلامى من أكثر من موطن، إلاّ أن الفنان إستطاع أن يحقق التجانس بينها، وأن يجعل تلك الأوانى مصرية معاصرة. وإذا نظرنا إلى تمثال العروسة المزخرف (شكل رقم ٤) لوجدنا أن الفنان الشعبى لجأ فيه إلى محاكاة العروسة التقليدية، مع بعض التأثيرات فى الزخرفة اللونية من الخارج، وإن كان هناك رؤية معمارية من حيث توظيف الوحدات الزخرفية متداخلة مع التجريد العقلانى للزى والتوصيف الواقعى لمفردات العروسة، وخصوصاً فى دراسة العين. وهذا الاتجاه لم يجنح اليه سمير الجندى نظراً لتمسكه فى هذه الآنية بالمنظور الثقافى الحضارى (أشكال أرقام ٥، ٦). ومع تماثيله التى تعبر عن الأنماط والشخصيات الاجتماعية كمجموعة الأسرة، نرى الفنان يلجأ فيها إلى التشكيل المعبر عن البناء المركب المتماسك، كذلك الإهتمام بالدراسة الواقعية النفسية التى غطت الوجوه، بالإضافة إلى الصدق فى رسم الأزياء، والتى بدت قريبة من الحقيقة إلى حد بعيد. ومنها أيضا هذا التمثال للعجوز؛ حيث نرى الفنان يؤكد على التفاصيل والإهتمام بالدراسة فى الوجه، دون تكرار تلك الدراسة فى باقى عناصر التمثال. (أشكال ٧، ٨). وتمثال الصعيدى يعتبر تسجيلاً فنياً لشخصية جادة مثابرة معطاءة. وكان الفنان مؤكداً على القوة عندما استخدم العصا إستخداما تشكيلياً بوضع جمالى يجعل التمثال يجسد حركة تبدأ من حالة الثبات. (شكل١٠، ١١، ١٢)

لم يتخرج الفنان سمير الجندى من عباءة مدرسة الفسطاط، ولكن مما لاشك فيه أن الفنان إستطاع أن يحقق

للخزف المصرى المعاصر نوعا من العالمية والإنتشار من إنتاجه وورشته ومدرسته التى يتخرج منها العديد من الفنانين، ويحققون فى مجال هذا الفن إبداعات مستمرة. والحديث بعد ذلك عن الاستلهام والتوظيف فى الفن الشعبى، والاتجاه نحو التمثيل بالفخار والخزف ليحققا هدف الدراسة، كان لابد وأن نتعرض لمركز الفخار بالفسطاط، بإعتباره الباعث الحقيقى لهذا الفن فى تاريخه المعاصر. لقد انشأ مركز الفسطاط للخزف فى أواخر الخمسينيات، وأشرف عليه الفنان سعيد الصدر، وكان فناناً مجرباً ودارساً لفن الفخار، وله بحوثه المتعددة فى فن الخزف. لجأ مركز الفسطاط للخزف إلى الشعبيين العاملين فى هذا الفن واحتضنهم، وضم إليهم الموهوبين من خريجى كلية الفنون التطبيقية وغيرها من الكليات. وقد أنتجت تلك المجموعة العديد من الأعمال المتعمقة فى الأصالة. وترجع أهمية هذه الأعمال إلى أنها تمزج ما بين التصميم التقليدى والتشكيل الفردى للفنان، بالإضافة إلى استنباط مقومات بنائية خزفية جديدة تثرى الحركة الشعبية بتشكيلات مبتكرة معاصرة. ولا شك أن وجود المركز فى مدينة الفسطاط يوضح المعنى من وراء إنشائه، وهو حماية ما بقى من المدينة العظيمة وما فيها من فواخير وحرفيين، قبل أن تصبح أطلالا، وقبل أن يذوب ما بقى من الحرفيين فى عالم غربة التحديث.

ويعتبر التراث الإسلامى لمدينة الفسطاط من أعظم المخلفات الفنية لفن الخزف فى مصر، وله مدلوله الثقافى والجمالى. فقد أبدع الحرفيون فى تلك الفواخير أنماطا جديدة على فن الخزف لم تكن معروفة من قبلهم، ولذلك تميز هذا الإنتاج بالخصوصية المحلية وبالتجريب الحرفى، وبالصفة التجريدية فى النواحى الجمالية والبنائية. ولا يستطيع المرء أن يهتم عند دراسته لخزف الفسطاط بعنصر دون الآخر، فالعمل الفنى كإنتاج متكامل من المعالجة والإهتمام بملامس السطوح، والإيقاع الحركى للخط المشكل للبناء الغنى، وتفاعل الألوان مع الزخارف مع تنوع المعالجات الفنية لهما حسب الذوق والتكوين والوظيفة، وعلاقة هذه العناصر ببعضها البعض، هى التى أعطت لفن الفسطاط القيمة التاريخية والجمالية له. وبلغ الخزافون المصريون قمة البراعة العالية فى إمتلاك ناصية القاشانى ذى البريق المعدنى وإتقانه.

والأجيال المعاصرة من الخزافين المصريين من مدرسة الفسطاط، أخرجت لنا الأشكال الفنية التالية، وكلها تمزج ما بين التاريخ والواقع المعاش فى حس جمالى راق، وتوكد على أهمية المعايشة للظاهرة الشعبية وأصولها الجمالية وأبعادها الاجتماعية بالدراسة والعمق الكفيلين بتحقيق إنتاج يستلهم من الموروثات الشعبية أجمل ما فيها من موضوعات ومن وحدات وتشكيلات فنية، وتوظيفها بشكل يحفظ لها رونقها الشعبى ويعمل على إستمرارية الفعل الشعبى.

والأشكال المقدمة فى هذه الدراسة تم رصدها من خلال العمل الميدانى للتعرف على الأسلوب والمنهج المتبع فى مركز الفسطاط للخزف، وللإقتراب من عملية الاستلهام من التراث الشعبى، وتوظيف المادة المختارة لجماليات وعلاقات فنية وربطها بالأصالة، ثم إعادة الصياغة لها وفق الرؤية الخاصة بالمبدعين فى المركز. والمادة التى تستخدم فى التشكيل هى أقدم مادة بيئية طبيعية ملاصقة لحياة الإنسان، بالإضافة إلى أنها مادة قابلة للتشكيل، وطيعة فى نقل الإحساس الذاتى للمرء تجاه تجسيم المرئيات بصورة وظيفية وبصورة تطبيقية فى البداية، ثم مع نمو الخبرة الثقافية وأثرها على التشكيل الفنى أصبح لفعل الجمال دوره الأكيد فى البناء الفنى للمنتوجات الفخارية، وتعددت معها الأشكال والوحدات والأغراض، وإرتبط ذلك كله بالنفعية المادية وبالعادات والمناسبات. وهذه المادة تصبح مع الحرفى فى مرحلة إعدادها عجينة ذات تماسك شبيه «بعجينة العيش»، على حد تعبير أحد الرواة فى جراجوس بقنا، وهى الخامة التى ذكرت فى الكتب السماوية. ففى القرآن الكريم «خلق الإنسان من صلصال كالفخار» سورة الرحمن، وفى سورة ص «إذ قال ربك للملائكة انى خالق بشرا من طين»، «قال يا إبليس مامنعك أن تسجد لما خلقت بيدى استكبرت أم كنت من العالين، قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين»، وفى سورة الحجر «ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمإ مسنون»، «واذ قال ربك للملائكة إنى خالق بشرا من صلصال من حمإ مسنون»، وفى سورة المؤمنون «ولقد خلقنا الانسان من سلالة من طين».

تعود عملية الاستلهام والتوظيف إلى عصور قديمة، حيث وجدت فى آثار الفترات التى تسبق المراحل التاريخية فى مصر، وفى عدد من البلدان التى كان من ثقافتها المادية إنتاج الفخاريات مثل بلاد الكوكوتين والأوكسين وبلاد الدانشيا، وكذلك الآثار التى عثر عليها فى الثقافات القديمة فى بلاد ما بين النهرين، والصين، وأيضا فى أمريكا اللاتينية، وغيرها من البلدان فى وسط أفريقيا وجدت أعمال كثيرة تدل على قدرة الإنسان البدائى على استلهام مفردات جديدة، وينشئ بها لغة تشكيلية جديدة، تضفى على الإنتاج

التطبيقى بعداً إجمالياً. وهذا الأسلوب هو المنهج الأصيل فى مفهوم ودور الاستلهام، وأيضا يضع حدودا، ولا أقول شروطا، لمفهوم التوظيف. وهذه الحدود تتحدد فى ضرورة الحفاظ على البعد الإنسانى الأصيل لروح العمل الفنى الجديد، وبتحديده هذا يؤكد على إستمراريته وتواصله مع تاريخ الحرف، ويعمل على الحفاظ على المقومات الشعبية فيه؛ لأن فكرة التوظيف لا تعنى الإلغاء أو محو آثار العمل الفنى القديم، وإنما الفكرة تعنى قدرة المبدعين على بقاء الظاهرة الفنية الشعبية حية فى ضمير الجماعة، وبالتالى راسخة فى ثقافتها النامية.

وفى منطقة الدراسة، كان من أهم أهداف العاملين بالمركز الحفاظ على الأساسيات الأولية لمهنة الفخار، وعدم الأنخراط فى العمليات الجارية نحو تحديث وسائل الإنتاج تحت دعاوى مختلفة منها: إن الخامة أولاً سهلة الكسر، وإن تحضيرها بالطريقة التقليدية فيها موقف يعبر عن التخلف وعدم الاستفادة بامكانات الآلة فى إعدادها، بالإضافة إلى أن عملية التشكيل على العجلة بالشكل اليدوى لن يحقق انتاجا سريعاً، وأن الإنتاج والتشكيل بالآلة الكهربائية يحقق من الناحية العددية إنتاجاً أفضل. كذلك عملية تسوية المنتج وحرقه بالفرن البلدى يسبب أمراضاً، بالإضافة إلى أن الفاقد ونسبته كبيرة فى عملية الحريق، والاختزال فيه لا يتم بصورة متكاملة. وهكذا كان على القائمين بالمشروع بالمركز أن يحددوا موقفهم من هذه الآراء، وكان أن انحازوا إلى التقليدية، واستمروا فى الحفاظ على المقومات الإنتاجية القديمة والشعبية.

أما بالنسبة إلى موضوعات الاستلهام، فكان موقفهم محدداً من قبل، وهو الإهتمام بدراسة الإنتاج الشعبى، من حيث إنه ظاهرة إنتاجية، ومن حيث إنه فعل شعبى له وظائفه الاجتماعية والتطبيقية، فكانت العناصر الجمالية تدور حول الخصائص الأولية لفن الفخار وأسباب إنتاجه. لذلك نرى موضوع قلة السبوع، والإبريق بأشكاله المتعددة، والأوانى التى تحمل طابعاً شعبياً، ثم الشمعدان وغيره من الإبداع الفنى. والشكل (١٣) والخاص بتشكيل إبريق السبوع حاول فيه المبدع أن يجعل القيمة الجمالية فيه قيمة موروثة من خلال الظاهرة الإحتفالية المرتبطة بمرحلة من مراحل دورة الحياة، وأيضاً جعل العناصر التشكيلية ووحدات الزخرفة مرتبطة إرتباطاً كبيراً بالرمز الشعبى فى هذه المناسبة، بالإضافة إلى أن التشكيل تم يدوياً فى جميع مراحل إنتاج *إبريق السبوع*. والقاعدة التى إمتد فوقها البناء كله جعلها الفنان فى حالة من الرسوخ والرشاقة، ثم إمتد فوقها البدن أو كرش الإبريق، ثم الفوهة التى أعاد الفنان صياغتها بالشكل الذى يحقق فيه التوازن البصرى، والتناغم الإيقاعى للبناء ككل، وفى الوقت نفسه صاغ العمل كله وكأنه أحد الأعمدة المعمارية. إن الاستلهام لم يكن لمجرد هدف سياحى أو رؤية عابرة، وإنما كان مقصوداً وهادفاً إلى أن يجئ التوظيف فيه محققاً لفكرتى التواصل والإضافة.

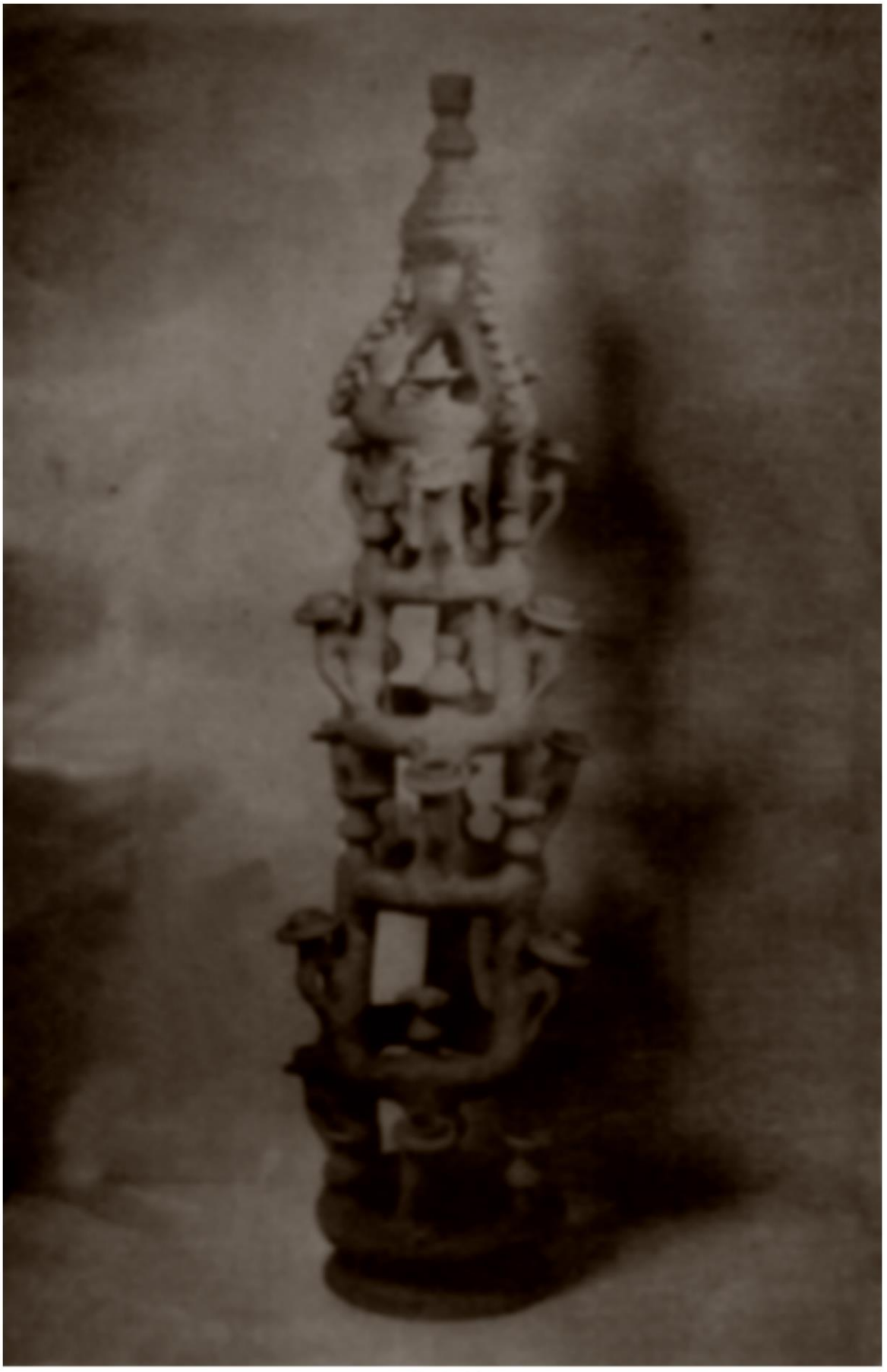
ولأن التشكيل الفخارى فى خصائصه تشكيلاً نحتيا، فان المبدع فى بنائه للشكل (١٤، ١١٤) إتخذ الرؤية الشعبية لحاملة الجرة منطلقاً لبناء إبريق شعبى، يعتمد على الرؤية الجمالية والعلاقات الفنية للعناصر الزخرفية والوحدات المركبة على حساب الاتجاه النفعى للإبريق، ولكنه فى استلهامه للفكرة لم يتخل عن فن العروسة أيضا، ولا عن فكرة الشمعدان فى الرقص البلدى. إن البدن المركب والمزخرف للوحدات المثلثة مع الدوائر المتكررة كلها صاغت ثوباً يبدأ بكرانيش متعرجة، وينتهى أيضاً بنفس الكيفية، وحرص الفنان على بقاء أدق التفصيلات «العقد محيطا برقبة العروسة، وكذلك لجأ إلى تأكيد واقعية التشريح عند الأجزاء التى تصورها لجمال العروسة، وكلها تعود إلى أسلوبية المعالجة الفنية للفن الشعبى.

وعندما عبر الفنان الشعبى عن الشمعدان، فإنه لم ير بديلاً من التكرار لوحدة واحدة بشكل تصاعدى، مستخدماً أسلوب التشكيل اليدوى، محدثاً تناغماً بين الوحدات المشكلة والفراغات المخلقة فى المساحات الموظفة توظيفاً تشكيلياً لذاتها. إلى جانب هذا، الفكرة الجديدة التى أضافها المبدع فى التشكيل النهائى، بأن جعل الشمعدان يحمل فى قمته قلة متكاملة فى الصياغة والتشكيل، وكأنها قطعة خرط يدوى، ليضفى إحساساً جمالياً ناعماً يسحب العين إلى مفرد فنى يختلف فى أسلوب المعالجة، من حيث السطح ووحدات الزخرفة، لتكون المحطة التى تهدأ فيها العين من الزحمة الموجودة فى بدن الشمعدان. إنها رؤية فلسفية وقدرة على توظيف أدوات التشكيل بشكل واع، وفى إطار من الشعبى ـ شكل (١٥). وفى الإبريق الشعبى سنجد الرؤى المتعددة لهذا الانتاج الشعبى. فهناك من جعل الوحدات البنائية تعيش داخل المحيط الفضائى وتصبح جزءا منه كما هو وارد فى شكل (١٦)، إذ قام الفنان بتحليل البدن إلى مفردات خطية لتشكل جسم الإبريق، وأيضا تعبر عن التناسق الرياضى فى التشكيل العام. إن المبدع عايش مع هذا العمل فكرته داخل دائرة حسية، بالإضافة إلى أن التكرار بين الشكل الواحد فى

شکل (۱۲)

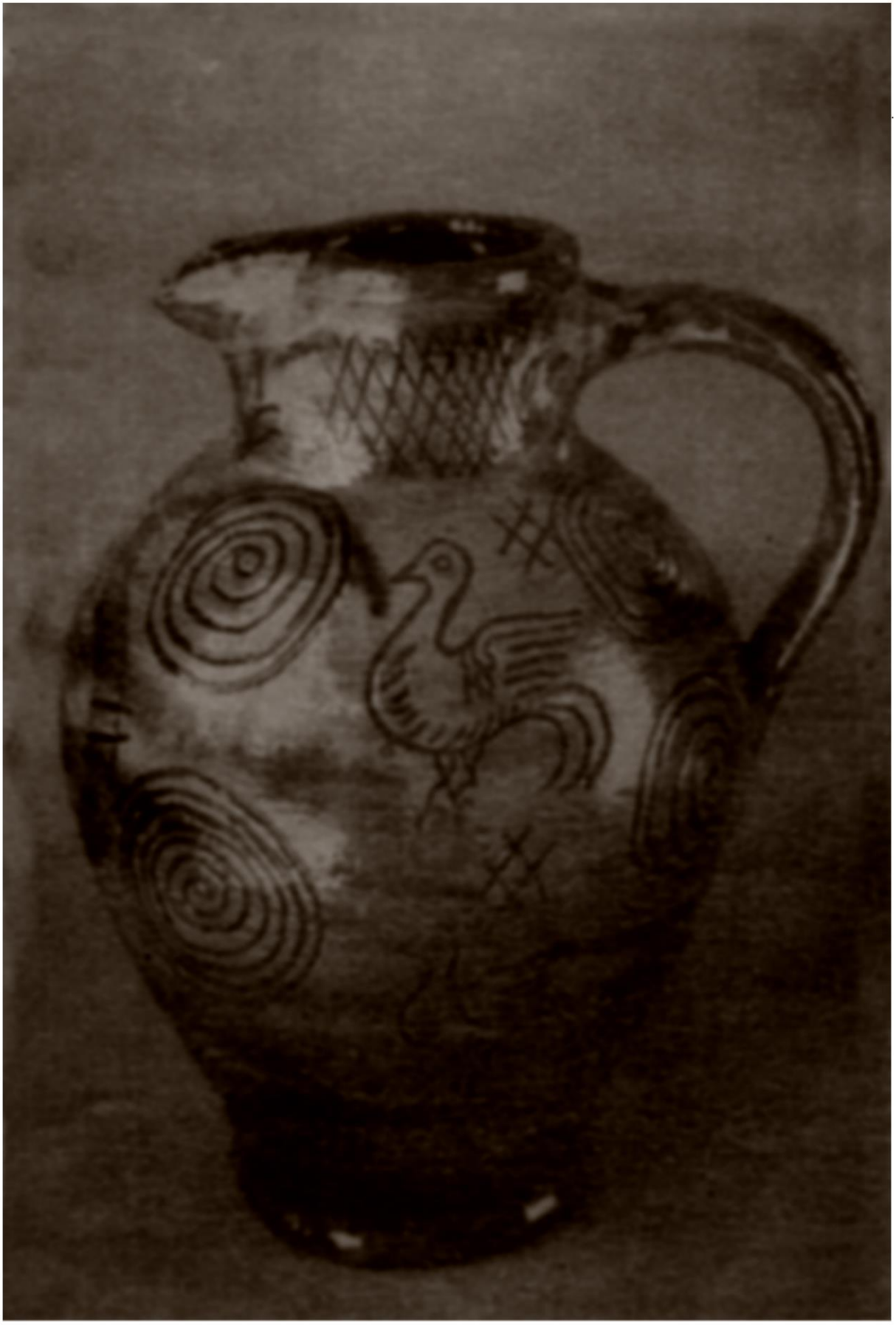
شكل (١٤)

شكل (١/١٤)

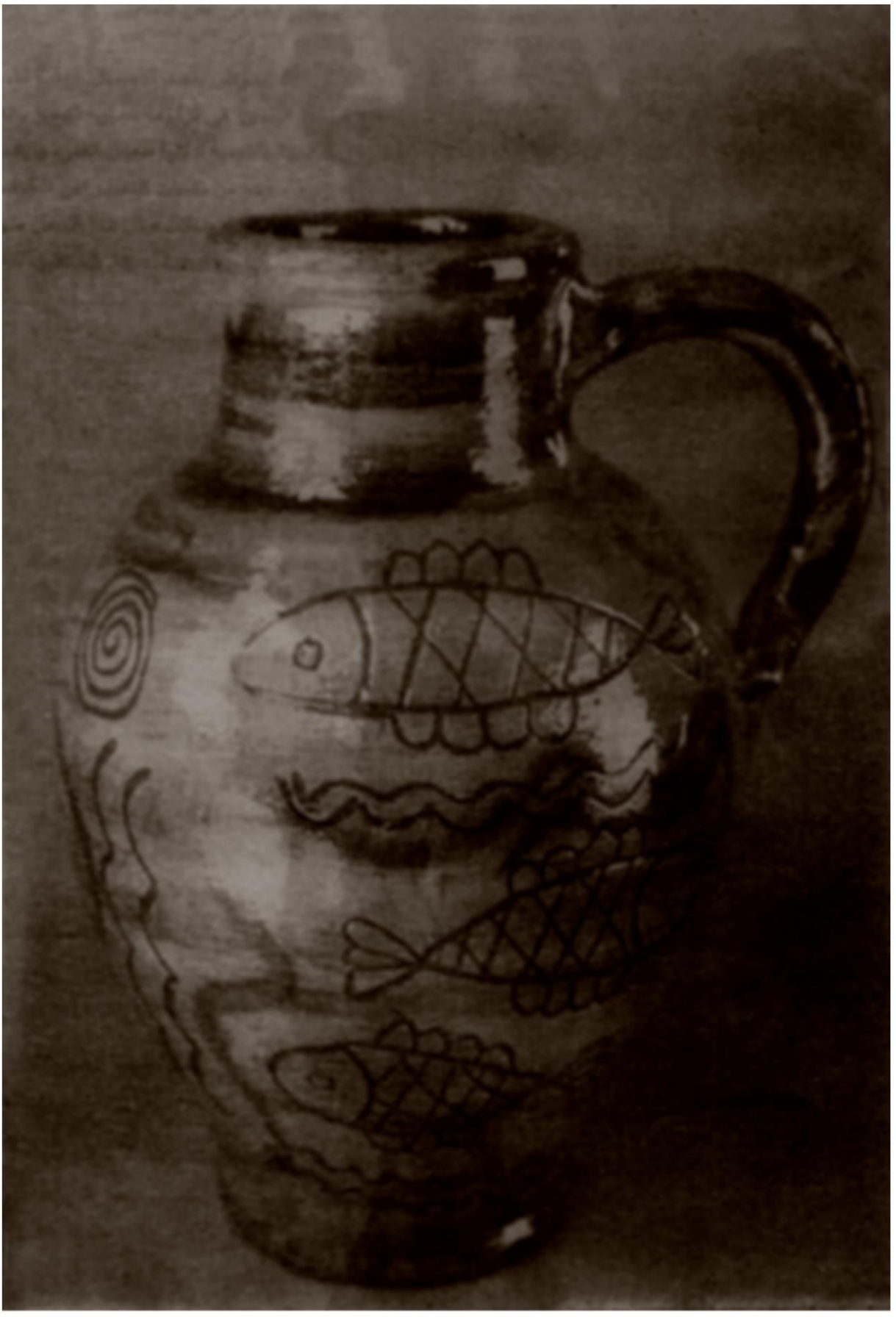


شکل (۱۵)

شکل (١٦)



شکل (۱۷)



شکل (۱۸)

شکل (۱۹)

القاعدة مع الرقبة، أعطى إحساساً بأن هذه الدائرة تدور على محور، وأن التخلخل ما هو إلا حيلة من حيل المبدع لتأكيد معنى دوران الكتلة. وهذا الشكل يعتبر فريداً فى المعالجة البنائية، وإن كان موجوداً فى التراث التاريخى للفخار لوظيفة أخرى. ونعود إلى الشكلين (١٧، ١٨) فنرى الفنانين استلهما من التراث الشعبى، وأيضا من التراث التاريخى، الشكل والعناصر الزخرفية، فكانت الأشكال المنحوتة على البدن وعلى سطوح الإبريقين من الرموز الشعبية (السمك)، وأيضاً من الأشكال البدائية، وخصوصاً من حفريات مرمدة والبدارى، والتى يمثلها الخط الحلزونى وغيرها من الأشكال الزخرفية الفطرية. إن هذا الفعل من المبدعين يؤكد على استيعابهما الجيد لتاريخ الفخار، وتعايشهما مع الظاهرة الشعبية، وعمق تفهمهما لطبيعة الاستلهام والتوظيف فى الفن الشعبى.

ونختتم هذا العرض بأحد الأعمال الفنية لشمعدان يحاكى الخرط البلدى، فى تركيبة نحتية تتميز بالتنوع فى النسبة وعلاقتها بالنسبة الكلية للعمل الفنى، وأيضا تتميز بالرشاقة والرقة، وهو من سمات التعبير لفن الخزف. أيضا من خصائص الخامة، يتطلب مثل هذا العمل مهارة فى التشكيل اليدوى، وخبرة عالية، حيث يتم تلاحم كل جزئية بالأخرى، بشكل يتطلب من المبدع إسترجاع مخزونه من الثقافة الحرفية، ومن البعد الجمالى.. شكل (١٩).

## المراجع


١ ـ **أبو زيد «أحمد»**: البناء الاجتماعى، مدخل لدراسة المجتمع، جـ١، الدار القومية للطباعة والنشر ـ ١٩٦٥.

٢ ـ **دوركايم «إميل»**: قواعد المنهج فى علم الاجتماع، ترجمة د. محمود قاسم، مكتبة النهضة المصرية ـ ١٩٥٠.

٣ ـ **خشاب «مصطفى»**: دراسات فى الاجتماع العائلى، القاهرة، مطبعة لجنة البيان ، ط١ـ١٩٥٧.

٤ ـ **هرسكوفيتر «ملفيل»**: الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة رياح النفاخ، دمشق ـ ١٩٧٢.

5 - Ell wood: AHistory of social philosophy - New York,1944.

6 - Grosse: The Beginings of Art, New York, 1897.

7 - Read: Art and society, London, 1945.

# الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية

محمود مصطفى عيد

مقدمـة :

ضرب المصريون بسهم وافر فى مجال فن الكتابات والنقوش الخطية الشعبية الجدارية، وبلغوا فيه حداً من التخصص على درجة عالية من الإبداع والتخيل، ومن روعة التصور وجمال اللون والقدرة على توظيف الخط باسلوب تشكيلى.

والكتابات الشعبية الجدارية فى الثقافة الجمالية المصرية هى الحركة الإبداعية فى طريق تكوين مفاهيم عامة عن الفن وملامحه المصرية، وهى الوسيلة التى يلجا إليها الفنان المصرى الشعبى للتعبير عما يجول بخاطره وما يكنه فى نفسه بالنسبة لموضوعات معينة كالكتابات الخاصة بالحج. وقد كان للخط الأبجدى والهندسى دورهما الفكرى كاداة ترابط قومى[1]، ولم يكن استغلال الفنان فى العصر الإسلامى التشكيل بالخط إلا اللغة القومية الإسلامية نظراً لتعدد اللغات واللهجات من المحيط إلى الخليج.

والكتابات الجدارية هى عناصر تشكيلية مكملة لفن المرسمات، وهى تتشكل فى صور متعددة، وتعبر عن وجدان الشعب فى أشكال وتصميمات لها مدلولات واعتقادات فولكلورية.

لقد وجدت الكتابات الجدارية على هيئات متعددة، إما على هيئة تشكيل خطى لونى للتعبير عن موضوعات اجتماعية ودينية معينة على جدران المنازل الشعبية، أو على هيئة تشكيل جدارى بارز (رليف) على مداخل هذه المنازل، أو فى تكوينات مفرغة قوامها الفاظ دينية، وحكم وامثال شعبية نابعة من التجارب الإنسانية للشعب المصرى، وخصوصاً على الأوانى الفخارية وفوق أبواب المنازل الخارجية.

وفى هذه الدراسة نتعرض لأشكال الكتابات والنقوش الجدارية، بأنماطها المختلفة، ونخضعها للدراسة التحليلية قصد الوقوف على ما بها من قيم تشكيلية وجمالية، وعلى وظيفتها فى الثقافة الشعبية، وكأداة تعبيرية فى الوقت نفسه عن وجدان الشعب.

وأخيراً فإن ما تعنيه هذه السطور هو أن الموضوعية فى البناء الفنى المعاصر وفقا للمفهوم الشعبى ممكنة، بل ضرورية للتعبير عن مواقفنا الجمالية الحالية بجذور فنية تمتد وتمتد حتى تعيد للكتابات سماتها الفنية المصرية الغنية.

**أولاً: الدراسة التحليلية:**

**(١) الكلمات المرتبطة بلوحات تصويرية لمواقف روحية:**

يعتبر هذا النمط من الكتابات والزخارف الشعبية من أكثر الأنماط التى طرقها الفنان الشعبى؛حيث عبر به عما يكنه لرحلة الحج من التقديس، وعما يحظى به الحاج من احترام فى الوسط الاجتماعى الشعبى، على اعتبار أنه سفير القرية إلى البيت المعمور الذى لا يباريه شئ فى الشرف والقدسية. ومن هنا كان تسابق الفنانين الشعبيين فى التعبير عن أحاسيسهم، وتوسلهم إلى ذلك بشتى المذاهب والأساليب الفنية والتشكيلية الشعبية.

ويميز التعبير هنا الغوص فى نفس الإنسان لاظهار الشحنة الإنفعالية فى شكل مساحات لونية أو خطوط تجريدية تعبر عن شخوص الطائفين الخاشعة، دون التقيد بتفاصيل وملامح الجسم، متخذاً - دون أن يدرى - أسلوباً يميل إلى السريالية تارة والتجريدية تارة أخرى.

وعلى ذلك نجد أن الفنان الشعبى قد قام بتصوير موضوع الحج متمثلاً فى موقف الطواف، والخوض فى الوجدان لترجمة الإحساس الروحى المتنامى.

**الشكل رقم (١) - وصف الشكل:**

يتصدر الصورة كروكى فى المنظور - عين الطائر - للكعبة المشرفة باللون الأزرق، محددة بخطوط خارجية حمراء لتأكيد الشكل المجسم لها، وإحداث نوع من التضاد اللونى لشد الإنتباه.

ويحد كل من الضلعين العلويين للشكل المنظورى للكعبة المشرفة شريط كتابى منكسر باللون البنفسجى الداكن (ناتج اللونين المستعملين فى رسم الكعبة) قوامه كلمات النداء الدينى المقدس، نداء يوم عرفه «لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك». وعند الضلعين السفليين لشكل الكعبة مجموعة من الطائفين الخاشعين فى تكوين خطى يردد الخط المنكسر لهذين الضلعين باللون البنفسجى الداكن - نفس اللون المستخدم فى الكتابة. وفى محاولة فنية لتاكيد المحور وخلق نوع من الإتزان الفنى يقطع الشريط الكتابى عند منتصفه رسم لأحد الطائفين المتضرعين.

**تحليل الشكل :**

التكوين نصف متماثل؛ حيث يتماثل نصفاه الأيمن والأيسر، فى حين يختلف نصفاه العلوى والسفلى، وإن كان بهما نوع من التوازن بوجود كل من الشريط الكتابى ورسوم الشخوص، مما يخلق علاقة وارتباطا بين الطائفين وما يرددونه من نداء، ويتأكد هذا الإرتباط بوحدة اللون فيهما. تصدر كتلة الكعبة للتكوين بلون داكن صريح يعطى شعوراً بالثبات والإستقرار، كما يبرز الأهمية الروحية للكعبة ويؤكد الرمز الدينى. وتتضح الشحنة الإنفعالية الفنية فى رسوم الأشخاص الطائفين بإسلوب خطى بسيط لا يتضمن أية تفاصيل، ويكتفى بترجمة حالة التضرع والخشوع للمسلم أثناء طوافه بأسلوب سريالى يعنى بالنواحى النفسية والوجدانية التى تؤكد المعنى. وفى قمة التكوين عند المحور الرأسى رسم لأحد الشخوص يؤكد البعد الثالث للتكوين، ويبرز صورة الطواف حول الكعبة.

**الشكل رقم (٢) - وصف الشكل:**

الصورة لواجهة مسكن غطيت بالكامل بكتابات دينية فى تكوينات متداخلة ورسوم خطية لوسائل المواصلات المختلفة المستخدمة فى رحلات الحج كالطائرة والسفينة، كما أن بها رسوم للكعبة والحرم الشريفين.

فى الصورة نجد أن سطح المربع الأيمن قد غطى برسم لباخرة باللون الأزرق، كتبت على كل طابق منها عبارة دينية فى تكوين هرمى متنامى.. والمساحة الوسطى بها رسم لطائرة باللون الأحمر فى اتجاه صاعد كتبت أعلاها عبارة «حمد الله على السلامة»، وكتبت أسفلها عبارة «الحج المبرور ليس له جزاء إلا الجنة». والمساحة الثالثة شغلت برسم يبين الكعبة والحرم المكى الشريف فى تكوين متداخل وكتبت يساره عبارة «بيت الله الحرام».

**تحليل الشكل:**

رتبت العبارات المكونة لشكل الباخرة بأسلوب ينم عن وعى دينى وتقديس للفرائض. فعلى الراية، أعلى القمة، كتب لفظ الجلالة تليه الشهادة، ثم تأتى سلامة الحاج فى المقام الأخير متمثلة فى عبارة «حمد الله على السلامة».

ونلحظ أن الفنان الشعبى قد استغل شكل مسطح النافذة بأن رسم أعلاها ما يشبه القبة، مما يدل على وعى بالعلاقات التشكيلية المعمارية.

**(٢) الكلمات على هيئة تشكيلات أو انساق فنية:**

ويعتمد هذا النمط على التشكيل الخطى، بحيث ينتج تكوينات فنية تحاكى بعض الرموز الدينية. كما أنه إتخذ بعداً آخر فى التصميم الكتابى لعبارات دينية أو أسماء الله الحسنى فى تكوينات متماثلة أو غير متماثلة.

وفى بعض الحالات نجد أن الفنان الشعبى قد استخدم الأسلوبين معاً فى خلط متوازن، ومال الفنان الشعبى - فى هذا النوع - إلى التسطيح، رغم علمه ببعض أصول المنظور وتنفيذه لها فى كثير من الأحيان.

**الشكل رقم (٣) - وصف الشكل:**

صورة لحائط مواجه لمدخل أحد البيوت الريفية بقرية (الكوم الأخضر) بالهرم، حيث زين بثلاثة عناصر تشكيلية، رتبت داخل مسطح الحائط بحيث تحدث نوعاً من الإتزان.

العنصر الأول يشغل وسط الحائط، ويصور الحرم المكى الشريف تتوسطه الكعبة التى غطيت مسطحاتها بالكتابات، فعلى سقفها كتب لفظ الجلالة، وعلى الجدار الأمامى كتب اسم «محمد صلى الله عليه وسلم»، ثم الشهادة داخل شريط باللون الأبيض يلف الجدارين، ثم كلمة «أكبر».

* وفى محاولة لإحداث الإتزان الفنى لهذا العنصر كتب الفنان الشعبى عبارة «محمد رسول الله» على حدود هذا التكوين إلى اليمين للتعادل مع كتلة المأذنتين والقبة أعلى التكوين، ومثل الطائفين على شكل نقاط باللون الداكن حول الكعبة.

* العنصر الثانى لنصف الشهادة «محمد رسول الله» أعلى شمال الحائط، حيث صيغ فى تكوين معمارى يضم ما يشبه القباب بخط سميك.

* العنصر الثالث أقصى يمين الحائط يصور جملاً مائلا إلى جذع نخلة يحمل الهودج، وذلك إمعانا فى نقل المشاهد لجو الصحراء، وما يتكبده الحاج من مشقة خلال رحلة الحج.

**تحليل الشكل:**

من خلال تحليل هذا التكوين نجد ميل الفنان الشعبى للتسطيح، رغم إتباعه لقواعد المنظور عند رسم الكعبة، ويدل على ذلك أنه قسم عبارة «الله أكبر» لجزئين، فكتب لفظ الجلالة على سقف الكعبة وكلمة «أكبر» على الجدار الأمامى، حيث يتجه للزخرفة والتجريد.

كما نلاحظ الإحساس والوعى التام بعملية الإتزان الفنى للتكوين من خلال تنسيق العناصر المكونة. فعنصر «الجمل» يحدث إتزانا مع عنصر كلمة «محمد» العليا، وداخل العنصر الواحد نجد أن رسم «النخلة» يحدث توازنا مع رسم «الهودج» فوق ظهر الجمل، ورسم المأذنتين والقبة يحدث توازناً مع عبارة «محمد رسول الله».

**الشكل رقم (٤) - وصف الشكل:**

الصورة لتشكيل خطى بعبارة «حج مبرور» باللون الأحمر المحدد بخط خارجى داكن، وتنقيط باللون الأزرق على المساحة الحمراء، لإحداث التضاد اللونى لجذب الإنتباه.

تحليل الشكل:

التكوين متماثل ومنتظم روعى فيه إبراز خطى المحورين الأفقى والرأسى.

**الشكل رقم (٥) - وصف الشكل :**

قام الفنان الشعبى هنا بعمل تكوين خطى بعبارة «لله الحمد» فى تشكيل متشابك ومتوازن على المحورين دون تماثل.

**تحليل الشكل:**

فى هذا التكوين نلاحظ إمتزاج الفن الشعبى بالأساليب التعليمية فى الخط، أى أنه لا يعبر بصورة صادقة عن تلقائية الفنان الشعبى.

**(٣) كتابات قوامها النقش الخطى كعنصر مكمل لفن المرسمات:**

فى هذا النمط تجاوزت الكتابات وظيفتها الزخرفية أو التعبيرية المحدودة إلى كونها عنصراً تشكيلياً فى منظومة فن المرسمات الشعبى، أو المنمنمات الشعبية، إذا جاز التعبير، حيث قام الفنان الشعبى بتشكيل زخرفى متميز إعتمد على إختزال العناصر، سواء كانت طبيعية أو حضرية أو معنوية،

إلى رموز تشكيلية تتسم بالبلاغة والقوة فى التعبير، إلى جانب توظيف الكتابات والخطوط على إختلاف نوعياتها لتتكامل مع التشكيل الزخرفى فى تكوينات معبرة، لتستمد أصالتها من وجدان شعبى تختزن فيه التجارب الفنية عبر العصور والحضارات المختلفة فى تواصل مستمر(٢) وتفاعل ديناميكى. فكما صور الإنسان المصرى القديم تصوراته عن رحلة الحياة الأخرى، صور أيضاً على جدران بيته - فى حياته المعاصرة - رحلة حجه إلى بيت الله الحرام، أو إلى بيت المقدس، فتعدلت الوظيفة ولكن الغاية أو الفكرة واحدة، أن لم تكن ثابتة بالفعل.

ونجد أن هذا النتاج الفنى الشعبى قد تأثر إلى حد كبير بفن المنمنمات الإسلامى وأنواع الخطوط الإسلامية المختلفة، إلى جانب استعارته لبعض الرموز والوحدات الزخرفية المصرية القديمة التى استخدمت فى الكتابات وسطرت بها الحضارة المصرية على جدران المعابد.

**الشكل رقم (٦) - وصف الشكل :**

الصورة لبعض الرسومات المبعثرة التى تشكل إحدى الحنيات لواجهة منزل بمنطقة «سوق البرسيم» الشعبية بالجيزة القديمة. فالرسم العلوى لسفينة تعلوها الرايات، وقد عولجت مقدمتها بأسلوب يشبه رقبة الجمل، وكتبت فوق تلك المقدمة بعض الكلمات، و أسفل الرسم سطرت عبارة «سيرى بأمر الله».

* الرسم الأوسط لتكوين زهرى كتبت على يساره عبارة «يحنن على عبيدك».

* الرسم السفلى لتكوين زهرى كتبت أسفله عبارتا «الورد جميل» ثم «يجمال الورد».

**تحليل الشكل:**

يقترب أسلوب الرسم من روح المنمنمات الإسلامية، ويقتصر الرسم على خط رفيع منمق، دون الدخول فى مساحات عريضة أو ملونة.

كتب الفنان الشعبى عبارته المأثورة كما يقولها فى حياته العادية، ودون التقيد بالرسم الإملائى الصحيح مثل «يحنين» التى من المفروض أن تكتب (يا حنين).

**الشكل رقم (٧) - وصف الشكل :**

صورة بنفس الأسلوب السابق تصور الحرم المكى الشريف بحيث تظهر بوائكه. أما ما يضمه الرسم من مآذن وقباب فبعيد عن الواقع، إذ أطلق الفنان الشعبى لخياله العنان فى التعبير عما يجيش بخاطره، وما تختزنه ذاكرته الفنية من أنماط ووحدات زخرفية مستلهمة من تاريخه الفنى والحضارى الطويل.

* بالصورة جهة اليمين عبارة «محمد رسول الله»، وأسفل رسم الحرم إطار زخرفى خطى قوامه نمط زخرفة الأرابسك.

**تحليل الشكل:**

التكوين متماثل حيث تقع المأذنة الوسطى على المحور الرأسى الذى يقسم التكوين لنصفين متماثلين، أما المحور الأفقى الذى يقع عند قواعد المآذن والقباب فيقسم التكوين لنصفين غير متماثلين؛ ولكن بينهما إتزان بفعل الشريط الزخرفى السفلى.

* ينطبق مركزا ربعى الصورة العلويين على الشرفات العلوية للمأذنتين اليمنى واليسرى، وتعتبر تلك الشرفات من مراكز الجذب فى التكوين.

* عمد الفنان الشعبى إلى مزج إحساسه الدينى القومى برمز بلده ووطنه الذى ملأ كيانه، وذلك من خلال وضع الثلاث نجوم داخل الأهلة أعلى القبتين مكونا علم مصر - ويلاحظ كبر حجم الهلال بالقياس لحجم القبة، وذلك لإعطاء أهمية ووزن للعلم. ومن ناحية أخرى عكس الفنان الشعبى وضع النجوم الثلاث، فوضع النجمة المفردة لأسفل بدلاً من وضعها فى مكانها العلوى لإضفاء بعد آخر للتكوين، بأن جعله يصور وجه آدمى.

* إتخذت الزخارف النمط الشعبى النقى دون أى تحديث، وذلك فى الوحدات الزهرية المتماثلة والمتكررة، كما إعتمد التكوين على التصميم الزخرفى المسطح دون الاهتمام بالبعد الثالث.

**(٤) كتابات بأسلوب الحفر الغائر والبارز (رلييف):**

نجد الفنان الشعبى فى تلك المجموعة من الصور قد إستخدم «تكنيك» الكتابة بالحفر الغائر والبارز بخامات متعددة، منها الحجر والخشب والجص. وقد تكامل هذا مع بعض الزخارف البارزة أو الغائرة أو التركيبات المعمارية المتماثلة والمتكررة.

**(أ) الحفر الغائر.**

**شكل رقم (٨) - وصف الشكل:**

الصورة لعقد نصف دائرى لأحد المداخل بقرية «شبرامنت» بالهرم، وقد شيد هذا العقد وزخرف بأسلوب

المداميك الحجرية المزررة*، وحفر فى إفريز أعلى الجناح العقد تاريخ البناء، وعلى يمين العقد البسملة، وعلى شماله كلمة (ما شاء الله)، ويميل الخط إلى الخط النسخ.

**(ب) الحفر البارز:**

**الشكلان (٩) ، (١٠):**

ويوضحان جانبى أحد المداخل، حيث زين كل جانب بحفر بارز داخل جامة مربعة الهيئة لعبارتى «الله أكبر» «ولله الحمد» بخط شعبى جميل، وبأسلوب الحفر شديد البروز، ولونت حافته العليا باللون الأزرق.

**(٥) الكلمات المجردة مع رسوم تصويرية:**

وتشكل هذه المجموعة مجالات وأمثلة متعددة تتنوع أساليبها وقيمها الفنية والتشكيلية. ففيها صور لوسائل المواصلات المستخدمة فى رحلة الحج، مثل: الطائرة والجمل والسفينة والحصان والقطار، حيث عبر عنها الفنان الشعبى بأسلوب زخرفى يبتعد عن قواعد التصوير الأكاديمى، ويعتمد على تحليل السطح إلى مساحات صغيرة - مربعة ومستطيلة، محددة بلون مختلف.

ولقد قام الفنان الشعبى باستخدام الكتابات فى صورة زخرفية مكملة للتكوين، وفى عبارات دينية أو حكم وأمثال شعبية تنبع من الموقف.

وتناولت مجموعة أخرى عناصر تشكيلية متنوعة، تتدرج ما بين أشكال الحيوانات والطيور والرموز الشعبية التى تعبر عن تجارب فكرية معينة، أو دلالات دينية أو اجتماعية.

وهناك أشكال تناولت الكتابات المجردة كأسلوب تعبيرى يعتمد على القيمة الزخرفية، أو يكتفى بالقيمة اللغوية التعبيرية، والتى تمس احساس ووجدان الإنسان.

ومن أهم وظائف هذا النوع من الكتابات والرسوم التصويرية استكمال المراسيم الإحتفالية لمن يقوم برحلة الحج، وإعطائه ما يوازيه من إحترام فى النفوس، وإبراز القيمة السامية لتلك الفريضة.

**الشكل رقم (١١) - وصف الشكل:**

تتناول الصورة تقديم التصورات الخاصة بوسائل المواصلات المستخدمة فى رحلة الحج، ومنها الطائرة. وقد رسمت الطائرة بأسلوب زخرفى يعتمد على البعدين واستخدام اللون الأصفر (الأوكر)، مع وجود بعض التهشيرات على الأجنحة والمقدمة والذيل باللون البنى. وحددت النوافذ على شكل مساحات باللون الفاتح.

* كتبت على منتصف جسم الطائرة تقريبا عبارة «إلى جدة»، وكتبت أعلى رسم الطائرة عبارة «مع السلامة يا حاج».

**تحليل الشكل:**

* عبر الفنان الشعبى عن حركة دوران المروحة الأمامية بخط حلزونى. كما عبر أيضا عن مروحة الذيل وعالج حركتها برسم خط أفقى سميك باللون البنى، ثم قام بتوزيع اللون البنى بحساب على جسم الطائرة.

**الشكل رقم (١٢) - وصف الشكل :**

تعرض الصورة شكل أمير الحج، كما تخيله الفنان الشعبى، ممتطيا صهوة جواده، شاهراً سيفه الذى يعد مظهراً هاماً من مظاهر القوة ونمطا محبباً إلى الوجدان الشعبى.

**تحليل الشكل :**

كتبت أعلى يسار الرسم عبارة «أمير الحج» لتحدث إتزاناً، وتملأ الفراغ الموجود خلف ظهر الفارس.

**الشكل رقم (١٣) - وصف الشكل:**

تعبر الصور عن المظاهر الاحتفالية لتخليد ذكرى الحج لماله من أهمية وتقديس فى نفوس الناس. فتوضح الصور الرسوم والكتابات على حوائط غرفة النوم بأحد المنازل بقرية «شبرامنت» بالهرم.

ونلاحظ الاهتمام بتسجيل اسم الحاج ضمن الكتابات احتفالاً به وتخليداً لذكرى رحلته، إلى جانب الرسوم المعبرة المختلفة.

**ثانياً: المفاهيم**

* محاولة التوصل لأبجدية الكتابات الشعبية :

نستخلص هنا كافة أنماط وأشكال الحروف المكونة لأبجدية الكتابات الشعبية، بعرض أشكال متعددة للحرف الواحد، من خلال الدراسة الميدانية والتحليلية التى أجريناها، بهدف بيان وتوضيح العلاقات التبادلية Enterela-tion - ships بين تلك الخطوط والكتابات وبين أشكال الخطوط فى الفنون المصرية المختلفة (مصرى قديم - قبطى -

* أن يتم البناء الحجى بحيث تتداخل الأحجار وتعشق بأسلوب زخرفى.

إسلامى) والموثقة بالدراسات الأكاديمية. (شكل رقم ١٤)، (شكل رقم ١٥ ا،ب،جـ، د).

**ثالثا: النماذج التطبيقية:**

**تطبيق المفاهيم الشعبية فى صورة معاصرة:**

نعرض هنا لبعض أعمال الفنان/ محمد أباظة، والتى نلاحظ اقتباسها واستخلاصها من فن الكتابات والزخارف والنقوش للمرسمات الشعبية، حيث صاغ وحداتها وطوعها لأساليب الطباعة والإنتاج الحديثة دون أن يحدث بها أى تشويه، فنلمس فيها الحس الشعبى وفطريته المنعكسة على أسلوب التنفيذ وطريقة الصياغة والرسم.

كما أظهر الفنان «الثيمات» الزخرفية وصاغها بغزارة فى تكوينات مبتكرة، وإن لم تفقد نبض الحارة الشعبية المصرية.

**الشكل رقم (١٦):**

وهو لوحة متماثلة التكوين قوامها تخيل لشكل عروس النيل فى هيئة مستطيلة مزخرفة بأطر قوامها أشكال معينات ومثلثات ودوائر فى تكوينات متماثلة ومتكررة، ويحدها من أعلى وأسفل كتابات شعرية شعبية تتخذ خط منحنى كالآتى:

**الحب بحر زاخر ... راكبه مُخاطِر**

**جنوده المحاجر ... والحُدق السواحِر**

**الشكل رقم (١٧):**

وهو تكوين متماثل من عدة عناصر شعبية بتأثيرات مصرية قديمة، وعليها عبارة «الحنش الحارس» بخط فطرى. ويتصدر التكوين جامة مستديرة بإطارين أحدهما خطى والآخر منقط، وتضم مصفوفات من أشكال المربع بها بعض الرموز والحروف، وتوحى تلك المصفوفات بلعبه «السيجا» الشعبية المستمدة من التراث المصرى القديم.

ويكتنف التكوين على اليمين واليسار إلى أعلى شكل (الكف)، وهو من أبسط مظاهر التعبير الفنى عند القدماء، فهو الرغبة التلقائية فى إيجاد بصمة تشكيلية لشئ معلوم بطبع الأكف على الجدران. كما أن لها مدلولا آخر هام فى درء الحسد فى المعتقدات الشعبية المصرية، وترسم بالدماء مصحوبة بأشكال هندسية متعددة(٣).

والى أسفل نجد شكل الثعبان فى هيئة منحنية، ثم أسفله يميناً ويساراً شكل العين المحروسة المستخدمة فى المعتقد الشعبى أيضا لدرء الحسد.

وفى بعض اللوحات يستخدم الفنان الشعبى أشكال هندسية، مربعة ومستطيلة، في تكوين متماثل، يشغلها برموز شعبية وكتابات قوامها الحكم والأمثال، من ذلك مثلا:

صفا لك اليوم ورق النسيم

وحال فى الأزهار دمع الغيوم

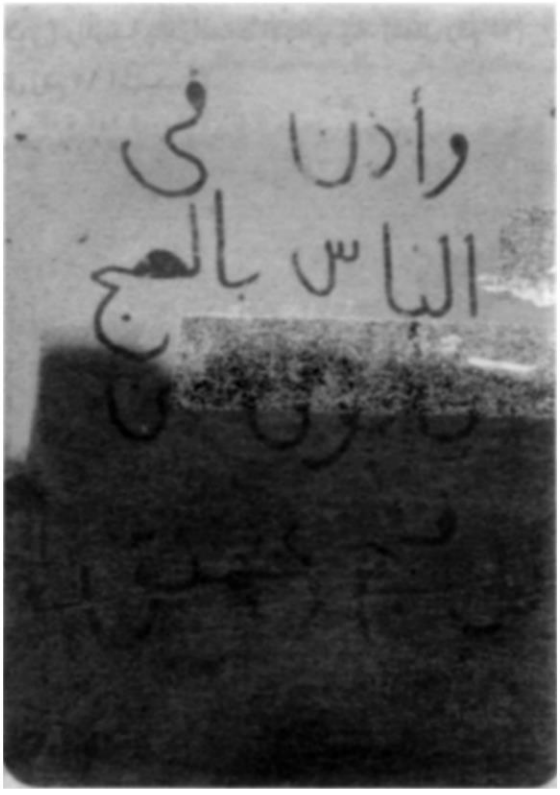
بينما سطر فى المستطيل السفلى ما يلى:

ورجع البلبل ألحانه

يقول هيا اطرب وخل الهموم.

* * *

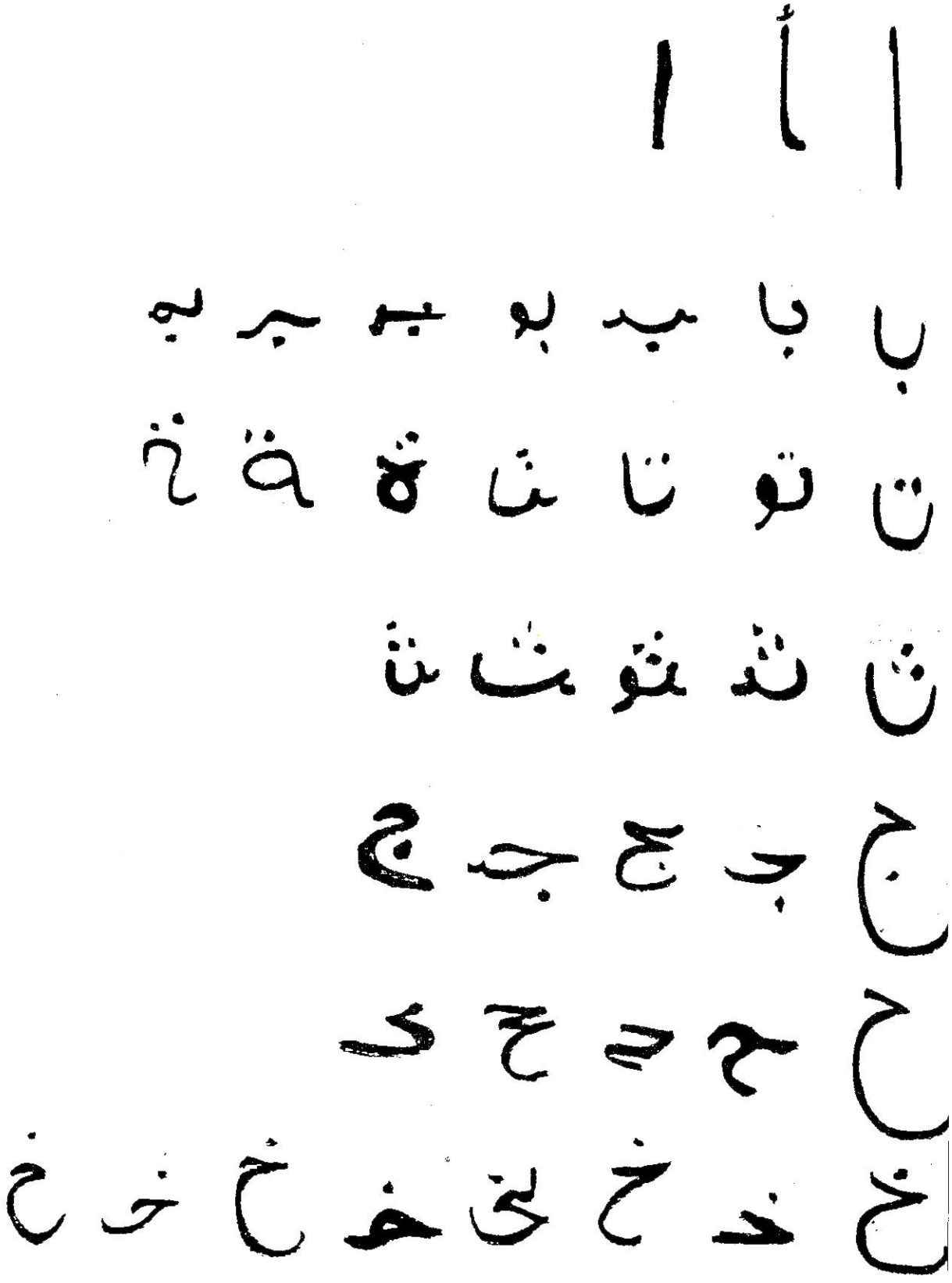
شكل رقم (١٧)



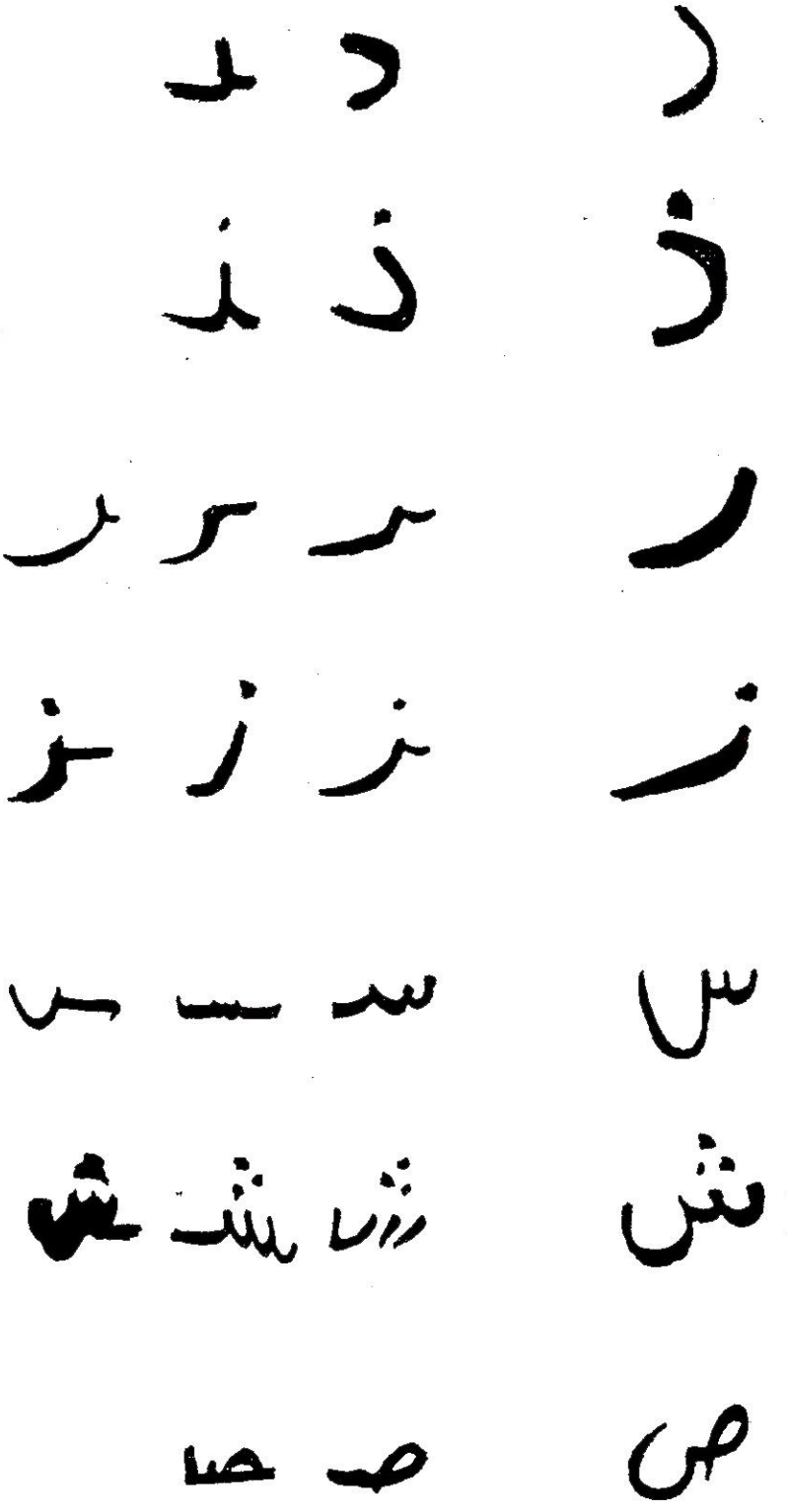
خط فطرى شعبى
شكل رقم (١٤)

أ ب ت ث ج ح
ذ س ى ـ ف ق
ك ل لـ ـل ـم
ن ا ن و ي ى

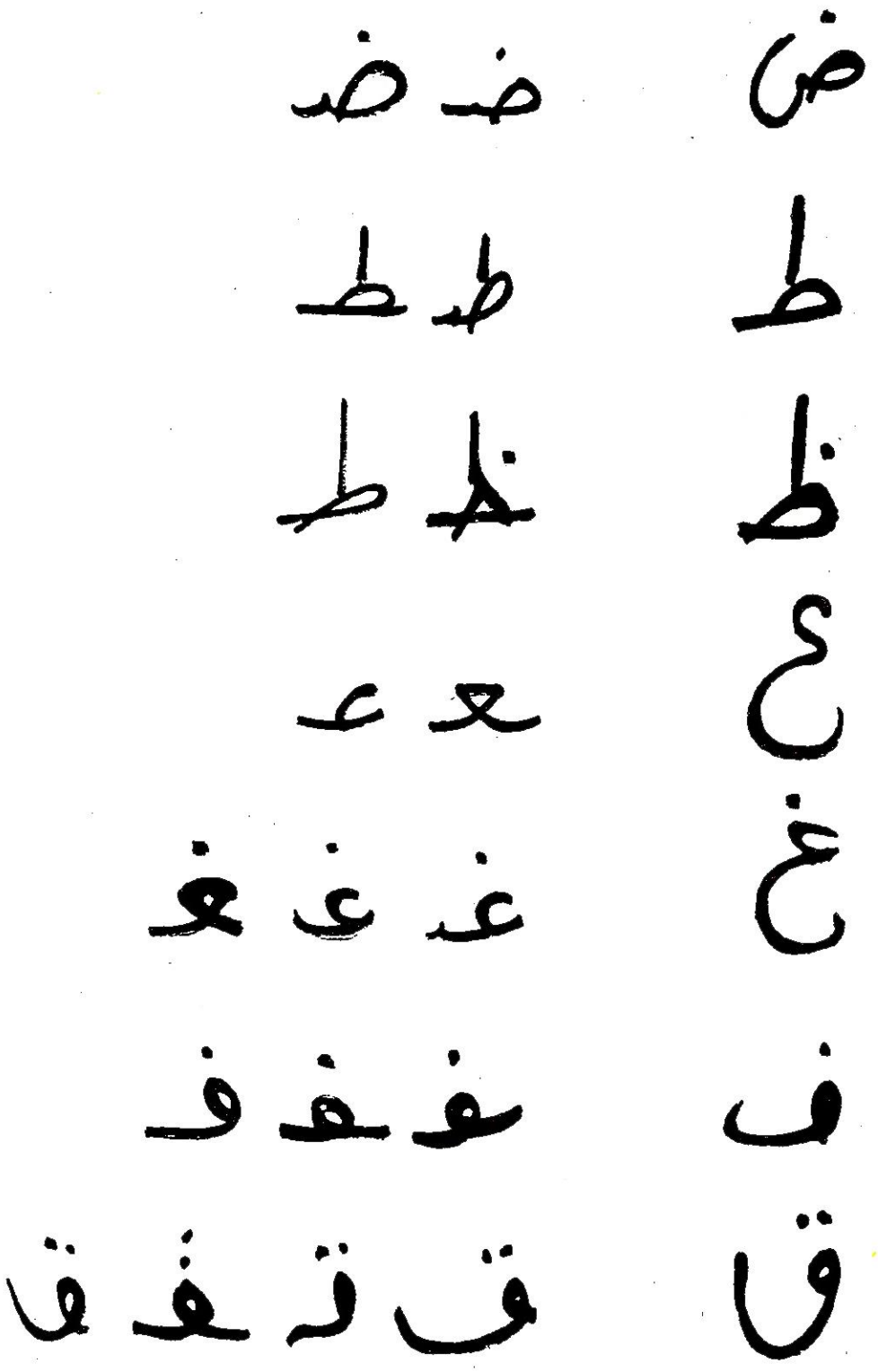
ابجدية



شكل رقم (١/١٥)

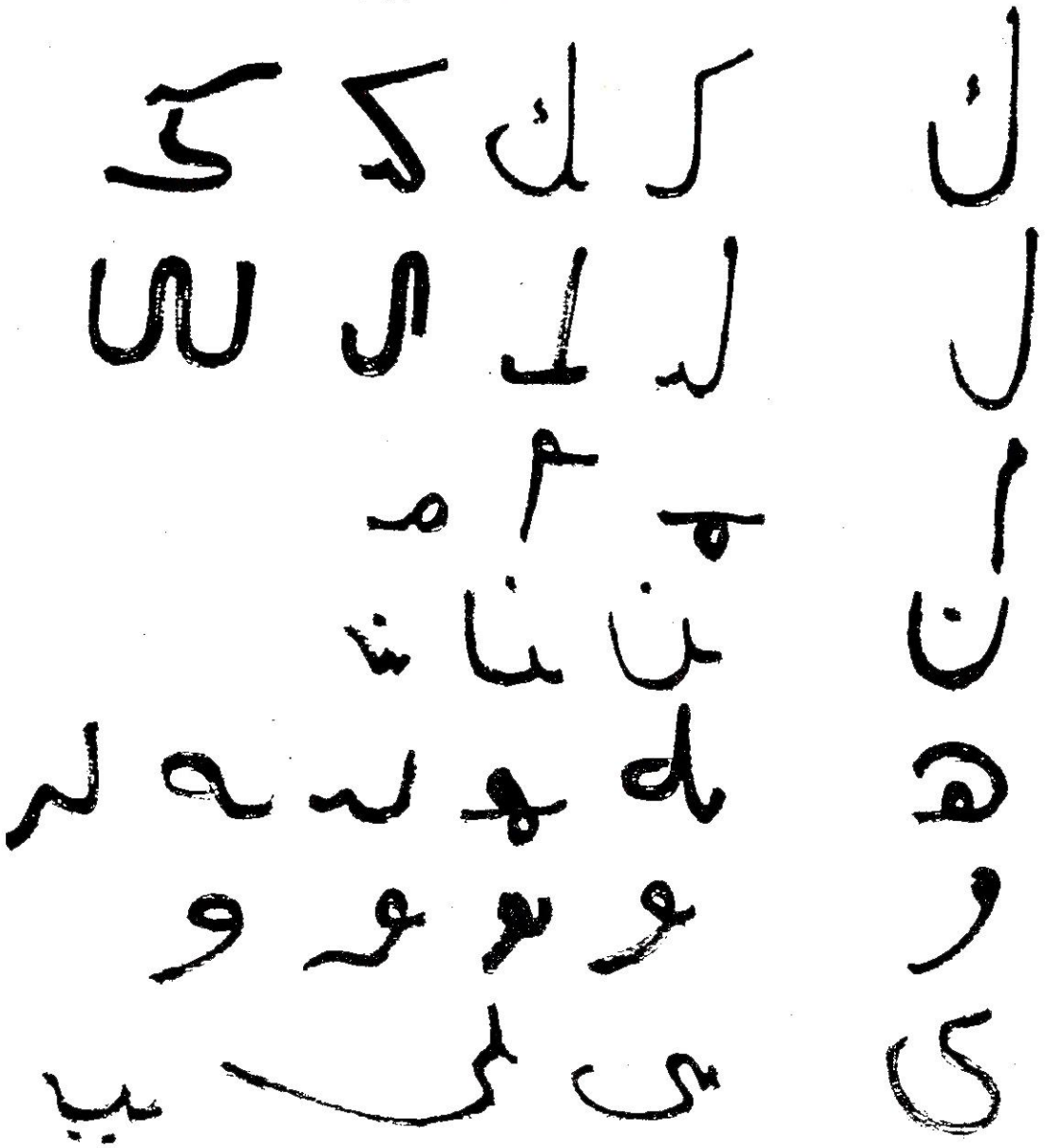


شكل رقم (١٥/ب)




شكل رقم (١٥/جـ)

أبجدية الكتابات الشعبية : الحروف من ك إلى ى



شكل رقم (١٥/د)

**هوامش :**

(١) د . سلمى عبدالعزيز : جماليات فن المرسمات وجذوره الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٢٦، ١٩٨٩- ص ١٥ ، ٢٦ ، ٣٠.

(٢) صفوت كمال : مدخل لدراسة المأثورات الشعبية المصرية، مجلة عالم الفكر، مارس ١٩٧٦ - ص ٢١.

(٣) سعد الخادم : الفنون الشعبية فى النوبة، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ - ص ٥٧.

(شكل ١)

# الاستلهام والتوظيف في الفن التشكيلى الشعبى

(شكل ٢)

(شكل ٣)

(شكل ٤)

شكل ٥: رؤية معاصرة لموضوع الديك للفنان سمير الجندى

شكل ٦: الديك بصياغة معاصرة

شكل ٧: تمثال الشيخ للفنان سمير الجندى

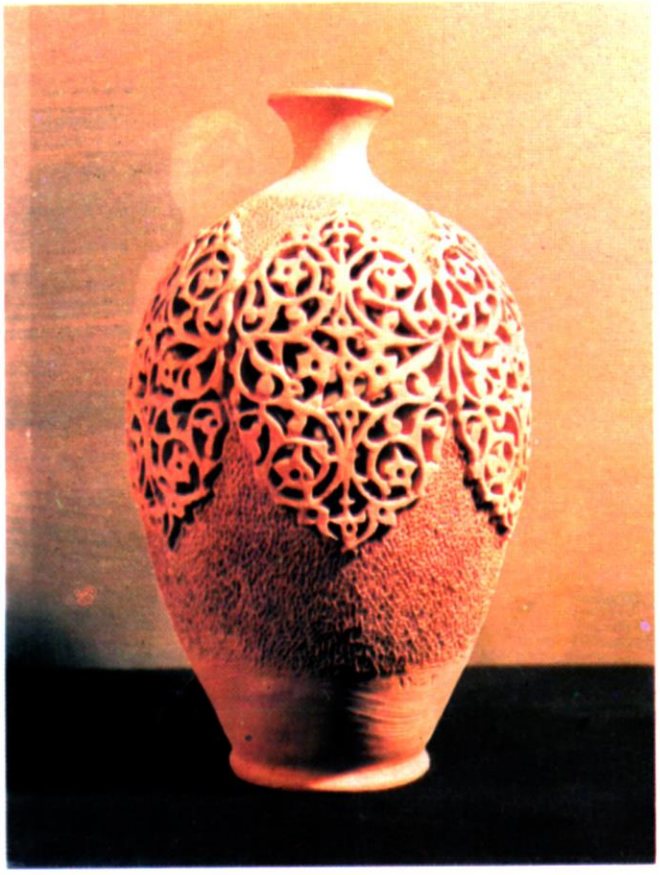
شكل ٨: الأسرة الصعيدية للفنان سمير الجندى

شكل ٩: الصعيدى من تصميم الفنان سمير الجندى.

شكل ١٠: آنية فخارية من تصميم الفنان سمير الجندى.

شكل ١١: تشكيل لمسقاة يأتى التأثير فيها من الأشكال التشكيلية الشعبية للفنان سمير الجندى.

شكل ١٢: آنية تحمل شكلاً تقليدياً للفنان سمير الجندى



# الحس الفنى فى النقوش الشعبية الجدارية

(شكل ١)

شكل ٢ (ب)

شكل ٢ (أ)

شکل ۳ (أ)

شکل ۳ (ب)

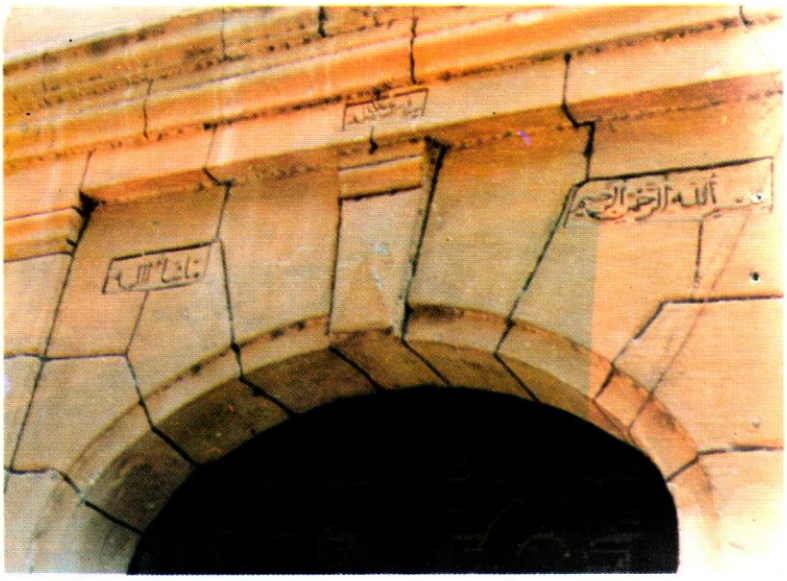
شکل ٤)

شکل ٥

(شكل ٦)

(شكل ٧)

(شكل ٨)



(شكل ٩)

(شكل ١٠)

(شكل ١١)

(شكل ١٢)

جولة الفنون الشعبية

# خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصرى

حسن سرور

العلوم الاجتماعية فى بلادنا مازالت داخل أسوار الجامعة تحيا حياة أكاديمية هادئة وهانئة. هذه الحياة بالضرورة تتوجه صوب الماضى كاحد معانى الأكاديمية، وأيضًا باتجاه الثابت والمستقر. وهى بهذا المنحى مؤسسية، وتسعى إلى صياغة القوانين التى تفسر ظهور المؤسسات واستقرارها واستمرارها فى الوجود. وإذا نظرنا إلى التراث السوسيولوجى مع أحمد زايد: «فقد قدم ماكس فيبر ودوركايم تفسيرات تنظر مباشرة للمجتمع الرأسمالى ولاستقراره واستمراره. أما ماركس فقد حاول بنظريته أن يقوض من دعائم هذا الاستقرار، ولكنه ساهم فيه بشكل غير مباشر، حيث شكلت الماركسية ضرباً من الوعى للمجتمع الرأسمالى ساعده على أن يتغلب على بعض مشكلاته ومكامن الخطر فى بنائه»[1]. (أحمد زايد: خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى، دار القراءة للجميع، دبى، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢). ورقم (١) هنا يشير إلى الهامش ص٤٠ من الكتاب: «قدم لوكاتش مناقشة مستفيضة للدور الذى لعبته الماركسية فى المجتمع الرأسمالى فى كتابه: التاريخ والوعى الطبقى». فليس غريباً أن مرجعية معظم المهتمين بعلم الاجتماع فى جامعاتنا هى كتابات: دور كايم، وماكس فيبر، وماركس، وبارسونز. أما الأنثروبولوجيون فقد انشغلوا إما بدراسات وصفية اثنوجرافية، أو بدراسات بنائية نسقية لنفس الموضوعات التقليدية (اثنوجرافيا كارلنجا، البناء الاجتماعى للحامدية الشاذلية، لعب الأطفال فى الريف المصرى، نسق القرابة عند قبائل... وهكذا). ومازالت اسهامات الفولكلوريين تنحصر فى دائرة النصوص الشعبية والمدخل الأدبى الذى يقوم على دراسة هذه النصوص.

وقد تعالج بعض قضايا هذه العلوم فى مؤتمرات أو ندوات ذات طبيعة إعلامية / استعلائية، وبعيدة عن هموم النسيج الاجتماعى للمجتمع المصرى، والذى هو نسيج له

**خصوصيته المتفردة - هذه بديهية، وتجربته التاريخية / الاجتماعية الخاصة. أو تقوم بعض المراكز العلمية والتى تتمسك عادة بمفهومات بعينها، أعتقد أن معظمها قد تيبس وتجاوزه الواقع المعاش الآن محلياً ودولياً (حرب ١٩٧٣، الانفتاح الاقتصادى، الجماعات الإسلامية، شركات توظيف الأموال، سقوط الاتحاد السوفيتى، حرب الخليج، النظام العالمى ذو القطب الواحد....). والإنتاج فى هذه المعرفة الإنسانية، المكتوب باللغة العربية، فى معظمه نظرى مترجم، أو كمى غامض مؤلف. (انظر فى هذا الصدد قائمة سلسلة «علم الاجتماع المعاصر» والتى تصدر عن دار المعارف بالقاهرة، والكتابات المدرسية التى تصدر عن دار المعرفة بالإسكندرية).**

**وإذا كان الأمر كذلك، فإن تجربة كتاب «خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى» تعد محاولة للخروج من هذا المناخ، من أجل هواء أكثر نقاءً، بعيداً عن الصرامة المدرسية/ المؤسسية؛ ولذلك كانت شهادات كل من أحمد زايد ومحمود عودة وفتحى أبو العينين، فى ندوة حول الكتاب بمركز الهناجر للفنون، أدارتها هدى وصفى مدير المركز، جديرة أن تُنقل للقراء وبحذافيرها.**

## شهادة أحمد زايد :

موضوع هذا الكتاب فى ذهنى من وقت طويل. منذ منتصف الثمانينيات ظهرت الحاجة إلى أن المجتمع المصرى فى عالم السوسيولوجيا ليس بحاجة إلى كثير من الدراسات الإمبريقية المجتزأة التى نراها تجرى من خلال الاستبيانات، أو الدراسات المتقطعة، أو الدراسات الكمية السريعة. مما لا شك فيه أن هذه الدراسات لها أهميتها؛ ولكن المجتمع المصرى يحتاج إلى جهد نظرى وإلى جهد منهجى؛ لأن له طابع خاص، له خصوصيته، والبناء الاجتماعى له طابع معين، يحتاج إلى شكل جديد من الطرح النظرى، وشكل جديد من التحليل المنهجى أو من الاستخدامات للمنهج، والتى تمكن الباحث فى علم الاجتماع من أن يقدم رؤية مغايرة لما هو سائد وشائع فى علم الاجتماع. فى ضوء هذه الحاجة، ومن خلال القراءات النظرية والقراءات فى المنهج. ربما يكون هذا الشعور شعورًا صحيحًا، لأنه على المستوى النظرى يكتشف المتأمل لتاريخ علم الاجتماع أنه قد تحول بالتدريج من المستوى المؤسسى.. من التركيز على النظم والمؤسسات إلى التركيز على الحياة وعلى التفاعلات العادية. ما يثبت ذلك أن التيارات التى ظهرت فى علم الاجتماع فى وقت متأخر كانت تركز على هذا الجانب، والتيارات التى ظهرت فى علم الاجتماع فى وقت مبكر كانت فى معظمها تيارات مؤسسية. فعلم الاجتماع الذى ظهر على يد دوركايم ومن قبله كونت، ثم بارسونز بعد ذلك، كان فى معظمه يركز على الجوانب المؤسسية. وعندما بدأت تظهر بعد ذلك تيارات مثل التفاعلية الرمزية، ومثل الإثنوميثودولوجيا (المشروع البحثى للفلسفة الفينومينولوجية)، ومن قبلهما مدرسة فرانكفورت التى اهتمت بالإنسان ومعاناة الإنسان فى قلب المجتمع الرأسمالى، والتى فسرت النظرية الماركسية تفسيرات تركز على الجوانب الإنسانية فى حياة الشخص فى المجتمع الرأسمالى. هذه التيارات تنتقل من مستوى المؤسسات إلى مستوى الحياة العادية. وبهذا فالعلم فى تطوره يحاول أن يقترب من الواقع، فى محاولة لتفسير علاقة الإنسان بالإنسان فى التفاعلات الصغيرة والبسيطة. وفى الوقت نفسه، إن المتأمل فى التطورات المنهجية لعلم الاجتماع يكتشف أنه بالرغم من أن التأويل أو منهج التأويل (الهيرومينوطيقا) قد ظهر فى العلوم الإنسانية والدراسات التاريخية بشكل عام، والدراسات الأدبية منذ وقت طويل؛ إلا أنه ظهر فى علم الاجتماع والأنثروبولوجيا متأخرًا، عندما بدأ يظهر رفضًا قويًا لمنهج دور كايم، الذى كان يحاول أن يفصل ما بين الذات والموضوع، ويعد الموضوع بمثابة «شىء» يجب أن يدرس بمنهج أقرب إلى منهج العلم الطبيعى. هذا المنهج التأويلى ارتبط بالمتغيرات التى طرأت على المستوى النظرى، والانتقال من عالم المؤسسات إلى عالم الحياة اليومية صاحبه انتقال من المنهج الدوركايمى الذى يفصل بين الذات والموضوع إلى المنهج الذى يدمج ما بين الذات والموضوع؛ بحيث تدرك الذات الموضوع من خلال رؤية، قد تبدو ذاتية؛ ولكنها فى جوهرها رؤية موضوعية، يمكن من خلالها أن يحدث هذا الانصهار بين أفق الباحث وبين موضوع بحثه، بحيث يمكن القول إنه كلما ازداد فهم الباحث لهذا الموضوع كلما ازداد فهمه لنفسه، وكلما ازداد فهمه لنفسه كلما ازداد

فهمه للموضوع الذى يدرسه. وفى مثل هذا التحليل يتحول الموضوع إلى شىء أشبه بالنص فى التحليل الأدبى، ويتحول المجتمع أيضًا إلى نص، ويصبح العمل العلمى أقرب إلى مفهوم العلاقة القائمة على فكرة التناص. والباحث فى هذه الحالة يحاول أن يقترب من هذا النص.. يحاول أن يفسره. أن يأوله فى ضوء رؤيته الذاتية، وفى ضوء الأدوات التى يمتلكها للتأويل.

وفى هذه الحالة يتحول البحث العلمى ويدخل دوائر التجريب، مثلما يحدث فى الأدب وفى المسرح. ويظهر فى الأفق فهم جديد للموضوعية. إن الموضوعية ليست جمع بيانات منفصلة عن الباحث أو كمية، ولكن الموضوعية هى الإقتراب الحى المتفاعل مع هذا الموضوع، وإخراج رؤية. وبتكرار هذه الرؤى لهذا الموضوع يمكن أن تتحقق هذه الموضوعية. الموضوعية هنا ترتبط بفكرة البحث عن نوع من التفكير الأصيل، وأيضًا البحث عن نوع من التفسير يكون فيه درجة من الصدق.. أن يكشف الباحث عن نفسه. وتبدو النفس/ ذات الباحث وكأنها صفحة بيضاء، لأننا نتعلم من خلال التنشئة العلمية التى نمر بها، ومن خلال القراءات، ومن خلال الارتباط بأساتذة بعينهم، ومن خلال إنتماءات معينة. وعليه تترسب فى أنفسنا أشكال كثيرة من التحيز. فى اعتقادى أن هذا الجهد التأويلى الذى يحاول فيه الباحث أن يندمج هذا الاندماج تكون أحد نتائجه الهامة هى تخليص الذات من كل هذه الشوائب، فتتحول إلى نفس رائقة كالمرآة يمكن أن ينعكس فيها المجتمع بشكل فيه نوع من الصدق، الذى قد لا يتوفر فى البحث الكمى المجتزأ.

فى ضوء هذا السياق النظرى والمنهجى حاولت أن أكتشف عالم الحياة اليومية فى المجتمع المصرى. والمقصود بعالم الحياة اليومية، هذا العالم السيال المتدفق، وهذه الحياة التى تتكون من التفاعلات الصغيرة والبسيطة، والتى نتعامل معها فى حياتنا اليومية فى الأسرة، وفى الشارع، وعلى محطة الأتوبيس، وفى المقهى، وفى الأماكن العامة حتى داخل المؤسسات. ففى داخل المؤسسات نفسها هناك شكل من أشكال الحياة اليومية داخل أى مصلحة حكومية.. وهكذا. هذا العالم للحياة اليومية ليس عالمًا مستقلا بذاته، وإنما هو عالم يقع تحت ضغط مؤسسى، ويمكن أن يكون ذلك هو الفرق ما بين تحليل الحياة اليومية بوصفها عالمًا مستقلا بذاته، ومحاولة فهم عالم الحياة اليومية فى سياق أقرب إلى السياق التاريخى البنائى. إن هذا العالم للحياة اليومية هو عالم توجد فوقه طبقات أو أركولوجيا نظامية (هى مجموعة من النظم والضوابط الاقتصادية والسياسية والثقافية التى تتدرج من الحياة اليومية نفسها حتى تصل إلى النظام الرأسمالى العالمى، مرورًا بالنظم والضوابط الوسطى فى المجتمع القومى/ ص٣١ من الكتاب) فيبدو عالم الحياة اليومية وكأنه عالم مضغوط من أعلى تقف فوقه أركولوجيا نظامية متراصة. وفقاً لهذا التصور يمكن أن نتصور العالم الخاص بالحياة اليومية فى مجتمعات العالم الثالث على أنه سوف يكون أكثر عرضة للضغوط. ففى هذه الحالة هو يخضع لضغوط محلية، وأيضًا لضغوط عالمية، بعكس عالم الحياة اليومية الموجود فى عالم متقدم. ووفقًا لهذا المنظور كان هناك العديد من الإشكاليات فى الإقتراب من هذا العالم.. كيف ندرس هذا العالم من خلال بعض مناهج الإثنوميثودولوجيا؟ وكيف يمكن الاستفادة من هذه التيارات استفادة منهجية وليست استفادة نظرية؛ لأن السياق النظرى قد وضَعْتُه فى قلب نظرية الرأسمالى العالمى، وفى دمج واضح جدًا بين فكرة دراسة الحياة اليومية والأركولوجيا النظامية للنظام الرأسمالى العالمى. فالإستفادة المنهجية: هى أننى قد عثرت على الأسلوب الذى أصل به إلى عالم الحياة اليومية. حاولت أن أجمع بعض المواقف من هذه الحياة، من خلال المشاهدات، والملاحظات، ومن الخبرة الذاتية، وهى تشكل جزءًا أساسيًا كمصدر للبيانات، ثم من خلال صحيفة لتسجيل المواقف فى الحياة اليومية (صحيفة تسجيل موقف فى الحياة اليومية / ص٢٠٩ من الكتاب). وجمعت مجموعة من هذه المواقف وأخضعتها لتحليل وفقاً لتقسيم بدأ بموضوعات الحياة اليومية، ثم خصائص خطاب الحياة اليومية، والمقصود بالخطاب: شكل الكلام الذى يقال فى الحياة اليومية، وما يرتبط بهذا الكلام من تفاعلات، ومن سياق اجتماعى يشكل بنية. وانتقل بعد ذلك إلى تحليل لغة خطاب الحياة اليومية، وبعد.. علاقة هذا الخطاب أو علاقة خطاب الحياة اليومية بالخطاب المؤسسى الرسمى. هذه التحليلات الأربعة هى التى تشكل منهج هذه الدراسة.. ومن البداية أؤكد أن الحياة اليومية ليست شيئاً منفصلا، وليست شيئًا مستقلاً بذاته، وإنما هى تخضع لأركولوجيا نظامية، ولذلك هى حياة متباينة. ولعل هذه هى النتيجة الأساسية التى يعرض لها الكتاب.. إنها حياة لا تشكل عالمًا واحدًا؛ بل هى منقسمة من الداخل إلى عوالم مختلفة تبعًا للإنتماء الطبقى. فى كل التحليلات محاولة للربط: بين موضوعات خطاب الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقية، وبين خصائص الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقية، وبين لغة

الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقية، وحتى بين العلاقة بالنظم والمؤسسات الرسمية وبين الانقسامات الطبقية. ففيما يتصل بالموضوعات، سوف نكتشف أن عالم الطبقة الدنيا له موضوعات غالباً ما ترتبط بهمومه والمشكلات الحياتية كالطعام والشراب، وإن عالم الطبقة الوسطى ينشغل الخطاب فيه بموضوعات نقدية. دائمًا هناك حديث عن الآخر بنوع من توجيه النقد. وبالتأكيد الطبقات الدنيا ليست لديها الوقت لتوجيه اللوم للآخر، وعندما يوجه اللوم للآخر يوجه فى شكل احتكاكات جسدية مباشرة، إنما فى عالم الطبقة الوسطى نجد الآخر يندرج فى أحاديث هذه الفئات بشكل مكثف، فيظهر هذا الخطاب الساخر، الناقد، من الآخرين، وتظهر فيه تقريبًا كل أسرة، وكل فرد كما لو كان عالمًا مستقلا فى مقابل الآخر السيء، غير المرغوب فيه. هذا النمط يظهر أكثر فى داخل الطبقة الوسطى. أما الطبقة العليا فتنشغل أكثر بموضوعات الاستهلاك. وفيما يتصل أيضًا بالملامح الأساسية فى الخطاب، سوف نجد الطبقة الدنيا يكون الخطاب أكثر انفعالا، وفى الطبقة الوسطى أكثر سخرية، وفى الطبقة العليا يكون أكثر مشاهدة، بمعنى الاستمتاع برؤية الآخرين، وعدم الانخراط فى الحياة بأى شكل. وفى اللغة بعض الخصائص نكتشف منها أن الخطاب اللغوى للطبقة الدنيا فيه قدر من التجسيد والتشبيهات والتقويمات، وفى الطبقة الوسطى فيه قدر من السخرية والنقد، وفى الطبقة العليا قدر من التفرنج وتقليد المجتمعات الغربية. الاهتمام الخاص بالطبقة الدنيا اهتمام معوى، حشوى أكثر إذا استخدمنا لغة أفلاطونية، واهتمام الطبقة الوسطى عقلى معرفى، أما الطبقة العليا فهى أقرب إلى الاهتمام الجسدى.. تجميل الجسد وتنميقه وظهوره فى العالم.

وعندما نتأمل علاقة خطاب الحياة اليومية بمستوياته بالخطاب المؤسسى نجد بالضرورة علاقات للخضوع وعلاقات للرفض. تتجلى أشكال الخضوع هذه فى كيف تلاحق التنظيمات الأفراد الذين يعملون فيها حتى فى منازلهم، وكيف تفرض الثقافة الاستهلاكية على الأفراد أشياء مؤرقة، وكيف تفرض الأجهزة الأيديولوجية للدولة على الأفراد أيضًا أشياء مؤرقة. علاقة الإنسان بالنظم الحديثة. فالطبقات الدنيا تتعامل مع الحداثة والثقافة الحديثة كما لو كانت عبئًا، والطبقات الوسطى تبدو بالنسبة لها وكأنها الهدف أو الطموح، والطبقات العليا تعيش فى قلب هذه الثقافة الحديثة. وفى تحليل كهذا - يهتم بتوزيع أشكال الثقافة الحديثة بين الطبقات - يجنبنا فكرة الثنائية، لأنه لا توجد طبقة تحمل الثقافة الحديثة وطبقة أخرى لا تحمل الثقافة الحديثة، وإنما الطبقات تختلف فى علاقتها بالثقافة الحديثة اختلافًا فى الدرجة وليس فى النوع. وأيضًا فى مسألة أشكال المقاومة نجد أن الطبقة العليا تقاوم الثقافة الحديثة أو تقاوم الأركولوجيا النظامية بنوع من الرومانسية يرتد بها إلى التراث، وارتداء الأزياء التقليدية والنزعة الفولكلورية الحديثة. والطبقات الدنيا فى المقابل تقاوم من خلال الصوفية، أو الاندماج فى الصوفية. وتظهر فى الطبقات الوسطى أشكال متناقضة من المقاومة ما بين العلمانية والتيار الدينى. وعلى العموم، إن دراسة مستويات وأشكال الخطاب والهموم فى التحليل النهائى - الذى نأمله - هو إلقاء الأفكار والحوار فى ضوء المنهج التأويلى.

## شهادة محمود عودة :

هذا الكتاب بين أعمال عديدة قدمها أحمد زايد يثير إشكاليات متعددة، وهى بالفعل إشكاليات مثارة على طول تاريخ التراث السوسيولوجى. ومن أبرز هذه الإشكاليات، إشكالية «الموضوعية والذاتية». لقد تطور علم الاجتماع فى الربع الأول من القرن التاسع عشر. وهنا أحدد هذا التاريخ بالذات، لأنه هو التاريخ الذى شهد صك هذه التسمية «سوسيولوجى» أو علم الاجتماع. لقد تطور علم الاجتماع الرسمى أو الأكاديمى بهذا المعنى فى محاولة لبناء علم للإنسان على نسق العلم الطبيعى، ومن ثم كانت المحاكاة مستمرة فى المنهج، وفى الرؤية، وفى الإجراءات الإمبريقية وما إلى ذلك، إلى المدى الذى حدث فيه ما يمكن أن أسميه باغتراب العلم عن موضوعه. فالعلم تطور أساسًا لدراسة الإنسان والمجتمع، لكنه تحول تحت زعم الموضوعية، وتحت شعار نسق العلم الطبيعى، أو نموذج العلم الطبيعى، إلى تجاهل للإنسان فى حياته الاجتماعية العادية، وإلى إغراق فى دراسة المجتمع بوصفة مؤسسات لها وجود مستقل عن الإرادة الإنسانية، وأن المجتمع الإنسانى هو أكبر من مجرد العناصر البشرية المكونة له، وأنه ينطوى فى ذاته على قوانين موضوعية تحركه، وأن هذه القوانين يمكن اكتشافها من خلال العمل العلمى الذى يسير على منوال العلم الطبيعى. فى الحقيقة إن الاتجاهات الكبرى فى مرحلة النشأة، وعلى طول حقبة طويلة من تاريخ علم الاجتماع قد نحت هذا المنحى، ليست التيارات الدوركامية فقط، وإنما التيارات الماركسية أيضاً. فالماركسية قد وقعت فى نفس المأزق، مأزق التحول من الإنسان إلى المؤسسة.. التحول من الحياة اليومية، الحياة الإنسانية الحقيقية، إلى دراسة العلاقات

والنظم والمؤسسات. وفى هذا الإطار نشأ هذا التناقض المصطنع بين الموضوعية والذاتية، وكان جزءًا عظيمًا من المنهج فى العلوم الاجتماعية، هو: كيف نتجنب الذاتية؟ وكيف نحقق الموضوعية؟. هذا التناقض فى تصورى كان تناقضًا مفتعلا. ليس ثمة تناقض بين الذاتية والموضوعية، بقدر ما هناك من تناقض بين الذاتية والوضعية، أى التيارات الوضعية التى تنحى منحى العلوم الطبيعية فى فهم الإنسان، وفى فهم المجتمع. فالمعرفة الاجتماعية هى فى حقيقة الأمر معرفة ذاتية، وهى معرفة ذاتية؛ لإننا نعرف عن الناس من الناس أنفسهم، وإننا كباحثين، إنما نحن ذوات فى المحل الأول نتفاعل مع ذوات أخرى. فالمعرفة السوسيولوجية فى طبيعتها الأساسية هى معرفة بين ذاتية، وأن هذه البين ذاتية فى المعرفة هى الخطوة الأساسية نحو تحقيق الموضوعية؛ بمعنى الفهم الحقيقى الذى يقترب من الواقع الحى للمجتمع الإنسانى وللعلاقات الإنسانية. فليس ثمة تناقض إذن بين الذاتية والموضوعية، وإنما التناقض بين الذاتية وبين اتجاهات معينة تنحو نحوًا معينًا، يمكن أن نطلق عليها الاتجاهات الوضعية أو الاتجاهات المؤسسية.

ولا شك أن هذه الأفكار أصيلة فى الفكر السوسيولوجى أيضًا. لقد رفض تيار فكرى بأكمله منذ القرن التاسع عشر هذه الدعاوى، هذه الدعاوى الوضعية المتطرفة أو المدعاة. ويمكننى أن أشير إلى تيار من بين هذه التيارات الأساسية: تيار فلسفة التاريخ فى ألمانيا، والتيار الكانطى المحدث، الذى حاول منذ البداية أن يقيم تميزًا بين العلوم الاجتماعية والنفسية والثقافية، والتى أطلق عليها فى ذلك الحين «علوم الروح»، وبين علوم الطبيعة، وأن ثمة فروقًا أساسية بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية فى الهدف وفى المنهج. فالعلوم الطبيعية تستهدف - وهى محقة فى ذلك - التفسير السببى، فمن السهولة بمكان رصد العلاقات السببية البسيطة فى ظواهر الطبيعة وظواهر الكون. أما العلوم الاجتماعية والإنسانية فإن هدفها الأساسى ينبغى أن يكون التأويل وليس التفسير. التفسير السببى فى الظواهر الطبيعية مسألة مشروعة، لأن ظواهر الطبيعة لا يختلف ظاهرها عن باطنها، شكلها عن مضمونها. إن عينة بسيطة من أى عنصر طبيعى يمكن أن تمثل هذا العنصر فى كل زمان ومكان، أما عينة مهما بلغ حجمها من الناس فلا يمكننا أن ندعى أنها تمثل البشر فى ضوء الاختلافات النوعية فى الحياة الداخلية، حتى بين التوائم المتطابقة. فالأسرة الفقيرة المفككة - على سبيل المثال - والمتردية فى أوضاعها، يمكن أن تخرج متطرفًا، ويمكن أن تفرز عبقريًا ومبدعًا فى نفس الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. إذن الخاصية الأساسية التى ذهبت إليها هذه الفلسفة، أو هذا التيار، بوصفها خاصية تميز الإنسان هى خاصية التفرد. وهذه الخاصية لا يمكن الوصول إليها إلا بفهم تعاطفى بين الباحث والمبحوث، بين الذات والموضوع الذى هو ذات أيضًا، بين ذات وذات. إن هذا الفهم التعاطفى هو الشرط الأولى لفهم حقائق الحياة اليومية. ونحن نعلم أن ماكس فيبر لعب دورًا كبيرًا فى تطوير بعض أفكار هذا التيار الكانطى المحدث، وتيار فلسفة التاريخ الألمانى حينما طور مفهوم «الفهم التأويلى» باعتباره يشير إلى الفهم التعاطفى، كمحاولة لتأويل الحياة الاجتماعية أو لتأويل الفعل الإنسانى. لكن ماكس فيبر فى اللحظة التاريخية التى عاش فيها لم يتخل - رغم اعترافه بأهمية الفهم التعاطفى، وبأهمية الاتجاه الذاتى فى فهم الحياة الإنسانية - عن إعجابه بنسق العلم الطبيعى، فحاول أن يقيم مزاوجة بين الفهم وبين العلاقات السببية، فطور فكرة الفهم السببى ذو المعنى فى ضوء علاقات تاريخية معينة، وحاول أن يقيم نموذجًا فى البحث الاجتماعى يجمع بين الذاتية والمؤسسية، أو بين الذاتية والموضوعية.

إن هذه الإشكالية تطرح بشكل علمى، وربما لأول مرة فى كتابات عربية، وفى بحوث عربية. فى البحث الذى يقدمه أحمد زايد: إشكالية العلاقة بين الذات والموضوع، بين المؤسسة والحياة المعاشة أو أسلوب الحياة المعاش، بين أفكار الناس فى حياتهم اليومية البسيطة وبين المؤسسات التى يعيشون فيها. وربما هذا ما آخذه عليه فى هذا العمل.. أنه قد نحى، ولكن بشكل مختلف، منحى ماكس فيبر، فهو لم يتخل عن إعجابه بعلم الاجتماع المؤسسى، وحاول أن يطرح «توليفة» يربط فيها دراسة الحياة اليومية بدراسة المؤسسات. وفى الحقيقة إن كثيرًا من المفكرين النظريين من الممكن أن يختلفوا معه اختلافًا جذريًا فى هذه النقطة. فدراسة الخطاب أو دراسة الحياة اليومية «كنص» تختلف عن دراسة الحياة اليومية كـ «سياق»، وإن كان هناك بعض المنظرين المعاصرين الذين رجع إليهم أحمد زايد يدافعون عن نفس الفكرة التى نفذها. فالتأويل كما هو فى النقد الأدبى، أو مدرسة ميشيل فوكو تحديدًا، هو تأويل من الداخل.. تأويل للنص من الداخل. أى إن معنى النص علينا أن نجده فى بنية النص من الداخل، وإن محاولتنا ربط النص ببنى خارجه عن النص هى محاولة فيها شىء من التلفيق؛ ولكن الجديد فى محاولة أحمد زايد هو ربطه بين تأويل النص وبين التحليل الماركسى.

وفى الحقيقة أننى أجد فى مصر مدرسة بأكملها لا تجد غضاضة فى الربط بين التأويل وبين التحليل الماركسى، علمًا بأن فوكو - رائد التأويل - حين سئل عن ماركس، قال: ومن هو ماركس هذا؟!. إنه يكره ماركس كراهية عميقة، ولا يعترف إطلاقًا بالتحليل الماركسي؛ لكننى فى حقيقة الأمر أجد هذا الربط ربطًا مقبولا. ومنذ فترة قريبة كنا فى مناقشة مع الباحث الفلسطينى ادوارد سعيد حول هذا الموضوع. وادوارد سعيد من المدرسة التى لا ترى أية علاقة بين فوكو وبين التحليل الماركسى. فالاتجاهات الهيرومينوطيقية هى اتجاهات فينومينولوجية ذاتية تنطلق من مسلمة أساسية، هي: «إن العالم لا وجود له إلا من خلال الوعى»، وليست هناك حقائق إطلاقًا تحقق نفسها بنفسها، حتى حقائق العالم الموضوعى، و إن حقائق العالم الموضوعى فى حاجة إلى ذات تدركها لتظهر إلى حيز الوجود، بالمعنى العلمى أو بالمعنى الابستمولوجى (المعرفى). فالعالم لا يفهم بذاته، والحقائق لا تتحدث عن نفسها. ومن ثم فإن الهوة النظرية شاسعة بين تحليل النص كمنهج.. بين التأويل كمنهج، وبين الربط المؤسسى أو التحليل المؤسسى بعامة، والتحليل الماركسى بصفة خاصة. وربما كان مكمن الخطورة فى عملية الربط هذه.

لا شك أن هذه إضافة من أحمد زايد، ولا شك أنها مقنعة فى كثير من الأحيان، وهى أن المنهج الفينومينولوجى الذى يشترط التعليق واستبعاد كل الأفكار النظرية المسبقة، أو على الأقل الاحتفاظ بكل النظريات التى فى الميدان، والتى فى ترسانتنا العلمية، بوضعها بين قوسين، ومقاربة الموضوع بشكل مباشر، واستلهام المعرفة من التجربة الذاتية، وإنه من خلال تكرار التجارب الذاتية سوف نعرف أى النظريات التى يمكن أن تكون أكثر صدقاً. فالخطورة إذن فى التحليل الذى أجراه أحمد زايد.. فى تحليل النص فى علاقته بالسياق الطبقى، وبالسياق العالمى، فى أنه ربما يضاف نص إلى النص هنا. إن هذه الظاهرة ملحوظة، فلقد ركز على اللغة الخاصة التى تميز الطبقات الدنيا عن الطبقات الوسطى عن الطبقات العليا، وعن الهموم والمشاكل الخاصة التى تظهر فى لغة خطاب الطبقة الدنيا، ولغة خطاب الطبقة الوسطى، ولغة خطاب الطبقة العليا. والسؤال الآن: أين اللغة المشتركة؟ ألا توجد لغة مشتركة نهائيًا؟. فى تقديرى إن فكر أحمد زايد هنا هو الذى أملى على الخطاب لغة قد تكون غير موجودة فى بعض الأحيان، فهو أضاف إلى النص المعاش فعلاً نصًا من عنده هو.. نصًا فى ذهنه هو، وليس أدل على ذلك من أنه، إذا قرأ أحد هذا النص من منطلق تحليل نفسى، ربما وجد شيئًا آخر لم يشر إليه أحمد زايد.

أنتقل إلى نقطة ثانية. إذا كان عندى كشاف أو مصباح أولى أقرأ من خلاله النص، فسوف يضيف إلى النص معانى جديدة، ولكنه سوف يخفى أيضًا معانى. وهنا آخذ على المعالجة، فى بعض الأحيان، أن أحمد زايد لم يحقق تمامًا الدعاوى الرائعة التى بدأ بها، وأنه سوف يدرس الحياة الإنسانية كحياة حقيقية معاشة.. الناس فى بساطتهم، فى كلامهم، فى حوارتهم العادية، فى مناقشتهم لمشاكلهم.. إننى ألمح تعاملاً مع البشر كدمى - على حد تعبير ألفرد شوتز، لا يوجد فرق كبير إذا اخترت عينة من الناس وصممت استمارة. الاستمارة تعكس أهدافًا فى ذهنى، وتعكس فروضًا، ولا تعنى شيئًا عند العينة؛ ولكنها تعنى حاجة بالنسبة لى، وقد فرضتها عليهم وحصلت على إجابات. والحقيقة هنا أنا لا أعمل بحثًا عن حياة الناس، وإنما أعمل بحثا عن دمى أنا صنعتها باختيارى، العينة بمواصفات معينة. هذا الاتجاه فى بعض الأحيان لا يتم التخلص منه تمامًا؛ فالتسجيل المصطنع للمواقف، أو الذى قد يكون مصطنعًا، فى بعض الأحيان، وعلى الرغم من أنه يجرى فى الحياة اليومية؛ لكنه يجرى فى الحياة المعلنة. فالنص المدروس هو النص المعلن، وفى مجتمعنا والمجتمعات التى تعيش نظم سياسية واجتماعية معينة، النصوص المعلنة قد تختلف اختلافًا جذريًا عن النصوص غير المعلنة. وكنت أمل من أحمد زايد ألا يكتفى بدراسة النص المقال، وإنما يتوجه إلى النص المسكوت عنه، النص الذى لم يقل، أو النص الذى يقال فى العلاقات الحميمية، وفى الظروف الحميمة التى يمكن أن تكشف بالفعل عن معاناة الناس، وعن المشاكل التى يمرون بها فعلاً.

## شهادة فتحى أبو العينين :

الاحتفاء بهذا الكتاب واجب لمجموعة اعتبارات، من الممكن التعرف عليها لو أننا قارنا بين نوعية هذا البحث ونوعية السائد من البحوث فى المشهد العلمى فى مجال علم الاجتماع فى مصر. نعلم تمامًا من تاريخ علم الاجتماع فى مصر نوعية الاهتمام النظرى، وأيضًا نوعية الاهتمام بالموضوعات التى يتصدى لها الباحثون فى مصر، سواء فى شكل رسائل جامعية، أو فى شكل بحوث خارج أسوار الجامعة. نعم إنها تطرح موضوعات هامة جدًا من بينها: التخلف والتنمية والصناعة والتغير الاجتماعى ومشكلات

اجتماعية أخرى؛ لكن رغم خطورة وأهمية هذه الموضوعات تظل دائمًا مشدودة نحو صياغات نظرية تقليدية، بل أحيانًا تستخدم مفهومات ثبت بالفعل أنها لا تلائم التربة المصرية وطبيعة المجتمع المصرى. ومع ذلك يظل النقل بغير نقد وتمحيص لهذه المفهومات والصياغات المطورة فى مجتمعات أخرى غير مجتمعنا مستمرة. نعلم أيضًا أن إحدى سمات البحوث الاجتماعية التى تجرى فى مصر هى الاستغراق فى الكلام النظرى والغموض، ومن ناحية ثانية الاستغراق فى مجموعة جداول ومعاملات ارتباط وإحصاءات تجهز على الطبيعة الإنسانية للظاهرة الإنسانية الاجتماعية، ويتحول الإنسان والكائن الإنسانى إلى مجموعة أرقام ومجموعة جداول ونسب مئوية. وتحت الجداول مجموعة سطور أفقية لا تقول شيئا أكثر مما تقول الجداول الرأسية. وهنا الرأسى والأفقى واحد لا يصل إلى المعنى والجوهر، جوهر الإنسان، وجوهر حياة الجماعات، وحياة الأفراد.

وبالفعل أسلوب البحث الذى بين أيدينا ومنهجه، فضلاً عن الرؤية التى توجهه، يجعل هذا البحث من البحوث المتميزة. يضاف إلى ذلك شىء أساسى وهو موضوع البحث نفسه: «خطاب الحياة اليومية». وأيضًا هذا الحوار، المثار فى هذه الندوة، حول البنى والمؤسسات والنظم الاجتماعية يجعلنا بالضرورة نسأل عن نشأة العلم. علم الاجتماع نشأ فى مواجهة مشكلات كبيرة كانت تواجه الدول الأوروبية فى القرن التاسع عشر.. نشأ لمواجهة المشكلات على المستويات البنائية، ولم يصل إلى إدراك أن هناك مستويات من الحياة يحتاج إلى الاهتمام إلا قريبًا جدًا. هذا ما حدث عندما بدأت مجموعة من التيارات الفكرية تتخلى على المستويات النظامية والبنائية الكبرى عن النزول إلى مستوى حياة الأفراد. كان هذا الاهتمام بحياة الأفراد فى البداية بعيدًا عن تفسيرها فى السياقات التى كان يعيش فيها الأفراد.

وإذا نظرنا إلى الدراسات الأوروبية الآن نجد العودة إلى النظر للظواهر الإبداعية والنصوص فى سياقها. هذه الدعوة ظهرت بعد ما ظهر تيار فكرى فرض نفسه على مختلف العلوم الاجتماعية، وبالذات فى مجال النقد الأدبى وتفسيره للإبداع، إلى أن النظر إلى الشىء كبنية مغلقة مكتفية ذاتيًا، وليست فى حاجة إلى أى شىء خارجها لتفسيرها. الآن عودة إلى رفض هذا الاتجاه؛ لأنه وصل إلى طريق مسدود، وأصبح كل مفكر، وكل باحث، يهتم بدراسة ظاهرة: فكرية، فنية، أدبية، سياسية أيًا كان ينظر إليها كبنية لها عناصرها، والعناصر لها علاقتها ببعضها، ولكن هذه البنية موجودة فى بيئة، وموجودة فى سياق معين، ولابد أنها مشدودة بشكل أو بآخر بآلية أو بأخرى. وهذا لا ينزع منها إمكانية استقلالها، وأيضًا لا ينفى ارتباطها بسياق أوسع، وبدون هذا السياق الأوسع لا يمكن تحقيق الفهم الأشمل، والأكثر استيعابًا لطبيعة بنية ما؛ سواء أكانت هذه البنية نصًا أدبيًا، أو جماعة اجتماعية، أو مجتمعًا أكبر من مستوى الجماعة الاجتماعية.

مزية هذا الكتاب هى الانفتاح على الإنجازات الحديثة فى علم الاجتماع، والإفادة النقدية منها فى معالجة الموضوع المطروح للبحث، سواء أكان الموضوع «خطاب الحياة اليومية» أو الدراسات الأخرى التى يقدمها أحمد زايد بين الحين والآخر: «الاستهلاك»، و«الثقافة الاستهلاكية»، و«الحداثة فى التربة المصرية وإشكالياتها» إلى آخره؛ ولذلك من الطبيعى أن مثل هذا الاهتمام النظرى وبموضوعات معينة تصاحبه وتلازمه عملية ربط وثيقة جدًا بين النظرية من ناحية؛ وبين البحث من ناحية ثانية، وهذا ما نفتقده فى كثير جدًا من البحوث الاجتماعية التى تجرى. موضوع البحث هو «خطاب الحياة اليومية».. هذا الخطاب ببساطة يتبدى فى حديث الأفراد مع بعضهم البعض، والجماعات من خلال تفاعلاتهم اليومية، وما يحتويه هذا الخطاب من عناصر مختلفة: اللغة، رموز، إيماءات، حركات، أمثال تشيع وتنتشر بين الناس. ولو أن باحثًا آخر غير أحمد زايد يتصدى لهذا الموضوع لشد إلى مناطق أخرى، لمنطقة الفولكلور مثلاً. هنا نحن بالطبع لا نقلل من شأن الفولكلور، ولكن فى كثير من الأحيان تأتى هذه المعالجات على درجة من التبسيط تخلع المعنى العميق والهام والجوهرى للظاهرة. ومن الممكن أن يشد الباحث إلى سجن آخر هو سجن النزعة الإمبريقية، أو النزعة الواقعية المفرطة، والتى تحول الظاهرة إلى أرقام وإلى معالجات تجزيئية. الدراسة الحالية التى نناقشها نأت بنفسها عن أسر الفولكلور التبسيطى وعن سجن الإمبريقية المفرطة، وفى الوقت نفسه لم تطمس حقيقة الأفراد، إنسانية الإنسان، ولم تجهز على الجماعة ككائنات إنسانية. هذه الدراسة لم تتعامل مع الموضوع باستخدام أساليب إحصائية ومعاملات ارتباط معقدة، لأن أحمد زايد مؤمن بأن خبرة الحياة اليومية هى نتاج لخبرتين: خبرة الباحث من ناحية، وخبرة المبحوث من ناحية ثانية. هذه نظرة تعكس نزعة إنسانية، وتؤكد تواضع الباحث كقيمة، وابتعاده عن المعانى التقليدية المبتذلة للموضوعية. لم تعد الموضوعية أن تكون هناك مسافة بينى وبين الموضوع الذى أدرسه، بل الموضوعية أصبحت إقترابًا أكثر من الموضوع وفهمه من داخله. أما الموضوعية تاريخيًا

فكانت مستوردة من العلوم الطبيعية، وأوصلتنا إلى بعض التشخيص والوصف؛ لكنها لم توصلنا إلى معرفة الشيء من الداخل أكثر، وبالتالى فهمه أكثر. الحياة اليومية فى هذا الكتاب تبدو منظوراً إليها هى وخطاباتها بوصفها فى حالة تشكل، فى حالة بنينة.. بنية تتشكل وليست ثابتة، وإنما هى دائماً فى حركة، وهذا ما يضفى على البحث طابع الدينامية. وهو بهذا يعترف بالطابع المتحرك لأى ظاهرة. الهام هو كيف ندرك هذه الدينامية؟ ونشخصها فى الحياة اليومية المصرية عبر خطابات موجودة، وأيضًا خطابات تضاف باستمرار. هناك خطابات تضاف، وبعض الخطابات تضمر أو تختفى، وبعض الخطابات ربما كانت موجودة وتظهر ثانيًا للعيان، أو تظهر فى ثوب جديد.. هذا ما أقصده فى إدراك الدينامية فى المجتمع المصرى وخطابات حياته. هذا التنوع أعطى فرصة كبيرة للباحث أن يقدم تأويلات، موضوع التأويلات هذه هو المعضل الرئيس فى هذا المنهج. سمحت هذه الرؤية بتقديم تأويلات متعددة لمستويات متعددة لهذا الخطاب، - خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى - وأيضاً أسهمت فى إثراء البحث بتعميمات وأنماط عامة من الممكن أن تفيد فى إدراك وتوسيع مجال حس مرهف بالوعى بالحياة. فأنا أزعم أن هذه الدراسة تضيف.. أنا فتحى أبو العينين قبل قراءة الدراسة أختلف بعد قراءة الدرسة.. أضيف إلىّ.. اتسعت الرؤية.. رأيت حاجات لم أكن أراها قبل القراءة. بهذا المعنى أرى أن هذا البحث يحقق بعض الأهداف العزيزة على الإنسان بشكل عام، وعلى الإنسان الباحث المهموم بإدراك الحياة الاجتماعية من حوله. هموم أحمد زايد ليست هموماً أكاديمية صارمة قائمة على تأسيس مسافة بينه وبين القارئ العادى. هنا لابد أن أحدد موقفى من هذه الكتابات، فإنا ضد هذه البحوث حتى لو قيل عنها أنها رصينة وعميقة وأكاديمية، مادامت لا تسهم فى إرهاف حسى بالحياة. هذا البحث موجه بمجموعة قضايا نقرؤها فى ثنايا الكتاب. هنا هم، أو باحث مهموم، وأيضًا منطلق من خاصية الباحث بوصفه باحث اجتماعى. هذا الهم يدفعه إلى الغوص فى الحياة الاجتماعية ومعه أدواته التى تمكنه من أن يلتقط حاجات لا يراها إلا غوّاص، أيضًا يوحى بموضوعات وإشكاليات من الممكن أن تكون موضوعات لبحوث أخرى على نفس الدرجة من الأهمية والإبداع: مسألة اللغة، التواصل، تمايز الطبقات الاجتماعية فى مصر فيما يتعلق بـ الكلمات، والمفردات، والجمل، والأمثال. هذه المسائل عالجها فى بحثه ولكنها من الممكن أن تكون مباحث مستقلة فى مجال علم اللغة الاجتماعى - هذا العلم جديد، وفى مصر لا توجد أية اسهامات فيه، سواء على المستوى النظرى أو المستوى الميدانى - ونحن فى أمس الحاجة إلى اسهامات فى هذا المجال. السؤال الآن: هل هناك علاقة بين انتماء الشخص إلى جماعة ما أو شريحة اجتماعية أو طبقة اجتماعية معينة وبين طريقة التعبير واستخدامات اللغة والمفردات، أو حتى الحركة الجسدية فى الحياة. فهل حركة العامل فى الأتوبيس مثلا هى نفس حركة المهندس أو الطبيب؟ وهل حركة المرأة مثل الرجل؟ هذه المسائل تثير سوسيولوجيا التعبيرات بكل أشكالها، وأحد شواغلها التميز فى الانتماء، وعلاقته بأشكال التعبير المختلفة.

إذن أحمد زايد انطلق من رؤية أبعدته عن الرؤى الكلاسيكية والنظريات الكلاسيكية، والتى تهتم بدراسة البنى والمؤسسات والمشكلات التى كان يهتم بها علم الاجتماع الكلاسيكى، فقد استفاد من اسهامات مدرسة فرانكفورت والفينومينولوجيا والإثنوميثودولوجيا ودراسة الجماعات فى حياتها اليومية. ويقدم لنا، نتيجة استخدام هذه الأطر النظرية، مجموعة فروض يسعى البحث فى اختبارها عبر فصول الكتاب. على سبيل المثال الخصائص العامة التى يتسم بها خطاب الحياة اليومية فى مصر، فهو يتسم بمجموعة سمات: إصدار الأحكام التقويمية السريعة نحو الأمور والأشياء والأشخاص.. النقد الموجه إلى السلوك والمؤسسات... الحنين إلى الماضى أو التوحد مع هذا الماضى، وهو فى الغالب رومانسى.. «الأنامالية» أو اللامبالاة التى تظهر فى ميل الخطاب إلى عدم حسم الأمور، وعدم تحديد المواقف، والرغبة فى إرضاء المخاطب.. نزوع الخطاب إلى التذمر أو المبالغة أو البطولة الاستعراضية.. التطرف فى الاستجابة، بمعنى الانتقال من حال إلى حال نقيض، من التصلب الشديد والحماس إلى التسامح.. السمة العامة لخطاب الحياة اليومية فى مصر هى التناقض الداخلى، وعدم التجانس، والميل إلى عدم الاتفاق. لكن يكتشف الباحث رغم هذا أن هناك قدراً من التجانس الذى يتميز به كل خطاب من الخطابات التى يعالجها؛ لأن أحمد زايد قسم خطابات الحياة اليومية وفق مجموعة من المتغيرات: متغير طبقى (طبقات عليا، طبقات وسطى، طبقات دنيا)، ومتغير القطاعات (الريفى، الحضرى) ومتغير المهنة (عمال، موظفون)، إلا أن هذا التقسيم يوجه له بعض النقد، رغم هذا التمايز. فالباحث يستنتج أن هناك نوعًا من التجانس بين كل خطاب من الخطابات التى يعالجها. على سبيل المثال: الخطاب الريفى

يلتف حول الأحكام التقويمية والحنين إلى الماضى، والخطاب الحضرى يتمركز حول النقد والتطرف فى الاستجابة. خطاب الطبقة الوسطى وصفه بأنه ممتعض، أى معبر عن موقفه من العالم المحيط به بصورة نقدية. خطاب الطبقة الدنيا منفعل، أى سريع الحكم، ولا يكترث كثيرًا إلا بما يمس الوسط المعيشى لهذه الطبقة الدنيا مسًا مباشرًا. فى الحقيقة، إن مسألة التقسيمات الطبقية مسألة من أصعب ما يكون، ولكن معالجة أحمد زايد فيما يتعلق بالتمايز الطبقى وفق خطاب الحياة اليومية لكل طبقة تحتاج إلى تأمل. فخطاب الحياة اليومية للطبقة العليا تسود فيه موضوعات معينة أغلبها حول الجسد (الملابس، العطور، الرياضة، النادى) ويهتم بالمظهر والتأنق، وخطاب الطبقة الوسطى يتركز حول المعرفة، وخطاب الطبقة الدنيا يتمركز حول المعدة. وأيضًا هناك شكل تعبيرى حسب التميز. فخطاب الطبقة العليا يشيع فيه التكلف والمبالغة والتغرب واستخدام التعبيرات الأجنبية، وخطاب الطبقة الوسطى يشى بالسخرية والسخط واستمرار الشكوى والشعور بالعجز، وخطاب الطبقة الدنيا سمته الميزة التجسيد واستخدام التشبيهات، سواء أشياء مادية أو أوصاف مجسدة.

استخدم أحمد زايد أداة معينة فى تسجيل المواقف (صحيفة تسجيل المواقف)، ويبدو أن مثل هذه الأداة لا تمكن من معرفة الوضع الطبقى الحقيقى للمبحوث. وأيضًا لا يوجد تصنيف طبقى واضح للمجموعة التى أجرى عليها البحث، والتى نطلق عليها تجاوزاً عينة عشوائية؛ ولكنها ليست عينة بالمعنى الصارم والدقيق. وعلى كل ليس لازمًا أن تكون هكذا؛ ولكن معيار التصنيف الطبقى هنا معيار يوجه إليه نقد ـ مع الأخذ فى الاعتبار صعوبة الكلام عن التصنيفة الطبقية فى مصر ـ فهل أبناء الطبقة العليا هم الذين يذهبون إلى النوادى؟ وهل يجوز تصنيف العمال والموظفين؟ أليس هذا تصنيفًا مهنيًا؟، وأيضًا هناك مواقف كثيرة جداً فى السوق، فى المصعد.. إلى آخره؛ لكن السؤال يثار.. كيف كان الشخص الذى يسجل هذه المواقف، أو يشارك فى هذا الحدث، يتأكد من الموقع الطبقى للمبحوث؟.

وفى نهاية هذا التقييم الثرى دار حوار طرحت فيه مجموعة من الأسئلة منها: خطاب الحياة اليومية فيه نوع من التشويه.. لماذا؟، مسألة المتغير القائم على الاختلاف بين الطبقات أليس هو استدعاء لغة قديمة فى الخطاب العام؟، هناك طبقات جديدة فى المجتمع لها خطاباتها، كيف نكتشف طبيعتها؟ مسألة الحنين إلى الماضى ليست قضية فولكلورية بحتة، وإنما هى هم من الهموم التى تنتاب الشخصية المصرية، فهل هى هروب إلى الماضى أم بحث عن الهوية المصرية؟، قضية الانصهار بين الذات والموضوع وما أثارته من مشكلات فى البحث؟ مسألة الأداة المنهجية (صحيفة تسجيل المواقف) ومدى ملائمتها للبحث الاجتماعى؟. وعلى العموم هذه الندوة قدمت لنا جانبًا هامًا من حالية علم الاجتماع فى مصر، أملا فى آفاق أوسع لفهم الإنسان المصرى وقضاياه وهمومه.

# مؤتمر العادات والديانات السماوية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا

## بودابست ـــ المجـــر

أحمد محمود

**عقد فى العاصمة المجرية بودابست فى الفترة من ١٩ إلى ٢٥ سبتمبر ١٩٩٣م مؤتمر عن العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال افريقيا، وشارك فى المؤتمر الذى نظمته جامعة يوتوفوس لوراند بالاشتراك مع جامعة ليدز بإنجلترا باحثون من مختلف دول العالم.**

تقدم الدكتور صابر العادلى الأستاذ بجامعة بودابست ببحث عنوانه «غولة سيوة»، وهو دراسة فى التوفيق العقائدى والدينى. يقول الباحث: إن هذه العادة التى يتميز بها الحداد فى واحة سيوة تستحق البحث والدراسة، فالأرملة هناك تسمى «الغولة». ومع الفظاعة الشديدة التى ينطوى عليها هذا الموضوع، يرجع الباحث ذلك إلى خوف السيويين المزعوم الذى يدفعهم إلى عزل الأرملة وتحريم الكلام عليها، بالإضافة إلى حرمانها من بعض الأطعمة. وهم يعللون ذلك بخوفهم من الشر الكامن فى عينيها.

وتكشف الدراسة عن عقائد ثلاث مندمجة ومنفصلة فى آن واحد تحت عقيدة «الغولة». وهذه العقائد هى الخوف من العين والحسد، والخوف من الجن والعفاريت، والخوف من شبح الموت. كما تكشف أيضاً عن أن الخوف الحقيقى من الأرملة هو خوف عليها، وكذلك عن الأصول الزنجية الأفريقية، كسائر مراسيم الحجر وتحريم الكلام.

ويتساءل الباحث عن كيفية تبنى جماعات أرقى ثقافياً لعقائد وممارسات جماعات أدنى منها ثقافياً.

وكانت النذور كما يمارسها المسلمون والمسيحيون والدروز فى لبنان موضوع البحث الذى تقدمت به الدكتورة باتريشيا ميهالى نبتى من الجامعة الأمريكية فى بيروت. وهى تقول إن النذر عقد بين الإنسان والقوى الغيبية. وفى هذه الحالة يطلب صاحب النذر من تلك القوى أن تقضى له مسألة ما، على أن يبادل هو ذلك بعمل ما فى حالة قضاء حاجته. وغالبا مايكون النذر طلباً لشفاء أحد الأقارب أو رغبة فى الإنجاب. وتقول الباحثة إن النذر موجود لدى الطوائف الإسلامية والمسيحية والدروزية فى لبنان.

وتقارن هذه الدراسة بين أنواع الحاجات والنذور التى يتعهد بها الأفراد فى حالة تلبية حاجاتهم، ومدى إلتزام هؤلاء الأفراد بنذورهم. وهى أيضًا تناقش التداخل الدينى، مثل

قيام المسلمين بنذر شيء ما فى أحد الأضرحة المسيحية. كما أن بعض المسيحيين يدخلون عنصراً إسلامياً فى قسمهم الخاص بالنذر.

وقدم الدكتور محمد عبده محجوب أستاذ الأنثروبولوجيا ووكيل كلية الآداب بجامعة الإسكندرية بحثاً عنوانه «المجنى عليه والقضاء العرفى»، وهى دراسة أنثروبولوجية فى التراث الشعبى لقبائل أولاد علىٰ بالصحراء الغربية المصرية. وهو يشير إلى أن لدراسة العرف والتقاليد القبلية أهمية تاريخية، نظرية وتطبيقية، تبرز فى فترات التحول الجذرى الذى نعايشه فى تلك المجتمعات التى نجحت فى تكوين دول عصرية، وقطعت شوطاً كبيراً، ليس فقط فى مجال توطين البدو، ولكن أيضاً فى مجال التحضر الذى بلغ مداه فى بعض البلدان إلى الحد الذى يعرف بـ «التحفز الزائد». وهو يؤكد ضرورة تسجيل تلك الأعراف القبلية والسلوكيات والعادات والتقاليد والقيم التى يخشى اندثارها.

وموضوع البحث هو «مواد» القانون العرفى التى تنظم القضاء وتبين حقوق المجنى عليه ووسائل إثباتها فى قبائل أولاد على. كما أن البحث يعنى بصورة خاصة بالتعريف بالنسق السياسى والقضاء العرفى فى المجتمعات القبلية، والتعريف بالمجنى عليه ووسائل إثبات الأفعال التى ترتكب فى حقه، وإجراءات التحقيق فى دعوى المجنى عليه وحقوقه، وكيفية ومدى اتفاقها فى قبائل أولاد على، التى تعكس الكثير من الخصائص المميزة للقبائل العربية المعاصرة.

أما الدكتورة ماريت ايرازكى فان بيك، من قسم لغات وثقافات الشرق الأوسط الإسلامى فى جامعة ليدن بهولندا، فتتناول فى بحثها موضوع «أولياء مراكش السبعة». وهى تقول إن هؤلاء هم سيدى يوسف بن على والقاضى عياض وسيدى بلعباس وسيدى إبن سليمان الجزولى وسيدى عبد العزيز ومول لقصر والإمام السهيلى.

والذى دعا الباحثة إلى عمل هذا البحث هو معرفة وضع هؤلاء الأولياء بعد ٦٩ عاماً من ظهور مقالة أونرى دى كاسترى فى مجلة Hepéris. وبعد بحث استمر شهرين وجدت الباحثة أن الحصول على معلومات حول هذا الموضوع مسألة ليست سهلة.

وكان أول ماتوصلت إليه هو اختلاف أهل مراكش حول أسماء الأولياء السبعة، بل إنها وجدت أن كثيراً منهم لا يعرفون أسماءهم، وربما يضيف البعض ولياً أو أكثر ليس ضمن هذه المجموعة. كما أن هناك من يقول إن تلك الأسماء ليست أسماء الأولياء السبعة، وهؤلاء يعتقدون أن الأولياء السبعة هم هؤلاء الأطفال المدفونون إلى جانب بعضهم فى أحد المنازل القريبة من سيدى بلعباس. والذين يزورون سيدى بلعباس يزورون أيضاً مقام هؤلاء الأطفال. ويقال الشيء نفسه عن القبور السبعة الموجودة فى أحد منازل درب السبعة رجال بالقرب من شارع الديباج فى مراكش.

ومازالت الحكايات تروى حتى الآن عن كرامات هؤلاء الأولياء، وغالباً ماتكون الرواية على لسان العجائز وكبار السن من الرجال وبعض الرواة المحترفين فى الميدان الشهير بوسط مراكش. هذا بالإضافة إلى بعض الأغانى القديمة التى تتناول هذا الموضوع. كما أن الشحاذين يستعملون فى بعض الأحيان اسم سيدى بلعباس كوسيلة لجعل المارة يتصدقون عليهم.

ويعتقد الناس أن أربعة من هؤلاء الأولياء لديهم القدرة على الشفاء من بعض الأمراض، وهناك أيام معينة يفضل فيها زيارة كل واحد منهم. فمثلا يفضل زيارة سيدى بلعباس يوم الأربعاء، ومول لقصر يوم الخميس. وتقام سوق عامرة فى الطريق إلى ضريح بلعباس. كما أن عازفى الموسيقى وكل أنواع الرواة يحيطون بزاوية مول لقصر فى يوم زيارته. ويتم بيع الخبز، الذى تتلى عليه بعض التلاوات لمباركته، بالقرب من ضريح سيدى بلعباس مساء كل أربعاء، ثم يباع هذا الخبز مرة أخرى لبعض أحباب الولى. ويقابل الخبز التمر والماء الذى يباع عن طريق ذرية مول لقصر كل خميس.

ويقام «الموسم» السنوى أو مولد «مولد لقصر» حيث يتم ختان مئات الأولاد فى زاويته، كما أن آذان الكثير من الفتيات يتم ثقبها فى تلك المناسبة. وغالباً ما يأتى هؤلاء الأولاد والبنات من مراكش وما حولها.

وتقول الباحثة إنه لم يعد يحتفل أحد بـ «موسم» الأولياء الستة الآخرين. فقد حظر مثلا الاحتفال بموسم سيدى بلعباس، بسبب الاضطرابات والمشاكل التى تحدث فى مثل هذه المناسبات.

وتناول الأستاذ الدكتور الكسندر فودور من بودابست موضوعا له علاقة بالسحر والتنجيم وهو «طاسة التنجيم فى السحر العربى». ويهدف هذا البحث إلى دراسة الكتب السحرية فيما قبل الإسلام، وخاصة اليونانية والرومانية والقبطية، والآثار المحتملة لتلك الكتب على كتب السحر العربية التى جاءت بعدها. وقد إعتمد الباحث على كتب السحر العربية الحديثة المطبوعة، والتى كانت مصر المورد

الرئيسى لها. وهى معروضة للبيع حالياً فى كل مكان من الوطن العربى.

وقد وجد الباحث أن المادة التى تحتويها تلك الكتب تدل على وجود تشابه ضخم بينها وبين أوراق البردى السحرية اليونانية التى كتبت فى الفترة بين القرنين الثانى والخامس الميلاديين، ويوضح البحث هذا الأثر من خلال دراسة الوصف العربى لممارسات التنجيم التى تستفيد بصورة أساسية من استخدام طاسة مليئة بالماء أثناء عملية التنجيم.

ويقول الباحث إن أمنية أى مؤمن فى الديانة الشعبية كانت الحصول على نبوءة، وكانت تلك مسألة واسعة الانتشار، وتميزت القرون الأخيرة فى مصر قبل الإسلام بهذا التدين الشعبى، لذلك ليس مستغربا أن نجد تشابها بين الوصفات التى تحتوى على وصف لطاسة التنجيم الموجودة فى الكتب السحرية اليونانية الرومانية وكتب مصر الإسلامية.

وتقدم الدكتور ليون بسكنز من قسم لغات وثقافة الشرق الأوسط الإسلامى بكلية الآداب بجامعة ليدن الهولندية ببحث عنوانه «العقد والدخول». ويتناول البحث الزواج فى الشريعة الإسلامية والعادات الشعبية فى المغرب. ويستهل الباحث بحثه بتوضيح كيفية العقد فى الشريعة الإسلامية وما يصحب ذلك من مهر ودخول بالعروس.وهو يشير إلى أن الدخول له دور محورى فى إتمام الزواج. كما أنه يشكل جانباً هاماً فى عادات الزواج وطقوسه التى تختلف باختلاف المنطقة والمستوى الاجتماعى. والزواج نفسه، كما يقول الباحث، يساهم فى تغيير الوضع الاجتماعى للرجل أو المرأة، حيث إنه «نصف الدين».

وتبدأ مراحل الزواج فى المغرب بالتفاوض بين عائلتى العريس والعروس ثم الخطبة وبعدها العقد. أما حفل العرس الذى ينتهى بالدخول، فله مكانة هامة بين مراسم الزواج. ويقول الباحث: إن الفروق بين القواعد الرسمية والعادات الشعبية تثير عدداً من التساؤلات. فمثلاً: ما هى العلاقة بين تفسير القانون وعادات الزواج من جهة والظروف المحلية من جهة أخرى؟ وما العلاقة بين المجتمع المحلى والدولة؟ وهل الممارسة المحلية تفسير محلى للقانون الرسمى أم نظام مستقل للقانون العرفى؟ ويرى الباحث أن تطورات العلاقة بين المجتمع المحلى والحكومة المركزية مسألة فى غاية الأهمية.

وناقش الباحث تلك الأسئلة جميعها من خلال المادة التى قام بجمعها أثناء العمل الميدانى فى صاليه والمنطقة الريفية المحيطة بها، وخاصة المعمورة الواقعة على ساحل المحيط الأطلسى.

وبالنسبة لمسألة الشهود، يشير الباحث إلى «الشهادة اللفيفية» التى يقول إنها توضح التأثير المتبادل بين التراث المكتوب والممارسة المحلية. وهو يقول إن هذا النوع من الشهادة تأثر بالقسم الجمعى لدى قبائل البربر. وهذه الشهادة تختلف عن الشهادة الفقهية التى لا تحتاج سوى لشاهدين من الرجال العدول. ولا تقول الشهادة الفقهية إنه كلما زاد عدد الشهود كانت الشهادة أفضل. إلا أنه فى الشهادة اللفيفية يبلغ عدد الشهود ١٢ رجلاً. وهو يقول إن هذه الشهادة «إسلامية» من وجهة النظر الرسمية. ويصل إلى النتيجة التى تقول إن هؤلاء الشهود يحتلون مكاناً وسطاً بين رجال القانون والتفسيرات المحلية، أى أنهم عبارة عن جمع بين النظامين.

ويبدو أن المغرب إحتلت جزءاً كبيراً من نشاط المؤتمر، فقد تقدمت الدكتورة م. و. بوتيلار من مركز الدراسات الدينية فى كروننجين ببحث عن استخدام المغربيات للقرآن فى الحياة اليومية. وقد ركزت الباحثة فى دراستها التى استمرت ١٢ شهراً على المعنى المحلى للقرآن كنص مقروء ونص شفاهى فى المغرب. كما ناقشت ذلك من خلال وصف الطريقة التى تجعل القرآن يقوم بدور فى الحياة اليومية للمرأة الحضرية، التى هى أمية فى الغالب الأعم. والقرآن بالنسبة لهذه المرأة هو الرمز الأكبر للسلوك الإسلامى الصحيح. وبما أن المرأة المغربية التى تناولها البحث ليست متفقهة فى القرآن، فهى تعتمد فى فهمها له على الفقهاء الذين يكيفون تفسيرهم له حسب الاحتياجات والاهتمامات المحلية.

وتشير الباحثة إلى أن تلاوة القرآن أو استهلاك المواد الغذائية التى تحتوى على آيات من القرآن الكريم أصبحت جزءاً من سبل إتقاء المرض والحظ السئ. كما أنها تستخدم طلباً للحب والذرية.

وكان للأمثال العربية نصيب فى المؤتمر. فقد تقدم الأستاذ الدكتور شيفتيل من جامعة ليدز بإنجلترا ببحث عن بعض جوانب الأمثال العربية. وهو يوضح أن الأمثال العربية هى أقدم أنواع الأدب العربى، وأن هناك العديد من المجموعات التى تضم أمثالاً من عصر ما قبل الإسلام حتى وقتنا الحالى. وهى جميعاً تدل على أهمية المثل العربى.

ويشير البحث إلى أن المتحدثين بالعربية يستخدمون الأمثال فى خطابهم اليومى لتوضيح المواقف المختلفة أو

الأحداث أو رأيهم فى غيرهم من الناس. فهى أكثر تعبيراً من تلك الكلمات الكثيرة التى يمكن أن تقال فى مثل تلك المواقف.

كما تقدم الدكتور شوقى عبدالقوى حبيب من مصر ببحث عن السبوع وما يتصل به من عادات وتقاليد.

وأشار الدكتور شوقى فى بحثه إلى أن احتفال السبوع يتضمن العديد من الطقوس التى تهدف إلى منع الحسد وغيره من المعتقدات الفولكلورية. وهو يقول إن هذا الاحتفال القديم يختلف من منطقة لأخرى داخل مصر، إلا أن ملامحه الرئيسية تشترك فيها كل المناطق.

وإلى جانب تناول البحث للاحتفال بالسبوع من الناحية التاريخية، فقد تعرض لمظاهر الاحتفال بصورة منفصلة. وهو يعرض لنا صورة للاحتفال حيث توضع سلال الحبوب فى غرفة السيدة الوالدة. وهناك أيضاً السلة التى تحتوى على الغربال الذى يبيت فيه المولود ليلة السبوع ثم يهز فيه أثناء الاحتفال. ويمضى بنا بعد ذلك إلى الاحتفالات من دق لأحد الطشوت بالكوز ورش الحبوب فى أركان البيت إلى تجول الوالدة حاملة المولود فى أرجاء البيت.

ولا يفوت الباحث التنويه بدور الداية فى احتفالات السبوع، فهى التى تقوم بأغلب مراسم السبوع.

ويمضى الدكتور شوقى إلى الحديث عن تسمية المولود ويعرض أشهر طريقة لذلك، وهى وضع عدة أسماء مع مجموعة من الشموع التى تضاء ثم تترك. والشمعة التى تظل مضاءة بعد إنطفاء باقى الشمعات يطلق الاسم الذى تحمله على المولود.

وقد لاحظ الدكتور شوقى أثناء بحثه عدم وجود اختلاف بين طقوس السبوع فى المجتمعات المسلمة والمجتمعات المسيحية. كما لاحظ أنه فى بعض الأحيان تقوم إمرأة مسلمة بتنظيم احتفال السبوع لدى إحدى الأسر المسيحية. كما أن العكس يحدث أحياناً.

وهو يخلص فى النهاية إلى أن الفولكلور المصرى يمثل جذور وحدة الشعب المصرى، وأنه عامل هام يوحد كل أفراد المجتمع على اختلاف ديانتهم. وهذا يدعو إلى الحفاظ على هذا التراث وتأصيله.

ويلاحظ أنه فى غمرة الغزو الثقافى الموجود فعلاً، سواء من الخارج أو من أجهزة الإعلام المصرية التى تبث بقصد أو بدون قصد قيماً وسلوكاً مخالفاً للميراث المصرى محاولة ترسيخها، فضلاً عن الإهمال المتميز لمراكز البحث الخاصة بالتراث الشعبى، وإعلاء أماكن الدراسة الخاصة بالفنون الغربية. وقد وصل الأمر إلى إختزال كل التراث الشعبى وأصبح معروفاً لدى الخاصة والعامة أن التراث الشعبى ما هو إلا هذه الفرق الشعبية الهزيلة الراقصة.

كل هذا أدى إلى أن يتهرب المصرى من ثقافته؛ بل ينكرها ويظهر الإزدراء لها، بدلاً من الاعتزاز بها وتعضيدها.

فهل هذا أمر متعمد لتشويه المصرى وثقافته الموروثة لسلخه من تراثه وطمس هويته تمهيداً لخلعه من جذوره وتفتيت وحدته الثابتة عبر آلاف السنين؟!!.

مكتبة الفنون الشعبية

# فى ذكرى عاشق الموسيقى الشعبية

## جمال عبد الرحيم

على عثمان

**احتفلت هيئة فولبرايت Fulbright، التى تهتم بالتبادل التعليمى والثقافى بين مصر والولايات المتحدة، فى الرابع والعشرين من نوفمبر الماضى (١٩٩٣) بالذكرى الخامسة لرحيل المؤلف الموسيقى جمال عبد الرحيم، ولم يكن هذا احتفالاً عاديًا .. بل كان فريدا من نوعه.. وذلك لأن هدف الهيئة من الاحتفال أن تشير إلى الكتاب التذكارى الذى أصدرته تلك الهيئة عن هذا المؤلف المصرى الكبير، فى تقليد ثقافى جديد على الحياة الموسيقية المصرية. والكتاب يقع فى حوالى أربعمائة صفحة باللغة الإنجليزية. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على تقدير هذه الهيئة لمؤلفنا المصرى ولعطائه الفنى والتعليمى الكبير، وانعكاسات فنه وفكره على الثقافة المصرية وعلى الحياة الموسيقية فى مصر والخارج.**

وقد يتساءل البعض لماذا **جمال عبد الرحيم**؟. والواقع أن أعماله هى التى تجيب على هذا التساؤل، وذلك لأن هذا المؤلف ظل طيلة حياته مؤمنًا بأن الغوص فى جوهر الموسيقى بروح معاصرة هو أفضل الطرق للعالمية، والمتأمل فى موسيقاه يجد أن الغالبية العظمى من أعماله لا تخلو من عنصر أو أكثر من التراث الموسيقى المصرى الشعبى أو من الموسيقى العربية التقليدية.. إما باستلهامها أو إعادة خلق للألحان الشعبية فى صور فنية جديدة «چيناتها وكروموسوماتها» هى هذه الخلايا اللحنية للألحان الشعبية، أو باستخدام جديد للمقامات والضروب الإيقاعية، وكل العناصر الممثلة لجوهر الموسيقى العربية، التى توصل إليها نتيجة لوجود ذلك الرباط «المشيمى» الذى يربطه بها منذ نعومة أظفاره وحتى ساعة رحيله. وهذه العناصر هى التى تمثل الأسس والمبادئ التى بنى عليها جمال عبد الرحيم

أسلوبه واتجاهه القومى المصرى والعربى، وهى نفس الأسس التى علّمها لتلاميذه فى التأليف الموسيقى ممابعده، والذين ما زالوا يسيرون على نفس النهج لخلق مدرسة قومية مصرية عربية جديدة، وهى التى ينتمى إليها كاتب هذا المقال.

وأننى أرى من وجهة نظرى، ومن خلال فترة دراستى على يد جمال عبد الرحيم، وهى تزيد على سبع سنوات، أن هنالك مهمة قد كرس لها جمال عبد الرحيم كل حياته أكبر مما ذكر سابقا فى أعمال. وقد استنتجت ذلك من خلال سياق هذا الرجل مع الزمن لتحقيق مهمته، وهى التى لم أدرك كنهها فى حينها، ولكن من خلال استرجاع بعض الأحداث تمكنت من التوصل لذلك.

إن جمال عبد الرحيم عند انتهائه من دراسته بألمانيا لم يأخذ منهم غير حرفية هذا الفن وعلومه فقط، وقد كان ذلك عن عمد وعن بعد نظر هذا الرجل، حيث وجد أن الغرب وعلومه قد استنفد كل مصادره الموسيقية، وهو الآن يتجه بأبصاره وآذانه، كما لم يحدث من قبل فى أى عصر أسبق، إلى مصادر موسيقية أخرى، مثل موسيقات الشرق الأوسط والأقصى وشعوب العالم الثالث بشكل عام، وهى التى مازالت بكرًا. ومن هنا بدأ سباقه مع الزمن، حيث آمن أن عليه أن يسبقهم إلى ذلك من خلال الحفاظ على تراثنا الموسيقى ليس «بأرشفته» فقط، ولكن بإعادة تقنينه ومعالجته بالصورة الجديدة التى نراها ونريدها لموسيقانا، دون أن تفقد خصوصيتهاالتى كان من الممكن أن تفقدها لو أنهم أخذوها وعالجوها بمنطقهم وتفكيرهم الغربى. والدليل على ذلك ما لاحظته مرة خلال المصاعب التى قابلت البروفيسور جون روبنسون «أمريكا» الذى قام بتحليل بعض أعمال جمال عبد الرحيم ونشر تحليله بهذا الكتاب الذى نحن بصدده .. والتى كان أحيانًا لا يجد لها تفسيرًا بمنطق تفكيره الغربى، مما اضطره لاستشارة متخصصين مصريين.. وذلك لعدم تطابق أسلوب جمال عبد الرحيم مع تفكيرهم.. ولولا ذلك ربما أخذت هذه الأعمال تفسيرًا مغايرًا تمامًا لما وضعه المؤلف.

فإذا كان هذا الخلط محتملاً مع وجود أعمال مدونة موسيقيًا وبدقة، فماذا كان سيكون عليه الحال لو أنهم أخذوا هذه العناصر الموسيقية كما هى فى صورتها البكر وقاموا بمعالجتها موسيقيًا؟ .إننى لأعتبر هذا هو السبق الذى حققه جمال عبد الرحيم من خلال وضعه لتقنين ضمنى داخل أعماله لما وجده بحسه الأصيل لطبيعة الموسيقى العربية وموسيقانا الشعبية. وقد توصل إلى هذا على مستوى فنى لا يقل بأى حال من الأحوال عن أقرانه من كبار مؤلفى الغرب فى هذا القرن من صنعة موسيقية محكمة، وإننى لأشعر بالفخر لذلك. فلقد كنا دائمًا نقوم بدراسة أعمال الغرب للتعلم منها، أما الآن فهم يدرسون موسيقانا الفنية الجديدة ليبحثوا فيها عن ومضات تهديهم فى هذه الأساليب التى رآها جمال عبد الرحيم تتناسب مع طبيعة موسيقانا من خلال صياغته الفنية العصرية، ومن خلال فتحه لآفاق التجريب لمن يرغب فى ذلك من بعده، وإليكم بعض الشواهد التى توضح وجهة النظر هذه. لقد كان جمال عبد الرحيم رافضًا تمامًا لاستخدام أى عناصر موسيقية غربية، خاصة السلالم الكبيرة والصغيرة Mato, and Minor أو حتى الإلتزام بأساليب الغرب الهارمونية معاصرة أو كلاسيكية، وكانت وجهة نظره فى ذلك أن الغرب يمر بمرحلة بحث عن مصادر موسيقية جديدة لإثراء موسيقى هذا القرن، فهل نعود بعد نستخدم ما تركوه ونبذوه؟ بينما نحن نملك كل هذا الثراء الموسيقى. لقد كانت محاضراته فى التأليف الموسيقى لنا أشبه بورشة عمل أو بمحاضرات مشاركة جماعية تتم فيها مناقشة جميع أعمال الكلية بواسطة الطلبة أنفسهم كتنمية لملكة النقد الذاتى عندهم، ثم يقوم هو فى الختام بتلخيص كل ذلك مفندًا كل الآراء وأيها أقرب للصواب، ولماذا؟ ثم يقوم هو بتحليل الأعمال وتحديد رأيه فى كل منها. والأغرب أنه لم يحدث أن قدم لنا أى عمل من مؤلفاته فى هذه المحاضرات كنموذج لدراسته حتى لا نتحول لمقلدين له، وحتى لا يحد من خيالنا.. وكان يقوى ملكة التجريب والبحث وليس التقليد.. وكان عنصر الزمن غير قائم فى محاضراته، فهى محاضرات مفتوحة، وكثيرًا ما كنا نطلب منه التوقف عندما نشعر بما هو عليه من إرهاق، ولكنه لم يحدث أن اعتذر بسبب انتهاء الوقت أو بسبب شعور بالإرهاق، وهذا من الأسباب التى أعطتنى الانطباع عن سباقه مع الزمن لإنجاز مهمة ما لا تحتمل التأجيل!. وأذكر له موقفًا آخر يدل على ثوريته، فقد حدث أن ألقى أستاذ أمريكى من أصل يهودى محاضرة بالكونسرفتوار فى علوم الموسيقى، ولحسن الحظ أن جمال عبد الرحيم لم يحضر هذه المحاضرة، وأطلعناه بما دار فيها، وأن المحاضر يدعونا للإحتفاظ بتراثنا الموسيقى كما هو دون المساس به، فثارت ثائرته مع أنه مشهور بالهدوء وقال: «لو كنا سنستمع لمثل هذا اللغو فلنترك كل وسائل التكنولوجيا ونعود إلى عصركنا نمتطى فيه الإبل والخيول، وأن هذه النظرة إستعمارية تدعونا للتحوصل والتقوقع، وأن نتحول إلى فئران تجارب يأتون ليطبقوا علينا تجاربهم ونظرياتهم، وأن نظل تابعين لهم فى الفنون كما كنا تابعين لهم فى الاقتصاد وغيره، وأن نظل شعوبًا استهلاكية

بكل ما يصدرونه لنا من ناتج الخام المأخوذ من بلادنا... إن من حقنا أن نجرى تجاربنا على موسيقانا بالطريقة التى نراها تناسبنا وتناسب موسيقانا، ولا نريد من الغرب توجيهًا ولا قيادة!. وهذا ما قام به جمال عبد الرحيم طيلة حياته، وقد قال: «إنه راض بما حققه». وهذا الكتاب يوضح ذلك بطرق متعددة ،وبأقلام من شتى أنحاء العالم، لذلك فإننى أتمنى أن تتكون لجنة من طلبة جمال عبد الرحيم وتحت إشراف الدكتورة عواطف عبد الكريم رئيس قسم التأليف بالكونسرفتوار تكون مهمتها استخلاص النظريات والقواعد الهارمونية والبوليفونية التى صاغها هذا الفنان واعتبرها الوسيلة المثلى لمعالجة المقامات العربية، لكى تصدر هذه النظريات والقواعد فى كتاب يحمل اسمه... وبذلك نكون بالفعل قد كللنا جهد هذا الأستاذ المبدع بهذا الإنجاز الباقى للأجيال.

والكتاب التذكارى الذى صدر فى نوفمبر ١٩٩٣ يحوى الكثير من المقالات التى يمكن أن تيسر هذه المهمة، وقد أسهم فى كتابته نخبة من كبار الأساتذة المصريين والأمريكيين والألمان والأتراك وغيرهم.. وقد قامت بالإشراف على التحرير الدكتورة سمحة الخولى والدكتور جون روبنسون «أمريكا»، الأستاذ المساعد لعلوم الموسيقى بجامعة جنوب فلوريدا (تامبا)، وينقسم الكتاب إلى أربعة أقسام، القسم الأول يتضمن كلمات تحية وتقدير لجمال عبد الرحيم بأقلام نخبة من رجال الفكر والثقافة فى مصر والخارج ممن عرفوه عن قرب، أو قاموا بالتدريس له فى فترة تكوينه، أو عملوا معه أو أدّوا مؤلفاته أو قاموا بقيادتها، ونذكر منهم على سبيل المثال:

**هارالد جينسمر** HARALD GENSMER (١٩٠٩ - )

أستاذة التأليف الموسيقى فى أكاديمية فرايبورج بألمانيا.. ولجينسمر رأى عبرت عنه فى كلمة نقتطف منها ما يلى: «أهم ما لفت نظرى فى جمال عبد الرحيم أنه استطاع تجديد الثقافة الموسيقية المصرية من خلال أعماله الفنية ونشاطاته التعليمية وتوظيف التقاليد، ومن خلال جهد ذاتى. فهو قدم مشاركة ذاتية لبلاده، على الرغم من أن تأثيره ربما لن ينال تقديره الكامل.. إلا فى المستقبل» (ص ٢).

## عدنان سايجون:

وأما عدنان سايجون، عميد المؤلفين القوميين الأتراك فى هذا القرن، فقد كتب يقول: «إن بعض إبداعات جمال عبد الرحيم القليلة التى سنحت لى الفرصة لمعرفتها تعتبر كافية للدلالة على العمل العظيم الذى تحمل هذا الرجل مسئوليته، لكى يضفى روحًا جديدة على الموسيقى بشكل عام والموسيقى المصرية على وجه الخصوص، وإننا لنرى فى جمال عبد الرحيم رائدًا عظيمًا لعصر جديد لما يمكن أن نطلق عليه الموسيقى العربية وبالتحديد الموسيقى المصرية». (ص ٣).

## جيرارد مانتيل Gerhard Mantel

كتب العازف والعالم الألمانى الكبير ووكيل أكاديمية الموسيقى بفرانكفورت يقول: «إن أصالته العربية وعناصر البناء الهارمونى الغربى كانت دائمًا حاضرة فى موسيقى عبد الرحيم، مما أعطى الموسيقى بعدًا جديدًا وارتباطًا قوميًا عالميًا، وإن موسيقاه لتعكس مشاعر وظروف هذا العصر وضرورة وجودها لنمو وازدهار العالم كوحدة واحدة، ومن هنا فإن العالم اليوم فى أشد الحاجة لمفهوم ثقافى يتجاوز بنا الخلافات السياسية ليخلق روابط بين الشعوب التى زادت الهوة بينها، وأصبحت علاقاتها أكثر عدوانية، وذلك لحاجتهم لمعرفة ذاتهم والشعور بالانتماء.

وجمال عبد الرحيم من ذلك النوع من الرجال الذين يحتاجهم عصرنا الحالى أكثر من إحتياجه لأى سياسى، وإن موسيقاه تنقل لنا رسالة وتجعله حيًا بيننا حتى بعد رحيله». (ص ١٤).

## حليم الضبع: (١٩٢١ - )

كتب حليم الضبع المؤلف المصرى الأمريكى يقول عنه:

«إن رحيل جمال عبد الرحيم يمثل مصابًا جلل فى مجال الموسيقى المعاصرة، وذلك لأنه كمؤلف مصرى معاصر يعتبر فريدًا من نوعه، فهو يمتاز بالشجاعة والجراة والابتكار، ويتجلى تفرده فى قدرته على أن يصبح مؤلفًا عالميًا ومعلمًا ومنظرًا موسيقيًا.. لقد استطاع جمال عبد الرحيم الاحتفاظ بمبادئ ومُثل الموسيقى المصرية ملتزمًا بتقاليدها البنائية، بينما اتجه بتجاربه إلى الموسيقى الأوروبية المعاصرة.. وقد أدى ذلك إلى خلق قنطرة بين التقاليد المصرية وأوروبا، وساعد على خلق وجهة جديدة لكثير من دارسى الموسيقى المعاصرة، وإننى أحيى جمال عبد الرحيم وانجازاته المتعددة التى حققها كمبدع ومعلم.

## الدكتور ثروت عكاشة:

رائد الثقافة الفنية الحديثة فى مصر كتب يقول:

«لقد سحرتنى موسيقى جمال عبد الرحيم منذ الوهلة الأولى التى استمعت فيها إلى أغانى الأطفال الشعبية

التعليمية لكورال الأطفال، والتى تعتبر نماذج رائده لموسيقى كتبت خصيصًا للطفل المصرى، وهى عبارة عن خط لحنى بسيط كتب فى إنسيابية سلسة لطفلين أو ثلاثة، وقد كتبت فى صياغة تدل على مهارة تكتيكية عالية. وهذه الأعمال تشير إلى أن جمال عبد الرحيم يصبو إلى أن يقدم للطفل المصرى ما قدمه المؤلف المجرى بيلا بارتوك Bela Bartok لأطفال المجر.. أو كارل أورف Carl Orff لأطفال ألمانيا. وبرحيل جمال عبد الرحيم فقدت مصر فنانًا قديرًا وموهوبًا وإنسانًا فى غاية الحساسية والتواضع» (ص ٢٩٠).

وفى كلمة كتبها أستاذ الأدب الإنجليزى وعضو مجمع اللغة العربية المرحوم د. مجدى وهبه: «إنى أعتقد أن مكانة جمال عبد الرحيم فى الموسيقى توازى مكانة حسن فتحى فى فن العمارة، فكلاهما يتمتع بموهبة عميقة الجذور فى المحلية، ولها حضور مؤثر فى قلب وعقل الإنسانية جمعاء». (ص ٢٩٨).

والقسم الثانى من الكتاب بقلم رفيقة حياته د. سمحة الخولى، وهو من جزئين أولهما: ترجمة لحياة المؤلف ألقت الضوء على خلفيته الأسرية ونشأته وتعليمه العام ومغامرات البداية فى تعلمه الموسيقى فى مصر إلى أن سافر لألمانيا لدراسة التأليف الموسيقى، ثم تستعرض العلامات البارزة على طريق رحلته الشاقة لخلق أسلوبه الشخصى ورحلته فى العمل التعليمى كأستاذ بالكونسرفتوار منذ إنشائه، وتمضى الترجمة لعرض الصعاب التى واجهته فى تقديم إبداعه واللحظات المضيئة التى لقيت فيها موسيقاه الجديدة تكريمًا محليًا وخارجيًا، وتنتهى الترجمة بنهاية رحلة الحياة ووفاته فى ألمانيا ونقل جثمانه لمصر. أما الجزء الثانى: فهو سجل حافل بكل مؤلفاته مصنفة حسب أنواعها الأوركسترالية والكورالية، وأعمال موسيقى الحجرة للآلات والمجموعات المختلفة، ومؤلفاته التصويرية للمسرح والإذاعة والسينما والتليفزيون، وتواريخ وإهداءات مؤلفاته وما سجل منها على إسطوانات.

أما القسم الثالث فيتضمن دراسات علمية تحليلية دقيقة لأعماله الموسيقية الهامة، ولأسلوبه الموسيقى الشخصى الفريد، وتتناول أيضًا أسلوبه الموسيقى وموقفه الفكرى والحضارى من اندماج الحضارتين العربية والشرقية من جانب، والغربية المعاصرة من جانب آخر، فى أصالة وابتكار بعيدًا عن التبعية الفكرية أو الثقافية للغرب. ونشير هنا إلى بعض هذه الدراسات التى تلقى أضواء ساطعة على إبداع هذا المؤلف.

## فلسفة جمال عبد الرحيم
## مع الموسيقى الشعبية
## وتزاوج الثقافات
## بقلم الدكتورة سمحة الخولى

وتستهله باستعراض المتغيرات الحياتية والسياسية والثقافية فى العالم فى هذا القرن، وأثرها فى البحث عن هوية ثقافية لمصر. وقد اتخذ هذا البحث من الموروث الشعبى ركيزة لتأكيد الذات المصرية فى مواجهة خضم الغزو السياسى والثقافى الغربى الذى أفرز اتجاهات فكرية متضادة فى الفنون: اتجاه التمسك المستميت بالتراث والمناداة بالانغلاق حفاظًا عليه، واتجاه الانبهار الكامل بالغرب وفنونه وموسيقاه. وفى هذا المناخ الفكرى المتقلب ظهر الرعيل الأول من المؤلفين القوميين الموسيقيين، فكان توجههم غربيًا فى مجمله، سواء اتخذوا عناصر من الموسيقى الشعبية.. أو كتبوا أعمالاً بحتة بلغة موسيقية تقليدية كلاسيكية، مما أنتج نسيجًا موسيقيًا فيه نوع من عدم التجانس؛ حيث زودت الهارمونيات الغربية عندهم وكأنها مقحمة على اللحن المصرى الشعبى التقليدى. أما جمال عبد الرحيم فقد تنبه لهذا التناقض، فاتخذ من الغرب بعض تقنياته فقط ولم يطبقها بحرفيتها، بل طوعها لخدمة الجوهر الفريد للموسيقى الشعبية التقليدية المصرية إلخ..

ومن خلال دراساته وتجاربه استطاع أن يستنبط معالجة هارمونية وأسلوبًا بوليفونيًا نابعين من مقاميته ومن أبجدياتها العربية، أى أنه أخضع التقنية الغربية للمقامات والإيقاعات العربية، مما أدى إلى ابتكار أساليب تتناسب مع عناصر الموسيقى العربية. ومجمل القول، إن جمال عبد الرحيم قد استطاع أن يجمع بين الأصالة والمعاصرة فى أسلوب شخصى مبتكر ومساير لأهم ما توصل إليه الغرب من تجديدات وقواعد فى علوم الموسيقى.

ومن الدراسات المتخصصة نشير إلى «اللحن فى موسيقى جمال عبد الرحيم» بقلم محمد عبد الوهاب عبد الفتاح، المؤلف الشاب.. وهو أحد تلاميذه فى التأليف.. وتناول الكاتب أسلوب جمال عبد الرحيم فى بنائه الميلودى من منظور التفكير الغربى فى البناء الميلودى بعد دراسة مستفيضة للمقامات العربية وتحليلها بالمفهوم العلمى البارع لجمال عبد الرحيم، الذى وضع يده على أهم ملامح المقامات العربية وخاصة أبعادها المميزة كالرابعة الزائدة الموجودة بعقد النواثر، والثانية الزائدة لجنس الحجاز كار بفروعه، أو الرابعة الناقصة المميزة لجنس الصبا إلخ .... والدراسة

تتناول وحدة البناء وعناصر التباين والتنوع فى ألحانه التى يتعامل معها.. وكأنها كائن حى يتحرك ويهدأ وينفعل .. كل ذلك فى تسلسل منطقى يوحى بمدى دقة وحساسية جمال عبد الرحيم فى دقائق ألحانه، والمقال مدعم بنماذج موسيقية وفيرة من عدد كبير من مؤلفاته.

وفى بحث آخر عن «الأصالة والمعاصرة فى موسيقى جمال عبد الرحيم تحدث د. جهاد داود عن أسلوبه فى تناول الإيقاع بكل جوانبه، حيث بدأ باستعراض نوعية الآلات الإيقاعية التى استخدمها فى مؤلفاته سواء كانت المصرية أو الشعبية كالدف والمزهر والبندير... إلخ أو الغربية المعروفة وكيفية دمجها فى كثير من أعماله وخاصة موسيقى الباليه، بأسلوب يعتبر نموذجًا فريدًا فى التلوين يناظر آخر ما توصل إليه الغرب من تقنية للكتابة لآلات الإيقاع. ثم تطرق بعد ذلك إلى عنصر السرعة Tempo حيث لاحظ أن جمال عبد الرحيم يولى لهذا العنصر أهمية خاصة، وذلك بتحديده للسرعات بالمترنوم، ثم أشار إلى عنصر الميزان Meter سواء كانت للموازين الغربية المتداولة والتى تناولها بتقسيمات داخلية للموازين، أم الموازين النابعة عن الضروب العربية التى تناولها بأساليب غير تقليدية بتقسيمها داخليًا أو تغيير مواضع الضغوط التقليدية لها، بالإضافة إلى اهتمامه باستقلال الأثر النفسى لقلقلة الضغط (المستكوب) للتغلب على رقابة هذه الضروب، ولفتح آفاق جديدة لأفكاره الإيقاعية التى تتناسب مع أساليبه التعبيرية.

وعن العلاقات الرأسية فى هارمونيات جمال عبد الرحيم كتبت الدكتورة عواطف عبد الكريم، عميد كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان سابقا ورئيس قسم التأليف والقيادة بالكونسرفتوار بأكاديمية الفنون، تقول : إن الجيل الأول من المؤلفين المصريين الذين استخدموا الهارمونية فى مؤلفاتهم كانوا يكتبون هارمونيات القرن الثامن عشر الكلاسيكية، بغض النظر عما إذا كانت ألحانهم فى السلم الكبير أو الصغير أو فى مقامات عربية وهو نادر.

أما جمال عبد الرحيم فهو المؤلف المصرى الأول الذى نجح فى إدماج النظام المقامى العربى هارمونيا مع هارمونيات القرن العشرين بإستخدام الهارمونيات المبنية على نظام الثالثات أو الرابعات من خلال تضمينات مقامية مبتكرة، واستندت فى دراستها على عدة أمثلة موسيقية من مؤلفاته الأولى وحتى أعماله المتأخرة.

وفى بحث آخر عن التأثير الشرقى والغربى فى موسيقى جمال عبد الرحيم للكاتب يورجين السنر Turgen Elsner أستاذ علوم الموسيقى ومدير معهد علوم الموسيقى بجامعة هومبولدت ببرلين - ألمانيا - وله عدة مؤلفات عن الموسيقى العربية. وقد بدأ بحثه هذا بمقدمه جاء فيها أن فن الموسيقى المثير قد أزدهر خلال عدة قرون من خلال إعتماده على عناصره ومقوماته الموسيقية الخاصة به، ومن خلال عناصر عالمية أخرى، وأن نظرة خاصة لأعمال كثير من المؤلفين أمثال هيندل وموتسارت وبيتهوفن ورسكى كورساكوف وغيرهم لتوضح ظهور بعض آثار موسيقى الشرق، كالموسيقى الهندية والأندونيسية والتركية وغيرها، ولكنها عندهم تعكس أخطارهم ورؤيتهم للشرق، وليست نتاج خبرة فعلية بالشرق ذاته، أى أنهم اتخذوا الشكل الخارجى فقط فى أغلب تلك الحالات، ثم أشار إلى تطور وسائل النقل والإتصالات فى القرن الحالى وحركات التحرر الإقليمى بعد الحرب العالمية الثانية، التى جعلت الاتصال بين الشرق والغرب يتم بصورة سريعة وعنيفة، مما أدى إلى تداخل الثقافات بصورة غير مسبوقة، حتى أن البلاد التى كانت من قبل تعطى صارت اليوم تأخذ . ففى خلال القرن التاسع عشر كان الشرق الأوسط تحت سيطرة الاقتصاد الغربى والثقافة والسياسة الغربية فى كل من تركيا ومصر وغيرهما، وكان من نتاج ذلك ظهور تيارات ثقافية عنيفة، فهناك من اتجه للغرب تماما مع رفض لكل ما هو موروث، وهنالك الوسط، وهنالك الرافضون للغرب تمامًا، وهو ما يتجلى واضحا فى اعتبار الموسيقى العربية موسيقى محلية أو خاصة، أما الموسيقى الأوروبية فهى الموسيقى العالمية، واستمرت فكرة الخاص والعام هذه تحكم العلاقة التاريخية بين الغرب والشرق، بل ربما ازدادت تطورًا فى هذا القرن. وبعد المقدمة استعرض أسلوب جمال عبد الرحيم الذى قسمه إلى ثلاث فترات، وتعتبر دراسته هذه دراسة تفصيلية كاملة، وتحتاج لمقالة منفصلة لعرضها عرضا وافيا يوفيها حقها، ونكتفى هنا بالاشارة الى اهم وجهات نظره. فهو يرى أن جمال عبد الرحيم استطاع خلق أسلوب خاص تندمج فيه التقنية الموسيقية الغربية مع عناصر الموسيقى المصرية، سواء كانت شعبية أو عربية تقليدية، فى تجانس تام وفى صياغة عصرية، من حيث حرصه على العضوية البنائية لعناصر موسيقاه العربية التى كانت لها الأولوية، وكان لها منطقها المحكم والمقنع فى ذات الوقت، أى أنها لم تأت من فراغ. وهو قد تخطى الأسلوب المألوف فى الربط بين الشرق والغرب حين تعامل بالمقامات العربية التى تحتوى على ثلاثة أرباع الصوت أو العناصر الأخرى التى تتميز بها طبيعة الموسيقى العربية، ولم تكن تأتى فى موسيقاه بصورة عابرة، بل هى الأساس الذى تتحرك حوله بقية عناصر النسيج

الموسيقى وليس العكس، أى أنه أخضع وطوع علوم الموسيقى الغربية (من هارمونية وكاونتربوينط) لخدمة الموسيقى العربية، على عكس ما قام به من سبقوه من مؤلفين مصريين، مثل الإستخدام العابر لثلاثة أرباع الصوت فى القصيد السيمفونى ( بحيرة المنزلة) لعبد الحليم نويره ص(١٧١) ويحتوى الكتاب على عدة دراسات هامة أخرى تحمل العناوين الآتية :

* موسيقى الحجرة عند جمال عبد الرحيم واندماج التقاليد المصرية وعناصر الموسيقى الغربية فى الموسيقى المصرية المعاصرة ـ بقلم ( د . جون رونسون) امريكا (John. O. Robinson ).

* تقييم لمؤلفات التشلو لجمال عبد الرحيم بقلم (د . تشارلز وندت) أمريكا ( charles wendt ).

* جمال عبد الرحيم المؤلف والبطل المصرى القومى بقلم المايسترو يوسف السيسى.

* مؤلفات كورال الأطفال لجمال عبد الرحيم بقلم د. أميمة أمين .

* عرض تحليلى لباليهات جمال عبد الرحيم بقلم د . جون روبنسون ـ أمريكا .

* المؤلف الموسيقى جمال عبد الرحيم والثقافة المصرية المعاصرة بقلم صفوت كمال أستاذ الفولكلور بمعهد الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ،الذى ناقش موقف جمال عبد الرحيم الأصيل من استلهام التراث الشعبى وما أبدعه فى هذا المجال، سواء للأطفال أو فى إعادة صياغة الأغانى الشعبية للكورال والأوركسترا، فكتب يقول « إن موسيقى جمال عبد الرحيم نتاج لدراسة متأنية ومتعمقة للموسيقى الشعبية المصرية والموسيقى العربية التقليدية، وقد استطاع بعبقريته إعادة خلق هذه الموسيقى فى قوالب فنية جديدة بها عبق التاريخ المصرى، واستطاع كشف قيم جمالياتها وجوهرها، وخلق توليفة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، فحافظ على أصالة الألحان الشعبية الملهمة لكثير من أعماله، فهو يهتم بأدق تفاصيل هذه الألحان حتى ولو كانت على شكل خلية لحنية صغيرة، سواء فى مؤلفاته الكبيرة تلك التى كتبها لكورال الأطفال والتى صاغها بإعداد فنى سلس يسهل على الأطفال أداءها.... إن لجمال عبد الرحيم دورًا هامًا فى إعادة احياء كثير من أغانى الأطفال الشعبية مثل أغنية «التعلب فات» وسوسه كف عروسة) وغيرها، وتعتبر أغانى الأطفال هذه من أجمل ماقدم جمال عبدالرحيم للطفل المصرى وقد صارت نموذجًا يحتذى به ( ص ٣٠٤ ).

أما القسم الرابع من الكتاب فيحتوى على بعض النماذج البالغة الثراء والتنوع لأصداء موسيقاه، وتقبل الرأى العام المصرى والعالمى لها، وذلك فى مقتطفات من المقالات الصحفية أو المقابلات الإذاعية فى مصر والخارج. وفى الختام يقدم الكتاب خلاصة موجزة لفكر جمال عبد الرحيم وتجاربه الفنية والنفسية من خلال كلمات له مقتطفة من كتاباته أو أحاديثه الإذاعية أو اللقاءات الصحفية أو محاضراته، وفيما يلى نستعرض بعضها، ومن أبرزها محاضرة للبروفسور ( هـ ـ هـ ـ شتوكنشمت) ( stuckensch midt) فى إذاعة برلين فى ٢٨ فبراير ١٩٦٣ قدم عن جمال عبد الرحيم ومن خلال تحليله لصوناتة الفيولينة. لقد خطى جمال عبد الرحيم بهذا العمل خطوة أبعد مما خطاه «بيلابارتوك» الذى أثر فيه بدون شك، وأيضا كل من هيندميت وجينسمر تلميذ هيندميت وأستاذ جمال عبد الرحيم. وهذا العمل الفريد يحمل بصمة مميزة وأسلوبًا شخصيًا خاصًا لا يمكن لنا القول بأنه أسلوب تجاوز ما هو دارج عند المؤلفين الآسيويين أو الأفارقة فى كتابتهم بأساليب غربية. فنحن هنا إزاء مولود جديد تمامًا.. هو نتاج عقلى يتخطى الحدود الثقافية المحلية. إن هذه النغمات والإيقاعات والألحان تحمل موروث ثقافتين عظيمتين فى طريقهما للتعرف على بعضهما وتقييم وجودهما من خلال مفرداتهما المتبادلة، وأن جمال عبد الرحيم فى هذه السنوات قد استطاع أن يلغى مفهوم الشرق والغرب، وأن يتعامل معهما كوجوه واحدة (ص٣٣٧) . وفى لقاء معه فى جريدة الجيل بتاريخ ٤فبراير ١٩٦٨ أجراه عبد الفتاح الديب قال فيه ( إن طريقى لم يكن ممهدًا بأى حال من الأحوال، لأنه لم يكن أمامى مثل أهتدى به فى هذا المجال، وكان لزاما على أن أخلق لنفسى طريقتى الخاصة. وكان لطفولتى وأسرتى دور كبير فى ذلك، فقد عشت فى جو مفعم بالموسيقى العربية التقليدية التى كنت كثير الاهتمام بها وبثراء إيقاعاتها وتعدد مقاماتها؛ لكننى اتجهت قبل شباب جيلى لدراسة الموسيقى الغربية ومن خلال ذلك كونت أسلوبى، فهو مثل شجرة جذعها مغروس فى الأرض وأفرعها عالية فى السماء تنطلق لكل الاتجاهات) وفى نفس اللقاء قال: «إن الفنان من وجهة نظرى هو ذلك الذى يتبنى ويمثل كل القيم الروحية الشعبية والإنسانية جمعاء وهو يعكس ذلك أما على شكل عمل موسيقى أو ألوان رسام أو كلمات، وإن المهمة الرئيسية للفنان هى أن يكون الإنعكاس الحقيقى والحى للإنسان وقيمه الروحية».

وفى حديث آخر قال [1] «إن الزمن سوف يتبين قيمة موسيقاى بعد عشرين أو خمسين سنة لأننى كتبتها من أجل

غد مشرق وليس من أجل الانتشار السريع والانطفاء السريع، وإن كل ما هو جديد يجد معارضة، هذا إذا كان جديداً. والتاريخ حافل بالكثير من هذه الأمثلة، فلقد وصف بتهوفن بالجنون وسط معاصريه لإنه ابتكر بعض الأساليب الهارمونية، وسيد درويش كان مرفوضاً من أوساط الموسيقى التقليدية إلخ..

وإننى مقتنع بأنه سيأتى اليوم الذى ستنهض فيه مصر وتسترد عظمة حضارتها العريقة، وسوف تلعب الموسيقى دوراً كبيراً فى تلك النهضة».

وفى حديث آخر قال [٢] «إن الشعب المصرى شعب يغنى بالفطرة إن جاز هذا التعبير، والموسيقى بالنسبة له هى الكلمة المغناة، وهذا هو السبب الذى دفعنى لاختيار بعض الأغانى الشعبية كمدخل للاقتراب منه، ومن خلال الإعداد البوليفونى الجديد لأغانى مثل (الحنة ومرمر زمانى وتعالى لى يا بطة والواد ده ماله ... إلخ أمكن تحقيق أعلى درجة من وضوح الكلمات للمستمع رغم النسيج البوليفونى المتعدد الألحان».

وختاماً يحدونا الأمل أن يلقى هذا الكتاب بعض الضوء على إبداع واحد من كبار المؤلفين القوميين المصريين وعلى موسيقاه، وعلى البيئة التى عاش وأبدع فيها فى مصر، وماعاناه هذا الرجل طيلة حياته، وهو يحاول إرساء قواعد وأسس موسيقية أصيلة نابعة من بيئته، على الرغم من الرفض الذى واجهه من البعض ومقاومته المثالية للعروض التى كانت أمامه لتحقيق الشهرة والثراء السريع، لكنه كان رجل مبادئ ومثل قبل كل شئ.. وقد قال لنا فى إحدى لقاءاته معنا أمامكم طريقان: طريق الكسب السريع من خلال الأعمال التجارية، والطريق الآخر هو أن تعمل دون أن تنتظر المقابل، بل أن تعمل لهدف أسمى .. وعليكم الاختيار أما أنا... فقد اخترت طريقى.

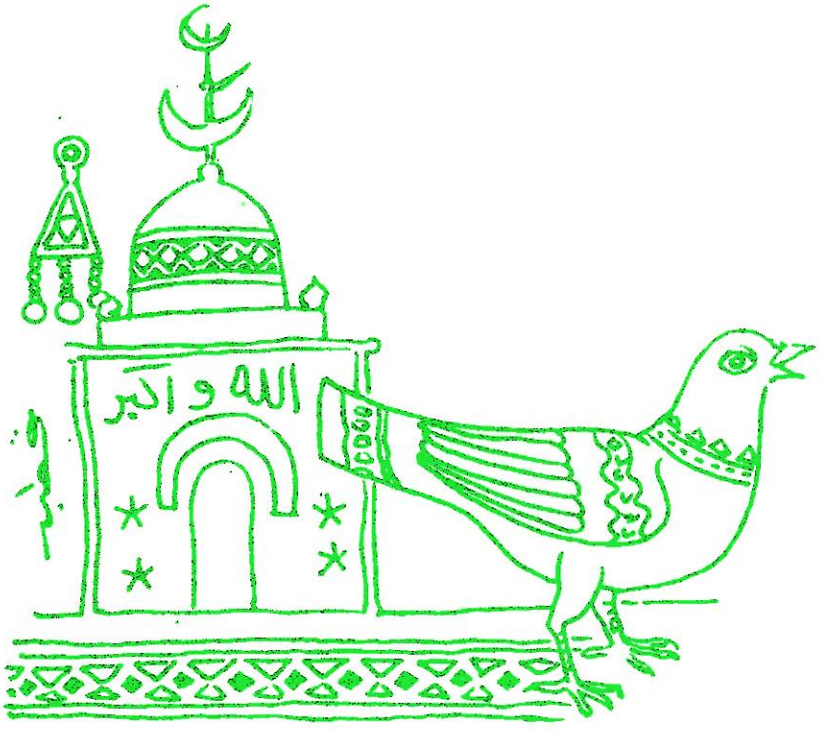
إن جمال عبد الرحيم لم يكن بالنسبة لنا مجرد أستاذ، بل كان ومازال قدوة فنية.. وإنسانية نسير على خطاها.

ولعل هذا الكتاب يساعد على إرساء تقليد جديد، وهو الاحتفال العلمى الموضوعى بالفنانين الراحلين مما يتيح للأجيال القادمة فرص التمتع الواعى بإبداعاتهم من جانب، وفرص التوفر على دراسة نصوصها الموسيقية واتجاهاتها من جانب آخر. ونتمنى أن يتاح قريباً فى ترجمة عربية لها الانتشار بين قراء العربية.

---

(١) مقابلة اجراها معه عبد الفتاح غبن مجلة « الإذاعة والتليفزيون» ١٠/ ٥/ ١٩٧٥م .

(٢) مقابلة اجراها معه كمال القلش - جريدة الجمهورية فى ٢٢/ ٥/ ١٩٦٩ م .



# التراث الشعبى فى دول الخليج العربية

## ببليوغرافيا مشروحة

تحرير وتصنيف: د. أحمد عبد الرحيم نصر
عـرض وتحليل: عـبـد العـزيز رفـعت

**استخدم تعبير «ببليوغرافيا - Bibliography» بمفهومه الحالى، ولأول مرة، فى القرن السابع عشر الميلادى من قبل المكتبى المعروف غابرييل نوده «G.Node»؛ وذلك فى مؤلفه الشهير «الببليوغرافيا الطبية» (فينسيا - ١٦٣٣م). ومنذ ذلك الحين شاع هذا التعبير وصار عوضاً عن كلمات كثيرة، كانت تستخدم من قبل عنواناً على هذه المؤلفات المرجعية، مثل: «مكتبة» و «كنز» و «ملحق» وغير ذلك.**

ويعنى تعبير «ببليوغرافيا» - ترمينولوجيا - الأسس والمبادئ والطرق الفنية المستخدمة فى وصف الكتب والمخطوطات أو التعريف بها، مقابلا بذلك التعبير الإنجليزى «Bibliography» الذى لا تسبقه، ولا يجوز أن تسبقه، أداة التنكير (A). أما إذا سبقت التعبير الإنجليزى هذه الأداة، فإنه يعنى عند ذاك مسرد نقدى بالكتب والأوعية الأخرى المتصلة بموضوع أو حقبة أو مؤلف ما، وكذلك بيان بمؤلفات كاتب أو قائمة بمطبوعات دار للنشر أو حتى ثبت بالمراجع، طالما اتبعت فى إعدادهم الأسس والمبادئ والطرق الفنية التى يعنيها التعبير الأول. ولهذا يذهب جمع غفير من الببليوغرافيين العرب إلى ضرورة تعريب التعبير الإنجليزى المسبوق بأداة التنكير إلى «ببليوغرافية»، عملا فى اتجاه إبراز التفرقة بين هذين المفهومين.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن «الببليوغرافيا» هى - ببساطة - تلك الزمرة من الأعمال المرجعية التى تعنى فى المقام الأول بالحديث عن الكتب ثم الكتّاب، منتهجة فى ذلك الأسس والمبادئ والطرق الفنية المقننة دوليا، وأن فائدتها لا تقتصر علي البحث والباحثين فقط، بل تتجاوز هذه الحدود إلى المهتمين بالكتاب علي وجه العموم؛ أفرادا كانوا أم جهات.

ولقد عرفت الثقافة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) هذه المؤلفات المرجعية؛ حيث طرحت تعددية المراكز الثقافية في العالم الإسلامى آنذاك، وما صاحبها من إزدهار عظيم لإنتاج الكتاب، مشكلات جدية تتعلق بكيفية نشر المعلومات عن الكتب الأدبية والعلمية التى

راح يراكمها هذا الإزدهار. ولم يكن هناك بالقطع أية وسيلة أفضل من أن تجمع هذه المعلومات عن الكتب وترتب فى مؤلفات تتاح لمن يريدها. ويعود فضل الريادة في هذا المجال لإبن النديم، الذى أنجز في أخريات القرن العاشر الميلادى كتابه المعروف باسم «الفهرست»، وسجل فيه كل ما ألف بالعربية وماترجم إليها من مؤلفات الأمم الأخرى حتى عصره. ثم تلى هذا العمل الفذ أعمال أخرى، وإن لم يكن لها نفس قيمته، مثل «فهرست» أبى جعفر الطوسى عن كتب الشيعة، و «فهرست» إبن خير الأشبيلى فى مجال الأدبيات الدينية والمعاجم والشعر، وغير ذلك من الأعمال المرجعية التى نعرفها الآن مطورة باسم «الببليوغرافيات».

ولأننا لسنا بصدد التأريخ للأعمال الببليوغرافية، فإنه يحق لنا - بعد هذه اللمحة المتواضعة عنها، والتأكيد على تأصل فكرتها فى العقل العربى - أن نقفز قرابة العشرة قرون إلى الأمام، لنستقبل بكل الحفاوة والتقدير والإعتزاز الببليوغرافية الفولكلورية التى أصدرها مركز التراث الشعبي لدول مجلس التعاون الخليجى فى العام الماضى (١٩٩٣م)، تحت عنوان: «التراث الشعبى فى دول الخليج العربية - ببليوغرافيا مشروحة». وهى - على حد علمى - أول ببليوغرافية عربية فى هذا المجال تهدف إلى تعريف الباحثين، وبخاصة الفولكلوريين منهم، بكل ما كتب باللغة العربية أو ترجم إليها من أعمال تتصل إتصالاً مباشراً بالتراث الشعبى، وكذا الأعمال المبثوثة فى تضاعيفها المادة التراثية الشعبية ككتابات الرحالة، والكتابات الأدبية كالقصص والروايات، والكتابات التاريخية والجغرافية والاجتماعية والتراجم.. إلخ، التى تأتى فيها المادة الشعبية عرضاً ودون قصد. وتمثل هذه الأعمال الحدود النوعية للببليوغرافية، أما حدودها المكانية والزمانية، فقد اقتصرت على خمس دول خليجية، هى: البحرين وقطر والكويت حتى عام ١٩٨٧م والإمارات العربية المتحدة والمملكة العربية السعودية حتى عام ١٩٨٨م.

وقد قام بتحرير هذه الببليوغرافية وتصنيفها الدكتور/ أحمد عبد الرحيم نصر، كما قام بجمع مادتها كل من: د. يوسف عايدابى (الإمارات)، د. إبراهيم عبد الله غلوم (البحرين)، د. أحمد عبد الرحيم نصر (قطر والسعودية)، د. محمد رجب النجار (الكويت)، وأشرف على مراجعتها القسم المركزى للمعلومات بالمركز. وهى تتألف من ثلاثة كشافات: الأول، وهو الرئيس، خاص بالعناوين، ويحتوى علي ٨٨٤ بطاقة، أعدت بياناتها من واقع الأوعية مباشرة، وبأسفل كل بطاقة نبذة تبين بوضوح محتوى الوعاء، أما الثانى فخاص بالمؤلفين، فى حين يختص الثالث بالموضوعات. وقد اتبعت الببليوغرافية قواعد التقنين الدولى العام للوصف الببليوغرافى (تدوب ع)، كما زودت بملحقين، يتضمن الأول منهما: عروض الكتب، وكلمات رؤساء التحرير، والرسائل الواردة إليهم من القراء، والمقابلات والتحقيقات مع حاملى التراث أو المهتمين به أو دارسيه؛ إذ حوت معلومات حول التراث تفيد الباحث. أما الملحق الثانى فيتضمن الأوعية التي لم يتيسر تحصيلها، وبالتالى لم تحظ بكتابة تبصرة بمحتواها تهيئ إدراجها ضمن الكشافات الرئيسية. ولأن مجرد العلم بهذه الأوعية، رغم خلو بعضها من المعطيات الببليوغرافية الأساسية فيما يتعلق بإسم الناشر ومكان النشر وتاريخ النشر، هو من الفائدة بمكان عظيم، فقد آثر المحرر أن يفرد لها هذا الملحق عن أن يهملها كلية، علّ أحدا من الباحثين يقع عليها، ويقف على ما فيها ويستفيد منه.

ولا شك أننا بإزاء هذا الملحق نقف أمام حالة تتيح لنا أن نتصور مدى الصعوبة التى واكبت انجاز هذا العمل. فتتبع الأوعية وملاحقتها فى خمس دول عربية بمجهود فردى، ودون بداية زمنية محددة، لهو - وبكل يقين - مسألة شاقة ومرهقة، بل وتفوق في الواقع أى جهود فردية؛ إذا ما أخذنا فى الاعتبار حزمة العوائق التى تقف في سبيل تدفق المعلومات بين شتى أقطار وطننا العربى، والتى جعلت من أمر الحصول على كتاب، أو معلومات عنه، من إحدى العواصم الأوربية أكثر يسرا وسهولة من محاولة الحصول عليه من أرقى عواصمنا العربية.

فإذا ما أضفنا إلى حزمة العوائق هذه ندرة مصادر المعلومات المتعلقة بالكتب، وخلو بعضها، لأسباب عديدة، من كثير من المعطيات الأساسية اللازمة لإنشاء مؤلف ببليوغرافى يخدم بالدرجة الأولى البحث والباحثين، لا الأغراض التجارية، لتبين لنا بوضوح كم هو عمل جليل من أعمال النشاط الخلاق أن تصدر هذه الببليوغرافية، ولحق لنا أن ندعو مكتباتنا القومية العربية، وكذا مكتبات جامعاتنا ومراكزنا العلمية، إلى المسارعة بتبادل صور سجلات الكتب أو الفهارس الجامعة لديها، حتى تتوفر المعلومات حول الكتاب، لأن نقص هذه المعلومات من شأنه أن يؤدى إلى عرقلة تطور العلم، والوقوف به عند حدود ينبغى تخطيها.

لقد جاءت هذه الببليوغرافية، كما يقول الأستاذ/ عبدالرحمن المنّاعى، مدير عام مركز التراث الشعبى الخليجى، فى تقديمه الموجز والرصين لها: «تنفيذا لتوصية تكررت فى ندوات التخطيط الأربع لجمع ودراسة التراث

الشعبى لمنطقة الخليج والجزيرة العربية التى عقدها المركز فى عامى ١٩٨٤م و ١٩٨٥م. وقد رؤى تنفيذ التوصية على مراحل، تشمل الأولى منها ما نشر باللغة العربية والمترجم إليها من كتب ومقالات فى كتب أو دوريات، وتشمل الثانية ما نشر باللغات الأخرى، وتتضمن الثالثة المخطوطات والرسائل الجامعية وغيرها، وتشمل الأخيرة الصحف والمجلات المصورة».

وهذه الفقرة لا توقفنا وحسب على وعى المسؤولين فى مركز التراث الشعبى بمسؤولياتهم العلمية والقومية، وإنما توقفنا أيضاً على إدراكهم الموضوعى لحجم وطبيعة العقبات التى سوف تواجه تنفيذهم لهذه التوصية، فمرحلوها. ولو أنهم استيسروا أمرها - كما يفعل البعض، وشرعوا فى تنفيذها دفعة واحدة، لا بشكل مرحلى، لما صارت هذه الببليوغرافية إلى أيدينا الآن، بل ولربما أدى - والعياذ بالله - تكاتف العوائق سالفة الذكر إلى تجميد النشاط بهذا المشروع الجليل إلى أجل غير معلوم. وإننى لأرجو أن يوفقهم الله فى استكماله، وأن يحرك صداه الآخرين فى منطقتنا العربية، فيشرعون فى تنفيذ أعمال مماثلة.. دائمة النفع وعظيمة القيمة، بدلا من إضاعة الوقت والجهد والمال فى الطنطنة الفارغة والجموح غير الرشيد.

ومع ذلك، أو لعله بسبب من ذلك، لا يجب أن ندع اعتزازنا بهذا المشروع يصرفنا عن واجبنا نحوه، بل إن عملية التفاعل المعقد بين اعتزازنا به وإدراكنا لطبيعة العقبات التى تواجهه، وما ينجم عنها من المشاعر المتأبية علي الوصف، لتدفعنا إلى إبداء بعض الملاحظات على مرحلته الأولى، والتى يراد بها لهذا المشروع أن يزداد إقتراباً من الكمال، وهذه الملاحظات هى:

## أولا :- كشاف العناوين:

١ - إن الترتيب الألفبائى لبطاقات العناوين يتناسب مع الهدف (غير المعلن عنه بوضوح) من هذا العمل، وهو سرعة وصول الباحث إلى محتوى العنوان الذى يبحث عنه؛ لكن - للأسف - لم يرد أى إيضاح فى مقدمة محرر الببليوغرافية الدكتور/ أحمد عبد الرحيم، عن هذا الترتيب، ولا عن الإجراءات التى انتهجها بشأنه، مثل: إسقاط «ال» التعريف وحروف الجر وغير ذلك من بداية العنوان، وترك أمر استنتاج هذه الإجراءات للقارئ، مما ينعكس أثره بالسلب علي الهدف الذى أتبع هذا الترتيب من أجله. وعلى سبيل المثال، فإن الباحث الذى إستقر فى ذهنه العنوان التالى: «البعد الاجتماعى للأمن فى دولة الإمارات العربية المتحدة»، سوف يبحث عنه فى حرف «الألف»، وعندما لا يجده قد يعتقد أنه سقط من الحصر، ويكف عن البحث، فى حين أن هذا العنوان يوجد تحت حرف «الباء». وكذا الباحث الذى يبحث عن عنوان: «من ديوان النبط: خلفان بن يدعوه» سوف يبحث عنه فى حرف «الميم» مع أنه يوجد تحت حرف «الدال».. وهكذا، إما أن يتبدد وقت الباحث، أو تفوته الفائدة من هذا العمل الجليل من أجل بعض الإرشادات التى كان يمكن ايرادها فى مقدمة الببليوغرافية فى عدة سطور.

٢ - من شأن الترتيب الألفبائى أن ييسر لمن يتبعه مسألة الترتيب ذاتها، لاعتماده علي معيار شكلى محدد، ورغم ذلك نجد أخطاء كثيرة فى ترتيب العناوين لم يسلم منها غير كشاف عناوين دولة قطر، وكشاف الملحق الثانى. وتنحصر هذه الأخطاء فيما يلى:

### * دولة الإمارات العربية المتحدة:

- البطاقات أرقام (١٩/٢٠/٢١/٢٢/٢٣/٢٤/٢٥/٢٦) كان يجب أن تكون أرقامها (١٠/١٢/٢/٥/٩/١٣/ ١٤/ ١٥).

- البطاقة رقم (٨١) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٨٠).

- البطاقة رقم (١٢٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١١٩).

### * دولة البحرين:

- البطاقة رقم (٧) موضعها يلى البطاقة رقم (٢).

### * المملكة العربية السعودية:

- البطاقة رقم (٧) موضعها يلى البطاقة رقم (١٦٦).

- البطاقة رقم (٨) من حقها أن تكون رقم (١٦٧).

- البطاقات أرقام (١٨/١٩/٢٠/٢١/٢٢) يجب أن يتبادلوا مواقعهم معا على النحو التالى (٢٠/٢١/٢٢/١٨/١٩).

- البطاقة رقم (٢٩) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٤٧).

- البطاقات أرقام (٨٦/٨٧/٨٨/٨٩/٩٠) من حقها أن تكون أرقام (٥/٦/٧/٢٣/٣٣).

- البطاقة رقم (١٠٩) موضعها يلى البطاقة رقم (١٠٠).

- البطاقة رقم (١٣١) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١٣٠).

ـ البطاقات من رقم (٢٠٠) حتى رقم (٢٢٤) كان يجب أن يضع المحرر خلف كلمة «العمر» فى كل بطاقة نقطتين رأسيتين حتى لا يخرج من الترتيب الألفبائى إلى الترتيب الزمني، نظراً لاختلاف العناوين بعد الكلمة المذكورة.

ـ البطاقة رقم (٢٢٩) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٢٢٨).

ـ البطاقتان (٢٥٤/٢٥٣) من حقهما أن يكونا رقمى (٢٤٦/٢٤٥).

ـ البطاقات من رقم (٢٥٥) حتي رقم (٢٦٩)، ومن رقم (٢٧٢) حتى رقم (٢٧٤) كان يجب أن يبدأ ترتيبها بعد البطاقة (٢٤٩) على النحو التالى (٢٥٥/٢٧٢/٢٧٣/٢٧٤/٢٥٦/٢٥٧/٢٥٨/٢٥٩/٢٦٠/٢٦٣/٢٦٥/٢٦٦/٢٦٤/٢٦٧/٢٦٨/٢٦٩/٢٦١/٢٦٢)، وتأخذ الأرقام من (٢٥٠) حتي (٢٦٧) ليكون رقم البطاقة (٢٥٠) هو رقم (٢٦٨).

ـ البطاقات أرقام (٢٨٠/٢٨١/٢٨٢) كان يجب أن يكون ترتيبها عكس ذلك، فتجيء البطاقة (٢٨٢) أولا، ثم (٢٨١)، ثم (٢٨٠).

ـ البطاقة رقم (٣٠٠) موضعها يلى البطاقة رقم (٢٩٦).

ـ البطاقات أرقام (٣٠٢/٣٠٣/٣٠٤) كان يجب أن تكون أرقامها (٢٩٦/٢٩٧/٢٩٨).

ـ البطاقة رقم (٣٤٧) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٣٤٦).

ـ البطاقة رقم (٣٥٤) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٥٢).

ـ البطاقة رقم (٣٧٢) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٥٥).

ـ البطاقتان (٣٧٥/٣٧٦) موضعهما يلى البطاقة رقم (٣٧٣).

ـ البطاقة رقم (٣٨٢) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٧٩).

ـ البطاقة رقم (٤٢٧) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٤٢٦).

ـ البطاقة رقم (٤٣٦) موضعها يلى البطاقة رقم (٤٣١).

ـ البطاقة رقم (٤٥٧) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٧٨) المسجلة خطأ (٣٨٨).

### * دولة الكويت:

ـ البطاقة رقم (٢٩) موضعها يلى البطاقة رقم (٨).

ـ البطاقة رقم (٣٠) موضعها يلى البطاقة رقم (١٠).

ـ البطاقة رقم (٣١) موضعها يلى البطاقة رقم (١٦).

ـ البطاقة رقم (٣٣) يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٣٢)، وموضعهما بعد ذلك يلى البطاقة رقم (٢).

ـ البطاقة رقم (٣٥) موضعها يلى البطاقة رقم (٣١) التى صارت رقم (١٧).

### * الملحق الأول:

ـ البطاقة رقم (١٨) موضعها يلى البطاقة رقم (١١).

ـ البطاقة رقم (٢٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١٩).

ـ البطاقة رقم (٢٣) موضعها يلى البطاقة رقم (٢٨).

ـ البطاقة رقم (٣٧) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٤).

ـ البطاقة رقم (٥٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٤٩).

٣ ـ علي الرغم من أن الببليوغرافية موجهة فى الأساس لخدمة الباحثين، إلا أننا نجدها مع ذلك تخلو من بعض المعطيات الإضافية التى تهم الباحثين بدرجة أو بأخرى، مثل: قائمة المراجع والسعر.. إلخ. وعلى سبيل المثال، فإن البطاقة رقم (١٤) ـ دولة الكويت ـ ص ٢٦٨ مدونة على النحو التالى:

● أغانى البحر: دراسة فولكلورية/ حصة الرفاعى؛ (تقديم صفوت كمال). ـ الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٥م. ـ ٤٠٠ ص: صور.

فى حين يتضمن الوعاء معلومات إضافية تسمح بتدوين بطاقته علي هذا النحو:

● أغانى البحر: دراسة فولكلورية/ حصة السيد زيد الرفاعى؛ (تقديم صفوت كمال). ـ ط ١. ـ الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٥م. ـ ٤٠٠ ص: إيض ملونة، صور ملونة؛ ٢٤ سم .. ببليوغرافية: ص ٣٩٣ ـ ٣٩٨ .. ـ ٤ دك

[التدوين من واقع الوعاء. ص = صفحة، إيض = إيضاحات، دك = دينار كويتى]. والبطاقة بهذا الشكل أعتقد أنها تخدم الباحثين بدرجة أكبر. وفى حالة خلو بعض البطاقات من هذه المعطيات يدرك الباحثون على الفور أن الأوعية تخلو منها.

٤ ـ أدّى قصر عملية الجمع والتغطية على المجهودات الفردية إلى عدم شمول الببليوغرافية لكل الأعمال المتصلة إتصالاً مباشراً بالتراث الشعبى، وكذا الأعمال المبثوثة فى تضاعيفها المادة الشعبية. ولا شك أننا لا نستطيع الوقوف طويلاً أمام هذه الملاحظة، لا بسبب من أن محرر الببليوغرافية قد اعترف فى مقدمته بأن «من يرمى شبكته بعيداً لابد أن تفلت منه بعض الأسماك»؛ ولكن بسبب من أن مجهودنا هنا هو أيضاً مجهود فردى، ومن ثم يقصر بدوره عن أن يحيط بكل الأعمال المفروض تغطيتها. وسنكتفى حيال ذلك ببعض الأعمال التي أفضى إلى اكتشافها اختبار شمول التغطية الذى أجريناه على عينات صغيرة من بطاقات الببليوغرافية، وهذه الأعمال هى:

### * دولة الإمارات العربية المتحدة:

● الغوص فى دولة الإمارات العربية المتحدة/ إعداد مجدى كامل مراد، محمد خليفة العمرى؛ مراجعة وإشراف محمد بن أحمد بن حسن الخرجى. ـ [أبو ظبى]: دولة الإمارات العربية المتحدة، لجنة التراث والتاريخ، ١٩٨٨ . ـ ٢٣٠ ص: إيض (بعضها ملون)، خرائط ؛ ٢٤ سم . ـ ببليوغرافية: ص ٢٢٧ ـ ٢٢٩ [البطاقة من واقع الوعاء نفسه].

● المشكلات التى تواجه المرأة الخليجية: دراسة مطبقة فى دولة الإمارات العربية المتحدة/ إعداد زينب حسين أبوالعلا . ـ [القاهرة]:ز أبو العلا، ١٩٨٦. ـ ١٠٢ ص ؛ ٢٥ سم . ـ ببليوغرافية: ص ١٠٠ ـ ١٠٢ [البطاقة من مصدر ببليوغرافى]

### * المملكة العربية السعودية:

● دراسات فى المجتمع السعودى/ السيد على شتا ـ الرياض: عالم الكتب، ١٩٨٥ . ـ ٤٠٠ ص ؛ ٢٤ سم. ـ (الكتاب الجامعى) . ـ ببليوغرافية: ص ٣٩٧ ـ ٣٩٨ [البطاقة من مصدر ببليوغرافى].

● ديوان الشاعر محمد بن ناصر بن صقر السيارى/ [جمعه ورتبه وأشرف علي إخراجه خالد بن عبد الله بن محمد السيارى] . ـ ط ١ . ـ [الرياض]: إبراهيم بن محمد السيارى، ١٩٨٦ . ـ ٣٩١ ص: صور، مثيليات ملونة؛ ٢٤ سم. ـ ١٥٠٠ ق م [البطاقة من مصدر ببليوغرافى]

● من مفردات التراث الشعبى/ إعداد محمد إبراهيم الميمان: ترجمة عبد العزيز محمد الذكير . ـ ط ١ . ـ [الرياض]: لجنة التراث والفنون الشعبية بالجمعية السعودية للثقافة والفنون، ١٩٨٨ . ـ ١٤٧ ص: إيض ملونة؛ ٢٤سم . ـ ببليوغرافية: ص ١٤٣ . ـ ١٥ ريال [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

### * دولة الكويت:

● الأمثال الكويتية المقارنة/ أحمد البشر الرومى، صفوت كمال؛ (مقدمة منهجية صفوت كمال) . ـ ط ١ . ـ ٤ ج. ـ الكويت: وزارة الإعلام . ـ مركز رعاية الفنون الشعبية؛ ٢٨ سم . ـ فهارس

ج ١ . ـ ١٩٧٨ . ـ ٦١٠ ص . ـ فهرس تصنيف مضارب الأمثال: ص ٦٠٩ ـ ٦١٠

ج ٢ . ـ ١٩٨٠ . ـ ٦٢٢ ص . ـ فهرس تصنيف مضارب الأمثال: ص ٦٢١ ـ ٦٢٢

ج ٣ . ـ ١٩٨٢ . ـ ٦٢٨ ص . ـ فهرس تصنيف مضارب الأمثال: ص ٦٢٧ ـ ٦٢٨

ج ٤ . ـ ١٩٨٤ . ـ ٤٢٤ ص . ـ فهرس الأمثال الكويتية مرتبة ترتيبا أبجدياً: ص ٣٢٥ ـ ٤٢٣ [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

● الديوان الكبير لشاعر البرارى محمد السيد شحاته/ جمعت المادة الشريعة توبه محمد السيد شحاته؛ أعده للنشر وصدره إسماعيل الصيفى . ـ الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٦ . ـ ٦٣٦ص: مثيليات؛ ٢٤سم . ـ يشتمل على إرجاعات ببليوغرافية . ـ ٥ دك [البطاقة من مصدر ببليوغرافى].

● مجموعة زهيريات/ عبد الله عبد العزيز الدويش؛ (تقديم د. محمد رجب النجار). ـ جـ ٢. ـ ط ١، ١٩٨٦ [البطاقة من مصدر ببليوغرافى غير مكتمل]

### ● الملحق الأول:

● مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى/ أحمد على مرسى. ـ الفنون الشعبية (القاهرة) . ـ س ٢، ع ٧ (١٠/١٩٦٨) . ـ ص ١٠٦ ـ ١٠٩.

عرض كتاب «مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى» لصفوت كمال [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

## ثانيا: كشاف المؤلفين:

١ ـ ذكر بعض أسماء المؤلفين بترتيبها المعتاد، وذكر البعض الآخر بالاسم الأخير أولا، ثم الاسم أو الأسماء الأولى، كان يقتضى فى المقدمة ذكر الإرشادات الخاصة بعملية البحث عن اسم المؤلف داخل الكشاف.

٢ ـ كان من الأفضل ترقيم أسماء المؤلفين بدلاً من العلامة الموضوعة أمام الاسم. فعمليات الاستقراء الإحصائى السريعة أهم بالنسبة للباحثين من عملية التناسق الشكلى.

## ثالثا: كشاف الموضوعات:

حظى هذا الكشاف فى المقدمة ببعض توضيحات ببليوغرافية ومنهجية. وهو مقسم إلى خمسة محاور، قسّمت بدورها إلى مداخل فرعية مرتبة الفبائيا، وهذه المحاور الخمسة هى: الأدب الشعبى، الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية، العادات والتقاليد والمعارف الشعبية، الموسيقى والرقص الشعبى والألعاب الشعبية، موضوعات أخرى. وبصرف النظر عن التداخل فيما بين هذه المحاور، والذى أشار اليه المحرر فى مقدمته، فإن ملاحظاتنا بشأن هذا الكشاف تنحصر فيما يلى:

١ ـ كان من الأصوب تقسيم المحور الثالث إلى محورين رئيسيين، هما: (العادات والتقاليد الشعبية) و (المعتقدات والمعارف الشعبية)، أو أن يكون عنوان المحور «العادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف الشعبية». أما أن تأتى المعتقدات كمدخل تحت المحور دون أن يتضمنها عنوانه فخطأ منهجى؛ إذ إنها ليست من العادات ولا من التقاليد ولا من المعارف الشعبية، فضلا عن أنها ميدان فى المأثور الشعبى العربى أكثر أهمية من ميادين المحور المبرزة فى العنوان.

٢ ـ وضع «الطعام والشراب» هكذا كمدخل تحت المحور الثانى «الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية» مسألة تحتاج إلى إعادة نظر. فـ «الطعام والشراب» بهذا الشكل ميدانهما القريب هو المحور الثالث «العادات والتقاليد والمعارف الشعبية»، وإلحاقهما بالمحور الثانى كان يتطلب إضافة تحدد سبب هذا الإلحاق، كأن نقول مثلا «أدوات الطعام والشراب»، أو أن نقول مثلا «فن إعداد الطعام والشراب»، أو غير ذلك.

وبعد، فإن هذه الملاحظات لا تقلل أبدا من أهمية هذا العمل الجليل وضرورته للبحث والباحثين، ولا من قيمة الجهود الكبيرة التى بذلت فى سبيل انجازه، بل ويحدونا الأمل فى أن يتسع صدر معدى الببليوغرافية لهذه الملاحظات، ويعملون على تلافيها فى الطبعات القادمة إن شاء الله.

وأخيرا.. تحية لمركز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون الخليجى علي رعايته لهذا العمل والنهوض بأعبائه، وتحية لكل الذين ساهموا فى انجازه، وإن كانوا قد استوفوا جزاءهم بتصدر أسمائهم له. أما أولئك الذين قدموا العون دون أن ينتظروا حتى مجرد كلمة شكر..

الدكتور/ أبو بكر أحمد باقادر

الدكتور/ حسن عبد الرحمن الحسن

الأستاذ/ صالح دفع الله

الأستاذ/ مناحى ضاوى القشامى

السيد/ جبرئيل حسن عريش

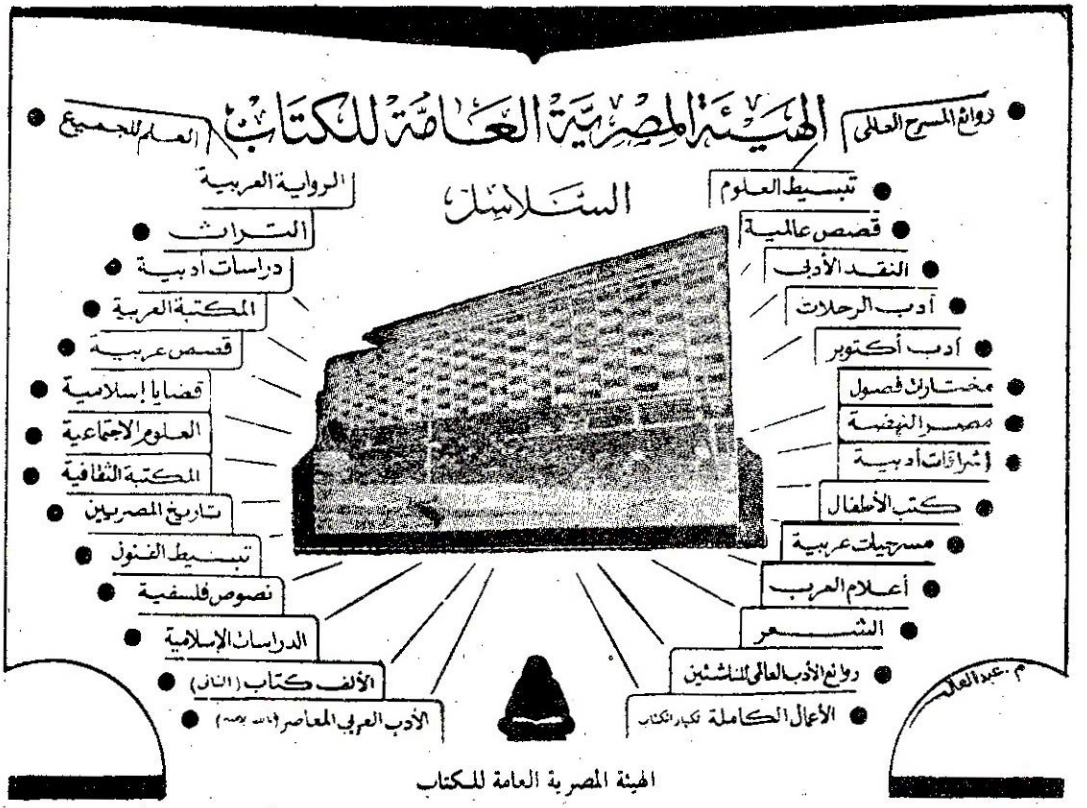
السيدة/ نهى بشير

فمن حقهم علينا، أو من واجبنا نحوهم، أن نضاعف لهم التحية ونجزل لهم الثناء.

# 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 بأرخص 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

The study aims also at establishing the alphabetical forms in folk graphics and exposing their outstanding typical designs, sculptural or calligraphical, through an overview and an analysis of folk graphical and ornamental styles and works.

The study is concluded with a review of certain graphical works inspired from the Egyptian folk traditional environment, by a modern artist.

In the *"Tour of El-Fonoun El-Sha'beyah"* Hassan Sorour briefs the symposium which was held in the Hanager Art center on the *"Daily life Discourse"* by Dr. Ahmed Zaid. Dr. Mahmoud Odah and Dr. Fathy Abu El-Ainyn participated in the discussion, which was lead by Dr. Hoda Wasfy.

Ahmed Mahmoud gives an overview of the conference on Heavenly Practices and Religions in the Middle East and North Africa, which was held in the Hungerian capital Budapest.

In the *"Library of El-Fonoun El-Sha'beyah"* there are two reviews. In the first, Aly Osman reviews the memorial book published by the Fulbright Mission on the Egyptian musical composer Gamal Abdel Rehim, at the fifth commemoration of his departure on (24 November 1993). In the second. Abdel Aziz Refa't reviews the folkloric bibliography published by the Gulf Co-operation Council's, *"Folklore in the Arab Gulf states – An Annotated Bibliography"* (1993). This voluminous work was prepared by Dr. Ahmed Abdel Rehim Nasr and revised by Dr. Yosef Aidaby, Dr. Ibrahim Abdallah Gholum, Dr. Ahmed Abdel Rehim Nasr, and Dr. Ragab El-Naggar. The revision was supervised by the Central Department of Information at the above mentioned centre.

At the end. the readers are invited to contribute to this national publication, and we welcome their feedback and their constructive suggestions which help us to proceed forward to fulfill our mission.

The Editor

has a negligible role in the performance of Islamic religious rituals, while it was an essential element in the religious services in Ancient Egypt. All these facts, as well as the disappearance of certain musical instruments such as the sistrum and the lyre, of both kinds - curved and angular, made the researcher look for them in Africa, being the southern natural extension of Egypt. There he found a surviving Egyptian influence on the African music, the roots of which seem to go back to the earliest times.

Followed by this is a study by Hany Ibrahim Gaber on *"Inspiration and Implementation in Folk Plastic Art"* On the contrary of the conventional plastic artistic conceptions in general and the idealistic aesthetical philosophy, he stresses the significance of ideas in building folk plastic image and the influence which the imagination exerts over artistic creation and over the determination of the aesthetic style of the artistic work. With this view which effectively links folk artistic works to the domain of fine arts and relates them to it organically through their implied plastic values, the writer argues in length, on several but continuous levels, against those conventional conceptions in order to establish his point of view. Yet, he does not ignore the specific characteristics which distinguish them from private or individualistic plastic works. Having highlighted his point, he went on the tackle the central theme, the inspiration and implementation in folk plastic art.

To illustrate his argument, he chooses, as a framework of his theme, a productive art, in which the aesthetic sense plays a vital role, i.e. ceramic. He makes an overview of the nature, vocabulary and techniques of that art. Then the article proceeds to explain his central theme through practical examples in Garagous Workshop, in Qous, Qenah province on the one hand and in Samir El-Gendey's ceramic atelier in El-Gyza province, on the other hand. He enriched his study with the analysis of several ceramic works of both sides.

The last study in the field of art is by Mahmoud Mostafa Eed on *"The Artistic Sence in Mural Folk Reliefs and Graphics"*. The purpose of the study is the decline of this art in Egypt. He presents his argument through examples of designs and ornaments derived from the Egyptian folk environment, which is inherent into the emotions of the folk artist. This is the result of successive and continuous experiments over a long history and with a rich cultural product.

to define, while literary critics and anthropologists tend more to interpret without precise preliminary definitions, then folklorists should teach their fellows, the literary critics and anthropologists, the mechanisms of defining folklore, or they should tackle some of the problems of interpretation by themselves, otherwise the field of folkloric studies would become a conflicting mixture of beginnings without ends and ends without genuine beginnings.

The third and last article in this group is Ernest Johns' "psychoanalysis and Folklore", which was first presented to the English Folklore Society in 1928. The article, which argues that it is possible to approach the folkloric fantasies as a material of psychological source, has hardly influenced the English folkloric studied. Yet, such possibility is interesting in its own right. Johns was a disciple of Freud who was the first to note in his *The Interpretation of Dreams* that symbols in individual dreams existed also in a more elaborated from in folklore. Johns assumes here that there is an analogy between the evolution of man as an individual and his evolution as a race. It is a stimulating hypothesis, if not a factual one, which needs contemplation. The question to be asked here whether behavioral inherent rituals, such as having a cup of wine or milk before going to bed, are surviving remnants of an early stage of the individual's evolution, i.e the phase of childhood, when milk was given to him before going to bed to help him to sleep. If this is the case, how would this be analogous to the surviving folkloric remnants in culture. Those remnants which are lamed to have come down from an early barbarian stage in the real of evolution. Johns indicates in this regard the biological principle that the evolution of an individual epitomizes the evolution of the whole species. However it is still an issue.

Yet, Johns hopes at the end of his study that co-operation between psychologists and folklorists would benefit both sides.

There remain three studies on folkloric plastic and musical arts. The first one is a study by Jehad Dawoud on *"Certain Common Afro– Egyptian Musical Elements"* in which he builds upon the findings of a previous study. In his former study he compared between the Ancient Egyptian musical instruments and the Egyptian folkloric ones. A close relationship between the two types becomes evident, but many disparities were formed too. For example, the Egyptian folkloric music is based on Arabic musical keys, while the Anciens Egyptians used the quintet system without half tone. Besides music

influential place among the present folkloric methods and studies. The first article *"Folklore and Anthropology"* was written by William Bascom, an American anthropologist. He argues that folklore belongs to cultural anthropology, one of the disciplines of anthropology. He states that all folkloric material was passed on orally, but not everything that is orally passed on is folklore. With this distinction, he tends to limit folklore to what he calls "verbal art" which includes rhetoric narrations (myths, folk tales, legends), puzzles and proverbs. Thus he excluded dancing, folk medicine, and folk beliefs (superstitions). He goes on to argue that the texts of ballads and other folk songs are folklore, but it is not the case for their music.

This definition is undoubtedly too narrow, as most folklorists maintains. However, the article, as it exposes the anthropologist approach in folkloric studied, attempted to bridge the gab between that approach and the literary one, as they are two fundamental and integrated approaches in the study of literary folkloric material.

This conception of integration between those two approaches is more elaborated in the following article *" The Study of Folklore in literature and culture: Interpretation and Definition",* The writer argues that to divide folklorists into two categories, literary and anthropological, would lead to think that each group has a specific approach which suits its own interests. This implies that there should be two approaches one for folklore in literature and the other for folklore in culture. However it is a paradoxical divesion, for both of the two approaches are the same. In other words, folklore has a particular approach which would be applied on literary as well as cultural issues in practice. To highlight this fact, the writer maintains that there are only two fundamental steps in the study of folklore in literature and culture, the first is objective and experimental while the second is subjective and contemplative. He calls the first "the definition" and the second "the interpretation". The definition is basically an exploration of similarities while the interpretation is dependant on describing dissimilarities. The problem is that "definition" has become in its own right a purpose for for many folklorists, rather than a means which leads to interpretation, which the main interest of literary crities and anthropologists. This is in spite the fact that definition is merely the beginning or the first step. That is to say a folklorist who limits his analysis to defining the phenomenon, stops short of asking the real questions about the material he studies. If it is true that folklorist tend more

goes in his study to explain how the hero of the *sirah* steps over the limits of space and time. While the *sirah* starts from a certain setting and at a certain time, the hero himself is not limited to this particular setting or that particular moment, for he is a personification of the whole Arab nation and the entire history of the Arabs. A particular example is Saif ben Zy El-Yazan in his *sirah,* who has come to be, with such characteristics, a source of inspiration for ingenious creators in the field of arts. Contemporary Arabic literature still presents us with such creative attempts to draw up his image and recapture his figure.

If Farouq Khorshid focused on the issue of time and space in the folkloric *sirah,* Ibrahim Sha'lan seeks to explore *"The Political Conceptions in the Folk Proverbs"* in a study under this title. He explores through precise analysis based on folk proverbs five political conceptions: class distinction; the elite; the governor and the governed; social move; administration. He argues that proverbs are among the cultural constant elements which bear on social conduct. They reflect the philosophy of the Egyptian character and its identity and convey a clear political voice within the limits of the available and the possible as well as implications which should not he ignored by the decision makers and political theorists. It is a significant fact, for a decision is not even worth the ink with which it is written unless it is really based on peopl's convictions. Besides, new political values can not be effectively heralded without a full awareness of the conventional values with their negative and positive aspects. Thus it becomes possible to tackle the negative aspects and to promote the positive ones.

Next to this comes *"Folk Texts"* section, in which Abdel Aziz Refa't presents another version, written with phonetical marks, of *"El– Shater Mohamad Tale"* (The Tale of Mohamad the Clever). The hero here resorts to transformations, instead of magical instruments (as it was the case in the first version published in the last issue of this review) – to overcome the "wizard" who symbolizes evil and to deliver the folk community from his mischiefs. He is finally rewarded with a princess whom he takes in marriage. The collector added a glossary of words which would seem difficult for those who are not familiar with the local dialect of the area from which he recorded the tale.

This is followed by a group of three translated articles that represent a past, but important stage in the folkloric studies, as they still have their own

A third and last suggestion considered that the first message of the review is to publish Egyptian and Arab folkloric studies and researches. Therefore, such articles have a priority over other translated studies and researches. The board does not agree with them, as the published material is only assessed according to technical considerations. Yet, in consistence with such noble patriotic and national feelings, this suggestion should be noted as far as the technical considerations warrant.

In this regard, the review begins with a study by Safwat Kamal, "*A Folkloric Ballad Shafiqa and Metwali – A study in the Forms of Transformation and Diversity in Textual Performance.*" He defined his conception of the technicality of performance in Melodic narration, as well as the issue of the constant and variable in such texts, He stated that the folkloric material with its wide range of modes, forms and means of expression has no constant text. Rather it is consisted of variations of original texts which were amended, abridged or elaborated by "authorized", until those texts have come to us in their present from.

In this study, Safwat Kamal examines the beginnings and ends of four melodic forms of *"Sahfiqa and Metwaly Story"* (three of them were collected by Dr. Ahmed Aly Morsi in his "*Folk Song: An Approach to Its Study*", Dar El-Ma'arf, cairo, 1983).

Besides, he presented a fifth text, *'El-Sharaf (Honour)*, which he had collected in the summer of 1963 from a folk singer, Abdel Latif Abu El-Magd. This text is indeed a rich contribution to the other known versions of this melodic song which reflects a body of values adopted and exalted by folkloric communities.

The following study, *"Time and Space in the Arab Folk Sirah"*, by Farouq Khorshid, is based on the vast scope of Arab folk *sirah* (i.e. legendary biography), particularly *Siaf ben Zy El-Yazan's* sirah.

In the author's view, the *sirah* is a novel based on a central figure, the hero, and a continuous series of episodes. It is, in [illegible], the elant of the western folk epic. Its characters are either real historical figures or set on a historical background: a tribe, a sect; a conception, ect. The hero goes under definite [illegible] tures, which are the core of the *sirah.* In this last stage, the hero [illegible] personify his people or the entire Arab Nation as a whole. Farouq Khorshid

# This Issue

As we resumed connection with European Folkloric studies and researches in the last issue through translation, we have received a considerable number of letters from readers and researchers throughout the Arab World, welcoming this attempt as a favourable step. Enclosed within these letters, as well as through oral communication, we got important suggestions stressed the vital relation between this review and its readers. One suggestion was that the review should not only publish folkloric studies and researches translated from English, but it should also publish similar material translated from other languages such as French, German ect. In this regard, we would like to assure the readers that we spare no effort to creat a team of competent translators who can translate from the original language directly with no need to an intermediate language.

A second suggestion called for publishing a larger number of well - documented folkloric text. It looks easy, but a myriad of obstacles come in the way. The board of editors calls upon folkloric reachers and anthropologists ect. as well as readers with a particular interest in folklore to provide them with well-documented and phonetically marked texts, with glossaries of unfamiliar words, so as to fully realize this suggestion.

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٫٢٥٠ دينار ، الكويت ١٫٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٫٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٫٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٫٥٠٠ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

A Quarterly Magazine, 43
Issued By : General Egyptian Book Organization, Cairo
April - June

# 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**

# AL - FUNUN AL - SHAABIA

## FOLK-LORE