دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	التراث الشعبي بين العالمية والعولمة : دراسة على تطور الفنون الشعبية في مصر
المصدر:	الثقافة الشعبية
الناشر:	جامعة المنصورة - كلية الاداب - المركز الحضاري لعلوم الإنسان والتراث الشعبى
المؤلف الرئيسي:	حسين، كمال الدين حسين محمد
المجلد/العدد:	ع 1
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1998
الصفحات:	155 - 180
رقم MD:	165168
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	الغزو الفكري، مصر، الفنون الشعبية، التراث الشعبي، العولمة الثقافية، العادات والتقاليد، الرقص الشعبي، الأغاني الشعبية، الموسيقى الشعبية، الأزياء الشعبية، المهرجانات، التنمية السياحية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/165168

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

جامعة المنصورة - كلية الآداب
المركز الحضارى لعلوم الإنسان
والتراث الشعبى

التراث الشعبى بين العالمية والعولمة
دراسة على تطور الفنون الشعبية فى مصر

الدكتور

كمال الدين حسين

أستاذ الدراما الشعبية والمسرح المساعد

كلية رياض الأطفال - القاهرة

الثقافة الشعبية دورية محكمة يصدرها المركز الحضارى لعلوم الإنسان والتراث الشعبى
بالتعاون مع كلية الآداب - جامعة المنصورة اكتوبر ١٩٩٨

التراث الشعبى بين العالمية والعولمة

دراسة على تطور الفنون الشعبية فى مصر

د. كمال الدين حسين *

الفرق بين العالمية والعولمة فرق كبير ، كالفرق بين الشرق والغرب ، الشرق صاحب العالمية - مصدر الحياة - ، والغرب الداعى للعولمة - نهاية الحياة كما ترمز بها الحضارة الفرعونية ، الشرق الذى أعطى بدون حساب وأخذ بحساب من الغرب والغرب الذى يأخذ بالقوة .. ويحاول أن يفرض عطاؤه أيضا بالقوة، قوة السلاح ، أو المال أو السياسة والنفوذ لا يهم .

ماذا نعني بالعالمية International :

العالمية هى ما يقصد به الدولية أو ذلك المفهوم الذى يقوم على وحدة للتنظيم الاجتماعى ، السياسى ، الثقافى ، الأقتصادى ، هى الدولة القومية والتى تعتبر الكيان ، اللبنة الأساسية ، الفرد الفاعل فى التاريخ [١] .

كان وجود الدولة القومية ، وما يتبعها من إقتصاد قومى ، وثقافة قومية بمثابة المحرك لتطور الحضارة البشرية عبر العصور المختلفة فيما عرف بالتواصل بين الحضارات ، والذى كان سمة أساسية من سمات الحضارة الإنسانية بوجه عام، بل هو الذى كون مجموع الإنجازات التي تسميها الحضارة الإنسانية [٢] .

أسهمت دول الشرق بحضاراتها القومية فى تطور الحضارة الإنسانية بقسط كبير ، واستفاد الغرب فى بداية نهضته بإرث الشرق العلمى والثقافى ، وكان الجميع شرقاً وغرباً ، ينظرون إلى التراث الثقافى القومى بوصفه تراثاً إنسانياً فى مجمله لا يصح أخلاقياً ولا نفعياً ، أن يبخل به أحد على أحد فهو حق

* أستاذ الدراما الشعبية والمسرح المساعد ، كلية رياض الأطفال ، القاهرة .

للجميع، ما دام فيه صالح الإنسانية والإنسان ، فكان كل يأخذ ما يصلح له ، ويضيف إليه ما يزيد من صلاحيته ، وهكذا تعددت الثقافات وتنوعت الحضارات، تشابهت فى بعض عناصرها أحياناً ، واختلفت فى عناصر كثيرة أحياناً أخرى ، وعرف العالم مبدعين ومفكرين من كل الأجناس والقوميات ساهموا فى تطور البشرية عامة ، ومع مرور الزمن ظلت الحقيقة ماثلة أمام الجميع بأن البشرية بمختلف حضاراتها قد أفادت من التراكم المعرفى لكافة الحضارات ، وكانت حضارة ما تصل إلى اكتشافات أو اختراعات معينة ، لتأتى حضارة أخرى لكى تعيد إستخدام هذه الاكتشافات والاختراعات فى مجالات أكثر فاعلية ، لم ترد على ذهن أصحابها الأوائل ، فتقدم أوربا اعتمد على اكتشاف البوصلة (فى اكتشاف العالم الجديد) والبارود (فى تحقيق الاستعمار العسكرى) والطباعة (في النهضة الثقافية) وجميعها اكتشافات ظهرت فى الصين [٣] .

فى ظل تحاور الثقافات هذا، وفى ظل الدولة القومية ، تعددت الحضارات والثقافات ، وقد كان للتراث الشعبى الذى لقى رعاية كبيرة من الدول القومية ، دور كبير فى تحقيق التميز والتفرد القومى ، وبالتالى تنمية الإحساس بالذات الثقافية والهوية الثقافية المتميزة المتحورة نحو هذا التراث كما سنعرف بعد .. لكن كيف كان الأمر مع العولمة هذا ما سنتعرف عليه أيضا لاحقاً بعد أن نعرف ما المقصودة بالعولمة فى هذه الدراسة .

ماذا نعني بالعولمة Globalisation

العولمة .. هو مصطلح يطفو دوماً على سطح الحياة السياسية والاقتصادية ، كلما تزداد إحدى الدول قوة وتدفعها قوتها لمحاولة السيطرة سياسياً واقتصادياً علي الضعفاء ، وبالضرورة تحاول أيضاً أن تسيطر ثقافياً لتبرر سيطرتها السياسية والاقتصادية ، فالعولمة فى أبسط معانيها تعنى السيطرة للأقوى

اقتصادياً وتقنياً وثقافياً على الأضعف ، فى خلال محاولات مستميتة للقضاء على أشكال القومية ، فالمنطق الأساسى للعولمة هو منطق عالم بدون حدود ثقافية أو إعلامية أو دينية أو اقتصادية .[٤] أو كما يقول محمد عابد الجابرى تتضمن العولمة معنى إلغاء حدود الدولة القومية فى المجال الاقتصادى (المالى والتجارى)، وترك الأمور تتحرك فى هذا المجال عبر العالم ، وداخل فضاء يشكل الكرة الأرضية جميعها ، [٥] الأمر الذى يدعو إلى القضاء على التعددية الثقافية والحضارية ، ويحاول أن يذيبها فى حضارة عالمية جديدة تتبع ثقافة المسيطر الأقوى .

اعتمد دعاة العولمة فى تحقيق السيطرة ، على التطور المذهل فى تقنيات الاتصال العالمية سريعة الانتشار ، فالعولمة الحديثة فى ارتباط عضوى مع وسائل الاتصال الحديثة التى قربت المسافات بين الدول ، فالحدود الساسية والجغرافية تتآكل ، وسيادة الدولة تتراجع ، ومع ثورة المعلومات والاتصالات ضاقت المسافات واحتضر الزمن [٦] . ووظفت كافة نظم الاتصال من أجل الدعوة إلى ونشر فكر جديد ، يدعو للعولمة ، التي تجاوزت مجال التجارة ، والاقتصاد ، وأصبحت تحتل مركز التفكير الإنسانى بوصفها نظاما أو نسقاً ذا أبعاد ثقافية أو باعتبارها ثقافة عالمية لها قيمها ومعاييرها ، والغرض منها ضبط سلوك الدول والشعوب ، ضبطها فى كل واحد تذوب فيه القوميات الثقافية والهوية والشخصية الذاتية للفرد والجماعة [٧] لتحل محلها قيم وأفكار بل وأيديولوجيات تساعد على خلق القيم الثقافية اللازمة للاستهلاك المادي أو واجبات عالم العولمة ، وفلسفة منظرية ، الذين يعملون على فرض ثقافة معينة وسوق واحدة لا قدرة لأحد للاختيار فيها أو كما يقول بنجامين باربر « من يختارون يصنعون ولا يولدون ، فلكى تنتج الأسواق الحرة خيارات حقيقية ، لابد وأن يكون المستهلكون منصفين

يختارون ما يريدون ، ولابد أن تقدم البرامج تنوعاً حقيقاً وليس مجرد بدائل تسوق ، ويعتمد جزء كبير من استراتيجية - العولمة - الخاصة بخلق الأسواق الكونية على رفض منظم لأي استقلال حقيقى للمستهلكين أو أي تنوع برامجى مكلف ، ويعتمد البيع على ، أذواق ثابتة (أذواق يبثها البائعون) ورغبات مركزة (أذواق يركزها التجار) [٨] فالاختيار الظاهرى الذى يخدع به المستهلك هو اخيار من بدائل مفروضة عليه لا دخل له لا فى انتاجها أو فرضها وليس أمامه إلا أن يختار من بين البدائل ، خاضعاً فى اختياره لحملات إعلانية شعواء تبث وتخلق ما يعرف بثقافة الاستهلاك والتي هى « إفراز من إفرازات ثقافة تحركها التجارة التوسعية ، قالبه أمريكى ، وطابعه الترف ، أما سلعة فالصور إلى جانب المعدات وخطوات الجمال بجوار خطوط الانتاج ، فالأمر متعلق بالثقافة كسلعة من السلع » [٩] .

نخلص من هذا إلي أن عالم العولمة ، هو عالم بدون دولة ، بدومن أمة ، بدون وطن ، هو عالم المؤسسات والشبكات الخاصة ، هو عالم الفاعلين وهم المسيرون ، والمفعول فيهم وهم المستهلكون للمأكولات والمعلبات والمشروبات ، والصور والمعلومات ، والحركات والسكنات التى تفرض عليهم [١٠] .

وثقافته ثقافة أمريكية دارجة ، رموزها موتوسكيلات هارلى - ديفيدسوتر ، والموسيقى الحديثة - البوب - والميتال - وأفلام الفيديو والسينما الأمريكية ومدن الملاهى والكوكاكولا والمارلبورو ، وكنتاكى فرايد تشيكن وغيرها . وأصبحت العولمة كهيمنة ثقافية جديدة متمثلة فى « إشاعة الفهم للثروة والاستهلاك كناية لحياة الإنسان » ونشر أنماط معينة فى الاستهلاك والسلوك مصدرهما البلدان المتقدمة ، كشكل من أشكال الصراع والسيطرة [١١] .

وتستعين الدولة الفاعلة فى ذلك بكل وسائل الاتصال الحديثة بداية من شرائط

الأغانى نهاية بالإنترنت .. محاولة بذلك القضاء على الثقافات القومية التى تشبع حاجات أبنائها وتحقق لهم الإنتماء والهوية والتميز .

العولمة تسحب الأنسان من روحه ووجدانه على حساب استهلاك ما يشبع احتياجاته الغريزية من مأكل وملبس وتملك وفردية وليس تفرداً .

وهكذا بدأت تلوح فى أفق التسعينات ثقافة جديدة ، تختلف عما كان يسود العالم من ثلاثة عقود سابقة « ففى الخمسينات والستينات وما قبلها ، حيث كانت هناك دولة قومية ، كانت الثقافة ثقافتين : ثقافة استعمارية امبريالية ، وثقافة وطنية تحريرية ، أما اليوم فالتصنيف الذى يريد تكريسه الواقعون تحت تأثير أيديولوجيا العولمة هو ذلك الذى يحيل الثقافة صنفين ثقافة الانفتاح والتجديد وثقافة الانكماش والجمود أو ثقافة التبعية والثقافة الوطنية [١٢] .

هذه هى العولمة فكيف تأثر تراثنا الشعبى وفنوننا الشعبية بشكل خاص بهذا التحول الثقافى من عالم العالمية والدولة القومية ، إلى عالم العولمة وضياع القومية وإذابة الهوية !!

التراث الشعبي والتحول من العالمية إلي العولمة :

فى محاولة للتعرف على تطور التراث الشعبى المصرى فى النصف الأخير من القرن العشرين ، سوف نحاول اتخاذ الفنون الشعبية نموذجاً لهذا التطور ، وبالتخصيص الأعمال الفنية الشعبية التى قدمت من خلال فرق الفنون الشعبية التى عرفتها مصر ، وكان واحد من أهدافها تعريف العالم بالفنون الشعبية المصرية ، حركة ، ولحناً ، وغناءً ، ازياء (١)

وسنبدأ دراستنا بالتعرف على حال التراث الشعبى عامة ، والفن الشعبى

خاصة فى واحد من أهم الفترات السياسية والاجتماعية والثقافية فى مصر ، والتي يمكن اعتبارها مرحلة الدولة القومية ، والوعى القومى وهى الفترة من ١٩٥٢ تحديداً مع قيام ثورة يوليو والتى انتهت بالتحول الاقتصادى إلي الانفتاح الاستهلاكى فى منتصف السبعينات . وبداية مرحلة جديدة هى مرحلة التمهيد للعولمة (أو مرحلة ما نحو العولمة) مرحلة السعى لاكتساب الرضى الأمريكى الغربى بداية من التحول الاقتصادى والسياسى من الشرق إلى الغرب من الاشتراكية إلى الرأسمالية الوطنية أوسيطرة رجال الأعمال وخصخصة كثير من إنجازات الدولة القومية والتى عرفت بمؤسسات القطاع العام ، وهذا واحد من مؤشرات التوجه نحو العولمة التى « تقتضى الخوصصة ، أى نزع ملكية الأمة ونقلها للخواص فى الداخل والخارج ، وهكذا تتحول الدولة إلى جهاز لا يملك ، ومن لا يملك لا يراقب ولا يوجه » (١٣)

الفنون الشعبية في ظل العالمية والدولة القومية :

مع بداية منتصف هذا القرن ، وبعد الحرب العالمية الثانية ، بدأ مد الاستقلال والحريات ، لعدد كبير من الدول المستعمرة ، والفقيرة والمستغلة ، وهى ما عرفت بدول العالم الثالث ، والتي بدأت تتحرر من الاستعمار ، الذى زرع فى نفوس أبناء هذه الدول الإحساس بالدونية والتبعية ، حتى يجعلهم دوماً سائرين فى ركاب الاستعمار وحضارته وكانت وسيلة الاستعمار فى ذلك ، هو بث أفكار نحو دونية ثقافة هذه الأمم سواء على المستوى التقني أو الشعبى ، وقد أصاب التراث الشعبى لهذه الدول كثير من الامتهان ومحاولات التسخيف له والاستهانه به ، نفس التراث الذى لم تجد هذه الأمم سواه وسيله تحقق من خلاله الإحساس بالتميز والتفرد بين الأمم لذلك بدأت هذه الدول فى السعى نحو دراسة هذا التراث بحثاً عن أصالته ، وتعريف العالم به ، كواجهة أصيلة مميزة لهذه الدول

وكانت مصر واحدة من هذه الدول والتى أهملت تراثها الشعبى لفترة طويلة ، واستبدلته بفنون وتقاليد غريبة عنها كما يقول عبد الرازق صدقى قد يكون هذا مرجعه إلى أننا لم نتمتع بحريتنا كاملة ، وكان الاستعمار يسيطر علينا ، فنمت عندنا عقدة النقص ، واحتقرنا فنوننا الشعبية واندفعنا إلى تقليد الغرب صاحب السلطان .. أما الأن (بعد ثورة يوليو ١٩٥٢) وقد نلنا العزة والكرمة ، فقد أصبحت قوميتنا دعامة لفنوننا ، وأصبح من الضرورى أن يكون فننا شعبياً قومياً خالصاً [١٤] ، من هنا كانت ضرورة الاهتمام بالتراث ، فى غياب الابداعات البديلة الأصيلة ، حيث كان معظم مثقفونا مازالوا مرتبطين بالأفكار والرؤي والابداعات الفنية والأدبية المستوردة من الغرب ، وإن أكدت فلن تؤكد إلا على التبعية الثقافية .

كان التراث الشعبى إذا هو الملجأ للبحث عن هوية ثقافية ، وعن تميز ، وتفرد ، كان هو الملجأ الذى حاولنا فيه للبحث عن جذورنا الثقافية ، والتأكيد على التواصل الثقافى والحضارة .. الذي يمتد لسبعة الاف عام مضت .

بدأت دراسة التراث ، أكاديمياً ، والاستفادة منه فنياً وأدبياً ، فكان الاستلهام والتوظيف فى الأدب والفن وظهرت الدعاوى لخلق فنون مصرية اعتماداً على عناصر تراثية ، شاهدنا هذا ، فى المسرح والأدب ، وفرق الفنون الشعبية .

أنشئت الفرق الفنية المتخصصة فى تقديم فنون الشعب ، وتجاوزت بإنشائها عناصر التراث الشعبى ، من وظيفته النفعية للجماعة الشعبية ، إلى الوظيفة الجمالية ، السياحية والاقتصادية ، وانتقلت من بين أحضان ذاكرة الشعب ، إلي الوسائط التعبيرية الجماهيرية ، وكان الهدف من هذه النهضة الفنية آنذاك ، التعرف على والتعريف بهذا التراث الثرى لأبناء الأمة أولاً .. وللعالم ثانياً .. وقد نال مجال التعريف بهذا التراث حظا وافراً ، فعن طريق الاتفاقيات الثقافية ،

وتبادل الخبرات سواء عن طريق التدريب واستقدام مدربين لفرق الفنون الشعبية أو تبادل الزيارات بين الفرق المصرية والفرق العالمية الشبيهة لتبادل الخبرات .

تجول فننا الشعبى ، وعرضت فرق الفنون الشعبية هذا التراث للعالم للتعرف عليه ، يقول أحد السائحين عند مشاهدته لعرض للفرقة القومية « أننى أريد أن أعرف مصر الحقيقية ، أريد أن أعرف شعبها بعاداته وتقاليده ، وهذه أشياء لن أعرفها من مجرد إجادة فنان لعزف مقطوعة موسيقية عالمية ، ولكن سأعرفها من خلال رقصة تحمل ملامح البيئة المصرية سواء كان ذلك فى الملابس أو الديكور أو طريقة الغناء » (١٥) .

كان السفير الأول والأهم لنقل هذا التراث وتعريف العالم به ، فرق الفنون الشعبية – رضا – القومية ثم بعض فرق المحافظات ، وكانت هذه الفرق تلتزم فى البداية بخطوط واضحة تحقق الهدف من إنشائها نوجزها فى :

١- التعريف بالتراث الشعبى الفنى (حركة تعبيرية – رقص – موسيقى – أغانى – أزياء) الاحتفاليات والعادات والتقاليد المرتبطة بها وبممارستها . وذلك من خلال تقديمها فى إطار فنى جديد . مع منح المصمم بعض الحرية ، فى اختيار وتناول العناصر الشعبية بإبداعه ، مع الحفاظ على جوهرها وسماتها .

٢- تقديم بعض الأعمال المؤلفة اعتماداً على بعض العناصر التراثية والممارسات الشعبية لتجسيد بعض القضايا والإنجازات القومية ، ذلك من أجل طرحها والإعلام بها وتخليدها فى ذاكرة الشعب والنوعية بها .

وكل هذا من أجل دعم فكرة الدولة القومية وسعياً لتحديد ملامح هويتها الثقافية المؤسسة على الثقافة الشعبية بعناصرها المتنوعة .

فكيف حققت هذه الفرق هذه التوعية القومية ؟ !

الفنون الشعبية والتوعية القومية في ظل الدولة القومية :

ذكرنا أن ظهور الفرق الفنية الشعبية ارتبط ، بالاهتمام بدراسة التراث الشعبى ، مع بداية ظهور الدولة القومية بقيام ثورة يوليو ، التى حملت كثيراً من عناصر القومية فكراً أو سياسة ، ونادت بأن الشعب هو مصدر السلطات ، وكان هذا منطلقاً لتلك الفرق للمساهمة الإعلامية فى التأكيد على دور الشعب وأمجاده وكفاحه الذى كانت محصلته ثورة يوليو ، والمبادئ القومية التي نادت بها وعملت على تحقيقها .

وحول تمجيد الشعب وكفاحه ، وانجازات الثورة والسلطة ، والانتماء القومى العربي قدمت هذه الفرق العديد من الإبداعات والتى يمكن أن نصنفها إلى :

١- لوحات تعبر عن بطولات الشعب .

٢-لوحات تعبر عن إنجازات الثورة والسلطة فى مصر .

٣- لوحات تعبر عن الأحداث القومية فى المنطقة .

١- بطولات الشعب :

حول بطولات الشعب قدمت الفرقة القومية عدد من اللوحات الراقصة المؤلفة والمستلهمة لعدد من المظاهر الاحتفالية الشعبية أهمها :

١- بورسعيد ١٩٦٣

٢- المماليك ١٩٦٤

٣- العبور الكبير ١٩٧٣

الملاحظة الأولى أن العرضين الأول والثالث ارتبطا بمناسبات وطنية مصرية

عسكرية الأولى ارتبطت بكفاح الشعب المسلح ضد العدوان الثلاثى على بورسعيد فى اكتوبر ١٩٥٦ والثالثة ارتبطت بالعبور العظيم للجيش المصرى إلى سيناء فى أكتوبر ١٩٧٣ .

أما بالنسبة لعناصر هاتين اللوحتين فلا يمكن اعتبارهما تجسيداً أو استلهاما لأى من العناصر الشعبية سواء فى الحركة التي اعتمدت على بعض العناصر الحركية للقتال بالأيدى أو الحركات العسكرية باستخدام السلاح ، ووسائل الدفاع عن النفس والتلاحم بالأيدى . كما أن الموسيقى أيضا جاءت مؤلفة وأن كانت قد اعتمدت على بعض الموتيفات الشعبية ، أما الكلمات فهي واصفة معلقة على الحدث العام أكثر من ارتباطها بمفهوم أو قيمة أو ممارسة شعبية .

أما اللوحة الثانية « المماليك والتي قدمتها الفرقة فى برنامجها الثانى واستلهم المصمم فيها الزفة الشعبية فى عصر المماليك كإطار فنى للحدث الذى يدور حول محاولة بعض المماليك التصدى لزفة شعبية إلا أن طوائف الشعب قد تصدت لهم واستطاعت أن تلقنهم درساً فى فنون القتال والدفاع عن العرض والشرف وانتصر حاملوا العصى على حاملى السيف ، وعادت الزفة سيرتها الأولى . واللوحة مؤلفة وان استلهمت بعض العناصر التراثية كحاملى المباخر والغوازى.

على ذلك يمكن إيجاز الملاحظات العامة على هذه الراقصات فيما يلى :

١- ارتباطها بمناسبات وطنية قومية .

٢- تحاول أن تجد دوراً للشعب فى تواصله الكفاحى ضد المستعمر أياً كان جنسه .

٣- لا تنتمى إلى إطار مرجعى لا مكاناً ولا فناً « أى لا يمكن أن تحدد مكان

الحدث أو زمانه أو طبيعة العناصر التراثية التى يمكن نسبتها إليها .

٤- إنه لا يمكن اعتبارها فناً شعبياً مصرياً يميزه عن غيره فهى لوحات حركية تعبيرية راقصة تجسد عناصر الكفاح ولا تخصه بمنطقة بذاتها لدرجة أن البعض قد عقد مقارنة بين رقصة بورسعيدية ورقصة كفاح لينجراد التى قدمتها فرقة موسييف التى كان يعمل بها رامازين مدرب الفرقة القومية ومصمم رقصة بورسعيد . وهذا واحداً من مظاهر العالمية والاستفادة من الخبرات العالمية.

٥- لكن فى النهاية يمكن باعتبارها واحد من مظاهر توظيف التراث للتعبير عن قومية الدولة والشعب .

أما فرقة رضا فقد قدمت فى عروضها الأولى رقصات :

١- خمس فدادين

٢- قطار الثورة

وهذه الرقصات كما يبدو ومن عنوانهما ارتباطا ببعض إنجازات الثورة فلوحة خمس فدادين ترتبط بقانون الاصلاح الزراعى الذى أقرته الثورة بعد نزع الملكية للأراضى من كبار الاقطاعيين وتوزيعها على صغار الفلاحين . بحد أقصى خمس فدادين للأسرة ، الأمر الذى دعا إلى إقامة الأفراح والليالى الملاح والذى عبرت عنه هذه الرقصة ، والتى لاقت نجاحاً جماهيرياً ومساندة إعلامية كبيرة من أجهزة الدولة آنذاك ، فقد تم تسجيلها سينمائياً وعرضت فى دور السينما ومع قوافل الإرشاد القومى التى توالت عرضها فى إماكن تجمع الشعب لتعبر بعرضها عن اهتمام الدولة بالشعب وتراثه ، والاعلام على إنجازات الدولية القومية .

كذلك رقصة قطار الثورة التي حاول مصممها أن يستغل القطار رمزياً ويمر به على محطات إنجازات الثورة المتعاقبة ، وقد كان مصممها « محمود رضا » يتمنى أن يجعل منها رقصة قومية حيث كان الحس القومى فى أوجه .

أما عن الأحداث القومية فى المنطقة العربية ، فقد قدمت الفرقة القومية ١٩٦٨ لوحتان تعبران عن قضية فلسطين باعتبارها القضية الأهم فى سلم القومية العربية وهما رقصتى

١- المقاومة الفلسطينية .

٢- الدبكة الفلسطينية .

أما رقصة المقاومة فهى قريبة الشبه من رقصة بورسعيد فى تصويرها للمقاومة المسلحة التى كان الفلسطينيون يقومون بها فى وجه الاحتلال الصهيونى لبلادهم وأن جاءت الرقصة معبرة عن الجانب الفلسطينى الذى صورته الرقصة فى واحد من غاراته الانتحارية على معسكر الاعداء ، من خلال أداء الراقصين لبعض الحركات العسكرية فى الكر والفر والاستشهاد الذى يواجه به الصالة وكأن الفلسطنين يحاربون العالم أجمع ممثلا للجمهور الذى يواجهونه أما رقصة الدبكة فكانت مستلهمة من رقصة الدبكة الشعبية المنتشرة فى ربوع الشام - قبل التقسيم - وتوجد فى سوريا - لبنان - الأردن - فلسطين .

وهاتان اللوحتان تعبير من جانب آخر على الدور القومى الذى حملته الدولة القومية فى مصر تجاه الأمة العربية ككل .

هكذا كان توظيف الفن الشعبى بعناصره القادرة على التعبير فى ظل العالمية ووجود الدولة القومية وكان خير وسيلة للتعبير عن هذه القومية ، وتميز أبنائها وتفردهم بين العالم بما يملكون من تراث شعبى .

الفنون الشعبية والطريق إلي العولمة :

بعد العبور العسكرى للقناة بدأ عبور سياسى واقتصادى واجتماعى تتجه إليه مصر ، وهو العبور نحو الانفتاح والتبعية للغرب ، الأمر الذى أثر بالضرورة على حركة الفنون الشعبية فى مصر أو هيأ للمغامرين الفرصة لخصخصة الفنون الشعبية .

ووجود المغامرين وسط الزخم والحس القومى الوطنى المتحمس قد يكون شيئاً طبيعياً أما أن يهيئ لهم المناخ العام المغامرة بالتراث فهذا أمر آخر .

بدأت فئة من أنصاف العارفين أو أنصاف الواعين المتربصين دوماً للكبوات لكى يقفزوا ، فما أن حلت نكسة يونيو ١٩٦٧ .. وأصاب مفهوم الدولة القومية بعض الاهتزاز ، حتى بدأت هذه العناصر تبحث عن مصالحها ، وفى غياب الصالح العام يطفو بالضرورة الصالح الخاص ، ولما كان التراث الشعبى لا صاحب له إلا الشعب المغلوب على أمره ، فاعتقد المغامرون بأن التراث نهباً لهم ويحق خصخصته من خلال فرق خاصة عملت على تحويل الفن الشعبى إلى سلعة تجارية ، مستفيدة من تلك الشهرة التى حققتها الفرق الأم (رضا - القومية) ، وشغف العالم إلى التعرف على تراثنا الشعبى وكانت النتيجة العودة بالفن الشعبى الوارء ، وأبعدوا ما قدموه عن الفن الشعبى بل عن الفن أصلاً كما يقول عبد الحميد يونس : استغل البعض بلا علم رغبة الأفراد والجماهير فى التعرف على إبداع الشعب وأشكال تعبيره ، فزيفوا الفنون الشعبية ... زيفوا الألحان أو إدعوها ، وزيفوا الرسوم والأزياء والحلى ونسبوها إلى الأنامل الشعبية.

بدأها محمود رضا .. كون مجموعة صغيرة من الفنانين وحمل جهاز تسجيل

صغير ،وبدأ يعمل بفرقته الخاصة هذه فى الملاهى الليلية بالقاهرة ، ثم إيران ودول الخليج ، ولما كان محمود رضا رائداً فى إنشاء أول فرقة للفنون الشعبية ، كان أيضاً رائداً فى هذا المجال وتبعه آخرون ، ساعد على هذا ، النكسة ، وانحسار السياحة عن مصر ، وانشغال الجميع بالحرب والاستعداد لها ، ثم فترة ما بعد الحرب والانفتاح التي سهلت كل شئ ، فى وسط هذا المناخ تساءل فنان الفنون الشعبية عن الحل ، كيف يمكنه أن يستثمر هذا الظرف ، وكانت الإجابة ، إن كانت السياحة لا تأتى إلينا لتشاهد بضائعنا ، فلماذا لا نحمل نحن بضائعنا للخارج بعيداً عن التبادل الثقافى والعروض ذات الدم الثقيل .

وتحددت خصائص هذه الفترة بالظواهر التالية :

١- غزو الملاهي الليلية بفرق الفنون الشعبية

سعياً وراء الكسب السريع وبأقل مجهود ، انبثقت عن الفرق الأم مجموعات من الراقصين كونوا فرقاً صغيره ، خاصة للفنون الشعبية ، وبالطبع لم يجدوا امامهم إلا ما تقدمه الفرق الأم (رضا – القومية) فبدأوا فى النقل والتقليد وتزييف أو تشويه ما نجح منها ، فبدلوا بعض الحركات ، وغيروا فى الأزياء ، ألوانها نوع القماش ، فأخلوا بتصميمات المبدعين الذين بنوا إبداعهم على دراسات علمية واستلهام حقيقى للعناصر الشعبية ، وكان شعارهم ان المسائل جميعها تتساوى أمام الأجانب ورواد الملاهى الليلية ، الذين لا يميزون ما تحت أقدامهم ، فكيف يعرفون أو يقيمون ما يشاهدونه من فنون ، فقدموا أشهر الرقصات (الحجالة – النوبة – الحصان) باعتبارها فناً شعبياً وبالطبع بعد تشويهها أو مسخها ، وتجاوزوا بفنهم الردئ ملاهى القاهرة ، إلى عواصم العالم الغربى حيث السياحة العربية تزداد ، العرب لا يحبون الشعور بالغربة فى بلاد الخواجات ، فلابد أن تقدم لهم الملاهى الليلية هناك كل ما هو عربى ومصرى

بالذات فشاهدت ملاهى ، لندن ، وباريس ، وألمانيا وغيرها العديد من مثل هذه الفرق ، ثم انتقلت الفرق إلى ملاهى الفنادق الفخمة بدول الخليج لتمارس الرقص الشعبى الردئ وأشياء أخرى .

ولم يقتصر الأمر على الملاهى الليلية بل سارعت هذه الفرق إلى وسائل الإعلام المختلفة مرئية ومقروءة ، لتعرض بضاعتها ، وأسرع المستغلون والمغرضون بالتسجيل وشراء هذه السلع رخيصه الثمن سيئة السمعة لينسبوها إلى مصر وشعبها ، وهكذا خرج التراث من رقابة وسيطرة الدولة القومية ، وتم خصخصته حتى قبل أن تعرف مصر الخصخصة وفعل الجميع ما يشاءون بالشعب وتراثه فى غياب الرقيب والمتحكم والحس القومى والوطنى .

٢- اعتبار الرقص الشرقى والتنورة سمتان للرقص الشعبي :

من الملاهى الليلية انطلقت الرغبات المحمومة فى مشاهدة الرقص الشرقى وهز البطن - والراقصات المحترفات مرتفعات الثمن .. إذ لماذا لا تقدم فرق الفنون الشعبية الخاصة ضمن فقراتها من الرقص الشرقى وهز البطن ، وقد كان .. بل ازداد الأمر سوءاً باعتماد الفرق الأم (رضا - القومية) الرقص الشرقى بمهاراته المختلفة (الغوازى - الشمعدان - الصاجات) عنصراً أساسياً فى برامجها وعامل جذب لجمهورها الذى بدأ يسعى لإشباع رغبات بعيدة عن الجمال والفن . وان كانت الفرق الأم تحاول تقنين ما تقدم على استحياء ، فلا يهم كيف يقدم ضمن فقرات الفرق غير الشرعية ، المهم نوال الرضى من جماهير الملاهى الباحثين عن المتعة الغريزية ، حتى ولو كان على حساب الفن الشعبى .

وتعدى الأمر الملاهى الليلية ، فقد لاحظ الأجانب أهمية هذا الرقص فى

السيطرة على عقول الرجال ، ورآه البعض موضة جديدة وافدة من بلاد الشرق ، فلماذا لا تمارسه المرأة الغربية ، فهى أكثر رشاقة وبياضا وقدرة على جذب رجال المال ، فبدأن الأجنبيات يبحثن عمن يعلمهن قواعد الرقص الشرقى ، وسارع المغامرون يجوبون أوروبا لافتتاح مدارس ومعاهد لتعليم الرقص الشرقى - فى باريس - السويد - لندن - مدريد - زيورخ - أمريكا .. أكثر بكثير من المراكز أو المكاتب الثقافية المصرية .

ورحبت بهم هذه البلاد .. بل لم يكن لديها مانع فى أن تقوم فناناتها من خريجات هذه المعاهد بالرقص فى دول الخليج مروراً طبعاً بملاهى القاهرة ، فالفن سلعة جديدة فى عالم العولمة ومخاطبة الغرائز هدفاً أسمى يسعى له فنتعلم فنياتهم ولتنزل إلى ميدان الرقص الشرقى فى مصر كلها سلع والمستهلك له ما يريد .

والحظ نفسه نال رقصة التنورة الي كانت ترتبط ببعض المارسات الطقسية التى يرفضها الشعب (الزار) وهى امتداد لبعض الرقصات التي كان يمارسها بعض سكان التكايا أيام العثمانين والتى كانت منتشرة فى مصر ، لكن فجأة تنبهت وزارة الثقافة للعبقرية الفنية المتجلية فى هذا الرقص الأقرب إلى الشعوذة ورحبت به وضمته إلى قائمة الفن الشعبى ، حتى أصبح قاسما مشتركاً كفن رسمى شعبى مع الرقص الشرقي ومع فقرات الفرق القومية للفنون الشعبية .

واعتماداً لرسمية الرقص الشرقى والتنورة فى مصر أصبحت برنامجاً مقرراً على كافة الوفود الرسمية التى تأتى إلى مصر ، لا تنتهى زيارتهم أو مهمتهم الرسمية إلا بعد مشاهدة هذه المعالم من الفن الرسمى ، عشاء فاخر فى مركب تسبح على النيل العظيم وإحدى حوريات النيل ترقص للمدعوين رقصاً شرقياً وأحد أبنائه يدور ويدور . دوخينى يا لمونه أو يا تنوره .

٣ - الأغنية الشعبية تعني الإسفاف :

(يعترف شاب مسلم يكاد يصاب بالهستريا لأحد الصحف الإيرانية قائلاً : لم أعد قادراً على الاستذكار فقد صرت ملولا وضعيفاً وقلقاً .. أشعر أنى مشلول .. كم هى سوقية ومغرية صور التليفزيون الغربى وإم تى فى التى تبث من الأقمار الصناعية) [١٦]

بداية من صور الأقمار الصناعية .. والأغانى الفيديو كليب .. بدأ الفن الدارج الأمريكى وهيمنة الثقافة الدارجة الأمريكية ، وليست مجرد كلام . انك تراها حيثما ذهبت فى أربعة عناصر أساسية من عناصر هذه الثقافة الأفلام والتليفزيون والكتب ومدن الملاهى ، [١٧] . هذه الثقافة التي تحركها التجارة الاستهلاكية التوسعية وتستغل كافة أشكال التعبير الإنسانى من موسيقى وأفلام فيديو ومسارح وكتب ومدن ملاهى ، التى صنعت جميعاً كصادرات لتخلق ذوقاً عالمياً مشتركاً يحيط بالشارات المشتركة ، وشعارات الحملات الإعلانية والنجوم ، والأغنيات .. إلخ [١٨] وبحكم التقليد أو التبعية للثقافة الوافدة المشتركة - ثقافة الاستهلاك . انطلق فنانونا ومطربونا باختلاف درجاتهم الفنية فى التقليد وحتى يكتسبوا الشرعية انعقدا تحت مظلة الشعبية ، لكن هل حافظوا على قيمة ومعنى هذه السمة ، أغلب الظن أنها كانت وسيلة لتمرير الأعمال غير الفنية بدعوى أنها تلقائية ككل الإبداعات الشعبية ، وفى غياب الفن الشعبى الحقيقى ، بدأ الشعب الذى خنقته الضغوط الاقتصادية والاجتماعية يحاول أن يجد فى هذه الادعاءات الشعبية ما يعبر عنه واستغلها أصحاب رؤوس الأموال من منتجى الأغانى ، فأطلقوا صفة الشعبى على كل من هب ودب ، شرط أن يكون غير دارس للفن ولا على معرفة حتى بما يقوله ، أنه فنان موهوب فطرى ، فظهر النقاش والمكوجى والطبال الذين احتلوا قمة ساحة الغناء و المبيعات ، وعلى قدر ثقافة الفنان يجئ

الإبداع ، فظهرت الأغانى المليئة بالصياح والكلام الذى لا ينتمى إلى أي قاموس فنى مهذب ، فذلك يغنى السح الدح أمبو ، واخر يبكى على كوز المحبة اللى انخرم وآخر يقرأ فى كتاب حياته وأغلب الظن أنه لا يجيد القراءة .. وارتد الفن الجماهيرى إلى الوراء وبدأ الفاهمون يتعالون عليه ، وارتبط هذا الاسفاف قسراً بالشعبية ، لكن ومع سطوة المال والرغبة فى الكسب السريع بدأ الجميع ينحدرون إلى هذا الدرك ، الموسيقى الصاخبة والكلمات المسفة والمعاني المسطحة المهم أن يرقص الجميع على هذه الأنغام حتى ولو كان المؤدى يبكى حظه .. وكان الرائد هنا والنموذج هو تلك الأغانى الدراجة الأمريكية والبوب والميتال والراب وصور الفيديو كليب .

٤- ضياع وتسطيح الفكر القومي :

فى هذا الزخم من النزيف للفن الشعبى ، كانت أيضا هناك محاولات لذر الرماد أو لمحاولة القول بإن هناك مازال حس قومى ، فقدمت الفرقة القومية فى عرضها الأخير رقصتين من عنوانيهما يمكن الإحساس ببعض الشعور القومى وهما رقصة مصر السلام وهى تعبر عن قضية قومية محلية ، ثم رقصة غزة وأريحا ، ذات الطابع القومى العربى فكيف جاءت الرقصتان :

رقصة مصر السلام :

أما لوحة مصر السلام ، فهى لوحة مؤلفة واكبت بعرضها مسيرة السلام التى دعت إليها مصر العالم ، كما واكبت أيضا محاولات استنبات سلام دائم مع اسرائيل العدو الدائم للدول العربية ، والتى بدأت مصر غرس أولى شجيرات هذا السلام ، والذى مازالت خطواته تتعثر ، أن السلام الذى تدعو إليه مصر يسير فى خطين خط يسعى السلام الدائم مع اسرائيل ، والآخير سلام وأمان ضد

الإرهاب الذى بدأ يهدد المنطقة العربية والعالم مؤخراً ، وقد اختار مصمم الرقصة البعد الأخير المرتبط بالإرهاب والذى يهدد الأمن الداخلى لمصر ، وتبدأ اللوحة بظهور أسرة تمثل أجيال ثلاثة تقف خلف حمامة السلام التى التف حولها الراقصون حاملين أغصان الزيتون ، لكن قوى الإرهاب تتعرض لهذه الحمامة (التى تمثل مصر) ، فيتحول حلم السلام ورمزها إلى كابوس مخيف يرتجف منه الجميع ، لكن الجنود يتصدون لقوى الرهاب ويردد الجميع أغنية السلام .

هكذا جاءت اللوحة التي تقول للجميع أن الجيش والجيش وحده هو القادر على حماية السلام ، السلام ليس مع عدو دائم (اسرائيل) بل مع الإرهاب الذى يمثل ظاهرة ، وبدلاً من أن يتصدى الشعب لهذه الظاهرة وهذا هو الأوقع ، يتصدى لها الجيش لقد افتقدت اللوحة إبراز فئات الشعب ودورهم فى حماية الاستقرار والسلام وبناء مصر النيل [١٩] .

ومع تجاهل دور الشعب هنا افتقدت الرقصة لشعبيتها ، و تحولت الى اعلام وشعار اطلقته الفرقة على برنامجها الاخير مصدر السلام وتذكرنا بالماضى الجميل حيث كان هناك « وطنى حبيبى الوطن الأكبر اللى كان يوم ورايوم امجاده بتكبر » وهى الاغنية التى ترددها المجموعة فى نهاية اللوحة اما الان اين هو طنى – حبيبى وأين امجاده [٢٠] .

غزة واريحا :

واخيرا جاءت رقصة (غزة وأريحا) أو افراح غزة واريحا (١٩٩٤) وفيها استغل المصمم حسه القومى او الوطنى أو المناسباتى .. عودة السلطة الفلسطينية لجزء من الاراضى المحتلة (غزة واريحا) ليصور بشعوره وانفعالاته وعبر مونتاج جميل لرقصات سبق ان قدمها مصمم رقصه غزة واريحا « فجاءت

اللوحة أو الرقصة كمنشور سياسى اعلامى يقول عنها احد النقاد « اما استعراض غزة واريحا » ، فيمثل تناقضا بين الكلمات التي كتبها سيد حجاب ، وبين الواقع السياسى من ناحية ، والجانب البصرى المتمثل فى الجمل الحركية والتشكيلات من ناحية اخرى ، لأن موضوع عائدون مستهلك ويثير الضحك والسخرية ، وحكاية غزة واريحا ، لا تستحق ان نفرح بها هكذا ، خاصة ان اسحاق رابين وشيمون بيريز مطلعين عن عرفات والوفد الفلسطينى .. ان المسألة لاتستحق كل هذه السعادة الاستعراضية والتنطيط المبهج وعائدون وكلام الأناشيد (٢١) .

لقد انزلق المصمم الفنان فى بحيرة الاعلام والسبق الاعلامى وركوب الموجة ، فقدم رقصة لا تعبر بشكل عام عن قضايا وهموم وواقع الشعب الفلسطينى حتى ولو اعتمد على حركات لرقصة شعبية او استخدام زى شعبى .

« فإن الفنان حين يتوجه » الى استلهام مواد او عناصر من مأثورات مجتمعه، لابد وان يدرك ان ابداعه الحديث ، هو محاوله جاده للكشف من جديد عن القيم الانسانية العليا فى هذا الابداع الشعبى ، وإنه بعلمه الحديث يضفى حداثه علي القديم ، ويعطى أصاله لإبداعه الفنى الحديث فى تواصل ثقافى بين ما كان وما هو كائن وما سيكون ، فالابداع الفنى هو استشراف للمستقبل وليس محاكاة لما كان (٢٢) .

ان الفنان المبدع ليس إبنا للحظة بل هو مسئول عن مستقبل يضع تصوراً له، يحلم به .. يسعى لإبداعه فالفن كما يقولون هو ما يجب أن يكون وليس ما هو كائن .. هذا للفنان المبدع .

نخلص مما سبق إلى أن الإنسان الساعى دوماً فى رحلة تطوره وحضارته

إلى التميز الثقافى والاجتماعى ، هذا الإنسان لم يكن أمامه إلا تراثه الشعبى بروافده المتعددة المتنوعة هو السبيل لتحقيق هذا التميز والتفرد .

وبقدر ما كان التراث الثقافى يعطى للإنسان ، كان الإنسان ، لا يبخل بعناصر تراثه الثقافية والحضارية على أحد ، فكان تحاور الحضارات وصراعها أحياناً ، مجالاً لإثبات قوة هذا التراث وأهميته فى تميز وتفرد الجماعات القومية.

وفى ظل الدولة القومية ، ومع استقلال الشعوب كان توظيف التراث هو خير نموذج على الدور الذى خص به التراث الشعبى نفسه كوسيلة للتميز ومحدد لملامح الهوية الثقافية القومية . وأن الدول فى غياب النموذج التراثى الثقافى الشعبى سواء بالقسر ، أو بالتقليل من شأنه ، كان حالها يؤول دوماً إلى الضعف وتميل ثقافتها إلى التبعية الثقافية فالاقتصادية فالسياسية .

كما أنه وفى محاولة عولمة الثقافة ، بات المجال رحباً للمغامرين وأصحاب المصالح الخاصة فى القضاء على تميز الشعوب ، واندحار الدول القومية سواء بالقصد أو التبعية لما تبثه وسائل الاتصال والإعلان والإعلام العالمية ، فأسرعوا فى خصخصه التراث والفنون وحاولوا أن يجعلوا من التراث سلعه تباع وتشترى، وأن يجعلوا من رموز الدولة والشعب ، لعبه وحق مباح للجميع .

ولكن بقراءة التاريخ الثقافى للأمة العربية والمصرية فى رحلة حضاراتها الموغلة فى القدم ، كان لتراثها الشعبى ، معتقدات ، وقيم ، وعادات وتقاليد وآداب وفنون الدور الكبير فى التصدى لكثير من محاولات الغزو والهيمنة الثقافية ، بل لقد لعب فى أكثر من مرحلة دور المتسيد للثقافات الوافدة فأضاف إليها دون أن توثر فيه بشكل ملموس . لذلك وحتى نستطيع أن نعيد لهويتنا ملامحها لابد لنا من العودة إلى التراث الشعبى ولا يعنى هذا بالضرورة أن نلتف حوله (كتابو)

محرم ، ولكن كإرث مرن حى ، يجب إعادة النظر إليه بدراسته للتعرف على كثير من جوانبه التى مازالت غامضة وان كانت آثارها فى تماسك الشعب والأمة واضحاً ، القصد من ذلك هو زرع الوعى بالتراث وترسيخ عناصره ، فى وجدان الناشئة (المستهدفين من كل مظاهر العولمة) ليتكون لديهم الوعى والقدرة على الاختيار المدروس المحسوب بين البدائل الثقافية ، نختار منها ما يناسبها وتضيف إلى الأخرين ماقد يفيدهم ، حتى يتحقق لهم أيضا بجانب هويتهم الثقافية القدرة على مسايرة العصر وإنجازاته .

ونوجز ما نعترض وجوبه فى :

١- إعادة النظر بالدراسة والفهم للمفاهيم والقدرات الكامنة والعناصر الخبيئة فى تراثنا .

٢- التحاور مع الإبداعات الثقافية والحضارية ، والاستفادة منها فى إطار من الوعى الثقافى القادر على الاختيار تبعاً للصالح العام .

٣- اعتماد العناصر التراثية الثقافية محوراً للهوية الثقافية ويكون لها الأولويات فى التنشئة الاجتماعية والثقافية للناشئة ، فالتراث الشعبى بروافده ، هو القادر على إشباع احتياجاتهم الوجدانية والمادية ، هو المحدد لملامح هويتهم الثقافية ، هو القادر علي تحقيق الاتزان النفسى والاجتماعى لهم ، أنه تراث شعبى قادر على زرع الايمان داخلهم ، الإيمان بالنفس وبالشعب وبالوطن والرضى به وطناً حامياً .. آمناً .. ملهماً .

الهوامش

١- فالح عبد الجبار : معنى العولمة تعالى ملخصات ابحاث مؤتمر العولمة قضايا الهدية الثقافية ، المجلس الاعلى للثقافة - القاهرة - ابريل ١٩٩٨ ص ١) .

٢- فوزى منصور : حوار الثقافات أم صراعها (مقال - مؤتمر العولمة ...) ص٢٦.

٣- حازم الببلاوى : حوار ام صراع الحضارات (مقال - مؤتمر العولمة ...) ص١٠.

٤- محمد جمال باروت : (مقال - مؤتمر العولمة ...) ص ٥ .

٥- محمد عابد الجابرى : قضايا فى الفكر المعاصر (مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٩٧) ص ١٣٦ .

٦- حازم الببلاوى : مرجع سبق ذكره ص ١٠ .

٧- سيد يسين : مقال جريدة الاهرام - القاهرة فى ٢٩ / ١ / ١٩٩٨ .

٨- بنيامين باربر : عالم ماك ، ترجمة : احمد محمود (المجلس الاعلى للثقافة القاهرة ١٩٩٨)

٩- نفس المرجع السابق : ص ٢١ .

١٠- محمد عابد الجابرى : مرجع سبق ذكره . ص ١٤٨ .

١١- فوزى منصور : مرجع سبق ذكره . ص ٣٢ .

١٢- محمد عابد الجابرى : مرجع سبق ذكره . ص ١٤٤ .

١٣- نفس المرجع السابق : ص ١٥١ .

١٤- عبد الرازق صدقى : الفنون الشعبية فى مصر « مقال - مجلة الفنون الشعبية - القاهرة » يونيو ١٩٧١) ص ١٣.

١٥- حوار مع بعض السياح : مجلة الاذاعة القاهرة فى ١٣ / ٨ /١٩٩٤ .

١٦- عالم ماك : مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٦ .

١٧- نفس المرجع السابق : ص ١٠٠ .

١٨- نفس المرجع السابق : ص ٢١ .

١٩- سامية عثمان : مجلة آخر ساعة ٢ / ٨ / ١٩٩٤ .

٢٠- مدحت ابو بكر : الوفد ١٧ / ٢ / ١٩٩٤ .

٢١ - نفس المرجع السابق .

٢٢- صفوت كمال : استلهام عناصر من الفولكلور فى الابداع الفنى الحديث مجلة الفكر المعاصر اكاديمية الفنون - القاهرة ١٩٨٥) ص٩ .