محاضرات في

الفن الشعبي وعلم النفس

الفرقة الأولى علم النفس (ساعات معتمدة)

إعداد

الأستاذ الدكتور/ محمد السيد عبد الوهاب

أستاذ علم النفس ووكيل كلية الآداب لشئون الطلاب – جامعة جنوب الوادي

دكتور/ إبراهيم حسن محمد حسن

مدرس علم النفس – كلية الآداب– جامعة جنوب الوادي

العام الجامعي

٢٠٢٢/٢٠٢٣م

محتويات الكتاب
الفصل الأول مقدمة في الفن الشعبي
الفصل الثاني الفن الشعبي والعلاج النفسي
الفصل الثالث الأدب الشعبي وعلم النفس
الفصل الرابع تحليل شفيقة ومتولي

الفصل الأول

مقدمة في الفن الشعبي والتراث الفني

مقدمة

يعتبر الفن مجالًا شخصيًا، حيث يقوم الشخص بتكوين وعرض الأعمال الفنية بطرق فريدة تعكس خبرة الفرد ومعرفته وتفضيله وعواطفه. تشمل التجربة الجمالية العلاقة بين المشاهد والكائن الفني. بالنسبة للفنان، هناك ارتباط عاطفي يدفع تركيز الفن. يجب أن يكون الفنان متناسقًا تمامًا مع العنصر الفني من أجل إثراء إنشائه. مع تقدم القطعة الفنية أثناء العملية الإبداعية، يتطور الفنان أيضًا. إذا كان الفنان مرتبطًا عاطفيًا جدًا أو يفتقر إلى التوافق العاطفي مع عمل فني، فسيؤثر ذلك سلبًا على المنتج النهائي.

وفقًا لبوسانكيه (١٨٩٢)، فإن "الموقف الجمالي" مهم في عرض الفن لأنه يسمح للمرء أن ينظر إلى الكائن باهتمام لرؤية ما يوحي به. ومع ذلك، لا يثير الفن تجربة جمالية إلا إذا كان المشاهد مستعدًا ومفتوحًا لها. بغض النظر عن مدى إقناع الكائن، فإن الأمر متروك للناظر للسماح بوجود مثل هذه التجربة.

في نظر عالم النفس الجيشطلتي رودولف أرنهيم، تؤكد التجربة الجمالية للفن على العلاقة بين الكائن كله وأجزائه الفردية. وهو معروف على نطاق واسع بتركيزه على تجارب وتفسيرات العمل الفني، وكيف يقدم نظرة ثاقبة لحياة الناس. كان أقل اهتمامًا بالسياقات الثقافية والاجتماعية لتجربة إنشاء الأعمال الفنية وعرضها. في نظره، يعتبر

الكائن ككل أقل تمحيصًا وانتقادًا من النظر في الجوانب المحددة لكيانه. يعكس العمل الفني "تجربة المرء" في حياته. اعتقد أرنهيم أن جميع العمليات النفسية لها صفات معرفية وعاطفية وتحفيزية، تنعكس في مؤلفات كل فنان.

الفنون لغة عالمية بين البشر منذ بدأت الحياة ، والتعبير التلقائي من خلال العلاج بالفن هو أحسن الوسائل لإخراج ، ما بداخل المريض من صراعات ومكبوتات ، وهناك مفتاح لفهم التعبيرات الفنية للمرضي ، والمريض لا يعرف أن في تلك الرسوم التي أسقطها علي الورقة معاناته النفسية أو صراعاته ،ومهما كانت قدرات الفرد متواضعة فأن قدرته علي التعبير اللاشعوري عن ذاته من خلال الفن موجودة ، لأن هذا التعبير لا حدود له سواء بمستويات أو أعمار أو استعدادات وقدرات عقليه ، لأن الفن جزء حيوي من حياة الفرد يمكن عن طريق الفن أن يخرج كل ما بداخلة إذا عجز عن ذلك بالكلام .

وقال كروتشه الموضوع الفني أو الجمالي مجرد موضوع سيكولوجي يتوقف علي النشاط ،الفني وفاعليته الذاتية حول الأشياء ، بينما يقول باش أن الأهمية في التجربة العملية الجمالية " الذات " وليس " الموضوع ".

والتعبير الفني وكذلك العمل الفني ليس فناُ تلقائياً بل هو ظاهرة طبيعية تحددها عده عوامل مثل الحالة العامة للعقلية الجماعية والعادات الأخلاقية السائدة وكذلك تؤثر

فيها الشروط العامة كالجنس أو السلالة والبيئة أو الوسط الاجتماعي والعصر أو للمرحلة التاريخية ،

والفن وسيلة لتحقيق المشاركة الوجدانية والتعاطف بين الأفراد فتضيف تبره " التعبير عن طريق الفن سلوك يسلكه الإنسان ، وهو شئ فطري يدعمه استعداد الفرد وموهبته ، وقد تجد حاجات الإنسان اللاشعورية مشقه في نقل مطالبها إلي مجال الشعور لإدراكها ، وكثيراً ما تصطدم بالعقبات عند الرغبة في تحقيقها فيحبط أصحابها ، ويحتاج الأمر وقتها إلي إيجاد الحلول المناسبة لإعادة الاتزان النفسي إليهم وحيث لا مجال لغير التعبير الفني كوسيلة للتنفيس نجد ما تميز به التربية الفنية كموجه للسلوك الذي يجمع في أدائه بين الشعور واللاشعور

يرتبط التفسير النفسي ارتباطاً وثيقاً ببنية النص الأدبي والروائي، على اعتبار ما يقدمه من تفسير منطقي ومجتمعي لسلوك الشخوص ضمن العمل، والذي يعتمد على مخيلة الكاتب وقدراته التقنية في الارتقاء بالنص الذي يفسح مجالاً أمام التحليل والتفسير دون أن يفقد قيمته الأدبية الخالصة والإبداعية متكامل الأركان.

وتقول الناقدة الدكتورة مريم الهاشمي: إن الأدب ليس نقطة وصول، إنه أرض واسعة مليئة بأماكن خفية لا يدخلها من لا يملك شغفاً والتزاماً مطلقين، والرواية أكثر الأنواع الأدبية التي يسهل أن تضيع بين جنباتها، ففيها يحيا الكاتب وغيره، وسط الكلمات

والأفكار والصور وكلا الالتزامين سواء الكتابة أو القراءة هما بمثابة الحياة والوسيلة التي يعثر عليها كل واحد منا ليجتاز الوحدة ونتعلم الحديث مع النفس.

وما يعيننا على ذلك وجود التقنيات، كاللغة والسرد ووصف الأحداث والشخوص وتركيبها الداخلي والنفسي وغيرها، لتعمل بشكل عناكبي ولتوضع أمام المتلقي ويستمتع بهمس الكلمات ويُسمح له بالغوص في عوالم مختلفة.

مع الأخذ بأن الوقائع في الرواية ليست باعتبارها تطورات منطقية للشخوص؛ بل الأساس هو تحريك كائنات حية، لتنحو جهود الكاتب إلى إخفاء المتخيل. وحتى يحافظ النص على بريقه وجب حضور التعبير الشخصي مع الحس الواقعي، وعدا وتؤكد الكاتبة لولوة المنصوري، أن بناء الشخصيات المحورية يستدعي على الأغلب أن تكون ذات كثافة سيكولوجية وكتلة من الصراع الداخلي والخارجي ولكن بحيلة ولعب روائي، ومنح موارب لمفتاح أساسي يسبر الدهاليز النفسية في الرواية وكشف الجانب الباطني وأيديولوجية النص على اعتبار أن تأويل النص والغوص في نفسية الشخصيات هو أمر لا يخلو من جزئية الكاتب نفسه.

وربما القارئ أيضاً، هو انعكاس طبيعي لكثافة تجربة الكاتب في معاينة طرائق البشر وفضول التعرّف وقراءة خزائن المنجز البشري وظروف قيامة الإبداع عند المحلّقين به وعلى متنه، كلها عوامل تحقق لنا فن اكتساب فلسفة الشخوص وفهم بواطنها في

البناء الروائي ومن هذا المنطلق تبقى نظريات التحليل النفسي مثقلة بالفرضيات المتطورة عبر الزمن والمتأصلة بالتجارب والتخمين.

وفيما يتعلق بالعلاقة بين علم النفس والأدب يوضح محمد الحبسي، مدير إدارة الآداب في دبي للثقافة، أنها علاقة تبادلية من التأثير والتأثر. ويقول: أرى، ككاتب، أن هناك عاملين جوهريين في تكوين الروايات والمؤلفات الأدبية؛ يتمثلان في بيئة الكاتب وسلوك الإنسان ودواخله.

إنهما عاملان مهمان جداً يظهر أثرهما وتنساب خيوطهما من قلم الكاتب إلى الأدب المنتج والبيئة التي لها دور كبير في الكتابة الروائية.

كما أن علم النفس الاجتماعي يمنح الكاتب نظرة عميقة في البيئة وقاطنيها، وكيفية تفكيرهم وتحليل شخصياتهم، واستقبالهم لبعضهم البعض، وردود أفعالهم تجاه المواقف التي يتعرضون لها. فالكاتب على دراية بما يجري في بيئته، وهذا يخلق للكاتب قاعدة معرفية لخلق شخوصه؛ والتي من دونها لا يتمكن الكاتب من خلق شخصيات منطقية وصائبة.

وفى السياق يؤكد الدكتور أحمد الزعبي أستاذ الأدب والنقد الحديث بجامعة الإمارات، أن مسارات الفكر المعاصر وحقول المعارف الإنسانية بدأت تتسع وتتشعب وتتداخل،

ودخل كثير منها في أنفاق مظلمة وغدت مفاهيم العلوم والتكنولوجيا والآداب والثقافات وكثير من القيم الإنسانية الثابتة تندفع في متاهات غائمة لا معالم تحددها.

ولا أنساق تنظمها ولا مرجعيات تعيدها من هذه المتاهات المظلمة وطالت هذه المتاهات: الكاتب والكتابة والمكتوب إليه (المتلقي). وتحمّل الكاتب العبء الأكبر من هذه المتاهات ولجأ إلى رصد السلوك الإنساني والدوافع السيكولوجية التي هوت بالإنسان المعاصر نحو الدمار في عصر تكنولوجي علمي يُفترض أن يرتقي به نحو التقدم والبناء.

وحول فكرة ارتباط العمل الأدبي ارتباطاً وثيقاً مع العامل النفسي للكاتب، تشير فاطمة الجلاف، مدير إدارة الفنون الأدائية بالإنابة في هيئة دبي للثقافة والفنون، أن كل نص أدبي هو من نتاج هذه المكنونات الطفولية والنشأة المجتمعية.

ولابد للكاتب من وضع خريطة للشخصيات الموجودة في أي من أعماله الأدبية. بمعني ألا يطرح شخصيات كثيرة لا تملك دوراً فعّالاً، بل ينبغي أن يعطيها فرصة لإثارة مشاعر القارئ وتفاعله معها بشكل خاص.ذلك فلا فائدة مرجوة من فتح صنبور إنتاجي لأعمال تولد ميتة.

ويمكن تطبيق الاكتشافات من سيكولوجية الفن على مختلف مجالات الدراسة الأخرى. العملية الإبداعية للفنون تعطي قدرا كبيرا من البصيرة حول العقل. يمكن للمرء

الحصول على معلومات حول أخلاقيات العمل، والتحفيز، والإلهام من عملية عمل الفنان. هذه الجوانب العامة يمكن أن تنتقل إلى مجالات أخرى من حياة الفرد. يمكن أن يكون لأخلاقيات العمل في الفن بشكل خاص تأثير كبير على الإنتاجية الإجمالية للفرد في أي مكان آخر. هناك إمكانية في أي نوع من العمل يشجع الإطار الجمالي للعقل. علاوة على ذلك، يتحدى الفن أي حدود محددة. وينطبق الشيء نفسه على أي عمل من هذا القبيل من ذوي الخبرة الجمالية.

ومثل قول المثل الشعبي «من فات قديمه تاه»، واللى مالوش ماضى مالوش حاضر وقديم الإنسان هو تراثه وتاريخه، فالشخصية المصرية هى حصيلة التقاء ثقافي فريد، وإسهام حضاري فذ، وتاريخ ممتد، تواصلت فيه مصر مع غيرها وأنتجت شخصية مصر التراثية التى نبعت من حواريها وشوارعها وأقاليمها المختلفة ، وأفرزت تفردها وعبقريتها التى ظهرت من خلال كافة أشكال الفنون التراثية التى تزخر بها مصر.. وحكايات أبو زيد الهلالى وعاشق المداحين والست خضرة والسقا والأراجوز والحكواتى وع الأصل دور وخليك فاكر مصر جميلة.

التراث الشعبي .. ذاكرة الوطن وهويته :

التراث الشعبي يتكون من عادات الناس وتقاليدهم، وما يُعبرون عنه من آراء وأفكار يتناقلونها جيلاً بعد جيل، وهو استمرار للفولكلور الشعبي كالحكايات الشعبية،

والأشعار والقصائد المتغنى بها، وقصص الجن الشعبية، والقصص البطولية، والأساطير، ويشتمل على الفنون والحرف، وأنواع الرقص واللعب، والأغاني، والحكايات الشعرية للأطفال، والأمثال السائدة والألغاز، والمفاهيم الخرافية، والاحتفالات والأعياد الدينية .

عاشق المداحين وملك الموال فى حب مصر (زكريا الحجاوى) :

ارتبط الفن الشعبى فى مصر باسم زكريا الحجاوى الذى تنقل بين الموالد والأسواق والقرى والنجوع في ريف مصر باحثا عن تحفة فنية أو صوت حقيقى واعد يكتشفه ويعود به إلى القاهرة ليقدمه إلى النجومية.. كان يرى أن الفن ولد في مصر والتاريخ لا يزال طفلا يلعب بين أهراماتها ، ومع الهجرات والأجناس الوافدة على مصر والخارجة منها هاجر الفن من مصر إلى بلدان المنطقة ولكن عوامل كثيرة جعلت من فنون هذه البلاد فنا قوميا محليا. قال عنه صلاح جاهين "إنه يشبه سقراط والحواريون حوله " ووصفه يوسف إدريس بأنه رائد القصة القصيرة الواقعية، ولقبه النقاد بعاشق المداحين، دخل الحجاوي الإذاعة بتمثيلياته ومسلسلاته ، وكان زكريا عاشقا للقراءة أسيرا للأساطير الشعبية،.. تتبع خطوات الشيخ سيد درويش وغنى بصوته الأجش كثيرا من مقطوعاته في جلسات بين أصدقائه.. ثم احترف الصحافة وبدأ في كتابة القصة القصيرة والنقد والبحوث الفنية .

عاش كما أراد.. لا كما أراد له الناس.. زكريا الحجاوي عاشق المداحين والبسطاء والفقراء والفلاحين.. الرجل الذي أحب مصر فأعطته أفضل نبتها من قراها الطيبة، فحمل الريس متقال إلى العالمية ، وقدم محمد طه وشوقى القناوي وجمالات شيحة وأبودراع إلى جمهور الغناء وخضرة محمد خضر التي تزوجها ولمع صوتها في «أيوب المصري» و«ملاعيب شيحا» وكتب زكريا آخر موال في خضرة التي غنت (زرعت فدان جمايل وأربعة معروف .. ورويتها يا ما شهامة بالزوق وبالمعروف) وسافر إلى صعيد مصر واكتشف «ناعسة المزاتية» وتعد أم كلثوم الفن الشعبي وكون لها فرقة غنائية وطاف معها الصعيد، وأسس فرقة الفلاحين التي قدمت عروضها في احتفالات عيد الثورة عام ١٩٥٧، ضم "زكريا الحجاوى محمد طه إلى فرقة الفلاحين للفنون الشعبية التى كلفته وزارة الثقافة بتشكيلها، وضمه الإذاعى "جلال معوض" لإحياء حفل أضواء المدينة فى غزة ، اسمه الكامل "محمد طه مصطفى أبو دوح"، كان يغنى على مسارح الفن الشعبى فى القاهرة، ومنها مقاهى حى الحسين والسيدة زينب فى الاحتفال بالموالد والمناسبات الدينية، شارك الفنان الراحل فيما يقرب من ٣٠ فيلما سينمائيا أشهرها "حسن ونعيمة" و"دعاء الكروان" و"خلخال حبيبي" و"السفيرة عزيزة" و"ملك البترول".

محمد طه

فنان شعبى تلقائى صاحب الـ١٠ آلاف موال منها ، "ع الأصل دور" و"مسا الجمال والدلال" و"كلامنا بلدي اسمع يا ولدي" وغيرها من المواويل الشهيرة. ألف ولحن وغنى، كما كان صاحب فرقة موسيقية وشركة أسطوانات، ومن أهم مواويله الوطنية "خليك فاكر مصر جميلة .. انتي الأصيلة يا مصر وكلنا عارفين ، انتي الأصيلة يا مصر وكلنا شاهدين .. بحق محمد نبينا وعيسي نبي الله ، دي مصر أم العَلم ، مصر جميلة وأصيلة فيها ولدي وفيها بلدي وسيدي كان فلاح وأصلي فلاح وحي على الفلاح .. موصيني أبويا بكل فَلاح وقالي مصر جميلة ، مصر جميلة، خليك فاكر، مصر جميلة.

الغناء الشعبي في أرض مصر

الغناء الشعبي هو لسان الشعب، غالبا ما كان يتغنى بقضايا الطبقة الكادحة، وتمتلك مصر كمّا هائلا من التراث الغنائي والموسيقي، الذي يختلف ويتنوع وفقا للبيئة التي خرج منها، ويعتقد أن المصريين هم أول من ابتكر الغناء الشعبي، معبرا عن وجدان الشعب وأحلامه وآماله وآلامه.

تمتلك مصر كمّاً هائلاً من التراث الغنائي والموسيقي، الذي يختلف ويتنوع وفقاً للبيئة التي خرج منها. من أغاني البدو وصولاً لأغانى النوبة.

أغاني البدو.. السامر

يطلق البدو على مجالس الغناء اسم السامر، و هو حفل من نوع خاص يتمّ فيه غناء الشعر والرقص.. يصاحب الغناء آلة المقرونة وهي ألة عزف مصنوعة من بوص الغاب الفارسي، بالإضافة إلى الآلات الأخرى كالطبلة والدف. ينقسم غناء السامر ثلاثة أقسام هي الشتيوة والغنيوة، والمجرودة، يختلف السامر في سيناء عن السامر في مناطق البدو الأخرى نظراً لقرب البدو في سيناء من الحدود .

أغاني الصعيد .. السيرة والمديح

يضم الصعيد في جنوب مصر تراثاً غنائياً متفرداً وأصيلاً، يتمثل في السيرة الهلالية (سيرة بني هلال)، وامتدت أحداثها من نجد إلى تونس مروراً بالصعيد، ورغم مرور قرون على وقائع هذه السيرة، فإن الذاكرة الشعبية لأهل الصعيد أصرّت على إحيائها والتغني بها.

تختلف طرائق أداء وعرض السيرة الهلالية، لكن الطريقة الأكثر انتشاراً هي غناؤها، فيما يعرف لدى أهل الصعيد بـ"فن الواو"، كانت السيرة قديماً تقدّم على لسان "الراوي"، وهو يعزف على الربابة، تغيّر الرواة مع الوقت، وكثيرون راحوا يحفظون السيرة عوضاً عن ارتجالها، ويؤدونها بصحبة عازف للربابة وفرقة من ضاربي الدربكة والدف والرق.

أبرز من أدى السيرة وأكسبها مكانتها هو الشاعر الراحل جابر أبو حسين . . سجل السيرة بصوته في نحو تسعين حلقة إذاعية ، برفقة الشاعر عبدالرحمن الأبنودي.

بطولات ومغامرات وسيرة شعبية شديدة الثراء، كان لعبد الرحمن الأبنودى الفضل فى حمايتها من الضياع، عندما سافر فى بلاد الله يجمع فصولها من أفواه منشديها، ويسجلها كاملة سنوات طويلة من التعب والسفر والتدوين، جعلت عبد الرحمن الأبنودى فى مصاف الأدباء والشعراء الأوائل فى تاريخ الإنسانية ، فالسيرة الهلالية.. ثروة قومية أنقذها الأبنودى من الضياع .

في الصعيد نوع آخر من الغناء، أقل انتشاراً من السيرة، هو المديح. والمقصود به مدح النبي ويسمّى مؤدّيه "المداح". يغني قصائد عربية موزونة ومقفاة، بعضها من التراث مثل نهج البردة للإمام البوصيري، و أبرز المداحين الشيخ أحمد التوني، والشيخ زين محمود، والشيخ ياسين التهامي والشيخ أمين الدشناوي الذي أنشد قصائد صوفية للإمام ابن الفارض والحلاج.

أغاني الدلتا .. القصص الشعبية والابتهالات :

لريف المصري ثري بعاداته وتقاليده ومخزونه الثقافي الشعبي، وتتميز أغاني الدلتا بطابعها الهادئ بعيداعن الإيقاعات السريعة الصاخبة، والآلات الموسيقية المستخدمة تقتصر على الناي أو العود أو الكمان.

تقوم أغاني الدلتا على القصص الشعبية، وهي حكايا منظومة في شكل شعري شعبي تتضمن أحداثاً وشخصيات مستمدة من التاريخ، أو من التراث الديني، مثل قصص الأنبياء والكرامات والمعجزات، مثال قصة سارة وابراهيم الخليل، التي يقال فيها (لما كملت أيامها/ ولدت ولد هو أملها/ زعلت وغارت ضرتها) ،أو قد تكون مستمدة من التراث الاجتماعي وتكشف عن علاقات الناس بعضهم مع بعض، فتدور حول علاقة الغني بالفقير، والقوي بالضعيف، والعلاقات الأسرية، مثل: (اسمع وشوف فعل الدنيا في قصة عن سامي وسامية قاسى عذاب وأسيه والدهر ما يرحمش الناس من صغر سامي الناس ظلموه حتى الأيام لم يرحموه)، تمتاز الدلتا كذلك بفن المديح والابتهالات الدينية، ولا تخلو قرية من أتباع الطرق الصوفية الذين يحرصون على إقامة الحضرات بصفة دورية ، وأشهر من قدم الابتهالات الدينية في مصر من الدلتا الشيخ نصر الدين طوبار وسيد النقشبندي ،عرفت الدلتا أيضا غناء السِيَر أو الملحمة، ومنها السيرة الهلالية ولكن بشكل مختلف عن السيرة في الصعيد .

أغاني مدن القناة .. الصحبجية :

لمناطق القناة السويس وبورسعيد والإسماعيلية أغانٍ بنكهة مختلفه فتشتهر بآلة "السمسمية" وهي آلة وترية شعبية تشبه في تركيبها آلة "الطنبورة" ، طوّر أهل القناة الطنبورة وابتكروا منها السمسمية، أما أبرز أغاني القناة فهي "الضمة". إنها

عبارة عن طقس شعبي غنائي ارتجالي يلتقي خلاله الناس ويرددون الغناء مصحوباً بالسمسمية والرق والطبول والدف والمثلث. تُلقب مجموعة مغني الضمة وعازفيها باسم "الصحبجية"، ويؤدون رقصة فلكلورية تعرف باسم البمبوطية، تتنوع أغاني الضمة فمنها الطقطوقة والموشح والموال والأدوار الفكاهية، ومن أشهر أغانيها (نوح الحمام والأمري على الغصون) .

يعدّ الريس زكريا من أشهر صحبجية الضمة ، و أسّس فرقة "الطنبورة" عام ١٩٨٩ ليحافظ على تراث بورسعيد من أغاني الضمة وتجمعات الصحبجية، وشاركه "الريس إمبابي" و"محمد الدشناوي" الذي أسس بعد ذلك صحبة "ولاد البحر"، أصدرت فرقة الطنبورة العديد من الألبومات منها "نوح الحمام" و"أصحاب البمبوطية" و"سمسمية بورسعيد".

أغاني النوبة .. كوبانا ومنير :

تقع النوبة في أقصى جنوب مصر في محافظة أسوان، لقّبت بـ"بلاد الذهب"، ينقسم مجتمع النوبة جماعتين "الفاديجا" و"الكنوز"، وكلتاهما تتحدث باللغة النوبية "الرطان" إلى جانب العربية. ساهمت الأغاني التراثية النوبية في استمرار اللغة النوبية بين الأجيال الجديدة، لحرص الكبار على تنظيم حفلات للأغاني ضماناً لاستمرار اللغة الأم. الغناء النوبي غالباً ما يكون جماعياً وتصاحبه آلة الطار ، يغني النوبي

للنيل والأرض والحبيبة، والشكل الشعري الذي يعتمده هو الرباعية. خرج من رحم فن النوبة الأصيل مطربون وموسيقيون حقّقوا نجاحاً كبيراً، مثل "علي كوبانا" أول من أسس فرقة نوبية في مصر. طافت هذه الفرقة العالم تحصد المراكز في المهرجانات الدولية، فشاركت الأوبرا الفرنسية الأوركسترا الخاصة بها، وقد حصد كوبانا على عضوية اتحاد الموسيقيين العالميين. من مطربى النوبة المعروفين أيضاً حمزة علاء الدين، ومحمد حمام، وأحمد منيب،ومحمد منير

الرقصات الشعبية المصرية :

أبتدعت الشعوب فنون الرقص الشعبي بأشكاله وألوانه المختلفة ومن أشهر الرقصات التراثية المصرية : البمبوطية ، التحطيب، التنورة ، الحجالة، التربلة، الأراجيد وغيرها.

الموالد.. سير أولياء الله الصالحين

تعتبر الموالد الشعبية بانوراما مصرية خالصة لخصتها المخيلة الشعبية بتراكم الخبرة والسنين، وترتبط بسير أولياء الله الصالحين وتخليد ذكراهم، كما تعدّ سوقا مفتوحة لكل صنوف البشر، من الفقراء وأبناء السبيل والأغنياء والمشاهير، لذلك طالتها خفة دم المصريين، فى المثل الشعبي الشهير «مولد وصاحبه غايب» في دلالة على متاهة الفرح وسط الجموع.

يحتشد دفتر أحوال مصر بنحو ٢٨٥٠ مولدا شعبيا، يبلغ عدد زوارها نحو ٤٠ مليون شخص على مدار العام، ولا تخلو محافظة أو مدينة مصرية من مولد، يجدد لغة الوصل بين البشر وموروثهم الروحي والديني[٤].

الزار.. فى حضرة التراث

يُنظر إلى الزار في مصر باعتباره وسيلة لطرد الأرواح الشريرة بهدف تخليص النفس البشرية من الشياطين وهو أحد أشكال الدجل والشعوذة، وبدأ الزار في الماضى كممارسة دينية ثم سرعان ما تطور إلى شكل ثقافي بصعيد مصر. وينظر إليه حاليا على أنه أحد أنواع العلاج الذي يُلهم الانسجام والسلام مع النفس.

أما أدوات الزار وآلاته فتتمثل أساسا في الطبول والمزمار والصاجات والطنبورة التي تشبه الجيتار، والطنجور وآلة الأرغول.

يعتبر الزار شكلا من الأشكال الموسيقية التى تحتل فيها المرأة دورا أساسيا، وتعود أهميته لكونه من الفنون التى عاشت بعيدا عن عمليات التأثير الحضارى، نظراً لمحاصرة المجتمع المثقف والدولة لها فاحتفظت بقوامها وأصولها القديمة التى تعود للعصور المصرية القديمة، ويمتد فن الزار حتى الجزيرة العربية واليمن والخليج العربى والعراق وإيران .

فرقة حسب الله

انطلقت الفرقة الموسيقية النحاسية من قلب شارع محمد علي بوسط القاهرة التاريخية، سنة ١٨٦٠، على يد صاحبها "محمد حسب الله"، الذي كان أحد أفراد فرقة السواري، التي تعمل في خدمة الخديوي عباس حلمي، لتصبح جزءاً من التراث والفلكلور الشعبي المصري، حتي وصل صيتها إلى كل أنحاء العالم العربي.

اشتهرت الفرقة بالملابس الحمراء منذ تأسيسها، ثم تطور الأمر بعد ذلك إلى اللونين الأزرق والأخضر، كما عرفت الفرقة على المستوى العالمي؛ فسافرت إلى عدة دول أوروبية وشاركت في بعض المهرجانات في فرنسا وألمانيا وإنجلترا، وعدة دول عربية، وشاركت أيضاً في عدة أفلام سينمائية؛ كان أبرزها فيلم شارع الحب ودور عبد السلام النابلسي حسب الله السادس عشر، و حاليا أصبحت تابعة لمركز إبداع وكالة الغورى بوزارة الثقافة .

الوشم

أحد الفنون التراثية التى عرفتها معظم الحضارات القديمة وكان جزأ من حياة الناس اليومية ، لارتباطه بمجالات مختلفة من العلاج والتفاخر والتزين ، ومازال يستخدم حتى يومنا الحاضر فى بعض المناطق محتفظًا بدلالاته الثقافية المتوارثة . وكان النساء والرجال يستخدمونه قديما فى التزين على غرار الحلي كالعقود والأساور ، كما

أستخدم أيضا للوقاية من الحسد، ومواجهة القوي الغيبية الشريرة ، وعلاج الأمراض العصبية والنفسية. وتنوعت أشكاله التصويرية من الأشكال الهندسية إلى الزهور والأشجار والكواكب والطيور والحيوانات ، والحروف والكلمات .

الأمثال الشعبية المصرية ..على رأى المثل

عامل نفسه من بنها ..جرت عادة الاستئذان من الجالسين في القطار ليسمحوا لهم بالجلوس مكانهم بحجة أنهم سيغادرون القطار في محطة بنها ، وبذلك يجلسون مكانهم ، فمن أراد أن يجلس على كرسي قطار مزدحم يعمل نفسه من بنها .. فجرى المثل على لسان المصريين وأطلقوه على أى شخص يحاول أخذ شئ من غير حق.

إقلب القدرة على فمها .. يعود إلى إمرأة كانت قلقة على مستقبل إبنتها فأرادت أن تعرف كل شيء عن حياة إبنتها قبل زواجها بفترة قصيرة ، وبالفعل ذهبت المرأة مصطحبة إبنتها معها إلى " العرّافة " التي تقرأ الطالع باستخدام " الحصى ،الرمل ،الجرّة " فوضعت العرافة الحصى داخل الجرّة وقامت بقلبها على فمها فخرجت من الجرّة حصوة صغيرة وأخرى كبيرة فقالت العرّافة للمرأة " إن ابنتك ستكون مثل أمها.

آه ماهي كوسة .. والقصة الحقيقة لهذا المثل ترجع إلى عصر المماليك حين كانت تقفل أبواب المدينة ليلا ولا يسمح لأحد بالدخول وكان التجار ينتظرون حتى الصباح لكى يدخلون المدينة ويتاجرون ببضاعتهم ولكن كان هناك إستثناء يمنح لتجار

الكوسة وذلك لأن الكوسة من الخضروات سريعة التلف ولذا كان يسمح لبائعي الكوسة فقط بالدخول والمرور من الأبواب فحدث وصاح أحد التجار بصوت مرتفع قائلا اه ما هي كوسة

الملابس الشعبية :

كانت الملاية اللف واليشمك والطربوش والبيشة من التراث الشعبى المصرى، الذى اختفى من قرابة نصف قرن من الزمن، وذلك بفعل التقدم وصعوبة ارتداء هذا الزى المميز.

فى النوبة ترتدى المرأة ملابس مطرزة بالخرز، بينما يلبس الرجال دائماً «الطاقية»، وفى الشرقية ترتدى المرأة عباية أو جلباباً مشغولاً من الديل والأكمام وتسمى «بروان»، وتشتهر سيدات الوجه البحرى عموماً بارتداء العبايات الواسعة ويطلق عليها «الملس»..أما فى واحة سيوة فيلبس الرجال جلباباً قصيراً وتحته سروال وعليه «صدرية» وطاقية على الرأس،. وهذه الانماط التقليدية يتوارثها جيل بعد جيل فى ربوع مصر وتعكس فى طياتها المعتقدات والمفاهيم الشعبية لطبيعة البيئة

مهن فى طى النسيان

السقا

امتازت وظيفة «السقا» بأهمية كبيرة في مصر منذ القرن العاشر الميلادي، و«السقا» هو العامل المسؤول عن توصيل المياه من الخزانات إلى المنازل والمساجد، وكان «السقا» يحمل «قِربة» مصنوعة من جلد الماعز يملأها بالماء العذب على ظهره، وفي بعض الأحيان كان يضع الماء في أوعية كبيرة وبراميل ويضعها على عربات كارو ولجأ «السقا» إلى طريقة ليحصل بها على أجرته عن طريق إعطاء «ماركات» وهي حصوات مشغولة أو خرز لصاحب البيت، وكل عدد حصوات مساو لعدد المرات المطالب فيها بملئ «الزير» لصاحبه، فكلما ملأ الزير أعطاه «مارك» حتى ينتهي العدد فيتلقى أجرته كاملة .. بعد إنشاء شركة المياه سنة ١٨٦٥ أخذت مهنة «السقا» تتوارى لكنها لم تنته تماما .

الطرابيشي

عرفت مصر الطربوش منذ الخلافة العثمانية وقدوم محمد علي باشا لولاية مصر، وكان قطعة أساسية في المناسبات الرسمية، وساعد في إضفاء وقارًا على مرتديه، ورمزًا للوجاهة الاجتماعية، بل إن البعض كان يعيب على الرجل خروجه من منزله دون وضع الطربوش فوق رأسه، واشتهر به أفراد العائلات المصرية العريقة .

واختفى الطربوش منذ ما يزيد على ٦٠ عامًا، ولم يبق له سوى صور الذكريات، وانتشر صانعوه في مناطق محددة، مثل: الحسين والصاغة وحارة اليهود، وكان يصنع من الورق المقوى والقماش الأحمر، وغالبًا ما كانت تستورد خاماته من النمسا قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، التي خاضت معارك ضارية للقضاء على ثقافة الطربوش الدالة على الملكية.

ويتوافر في مصر نوعان هما : الطربوش الأفندي ، وطربوش العمة الخاص بالمشايخ وطلاب الأزهر.

الاراجوز

ازدهر في مصر منذ أواخر العصر المملوكي (١٢٥٠- ١٥١٧)، وكان وسيلة للتسلية تستهدف الصغار والكبار في المناطق الريفية والشعبية، واستخدم للتعبير عن مشاكل المصريين الاجتماعية، ومن أشهر فناني الأراجوز في العصر الحديث، الفنان محمود شكوكو.

وكان "الأرجوزاتي" يختبيء تحت منضدة ويحرك العرائس بخيوط مشدودة تحتها، ويتحدث على لسانها بأصوات مختلفة، ويبدأ في سرد القصص والحكايات، وأحيانا كان يغني السير الشعبية المليئة بالبطولات، وتوعية الأطفال والكبار الذين التفوا حوله.

مبيض النحاس

حظيت مهنة مبيض النحاس بأهمية كبيرة، وكانت تدر ربحًا كبيرًا على صاحبها، الذي كان له يوم محدد يمر فيه على القرية، ويتجمع الأهالي محضرين معهم أوانيهم النحاسية، ويقوم مبيّض النحاس باستعمال أدواته، فكان يحضر كمية من الرماد الأحمر، وماء النار، ليضعهما داخل الأواني النحاسية، ويضع طبقة كبيرة من الخيش ويقوم بالوقوف داخلها، ويحركه بقدميه بحركة دائرية منتظمة مرددًا بعض الأغاني والمواويل، إلى أن يلمع النحاس وتزول من فوقه الطبقة الخضراء.

ومع مرور الزمن توارت هذه المهنة، وبدأت تنتشر الأواني المصنعة من الألومنيوم.

صانع القباقيب :

لعب القبقاب دورًا بارزًا في الثقافة الشعبية المصرية، وارتبط بعصر المماليك، فلقيت شجر الدر حتفها بضرب القباقيب، ويقول الكبار إن القبقاب له مزايا صحية هائلة، وانتشرت صناعة القباقيب بكثافة في خمسينيات القرن العشرين، ثم تراجعت شيئًا فشيئًا، وصار استخدامها قاصرًا على المساجد، وتبدو الصناعة اليدوية البسيطة في طريقها للاندثار الآن.

صانع السلال :

حرفة يدوية تعتمد على مهارة صانعها في تشكيل المنتجات، يصنع صاحبها الكراسي والأقفاص والسجاد وغيرها من مستلزمات البيوت باستخدام الخوص وجريد النخيل، ويستخدم صانع السلال أدوات قليلة، مثل: مخرز، زوجي زرادية، سكين حادة، مقص، وإبرة كبيرة.

ويفضل البعض منتجات الخوص على المنتجات البلاستيكية؛ كونها مريحة وتدوم لفترات أطول، وحاليًا تواجه الحرفة بعض المخاطر فيما يتعلق بقلة الإقبال على منتجاتها، ومع ذلك فهى ما زالت قائمة في بعض المناطق الريفية.

حلاق الصحة :

طبيب متخصص في جميع الأمراض، ، ولديه القدرة على إسعاف الجرحى، إضافة إلى امتهان الحلاقة، واعتاد حلاق الصحة التواجد في القرى والنجوع بشنطة أدواته المصنوعة غالبًا من الجلد أو الخشب، وكانت الموالد أزهى أيامه.

مكوجي الرجل

هي مهنة قديمة لا يمارسها إلا قليلون ،و استخدمت «مكواة الرجل» بين المصريين لتهيئة الملابس الصوفية الثقيلة التي تستعصي على المكواة الصغيرة،

وتعتمد على تسخين المكواة، وتمريرها على الملابس مع الإمساك بذراعها الطويلة المنحنية.

الحكواتى

الحكواتى هو من يحكى السيرة ودرجت العادة على أن يروي الحكواتي السير الشعبية في مكان عام يسمى "القهوة" بما اتصف به من حسن الإلقاء واستثارة المشاعر.

يسمى الحكواتي أيضا بـ"المحدث"، ومن الحكاواتيه في مصر، العناترة، وهم محدثون اشتهروا برواية سيرة عنترة بن شداد وغيرها، وتروى السيرة شفويا، وهم ينشدون الشعر، ولكنهم يقرأون النثر بالطريقة الدارجة، ولا يستعملون الرباب.

العديد والعدودة :

العديد.. هو رثاء شعبي ونغم شعري حزين يستثير مشاعر حزينة استدرارا للبكاء واعلانا للتفجع والحزن أغلبه على الموتى يحمل دلالات تخالف صحيح الدين. يطلق على من تقوم بهذا الفن الشعبي ذي البعد النفسي "العدودة" تُخرج شحنات الألم والحزن في الجنازات ترويحا عن النفس مع لطم الخدود وشق الجيوب ، وقديما كان هناك مهنة "الشلاية" وهي التي تقود العديد في الجنازات لكن المهنة اندثرت ، وذلك لاعتبارات الحداثة والتطور.

أماكن تقدم عروضا تراثية مصرية :

وكالة الغوري :

بناها الأشرف أبو النصر قنصوة الغوري في العصر المملوكي، وأصبحت مركزا ثقافيا تابعا لصندوق التنمية الثقافية عام ٢٠٠٥، تقدم عروضا فنية لفرقة "التنورة التراثية"، بمصاحبة الآلات الموسيقية الشعبية مثل (الربابة – السلامية – المزمار – الصاجات – الطبلة)، كما يقوم بالغناء بمصاحبة الرقص منشد شعبى يعتمد على التلقائية والإنشاد الدينى، عناصر الرقص بالفرقة تعتمد على راقص التنورة (اللفيف) والراقصين (الحناتية) الذين يرقصون بآلة الإيقاع (المزهر) وجميع أفراد الفرقة من راقصين وموسيقيين هم فنانون تلقائيون تعلموا فنون الرقص والعزف والغناء عن آبائهم وأجداهم.

المركز المصري للثقافة والفنون (مكان) :

هدفه الأساسي الحفاظ على هوية الشعوب عن طريق تقديم الفنون التراثية التى تنقل لكل جيل شفهيًا، يقدم فنانين مصريين، وفنانين من دول العالم المختلفة.

"مكان" يقدم حفلات ثابتة بواقع ٣ حفلات في الأسبوع: منها حفلات الذكر الصوفي والإنشاد الديني وحفلة الزار المصري والذى تقدمه فرقة "مزاهر" بشكل ثابت وحفلات فن الموال اللي تقدمه رضا شيحة، موسيقى صعيد مصر لفرقة "الجعافرة" أو فرقة "أراجيد" النوبية

مركز الربع الثقافي:

مركز الربع الثقافي فى درب التمبكشية بشارع المعز لدين الله الفاطمى يقدم أنشطة مختلفة .. أمسيات شعرية وموسيقى وغناء وإنشاد دينى والموسيقى الروحية "الحضرة".بالأضافة الى ورش تدريبية.

قام المركز بإطلاق الدعوة للعب ألعاب زمان تحت شعار "فاكر لما" للعودة إلى ذكريات الزمن الجميل بعيداً عن الألعاب الإلكترونية المعقدة زمن "التابلت، والموبايل، والفيس بوك .. استغماية، كيكا على العالى وكيكا على الواطى، عسكر وحرامية، ثبت صنم، بلى، كورة كوتشينة، كيلو بامية، مساكة الملك، كهربا، بنك الحظ، السبع طوبات"، وغيرها من الألعاب المنقرضة

اليوم العالمى للتراث

الحفاظ على التراث، كان، ولا يزال، نواة المفهوم الجديد للتراث العالمي الذي تضمنته اتفاقية التراث العالمي الثقافي والطبيعي لعام ١٩٧٢ التي وضعت بنودها منظمة اليونسكو.

واختير يوم ١٨ ابريل من كل عام لإحياء التراث العالمي بناء على اقتراح من المجلس الدولي للمعالم والمواقع وهو ما وافقت عليه الجمعية العامة لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) في عام ١٩٨٣ بهدف تعزيز الوعي بأهمية التراث الثقافي الإنساني وحشد الجهود لحمايته والمحافظة عليه

هناك تعريفات كثيرة رأت الفن تعبيرا نفسيا ، عن الانفعالات والضغوط ، والصراعات ومن هذه التعاريف . أورد فضل أن الفن طريقة تنفيس للبشرية والتعبير عنها ، والتعبير عن كل ما يحس به الإنسان ، من خلال الخامات والألوان هي المرآة لما بداخل الشخص و قال موندريان " لم يكن الفن في جوهرة إلا تعويضاً عن انعدام التوازن في الواقع الراهن " و أشار جون ديوي بأن الفن تعبير له سمة ذاتية لأن مبعث هذه الرسالة نظرة الشخص المنتج المفعمة بميله واتجاهه ، الذي له لون ، مذاقه ، ووجهة نظره علي العالم المحيط " .

الفصل الثاني

الفنون والتقييم والعلاج النفسي

أهمية الفنون التعبيرية للصحة النفسية:-

يمكن تشبيه الحالة التي يكون عليها الفرد أثناء التعبير عن ذاته من خلال الفن بالحالة التي يكون عليها أثناء التداعي الحر، والذي يعتبر إجراءً أصيلاً في التحليل النفسي والإرشاد النفسي، فالفرد أثناء التعبير عن ذاته في ظل ظروف سليمة وبدون ضغط نفسي يطلق العنان لأفكاره واتجاهاته وصراعته ورغباته ، وتسترسل مشاعره من تلقاء نفسها ، دون تخطيط ودون تحفظ تتداعي وتترابط مع بعضها البعض مهما بدت تافهة ، فالهدف الأساسي من التداعي الحر هو الكشف عن المكبوتات في اللاشعور واستدراجها إلى حيز الشعور.

ويمكن أن نذكر بعض النقاط التي توضح أهمية التعبير بالفن ، وهي كما يلي :

١- تتضمن الفنون التعبيرية عملية متعددة الوسائط من العلاج والشفاء وتحقيق الذات؛ حيث تتيح هذه العملية للأفراد الفرصة لاستكشاف عواطفهم وذواتهم الداخلية من أجل التعامل مع الإجهاد واستكشاف القضايا وتحسين احترام الذات بصورة صحية و إبداعية ، وعندما يشعر الأفراد أن لديهم خبرة معرفية جديدة للتعامل مع التحديات التي تواجههم حينها سيكونون اكثر استعداداً واسترخاءً وثقةً لذلك يجب أن نشجعهم علي إعادة صياغة التفكير في التحديات كصعوبات إلي التفكير فيها كفرصة إبداعية

للمغامرة ، لتمكينهم من إدراك قوة العملية الإبداعية في التعبير في الفن في تخطي التحديات بسلام.

٢- يساعد الفن الأشخاص على التعافي سواء على جانب الصحة العقلية أو البدنية، وكثير من المعالجين هم في الأساس لديهم حس فني ويمارسون الفن بصوره المتعددة ، كما ترتكز البرامج العلاجية المعاصرة على ممارسة جوانب عدة من الفنون، وتشير الدراسات إلى أن ممارسة الفن يمكنها تقليل التوتر والشكاوي الصحية ، وتحسين وظيفة المناعة ، كما تُمكن الفرد من أن يتمتع بصحة عقلية وجسدية لمدة أطول، كما يوفر الفن أوجه متعددة من الذكاء والتواصل وحل المشكلات ،ويربطنا الفن بالخيال ويربط العقل الواعي بالعقل اللاواعي وفي ثقافات عدة يتصل الفن بالروح والمعتقد ،حتى أن هناك اتجاه من الفنون يدعى الفن الروحي

(٢)، كما يعكس الفن صورة عن الثقافات الأخرى عن طريق التراث الفني الذي صنعه السابقون.

٣- يساعد التعبير بالفن الأفراد علي كافة الاعمار في فهم أفضل لوعيهم الذاتي من خلال تفسير مراحل النمو والبنية النفسية من خلال أعمالهم الفنية، كما أن العلاج بالفن التعبيري يساهم في الكشف عن خبايا النفس والصراعات الداخلية .إن صنع الفن يُمكّن الفرد من خلق عالمه الخاص،

ومن خلال العملية الإبداعية في الفن يُسقِط الفرد كثيراً من جوانب هويته الذاتية ، و قد تتسبب جوانب الذات التي يتم تصويرها بصرياً في المواجهة مع النفس ، على سبيل المثال، التعبير البصري للأحداث الصادمة يساعد في التنفيس عن المشاعر السلبية وتقليص الصراعات الداخلية كمان أنها تقدم حلول بديلة لمواجهة الاحداث السلبية.

٤- و يرى كلايف (كلايف بل ،٢٠٠١ :٢٩) أن الفن يطلعنا على ديناميانتا النفسية و ديناميات الآخرين و يعتقنا من مركزية الذات ويؤهلنا للاندماج العاطفي مع الآخرين بسهولة ويسر، ومشاركتهم مشاعرهم مشاركة حقيقية مبرأة من إسقاطاتنا الخاصة . الفن هو اقدر صنوف النشاط البشري تعبيراً عن التواصل بين الأفراد وبين الأجيال وبين الأمم. والفن بوظيفته المعرفية التي أشار إليها بل وسوزان لانجر وهربت ريد وغيرهم يفتح لنا مغاليق العالم الوجداني ، فإلى جانب العلم الذي يزيد من تمكننا الفكري والتصوير للعالم فإن الفن يزيد من الإدراكي الانفعالي.

وللتعبير بالفن أهمية خاصة للمراهقات على وجه التحديد فالسنوات الأولى ما بين بدايات مرحلة

البلوغ ونهايات مرحلة المراهقة يوجد عدد من التحديات والمشكلات النفسية التي تواجه المراهِقة والتي يمكن التعبير عنها والتعامل معها من خلال الفن . فمن هذه المشكلات

النرجسية، قضايا السُلطة بين المراهقين والبالغين ، واستكشاف واستجواب القيم والتي يمكن الاستدلال عليها من خلال العمل الفني ، فالعلاج اللفظي التقليدي يجد مقاومة كبيرة بين فئة المراهقات ، ولكن اذا أجاد القائم على جلسات التعبير بالفن الدخول إلى عالم الفتاة المراهقة والتواصل معها من خلال الفن حينها ستوجد إمكانية قوية لخلق بعض الرؤى البديلة لها ، ويسمح التعبير بالفن للمراهقة بالتعبير اللفظي عن تجربتها خلال القيام بالعمل الفني والإجابة عن أسئلة القائم على جلسات التعبير بالفن التي شاركت فيها ، وتقديم تفسيرات عن محتوى العمل الفني الخاص بها وبالطبع يمكنها عدم الاستجابة والاكتفاء بالمشاركة في العملية الفنية

ومن الحالات التي ساعدها التعبير بالفن على التعافي ، فتاة تدى لوسي عمرها ١٣ سنة ، كانت تعاني من الخجل الشديد جدا والحزن، مما جعل والدها يقرر خضوعها لجلسات علاج نفسي باستخدام المواد الفنية، في البداية قامت لوسي بصنع دمى صغيرة من العجائن الفنية ،وبعد بضعة أشهر استخدمت لوسي أدوات فنية أخري مثل الطبشور الملون والدهانات وأقلام التحديد ، فصنعت عدد من اللوحات وكتبت مجموعة من الأشعار ، في هذا الوقت بدأت تتكيف مع مدرستها الجديدة وبدأت في الانخراط مع مجموعة من زميلات الدراسة في مرح وضحك مستمر ، بعد عام من الجلسات الأسبوعية للتعبير بالفن كانت لوسي أقل اكتئاباً وأكثر حزماً ، لم تعد مرعوبة من التعبير عن مشاعرها ، ولم تعد متجمدة في صمتها.

ومن الفئات التي يقدم لها الفن مواساة ومؤانسة ودعم هي فئة اللاجئين والمهجّرين من بلادهم ، ففي إحدى الجلسات العلاجية بالفن انضمت إليها فتاة مراهقة سورية تعاني من عدم التأقلم والانزعاج الشديد لفقدها لرفيقاتها في موطنها وهذا ما عبرت عنه في نقاش مع القائمين على الورشات الفنية العلاجية بعدما قامت بتصميم جدارية رسمت عليها السيف الدمشقي – وهو سيف شهير كان يصنع في دمشق منذ آلاف السنين – وبعدها عبرت عن رغبتها عن رسم جدارية للأهرامات التي تتميز بها مدينة الجيزة بمصر، ويعكس اختيار رمزية الجدارية إلى مدى تأقلم المراهقة بالمجتمع المضيف مصر

سيكولوجية الفنون التعبيرية:-

من المسلم به في نظريات التحليل النفسي أن سير العمليات النفسية ينتظم آلياً وفق مبدأ اللذة ، ويرى فرويد أن أي عملية نفسية مها اختلفت الظروف أنها حالة من التوتر الكريه المؤلم ، ومن ثم تتخذ لنفسها سبيلاً يؤدي آخر الأمر إلى نقص هذا التوتر ، أي تجنب "عدم اللذة " والحصول على اللذة .

وكمثال لإحدى العمليات النفسية وهو التعبير بالفن فإنه يعمل وفقاً لمبدأ اللذة ؛ فمنافع التعبير بالفن لا تقتصر على الموهوبين ومحترفي الفنون فقط ، ولكنه يحقق لذة ومنفعة لكافة الأفراد على مختلف المستويات والأعمار سواء كانوا يمتلكون موهبة

فنية أو لا ، فكل فرد يعبر بأسلوبه ومزاجه الخاص ، ويترجم أحاسيسه الذاتية دون ضغوط أو تسلط ، فمن خلال التعبير بالفن تنمو خبراته وتتطور مشاعره، وتتبلور أخيلته، كما تتفتح ميوله، وتتحدد اهتماماته وتتضح اتجاهاته ، وفي أثناء هذه الممارسة يعتمد الفرد على نفسه في إدراك الحقائق المحيطة به ويحاول صياغتها ، وإخضاعها بحرية في صور منظمة ذات علاقات جمالية، كما يتعاون مع غيره من أقرانه في كثير من الأعمال والمشروعات الجماعية ، فيألف سياسة العمل مع فريق ، والإسهام مع الجماعة المتضامنة ، مع حفاظه على شخصيته.

فالعملية الإبداعية بالفن هي عملية إسقاطية يلجأ إليها الإنسان عندما ينتابه شعور بالضيق والتوتر أو لغرض الهرب من المشاكل الحياتية ، والعملية الإبداعية هي عملية لاشعورية في الأساس أي لا تخضع لمنطق العقل والإدراك الحسي أي أنها أعلى من مستوى المدركات المحسوسة حيث تصل بممارسها في بعض الأحيان إلى الابتعاد عن المادة بكل صنوفها أي الابتعاد الروحي ، وإذا ما قارنا بين التعبير بالفن من خلال الفنون البصرية مثل الرسم والتشكيل بالعجائن الفنية وبين التعبير بالأنشطة الحركية واللعب ، فإن عملية الفن تصبح عملية إسقاطية هدفها الأساسي تفريغ الشحنات النفسية عكس ما يحدث في عملية اللعب المادي والنشاط الحركي الذي يمثل عملية تفريغ لطاقة الجسم الفائضة.

كما أن الدلالات اللونية تحمل في طياتها دلالات سيكولوجية ومؤشرات على نفسية المراهقة ؛ فالفتاة المراهقة التي تتصف بانفتاح خارجي ونشاط قوي فأنها غالباً ما تستخدم ألوان حيوية وتكوين علاقات قوية بين الألوان مثل: الأحمر والأصفر والبرتقالي والأبيض ، أما المنغلقة على ذاتها عادةً ما تستخدم لون أو اثنين في مجمل أعمالها الفنية مثل: الأزرق والبنفسجي والأسود والرمادي ، فالتعبير بالفن يمكن أن يعطينا فكرة قوية عن مدى تفاعل المراهقة مع قريناتها ومستوى علاقاتها الاجتماعية داخل الأسرة وفي المحيط الخارجي.

التعبير بالفن وتحليل الشخصية

تحليل الرسوم

توجد عدة نماذج من الاختبارات الاسقاطية التي تعتمد على تحليل الرسوم وأشهرها على الاطلاق اختبار رسم المنزل، والشجرة، والشخص HTP – اختبار رسم الرجل لجودانف– اختبار رسم العائلة– اختبار رسم الأسرة المتحركة.

وتعتمد هذه النوعية علي أن الاسقاط يظهر في رسوم الشخص، وعلى الرغم أن هذه النوعية من الاختبارات تحتاج إلى متخصصين وقد تتداخل فيها الاهواء الشخصية إلا أنها مفيدة جدًا في الكشف عن جوانب خفية في الشخصية.

نموذج لرسم اختبار الأسرة المتحركة

كيف يتم تقييم الاختبار؟

تم إنشاء اختبار الرسم للعائلة في بداياته وفق منهج التحليل النفسي؛ لهذا السبب تم إجراء التحليل لبضع سنوات من خلال ديناميكية أوديب، أو من مراحل التطور النفسي الجنسي التي أنشأها فرويد. جيد، في الوقت الحاضر أصبح التفسير أكثر توحيدا، حيث يتم استخدام البطاريات الإحصائية ولكن يتم تقييم الموقف الشخصي لكل طفل أو مراهق أيضًا.

فيما يلي بعض الإرشادات لتقييم اختبار الرسم الأسري.

- **الحجم والمكان:**

رسومات كبيرة تدل على الأمن من ناحية أخرى، تظهر الأشكال الصغيرة والمنعكسة في زاوية من الورقة المخاوف وعدم الأمان.

• منحنيات وخطوط مستقيمة:

تُظهر الرسومات ذات الزوايا والمنحنيات ديناميكية ونضجًا؛ من ناحية أخرى تلك التي تظهر فيها الخطوط فقط، فإن الأشكال القليلة، أو الأشكال النمطية والفقيرة جدًا تُظهر غالبًا عدم النضج أو تثبيط.

• النظام والمسافة:

أحد الجوانب التي يجب تقييمها هو الترتيب الذي تم به رسم كل شكل من الأشكال؛ وبالتالي عادة ما يكون أكثر شيوعًا على سبيل المثال أنه يبدأ عادةً برسم الأم، أو في حالتها مع ذلك الشخص الذي يتمتع بأكبر اتحاد عاطفي؛ من ناحية أخرى هناك تفاصيل أخرى للقيمة هي المسافة التي يحددها الطفل بين بعض الشخصيات وغيرها.

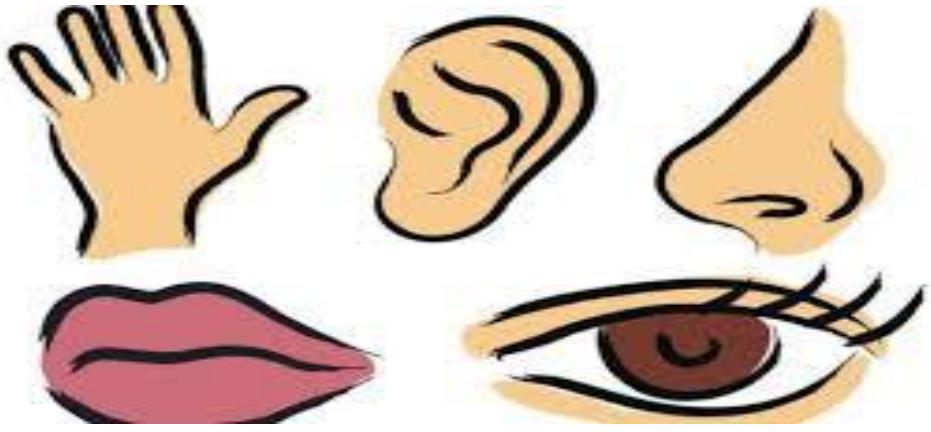
• حذف بعض الأرقام:

هناك حقيقة شائعة وهي أن هناك أطفالًا يفشلون في جذب أنفسهم إلى نواة العائلة؛ إنها حقيقة يجب أن تقيم وتأخذ في الاعتبار أيضا؛ وإغفال أحد الوالدين، أو الأشقاء قد يكون انعكاسًا لرفضهم.

رسم الشخص

في البداية تمحور اهتمام الباحثين النفسيين بالرسم حول الرغبة في دراسة لعوامل الإبداعية والعلاقة التي يمكنها أن توحد ما بين الإبداع والشخصية، وفقا لهذه الآليات فإنه عندما يطلب من شخص أن يرسم شخصا فإنه يودع هذا الشخص إسقاطاته الذاتية وتوتره وقلقه بمعنى آخر فإن الشخص عندما يرسم إنما يرسم نفسه كما يخشى أن يصبح وربما كما يتمنى أن يصبح.

ورسم الشخص عرف لأول مرة كاختبار نفسي في عام ١٩٢٦ وعرف في حينه باسم (جودنوف) واضعة الاختبار وكان مخصصا لتحديد الذكاء إلا أن أبحاثا وتجارب متتابعة أثبتت عدم فعاليته وتم تحويله من اختبار لدراسة الذكاء إلى اختبار لدراسة الشخصية على يد العالم هاريس ثم ماكوفر.



تعليمات الرسم

- يترك الجدية للمفحوص كي يرسم بالاتجاه الذي يريده.

- يطلب من المفحوص أن يرسم شخصا ما وقد يتساءل المفحوص رسم رجلا أم امرأة في هذه الحالة يجيبه الفاحص "كما تريد".

- يدون الفاحص بسرية تامة الوقت الذي استغرقه المفحوص لإتمام الرسم كما يدون تعليقات المفحوص وتراتبيه رسمه لأجزاء الجسم وترددات المفحوص وكامل تحركاته أثناء الرسم.

- على الفاحص أن يترك المفحوص يتصرف كما يشاء فيما يلي:

موضوع الرسم، أبعاد الرسم واتجاهاته، تحديد الجنس، إضافة عناصر أخرى غير موضوع الرسم، استخدام المسطرة، اختيار الألوان.

أهمية الجنس المرسوم في اختبار رسم الرجل:

إن جنس الشخص المرسوم لدلالته بحسب ماكوفر فهي تعتبر أنه من الطبيعي أن يكون الشخص المرسوم أولا من جنس المفحوص، فإذا رسمت مثلا المفحوصة رجلا في المرة دل ذلك في رأي ماكوفر على أن المفحوصة ذات انعكاس لميول جنسية شاذة.

إلا أن أبحاث ودراسات عديدة دحضت هذا المبدأ أو عارضته، إذ تناولت الدراسة أشخاصا يعانون من مشاكل جنسية (اضطراب الهوية الجنسية) فلم تكن القاعدة أن يرسم أحدهم شخصا من الجنس الآخر. وبهذا تكون مقولة ماكوفر بأن جنس الشخص المرسوم أولا يعبر عن الهوية الجنسية المسماة للمفحوص لا أساس لها من الصحة.

في الواقع هناك اختلافات جوهرية بين عديد العلماء فيما يخص هذه النقطة بالذات فمنهم من يردها إلى ثنائية العواطف ومنهم من يردها إلى عوامل نفسية واجتماعية ومنهم من يردها إلى عقدة الخصاء.

وبالاطلاع على مختلف الآراء استطاع العلماء أن يجمعوا على أن رسم البالغ الراشد لشخص من غير خيسه هو رسم يمكنه أن يكون مؤشرا على اضطراب الهوية الجنسية لدى هذا البالغ لكن دون أن يعني ان هذا المؤشر كاف لتشخيصه بالشاذ جنسيا فوضع مثل هذا التشخيص يجب أن يستند إلى أكثر من مؤشر كبروز الردفين

والعجز في الرسم وهيمنة العلامات الأنثوية على رسم الرجل أو الرجولية على رسم المرأة.

التسلسل

من المفترض أثناء الرسم أن يرسم الشخص الرأس والوجه ثم الرقبة ثم الجزع ثم الزراعين والرجلين، وفي حالة تأجيل رسم ملامح الوجه يعد رغبة في إنكار المستقبلات الخارجية، أما في حالات التسلسل الخاطئ كالبدأ بالارجل مثلا يعد مؤشرًا على عدم السواء

التفاصيل

تشمل التفاصيل ادراك المفحوص واهتمامه بعناصر حياته اليومية، وعدم وجود التفاصيل الرئيسة في الرسم يشير إلى القدرات العقلية والذكاء المحدودين، أما الاكتئابيون يصلون إلى الحد الأدنى من التفاصيل دون وجودها بشكل كامل، أما كثرة التفاصيل والعناية بها قد يشير إلى الميول الوسواسية، أما وجود تفاصيل شاذة وغير مألوفة قد تشير إلى الميول الفصامية؛ فالفصاميون يرسمون تفاصيل شاذة عن المألوف.

الحجم

رسم أشكال بشرية كبيرة ومنتفخة وسمينة يشير إلى الأكل وفتح الشهية، بينما رسم أشكال نحيفة ونحيلة يشير إلى الخجل وقلة المبادرة في العمل ونقصان الثقة بالنفس.

التظليل

يشير التظليل إلى القلق؛ ذلك حسب المنطقة المظللة سواء بالجسد أو الشعر أو الأنف، حسب دلالة كل منطقة.

الملابس

كثرة الاهتمام بالملابس وتأكيدها قد يشير إلى النرجسية الاجتماعية، أما إبراز العضلات وتظليلها يشير إلى نرجسة الجسد والرغبة في إظهار القوة

الحزام

يعتبر الحزام ذو دلالة جنسية والاهتمام به وتأكيده يشير إلى الانشغال الجنسي، وتظليله يعتبر صراع حاد في التعبير عن الجنس وضبطه

رباط العنق

الاهتمام به وإبرازه يشير إلى الانشغال القصيبي وقد يعني الشعور بالعجز الجنسي

أما رسم عنق صغير جدًا يشير إلى مشاعر النقص وعدم الكفاءة.

الأزرار

في الغالب يرسم الازرار من لديهم ميول وسواسية ولديهم قدرًا كبيرًا من الاهتمام بالتفاصيل، وقد يرسمها الأطفال المعتمدون بشدة على أمهاتهم.

الرأس

إدارة الرأس بعيدًا دليل على التجنب والانزواء ووضع شروط للإتاحة للأخرين، والرأس الكبيرة في الحجم الطبيعي دليل علي الميول التخيلية والفكرية.

رسم الرأس وملامح الوجه بصفة عامة يشير إلى الحاجات الاجتماعية ويعبر عن التوافق الاجتماعي؛ لكن المبالغة في تصغير الرأس يعد دليل على العقلية المنخفضة أو التأخر الدراسي، أما رسم الرأس بوضوح شديد مقارنة بباقي الجسد، فيشير ذلك إلى البخل الشديد أو تعويض مشاعر النقص، كما أن الأطفال الاعتماديون يرسمون الرأس بصورة مبالغ فيها.

ومحاولة رسم الرأس بمظهر سعيد قد يعد مؤشرًا على حب الظهور بمظهر لائق اجتماعيًا.

الشعر

الاهتمام برسم الشعر يشير إلى التفكير وحب الخيال، واللحى والشوارب وتظليلها الزائد يعد تعويض عن نقص الكفاءة الجنسية، والانشغال الجنسي، أو الرغبة في الظهور بمظهر رجولي.

العينين

رسم العيون كجيوب دون كرة العين يشير إلى القصور الملحوظ في استقبال المنبهات البصرية، والتمركز حول الذات؛ أما رسم انسان العين كنقطه دون رسم العين قد يشير إلى البارانويا؛ أما حذف العيون تمامًا قد يعد دليل على الهلاووس البصرية.

الأنف

يُعد الأنف دلالة رمزية جنسية وبديل قضيبي ويكون موضع اهتمام الذكور؛ ورسمه كبير أو إعادة رسمه أو تظليله يشير إلى سوء التوافق الجنسي أو نقص الكفاءة الجنسية أو القلق الجنسي.

الأذنين

زيادة الاهتمام بها وإبرازها أو إعادة رسمها يشير إلى الحاجة للسيطرة ونقص الاهتمامات أو تعويض عن مشاعر الضعف، والزيادة الشديدة في الاهتمام بها قد يشير إلى هلوسات سمعية، أما نقص الاهتمام بها وعدم رسمها قد يشير إلى الرغبة المباشرة لتجنب النقد، أو سوء التوافق، وقد تكون في رسوم المعاقيين عقليًا أو الأطفال الصغر العاديين.

الأسنان

إبراز الأسنان رغبات عدوانية وعدوان لفظي.

العنق

هو مركز الضبط؛ لكن رسمه طويل جدًا قد يشير إلى الميول شبه الفصامية

الجزع

هو مركز الحاجات وإذا رسم بشكل كبير وغير مناسب قد يشير إلى وجود عدد كبير من الحوافز غير المشبعة أما إذا صغر حجمه قد يعني الشعور بالنقص وفقدان صورة الجسم.

الكتفين

المبالغة في رسم الكتفين دلالات ذكورية وعدم الشعور بالأمان والانشغال بالقوة والكفاءة، وعدم تساوي الكتفين في الرسم يشير إلى عدم اتزان الشخصية وصراع في الدور الجنسي، ويشير الكتف الايمن الى الرغبات الذكورية والأيسر للأنثوية، وضآلة الكتفين مشاعر دونية.

الرجلين

عدم رسم الرجلين يشير إلى المشكلات الاجتماعية وعدم الشعور بالأمن والانطوائية، والاختلاف الظاهر في حجم الرجلين يشير إلى التناقض في سبيل الاستقلال، وأيضًا الأرجل الطويلة تشير إلى الحاجة الشديدة للاستقلال، أما التصاقهما يعد مؤشرًا على

سوء التوافق، والرجلين متقاطعتين دفاع ضد التقارب الجنسي، التأكيد على الركبتين مؤشرات للمثلية الجنسية.

الزراعين

تشير الزراعين للعلاقات الاجتماعية والتعامل مع البيئة المحيطة؛ فرسمها عريضة يشير إلى الشعور بالقوة، والايدي الطويلة تشير إلى الطموح، أما إذا كانت اليدين عند الكتف؛ فتشير إلى نقص الضبط، وإذا رسمت في حالة استرخاء تشير إلى التوافق الاجتماعي، أما إذا كانت ممدودة بعيدًا عن الجسم تشير إلى العدوان الخارجي، وإذا رسمت على الصدر تشير إلى التشكك والعدائية والميول شبه الفصامية.

أما في حالة رسم الأيدي في الجيوب أو خلف الظهر فإنها تشير إلى صعوبة الاتصال الاجتماعي أو ممارسة العادة السرية، وفي حالة عدم رسم اليدين تشير إلى نقص الكفاءة والذكاء المنخفض، وتظليل اليد تظليلًا ثقيلاً يكون نتيجة مشاعر الذنب لممارسة العادة السرية، والزراعين قصيرين غياب الكفاح ومشاعر النقص، أما الزارعان أشبه بالأجنحة يكون في رسوم شبه الفصاميين، والكفين كبار جدًا في الرسم دليل على الرغبة في التوافق الاجتماعي.

الأطراف

غالبًا ما تشير الأطراف عن العلاقات الاجتماعية وعدم رسمها قد يعد قلة الاهتمام بالاجتماعيات والانطوائية

دلالات عامة للرسوم العشوائية

اولاً : اذا كنت تشخبط من اليمين الى اليسار أي بشكل افقي ، وترسم خطوط متوازية ومستقيمة ، فهذا يعني انك انسان معتز بنفسك وتحب التحدي والمغامرة وعنيد وعنادك هذا ما ينكسر الا امام زوجتك اذا كنت متزوج او امام الصاحبة اذا كنت عازباً ، اما البنت فعنادها لا حدود له وما ينكسر امام أي انسان وهي لا يمكن ان ترتاح في حياتها الا بعد ان تصل لطموحاتها.

ثانياً : اذا كانت خطوطك مستقيمة ولكنها عامودية من الاعلى الى الاسفل ومتوازية فهي تدل على ان صاحبها حزين ويائس وعابس ويعاني من الكأبة والكبت ومع ذلك فهو دليل على الطموح بنفسه ، اما اذا كان اتجاه هذه الخطوط عامودية من اسفل الى اعلى فهي للطموح والمثابرة.

ثالثاً : اذا كنت من النوع الذي يرسم مربعات فأنت انسان ترفض التعنت ولكنك عصبي ، وانت انسان مثالي وغير مادي ، وانت انسان عنيف وتحب التحدي حتى تصل الى الهدف ، كما انك محب للمغامرة وعندك ثقة لا حدود لها الا في غسال

السيارات الذي تضطر الى اقفال ابواب سيارتك عنه حتى لا تمتد يده الى أي شيء وهو على استعداد لان تجتاز اصعب وادق المراحل ولو بالصبر.

رابعاً : الانسان المغرم بعادة كتابة الاسماء فاذا كنا من النوع الذي يكتب اسمه فهذا دليل انك شخص تحب شخصيتك وواثق من نفسك اما اذا كنت تكتب اسم زوجتك مثلاً او أي واحد تعرفه من غير ان ترسم حول هذا الاسم أي شكل كالدائرة او المستطيل فهذا يعني انك تحب الشخص وتفضل صحبته او صداقته اما اذا رسمت دائرة حول الاسم الذي كتبته فهذا دليل على انك متضايق من صاحبه وبودك ان تضيق عليه اما اذا رسمك لمستطيل فهذا مؤشر على انك تود قتله اما اذا رسمت حوله ما يشبه اشعة الشمس فأنت عدو لهذا الشخص وعادة ما تتخانق معه اذا قابلته في أي مكان يجمعكما لكن في حال رسمك لاسم أي انسان ثم قيامك بتلوين او تظليل الاسم فهذا يعني انه حبيب غال على قلبك اما اذا شخبطت عليه او رسمت فوقه لأي شكل فمعنى ذلك انك مشوش عقلياً ولا تدري ماذا تفعل تجاه المشاكل التي تواجهك.

خامساً: اذا كنت من النوع المعتاد على رسم اشكال بشرية مثل وجه او عيون ويدين ورجلين فأنت انسان مغرور قصدي ساخر تحب الضحك والوناسة ، ودائماً انت انسان مظلوم وعلى نياتك والناس يستغلونك لأنك طيب.

سادساً : الانسان الذي يرسم ساعة او نظارة او فواكه فتلك الرسوم تدل على الحاجة قد يكون صاحبها يعاني من ارهاق ذهني فاذا رسم مثلاً فواكه كثيرة فهو يحتاج لإجازة تبعده عن الروتين اليومي الممل.

سابعا": اما بالنسبة للذين يرسمون على الورق شوارع وجبال فهؤلاء الناس يكرهون القيود ويحبون السفر والترحال.

ثامناً : الذين يرسمون سلاسل او دوائر متصلة ببعضها البعض فهؤلاء الناس يعيشون بسلام نفسي ووئام مع شخص ما او تكون دليل بداية علاقة عاطفية جديدة. تاسعاً : الشخص الذي يرسم على الورق كتب ، فهو اما شخص جاهل او يعاني نقص بالمعرفة او عنده مشاكل لا يعرف كيفية ايجاد الحلول المناسبة لها ، وهؤلاء الاشخاص يعيشون ويشعرون دائماً بضيق.

عاشراً : وهو ذلك النوع من البشر المغرم برسم قلوب الحب التي تخترقها السهام او رسم مربع داخل مربع مثل الهرم المدرج يتميز هؤلاء بأنهم اصحاب عزيمة شديدة وطموح يصاحبه نجاح وانتصار كما انهم يتميزون بأنهم لا يبالون ولا يشكون من ضيق او ارهاق ولا يخافون المستقبل.

الحادي عشر : الشخص الذي يرسم الورد ويكتب فقط حروف او يرسم نجوم هذا النوع من الناس لا يزالون يعيشون في سن المراهقة حتى ولو كانوا كبار السن كما

انهم مثاليين في كل شيء ما عدا الحب لانهم يحبون المجهول ويحبون التغيير ولا يستقرون على رأي معين كما انهم يتميزون بغيرتهم الشديدة.

الثاني عشر: الفتيات عادة يرسمن شماسي او وجوه بنات شعورهن طويلة او يرسمن صناديق اشبه ما تكون بصناديق الهدايا فالفتاة التي ترسم هذه الرسوم لا بد وانها تمر بأزمة عاطفية وهي من النوع الخجول تسعى الى استجماع كل قواها وحماسها لاتخاذ قرار ما في المجال العاطفي ولكنها لا تستطيع لانهن يشعرن في خوف دائم على من تحبين من الضياع او انهن يشعرن انهن بحاجة الى المال او لديهن سر يعانين من كتمانه.

الثالث عشر : وهم الاشخاص الذين يرسمون سياج او سور او عيون واشكال والوان هؤلاء ناس محاصرين ويشعرون بالاختناق او انهم يعانون من حالة ترقب وانتظار لشيء ما او نتيجة عمل ما كما انهم يتصفون بالخوف من كتمان الاسرار والنوايا المجهولة فالأسوار تمثل لهم السجن والعيون الضمير والرسم عامة يدل على الشعور بالذنب

الرابع عشر : اما اصحاب الزخارف والخطوط المتعرجة والمتموجة فهم اشخاص لا يعترفون بشيء اسمه كرامة او عزة النفس ودائماً يطلبون السماح والغفران حتى ولو

انهم غلطانين كما انهم يمتازون بالنفاق والاحتيال واغلب اصحاب هذه الرسومات يكونون من السياسيين لانهم يعيشون دائماً في حالة ارهاق وترقب.

الخامس عشر : اما الذين يرسمون اشكال السفن والطائرات من ورق او بالونات او يشخبطون ويرسمون بالقلم خطوط على اشكال زقزاق متلازمة بجانب بعضها البعض فهؤلاء مولعون بالسفر ويحبون الانطلاق والحرية واذا كان بعضهم محروم منها خصوصاً اذا كانوا متزوجين كما ان لديهم رغبة نحو العمل على اثبات الذات لذلك فهم يشعرون بقلق دائم ويبحثون عن الاطمئنان كما ان بعضهم يكونون متشائمين وذلك بسبب الوحدة والكأبة او الارهاق النفسي ،

السادس عشر : هناك من الناس من يرسم دجاجة او بيضة وهذه الرسومات غالبا يرسمها النساء فهي تمثل الحنان والامومة اما اذا رسمها الرجال فهذا يدل على انهم يعانون من رغبات مكبوتة لم يستطيعوا تحقيقها عندما كان صغار.

السابع عشر : وهؤلاء هم اصحاب كتابة الارقام وهي تدل عنا على الحاجة الماسة للمادة سواء من خلال قرض او الاستدانة او انهم اشخاص يعانون من مشاكل مادية خصوصاً اذا كانوا من التجار.

رسم العيون

رسم الأعين الكبيرة يدل على الشخصية الصامتة المنطوية والتي تعاني من الخجل في التعبير عن نفسها بشكل مبالغ فيه أم رسم العيون العادية المفتوحة ربما دل على التوتر والخوف من التصرف بحرية أمام الآخرين وأخيراً الأعين المغلقة تعني فقدان التصالح مع النفس وعدم الرضى عن المعيشة أو الحياة للشخص.

كتابة التوقيع الشخصي

الشخصية المتغطرسة أو التي تتمتع بثقة عالية في النفس أو البحث والتفكير في حل مشكلة ما هذا ما قد يدل عليه كتابة التوقيع الشخصي دون مناسبة لذلك .

رسم الحيوانات

كل حيوان وله دلالة خاصة فعلى سبيل المثال رسم النمر أو الذئب يدل على الغضب الداخلي الغير معلن أما الثعلب يدل على التفكير في شيء غير جيد بينما يدل رسم السناجب على الحماية والرعاية ورسم الأسد يدل على الثقة بالنفس والإحساس بالتفوق على الآخرين.

رسم الأشكال الهندسية

الإصرار والدقة والشخصية العنيدة وربما الحذر كل تلك الصفات تدل عليها رسم الأشكال الهندسية.

رسم السهام

بحسب اتجاه رأس السهم في الرسم يتم تحليل الشخصية فعلى سبيل المثال إذا كان السهم يتجه إلى الأعلى دل على قدراتك العالية على التركيز واستخراج التفاصيل المهمة و الدقة الكبيرة أما إذا كان رأس السهم متجهاً إلى الأسفل فإن هذا الأمر يدل على تركيز راسمه على تطوير النفس وإذا كان رأس السهم متجها إلى اليسار فهو يدل على التعلق بالماضي أما إذا كان متجهاً إلى اليمين فهو يدل على التطلع للمستقبل.

رسم النجوم

الشخص الذي يرسم النجوم بشكل عشوائي فهو يريد أن يكون مركز اهتمام من حوله وأن يصبح أبرز شخصية في المكان الذي يتواجد فيه ولكن قد يدل رسم النجوم أيضاً على المعاناة من الاكتئاب إذا كانت تحتوي على الكثير من الأطراف.

رسم الأزهار والشمس

رسم الزهور والشمس المشرقة يشير إلى الخيال الخصب أو الرضى والقناعة الشخصية.

رسم الخطوط المتقاطعة

الخطوط المتقاطعة ليست جيدة لأنها تدل على الشعور بالذنب أو لوم النفس على فرصة ضائعة أو تصرف غير محسوب.

رسم البيوت الصغيرة والصناديق

تدل على قدرة عالية في حساب الأمور بدقة كبيرة والتمتع بمهارة التخطيط والالتزام بالنظام والسعي في تحقيق الأهداف التي وضعتها لحياتك.

رسم لوحة الشطرنج

رسمك المستمر للوحة أو رقعة الشطرنج لها دلالة كبيرة على عدم القدرة في حل مشكلة معينة أو المعاناة من حالة مستمرة من الشك حول أمر ما أو طريق سلكته أو اخترته لحياتك.

رسم الأشكال الحلزونية أو اللولبية

مشاكل الآخرين لا تزعجك كثيراً ودائماً ما تمتلك طرق غير تقليدية ومبتكرة وتختلف عن الاَخرين في حل المشاكل وربما تكون عبقرياً وأنت لا تعلم. !

رسم الدوائر والحلقات

رسم تلك الأشكال يدل على الحاجة إلى الاهتمام من الأصدقاء والعائلة فأنت تعاني من الوحدة وتحتاج إلى التحدث عما بداخلك وأن تشعر بحرارة المشاعر من المقربين لك فأنت شخص انطوائي وهذا أمر لا يسعدك.

التعبير بالفن والعلاج النفسي

يُولد كل فرد منا بقدرات فطرية للتعبير والخلق والإبداع ، يُمكنه التعبير عنها بصورٍ عدة ، فالتعبير بالفن يجمع بين الفنون البصرية والحركة والكتابة والشعر والنحت واللعب والمسرح والعمليات الإبداعية الأخرى التي تتفاعل معاً لتحقيق النمو والتعافي والصحة النفسية الجيدة، والتعبير بالفن لا يشترط وجود الموهبة الفنية ؛ فمنهج التعبير بالفن يعطي الاهتمام الأكبر للعملية الإبداعية في الفن أكثر من المنتج الفني.

والعلاج بالفن هو استخدام أنواع الفنون المختلفة من رسم ونحت وتلوين وغيرها لمساعدة الناس على التعبير عن أنفسهم فنيا، بحسب موقع « Psychology

today».فالفن يصبح هو اللغة التي يخرج الأفراد بها أفكارهم ومشاعرهم، التي لا يستطيعون التحدث فيها؛ بمساعدة الطبيب أو المعالج النفسي المختص الذي يفهم أكثر عن مشاعر الفرد وسلوكه من خلال رسوماته أو أعماله الفنية، ما يساعده على معالجة مشكلاتهم النفسية.

وتعتبر الفنون التعبيرية هي ممارسة استخدام الصور ورواية القصص والرقص والموسيقى والدراما والشعر والحركة والفنون البصرية معاً ؛ لتعزيز النمو البشري والتنمية والشفاء، وترتبط الحركة والكتابة والفنون البصرية ببعضها ارتباطا ًقويا ، فجميع اشكال الفنون متاحة للفرد للتعبير عن ذاته أياً كان الغرض من ذلك سواء كان للترفيه أو الشفاء ، أو الحفاظ على الصحة والحيوية في رحلة الحياة .

ويعرف (طلال عبدالله ،٢٠٠٦ : ٤٧) التعبير بالفن بأنه وسيلة تُمكّن الفرد من إسقاط ما بداخله والتعبير عن دوافعه اللاشعورية ، ومهما كانت قدرات الفرد متواضعة وخبراته السابقة قليلة فإنه قادر علي التعبير عن اللاشعور من خلال الفن إذ ليس هناك حدود زمنية للعمر أو القدرة العقلية، ويساعد التعبير بالفن الفرد في إخراج ما بداخله من مكنونات لاشعورية خطية قد يعجز بعض الأحيان بالتعبير عنها بالكلام، و على سبيل المثال : ذكريات الطفولة والمكبوتات والاحلام والخبرات السابقة

وما يصعب عليه الإفصاح عنه من أحداث مؤلمة فإنه يستطيع التعبير عنها من خلال وسائط الفن المختلفة.

فالتعبير الفني هو التعبير عن النفس بكل ما يسعها من رخصة الانطلاق الفسيح التلقائي الواسع الجنبات عن الذات، وهو بمعناه الحقيقي الانطلاق لتحقيق الفكرة من منبعها إلي ان تصبح شيئا ملموساُ محسوساً ومرئياً للعين ، وتحقيق الفكرة النابعة من الذهن تنطلق معها وتصاحبها الخامة وهي الأداة للتعبير عن الفكرة.

كما أن التعبير بالفن هو وسيلة للتواصل بصرياً بالأفكار والمشاعر المؤلمة التي يصعب صياغتها لفظياً، ويستخدم التعبير بالفن في مجاليّ العلاج النفسي والمشورة ليس فقط لأنه يمد المختصين بلغة غير منطوقة ولكن لأنه أيضا يساعد الأفراد من جميع الأعمار لتشجيع النمو الشخصي وتعزيز الوعي الذاتي ، والمساعدة في التعويض العاطفي. يتيح التعبير بالفن للأشخاص التعبير عن انفسهم بشكل خلاق ، والأهمية الأكبر تكمن في العملية الإبداعية في الفن لهذا يعطي التعبير بالفن الأهمية الأقل للمنتج الفني .

ويختلف العلاج بالفنون التعبيرية عن العلاج بالفن التقليدي في كلاً من تصميم التدخل وتوجيه المبادئ النظرية ؛ فتصميمات التدخل في العلاج بالفنون التعبيرية متعددة الوسائط ، مما يعني أنها تدمج جميع أشكال الفنون التعبيرية (الفنون البصرية

، وحركة الرقص ، الموسيقى والكتابة والشعر وغيرها من أنماط الفنون) ، كما أن المبادئ النظرية التي توجه التدخلات تختلف أيضا عن تلك التي

تدخل في العلاج بالفن التقليدي، فالعلاج بالفن التقليدي هو أحادي النمط ، وعادة ما يستخدم فقط الفن المرئي ، ولا يعتمد على تكامل أشكال الفن المختلفة

والتعبير بالفن بأنه أداة تتيح للفرد البوح بكل ما يجول بخاطره دون الحاجة للتحدث وبدون الحاجة لامتلاك موهبة بعينها ، فكل فرد له اتجاه يستمتع به فمن لا يجيد استخدام الألوان يمكنه الاستمتاع بالنحت أو الأشغال الفنية ، ومن لا يهتم بالفنون البصرية يمكنه التعبير من خلال الكتابة والشعر والمسرح وسرد القصص ، فالعمل الفني النهائي الذي ننتجه هو صورة مطابقة لماضينا وحاضرنا وأمنياتنا لمستقبلنا.

عملية الفن (مسار الفن) :-

يمكن أن تمثل الجملة الشهيرة "إنها الرحلة ، وليس الوجهة" الشعار المثالي لعملية الفن، تلك الحركة التي نشأت في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي وتوسعت منذ ذلك الحين في التعريف لوصف النهج الفلسفي العام لصنع الفن ، حيث تركز عملية الفن على عملية الإبداع الفني وفعله بدلاً من العمل الفعلي النهائي الذي يخرج منه ، وقد تحدي الفنانون في أواخر الستينات في القرن الماضي فكرة الفن

المقصود به ما ينتج من أعمال فنية تناسب سوق الفن المزدهر ، فقد أقيمت معارض لدعم مفهوم المسار الفني كحركة جديرة بالاعتبار في عالم الفن ، وعلى سبيل المثال نذكر معرضان أقيما كلاهما في عام ١٩٦٩، أحدهما بعنوان " عندما تصبح المواقف نموذجاً" برعاية "هارالد سيزمان""Harald Szeemann" في متحف "كونستهالي بيرن" في سويسرا ، ومعرض آخر بعنوان " مكافحة الوهم " برعاية "مارسيا توكر" "Marcia Tucker" في "متحف ويتني" في مدينة نيويورك.

ويُعرف "بونجيورنو" مسار الفن بأنه اتجاه يصب تركيزه على العملية الإبداعية في الفن حيث تتسم هذ العملية بعدم وجود تعليمات خطوة بخطوة ، كما لا يوجد نموذج يتبعه المتلقيين في العملية الإبداعية العمل الفني النهائي هو عمل أصلي فريد من نوعه ، ولا توجد طريقة صحيحة وأخرى خاطئة في الاكتشاف والابتكار ، و تركز عملية الفن على الخبرات السابقة واكتشاف الأساليب المختلفة المستخدمة والأدوات الفنية في عملية الإبداع والابتكار.

وتُدرك عملية الفن في الجلسات العلاجية من خلال اللمس والقنوات الحسية والبصرية وبعد ذلك يتم معالجة تأثيرها ومعناها من خلال القنوات المعرفية واللفظية ، و تنطوي هذه العملية على عدة جوانب مثل الجوانب الحسية الجسدية والبصرية والعاطفية والجوانب المعرفية لمعالجة المعلومات،

فالمسار الفني جزءٌ هامٌ في العملية العلاجية بالتعبير بالفن.

كما يركز فرويد كل اهتمامه بالأعمال الفنية على الأثر الذي يتركه العمل الفني على الذات أي الجانب الوجداني للعمل الفني ولا يبالي بمسألة الشكل ، فهو يرى أن المشاهد التي يصورها الفرد بالرسم دوماً ما تحمل جزءاً من الحقيقة.

وتتضمن عملية الشفاء للمراهقين الجانب الإدراكي و العاطفي والتخيلي والاجتماعي والحسي والروحي، فالعملية الحسية للإبداع الفني تتضمن هذه العوامل الستة ، وعملية الفن دائما ما تتضمن الإدراك والإحساس والتخيل والعلاقات الاجتماعية والتلاعب المادي بالخامات وروح الفنان التي تتجلي في العمل الفني، وتكمن الفائدة الكبرى للجانب العلاجي للانخراط الفني في المرونة اللامحدودة في تطور مستوى المراهق ؛ فعملية الخلق والإبداع الفني تمد المراهق برؤى جديدة وخبرات معرفية جديد للمزيد من العمل والإبداع.

وفي ضوء ما سبق نستخلص أن عملية الفن هي المبدأ الذي يرتكز عليه التعبير بالفن ، فهي لا تعطي اهتماماً لجودة العمل الفني ولكن ينصب اهتمامها على جودة الوقت الذي يقضيه المعبّر في جلسات التعبير بالفن ومدى تأثير ذلك عليه ، فالفن يأتي بمثابة الوعاء الذي يسقط فيه المعبّر عما بداخله من مشاعر بطريقة حرة غير مقيدة بتعليمات فيخرج ما بداخل اللاشعور من عقد ومشاكل وأحلام ، فالفن هو وسيلة

قوية لتعزيز الأنا وبناء الذات ، وعليه فإن عملية الفن تتضمن بعض النقاط نلخصها فيما يلي :

-لا يوجد أي اتجاهات من الواجب اتباعها ولا نموذج محدد لمحاكاته وتقليده.

-ليس هناك طريقة خاطئة وأخرى صائبة لإتمام العمل الفني.

-يركز المعبّر على الإبداع واكتشاف الخامات الفنية المختلفة وتعدد الأساليب الفنية .

-كل عمل فني هو مشروع وفكرة قائمة بذاتها مختلفة عن الأعمال الفنية للآخرين.

أنماط الفنون التعبيرية :-

يتضمن العلاج بالفنون التعبيرية عدداً كبيرا من الأنشطة الفنية نذكر منها ما يلي :

الرسم والتصوير الفني باستخدام وسائل عدة مثل (اقلام التحبير – الألوان الزيتية – الألوان المائية – أقلام الرصاص والفحم – ألوان الشمع وغيرهم) ، الرقص، السيكودراما ، الحركة واللعب، التشكيل بالعجائن الفنية مثل (عجينة السيراميك – الصلصال الحراري – العجائن الورقية –الطين الأسواني وغيرهم)، فن الماندالا ، الموسيقى ، الشعر ، فن الحكي وسرد القصص ، فن الكولاج ، النحت ، تصميم

الحلي ، إعادة التدوير ، صناعة الألعاب والعرائس ، فن الكروشيه ، المشغولات الجلدية ، الطباعة اليدوية ، أشغال الخزف والصلصال ، فن الأميجرومي.

وتستخدم هذه الفنون كألية علاجية.

والألوان والرسومات والنحت والزخرفة.. هي هوايات تدخل البهجة إلى قلوبنا جميعًا، ولذلك فإن الأطباء أدخلوها ضمن برامج علاجية تحت اسم العلاج بالفن لدورها في شفاء الكثير من الاضطرابات النفسية والعضوية.

ماذا يحدث في جلسة العلاج بالفن؟

في أول جلسة مع الطبيب أو المعالج النفسي سيسألك عن الأسباب التي دفعتك للعلاج وستتحدثان فيها سويا حتى يشخص الطبيب المشكلة التي تعاني منها تحديدًا، بحسب موقع «Psychology today».بعد ذلك سيطلب منك الطبيب أن تقوم بأي عمل مثل رسم لوحة فنية، وسيظل يشاهد ويلاحظ وأنت تقوم بالعمل دون تدخل أو حكم عليك. وقد يسألك الطبيب بعد انتهاء عملية الرسم أو خلالها بعض الأسئلة التي تتعلق بماذا تشعر وأنت ترسم وما الأجزاء الصعبة أو السهلة عليك، وما الأفكار أو الذكريات التي كانت في عقلك بينما تقوم بالعمل الفني.

الأمراض التي يعالجها

العلاج بالفن يساعد كل من الأطفال والمراهقين والبالغين للتعافي من بعض الاضطرابات النفسية أو الأمراض العضوية، ومنها بحسب موقع « Good Therapy»:

- اضطرابات القلق
- الاكتئاب
- الإدمان
- الضغط العصبي
- اضطراب ما بعد الصدمة
- اضطراب فرط الحركة ونقص الانتباه
- السرطان
- أمراض القلب
- مشاكل الشيخوخة
- فقدان الشهية
- الشره المرضي للطعام

- ضعف الإدراك

- مشاكل العلاقات والمشاكل العائلية

الأنشطة التي يتناولها العلاج بالرسم

يشتمل العلاج بالرسم على الكثير من الأنشطة وهي بحسب موقع « Good Therapy»:

- الرسم بالفرشاة

- الرسم بالقلم الرصاص أو الجاف

- الرسم باستخدام الأصابع

- الرسم العابث بطريقة لا مبالية

- الرسم بالشخبطة

- النحت

- التشكيل بالطين

- الحفر والنقش

- صنع الفخار

- صنع البطاقات

- استخدام المنسوجات في العمل الفني

هل يجب أن تكون موهوبًا؟

لا يشترط العلاج بالفن إطلاقا أن تكون موهوبًا في الرسم أو غيره من الفنون، حتى ينجح العلاج، لأن الهدف في الأساس ليس القطعة الفنية في حد ذاتها، ولكن ما يعبر من خلالها المريض عن أفكاره ومشاعره الداخلية، والذكريات والقصص والرسائل التي تخرج في القطعة الفنية، والتي تساعد كل من المريض في الشعور بالتحسن والطبيب النفسي كذلك في تحليل سلوك المريض.

أين يمكن الحصول على العلاج بالفن؟

العلاج بالرسم لا يمكن أن يقوم به الفرد وحده، فهو جزء من برنامج علاج نفسي أو عضوي، ولذلك فإن هذا البرنامج يقدم في المستشفيات أو العيادات النفسية ومراكز إعادة التأهيل، وفقا لموقع الجمعية الأمريكية للعلاج بالفن.

الفصل الثالث

الأدب الشعبي وعلم النفس

مقدمة

الابداع الفني وعلم النفس وجهان للنفس الإنسانية، فالأبداع الفني بمجالاته المختلفة تعبير عن النفس يقدمه المبدع، ومهمة علم النفس تفسير علمياً. وقد كان التحليل النفسي أول فرع من فروع علم النفس يتصدي لدراسة الإبداع الفني منذ ظهور كتاب "تفسير الأحلام" لفرويد وقد بدأت تطبيقاته العديدة علي الأدب والجماليات والدين والتاريخ والأساطير وقد كانت البداية الحقيقية في دراسة فرويد للشخصيات السيكوباتية علي المسرح عام ١٩٠٤ ولكن هذه الدراسة لم تنشؤ إلا في عام ١٩٤٢

ثم تبعها بدراسة جراديفيا لجنيسن عام ١٩٠٧ ثم دراسة عن ليوناردو دافنشي عام ١٩١٠ وبذلك تعتبر هذه هي البدايات الأولي لتطبيقات التحليل النفسي كأحد فروع علم النفس علي الابداع الفني علي المستوي العالمي ، ولم يكن تناول فرويد لهذه الأعمال الا تعبيرا عن رأيه في أن الفنان يغوص في أعماق اللاشعور فيستخرج الصراع الذي يعيشه ويعبر عنه بفنه او بلغته الخاصة وإذا كان فرويد قد أسس معظم نظرياته وعمدها باستخدام أغلب أسماء الأساطير : أوديب ، إليكترا ، نرجس ، إيروس ، ثانوتوس وقد لمح إثباتا لأفكاره من الدراسة المتعمقة للأساطير وكشف الغطاء عن كيفية ظهور الأساطير في المحتوي الظاهر للأحلام.

فإنه من الطبيعي أن نجد فرويد يهتم بالأوديب ، ونجد جونز يتصدي لدراسة هاملت (٦٧) ولذلك نجد لونزرانك يقدم دراسة فياضة لاسطوره مولد البطل وكذلك كما يعرض دكتور / فرج أحمد فرج لدراسة هانز ساكس عن اللاشعور المبدع.

وكل الدراسات السابقة وغيرها الكثير تؤكد لنا مبلغ ما احتله الإبداع من مكانة في التحليل النفسي ، هذا بالنسبة للدراسات علي المستوي العالمي . أما علي المستوي المحلي فقد كانت هناك محاولات عديدة لاستخدام تطبيقات لعلم النفس وللتحليل النفسي خاصة للإبداع الفني متمثلة في قسمي علم النفس بجامعة القاهرة وعين شمس وقد اهتمت جامعة القاهرة بجوانب الإبداع وسمات المبدعين على يد الدكتور / مصطفى سويف وتلاميذه . أما في جامعة عين شمس فكان الإهتمام بديناميات الإبداع ومحتوى أو مضمون الإبداع على يد الدكتور / مصطفى زيور والدكتور / فرج أحمد فرج .

وكان هناك الكثير من الدراسات الأدب والأدباء ومنها – على سبيل المثال لا الحصر – دراسة الدكتور / فرج أحمد فرج" دراسة في تحليل المحتوى لقصة ياليل ديان (طوبى للخائفين) والمنشورة في كتاب "التحليل النفس والأدب".

كذلك دراسة فريال محمد فرج " في التحليل النفسي للأساطير ".

وهي رسالة ماجستير تحتوي على تطبيقات لنماذج مختارة من ألف ليلة وليلة . وغيرها من الدراسات والتي اهتمت بتحليل مضمون بعض الأعمال الأدبية ولكن بقى مجال الأدب الشعبي عامة والأغنية الشعبية والقصة الشعبية خاصة خاليا إلا من دراسة الدكتوراه / لفاطمة حسين المصري عن الفولكلور تحت إشراف الدكتور / مصطفى زيور .

وقد كان النتائج دراسات الأدب – والتي تتبع منهج التحليل النفسي – من حيث التعرف على ديناميات الأدباء المبدعين حيث إن أعمالهم تدل على جوانب كثيرة من شخصياتهم ، وحيث إن الأدب الشعبي هو إبداع الشعب، فبذلك يصبح تعبيرا عن مكونات الشخصية القومية المصرية بناءا على التعبير التلقائي عن احتياجاته وأحاسيسه الأصيلة دون صنعة أو فنيات تفقدها أصالتها وتعبيرها الصادق الحر وحيث إن العمل الفني مظهر من مظاهر السلوك كما يرى الدكتور / يوسف مراد . (٦٠) فإنه يمكن محاولة تفسيره بمفاهيم التحليل النفسي كأى مظهر سلوكى أخر ، ومحاولة ربط شخصية الفنان باثره الفني من حيث هو معبر بطريقة رمزية عن هذه الشخصية وخاصة عن بعض دوافع السلوك الشعورية واللاشعورية وكذلك فإن الأدب الشعبي عامة والأغنية الشعبية والقصة الشعبية خاصة يعبرون بطريقة رمزية أكثر وضوحا عن غيره من الأعمال الفنية للشعراء المحترفين حيث تلعب الرقابة والمقاومة دورا هاما في تعبيراتهم الفنية الخاصة وانتاجهم الأدبي والفني ومن هنا فإننا نجد أن

التعبير التلقائي في الأدب الشعبي عامة والأغنية الشعبية والقصة الشعبية خاصة يشبه الى حد كبير التداعى الطليق والذي يعد المنهج الأساسي في التحليل النفسي .

وبما أن المبدأ الأساسي في مجال تطبيق التحليل النفسي لدراسة الابداع الفني والذي يلح فرويد في تأكيده هو حتمية السلوك أي أن أفكار أي شخص وعواطفه وأفعاله وتصرفاته في لحظة ما تتوقف توقفا تاما على تطور دوافعه الشخصية وتشكيلها خلال الخبرات السابقة كما أنها تتوقف على كيفية إدراكه للموقف الذي يحيط به .

وهذا المبدأ ينطبق أيضا على الأدب الشعبي حيث إن هناك نوعا من الحتمية لإنتاج مثل هذا النوع من الابداع الشعبي ونحن نجد أن كل شعب له أدبه الخاص الذي يميزه عن غيره من الشعوب وعلى سبيل المثال :

" مصر " جزء من وطن أكبر هو العالم العربي وبانتمائها لهذا العالم العربي فإنه تربطها بهذا العالم الكثير من مكونات الشخصية العربية . إلا أن هذا العالم العربي أيضا يختلف وتتباين الشخصيات في داخله حيث إن هناك العربي المصري والعربي السعودي والعربي الليبي إلى أخر الشخصيات المختلفة . والعرب تجمعهم صفات تعتبر خاصة بالعالم العربي وتفرق بينهم شخصياتهم من إقليم الى إقليم . وخير ما يدل على هذه الاختلافات ويوضحها هو الإنتاج الأدبي لكل شعب على حدة ، كما تميز كل شخصية فنان مبدع أعماله الفنية عن غيره من الفنانين المبدعين . وهنا

نؤكد أن الإنتاج الفني للأفراد يكون مصدره اللاشعور الفردي الذي يميز كل فنان عن غيره من الفنانين .

أما الأدب الشعبي فيكون مصدره الشعور الجمعي للشعب فإذا كان هناك اختلاف واضح الأفراد بصفة الواحد منهم طبيب ، فلاح ، مهندس ، محام ، مدرس ... الخ ولكن هناك إتفاق في جزء دقيق من شخصية كل فرد في اللاشعور يحيل كل تلك الاختلافات الى تقارب وانسجام وهما أساس انتقال الميراث الثقافي والقيمي من جيل إلى جيل. ويظهر هذا التقارب . اللاشعور بين الأفراد باختلاف بيناتهم وثقافتهم في حبهم وحفظهم وترديدهم للتراث الشعبي متمثلا في الأغاني والعادات والتقاليد والأمثال الشعبية وغيرها من مظاهر التراث الشعبي والذي من عمليات الخلق التي يبدعها الناس ويمارسونها كلهم لدرجة أنهم في أحيان ما يعيشون في إطارها ويفكرون على ضوء حلولها فالفن الشعبي انعكاس لعمل الشعب الذي يعبر عن اللاشعور الجمعي الذي يعتبره يونج مخزنا لآثار الذكريات الكامنة التي ورثها الإنسان عن ماضى أسلافه فهو ي كل المخلفات النفسية لنمو الأنسان الحضاري " تلك المخلفات التي تتراكم نتيجة الخبرات المتكررة عبر الأزمنة والتي تظهر من خلال عمليات رمزية في كل المنتجات الثقافية تقريبا الطابع الاجتماعي أو الثقافي كالأساطير والعادات والتقاليد والطقوس الاجتماعية المتوارثة وغيرها من المنتجات الثقافية التي تستمد قوتها ووظيفتها من اللاشعور الجمعي . وهذه الوظيفة في خفض التوتر وهي نوع من

التخفيف الدينامي الدافع والمنقب حيث يعمل في جميع مجالات بنائيات الضمير المتخيل على تحسين وضع الإنسان في العالم" .

وقد أوضح التحليل النفسي هذه الوظيفة في تفسيره لمفهوم الإعلاء الذي يعنى به الإعلام بالدفعات الغريزية أي باعتباره الميكانيزم الذي يدفع الفرد إلى التكييف والتلاؤم مع البيئة حيث يعمل على تحويل الطاقات الغريزية المكبوتة والمرفوضة إجتماعياً الى شكل مقبول ومعترف به وبأساليب رمزية والتي اكتشفها فرويد " كخاصية من خواص الأحلام وأيضا من خواص التفكير اللاشعورى وتفكير الشعب بنوع خاص و إنا لنجدها في أغاني الشعب وأساطيره ورواياته المتوارثة وفي التعبيرات الدارجة والحكم الماثورة والنكات أكثر مما نجدها في الحلم" .

وقد أكدت مها الكردي على أن " التفكير اللاشعورى يتميز بوجود طبقتين طبقة جمعية تحتية – إذا صح هذا التعبير – وطبقة شخصية تتعلق بحياة الفرد نفسه وشخصيته وعلاقاته الخاصة .

واللاشعور الجمعى ليس نتاجا لخبرات شخصية ولكنه محفور في العقل البشري منذ الأزل ، وهذا يعني أنه في تشريح النفس البشرية مثلها مثل العقل المادي" كما توجد علامات واضحة هذا اللاشعور الجمعي فهو يمثل خبرات الأمم والشعوب على مر الأجيال والتي تظهر في الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية، ومختلف مجالات

الأدب الشعبي ومن هنا فسوف أقوم بالبحث عن معرفة الإنسان المصري من أحواله الله في سوائه من خلال تعبيره عن ذاته سواء في الأغنية الشعبية أو الحكاية الشعبية.

وفي هذا الفصل نحاول إلقاء الضوء على المفاهيم الأساسية للدراسة وهي التحليل النفسي والأدب الشعبي والشخصية القومية (المصرية)

أولا : الأدب الشعبي

ونبدأ بدراسة الأدب الشعبي . ويعرف / أحمد رشدى صالح الأدب الشعبي بانه نوع من الأنواع الأدبية أطلق عليه شعبي لانه من نتاج الشعب كما يجد القبول لدى الشعب أيضا وهو مجهول المؤلف فهو نتاج جماعة مهما كان مبدعه في الأصل فردا كما أنه لا يتخذ صورة نهائية بل ينمو ويتغير مع الأجيال ذلك أن كل جيل يضيف إليه من ذاته وظروفه وخصائصه مما يجعله متمشيا ومعبرا عنه هذا هو تعريف الأدب الشعبي لدى / أحمد رشدى صالح .

أما خصائص الأدب الشعبي لديه فهي :

(١) الصراحة

(٢) الواقعية

(٢) الجماعية

(٤) التداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى

وتعد " الجماعية " من أبرز سمات الأدب الشعبي حتى أننا نرى أنه مجهول المؤلف فهو نتاج جماعة مهما كان مبدعة في الأصل فردا.

أما عن صفات الأدب الشعبي لدى / أحمد رشدى صالح فهي :

(١) أن الأدب الشعبي يمتاز بالعراقة .. فهو يحفظ لنا تراثا نستطيع بدراسته أن نتعرف على الحياة الفكرية والروحية والاجتماعية لأسلافنا الأقدمين والتي تظهر في العامية مقدرة فائقة على التعبير عن أحق المشاعر والأحاسيس مما كتب للأغاني والمواويل الانتشار والخلود ومما جعل الأدب الشعبي ينتقل من جيل إلى جيل حتى إنه يمكن لنا أن نسميه أدب الماضي والحاضر والمستقبل .

(٢) أن الأدب الشعبي لا يختص بالآداب كما هو معروف في القصص ولكنه يشمل معارف وعلوما شعبية بما تتضمنه من تعاويذ سحرية وتنجيم ووصفات علاجية . إنه أدب الحياة – أدب العمل – أدب المشاعر وخلجات القلوب ولا يمكن أن يعيش الإنسان في فراغ فلا تمضي به لحظة إلا وهو يمارس حياته على نحو من الاتجاه فهو يفكر ويعمل ويفرح ويحزن ويستحسن ويستهجن وينقد ويسخر أو يمدح .

(٣) أن الأدب الشعبي ذو أثر في نفوسنا لأننا ننفعل به فيرضى فينا جانب الوجدان ويعبر عن قيم فنية واتجاهات جمالية ضمن أحاسيسنا الشعبية وأن في ذلك توحيدا للذوق العام للجمال في الأسلوب وفي المعنى وفي استثارة نوازعنا الشعورية كما أنه تعبير عن حاجاتنا الإجتماعية والفنية والروحية كأفراد لمجتمع يعيش في

ظروف موحدة وفي فترة معينة من الزمان . ويقول أحد رشدى صالح " إن الأدب الشعبي عندنا هو أدبان و ادب واحد – تقليدى تتوافر فيه أركان الرأي الأولى : (أدب عامى ، تقليدى ، شفاهى ، مجهول المؤلف ، متوارث) حديث، لا تتوافر فيه بعض تلك الأركان مثل تجهيل المؤلف أو الشفاهية أو اللغة أو التوارث وعلى ذلك فالأدب التقليدي لو أدب العامية والأدب الحديث هو أدب الفكرة الوطنية "

ويذكر د. / أحمد رشدى صالح خصائص الأسلوب الفني في الأدب الشعبي وهي :

(أ) **التركيب** : يلاحظ أن الأدب الشعبي يتركب من مقاطع إما تتكرر كلها أو يتكرر بعض الفاظها بحيث يسهل حفظها وترديدها كما أنه يحوى موسيقى لفظيه وجرسا مستساغا وصورا لفظية تعبر عن المعنى صراحة أو تلميحا كما أن الشاعر الشعبي كثيرا ما يستخدم اللفظ الواحد بمعاني عدة كما يستعمل الكلمة في أوضاع مختلفة وبمعانى مختلفة .

(ب) التكرار :

التكرار في الألفاظ أو المقاطع وذلك يرجع إلى عدة أسباب :

١) التكرار يوحي بالرغبة في التوكيد .

٢) التكرار في القول الشفاهى يعيد إثباتة في الذهن، خاصة وأنه ينتقل فرد الى فرد.

٣) أن التكرار يساعد على وجود إنسجام بين النغم واللفظ من ناحية وحركة العامل الذي يعمل في أشق الأعمال من ناحية أخرى

٤) فسر علماء النفس التكرار بانه تعبير عن حاجات شخصية يفتقد اليها صاحبها .

٥) علماء اللغة يرون أن هذا التكرار ناتج عن افتقار لمزيد من المعاني والتصورات التي يمكن أن تحويها كل قصيدة شعرية من قصائد الأدب الشعبي .

(ج) هناك خاصية أخرى في الأدب الشعبي في أن الكلمة تستخدم بمعناها وبشكلها المعروفين او تحور فتخرج عن أصلها حتى في العامية .

(د) وفرة الإشارات الأسطورية والقصصية التي يشيرون إليها في حكمهم وأمثالهم وفي مواويلهم وأشعارهم فتعبر عن محفوظات من التاريخ الأسطوري والإجتماعي"

وكمثال تشبيه الشعب المصرى بالجمل يظهر في كثير من المواويل وذلك لما إتصف به الجمل من قدرة فائقة على الصبر وتحمل المشاق – كذلك فإن للجمل صفة رئيسية وهي معرفتة لصاحبه وحرصه على طاعته كما أنه يستشعر المعاملة الردينة فينتقم من صاحبها ولو بعد وقت طويل فيرد الصاع صاعين . كل هذه الصفات مجتمعة جعلت الشبه و ست كبير بين الشب المصرى والجمل .

(هـ) ذيوع البيان فيه لميل الفلاحين الى لرمز دون التقرير ، التلميح دون التصريح ، الكناية دون الإفصاح .

ويؤكد عبد الرحمن أيوب على أن " الآداب الشعبية حدثا مستمرا يواكب مسيرة البيئة التي ولدته ويعيش بين أحضانها. ولم تقطع حبل وصاله فاصلة تاريخية أو حادثة

اجتماعية مهما كانت ظرفية وعند قراءة الأدب الشعبي منذ أول إثباتاته يقع التمييز بين شيئين في حد ذاتهما مكملين بعضهما البعض وأعني بالتمييز بين :

أ- أشكال تعابير – ما يطلق عليه بصفة عامة الماثورات (الشفاهية – المروية الشعبية).

ب- مضامين هذه التعابير : ثم بعد ذلك الحيثيات المحركة للتعابير الشعبية من جهة والقائمة بدور المطعم لمضامينها من جهة أخرى أي التحولات التاريخية والاجتماعية – الأساسية التي عاشتها المجموعات العربية ولا تزال تواكبها .

ويضيف المؤلف " إن هذه التحولات التاريخية الاجتماعية والسياسية والتي أفرزتها المجموعة العربية من ذاتها أو نتيجة الاحتكاك بغيرها من المجموعات البشرية ضمن جدلية الأخذ والعطاء والصراع من أجل التفوق » " المهيمن والمهيمن عليه .... إلخ تلك التحولات أفرزت بدورها مضامين جديدة أودعتها أشكال التعبير الشعبي في شكله الشعري والنثري وكل أشكال التعبير الشعبي تلتقي في شكل اساسى واحد نطلق عليه « البنية التحتية للتعبير »

أما الدكتور / أحمد على مرسي فقد حدد التعريفات المختلفة " للأدب الشعبي. " ويرتبها وفق انتشارها ... فكانت كما يلى :

(١) الأدب الشعبي يتوسل بالعامية .

(٢) الأدب الشعبي ينتقل عن طريق الرواية الشفوية .

(٣) الأدب الشعبي مجهول القائل ويشترك في تاليفه أكثر من فرد .

(٤) الأدب الشعبي يعبر عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب .

(٥) الأدب الشعبي ماثور

أما عن تاريخ الأدب الشعبي كعلم كما يذكر الدكتور / أحمد على مرسى فقد تم إنشاء كرسى الأستاذية في الأدب الشعبي بجامعة القاهرة عام ١٩٦٠ ، ثم المعهد العالي للفنون الشعبية عام ١٩٨١

وتجدر الإشارة إلى ما أكده دكتور / قاسم عبده قاسم من أن " التراث الشعبي يكشف بوضوح شديد عن النظام القيم والأخلاقي للمجتمع كما يكشف عن اتجاهاته الفكرية للكون وطبيعة العلاقة بين عناصر الكون وأفكار أبناء المجتمع عن الطبيعة وما وراء الطبيعة والسلطة والدين ، والأسر فضلا عن الممارسات الفكرية التي تجذب أبناء هذا المجتمع فإذا كان أدب الصفوة وإنتاجها العلمي بمثابة العقل الواعي للمجتمع فإن الأدب الشعبي هو عقلها الباطن المعبر بصدق عما يدور في وجدات المجتمع ويعتمل في قلبه "

ويضيف د/ قاسم عبده قاسم أن " الفن الشعبي والموروث الشعبي عموما يقدمان لنا ما يمكن أن نسميه تجاوزا – التاريخ الوجداني ، الذي ينتج عن التفاعل بين الفن والتاريخ – هنا التفاعل بين الفن والتاريخ ، وبين المشاعر والحقائق يخلق لنا ما يمكن تسميته الرؤية النفسية الشعبية للتاريخ ".

هذه التعريفات التي حددها علماء الشعبي تتفق كثيرا مع تعريفات علماء العالم الغربي والأمريكي للأدب الشعبي وهم يعلنون عليه الفولكلور فينا هو(فرانسيس لى آتلى) عالم الفولكلور الأمريكى يعرف الفولكلور٦ في كتاب الفولكلور الأمريكى" بان الفولكلور هو الأدب الذي ينتشر شفويا وهو يؤكد أنه ينتقل أساسا باللفظ الشفوي وبالتركيز دون سواه على مثل هذا التأليف وإعادة التأليف غير المكتوبين يمكن للمرء أن يدرس النص الأساسي وهو مجموعة من المعطيات المحددة الجديدة باستقصاء متخصص وهو يؤكد أن الفولكلور هو التقاليد الشفوية أينما وحينما وجدتها وعظمتها أنها تساعد على إكتمال الإنسان والمجتمع في أمريكا وأنحاء العالم أجمع على حد السواء " .

وبعد أن قمنا بتعريف الأدب الشعبي عامة وخصائصه وأهم سمات الأسلوب الفني في الأدب الشعبي أصبح لزاما علينا أن نلقي الضوء على الأغنية الشعبية والقصة الشعبية الموضوع الأساسي للبحث ونبدأ بالأغنية الشعبية وإذا كانت الأغنية الشعبية هي إحدى فروع الأدب الشعبي وتنطبق تعريفات الادب الشعبي وخصائصه وسمات الأسلوب الفني فيه عليها أيضا إلا أن هناك خصائص وسمات أسلوب فنى تميزها عن باقي أنوع الأدب الشعبي كما أن لكل فرع من فروع الأدب الشعبي ما يميزه عن باقي الأنواع فالقصص الشعبي له ما يميزه عن الأغنية الشعبية وعن الأمثال والحكم والماثورات والعادات والتقاليد كذلك للأمثال ما يميزها عن باقي الأنواع المختلفة للأدب

الشعبي فمن هنا يجب أن نتعرف على أهم ما تنفرد به الأغنية الشعبية عن أنواع الأدب الشعبي وهو في الوقت

نفسه ما يجيب على من يسال لماذا الأغنية الشعبية والقصة الشعبية التي اختارهما الباحث ليتعرف من خلالهما على ديناميات الشخصية المصرية .

ويؤكد الدكتور / أحمد على مرسى أن هناك بعض خصائص تبدو عالمية في التعبير الشعبي ويمكن إجمالها في :

١ – التصوير المبالغ فيه أو الأقل من المستوى المنتظر (الضعيف).

٢ – اللغة المحددة الخاصة .

٣ – الميل إلى إستعمال التعبيرات التقليدية بشكل متكرر غالبا .

وهذه الخصائص لوحظت فعالا في الاغاني الشعبية المصرية بشكل عام ولكن ليس معنى ذلك أنها لابد أن تجتمع كلها معا فالذي لا شك فيه أن خاصية واحده يمكن أن نحسها أو نراها واضحة تماما في أغنية لكنها لا تظهر في أغنية أخرى ...

٤– أن الأغنية الشعبية جماعية بمعنيين :

الأول : أنها جماعية التأليف .

الثاني : أنها جماعية في أنها تعكس فكر الجماعة الشعبية ومشاعرها وحياتها العامة ولعل هذا هو ما عناء بعض الدارسين عندما ذهبوا إلى أن الأغنية الشعبية هي تجسيد لعقل المجتمع وميوة الفكرية والأخلاقية

ويؤكد الدكتور / أحمد على مرسي على أن الخصائص العامة للأغنية الشعبية ترجع أساسا إلى الإختيار أو الانتقاء الجمعي أو الشعبي وليس للابتكار الفردي إذ يعني وصول هذه الأغاني وغيرها الينا أن كل كلمة من كلماتها قد نالت رضا الجماعة أو المجتمع وأنها تعكس ذوقا جمعيا .

ويبرز الدكتور / أحمد على مرسى الاختلاف بين الفن الخاص والفن الشعبي بتشبيهه بالإختلاف بين الفعل الواعي المتعقل (المكتوب) والفعل المنعكس اللاارادي (الشفاهية) وهذا الاختلاف ينطبق على الأغنية الشعبية عن الأغنية العاطفية التي يؤلفها شاعر غنائى كما أنها أيضا تختلف عن نفس الأغنية الشعبية المؤلفة من قبل شاعر غنائي حيث أن كلا النوعيين من الأغاني إنما يعبر عن شخصية الفنان المبدع لهذا النوع أو ذاك إلا أن النوع الأخير قد يجد صدى لدى الشعب خاصة إذ كان مستوح من إبداع الشعب مثل بعض الأغنيات الشعبية المؤلفة من مؤلفين شعبيين على نفس سياق أغنيات شعبية أبدعتها المخيلة الشعبية مثل أغاني " على الزراعية وتحت الشجر يا ومية والحنة يا قطر الندى ، يا نخلتين في العلالي " وغيرها ولكن يظل أيضا للنص الاصلى ما يميزه ويجعله معبرا عن شخصية الشعب مبدعه عن النص المؤلف والذي يعبر عن شخصية الفنان ذلك ان النص الشعبي إنما يستمد. جذوره من اللاشعور الجمعي بينما النص المؤلف يستمد جذوره من اللاشعور الفردي للفنان والدليل على ذلك أن النصوص الشعبية تظل تردد بين الشعب لفترات

طويلة تمتد من جيل إلى جيل بعكس النصوص المؤلفة والتي يرددها الناس لفترة قصيرة ثم ما يلبثوا أن يتناسوا مثل هذه النصوص وهذا ما نجده لدى الدارسين حيث أنهم ساروا في إتجاهين لإيضاح وتفسير الأغنية :

وهناك إتجاه يرى أن سيطرة العقل الجمعي هي التي تؤدي إلى نشاة الأغنية الشعبية وغيرها من الأشكال الفولكلورية وعلى ذلك ينظر أصحاب هذا الاتجاه إلى الأغنية الشعبية على أنها ليست إنتاج فرديا ولكن المجتمع كله هو الذي أنتجها وأن التداول الشفاهى هو الذي يشريها ويضيف اليها وإتجاه آخر يعزو نشاة الأغنية الشعبية إلى الموهبة الفردية للإنسان وإن كان أصحاب هذا الرأي يسلمون في ذات الوقت بتاثير المجتمع على الفرد الموهوب ومن أنصار هذا الإتجاه / ريتشارد نايس الذي يرى أن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلفها الشعب ولكنها الأغنية التي يغنيها الشعب والتي تؤدي وظائف يحتاجها المجتمع الشعبي .

وترى فاطمة المصرى " أن الأغنية الشعبية في تعريف كسراب :-

هي قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل إنتشرت وشاعت بين الأميين منذ وقت طويل وما تزال حية مستعملة "

كما ترى فاطمة المصري : " أن الأغنية الشعبية في الأغنية الشائعة أو الذائعة في المجتمع الشعبي وأنها تشمل شعر ، وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي

تتناقل ادابها عن طريق الرواية الشفاهية دونما حاجة الى تنوين أو طباعة كما أنها تسرد مميزات الأغنية الشعبية كما يلى :

(١) يجب أن تكون شائعة .

(٢) ليس للأغنية الشعبية نص مدون ولذلك فهي تزدهر بين الأميين في المجتمعات الشعبية

(٣) أنها تنتقل من فرد إلى أخر ومن جماعة الى أخرى عن طريق الرواية والمشافهة ومن هنا كان لها أكثر من إطار مما يجعلها تظهر في نصوص عديدة تعبر كلها عن معنى واحد ويساعد اللحن على سهولة حفظها وانتشارها .

(٤) لمرونة التي تتسم بها الأغنية الشعبية بقابليتها على التغيير والتشكيل بمواجهة الأنماط الجديدة في الحياة والتعبير عنها تساعد على بقاء الأغنية في ذاكرة الناس

(٥) أن خلود الأغنية الشعبية يساعد على خلود اللحن الموسيقى الذي تظهر به فيكون هناك توازن بين الأدب الشعبي والفن الشعبي وأعني به الموسيقى المساحة للشعر – اللذين يكونان معا الأغنية الشعبية .

(٦) أن مؤلفي الاغاني الشعبية مجهولون .

ويرى / سيرافين فينخول : " أن الأغنية الشعبية في التاريخ الحقيقي لشعب مصر فهي دائما صدى لحوادث حقيقية يحكيها « المغنواتي ، ليقص التاريخ من وجهة نظر شعبية بعيدة عن التاريخ الرسمي المكتوب ، ويرى أن إنكار القيمة الحقيقة للفن

الشعبي هو خطا فاحش لأن هنا ينكر قيمة فردية الخلق الجماعي ، وأنه يعني أن الشعب لا يبدع أبدا والحقيقة أن أكثر الإبداع المثقف يسود في أصله إلى ابداع الشعب ان الفنان يرث شالما الى نفاق الاجتماعي والثقافي ". (٦١ : ص ١٢١)

ويؤكد / بوليكافشكى " على أنه لابد أن تنسب الأغنية الشعبية الى الشعب فهو صاحبها ومؤلفها فهي لم تكتسب صفة الشعبية لأن الشعب يتداولها فحسب – بل لانها نبت الشعب – صدرت عنه وعبرت عن مشاعره وخلجاته لذلك عاشت معه وأكثر من ترديدها خلال أجيال وأجيال ". كذلك يؤكد/حمدى محمد ياسين" أن الأغاني لم تكن في نشاتها إلا ترجمة لعواطف شخصية ولكنها بتطور الألم تدرجت الى التعبير عن خلجات عامة ومن هنا كان سر انتشارها وترديدها على الألسن حيث صادفت العواطف الفردية هوى في نفوس المجتمع بل أصبحت الأغنية صدى لعواطف الشعب باكمله ".

وتؤكد نفس المعنى السابق / فاطمة المصري حيث " تؤكد على أن الأغنية الشعبية تمثل صدى العواطف الشعب باجمعه يمكن بواسطتها دراسة نفسيته والحكم على شخصيته ومبلغ تكامل تلك الشخصية وانحلالها " . أما العوامل التي ترى فاطمة المصرى أنها أثرت في الأغنية الشعبية فهى :

١- أثر الزراعة على الشعب المصرى

٢- تعاليم الدين

٣ – القضاء والقدر وما يتبعه من استسلام وصبر وتحمل

٤– الشعور بالنقص

وتؤكد / فاطمة المصري على أن انتشار الفنون الشعبية معناه توفر فرص النمو السوي للإنسان ويظهر ذلك في :

١– الانتقال المبكر من النرجسية الى القدرة على إقامة علاقات اجتماعية صحيحة.

٢ – الانعدام النسبي للقلق .

٣ – الضبط الناجح للدوافع العدوانية

٤– تعديل سلوك الفرد في الجماعة بدافع من الليبيدو كقوة عاطفية جاذبية .

٥ – تاخير الإتصال المتبادل بين أفراد الجماعة وبين عوامل الشخصية الفردية والظروف التي تساعد على ذلك .

٦– سهولة التعبير عن الإتجاهات النكوصية أو السلوك النكوسي حيث تجد الدوافع الطفيليه المكبوتة متنفيا للتعبير عن طريق التخفيف عن سلطة الأنا الأعلى وقد تشمل هذه الدوافع غير المتشبعة إلى الحب والى العدوان ."

ثم ننتقل إلى الحكاية الشعبية وأهم الخصائص التي تميزها عن باقي أنواع الأدب الشعبي فنجد أن د. /عبد الحميد يونس " يؤكد على أن أهم خصائص الحكاية الشعبية أنها عريقة أي ليست من إبتكار لحظة معروفة أو موقف ، وأنها تنتقل من شخص

لآخر بحريه ، وغالبا يكون الانتقال عبر الرواية الشفاهية ، كما أنها تتسم بالمرونة التي تجعلها قابلة للتطور بحيث يضاف اليها أو يحذف منها أو تعدل عباراتها ومضامينها وعلاقاتها على لسان الروائي الجديد كما أنها تتسم بإنتصار الفضيلة دائما وتاكيد القيم الإنسانية العالية . وتعتني الحكاية الشعبية بضرب من ضروب النقد الاجتماعي من أجل العمل على خلق التوازن النفسي والاجتماعي بين الأفراد . وتصدر في أشكالها ومضامينها عن نموذج اجتماعي وتتوسل في نقدها بمنهج إيجابي في معظم الأحوال . وتلتزم القصد وتبعد عن المبالغة والتكلف . فالحكاية الشعبية فيها كل مقومات الأدب الشعبي من المراقة والتطور والإضافة وكذلك التعبير عن وجدان الجماعة أكثر من وجدان الذات "

وتؤكد دكتورة / غراء مهنا ما ذهب إليه دكتور / عبد الحميد يونس فتعرف الحكاية الشعبية " بانها عمل انسانى عام شعبي ، غير فردى عمل يشعر به الجميع – ويفهمه الجميع ، فهو إنتاج تلقاني لشعب ما ، وهو عمل مجهول المؤلف – وتضيف أن الحكاية الشعبية تتميز بعمرها الطويل فهي تقال وتردد وتحكى عبر العصور والقرون ، وعادة ما يكون مصدرها حكايات أخرى كانت تروى منذ مئات أو ألاف السنين ".

وتؤكد دكتورة نبيلة إبراهيم على أن الحكاية الشعبية قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها الى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية .

وأود أن أذكر هنا أن النصوص التي إخترناها في هذا البحث قد إخترناها من ضمن مجموعة النصوص التي قام الدكتور / أحمد على مرسي بجمعها ميدانيا وضمها في كتابة الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها وقد قام بتجميعها من أفواه المغنيين الشعبيين في القرى المصرية بنفس لهجة ترديدها دون تغيير أو حذف من النصوص مما يضفي على النصوص قيمة تعبيرها عن الشعب الذي يستمتع بها .

ثانيا : التحليل النفسى :-

يدل إصطلاح التحليل النفسي وفقا لتحديد فرويد على ثلاثة أشياء :

اولا : منهج البحث في العمليات النفسية التي تكاد تستعصي على اى منهج أخر.

ثانيا : فن علاج الاضطرابات العصابية (النفسية) يقوم على منهج البحث المذكور

ثالثا : مجموعة من المعارف النفسية يتالف منها نظام علمى جديد

وإذا إستعرضنا التعريف الشامل له سنجد أن التحليل النفسي كمنهج " نجد أن الفيلسوف الفرنسي(دالبتيز)قد أقام في رسالته المعروفة منهج التحليل النفسي ومذهب فرويد ، الدليل الحاسم من وجهة نظر فلسفة العلوم و مناهج البحث على صدق منهج التداعي الحر وإتصافه بكل مقتضيات البحث العلمي ".

ويؤكد دكتور (مصطفى زيور) " على أن منهج التحليل النفسي الإكلنيكي يعتبر من الناحية الميثودولوجية (فلسفة مناهج البحث في العلوم) منهجا أسيد في البحث السيكولوجي وهذا ما دعى (لاجاش) أن يطلق على منهج التحليل النفسي العلاجي

أنه "فعل هو البحث " ومن وجهة أخرى ينبني أن أنبه إلى أن منهج التحليل النفسي لا يشبه التحليل الكميائي الذي يرد المركبات الى عناصرها الأولية بل هو منهج نشوني يقوم على إرجاع المركبات السرية والمرضية لدى الراشد إلى أصولها في الخبرات الطفلية المبكرة مثله في ذلك مثل علم " الأجنة " ولا يعنى هذا أن منهج التحليل النفسي لا يقيم وزنا للأحداث الجارية في حياة الراشد فالصيغة العامة لنظرية التحليل النفسي في تفسير السلوك المرضى تجرى كالأتي :

إحباط لا يقوى الراشد على مواجهة آثاره النفسية بحل واقعى مناسب سواء كان ذلك نتيجة الضخامة الإحباط أو الإستعداد نشوئى قوامه عدم القدرة على إحتمال الإحباط والأغلب أن يكون ذلك مزيجا من العاملين معا .

وهنا ينبغي أن نؤكد على ما ذهب إليه دانييل لاجاش من أن استخدام منهج التحليل النفسي لا يتضمن اعتبار حياة الإنسان وأعماله مشوبة بالمرض ولا يتضمن الغض من قيمتها ويبين تحليل الأحلام أن الحيل المولدة للمرض توجد أيضا لدى الإنسان المعاف.

كذلك تؤكد (مها الكردي)على أن التحليل النفسي منهج وحرفيات وأدوات يستخدمها – المتخصصون في اختراق جدار الغموض المحيط بهذه النفس .

فالتحليل النفسى يقوم بصفة خاصة على أساس معرفة النبات وفي الوقت عينة على القدرة على التعيين الذاتي بالأخرين .

وبعبارة أخرى يكشف عن تلك العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر بمعنى أنه يهتم بالكشف عن ذلك الطابع الجدلي الثنائي المميز للحياة النفسية فهو العلم الذي إستطاع الكشف عن الوجه الخفي النفس البشرية في وحدته الجدلية مع الوجه الظاهر ".

وهذا ما يؤكده د . (مصطفى زيور) حيث يؤكد أن التحليل النفسي لم ينشا إلا لأن مكتشفه كان بفطرته طلعة ، شديد الإحتفال بمشاكل الإنسانية على النحو الذي تميز به الفلاسفة السلفيون من ناحية ومن ناحية اخرى كانت من بين مواهبه القدرة على الحدث والنفاذ إلى أعماق النفس شانه شان الشعراء ومن إليهم من أهل الفن ثم القدرة بالاضافة الى ذلك على إخضاع هذا كله لمقتضيات البحث العلمي التي إكتسبها أثناء طلبة العلم وقيامه ببحوث بيولوجية خلدت أسمه في ميدان الطب

وهذا ايضا ما يراه د (فرج أحمد فرج) حيث يؤكد أن التحليل النفسي يتصدى لدراسة الإنسان والتعرف عليه من حيث هو " وجود واع في علاقة باخر وأن هذا الوجود وهو وجود في الآخر وبالآخر ".

وتؤكد فريال فرج على أن التحليل النفسي في نهاية الأمر ذلك العلم الخاص بتعمق البحث في الحياة النفسية في أعماقها السحيقة سواء في تاريخها القريب أو البعيد بغية فهم وتفسير الظواهر السلوكية التي تصدر عنها وباكتشاف ما تخضع له من قوانين أما منهجه في البحث فهو أساسا عملية التداعي الحر بإزاء هفوات الفرد وأحلامه وأعراضه وسلوكه وتحويله الذي يقوم به إزاء المحلل وتفسير كل ذلك ولقد مكن هذا المنهج الفريد

في دراسة الظاهرة النفسية من أكتشاف اللاشعور ولغته والكبت وآثاره والمقاومه ووظيفتها والصراع الدائر داخل النفس بين دوافعها المتناقضة وكيفية حله عن طريق ما يعرف بحلول التسوية (Compremises) التي ترضى كافة الأطراف الداخلة في الصراع كلا بحسب قوته ..

وتضيف فريال فرج " أن التحليل النفسي يقدم نظرية كلية شاملة في الإنسان فمن المنطقي في ظل هذه النظرة الشاملة أن يكشف عن وحدة وجوده في كل ما يصدر عنه سواء ذلك في الحلم أو الهفوة أو المرض النفسي او حلم يقظة في شكله الفردي الذي لا يتجاوز نطاق صاحبه او في شكله الجماعي المتناول أي في خرافات الإنسان ". (٤٦ : ص١٨)

وقد أشار (برنال Bernal) في كتابه الموسوعي (تاريخ العلم) في جزئه الخاص بالعلوم الإجتماعية إلى أن الإسهام الثاني العظيم لمدرسة فينا كان الثورة الواضحة في علم النفس والتي جاء بها التحليل النفسي بتركيزه على العقل اللاشعوري غير المنطقي وإثباته خواء الشمور حيث كانت نهاية القرن الماضي توحي بإفلاس مدارس علم النفس حينذاك والحاجة الى علم نفس جديد ، وهو الذي قدس (سيجموند فرويد) في السنوات التالية لسنة ١٨٩٠ .

كان ما سبق هو تعريف موجز عن اصطلاح التحليل النفسي أما عن نظرية التحليل النفسي عن الجهاز النفسي فقد صيغت النظرية الأولى عن الجهاز النفسي صياغة

واضحة في تفسير الأحلام ١٩٠٠) وهي بإيجاز تميز بين ثلاث كيفيات أو حالات للواقعة النفسية

الشعور وما قبل الشعور واللاشعور وقد ظهر نقص هذه النظرية بصفة خاصة على ضوء تقدم تحليل الأنا وحيل الدفاع فهى فى الواقع تعتبر اللاشعورى وما وقع عليه من الكبت شيئاً واحداً .

ولكن الإكلينيكية تثبت أن نشاط دفاع الأنا فى عملية الكبت لا شعورياً بالمثل ومن ثم لم يعد فى الامكان التعبير عن عمليات الصراع النفسية والعصابية بوصفها حالات شعورية تتصارع مع حالات لا شعورية ولم يعد هذا التعارض وحده يستطيع أن يفسر تركيب الجهاز النفسى .

ثم قدم فرويد سنة ١٩٢٢ فى كتابه (الأنا والهو) أول عرض لنظريته الثانية فى الجهاز النفسى وتنحصر فى التمييز بين ثلاث منظمات أو تشكيلات للشخصية (الهو والأنا والأنا الأعلى)

ويرجع مفهوم "الأنا" فى اصل نيتشة وجرودك اللذين أستخدما هذا الاصطلاح للدلالة على ما هو لا شخصى ولا إدارى ، ولا شعورى وفطرى فى القوة العميقة التى تسيطر على الحياة الإنسانية وهذه هى صورة الأصيلة للجهاز التنفسى فى الفترة السابقة على الميلاد وعند المولود الجديد وهى المادة الاولية التى تتفاضل منها الاشكال اللاحقة . وتتكون دينامياً من ميول غريزية نحو التفريغ وحاجات جسمية تثيرها التنبيهات

الخارجية ويتميز أداؤها الوظيفى بسيطرة النمط الأول فلا تخضع هذه الحاجات لمبدأ اللذة والألم ولا ينبغى بأى حال من الأحوال الخلط بين مفهوم الأنا فى التحليل النفسى (والأنا) فى علم النفس غير التحليلى ومن الناحية التكوينية يتطور (الأنا) نتيجة لتفاضل الجهاز النفسى عند مواجهته المصادر الجسمية للحاجات والأنفعالات ونشاط (الأنا) شعورى (الإدراك الحسى الخارجى والإدراك الداخلى والعمليات العقلية) وقبل شعورى ولاشعوري (حيل الدفاع) ويخضع تركيب (الأنا) لمبدأ الواقع (التفكير الموضوعى المتمم بأوضاع اجتماعية والمعقول فى المستوى اللغوى) ويتكفل (الأنا) دون (الهو) والغرائز بالدفاع عن الشخصية وتوافقها مع البيئة وحل الصراع بين الكائن الحى والواقع أو بين الحاجات المتعارضة للكائن الحى وينظم الوصول إلى الشعور وإلى التعبير الحركى .

أن (الأنا) الأعلى تعديل (للأنا) بإعتناق أساليب الكبت التى يمر الفرد اثناء تطوره ويبدى نشاطه فى حالة الصراع مع (الأنا) بإنماء إنفعالات تتعلق بالوجدان الخلقى ولا سيما وجدان الإثم .

ويتكون (الأنا الأعلى) بتقمص الطفل للصورة المثالية لاب . وفى الحالات السوية يكون الأب المتقمص هو الأب المماثل جنسياً وينسب فرويد الدور الرئيسى إلى التقمصات التى تصفى الصراع الأوديبى ولكن هذه التقمصات لا تمنع من وجود أخرى اسبق منها أولاحقة عليها .

موجز القول ان (الأنا) هو الذى يوجه وينظم عمليات توافق الشخصية مع البيئة والتوترات التى تحفز الشخصية ، وتحقق إمكانياتها ، وفى وظيفته هذه لا يتقيد (الأنا) بإنعدام أو نقص بعض المقدرات فحسب بل تتقيد كذلك لإرتشاحات (الهو) و (الأنا الأعلى) اللذين يحملانه على العمل فى أتجاه غير ملائم أو يمنعانه عن العمل ، كما يحدث مثلاً فى صورة إجبار التكرار والمانوخية النفسية .

بعد ذلك العرض للجهاز النفسى وتنظيمه من وجهة نظر التحليل النفسى نحاول أن نلقى الضوء على التحليل النفسى التطبيقى وهنا نجد أن (دانييل لاجاش) يؤكد أننا نحتاج إلى مجلد كامل إذا أردنا أن نوفى التحليل النفسى التطبيقى حقه ذلك لأن التحليل النفسى ينفرد من بين العلوم الطبية بأن له علاقات واسعة مع العلوم الانسانية وهو خليق بان يلغب فيها دوراً لا يقل اهمية عن دوره فى الطب النفسى .

وقد اختص فرويد هذا النوع بجزء من مؤلفاته وهو ما يمثل اليوم خمس ما يصدر من المؤلفات فى التحليل النفسى ويزداد ميدانه اتساعاً إذا أدخلنا فى تقديرنا التأثر المباشر وغير المباشر للتحليل النفسى ومع أن التحليل يمكن أن يوصل إلى التطبيقات غير الطبية ، كالتربية مثلاً .

فإن التحليل النفسى التطبيقى منحصر بوجه خاص فى تطبيق التحليل النفسى على العلوم الانسانية وعلى أحوال الانسان فى سواءه ومرضه دون مباشرة عملية تحليلية بالمعنى الصحيح دون الحصول على المادة التى يظهرها التحليل النفسى المباشر وقد

طبق فرويد نظرية التحليل النفسى على الأدب والفن والدين والأساطير والأدب والفن والدين والاساطير والأدب الشعبى وعلم الاجتماع وفى كتابه (الطوطم والتابو) يستدل على اصول الحياة الاجتماعية والدين على ضوء عقدة أوديب ومن اليسير فهم سعة إنتشار التحليل النفسى وتغلغله فى العلوم الانسانية .

حيث أن مادة التحليل النفسى تشمل الشخصية بأسرها وتتعلق بسيرتها ومجموع علاقتها مع بينتها وموضوعاتها المتنوعة وأن فن التحليل النفسى ونظريته عن الشخصية وسيرتها وتركيبها وسلوكها يتناولان دائماً العلاقات التى تربط بين الاشخاص بعضهم ببعض وبوجه خاص فإن التحليل النفسى يكاد يكون هو الفن الوحيد لدراسة العمليات اللاشعورية وقد تجدد خصب نظرية التحليل النفسى عندما تجاوزت سيكولوجية الأنا وحيل الدفاع وأكملت الأولى بالثانية ويبدو أن التطورات التربية العهد لنظرية علاقات الموضوع والاتصال كفيلة بتقديم منهج للبحث أكثر ملائمة لأغراض التحليل النفسى التطبيقى .

أمثلة لبعض النصوص والأغاني الشعبية وتحليلها

النص الأول :

ع الزراعية يارب أقابل حبيبى

ع الزراعية يارب أقابل حبيبى

ع الزراعية أنا شفت بختى ونصيبى

ع الزراعية يارب اقابل حبيبى

ع الزراعية ساعة الصبحية

اللى بيفطروا وبيتمخطروا

وأنا واقفة اقابل حبيبى

ع الزراعية يارب أقابل حبيبى

ع الزراعية وأنا قاعدة أغسل غسيلى

الهوا وقعنى .... فايت عليا ابن عمى .... قلت له طلعنى

ساق الكهانة وقال لى .... صباعى بيوجعنى

يارب اقابل حبيبى

على الزراعية يارب أقابل حبيبى

ع الزراعية وأنا قاعدة اغسل غسيلى

الهوا وقعنى .... فايت عليا حبيبى .... قلت له طلعنى

مد إيديه وجابنى .... ع الزراعية يارب اقابل حبيبى

ع الزراعية يارب أقابل حبيبى

التحليل:

يتكون النص من ١٧ مقطعاً تكرر مطلع الاغنية ٧ تكرارات وهذا التكرار يؤكد رغبة فى مقابلة الحبيب على الزراعية حتى انها تخرج ساعة الصبحية كل يوم لترى حبيبها وحبيبها مجهول مجهول عنها فهى لا زالت تبحث عنه لقد رأه فى خيالها من قبل على الزراعية ومن ثم فهى تدعو ربها ان تراه اليوم كما رأته وتلتقى به واللقاء المرتقب سوف يكون ساعة الصبحية والسيون مشغولة عنها (اللى بيفطروا) أى من شغلتهم بطونهم (واللى بيتمخطروا) أى من شغلوا بأنفسهم وهذا يعكس خوفها من رؤية المجتمع لها وه تلتقى بحبيبها ويبدوا ان الحبيب لم يأت ظلت على الزراعية منتظرة وهناك حجة واهية وهى "بغسل غسيلى" برغم انها لم تخرج اصلاً لغسل الغسيل بل خرجت لترى ذلك الحبيب ولكنها لم تجد حجة لها لتظل فى انتظاره سوى ان تغسل غسيلها الذى لا ينوب عنها احد فى غسله .

ثم نجد لفظ "الهوا وقعنى" والوقوع رمز للرغبة الجنسية ورغبتها تتوجه أولاً نحو ابن عمها فتقول له "طلعنى" أى أحدث إتصالاً وهى تتوقع منه ان يتم الاتصال وابن العم هو صورة الاخ وهى الصورة البجيلة للاب ورغبتها فى أبيها تظهر لنا الصراع الأوديبى فى النص إذ انه لو لم "يسوق الكهانة" ويقول لها "صباعى بيوجعنى" أى أنه

عاجز عن ان يفعل ذلك معها لما استمرت الاغنية فى البحث عن بديل جديد لابن العم والذى يمثل صورة الاب ثم عودة لدعاء الرب ان تقابل الحبيب على الزراعيمرة اخرى وان يراها وهى "قاعدة " تغسل غسيلها حتى يتسنى لها ان تريه مفاتنها إذا ما ابتلت ثيابها بالماء نتيجة لقيامها بالغسيل او ان تكشف له عن شئ اثناء رفع جلبابها عن ساقيها بحجة عدم ابتلال ملابسها او ان يرى صدرها إذا مالت تعصر الاثواب .

وهى واثقة أن حبيبها إذا رأها فى ذلك الوضع ثم "وقعها الهوا" فلن يستطيع إلا أن يمد يديه "وجابنى" أى وحدث الاتصال ثم تعود الاغنية لترديد مقطعها الاول ولا زالت حلماً يحقق على المستوى الظاهر للحلم لقاء الحبيب وعلى الحبيب وعلى المستوى الكامن يحقق الاتصال الجنسى مع الحبيب

الذى هو بديل للاب والذى يتضح من السياق العام للنص لكنه تحقيق هلوسى مزيف لا حقيقة حادثة بالفعل . ومن النصض نخرج بما يأتى :

(١) أن الشغل الشاغل للفتاة المصرية هو أنتظار الحبيب وتحقيق الحب .

(٢) أن نظرة المجتمع للتى تحاول اللقاء بحبيبها هى نظرة استنكار ومن ثم كان اختيارها لوقت الصبحية حيث ينشغل عنها الاخرون فيها ببطونهم او ذواتهم حتى يتم اللقاء دون رقابة .

(٣) فى النص صراع اوديبى فى بحثها عن الحبيب فى ابن العم والذى يعد كالاخ والاخ صورة للاب فرغبتها فى ابيها تعكس الرغبة المستترة فى ابن العم وهو لب الصراع الاوديبى .

(٤) ان تحقيق الحب يتم على المستوى المتخيل أو الفكرى نتيجة للرقابة التى تفرض على الاناث والتى يتمثلها الانا الاعلى ويعمل على تحقيقها .

النص الثاني :

ياللى أمان ياللى

ياللى أمان ياللى

يا بنت ياللى على صدرك طبق وردى

لا خد لى نومة على صدرك وأقوم بدرى

ياللى أمان ياللى

علشان ما قلت انا اريدك وإنشبكت معاك

تعلى صوتك عليه والعزول سامعك

ياللى أمان ياللى

يا حلو ياللى علشانك راح نعدم

ومحبتك جوا قلبي وانت لم تعلم

ياللى أمان ياللى

جدتليش بالوصال لنا رب نشكيله

يوم القيامة يخلص ذنبنا منك

ياللى أمان ياللى

أوعى تيجى تحت شباكنا وتندهلى

تبان عليك الاشارة ويعرفوك أهلي

ياللى امان ياللى

ياللى امان ياللى

ياللـى أمـان يا ياللـى

التحليل

يتكون النص من ١٩ مقطعاً يتكرر مطلع الاغنية فى النص ٩ تكرارات أما مضمون النص فيتكون من ١٠ مقاطع أما مطلع الأغنية فهو عبارة عن تركيبه تشبه العبارة المصرية الشهيرة "يا ليل يا عينى" وهى تنتشر فى المواويل وتعتبر من الاجزاء الرئيسية فى المواويل فيقال إن الفنان متسلطن اى يكثر من يا ليل يا عين .

ويبدأ المقطع الاول بمخاطبة فتاة حيث يقدم لأوصاف الصدر الجميل والذى يشبه الطبق الوردى ويتمنى النوم على صدرها ويقوم بدرى وهذا تمويه على انه يريد ان ينام على صدرها ولكن نلاحظ ان ها تثبيت على المرحلة الفنية فهو يريد ان يعود الى

المرحلة التى كان ينام فيها على صدر الام ويتمنى ان يعيد التجربة صدر الحبيبة الأن .

ثم يأتى المقطع الثانى والذى نجد فيه مازوخية فى قوله لها وهو فى ذلك يستشعر عجزه الجنسى عن إشباعها "علشان ما قلت أنا أريدك وانشبكت معاك تعلى صوتك على والعزول سامعك" أى بسبب اننى قلت "لا فعلت" "أنا اريدك وانشبكت معاك" أى حاولت ان اتمم هذا الحب ولم افلح فى اتمامه "تعلى صوتك على" اى كان ينبغى ان تزيدى من شدة العذاب وليس بالصوت فقط حتى استطيع ان أكمل معك وهذا يعنى ان هناك حالة غير سوية فمن الضرورى ان يكون الذكر هو السادى والمرأة هى المازوخية لكن نجد هنا العكس ثم يأتى المقطع التالى ليؤكد نفس المازوخية بقوله "يا حلو ياللى علشانك راح نعدم ومحبتك جوا قلبى وانت لم تعلم" .

ثم نجد أيضاً صورة من صور الحب لكنه حب غير ناضج اى غير كامل فهو حب من طرف واحد فى مستوى الخيال وهى صورة غير سوية للحب ثم أيضاً المقطع التالى وفيه الصورة الناقصة للحب وللعمل أيضاً حيث يقول "جدتليش بالوصال لنا رب نشكيله يوم القيامه يخلص دنبنا منك" فليس لديه أى تفكير عملى للوصول لحل مع الحبيبة يجعلها تجود بالوصال لكنه سوف ينتظر يوم القيامة ويشكى ربه وليس لان يوصله بحبيبته ولكن ليخلص له ذنبه معها.

ثم يأتى المقطع الاخير ونجد فيه تحذيراً من الحبيبة "أوعى تيجى تحت شباكنا" وتحت ترمز إلى الجزء السفلى والشباك يرمز إلى العضو الأنثوى وتندهلى أى تثيرنى "تبان عليك الاشارة" اى علامة لحب "ويعرفوك اهلى" وهنا نجد الرغبة فى اخفائه عن الابوين والاهل واظهار العلاة إذا ما تمت تحت الشباك اى إبعادها عن الشباك وهنا ند ان الفرض من التحذير افعل وليست لا تفعل كما يول النص بحيث ييعرفك اهلى إذا متا تمت العلاقة ولمح أهلها علامة حب لها إذا ما اتى تحت شباكها فالنتيجة ان تظهر عليها علامات الاتيان تحت الشباك وهو ما تخشاه وتتمناه فى ان واحد وهو ما يذكرنا بالثنائية الوجدانية الحب والكره والرغبة وعدم الرغبة فى أن واحد وهو ما نلمح منه أيضاً صراعاً اوديبياً أيضاً حيث أن أول دراسة للثنائية الوجدانية يكون مع الابوين.

ونستنتج من النص ما يلى :

١) الماذوخية الشديدة .

٢) الصراع الاوديبى .

٣) العجز الجنسى .

٤) عدم السواء فى الحب .

النص الثالث :

يا ليلة بيضة يا نهار سلطانى

يا ليلة يا نهار سلطانى

يا ليلة بيضة والفرح أهه جانى

يا ليلة بيضة يا نهار سلطانى

يا حمامك ياما عدا المنشية

بجلاجله الفضة وشعوره المرخية

كلمته يا نينه لم رد على

يا ليلة بيضة يا نهار سلطانى

يا حمامك يا ما عدا المنصورة

بجلاجله الفضة وشعوره منطورة

كلمته يا نينه لم رد على

يا ليلة بيضة يا نهار سلطانى

التحليل

يتكون النص من ١٢ مقطعاً يتكرر مطلع النص ٥ تكرارات ويتكون مضمون النص من ٧ مقاطع ويكون المحور الاساسى فى النص الحمام التعدية ونحن نعرف ان الحمام إنما يمثل العضو الذكرى والتعدية تعنى العبور أى العملية الجنسية ومن هنا

فالنص يدور حول الفعل الجنسى ونجد فيه صراحة شديدة – حيث أن النص يقول "حمامك ياما" اى أن الفتاة تتحدث عن حمام أمها وهو الاب ومن هنا تتضح الرغبة الأوديبية صريحة وواضحة لدى الفتاة فحمام أمها عدا المنشية وعدا المنصورة أي انه قام بالفعل مرتين مع الام ولكن حينما حدثته الابنة لم يرد عليها حيث أن حديثها ليس حديثا يدور بين أب وابنته ولكنها حدثته كمنافسة لأمها وكراغبة جنسيا فيه، وليس كابنة تتحدث إلى أبيها.

ونستخرج من النص ما يلي:

(١) الصراع الأوديبي من الفتاة تجاه أبيها الذي لا نجد له رد فعل تجاه هذا الصراع الأوديبي من ابنته؛ فهو لم يفعل سوى أنه لم يرد عليها.

(٢) التعبير الصريح بالرمز عن العملية الجنسية والأعضاء الجنسية، وهذا يدل على شدة الكبت مما كان دافعًا للتعبير عن هذه الرغبة الجنسية في صورة غنائية.

(٣) صورة الحب والتعبير عنها تدل على عدم نضجٍ كاف فالعواطف تكون في اتجاه الأب، لكنه لا يستجيب لذلك.

النص الرابع:

يا لحنة يا لحنة، يا قطر الندى

يا شباك حبيبي جلاب الهوا

يا لحنة يا لحنة، يا قطر الندى

يا شباك حبيبي جلاب الهوا

يا شباك حبيبي يانا ياما جلاب الهوا

يا لحنة يا لحنة، يا قطر الندى

يا شباك حبيبي جلاب الهوا

لا احطك في عيني واتكحل عليك

وان جم يسألوني لا احلف عليك

واخش السرير أنا وانت على كيد العدا

يا لحنة يا لحنة، يا قطر الندى

يا شباك حبيبي جلاب الهوا

التحليل:

في هذا النص نجد أن هناك محتويين للتعبير عن الرغبة الأساسية في الأغنية، فالمحتوى الأول – وهو المحتوى الظاهر – أن هناك غناء لليلة الحنة، والتي تسبق

ليلة الدخلة. ثم التعبير عن أن شباك الحبيب هو الذي يأتي بالهواء، أما المحتوى الكامن: فنحن نجد في لون الحنة شبها من لون الدماء، ثم الشبه الآخر بين قطر الندى وقطر المنى.. فالأول يعبر القضبان، أما الثاني فيعبر العضو التناسلي الأنثوي. أما الشطر الثاني من البيت، فنجد أن كلمة "الهوى" تعبر في أغلب النصوص الغنائية عن الرغبة، وإذا كان الشباك هو الذي يجلب الرغبة، فذلك يعني أنه مفتوح؛ مما أتاح للفتاة أن ترى حبيبها، وكان

مجرد رؤيته قد أثار لديها الرغبة، ثم كان تفسير هذه الرغبة في البيت الخامس بقولها: "لاحطك في عيني واتكحل عليك".

وهي تسير في نفس اتجاه الأبيات السابقة: فالمحتوى الظاهر والذي نستنتجه من هذه الجملة أنها سوف تحافظ عليه، وهذا البيت يعبر عن عبارة شهيرة متداولة في الأوساط الشعبية، أما المحتوى الكامن (والذي يعني العملية الجنسية ، والتي تتم بدخول العضو الذكري في العضو الأنثوي ، وهو ما تصرح به في البيت قبل الأخير عندما تقول له: "واخش السرير انا وانت على كيد العدا").

ثم نقف عند لفظ " على كيد العدا " والتي سبقها في البيت السابق قولها "وان جم يسألوني لاحلف عليك" ؛ لنلمح في ذلك صراعًا أوديبيا: فالتي تسأل الفتاة عن رأيها في العريس هي الأم ، ولكنها سوف تُقسم أنها سوف تتزوجه، بل إنها سوف تدخل السرير مع عريسها على كيد العدا.

ونستنتج من النص ما يلي:

١- التعبير عن الرغبة الجنسية صراحة وبرموز شائعة؛ مما يدل على قوة الكبت لدى الفتاة.

٢- الصراع الأوديبي من الفتاة؛ فهي ترى في امها العدو والذي سوف تنتصر عليه عندما تدخل السرير مع عريسها، وهو البديل للأب.

النص الخامس:

يا بو جلابية بيضا يا عريسنا رايح فين؟!

يا بو جلابية بيضا يا عريسنا رايح فين؟!

امه تقول مجاش، واخته تقول مجاش

لفوا البلد عالماشي يصطادوا غزال بالليل

يا بو جلابية لباني يا عريسنا رايح فين؟!

رايح المنصورة يا عروسة اجيبلك بدلتين

بدلة للصلاة يا عروستي وبدلة لنص الليل

يا بو جلابية لباني يا عريسنا رايح فين؟!

حط الكتينة مطرحها لتزقها توقعها

مكتوب على مفتاحها دلع العروسة بالليل

يا بو جلابية بيضا يا عريسنا رايح فين؟!

التحليل:

يبدأ النص بسؤال: أين ذهب العريس؟! وهذا السؤال موجَّهٌ إلى الأم، والتي تجيب بأنه لم يأت. ثم يوجَّه إلى الأخت؟ فتجيب نفس الإجابة، ولكنَّ المعنى اللاشعوري يختلف من الأم إلى الأخت؛ فنحن نجد أنه بينما تدل إجابة الأم على صراع أوديبي من جانب الأم وليس من جانب الابن، أما إجابة الأخت فهي تدل على تعلق محرَّمي بالأخ، وهو أيضا من جانب الأخت وليس من جانب الأخ وهو العريس.

ثم نجد لفظ "عالماشي" وهي تعني بحثهم بسرعة عن غزال يصطادونه بالليل، وهذا يدل على عدم نضج من الأم والأخت في مقابل ذلك نجد ردَّ العريس على السؤال فيه الدلالة على نضجه ونموه؛ فهو ذاهب لكي يأتي للعروسة ببدلتين: واحدة للصلاة تعبر عن أدائه للواجب الديني، والأخرى لنصف الليل أي للاجتماع بالعروسة والقيام بالواجب الزوجي أو الواجب الجنسي.

ثم نجد نصيحة للعريس بأن يضع "الكتينة" والتي ترمز في النص إلى المنى؛ يضعها في مكانها حتى لا تسقط، ثم دلالة أخرى على الفعل الجنسي يُعْقب النصيحة في البيت التالي "مكتوب على مفتاحها دلع العروسة بالليل".

ونخرج من النص بما يأتي:

١- تعلق أوديبي من الأم تجاه الابن.

٢- علاقة محرمية من الأخت تجاه الابن.

٣- الغرض من ممارسة الجنس هو الإنجاب.

٤- وضوح الرموز المعبرة عن الرغبة المستترة في النص، وهي الرغبة الجنسية.

النص السادس:

عطشان يا صبايا .. دلوني على السبيل

عطشان يا صبايا .. دلُّوني على السبيل

القطن ماله السنة دي؟ دي تجارة مفلسين

عطشان يا صبايا .. دلوني على السبيل

البنات عاوزة تجوز .. جدعان مفلسين

عطشان يا صبايا .. دلوني على السبيل

وعرفت تنقي

يا بو عين دبلانه

حلوة يا واد بنت الرجاله

التحليل

إن العطش هنا يرمز إلى العطش الجنسي وليس عطش الماء، وهذا ما يوضحه النص في البيت الخامس؛ حيث إنّ البَنات تريد الزواج، ولكن الشباب ليست لديه القدرة على الزواج، وقد تكون قدرة مادِّية أو قدرة جنسية تتحقق في إطار من الشرعية، وهي

الزواج، وهو ما يعني أننا أمام شخصية متكاملة استطاعت أمام الأنا أن تعرف رغبة الهو وتحققها كما يريد الأنا الأعلى.

ونأتي إلى سؤال الفتيات عن السبيل، فهذا إنما يعني أنهن أوسع حيلة وأقدر على تحقيق الهدف، وهو الزواج. ولكن لماذا تغنى الشبابُ بهذا العطش؟ نجدُ أن ما دفع الشباب لهذا الغناء: أن هناك شابا وفتاة استطاعا الخطبة – رغم سوء الأحوال –، فقد عرف ذلك العريس كيف "ينقي" أي يختار ابنة الرجال؛ فهذا يعني أن أهل العرُوسة قد وصلوا إلى مرحلة أعلى من النضج أتاحت لهم أن يوافقوا على العريس "أبو عيون دبلانة"، وهو ما يعني كثرة السهد والسهر والألم، وهو مظهر من مظاهر المازوخية لدى العريس.

نخرج من النص بأن هناك مظهرا من مظاهر المازوخية لدى العريس أوضحه النص في كلمة "أبو عيون دبلانة"، وهذا اللفظ يوجد الكثير من الأغاني الشعبية الحديثة الموثقة من قبل المؤلفين المحترفين، مما يؤكد شيوع هذه الخاصية لدى الكثير من الشعب؛ فلو لم تجد صدًى لدى المستمع، ما كانت لتتكرر في الأغنيات الحديثة، فالاختيار الانتقائي إنما ينبع من حتمية نفسية تؤكد هذا الاختيار وتحاول إبراز هذه الصيغة لدى المتلقي.

النص السابع:

هوه اللي خطبها

هوه اللي خطبها

وراح يقول لأمه .. أنا ميت في نسبها

هوه اللي خطبها

هوه اللي نقاها

وراح يقول لأمه .. أنا ميت في هواها

وهاكل عيش وملح معاها

وهاعيش على كده مرتاح وياها

هوه اللي خطبها

هوه اللي نقاها

التحليل:

في هذا النص نجد أن العريس قد "خطبها ونقَّاها" أي اختارها بنفسه وانتقاها، أي أن هناك أكثر من واحدة لكنه انتقى منهم هذه العروسة، ثم يذهب إلى أمه ليقول لها: "أنا ميت ف نسبها" وهذا يعني: أن هناك من يريده غيرها، وهم أهل النسب، أي أنّ هناك توحُّدًا جديدًا بأبو هذه العروسة هو الذي جعله يقول لأمه – وليس لأبيه أو أخيه أو

أخته – مما يظهر لنا صراعا أوديبيا تجاه الأم، ومحاولة من الابن للفكاك من هذا الصِّراع عن طريق هذه العروسة، فلديها الأب الذي يستطيع أن يكون بديلا عن الأب، ونحن نجد في المجتمع المصري أن الزوج حينما يتزوج فإنه ينادي أبا الزوجة بـ (يا عمي)، والعم في الكثير من الأعمال الفنية يرمز إلى الأب كبديل له مما يتيح الفرصة لإعادة التوحد واستعادة التوازن المفقود من الصراعات الأوديبية، وهنا نجد الصراع الأوديبي

كان من جانب الام وليس من جانب الابن، ولكنه سرعان ما يجد الحل في الزواج وإيجاد البديل للأب، ثم نجد أنه ميت في هواها، وهي من أسمى معاني العشق أن يفنى أو يموت الحبيب في محبوبه ليصبحا شخصا واحدا، ولكنه – على المستوى الشخصي – يعني عدم وضوح الحدود بين الأنا والآخر والعجز عن المواصلة في النمو النفسي السوي الذي يتطلب من الطفل أن يدرك أن هناك آخر ينبغي الانفصال عنه والتواصل معه في آن واحد.

ثم نجده يقول "هاكل عيش وملح معاها" وهو ما يعني أنه سيرضى بأقل القليل، ثم إنه سيكون مرتاحا معها مع هذا القليل، وهنا نجد في النص تعبيرا عن الصراع الأوديبي والارتداد والنكوص إلى مرحلة أقدم وهي المرحلة الفمّية؛ حيث عدم إدراك الحدود بين الطفل وأمه.

هناك صراع بين القيم المسيحية والقيم الإسلامية تظهر في اللاشعور المبدع للتنس هذا الصراع هو صراع بين المجتمع الأمومي وتمثله القيم المسيحية واللاشعور الجمعي المسيحي والفرعوني والمجتمع الأبوي وتمثله القيم الإسلامية ولاشعورها الجمعي وتظهر العديد من الرواسب للمجتمع الأموي في النص تقف مناضلة نت المجتمع الأبوي ونحن نجد لها بعض المظاهر في العصر الحالي في بعض العبارات المتبادلة لدى عامة الشعب من الرجال عندما يتحدثون عن المرأة فيقولون السيارة تانية (إحنا ولادهم)

الفصل الرابع

التحليل النفسي لشفيقة ومتولي

التحليل النفسي لشفيقة ومتولي

شفيقة ومتولى

نبدأ بافتتاحية القصة وهي من البيت رقم (١) الى البيت رقم (١٩) وهي :

المرددون المغني : يا جرجاوي ... يا متولى ... يا جرجاوي ...

المرددون : جاى تايه أدور على متولى ...

كلام منه العلما تولى ...

وآدينى راح أغني على متولى ...

جاه الطلب وخدوه على المركز ...

ما فيش لا عم ولا خله ...

مين في البلد شرب خله ...

عجبهم تحت الطلب خله ... متولى .... يا ...

المرددون : يا جرجاوي ... يا متولى ... يا جرجاوي ...

المغنى : (لحد ما جاله المطلب التاني

خدوه على مصر سفروه)

جال له اللي يغلب فينا يدارى

وكل اللي سمع فنى ادارى

خدوه ودخلوه في النضارة ... متولى .... يا ...

المرددون : يا جرجاوي ... يا متولى ... يا جرجاوي ...

المغنى : (متولى عقد عسكرى ... وآخر النهار خدوه ع البلك)

ياما ع البلك قابلاته عالم

شوف الفرج لما يقاسى عالم

وخد ست أشهر يتعلم ... متولى ... يا

التحليل:

تبدأ القصة بالتعريف ببطل القصة وهو متولى ثم بلده وهى جرجا ثم نجد تكرارا لكلمة واحدة في ثلاثة أبيات بمعاني مختلفة وهي ظاهرة تتكرر في معظم الأعمال الشعبية فاللفظ وهو(خله) يتكرر في الأبيات ٦،٧،٨ ولكن بمعانى مختلفة .

ففي البيت السادس إنما يعني الخال ثم في البيت السابع يعني الخل أما في البيت الثامن شهر يعنى الاحتجاز والأبيات السابقة تحتي على المستوى الشعوري أو المحتوى الظاهر كيفية إلتحاق متولي بالجيش والخطوات التي اتبعت لذلك ولكن المحتوى الكامن والذي تفسره الفاظ الأبيات فهي محاولة للاستقلالية عن الأهل والوصول إلى مرحلة النضج ولكن هذه المحاولة لم تكن من متولى او برغبته فقد أخذوه على المركز ثم سفروه على مصر ثم أخذوه على البلك فهي محاولات من السلطة وهي تشير على نحو رمزي خفى لإنتزاع طفل بالقوة من بين أحضان والديه

نتقد إنتزع بدون سند كما يبين النص في البيت السادس فلا يوجد عم ولا خال معه ثم إنه لا يوجد في البلد من شرب من خله أي أنه الوحيد في البلد الذي قاسي من هذا الإنتزاع وهذا يجعلنا نسترجع نكرة الجهادية وما كانت تمثله بالنسبة للفقراء فهي تكون المرادف لفكرة السخرة حيث أنه من كان لديه المال فقد كان يستطيع أن يدفع المبلغ المادي ويعفي من هذه السخرة .

ثم نجد بعد ذلك، ما يؤكد ما ذهبنا إليه حيث أنه بعد أن قبل كمسرى ذهب الى المكان الذي ينام فيه الجنود وهناك قابل العديد من الناس وأن هؤلاء الناس بما فيهم متولى قد قاموا من هذا الوضع الذي وضعوا فيه بدون ارادتهم ولكن بتدخل من الخارج الذي يتمثل في السلطة التي جمعتهم في محاولة منها لإجبارهم على الاستقلال عن الأمل ومن هنا فقد ظلوا ومعهم متولى ستة أشهر يتعلمون كيفية الاستقلال والاعتماد على النفس .

نصل الى الأبيات من ٢٠ إلى ٤٥ وهي :

المرددون : يا جرجاوى... يا متولى ... يا جرجاوي

المغنى : يا أبو زينه عندكش دار بنار

وشبابيك في الدار بنار

وخد شريطة في ضرب النار

(يا أبو زينه عندكش دار بنار

وشبابيك في الدار بنور

وخد شريطة في ضرب النار) ... متولى ... يا

المرددون : يا جرجاوي... يا متولى ...يا جرجاوى

المغني : ناس على رجوليته شاريطين

وكان في بلده شارى طين

واترجي أخد شاريطين

أصل الراجل الخالى ما بيتشويش

وفي الطوارج بيتشويش

غايته بلغ بيتشاويش ... متولى ... يا

المرددون : يا جرجاوى ... يا متولى ... يا جرجاوى ...

المغني : (متولى بلغ بيتشاويش ... وجاته أورطه من منجباد

تبع أسيوط ...)

وفي الأورطه عسكرى ماشى بكيفه (كرر البيت مرتين)

وبالمال أهله بيكفوه

جام متولى ضربه بكفه

جال له إزاى بتضربنى يا جبان . (كرر البيت مرتين)

روح إدفن نفسك جوه جبان

آدي صورة أختك جوه جيبى آنا ... يا متولى

المرددون : يا جرجاوى ... يا متولى ... يا جرجاوي

المغني : (يكرر المقطوعة السابقة إبتداء من :

وبالمال أهله بيكفوه)

المرددون : (يكررون اللازمة)

في هذه المجموعة من الأبيات نجد أن المحتوى الظاهر يشير إلى أن هناك محاولة من متولى لتعلم ضرب النار وأنه قد نجح في ذلك وحصل على شريطة في ضرب النار ولكن إذا كنا نعلم أن الشباب في الصعيد يتعلمون ضرب النار وإستخدام السلاح في سن مبكرة عن سن الإلتحاق بالجيش . إذن هناك محتوى كامن يريد النص تحقيقه عبر المحتوى الظاهر وهو ضرب النار ومن خلال ألفاظ الأبيات نستطيع أن ندرك المحتوى الكامن فالشباك يرمز إلى العضو الأنثوي والقذيفة ترمز إلى عضو الذكورة أما نجاح عملية ضرب النار وإصابة الهدف إنها تعني نجاح الفعل الجنسي في الهدف .

والأبيات رقم ٢٨، ٢٩ تؤكد ما ذهبنا إليه فهناك ناس متاكدين من رجولة متولى وأنه قد إشتري (طين) وهو ما يرمز أن لديه إمرأة في بلده وهي أخته شفيقة ثم نجد أن نجاحه في هذه المهمة كان كفيلا بان يحصل على شريطين فإذا كان ضرب النار يستحق شريطة فإصابة الهدف

تستحق شريطين ونحن نجد أن تكرار الابيات دائما يعني تاكيدا على المعنى المراد التعبير عنه .

ثم نجد في البيت "٢١ أحد التعبيرات الشائعة في الأدب الشعبي وهي (أصل الراجل الخالى مبيتشويش) وهو ما يعني أن الرجل الخالي لا يهان ولكن المقصود بلفظة (الخالى) . هو الخالي من عيب في رجولته مما يعني أنه لا توجد لديه صراعات نفسية ولذلك فهو لن يهان .

بعد ذلك نجد أن متولى قد رقى الى رتبة رقيب ورقيب تعني أنه قد أصبح لديه من يقوم برقابته فإذا كان متولى في الأبيات السابقة قد نجح في الوصول الى الهدف من الفعل الجنسى إذن فقد أصبح أبا على مستوى اللاشعور وهو ما يظهره النص في تعبيره عن أن متولى قد أصبح مسئولا عن مجموعة من الجنود هذه المجموعة من الجنود أتت من منجباد وهي إحدى مدن أسيوط وفي هذه المجموعة من الجنود عسكرى (ماشى بكيفه) أي أنه شخص يتصرف وفق مبدأ اللذة أي أنه لم يصل بعد إلى مرحلة من النضج تسمح له بالإستقلال وهو ما يؤكده النص حيث أن أهل هذا العسكرى يمدونه بما يحتاج إليه من مال ولكن متولي الذي أصبح على مستوى اللاشعور أبأ ويدرك المسئوليات الملقاة على عاتقه لا يرضى بهذا الإسلوب وهذه التصرفات ما يدفعه الى عقاب هذا الشاب عقاب ماديا وهو أن يصفعه بالكف ولكن العسكري يريد أن يثبت لمتولى أن هذا الأسلوب لا ينبغي أن يتبع معه ثم يوجه لمتولى

لفظ سب ويطلب منه أن يدفن نفسه في قبر ويريه صورة أخته التي كانت في جيبه مما يعني أنه قد عاشرها ..

وهنا نلمح صراعا أوديبياً في موقف كل من متولي والعسكري إنما يمثل متولي في مرحلة ماضية حيث كان عسكريا مثله ثم رقي وهذا العسكري قد فعل ما كان يريد متولى أن يفعله لقد عاشر أخت متولى والتي عجز هو عن معاشرتها لذلك فهو يستحق العقاب.

أما الصراع الأوديبي لدى العسكري فيتمثل في أن متولى إنما يعني على مستوى اللاشعور لديه صورة بديلة للأب كما أنه المنافس له في حب شفيقة ونلمح صراعات العسكري الأوديبية في سبه لمتولي ووصفه بانه جبان ويطلب منه أن يدفن نفسه في قبر فهو يرغب في موته لكي يستولى على شفيقه .

نصل الى الأبيات من ٤٦إلى ٦٥ وهي :

المغني: متولى لما شاف الصورة

بجى ذليل ونفسه مكسورة

(جام سريع للكومندان)

يجول أنا باخد العشر والجزا

يجول أنا مش باخد العشر والجازه

وأنا إن عملت غلط أتجازى

أمانة يا بيه إدينى أجازة

الدنيه دي غرورة لما تولى

لو كان على جطب وميت ولى

جال له مالك بيها الأجازة يا متولى

(جاله يا بيه أبويا في خطر)

متولي كان وجيه والصورة حلوة

متولي كان وجيه والصورة حلوة

واللي عليه دين يوفيه راح له

بأسبوع مضى وصرح له

بأسبوع مضى وصرح له

طالع تايه يجول جرحي يسع إيدى

طالع تايه يجول جرحي يسع إيدى

وملیان أفكار الساعة دى

ركب في الجطر الصعيدي ... يا متولى ... يا

نجد في البيتين ٤٦ .٤٧ محتوى ظاهرا وهو أن شيئا ما قد إنكسر في نفس متولى وذلك عندما رأى الصورة أما المحتوى الكامن فهو أن متولى قد أدرك أن ما كان يريد القيام به قد قام به العسكري والذي يمثله في مرحلة سابقة من عمره وكأننا أمام هاملت

جديد مع قلب للأدوار فالعسكري يمثل متولى سابقا أما في هاملت فقد كان عمه هو الذي يمثله على مستوى اللاشعور فقد فعل عم هاملت ما كان يريد هاملت القيام به من قتل الأب والإستنثار بالأم وهو ما جعله غير قادر على قتله لأنه متوحد به وهو يمثله شخصيا وقتله إنها يعنى قتل هاملت نفسه ولكنه في نهاية الرواية وعندما أدرك ما تأمر عليه عمه وأنه سوف يموت في هذا الوقت قتله بعد أن تأكد أنه ميت أما هنا فالتوحد غير متواجد. ولكن العسكري يمثل متولى في مرحلة عمرية سابقة ومن هنا فقد تنافسا على شفيقة والعسكري هو الذي ربح بالإستنثار بها وهو ما كان متولى يحاول إنجازه وفشل فيه ومن هنا فقد عاقب العسكري على هذا الفوز هذا العقاب لم يصل إلى قتل العسكري وإنما قد صفعه على خده لأنه لو قتله فهذا أيضا يمثل الموت بالنسبة له قبل أن يصل الى ما كان ينبغي أن يحصل عليه وفاز به العسكري ومن هنا فقد طلب أجازة وتبع ذلك الطلب بحكمة شعبية وهي أن (الدنيا غرورة لما تولى)

ليه تاركنى وتنسى اللمات ... يا متولى

المرددون : يا جرجاوي ... يا متولى ... يا جرجاوى ...

المغنى: (جال بابا مش عايز سلامات ...

عايز أعرف فين شفيجة أختى)

جال له بعدك من تاني ليلة

يا بني أختك أصبحت عليلة

وماتت والدوام لله ... يا متولى ... يا

هنا نجد إعادة للبيت رقم ٦٥ في البيت رق ٦٦ وهو تأكيد على أن متولى قد أطلق لطاقات الجنسية العنان والقطار قد يرمز أكثر إلى الإنتقال عبر المكان من خلال الزمان ، هو وثيق الصلة برمزية الإنتقال – الإنفصال – العودة الى الموضوعات الأولى والازمنة الأولى ، ثم هو هنا أداة العودة الى الماضي (المكاني / الزمانى) الأمل ، الأب ، شفيقة وقد وصل إلى بلده ثم يتبع ذلك وصف لعائلة متولي بالكرم فهم يقدمون علبة سجائرهم والكرم من وجهة نظر التحليل النفسي إنما يعني غياب الحدود بين الأنا والآخر وعدم تمايز الأنا عن الآخر وهو ما يعني تثبيت على المرحلة الفمية يؤكده تدخين السجائر وتقديم العلبة وقد تكرر البيت ليؤكد وجود هذه الخاصية في العائلة وهي خاصية الكرم وما تمثله بالنسبة للعائلة ويؤكد عدم وضوح الحدود بين الأنا و الآخر . أيضا . . .

البيت رقم ٧٠ وهو (ربت لهم بتهم علة) والمقصود بها شفيقة هذه العلة التي أسابت العائلة وليس متولى وأبيه ثم تظهر في النص صورة من صور الماذوخية في النص في البيت رقم ٧٦ ويتكرر في البيت ٧٧ وهو (جسمى استوى وإتبرى) وهي إحدى الصور التي تعبر عن

لقد ذهبت دنيته حينما سمحت شفيقة للمنافس له بالفوز بها فشفيقة التي تمثل لدى متولى بديل الأم والتي كان يحاول الفوز بها ولم يستطع قد رضيت بمنافسه ومماثله في الآن نفسه وهو هنا يحاول أن يسترجع ما فاته وهذا ما يؤكده النص في قوله (واللى عليه دين يوفيه راح له) لقد ذهب لكي يوفي دينه فيصرح له القائد باسبوع أجازة وهي نفس المدة التي يصرح بها في حالات الزواج مما يوحي باننا أمام محاولة من متولى ليفوز بشفيقة لكي يلتئم جرحه وهو في ذلك قد ركب القطار الصعيدي والقطار يرمز الى الطاقة الجنسية لدى الإنسان .

نصل الى الأبيات من ٦٦ الى٨٨ وهي :

المرددون: يا جرجاوى ... يا متولى ... يا جرجاوى ...

المغني: (ركب في الجطر الصعيدي ... والساعة أربعة وصل بلده)

(والساعة أربعة وصل جرجا)

له عيلة كريمة يجدموا علبتهم

ربت لهم علة بتهم

ويجول أنا جسمى إستوي وإتبرى

ويجول أنا جسمى إستوي وإتبرى

وكمان تهموني وغيرى إتبرى

أبوه جال الباب مين أشى بره

(جاله إفتح يابا دا أنا متولى

فتح له الباب يجول له سلامات

عزموا على بعض ... سلامات.

الحب بطريقة ماذوخية في كثير من الإبداع الشعبي في الموال والأغنية والقصة الشعبية وكان متولى قد عشق وهذا العشق تسبب له في هذا الألم وقد وضحت سورة الألم النفسي على المظهر الجسدي فقد استوى جسده واتبرى من هذا العشق لأخته والتي تمثل لمتولي بديلا عن الأم وهذا يؤكده النص في البيت رقم ٧٨ لقد اتهم بانه قد عشق أخته البديلة عن الأم وهو لم يفعل معها ما يستحق الاتهام من وجهة نظره بل إن الذي فعل هو العسكري الذي يمثله شخصيا في مرحلة أبكر وعلى الرغم من ذلك فقد إتهموه هو والعسكري بري على الرغم من أنه قد عاشرها .

وهذا تأكيدا لما ذهبنا إليه في الفترة السابقة من أن العسكري هو المنافس المتولي في حب شفيقة وأنه قد قام بفعل ما كان ينبغي لمتولي فعله لكنه عجز عن ذلك ثم تقاء متولى بابيه وعتاب من الأب لمتولي لأنه قد نسى اللمات أي أنه قد نسى أهله لكن متولى قد أتى لكي يعرف مكان شفيقة فيسال أباه عنها فيخادع الأب الابن ويقول له أنها قد ماتت .

ولكننا سوف نقف عند البيتين ٨٦، ٨٧ وهما يعبران عن محتوى ظاهر هو مرض شفيقة بعد خروج متولى للجيش وأنها ماتت أما المحتوى الكامن فنجد فيه علاقة

محرمية من شفيقة المتولي فهي من ثاني يوم بعد رحيله قد أصبحت عليلة فلم تستطع أن تقوم بعاد الأخ وهو الحبيب في اللاشعور ليلة واحدة.

نصل الى الأبيات من ٨٩ إلى ١٠٢ وهي :

المرددون : يا جرجاوي ... يا متولى ... يا جرجاوي ...

المغني : (جال له شفيجة أختك ماتت)

جال له يابا بنتك لو انت ربيتها

ما ترافجش وتاخد الطور بيتها (يكرر البيتين السابقين)

طب جوم ورينى تربتها

جال له يابني أختك من يومك مشت

وسابتنى ولا إختشت

وأبوك عجز عجله شت ... يا متولى ... يا

المرددون : يا جرجاوى ... يا متولى ... يا جرجاوى ...

المغني : (طلع متولى من البيت زعلان)

تايه من المنزل

ويجول العجل منى زل

جطع ورقة الأسيوط ونزل ... متولى ... يا .

في بداية هذه الأبيات نجد أن أبا متولى يحاول تاكيد المحيلة ويؤكد موت شفيقة لكن متولى يرد عليه في البيتين ٩١، ٩٢ ليؤكد له أنها لا زالت على قيد الحياة وأن لها بيتا ترافق فيه الرجال ويفسر سبب ذلك بان الأب هو السبب لأنه لم يحسن تاديبها .

ومن هذين البيتين نلاحظ وجود صراع أوديبي لدى الأب الذي لم يعرف كيف يدرك صراعاته الأوديبية ويحلها مما كانت له أسوأ الأثر على الإبنة وهذا أيضاً يؤكده النص في البيت ٩٦ فهي قد تركت أباها وخرجت من البيت وهو الذي كان يريدها تظل معه في البيت .

أما موقف شفيقة فيظهره البيت رقم ٩٥ فهي قد تركت البيت ورحلت من يوم خروج متولى للجيش وقد أظهره النص سابقا في البيت رقم ٨٦ فموقف شفيقة يظهر صراعاً محرمياً وعلاقة محرمية على مستوى اللاشعور مما دفعها للخروج من البيت وهنا نتذكر ما قاله برونو

بتلهايم سابقا (عن أن القصص المصري على اختلاف مع القصص العالمي بإزاء حل الصراعات الأوديبية ففي حين أن القصص في العالم الأوروبي تظهر أنه لكي يحل الإنسان صراعاته الأوديبية عليه أن يرحل خارج البيت ويقابل مشاكل في رحلاته الخارجية عن طريقها يعمل الصراعات الأوديبية وأن الإنسان الذي يبقى في البيت هو الذي يعجز عن هذه الحلول السلمية للصراع الأوديبي أما في القصص المصري فإننا نجد العكس حيث أن الخروج من البيت إنما يعني عدم حل الصراعات الأوديبية وأن الإنسان الذي يظل في البيت هو الذي يحل صراعاته الأوديبية الحل السليم)

ومن هنا فخروج متولى للجيش إنما ينبئ عن عدم نضج متولي بالشكل السوى على مستوى اللاشعور ثم يأتي خروج شنيقة من البيت إنما يعني أيضا أنها سوف تلتقى نفس مصير متولى من عدم القدرة على الحل السوى لنتعلق المحرمى بأخيها على مستوى اللاشعور هذه التفسيرات أكدها لنا النص في البيتين ١٠٠ ، ١٠١ فقد خرج من البيت تائه وقد زل منه العقل مما يدل على أنه مقدم على فعل يحركه اللاشعور والذي يظهر محتوياته في الإبداع الفني كما يظهر في الأحلام والهفوات.

نصل إلى الأبيات من ١٠٣ إلى ١٣٠ وهي :

المرددون : يا جرجاوي ... يا متولى ... يا جرجاوي ...

المغني : (وفي أسيوط جابلوه تلاتة أصحابه ... جالوا له رايح فين

يا متولى)

جال سؤال لما يرد أنا ديكم

هاتبكوا والدمع يبل أياديكم

وهازور سيدي جلال في بلاديكم

(زوروه سيدى جلال ... ونزل على الحقه بيهم)

يجول دا عمي ودا خلى

يجول دا عمى ودا خلى

زمان اللى نسى ودى وخلى

على جهوة العطينى ودخل ... متولى ... يا

المرددون : يا جرجاوى ... يا متولى ... يا جرجاوى ...

المغني : (وجال يا معلم هات كراسى ... وطلب طلبات لأصحابه

وهوه مرضاش يشرب)

جاء الجرسون يجول وحش في زمانك

وكل كلام أجيبه لك

إنت تشرب إيه أجيبه لك

(جال له هات لي شاي الغلب مر ...

(جال له هات لي شاي الغلب مر. ... سمعه المعلم راح له

... المعلم راح لمتولى)

جال له يا خينا داير بكا مالك

ما كنت جاعد بكمالك

ياك خدوا م البك مالك

جال له ياريت راح مالى

جال له ياريت راح مالى

دا أنا الموت يجي سترى ورحمالى

وجمالى عاكسني وراحمالى

عشان واحدة إسمها شفيجة

في هذه الأبيات نجد متولى قد قابل ثلاثة من أصحابه فيسالونه أين هو ذاهب ؟ فيجيب أنه حينما يريد الله ويعرف هو إجابتة سوف يخبرهم وعندما يعرفون الى أين هو ذاهب سرف يبكون بكاءاً شديداً يبل أياديهم ثم يطلب منهم زيارة ولي في أسيوط هو سيدى جلال وهو يعنى أنه يريد أن يخبرنا بانه يقوم بأحد مظاهر التدين وهي زيارة قبر ولى من أولياء الله ثم يزور سيدي جلال ويصل إلى الحقه معهم ويستعرض أهله وعائلته فهذا عمه وهذا خاله واللذان لم يذهبا معه أثناء خروجه إلى الجيش في بداية النص هذه الإشارة إليهما دون الالتقاء بهما تعني أننا بإزاء صوره من صور الصراع الأوديبى فمتولى يدرك أن أحد هذين الشخصين كان كفيلا بان يحل له

الصراع لو لم ينس الود والخل منذ زمن بعيد فقد كان في إحتياج الى أحدهما في زمن ماض لكى يعيد التوحد به ويحل الصراع لكنهما قد نسيا ذلك مما تسبب له في الإستمرار في الصراع الأوديبى .

ثم يجلس على قهوة ويطلب المشاريب لإصحابه مما يدل على كرمه هذا الكرم الذي تشتهر به عائلته والذي يدل على عدم إدراكه للحدود بينه وبين الأخر ثم نجده لا يطلب لنفسه أي مشروب وهذا يدل على حزنه.

ثم يأتي الجرسون ويمدح في متولى فهو وحش في زمانه ويوكد له الجرسون أن كل ما يريده سوف يأتي به الجرسون إليه لكن متولى يطلب (شاي الغلب مر) وهو يطلب ذلك على مرأى ومسمع من الحاضرين فيذهب إليه صاحب القهوة لكي يستفسر عن سبب بكاء متولى وطلبه للشاي المر ويحاول صاحب القهوة أن يستنتج من ذلك أنه قد يكون سرق مال متولي وهو في إحتياج إليه

وهذا ما دفعه للبكاء وطلب الشاي المر لكن تأتي إجابة متولى لتؤكد أن استنتاج صاحب القهوة لم يكن صائباً حيث أن ما وراء بكاء متولى وطلبه للشاي المر أكبر من مجرد ضياع أو سرقة مال وأن المصيبة التي نزلت عليه قد جعلت الموت راحة وستراً له إذ أن الموت سوف يريحه من هذا الصراع الذي بداخله والذي لم يستطع حله حتى الآن لقد عاكسه جماله وهو السبب وراء أحماله لكنه في البيت ١٣٠ يوضح

لنا أن شفيقة هي التي كانت السبب في هذه الأحمال لقد أوصلنا إلى السبب المباشر فيما يحدث له وهو ما سبق توقعه وشرحه في البيت رقم ٧٨ .

نصل الى الأبيات من ١٣١ إلى ١٦٠ وهي :

جال له إنت مؤمن تجي رب ليك

لو في الجواب ده تجرب ليك

(أهوه دا كالام صاحب المطعم)

جال له إنت مؤمن تجي رب ليك

لو في الجواب ده تجرابلاك

إنت زبونها ولا تجرب ليك

جال له دا أنا راجل أرؤس تله متين

والحب بهدل كل متين

عايز أجابلها بكلمتين

وفي العذاب جلبى بربيه

علشان يآمن بربيه

خده من ايده طلع بره بيه

(قال له شفيقة على البلكونة دي)

شاف أخته العجل منه زل

وحياة من العلم عليه نزل

بعت صحابه طلعوا المنزل ... متولى ... يا

المرددون : يا جرجاوي ... يا متولى ... يا جرجاوي ...

المغني : (بعت صحابه طلعوا المنزل

شفيجة تفتكرهم زباين ... تجعل أصحاب أخوها زبان ...)

وجابلتهم على السلمات

وجالت لهم يا زباين سلامات

عايزة تعمل للمسا لمات

(واحد من صحاب أخوها سألها وجال لها ...)

جال إنت جميل وشاغل البال لأديك

لو تطلب ورج بال لأديك

بس جولى . لنا منين بلديك

جالت أنا مسكينة ودمعى بل ايدى

وسنتين ساكنة البلادي

وفي الاصل جرجا بلدي

صاحب أخوها عرفها وطار

في هذه الابيات نجد أن صاحب القهوة قد أدرك من رد متولى أن شفيقة تربطها به صل قرابة وأنه مقدم على فعل يخالف الشرع والدين فيذكره بالله ويطلب منه أن يتقي الله في شفيقة التي تربطها به صلة قرابة على الرغم من عدم تأكده إلا أنه لا يدل متولى على مكانها مما يجعل متولى يذهب الى صاحب المطعم الذي يتوقع نفس ما ذهب إليه صاحب القهوة من أن في إجابة متولى هناك بلوى قد وقعت عليه لأنه تربطه بشفيقة صلة قرابة فيذكره أيضا بالله ويطلب منه أن يتقي الله ثم يساله إذا كان زبونة لديها أم أنها تربطه بها صلة قرابة .

نتوقف هنا قليلا عند سؤال صاحب القهوة وصاحب المطعم هذا السؤال غير المنطقي فإذا كان متولى زبونة لذي شفيقة كان بالتأكيد يعرف مكانها وبالتالي هو ليس في احتياج إلى السؤال عن مكانها هذا يؤكد لنا أن الشخصيات في النص إنما تعبر عن اللاشعور والذي يخلو من المنطق خاصة صاحب المطعم الذي يدل متولى على مكان شفيقة بعد أن خدعه بالمنطق وعرفه بانه رجل عظيم ويرأس مجموعة أفراد يصل عددهم الى مائتين وعلى الرغم من هذه المكانة التي وصل إليها إلا أن الحب قد ألمه ولذلك فهو يريد أن يقابلها بكلمتين .

ثم نجد في البيت رقم ١٤٠ أحد صور الماذوخية النفسية لدى متولى في قوله (وفي العذاب قلبي بربيه) فهو هنا يربى قلبه بالعذاب بعد أن عجز عن أن يصل الى ما كان يبغي الوصول إليه ثم بعد ذلك نجد أن صاحب المطعم قد دله على بيت

شفيقة فإذا بمتولي قد زل عقله مرة أخرى ليؤكد لنا أنه قادم على فعل من أفعال اللاشعور التي تفصح عن نفسها في الزلات كما تفصح عن نفسها في الاحلام .

وإذا بالحياة تنزل على متولي بمجرد أن رأى أخته وزل عقله فهي الأم على مستوى اللاشعور والتي حاول أن يفوز بها ولم يستطع فها هي الآن أمامه مما يجعل عقله يزل وتنزل عليه الحياة ثم يرسل إليها أصحابه ويصعدون إليها وتقابلهم معتقدة أنهم زبائن قدموا للمتعة وها هي تقابلهم على السلمات مما يعني تقابل الرغبات بينها وبينهم وهي تريد أن تعد نفسها للسهرة معهم لكن أحد أصحاب متولى يحتال عليها ليتعرف على حقيقة أصلها ويصفها بالجمال وأن هذا الجمال قد شغل باله وأنها لو طلبت منه المال الكثير سوف يعطيها لكنه يشترط أن تخبره ببلدها وترد عليه شفيقه بصورة من الماذوخية أيضا فهي مسكينة ودمعها قد بلل يديها وأنها تسكن هذه الفيلا من سنتين أما أصل بلدها فهي جرجا وهنا يدرك صاحب أخيها أنها هي التي يبحثون عنها فيطير إلى متولى .

نصل الى الأبيات من ١٦١ إلى ١٧٧ وهي :

وبجي يبكي ويجول يا ستار

وراح على متولي المستنظر

البت كان غايب وليفها

دى ناس دايرة الدنيا ولفاها

جاب أول كاس ولقاها

(شربت وطلبت مزة ... جابولها مزة ..)

كان في الشارع بياع تين يدور

يدور ومش السوء يضر

طب وناولها تانى دور

شربت والتالت صب لها

شربت والتالت صب لها

ما رضتش تشرب صب لها

ترفع العيون وتسبلها

(صحابه سكروها ونزلوا له)

جالوا له جوم أجف على جدامك

أهو الحظ إتعدل جدامك

والسكة فضيت جدامك ... يا متولى ... يا

في هذه الفترة من الأبيات نجد أن صاحب متولى يبكي ويقول يا ستار فهو يعلم ما سوف يحدث بعد ذلك ويذهب إلى متولي المنتظر وبعد ذلك نجد إشارة في النص إلى غياب القواد والذي يعرف كل شئ عن شفيقة وأملها ووجوده كان سيمنع دخول متولى ثم نجد بعد ذلك طقوس إعداد شفيقة فها هم أصحاب متولى يسقونها الخمرة وتطلب

المزة فيحضرونها لها ثم نجد حكمة شعبية أخرى يبرزها النص وهي لها محتويان محتوى ظاهر وآخر كامن فالمحتوى الظاهر هو أن السير في طريق السوء يأتي بالضرر على صاحبه أما المحتوى الكامن فهو أن الخروج من البيت إنما سوف ياتى بالضرر على صاحبه وذلك في حالة ما إذا كان هذا الخروج قبل الوصول الى مرحلة من النضج وحل صراعاته الداخلية في اللاشعور وقد حدث ذلك مع شفيقة التي خرجت من البيت قبل الوصول الى النضج الذي يسمح لها بتحقيق رغباتها وحل صراعاتها بالطريق السوي فكان أن إنحرفت نتيجة لخروجها من البيت .

ثم نصل الى طقوس إعداد شفيقة فها هي تشرب الكاس الثاني ثم ترفض الكاس الثالث فإذا بصاحب متولى يسبها وذلك لكي يتاكد من أنها فقدت وعيها وبعد أن (ترفع العيون وتسبلها) أي عندما تفقد الوعى يهبط الأصدقاء الى متولى ويطلبون منه أن يقف على قدميه وهو ما يعني أن يستعد لتحقيق ما كان يبغى أن يحصل عليه فقد أصبح الحظ مهيا أمامه وأصبح الطريق خاليا أمامه ومن هذه الألفاظ ندرك أنه يهيئ نفسه على مستوى اللاشعور لفعل جنسي وليس تقتل شفيقة .

نصل الى الأبيات من ١٧٨ إلى ٢٠٠ وهي :

المرددون : يا جرجاوي ... يا متولي ... يا جرجاوي

المغني : بسرعة متولي طلع فوج

يجول ولا حد معا يا مد فوج

شوفوا السكرانة لما تفوج

(وشافته فاجت من الخمرة

... جالت خدني وأتوب على أيدك)

جال لها يا شفيقة بعد أيه تتوبي

وتتمحكي وتقولى مكتوبى

دى رجعه ما تطلعش من توبى (تسليق)

(ويكرر المقطوعة السابقة كاملة)

لو كان عليلة مين يزورها

جال لو عليله مين يزورها

وجا سريع تلف منظرها

وعزل الجته من زورها ... يا أخي متولى ... (تصفيق)

المرددون : يا جرجاوي .. يا متولى ... يا جرجاوى ...

المغني : (يجطلع ويرمي في الشارع ... ناس بلغوا النيابة جت ليه

... يجولوا له إنزل وتعالى ...)

جال إنتو حكومة البر طاب ليكم

وأنا من فوج ما أطلب ليكم

إلا إن جانى طب ليكم

(على ما بلغنا في الحادث ...)

أهو رضوه وجابوا له المطبل ونزل

بعد ما تلف المنزل

شال العار وكلام العزال ...متولى...

في هذه المجموعة من الأبيات نجد التاكيد لما ذهبنا إليه في نهاية الفترة السابقة من أن إعداد شفيقة إنما هو إعداد لفعل جنسى وليس للقتل فها هي الألفاظ تؤكد ما ذهبنا إليه في البيتين١٢٩، ١٨٠ نقد صعد متولى مسرعا والصعود هو من الرموز الدالة

على الفعل الجنسي أما السرعة فهى لكي لا يراه أحد وكذلك قبل أن تظهر المقاومة ولكنه حينما يدرك أنه لا أحد معه بمعنى أنه قد خلت الساحة من المنافسين والمقاومات فإنه (مدفوج) بمعنى أنه أطال الفعل فوق ولم يهبط فهو في حالة إستمتاع ولكن شفيقة أفاقت من سكرها بمجرد أن رأته وهي تطلب منه أن ياخذها لتتوب على يديه لتؤكد الإشتهاء المحرمي الذي إستنتجناه سابقا من عبارات أبيها عنها لمبولى في الأبيات٩٦,٩٥,٨٦ غيابه عنها في منزل أبيها هو الذي دفعها إلى الخروج من البيت فقد كان وجوده سابقا في البيت كما هو الآن يعد كافيا لديها لعدم الإتيان بالفاحشة وذلك ليس خوفا ولكن لأن هذا الوجود كان فيه تصريفا للطاقة الجنسية لديها على المستوى المتخيل وهذا ما يشبع لديها الإرضاء الجنسي بصورة ما ولكن عندما غاب وإفتقدت هذا الرضاء بحثت عنه في صورة أخرى وهي البغاء .

وهنا ياتى رد متولي على شفيقة من اللاشعور أيضا حيث أنه لن ينسى أنها قد رضيت بالبديل وهو العسكري والذي كما قلنا يمثل متولي في مرحلة سابقة من تطوره وهو يؤكد على عدم نسيان هذا الفعل منها ويشبهه بالرقعة التي في الجلباب والتي تظل حتى انتهاء الجلباب .

ثم يبدأ بتغيير معالم منظرها وتشويه وجهها ثم يقطع رقبتها ويفصلها عن جسدها من زورها) وهو بذلك ينسل رغبتها في غيره عن رغبته هو فيها في لا شعوره ثم نجد

مظهر من مظاهر السادية في عملية القتل على مستوى الشعور والزواج على مستوى اللاشعور .

وقد يتساءل البعض كيف أنه كان يعبر عن ماذوخية في الأبيات١٤٠,٧٦ ثم نجد سادية مفرطة لديه والرد هنا أن السادية والماذوخية وجهان لعملة واحدة ولما كنا نعرف أن الماذوخية ما هي إلا سادية موجهة إلى آخر لكن لا تجد الطريق فترتد الى الذات في صورة ماذوخية فن شنا ندرك أن متولى كانت توجد لديه مادية ويريد التعبير عنها وتوجيهها الى أخته والتي لم تكن موجودة في هذا الوقت فإرتدت هذه السادية الى ذاته، ممثلة لديه هذه الصور من الماذوخية ولكن ولأن المراد توجيه السادية إليها موجودة الآن فإنها تصل إليها في أقسي صورها فهو يقطع جسمها ويلقى به في الشارع ثم يقوم بإتلاف المنزل .

نصل الى البيتين رقمى ١٩٥ ، ١٩٦ واللذين يؤكدان أن متولى قد قام بفعل أقتران باخته في اللاشعور وليس القتل فهو يرفض الهبوط للبوليس ألا أذا أتى الطبل البلدي الذي يزف العروس أنه أذن زواج وعرس واقتران رمزي عبر عنه النص في تسلسل وتتابع ليصل في النهاية انى تحتين الرغبة الأودبيه على مستوى اللاشعور ولكن ذلك في حضور الناس والحكومة الممثلة للسلطة الأبوية وموافقتها أيضا على ذلك العرس وهو في نفس الوقت قد قتل في شفيقه رغبتها في غيره وهذا ما يؤكده البيت رقم ٢٠٠

وهو (شال العار وكلام العزال ... متولى) لقد أزال العار عن نفسه برغبة أخته والتي تمثل أمه على مستوى اللاشعور في غيره وهو السكري والذي وجه اليه الكلام في بداية النص وأخبره بانه قد عاشرها ودلل على ذلك بصورتها التي في جيبه

نصل الى الأبيات الختامية في النص من ٢٠١ الى ٢٢١ وهى :

المرددون : يا جرجاوي ... يا متولى ... يا جرجاوي ...

المشني : (بسرعه حددوا له جلسة ... نده له الجاضى وجف جدامة

وجال له بتموت شفيجه ليه يا متولى ...)

جاله يا بيه أنا دمي فار عمال

مع أسوده عمل الفار...عمل الفار... عمال....

وجدانا سجره وفيها فرع مال

جال له يا بيه أنا دمي فار زى العمال ...

ومع الأسوده عمل الفار ... عمل الفار ... عمال

(كرر هذا الجزء مرتين)

وحدانا سجره وفيها فرع مال ...

ما فيش لا عم ولا خال لى

أشرب المرار ده والخل ليه

أجطعه يا بيه ولا أخليه

كان الجاضي اسمه حسن

راجل عنده فضل و احسان

جاله صراحه جطعه أحسن ... يا متولى..... .

المرددون : يا جرجاوي ... يا متولى ... يا جرجاوي ...

المغني : (جال له صراحه جطعه أحسن ...)

أصل أنت شريف وعملك شيء يعليك

أبدا ما فيش شى عليك

غير ست أشهر إشاعة ليك

المرددون : يا جرجاوي ... يا متولى ... با جرجاوي ...

نتوقف هنا عند الفاظ (عمل الفار والسجرة والفرع) لنتأكد من أن ما ذهبنا اليه قد حققته هذه الأبيات بهذه الألفاظ أن كل ما دفع متولى الى هذه الجريمة هو أن

العسكري قد استطاع معاشرة شفيقه فقد (عمل الفار مع الأسود) وكلمة عمل لدى العامية تعنى الفعل الجنسي ففي الكتير من المناسبات يسال الرجل عن ماذا (عمل) وأول الأسئلة التي تسال للعريس في ثاني أيام زواجه أو كما يسمونها العامة

(الصباحية) ماذا عملت ؟؟ كذلك نجد الرجال من باب الافتخار يقولون (أنا عملت واحد أو اثنين) وهي تعني القيام بالفعل الجنسي مرة أو اثنتين ومن هنا فألفاظ البيت تؤكد أن قيام العسكري بالفعل الجنسي مع شقيقه هو ما جعل متولى ينضب ويقوم بقتلها أما الشجرة وهي التي تمثل الأم على مستوى اللاشعور والتي تمثلها شقيقته لدى متولى أما الفرع فهو يمثل الرغبة و كان متولى يقول أن رغبة أمه على مستوى اللاشعور والتي جنحت الى غيره والذي يمثله في الآن نفسه هي التي دفعته الى القتل فهو أن يقتل شفيقه أنما يقتل رغبتها في غيره ولكنه يتخذ لذلك أسلوب الاقتران بها في الآن نفسه فقد اعد كل شيء على أنه حفل زفاف بل أنه لم يهبط بعد قتلها إلا حينما أتو له بالطبل البلدي .

ولكننا نجده يريد منا الاعتراف بشرعية عملية القتل وذلك عندما يسال عن سبب قتله لشفيقه فيسرد الأسباب المنطقية التي دفعته للقتل وكانه يريد أن يوصل الى لا شعورنا ما دفعه لا شعوره لمثل هذا الفعل وهو فعل مزدوج قتل لرغبة شفيقه في غيره وفي الآن نفسه اقترانه بها ويأتي رد القاضي من اللاشعور ايضا ليؤكد أن ما فعله شيء

يرفعه ويعلي من شانه لنتذكر هنا جملة جوكاستا أم أوديب له حينما تقول له (ما من فان إلا وضاجع في الحلم أمه ولكن العاقل الذي لا يعر ذلك اهتماما) وكأن القاضي أو لا شعوره يقول لنا أن كل أنسان لديه الرغبة في أمه وأن هذا لا يقلل من شانه بل أنه يرفع من شانه ولكن أذا ما أدرك أن ذلك مرحلة من مراحل العمر لابد أن يمر بها كل أنسان ولابد له من أن يجتازها بمساعدة الآخرين الى مرحلة أخرى أكثر نضجا .

نستخلص من النص ما يأتي :-

[١] الصراع الأوديبي الواضح لدى متولي والذي يؤكد النص على وجوده وكذلك على أنه ليس السبب في ذلك الصراع ولكن الأب هو السبب في ذلك الصراع نتيجة لعدم نضجه وحله لصراعاته الأوديبية كذلك عدم وجود البديل للأب من عم أو خال ، على المستوى الفعلي في حاية متولى كذلك محاولة استقلالية متولى والتي لم تات من داخله ولكن من الخارج مما يعني عدم وصوله الى المرحلة التي تسمح له بالاستقلال عن الوالدين الأب الفعلي والأم البديلة (شفيقه).

[٢] الماذوخيه تتضح في بعض المواقف لدى متولى وذلك عند غياب شفيقه عنه مما يسبب له العذاب وارتداد السادية التي كانت سوف توجه اليها في حالة حضورها الى متولى فتشكل الماذوخيه والتي توجد لدي شفيقه على مدار الأبيات التي تتحدث فيها

شفيقه ثم استلامها لعملية القتل البطيء فيبدأ بتشويهها أولا . فلا تستنجد بأحد ثم يذبحها فتستسلم لما يفعله بها دون شكوى .

[٣] عنها اتخذت البديل اشتهاء المحارم والذي تمثله رغبة شفيقه في أخيها وأنه عندما غاب الذي يشبهه وهو العسكري .

[٤] السادية لدى متولى في نهاية النص وما قام به من قتل وتقطيع وتمثيل بالجثة في تبرز أقصى صور السادية والتي لم نجد لها مثيلا في الأعمال السابقة والتي قمنا بتحليلها .

[٥] الاطار الشرعي الذي تتم فيه الرغبات وكذلك العقاب الذي يتخذ شكل الشرعية لمجتمع النص.

بعد الانتهاء من تحليل قصتي حسن ونعيمة ، شفيقة ومتولي نصل الى الجزء الخاص بالنتائج الإجمالية التي خرجنا بها من نصوص الأغاني والقصتين فنعرضها أولا ثم نقوم بمقارنتها بالدراسات السابقة ثم تفسيرها من وجهة نظر التحليل النفسي وهو ما سوف نجده في الفصل الأخير من الدراسة .