الفنون الشعبيّة

عدد ٥١

ابريل - يونيه ١٩٩٦

الثمن ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة

ا.د. سمير سرحان

رئيس التحرير:

ا.د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:

ا. صفوت كمال

الإشراف الفنى:

ا. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

ا. حسن سرور

مجلس التحرير:

ا.د. أسعد نديم
ا.د. سمحة الخولى
ا. عبد الحميد حواس
ا. فاروق خورشيد
ا.د. محمد الجوهرى
ا.د. محمود ذهنى
ا.د. مصطفى الرزاز

فهرس

الموضوع	الصفحة
● هذا العدد	٣
التحرير	
● رحلة فى عقل ووجدان مؤلف سيرة عنترة بن شداد	٨
د. محمود ذهنى	
● قصة الزير سالم وأصل البهلوان	٢١
جوفانى كانوفا	
● وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم	٢٨
د. مدحت الجيار	
● المغازى، لون من ألوان السير الشعبية العربية	٣٦
عبدالحميد بواريو	
● السير الشعبية فى أدب الأطفال	٤٢
أحمد سويلم	
● السيرة الهلالية والمسرح	٤٩
عبدالغنى داود	
● لغة وبنية السيرة الشعبية	٥٨
تأليف: دانوتا ماديسكا ترجمة: محمد الجندى	
● نصوص من سيرة بنى هلال	٦٤
جمع وتدوين: محمد حسن عبدالحافظ	
● حوار بين عبدالحميد يونس وفاروق خورشيد	٧٤
● حيوية الحكاية الشعبية	٨٠
عبدالعزيز رفعت	
● الحكايات الشعبية ودورها فى تنمية الحس الجمالى والفنى لدى الأطفال	٨٩
د. شاكر عبدالحميد	
● الحكاية الشعبية فى الشرق الأدنى والأوسط والأقصى	٩٦
تأليف : فالتراود فولر ترجمة : أحمد فاروق ماتياس فولر	١١٣
● الشاطر حسن	
جمع وتدوين: إبراهيم عبدالحافظ	
● حكاية حسن البهبانى	١١٧
جمع وتدوين: أحمد توفيق	
● ثلاث حكايات شعبية هندية	١٢٢
جمعها وترجمها للإنجليزية: أ. ك. رامانوجان ترجمة : رأفت الدويرى	
ـ جولة الفنون الشعبية:	١٢٧
● رسالة الجزائر	
د. إبراهيم أحمد شعلان	
● بيرم التونسى وقضايا شعر العامية	١٣١
د. سامية دياب	
● بانوراما فى فن العرائس	١٣٩
ناهد شاكر محمد	
● جداريات الحج	١٤٢
أشرف محمد كحلة	
ـ مكتبة الفنون الشعبية:	
● ذخيرة العجائب العربية: سيرة الملك سيف بن ذى يزن	١٤٥
محمد حسن عبدالحافظ	
● التصوير الجدارى فى مقابر بنى حسن	١٥٧
شمس الدين موسى	
● ببليوجرافيا التراث الشعبى	١٦١
د. إبراهيم أحمد شعلان	
● THIS ISSUE	١٧٤

العدد ٥١ ابريل - يونيه ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
اشرف محمد كحلة
ناهد شاكر محمد

● صورتا الغلاف :
نموذجان من عرائس الفنانة :
سهام على ميلاد

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
الجمع التصويرى آبل

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ /١٩٨٨

هذا العدد

دراسات هذا العدد يتنازعها محوران : الأول يختص بالسيرة الشعبية، والثانى يختص بالحكاية الشعبية.. وهما محوران مهمان يتطلب كل منهما عددًا خاصًا، إن لم يكن أكثر من عدد، بيد أن جمعهما معًا فى عدد واحد هو مما تفرضه سياسة العمل بمجلة فولكلورية دورية، ترى أن إتاحة الفرصة أمام المشتغلين بالفولكلور لنشر أبحاثهم ودراساتهم، في شتى الفروع المختلفة لهذا العلم، هو هدف من أهم أهدافها. وتتعزز أهمية هذا الهدف فى الوقت الحالى بعد أن أغلقت مجلات الفولكلور فى عالمنا العربى أبوابها، أو كادت؛ مما يدعو إلى الأسف من جهة، ويضاعف مسئولية مجلة «الفنون الشعبية» فى هذا الاتجاه من جهة ثانية. ونحن إذ نأمل فى عودة هذه المجلات إلى الصدور تدعيمًا لِلثقافة العربية، وبالتالى لهويتنا وقوميتنا، فإننا نعد بمضاعفة الجهد لتظل هذه المجلة نافذة للفولكلوريين العرب، وقناة للاتصال فيما بينهم.

يستهل دراسات المحور الأول الأستاذ الدكتور محمود ذهنى بدراسة عنوانها «رحلة فى عقل ووجدان مؤلف سيرة عنترة بن شداد.. رؤية تحليلية». وفى بدايتها يسوق الدكتور ذهنى مجموعة من القضايا التى تناسب موضوعه، والتى يأخذ بعضها برقاب بعضها الآخر، حتى يصل بنا إلى عصر تأليف السيرة المذكورة

(العصر الفاطمى) موضحاً لنا ظروف وطبيعة هذا العصر، والأسباب التى دعت مؤلف السيرة لاختيار عنترة بن شداد بالذات من بين الصور الكثيرة الناصعة التى يزودنا بها التاريخ للأبطال العرب فى كل مجال.. وما الأهداف التى حققها المؤلف بهذا الاختيار الذكى؟ وكيف تم له تحقيقها؟ وأى المصادر قد استعان بها، والاستعارات التى استعارها، والإضافات التى أضافها، والابتكارات التى ابتكرها، ليكشف لنا **الدكتور ذهنى**، من خلال ذلك، عن حذق المؤلف واقتداره، وعن ذكائه وموهبته، وثقافته وعبقريته.. ويبسط أمامنا هذه السيرة العربية، ويجوس بنا خلالها فى تحليلات موضوعية رائعة، تدعونا إلى أن نتساءل معه : ألا يستحق أدبنا الشعبى أن نسبح فى بحوره، وأن نغوص فى أعماقه، وأن نحاول استخراج لآلئه ؟ أظن ذلك.

أما **الدكتور جوفانى كانوفا**، الأستاذ بجامعة فينسيا الإيطالية، فيقدم لنا، فى إطار اهتمامه بالسير الشعبية العربية، «قصة الزير سالم وأصل البهلوان».

و«البهلوان» جماعة من الغجر يعيشون فى صعيد مصر، ويتميزون عن غيرهم من الجماعات الغجرية هناك بأنهم يمارسون ألعاب الحواة والقردانية، فى حين تمارس تلك الجماعات نشاطات أخرى. ويعتقد أعضاء جماعة «البهلوان» أنهم أسلاف جساس بن مرة، وأنهم تشردوا بناء على أوامر الزير سالم بعد قتله جساساً انتقاماً لأخيه كليب؛ وذلك فى نهاية الحرب التى تعرف فى التاريخ باسم «حرب البسوس»، والتى نشبت بين قبيلتى «بكر» و «تغلب» العربيتين.

ولأن النصوص المدونة لسيرة الزير سالم لا يرد بها أى ذكر لجماعة البهلوان، وإن كانت وردت بها الأوامر التى يعتبرونها أصل عاداتهم وتقاليدهم، فقد رأى المؤلف أن نشر النص الشعبى الذى يتضمن ذكر هذه الجماعة، والذى حصل عليه من أحد الرواة فى صعيد مصر، هو أمر يستحق كل الاهتمام.

يلى ذلك دراسة **الدكتور مدحت الجيار** عن «وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم». فللشعر فى السير الشعبية عموماً وظائفه التى ترتبط بالنص من ناحية، وبالمتلقى من ناحية ثانية، وبالراوى من ناحية ثالثة، وإنما نظراً لكثرة هذه السير، فإن **الدكتور الجيار** يختار من بينها سيرة الزير سالم بوصفها مثالاً للتطبيق، دون أن يوضح لنا أسباب اختياره لهذه السيرة بالذات!!

وقد اعتمد **الدكتور الجيار** فى دراسته هذه على النسخة الشعبية المدونة للسيرة، وحدد وظائف الشعر فيها، داخل النص وخارجه، كما قدم قائمة، مسلسلة ومرقمة، بالمواضع التى ورد فيها الشعر داخل النص المدون، مزودة برقم الصفحة واسم قائل الشعر، والمناسبة التى قيل فيها، أو الفكرة التى يعالجها، أو السياق الذى يحتويه.

وعلى صعيد المحور ذاته يقدم لنا **الأستاذ عبد الحميد بواريو** بحثاً عنوانه «المغازى، لون من ألوان السير الشعبية». فإذا كانت المغازى ذات طبيعة تاريخية بحتة، وتم التعامل معها حتى الآن باعتبارها مادة لعلم التاريخ الإسلامى، فإنها إلى جانب ذلك عرفت مساراً آخر ينتمى إلى حقل آخر من حقول النشاط الإنسانى، وهو مجال الروايات الأدبية الشعبية؛ إذ إنها استلهمت من طرف رواة الأدب الشعبى فنسجوا منها أعمالاً قصصية متمثلة فى فترات مختلفة من تاريخ الأدب الشعبى العربى. وقد أصاب هذه الروايات ما يصيب أنواع المرويات الشعبية من تطور وتغيير، كما عرفت طريقها إلى التدوين فى بعض فترات تاريخ روايتها الشفوية.

إلى هذه الروايات من الأدب الشعبى البطولى يتجه **الأستاذ عبد الحميد بواريو** بالدراسة، موضحاً لنا صلتها بالمغازى التاريخية، التى قام بتدوينها جمع من علماء المسلمين الأوائل، مثل: **محمد بن إسحاق ومحمد بن عمر الواقدى**، من حيث استعارتها عناوين هذه المغازى، وطريقتها فى إسناد الرواية، وأسماء الشيوخ المعتمدين فى هذا الإسناد، وليعمد - بعد ذلك - إلى الكشف عن الخصائص الملحمية الجوهرية فى هذه

الروايات، وتمييز العناصر التاريخية والخرافية والواقعية التى تتألف منها، وتبيان دورها الوظيفى - بوصفها أدباً بطولياً - فى الحياة الشعبية، والذى يتمثل فى تدعيم وتغذية الشعور القومى فى نفوس المواطنين والتعبير عنه. وهو الدور نفسه الذى تقوم به السير الشعبية على طول تاريخ شعبنا العربى.

وعلى مستوى آخر فى صعيد دراسات هذا المحور يقدم لنا **الأستاذ أحمد سويلم** بحثاً بعنوان «السير الشعبية فى أدب الأطفال». فبعد حديث عن الموروث الشعبى بوجه عام، والسيرة الشعبية بوجه خاص، والدور الذى يقومان به فى حياة الشعوب، يخلص الكاتب إلى موضوعه، فيذكر أهم الكتاب المصريين الذين عنوا بتقديم السيرة الشعبية للكبار وللصغار وللناشئة، كما يحدد القوالب الفنية التى يمكن أن تقدم فيها السيرة الشعبية للأطفال، شريطة أن تخضع المواد المقدمة للطفل من السير، ومن الموروث الشعبى بصفة عامة، لعملية اختيار دقيقة، تراعى فيها عقلية الطفل، وما يتناسب مع مرحلة عمره ومستوى إدراكه وثقافته ووجدانه. وأخيراً يلقى الكاتب الضوء على سيرة عنترة بن شداد، التى اختارها مثالاً تطبيقياً لدراسته، كى نستشف منها قيمها، وما يمكن أن تضيفه إلى عقلية الطفل الصغير فى عصرنا الحديث.

ومن السيرة الشعبية فى أدب الأطفال يأخذنا **الأستاذ عبد الغنى داود** إلى رحاب المسرح، حيث يستعرض، فى متابعة نقدية، الأعمال الفنية - الغنائية والدرامية، التى استلهم أو وظف كتابها ومخرجوها سيرة بنى هلال فى إبداعها نصاً أو عرضاً، وذلك فى دراسته المعنونة بـ «السيرة الهلالية والمسرح». وهو ينطلق فى هذه الدراسة من أوبريت «عزيزة ويونس» **للشاعر الكبير محمود بيرم التونسى**، والذى قدمته الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى موسم ٤٤ - ١٩٤٥م، من ألحان الموسيقار **زكريا أحمد**، وإخراج **الأستاذ فتوح نشاطى**.

ثم يأخذ **الأستاذ عبد الغنى داود**، بعد هذه التجربة الرائدة فى استلهام سيرة بنى هلال، فى استعراض وإضاءة بقية الأعمال الدرامية، وعروضها المختلفة التى قدمت مسرحيًا، على مدى ينيف عن نصف قرن من ذلك التاريخ، أى حتى وقتنا الحالى، غير مغفل فى هذه المتابعة النقدية المتسلسلة أن يمس مساً خفيفاً بعض القضايا التى تثار بين الحين والآخر فى هذا المجال، مثل : قضية الشكل والمضمون، والأصالة والتحديث وغير ذلك.

وعودة إلى المستوى الأول فى صعيد دراسات هذا المحور يقدم لنا **الأستاذ محمد عبد الرحمن الجندى** ترجمة لدراسة «**دانوتا ماديسكا**» عن «لغة وبنية السيرة الشعبية». وهى دراسة تقتصر على أوائل السير التى وصلت إلينا منذ القرن الثانى عشر الميلادى (عنترة، بنى هلال، ذات الهمة، الزير سالم) دون بقية السير الشعبية العربية الأخرى، التى تطورت فى عصر سلاطين المماليك خلال الفترة من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر الميلاديين؛ وذلك على اعتبار أن هذه السير، موضوع الدراسة، أكثر تنسيقاً واتساقاً من حيث الكيف عن سواها من السير الأخرى التى ظهرت فى وقت لاحق، كما تقترح تيمات معينة فى قصص أبطالها الرئيسيين وجود علاقة مشتركة، أو تأثير متبادل، فيما بينها.

وفى ختام دراسات هذا المحور يقدم لنا **الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ** نصاً شعبياً عن مولد البطل فى سيرة بنى هلال، قام بجمعه من محافظة أسيوط ودون كلماته وضبطها بالشكل وفقًا للمنطوق الصوتى للهجة الراوى قدر الإمكان، كما ألحق به قائمة مسلسلة بمعانى الكلمات التى رأى أنها قد تستغلق على القارئ غير المتصل باللهجة العامية التى دوّن النص بها.

كما تعيد إدارة تحرير المجلة فى ختام دراسات هذا المحور، أيضاً، نشر الحوار الثرى الذى أجراه الأستاذ **فاروق خورشيد** عام ١٩٨٥م مع **الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس**، رائد الدراسات الشعبية فى الجامعات العربية، ومؤسس هذه المجلة، تأكيداً على أن أستاذنا الدكتور يونس - رحمه الله - لم يرحل عن عالمنا إلا بجسده فقط، وأنه لايزال يعيش بيننا بروحه وعلمه، وفى وجداننا بقيمه ومبادئه.

بعد هذا الحوار تجيء دراسات المحور الثانى ، ويستهلها **الأستاذ عبد العزيز رفعت** بدراسة عنوانها «حيوية الحكاية الشعبية» . فالحكايات الشعبية تجدد نفسها باستمرار طالما تروى، وتنمو لا عن طريق الانقطاع والبدء من جديد، بل عن طريق استبدال وتبادل الموتيفات، واندماجها فى علاقات جديدة، تتولد بمقتضاها حكايات أخرى رائعة ومدهشة.

ومن أجل تأكيد هذه الحقيقة يقوم **الأستاذ عبد العزيز رفعت** - بعد تعريف الموتيف فى الدراسات الفولكلورية وتحديده - بتدوين حكاية شعبية، وفرز موتيفاتها، وتسمية هذه الموتيفات، وتحليلها بطريقة تكشف لنا المجالات التى يمكن أن يفتحها موتيف ما أمام التنوع الحكائى، والإمكانات الهائلة لتقبل الموتيفات للتحويرات داخل مسارات السرد المختلفة للحكايات الشعبية، والتنويعات المتعددة للموتيفات التى يمكنها أن تؤدى الوظيفة نفسها التى يؤديها موتيف ما أدرج فى مسار سرد حكائى معين لأسباب جمالية أو اجتماعية أو ثقافية، بحيث تتضح لنا، فى النهاية، حيوية الحكايات الشعبية رغم انغلاقها على نفسها بوصفها أعمالاً فنية مكتملة.

أما **الأستاذ الدكتور شاكر عبد الحميد** فيعنى من الحكايات الشعبية بدورها فى تنمية الحس الجمالى والفنى لدى الطفل. وهو بهذا السبيل، يحدثنا عن دور الحكاية الشعبية فى مجال النشاط الفنى، والخيال، والنمو النفسى للطفل، كاشفًا من خلال هذه المجالات عن الكثير مما يمكن أن يستفيد به المربون وعلماء النفس والآباء والأمهات والمهتمون بشئون الطفل من الحكايات الشعبية فى تطوير عملية التربية والتعليم للطفل بوجه عام، وجمالياً وإبداعياً على وجه الخصوص.

ويقدم لنا الأستاذ **أحمد فاروق** ترجمة لدراسة تتحرى «الحكاية الشعبية فى الشرق الأدنى والأوسط والأقصى» **للأخوين فولر**، وفيها يسعيا إلى متابعة تطور الحكاية الشعبية عبر أجواء تاريخية بعيدة جداً وضبابية؛ ذلك أن مجموعات الحكايات المدونة التى اعتمدا عليها فى دراستيهما قد سبقها إلى الوجود موروث حكائى شفاهى كبير لم يتم تدونيه، وإدراك الأخوين لهذه الحقيقة هو الذى ألجأ إلى البدء بالهند، باعتبارها صاحبة أقدم المجموعات الحكائية المدونة يقيناً، أما أن الديانتين البرهمية والبوذية قد مهدتا التربة الهندية جيداً لتطور الحكاية الشعبية، فهذا الأمر قد يتعلق بالتحولات فقط، وإن كانت هذه التحولات توجد كذلك فى الحكايات الفرعونية. وعلى العموم فإن المؤلف يتابع، فى جدل مشوق، موضوع بحثه من الهند إلى الصين وبورما والعرب وفيتنام وكوريا واليابان وفارس وتركيا ومصر، وذلك فيما بعد الفتح الإسلامى بالنسبة للدولتين الأخيرتين مولياً مجموعة الليالى العربية «ألف ليلة وليلة» اهتماماً كبيراً، وعناية خاصة.

ونأتى إلى ختام المحور الثانى بمجموعة من النصوص : «حكاية الشاطر حسن» جمع وتدوين **الأستاذ إبراهيم عبد الحافظ**. من قرية أبو بصل، مركز بلقاس، محافظة الدقهلية. نص آخر من قرية بنى زيد الأكراد، مركز الفتح، محافظة أسيوط قام على جمعه وتدوينه **الأستاذ أحمد توفيق** ويستكمل النصوص **الأستاذ رأفت الدويرى** ترجمة لنصوص **أ.ك . رامانوجان** بثلاث حكايات شعبية من الهند.

وهنا، نصل إلى «جولة الفنون الشعبية».

يقدم لنا **الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان** «رسالة الجزائر»، والتى تتضمن عرضاً لثلاث رسائل علمية فى درجة الماجستير، أجراها ثلاثة من الباحثين الجزائريين تحت إشرافه. وقد سافر **الدكتور إبراهيم شعلان** إلى الجزائر لحضور مناقشة الرسائل المذكورة، والتى تمت بمعهد اللغة والأدب العربى بجامعة قسطنية فى الفترة من ٦ - ٢٠ مارس ١٩٩٦، وذلك ضمن النشاط العلمى لهذه الجامعة التى تعد واحدة من أكبر ثلاث جامعات بالقطر الشقيق.

وفيها تنقل لنا **الدكتورة سامية دياب** وقائع الندوة القومية الموسعة حول **بيرم التونسى** وقضايا شعر العامية، والتى انعقدت فى الثالث والعشرين من مارس الماضى، واستمرت لمدة أربعة أيام، بمقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، احتفالاً بالذكرى الخامسة والثلاثين لرحيل شاعر العامية العظيم **محمود بيرم التونسى**.

كما تقدم لنا **الأستاذة ناهد شاكر محمد** تغطية للمعرض الشامل عن العرائس، الذى أقامته الفنانة **سهام على ميلاد** بقاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا المصرية، وذلك خلال الفترة من ٤/١٠ حتى ١٩٩٦/٤/٢٠ . وهو يتضمن العرائس التى استوحتها الفنانة من التراث الشعبى المصرى، علاوة على أعمالها الفنية الأخرى التى تمثل جميع مراحل مشوارها الفنى، منذ تخرجها فى المعهد العالى للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ حتى الآن.

ويقدم لنا **الأستاذ أشرف محمد كحلة** وصفًا مفصلاً لجداريات الحج فى القرى والأحياء الشعبية بالمدن، وما تتضمنه هذه الجداريات من الوحدات المصورة، والنقوش، والكتابات بأنواعها المختلفة، باعتبارها وسائل تعبيرية عن وجدان الشعب، وكذلك ما تنطوى عليه من قيم تشكيلية وجمالية، وما تقوم به من وظائف فى الحياة الشعبية.

وفى «مكتبة الفنون الشعبية» يقدم لنا **الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ** عرضاً نقدياً لكتاب «ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذى يزن للناقد المغربى **الأستاذ سعيد يقطين**». ويعد هذا الكتاب بداية لمشروع طموح، يتغيا صاحبه البحث والتنقيب فى سراديب التراث السردى العربى القديم، والسير الشعبية العربية، معتمداً فى ذلك أدوات السرديات الحديثة والتحليل البنيوى منهجاً فى درس نصوص هذا التراث، بحثًا عن خصوصياتها النصية الداخلية، وبغية ملامسة تقنياتها الحكائية والسردية.

كما يقدم لنا **الأستاذ شمس الدين موسى** عرضاً لكتاب «التصوير الجدارى فى مقابر بنى حسن» للفنان التشكيلى، **الدكتور سيد القماش**. وهو كتاب يعنى بتوضيح الدور الحيوى الذى اضطلع به الفنان المصرى القديم عبر ما سجله على جدران مقابر بنى حسن من مناظر جدارية تحكى وتصف لنا الكثير من جوانب الحياة الاجتماعية للمصريين القدماء.

ويستكمل **الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان** «ببليوجرافيا التراث الشعبى قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨» بالجزء السابع من المجلد الأول.

وفى نهاية «هذا العدد» تهيب إدارة تحرير المجلة بكافة الفولكلوريين العرب أن يتحملوا معها شطراً من المسئولية الملقاة على عاتقها، وذلك بأن يوافوها بأبحاثهم ودراساتهم، وما توافر لهم من نصوص شعبية موثقة، حتى تتكامل المسيرة، ويتضاعف العطاء.

رحلة في عقل وجبران

رؤية تحليلية لمؤلف سيرة عنترة بن شداد

د. محمود ذهني

لكل أمة لغتان: فصحى، أو رسمية، تستخدمها الأمة بعمومها فى التأليف العلمى والفنى والكتابة الرسمية والمعاملات الدولية، وعامية، أو دارجة، تستخدم فى أحاديث الأفراد. ولذلك، فهى تختلف من بلد لآخر فى نطاق الأمة، ومن منطقة لأخرى داخل البلد الواحد، وبين البيئات الاجتماعية المتفاوته فى المنطقة. بهذا، يكون للغة الفصحى عدد من اللهجات الدارجة، يكثر أو يقل، ويقترب أو يبتعد عن فصحاه طبقاً للمستوى الحضارى الذى عليه الأمة. فإذا ارتفع المستوى الحضارى، قل العدد وضاقت الفروق. وإذا انخفض كثر العدد واتسعت الفروق سواء بين اللهجات وفصحاها وبين اللهجات بعضها البعض.

ولما كان الفن غذاء الروح، يستحيل أن يستغنى عنه الانسان، بدءاً من رقصات القبائل البدائية وأغانيها، إلى الباليهات والأوبرات العالمية، وبينهما تتحدد الفنون ودرجاتها حسب المستوى الحضارى الذى بلغته الأمة، وحيث إن الأدب يأتى على رأس الفنون، لأنه يستخدم الكلمة التى هى فكر وصوت وانفعالات فى الوقت ذاته، وهى الأساس الذى تشيد به وعليه الحضارات؛ لهذا كان لابد أن يكون لكل لغة أدبها، سواء فى ذلك الفصحى التى تضم الشعب كله، أو العامية التى تخص جماعة، أو إقليماً، أو بيئة بعينها، مع ملاحظة أن العلاقة بين هذه اللغات وآدابها تتناسب تناسباً طردياً مع المستوى الحضارى للأمة، فإذا ارتفع هذا المستوى إلى قمته، كادت تلك الفروق أن تتلاشى، لاسيما فى النصوص المكتوبة؛ لأن ما يتبقى منها لايتعدى اختلافات بسيطة فى صوتيات وأداء النطق، مما لايظهر أثره فى التدوين.

والعرب قبل الإسلام كانوا أمة متحضرة، على عكس ما يدعى المستشرقون المزيفون لتاريخنا، والأدعياء الذين تابعوهم أو خدعوا بأقوالهم، وليس أدلّ على ذلك من أن هؤلاء العرب كانوا يملكون زمام مقومات التحضر، وهو مثلث الثقافة والاقتصاد والقوة الحامية لهما.

فمن حيث المستوى الاقتصادى، يكفى أن نذكر رحلة الشتاء والصيف، التى أشار إليها العزيز الحكيم فى «سورة قريش»، حين أراد أن يذكر العرب بما أفاده عليهم من عائد تلك الرحلات الذى كفل لهم الغنى والأمن. أما التفاصيل، فيمكن أن نجدها فى كتاب مثل «مروج الذهب»، وحديث المسعودى، عمن كان يملك من الذهب والفضة ما يكسر بالفؤوس، ومن العبيد والإماء والأنعام ما يعد بالآلاف، وعن عمائر مكة والمدينة، التى كانت تزين بالجص والفسيفساء، وتفرش بالطنافس ووثير الرياش، وعن عمر بن أبى ربيعة

الذى كان يلبس كل يوم حلة جديدة، وكان جدّه يكسو الكعبة عاماً، وتكسوها قريش كلها عاماً، وعن عائشة بنت طلحة التى رجمت إبليس بجواهرها أنفًا من أن تأخذ حصاة من الأرض.. إلى آخر تلك الأخبار التى تدل على مدى ثراء ورفاهية القوم.

أما من حيث القوة الحامية - أى الحربية - فيكفى عرب الجزيرة فخراً أن أرضهم تكاد تكون الأرض الوحيدة فى المنطقة التى لم تدنسها أقدام مستعمر؛ برغم المحاولات المستميتة التى بذلها الغازمرون، ابتداءً من قمبيز والإسكندر وأبرهة، إلى الفرس الذين كانت آخر معاركهم مع العرب هى موقعة ذى قار الشهيرة التى تصدّت فيها قبيلة عربية واحدة - هى قبيلة بنى شيبان - لهجوم جيش كسرى أنو شروان، فهزمته وصدته على أعقابه. فهل كانت القبيلة - بالمفهوم الديموجرافى - تستطيع أن تفعل ذلك مالم يكن لديها جيش لايقل عن جيش الدولة الفارسية عدداً وعدة وعتاداً وتدريباً وتنظيماً وفنون قتال، وهل كان ذلك حكراً على بنى شيبان، أم كان شيمة لكل قبيلة من القبائل، لها جيشها وقوتها الحامية، فما بالك لو اتحدت كل تلك القوى تحت لواء العروبة؟

وننتقل من الثقافة لنخرج إلى الفن والأدب، فنقول: إن الله سبحانه وتعالى أنزل القرآن الكريم؛ ليكون معجزته لعرب الجزيرة، وتحداهم أن يأتوا بشئ من مثله، والتحدى لايكون إلا فيما يتقنه المتحدّى ويفخر بتفوقه فيه، ويدعى أنه لا يدانيه أحد، والمعجزة هى التى تهدم هذا الإدعاء وتعلو فوق التفوّق المزعوم.

كان المصريون متفوقين فى السحر، فأرسل لهم موسى بسحر فاق سحرهم، فآمنوا، وكان بنو إسرائيل متفوقين فى العلم، فأرسل لهم عيسى بعلم محق علمهم، وأرسل إلى العرب كتاباً فيه فن الكلم وأدب اللغة، فلابد أن هذا كان هو مجال تفوقهم ومكمن حضارتهم، ولا حاجة بنا للبحث عن أدلة تثبت ذلك، فما بقى من أدبهم القديم يؤكد اقتران الأدبين - الفصيح والعامى - عندهم، بحيث لايمكن الفصل بينهما، أو بحيث لانستطيع القول بأنه كان لهم أدبان، وإنما هو أدب واحد. وأقصى ماقيل، فى هذا المجال، هو أن الرجز - باعتباره أسهل وأبسط أنواع النظم الشعرى - ربما كان هو الأدب العامى، فى مقابل القصائد الفخمة التى تمثلها المعلقات ومختارات الأصمعى والضبى وأبى تمام والبحترى.

لهذا، قالوا إن الشعر ديوان العرب، فهو المخلد لمآثرهم، والمعبر عن حياتهم، والمترجم لعواطفهم، والناطق بأحلامهم وآمالهم، وكان له عندهم مكان القداسة حتى زعموا أنهم علقوه على أستار الكعبة، وكان له عندهم مكان التقدير، حتى قيل أن البيت الواحد كان حرياً بأن يرفع القبيلة أو يخفضها، وأن يثير حرباً أو يطفئها، وكان الشعر سجية وطبعاً ومظهر حياة، ولم يكن مهنة أو صناعة أو وسيلة ربح.

وجاء الإسلام بمعجزة تتحدى القوم فى أعظم مجالات تفوقهم، وسرعان ما اكتشفوا، بحاستهم الفنية الفطرية، أن القرآن الكريم ليس صنو كلامهم، ولا على شاكلته، ولايقدر عليه بشر، فآمنوا وأسلموا، وغيروا وجه التاريخ ومسيرة البشرية، وانزوى الشعر قليلاً ليفسح المجال أمام هذا الوافد الإلهى، وانكبوا عليه حفظاً وتفهّماً وشرحاً واستنباطاً لأحكام وشرائع وأسس ونظم وتعاليم، وتنظيراً لعلوم تضبط اللغة، وتبحث فى تراكيبها وجمالياتها، وعلوم أخرى تدفع بالحياة قدماً لترقى بالإنسان فى سلّم الحضارة والتمدن.

والأشجار المثمرة تنبت إلى جوارها - عادة - نباتات طفيلية متسلقة، إذا لم يتنبه إليها، وتجتث من جذورها، استشرت بسرعة كبيرة، ونما لها ألف ذراع، تلتف حول الأشجار، تمتص رحيقها، وتلتهم أزهارها وثمارها، ولاتتركها إلا إذا جف عودها، وذبلت أوراقها، وآذنت بزوال.

هكذا الأحياء - ومنهم البشر - الذين تتفاقم لديهم هذه الظاهرة فيما أطلقوا عليه اسم «السياسة» التى تنمو على أرضها أكبر قدر من تلك الطفيليات، وتجوس فى أحراشها أكبر عدد من الأفاعى والحيات، وتنعق فوق فروعها البوم والغربان، وإلا بماذا نفسر اغتيال عمر الفاروق - أعدل من حكم - ومن بعده عثمان بن عفان، الطيب الدمث المحب للناس، ثم قتل على وبنيه، بعد أن قام ذلك النبت الشيطانى بالالتفاف حول شجرة الحكم، واستولى عليه معاوية - ميكافيالى العرب - بمعاونة وإرشاد عمرو بن العاص؛ الثعلب المكّار.

ويعبث الحكم الجديد بكل شئ - بما فى ذلك الفن - فينزل الشعر من مكانه العالى الرفيع، ليجعله أداة لهو وعبث، يديرها مهرجون مأجورون، يدفع بهم إلى ساحة المربد، حيث يتحلّق حولهم الناس، يشاهدون هجاء بعضهم لبعض، بما فيه من انتهاك للأعراض، وتبادل الإهانات بأبشع النعوت والصفات، وأفحش السباب والكلمات، فيلهوا الناس بهم، وينشغلون عن الحكم وأفعاله.

هؤلاء الشعراء، الذين كانوا يقومون بتمثيل مهزلة الهجاء على ساحة المربد - من أمثال جرير والفرزدق والأخطل والبعيث - كان لهم دور آخر أكثر جدّية وأعمق أثراً، ألا وهو

مدح الخليفة والدعاية لحكومته بين أفراد الشعب. إن هؤلاء الشعراء كانوا البوق الوحيد الذى يقوم بأعمال الدعاية والإعلام والإعلان، وكل شئ بأجره، وكل قول بثمنه، فأصبح الشعر تجارة رابحة لمن يعرف كيف ينفقها فى سوق التملق والرياء، أما شجرة الفن المثمرة، فقد بدأت تفقد نضارتها، وزاد الضغط عليها حين زالت دولة بنى أمية، وقامت دولة بنى العباس، ونزل إلى الحلبة لاعب جديد، هو الفرس الشعوبيون الذين كانت قبضتهم أشد خنقًا على رقبة الأمة العربية، ولم يجد فى وقف زحفهم قتل قائدهم - أبى مسلم الخراسانى - أو تشريد وزرائهم البرامكة، بل زاد الطين بلة تدخل الأتراك مع المأمون، فران الجفاف على شجرة الحضارة العربية، وآذنت بأفول.

وكما قال ابن خلدون، فإن شمس الحضارة لاتموت؛ فإذا غربت عن مكان، أشرقت فى مكان آخر. وكان هذا المكان الآخر هو مصر التى استطاع المعز لدين الله الفاطمى أن يسير إليها من المغرب بجيش يقوده صقلى، ويدبر شؤونه يهودى، وعندما فتحت لهم مصر أبوابها، تعاون جوهر الصقلى وابن كلس اليهودى على خداع المصريين، فنقضوا كتاب الأمان الذى كتبه لهم الخليفة، وفرضوا على المصريين التشيع، وأجبروهم على حفظ أورادهم، وقراءة سير أئمتهم الذين ادعوا لهم العصمة والتكليف الإلهى بأن يكونوا ظل الله فى الأرض، والناس لهم عبيد مطيعون. ولم يعتمد الفاطميون على الشعر؛ لأنه - كما نقول الآن - فقد مصداقيته، ولكنهم اعتمدوا على نظام جديد ابتكروه هو نظام «الدعاة»، وهم هيئة تضم ثلاث منظمات من منظماتنا الحديثه هى: الإعلام والاستعلامات، والمخابرات. وقد تم تنسيق هذه الهيئات أحسن تنسيق، سواء من حيث الوظائف والرتب والمسؤوليات، أو من حيث آليات العمل وأدوات الأداء ووسائل التنفيذ التى كانت تعتمد على النشرات والأوراد وسير الأئمة وكبار رجال الدولة، وكانت قراءة تلك السير والأوراد - وربما حفظها - يفرض على المصريين فرضًا، ويجبرون على ترديدها فى الاحتفاليات والمناسبات التعددة التى ابتكرها الفاطميون، وأسرفوا فيها - كماً ونوعاً - لإلهاء الشعب ومحاولة خداعة، ليستكين لحكمهم.

ولكن الشعب الواعى الحصيف لم تنطل عليه ألاعيب الشيعة، ولم يصدق أكاذيب الدعاة، ولم يقتنع بكتب «السير» التى ضمنوها تاريخ أئمتهم أصحاب المقام المقدس والسلطة الإلهية، ويقدمون من أخبارهم وأعمالهم ما يشبه المعجزات، ويقارب الأساطير.

والشعب المصرى الواعى الحصيف علمه النيل العظيم أنه إذا اشتد الفيضان أن يجارى التيار - حتى لايغرق - وأن هذا الفيضان حتماً إلى انحسار ، وحتى يندحسر عليه أن يقيم بعض السدود، أو يقوى بعض الجسور، أو يفتح بعض المسارب ليساعد على الانحسار. وهكذا تكون المقاومة الشعبية للفيضان المغرق، وهكذا يجب أن تكون المقاومة الشعبية لطوفان الدولة الفاطمية.

وهنا، يتحرك الفنان ليأخذ مكان القيادة فى هذه المعركة، سلاحه القلم، وذخيرته الكلمة، وخطته الحربية ترسمها ظروف العدو، وما يستخدمه من عدّة وعتاد، وما يصطنعه من أساليب وطرق قتال. وتتفاعل ثقافة الفنان وموهبته، مع وطنيته وحماسه، لينتج عملاً أدبيًا سجله له التاريخ فى أنصع صفحاته.

ولنتخيل السؤال الذى دار فى ذهنه أولاً، وهو: كيف يواجه هؤلاء المتعالين الذين وضعوا أنفسهم فى مكان القداسة واعتبروا سواد الشعب عبيداً لهم، وفرضوا عليهم السيادة والطاعة، فى حين أن الكثرة الكاثرة من المصريين - ذوى البشرة السمراء - أفضل منهم ويستحقون أن يكونوا سادة عليهم، وليسوا عبيداً لهم.

فالمواجهة، هنا ، لابد أن تكون بين سيد وعبد، أو - بمعنى أشمل - أن تعالج قضية العبودية والتفرقة العنصرية، وتحكم القلة فى الكثرة بدعاوى خادعة، كالنسب والأصل والميراث، أو بدعاوى قهرية، كالمال والجاه والعزوة، أو حتى بدعاوى زائفة، كلون البشرة. ولكن الظلم لايدوم، ولابد أن تأتى كلمة السماء ويتحقق وعد الخالق سبحانه، فتنقلب الآية، وتنصلح الأمور، ويحصل العبد على حريته، وينتزع السيادة ممن اغتصبها، فيسود العدل، ويعم السلام، ويشيع الحب بين الناس.

يفتش الفنان المصرى فى ذاكرة أمته، وسرعان ما يهديه تاريخها المجيد إلى بغيته. فعلى صفحاته سطور كثيرة وصور ناصعة لأبطال فى كل مجال، منهم من كان سلاحه السيف والفرس، ومنهم من كان سلاحه الكلمة والشعر، ومنهم من كان سلاحه الإيمان والتقوى، ومنهم من كان سلاحه الفضيلة وحسن الخصال. ولكن هناك شخصية جمعت كل هذا - أو معظمه - فضلا عن أنها، من حيث الشكل والهيئة وظروف المعيشة وسيرة الحياة، توائم تماماً ما يبغيه المؤلف الفنان ليحقق هدفه.

فالبطل - صاحب هذه الشخصية التاريخية - عبد حقيقى، وقف وجه سادته، ليحقق لنفسه الحرية والمجد بقوته

وشجاعته، فى يده سلاح الحرب، وفى لسانه سلاح الشعر، وفى قلبه سلاح الإيمان، وفى خلقه سلاح الفضيلة. إنه عنتره بن شداد العبسى الذى تناثرت عنه القصص والحكايات قبيل الاسلام، والذى قال عنه الرسول ﷺ - ما معناه - «ما وصف لى رجل قط، ووددت أن أراه، مثل عنترة».

وجد المؤلف العبقرى بغيته. فهذا الاختيار الذكى سوف يحقق له عدداً من الأهداف المهمة، أولها أن استخدامه لشخصية تاريخية حقيقية معروفة ومشهورة يعطى عمله الفنى قناعة ذاتية لدى المتلقى، وحصانة تجعله - إذا لزم الأمر- يختفى تحت غلالة التاريخ، وينجو مما وقع فيه بن المقفع، ثم إن استخدامه لأجزاء من التاريخ الحقيقى لعنترة، سوف يكون بمثابة أساس قوى متين، يستطيع أن يبنى فوقه ما يشاء من أدوار وأحداث، يشكل فيها بطله كيف يريد، ليحقق كل أهدافه ومراميه، التى تنساب إلى المتلقى فى يسر وألفة وإقناع.

وفضلاً عن الجانب البطولى - أو السياسى - فى حياة عنترة، فإن شخصيته غنية بعوامل أخرى قوية ومؤثرة فى المجالين الثقافى والسياسى؛ ففى الجانب الثقافى، هو أحد شعراء المعلقات؛ أى إنه يقف على قمة الفن الشعرى الذى لم يحفل العرب القدامى بفن سواه. ومن هنا، يستطيع المؤلف أن يثرى عمله بشعر عنترة. وبذلك، يرضى تلك النزعة العربية إلى حب الشعر، وفى الوقت نفسه يستغل هذا الشعر - الذى هو حقيقى ومنسوب لعنترة - فى دعم أحداث سيرته أو خلق وإضافة الكثير من الأحداث إليها، هذا إلى جانب أن شعر عنترة يعكس الكثير من صفاته وأخلاقه ونزعاته ومفاتيح شخصيته، والكثير من تصرفاته. وقد أفاد المؤلف من كل ذلك بصورتين متقابلتين: فهو يستغل شعر عنترة فى كشف الحدث ومعرفته، فيصوغه ويضمنه سيرته بعد أن يجد المكان الملائم له، ثم يقويه ويدعمه لدى المتلقى بإردافه بالشعر؛ ليؤكد صدقه الفنى من جهة، ويرضى نزعة المتلقى العربى - التى تهفو دائماً إلى سماع الشعر والاستمتاع به - من جهة أخرى.

أما من الناحية الاجتماعية، فإن شخصية عنترة بن شداد كانت شخصية عجيبة فريدة فى نوعها، فهو فارس قوى الشكيمة فى جانب، وهو فنان رقيق الحاشية من الجانب الآخر، أحب، وغاص فى الحب إلى أعماقه، مثلما ارتفع بالسيف إلى قمته، فصارت شخصيته تمثل ظاهرتين متباينتين، ولكنهما متكاملتان، هما: القوة الخارقة للفارس، والضعف الجميل للمحب العاشق، يزأر زئير الأسود حين يبارز، ويشدو شدو الطيور حين يناجى. وبين هذا وذاك، يستطيع المؤلف العبقرى أن يبدع ما يشاء من المواقف والأحداث، وأن يزّود عمله بالكثير من الدعائم الفنية التى تقوى بناءه، وتضاعف تأثيره.

ومن الشجاعة والحب - اللذين يمثلان الجناحين المحركين لمسيرة الإنسان فى الحياة - تتقدم الرأس المفكرة والعقل المدبر الذى يقود المسيرة ويوجهها، ألا وهو الخلق والمبادئ والأعراف. وفى هذا المجال، تأتى شخصية عنترة قوية سامقة، تقف على قمة الخلق العربى القويم. ويكفى أن نجد فى ديوانه أبياتاً تجمع بين منتهى البساطة ومنتهى القوة فى آن واحد، فيكون تأثيرها مضاعفًا لدى القارئ.. إعجاب بالماضى الذى يمثله عنتره، وأسف على الحاضر الذى انحدر إليه الحال، مثال ذلك قوله:

وأغضّ طرفى مابدت لى جارتى

حتى يوارى جارتى مأواها

أو قوله:

ولقد أبيت على الطوى وأظله

حتى أنال به كريم المأكل

وإذا حملت على الكريهة لم أقل

بعد الكريهة ليتنى لم أفعل

أو قوله:

يا عبل، أين من المنية مهربى

إن كان ربى فى السماء قضاها

ومثل هذا كثير وكثير...

هذا ليس أكثر من ملمح واحد من ملامح شخصية عنترة التى يرسمها شعره الغزير الذى كان أمام مؤلف السيرة ينتقى منه كيف شاء أحداثاً ووقائع وقوافى؛ تفى بغرضه، وتحقق هدفه. وليس أبدع من تلك الفصول الدرامية الرائعة التى تمثلها مقدمة معلقته، ولا أجمل من تعبيره الشعرى عنها، ولا أبرع من استغلال مؤلف السيرة لها، فأغلب الظن أن تلك الأبيات العشرة التى تصدرت المعلقة، فتحت أمام مؤلف السيرة أبواباً لا حصر لها من الخيال والإبداع، وليس فيما حوته الأبيات نفسها - وهو كثير - ولكن بما أوحت به إليه من أفكار، نسج منها قدراً كبيراً من أحداث سيرته فيما بعد. فتاريخ عنتره الحقيقى، الذى وصلنا، يقف عند تحرره واعتراف شداد ببنوته

مقروناً برغبته في تتويجه لحب عبلة بالزواج منها. أما مؤلف السيرة فقد جعل من هذا التاريخ مجرد مقدمة أو افتتاحية لاتمثل أكثر من عشر حجمها، ولاتعطى من الإثارة والتأثير إلا القدر الضئيل، إذا ماتوزن بما جاء بعدها من الفصول التى برع المؤلف فى بنائها، ووضعها فى نسق فنى متشح بالزى التاريخى.

أما الفائدة الكبرى التى أفادها مؤلف السيرة من استعارته شخصية عنترة لبطولة عمله، فهى انطباقها انطباقاً يكاد يكون تامًا مع الدعوة التى يريد أن يستنهض بها المصريين ضد الحكام الفاطميين الذين احتلوا بلادهم واستولوا على مقدراتهم، ثم اعتبروهم مجرد عبيد بنى عبيد، فكيف يسكت المصريون على ذلك؟

لقد كان عنترة فى مثل موقفهم - بل أشد - فعبوديته كانت واقعًا حقيقيًا وليس مجرد ادعاء، وموقفه كان مواجهة فرد واحد لقبيلة بتمامها، والعقبات الاجتماعية التى اعترضت طريقه كان يبدو أنه من المستحيل اجتيازها، والتعقيدات التى تلاعبت بحياته كانت كأمواج البحر، تضرب الساحل فى أمل ثم سرعان ما تنحسر عنه، والأحداث التى مر بها تثير وتحمس حيناً، وتسلى وترفه حيناً آخر، تدفع إلى الحزن مرة، وتدعو إلى الضحك مرة. أما أفعال عنترة فتجعل المتلقى يتنقل بين الإشفاق عليه والإعجاب به، وبين الغضب حين يصيبه مكروه، والفرح حين يحرز انتصاراً. وبعد هذه الرحلة الطويلة بكل ما فيها من مغامرات ومعاناة، يفوز عنترة وتتحقق آماله؛ أى إن مؤلف السيرة يريد أن يقول للشعب المصرى: هاك عنترة اقتد به، ومهما كانت الصعاب، فبالجهد والعزيمة والإصرار لابد أن تبلغ المرام.

ولسنا نود أن ندخل فى تفاصيل ذلك فهى كثيرة كثرة عارمة، ويستطيع أن يلمحها القارئ للسيرة أو حتى لأحد ملخصاتها ، فلن يخفى على فطنته مدى التشابه بين الصورة التى يرسمها مؤلف السيرة لشخصية عنترة بن شداد، والأوضاع السياسية والاجتماعية التى كانت سائدة فى الأقاليم العربية بعامة، ومصر على وجه الخصوص، وأن السيرة ربما كانت أبرز أعمال المقاومة الشعبية ضد الحكم الجائر والحكام المستبدين، وأن المظلوم عليه أن يواجه الظالم لا بالدعاء والاستجداء ولكن بالسلاح والكفاح.

أما الهدف الثانى الذى استطاع مؤلف السيرة أن يحققه، من خلال اختياره لعنترة بطلاً لسيرته، فهو هدف لايقل خطورة عن سابقه - بل يزيد - ألا وهو وحدة الكلمة وتجمّع القوى. فالفرد وحده مآله إلى الانكسار، مهما كانت قوته ومرات انتصاره المؤقت. أما الجماعة التى تضمها فكرة أو عقيدة موحده، فلابد لها من الفوز النهائى الدائم.

ولتحقيق هذا الهدف، استغل المؤلف أكثر من مصدر، فقد وظف التاريخ توظيفًا مقنعًا، حين أشار إلى موقعة ذى قار، وكيف تغلب العرب على العجم بوحدتهم وتحالفهم. ولما كان عنترة لم يشترك - تاريخيًا - فى هذه الحرب، وكان بطلها الحقيقى هو هانئ بن مسعود، فقد ربط الكاتب بينه وبين عنتره بصداقة وطيدة، تؤكد أنهما صنوان وشريكان متحدان. واستكمالاً لعملية ربط المجتمع بعضه ببعض، جعل عنترة يحصل على صداقة شقّى مجتمع الجزيرة العربية آنذاك المكون من رجال القبائل والصعاليك، فوطد علاقته بزعيم كل منهما: عمرو بن معد يكرب فرسان القبائل، وعروة بن الورد أمير الصعاليك. وبذلك، أصبح عنترة موثق الوحدة العربية دون أن يتعارض ذلك مع التاريخ الحقيقى.

أما المصدر الثانى الذى استغله مؤلف السيرة، فقد كان فى فمه الذكاء والفطنة، أو لعلنا نقول إنه استلهم من وراء حجب الغيب أحدث النظريات العلمية المعاصرة. فمنذ بدء السيرة وخروج عنترة من الجزيرة مقاتلاً وغازياً، كانت جائزة انتصاره دائمًا تشتمل على أمة يمتلكها أو زوجة تهبه نفسها. وبذلك، صار له فى كل قطر حليلة وذرية، كلهم أبناء عنترة، ولكن من أمهات مختلفات الجنس واللون والوطن. وعندما علم الجميع بمقتل عنتره، هرعوا إلى الجزيرة وقد ذابت فروق الأمهات فى بوتقة الأب، وتوحد الأبناء للأخذ بثأر أبيهم، فكلهم من صلب عنترة؛ ولهذا كلهم عرب أبناء عربى.

هذه الفكرة العبقرية، ألا تلفتنا إلى التقارب الشديد بينها وبين نظريات علم الوراثة التى تجعل الذكر هو صاحب الصفات السائدة، والأنثى صاحبة الصفات المتخية، وتجعل الأبناء أشبه بالأب وتنسبهم إليه دون الأم؟

ولم تقف فطنة مؤلف السيرة عند هذا الحد الذى جعل تلك الفكرة تعبر، أصدق تعبير، عن مقومات الوحدة والدعوة إليها، ولكن الأقوى من ذلك أنها رد على الشعوبيين المتعصبين دعاة الانفصال وتفكك الأمة العربية، فأراد أن يقول لهم: إن النسب يجمعنا بمثل ما تجمعنا اللغة والعقيدة، فالمصلحة المشتركة تقتضى الوحدة لا التفرق، والتحرر لا الاستكانة، ورد الظلم والغيم والاستبداد.

وبعد هذا التمهيد التاريخى لقيمة التوحد، يعمد المؤلف الفنان إلى التطبيق العملى، فيقدم - فى فصوله التالية - نماذج

لمواقف كانت الهزيمة فيها نتاج الفرقة والتفكك، ثم تم التجمع والتضامن، فجاء النصر والفوز . وقد قام يبث هذه المواقف بذكاء على طول السيرة متداخلة مع أحداثها المتدرجة من المنازعات القبلية إلى المعارك الحربية فالمواقع القومية، ومتغلغلة فى ثنايا الحدث باعتبارها جزءاً من نسيجه . وبذلك، بعدت عن مظاهر الدعوة والنصح والخطابية.

ولايفوت مؤلف السيرة، فى هذا المجال، أن عمله لن يكون له قيمة عند المتلقى، ما لم يربطه بالإسلام، ويصله بعقيدته التى كانت متأججة آنذاك، ولكن عنترة لم يلحق بالإسلام، فكيف يوفق بينهما؟

هنا، يرى المؤلف الفطن أن المواقف السابقة التى ساقها فى الدعوة إلى التجمع والتضامن تصلح تماماً لخدمة هدفه الجديد ، إذا ما أضاف إليها بعض الإضافات، مثل عقد صداقة وطيدة بين عنترة وعبدالمطلب جد الرسول (ص) ، ومساعدة عنتره له فى بعض المواقف مقابل الإعلان عن الإعجاب به، والإشادة ببطولته، والوقوف إلى جانبه، وتأييده تأييداً مطلقاً.

والإضافة الثانية التى أضافها مؤلف السيرة هى أنه جعل خط سير عنترة فى مغامراته وغزواته يتطابق مع خط سير الفتوحات الإسلامية، مشيراً إلى أن عنترة قضى على الجبابرة والطغاة الذين كانوا يحكمون تلك البلاد، وبذلك كف أذاهم عن الرسول (ص) حين جاء بالدعوة، وأزال من طريقه العقبات، فمهد الأرض، وساعد على نشر الإسلام.

أما الإضافة الثالثة، فقد ضرب بها المؤلف عصفورين معاً، ذلك أنه استغل أبناء عنترة الذين توافدوا إلى الجزيرة العربية عقب مقتل أبيهم، وقد جمعت بينهم أبوة عنتره، ووحد بينهم هدف الأخذ بثأر، ولكن مؤلف السيرة كان، على طول فصولها، يدعو إلى الفضائل، ويبرزها بأحداث جانبية، ويستخدم الطريقة نفسها فى تصوير الرذائل، ومستهجن العادات، ومن بينها عادة الأخذ بالثأر.

هنا، يصل المؤلف إلى المخرج المزدوج، فيجعل وصول أبناء عنترة إلى أرض الجزيرة، يتزامن مع بزوغ فجر الإسلام وانبثاق الدعوة المحمدية التى تجذبهم إليها، فتجعلهم يعدلون عن الأخذ بالثأر، وينخرطون فى سرايا المسلمين، مشاركين فى غزوات الرسول(ص) ، وينالون فضل الشهادة فى سبيل الله.

فالإسلام، بتعاليمه السمحة الصارمة، نهى عن عادة الأخذ بالثأر، الفردى أو الشخصى، ولكنه أكد على أخذ حق الجماعة وحق الله، فالرضوخ للمعتدين استسلام ومذلة، والجهاد فى سبيل الله فريضة وكرامة ؛ لهذا، خرج الرسول (ص) بكتائبه لمواجهة المشركين الذين عم أذاهم على المسلمين ، وحاولوا فرض شركهم ومروقهم عليهم؛ ولهذا عدل أبناء عنترة عن طلب ثأر أبيهم، وانضموا طائعين إلى كتائب المسلمين لمحاربة المشركين المعتدين.

هنا ، نلمح مؤلف السيرة، وكأنما يريد أن يفزع فى المصريين قائلاً: فما بالكم أنتم أيها المصريون، وقد حل بكم غزاة ظالمون، احتلوا أرضكم، وأذلوا رجالكم ، وحاولوا تبديل عقائدكم، وفرضوا عليكم مذهباً لايرضيكم، ولايليق بكم، فهم يسبون صحابة الرسول (ص) علناً على المنابر، وهم يصطنعون التقية - فيظهرون غير مايبطنون - وهذى من أمارات المنافق، وهم يؤلهون أئمتهم، ويعتبرونكم عبيداً لهم، فكأنما هم يدعون مع الله إلهاً آخر، وهم يطلقون دعاتهم وعملاءهم فى أعقابكم لإغوائكم بالترغيب والترهيب، وهم يستحلون أموالكم بباهظ مكوسهم وضرائبهم ومصادرة أملاككم واغتصاب حقوقكم... فماذا تنتظرون؟

ثم إذا بالمؤلف يقع، بفطرته وحاسته الفنية ، على عامل مؤثر بل شديد التأثير، حيث إنه لايعتمد على مواقف شخصية أو فردية فقط، ولكنه يتكئ على مجالين من أكبر المجالات تأثيراً، هما الواقع التاريخى والنوازع الدينية.

فالمصريون لم ينس أحد منهم «يعقوب بن كلس»؛ ذلك اليهودى الذى كان فى خدمة الإخشيد بمصر، ثم غدر بهم، وفر إلى المغرب، ليضع نفسه تحت تصرف عبيد الله المهدى وينقل إليه أسرار مصر ومواطن ضعفها ويواطن أمورها، حتى أغراه بفتحها، وسار على رأس جيش جوهر الصقلى كدليل ومرشد. وبعد الفتح، اشترك معه فى تحرير كتاب الأمان للمصريين، ثم كان أول من نقضه، حيث أرهقهم بباهظ الضرائب والمكوس، وأزعجهم بجحافل الدعاة، لإرغامهم على التشيع، ولعب بموارد البلاد حتى قيل إنه كان أحد الأسباب المباشرة لوقوع الشدة المستنصرية سواء بسياسته الخرقاء، أو من قبيل التشاؤم والكراهية.

والمصريون يعرفون اليهود معرفة جيدة، ويعرفون ما اشتهروا به من صفات، أولها عبادة المال مع البخل المقيت، وأنذاها الغدر والخيانة وانعدام الضمير، مع كراهية مقيتة لكل البشر، ورغبة فى إيذائهم أجمعين، لاسيما المسلمين.

والمصريون يعرفون سيرة الرسول (ص) التى أخذها عبدالملك بن هشام عن محمد بن إسحق، فهذبها ونشرها

بينهم. ونحن نعلم أن ابن هشام ولد بالبصرة ونشأ فيها، ثم ما لبث أن حضر إلى مصر، وعاش عمره فيها، حيث كان أكبر علمائها فى الغريب والشعر والمغازى والسير، وتوفى بها مع بدايات القرن الثالث الهجرى.

تقول السيرة النبوية إنه حين هاجر الرسول (ص) إلى يثرب، نزلها بالتصالح والوئام بين أهلها من الأوس والخزرج، فألف بين قلوبهم، بعد أن كانوا على شفى حفرة من نار، بفعل الفتن والدس والوقيعة التى دأب يهود يثرب على إشعالها، فآخى الرسول(ص) بينهما، وأمن يهود يثرب على أموالهم وأنفسهم، كما تقضى بذلك تعاليم الإسلام وخلق المسلمين، فعاهدوه على المناصرة وحسن الجوار .

ولكن اليهود هم اليهود ـ منذ القدم وحتى الأزل ـ فما أن اطمأنوا على أنفسهم، حتى ظهر نفاقهم. بدأوا بمحاربة الإسلام بالجدل والفتنة، حتى إذا كان يوم بدر، نكثوا عهد الرسول (ص)، وتخلفوا عن مساندة المسلمين آملين هزيمتهم، وحين طاش فألهم، أعلن بنو قينقاع غدرهم صراحة، وآذوا المسلمين، فأحاط بهم الرسول (ص) حتى استسلموا، وحق عليهم الحساب، ولكن عبدالله بن أبى بن سلول تدخل لانقاذهم، وظل يلح على الرسول (ص)، حتى وافق على إطلاقهم وإجلائهم عن المدينة بأموالهم ومتاعهم.

وعندما واجه الرسول (ص) قريشًا يوم أحد ظهر، نفاق ابن سلول وخداعه، حيث أشار بأن يبقى المسلمون بالمدينة ـ وهو معهم ـ ولكن ما أن اقتربت قريش، انسحب ومن معه من المنافقين، كى تدهم قريش المسلمين. وكان بين الرسول (ص) وبنى النضير حلف طالبهم بوفائه، فدعوه إليهم للتفاوض، ودبروا مكيدة لاغتياله، ولكن الله أنقذه منها، حينئذ فعل الرسول معهم مثلما فعل مع بنى قينقاع، وأخرجهم من المدينة.

تجمع اليهود بعد هذا الشتات فى مستعمرات بشمال الحجاز، وأخذوا يدبرون مكيدة جديدة، فقصدوا الأحزاب من غطفان وبنى فزارة وبنى مرة والمشركين من قريش وحرضوهم على مهاجمة المدينة، فكانت موقعة الخندق.

كل هذا ورد فى سور القرآن الكريم، ثم ورد موسعاً ومفسراً فى سيرة ابن هشام التى أحبها المصريون، واستمعوا إليها بشغف، أما مؤلف السيرة ـ وأمثاله ـ فقد أخذوها باستيعاب وتمعن وتمثل، فهل من عجب أن يقتنص هذه الفرصة، ويستغل الموقف لصالح عمله الفنى، فيزيد فى إثارة المصريين بما ترسب فى وجدانهم من سيرة نبيهم، ويقوى عمله الفنى بفصل من أمتع فصول السيرة... ؟

وسط سياق مغامرات عنترة، دس المؤلف بكل الرفق والحرفية حدثاً عارضاً مؤداه أن يهود حصن خيبر ـ أعداء عنترة ـ تمكنوا، بالخديعة، من الإيقاع بابن عنترة، وأخذوه أسيراً فى الحصن. وبالطبع، امتشق عنتره حسامه (الصمصام)، وسارع بفرسه (الأبجر)، ليقتحم الحصن، ويخلص ولده من الأسر.

وتمثل مؤلف السير أحداث بنى قينقاع وبنى النضير مع الرسول (ص)، فألبسها لبطله عنترة بعد أن حورها قليلا لتلائم سياق سيرته من جهة، ودون أن تفقد تأثير السيرة النبوية من جهة أخرى.

سار عنترة قاصداً خيبر، لينقذ ولده، ويؤدب أولئك الذين تجاسروا على أسره، وقبل أن يصل إلى الحصن بقليل سمع رجلاً يستجير، ووجد أنه فى محنة يطلب المساعده، فلم يتوان عن التوقف لمساعدته وإقالة عثرته. فشكر الرجل له صنيعه، وأراد أن يرد له جميله، لاسيما حين عرف مقصده، فأخبره أنه من سكان الحصن، وأنه سوف يساعده على تخليص ولده.

دخل الرجل إلى الحصن لينبه أهله بقدوم عنترة، ويحذرهم منه، ويتآمر معهم على طريقة الإيقاع به، ثم خرج إلى عنترة يدعوه للدخول موهماً إياه بأنه أعد كل شئ لنجاح مهمته وتخليص ولده، فإذا بعنترة يقع فى شرك الغدر والخيانة، ويؤسر هو الآخر، ويوضع فى غيابة السجن.

هذا الفصل الممتع الذى أبدعه مؤلف السيرة والذى يؤثر الآن فى متلقيها المعاصر تأثيراً قوياً، لابد أن تأثيره فى المتلقين الذين تلقفوها حال تأليفها كان أضعافاً مضاعفة، ولعل هذه القصة الطريفة التى ذكرها أغا ابيكاريوس، فى كتابه «منية النفس فى أشعار عنتر عبس» توقفنا على لون من ألوان هذا التأثير... تقول القصة:

«بلغنا رجل من أهل حمص كان يحضر كل ليلة إلى حلقة القصاص يسمع فصلاً من قصة عنترة. ففى إحدى الليالى تأخر فى حانوته إلى ما بعد المغرب، فحضر إلى هناك دون عشاء، وكان فى تلك الليلة سياق حرب عنترة مع كسرى، فقرأ القصاص إلى أن وقع عنترة فى الأسر عند الفرس، فحبسوه، ووضعوا القيد فى رجليه. وهناك، قطع الكلام، وانفض الناس، فدخل على الرجل أمر عظيم، واسودت الدنيا فى عينيه، وذهب إلى بيته حزيناً كئيباً، فقدمت له زوجه الطعام فرفس المائدة برجله، فتكسرت، وانصب ما فيها على فرش البيت، وشتم المرأة شتماً قبيحاً، فصادمته فى الكلام، فضربها ضرباً شديداً، وخرج يدور فى الأسواق، وهو لايقر له قرار.

ثم غلب عليه الحال، فذهب إلى بيت القصاص، فوجده نائمًا، فأيقظه وقال له: قد وضعت الرجل فى السجن مقيداً وأتيت مستريح البال؟ أرجوك أن تكمل لى هذا السياق إلى أن تخرجه من السجن، فإننى لاأقدر أن أنام، ولا يطيب لى عيش مادام على هذه الحال، وانظر ما تجمعه من الجمهور فى ليلتك فأنا أعطيك إياه الآن.

فأخذ القصاص الكتاب، وقرأ له باقى السياق، إلى أن أخرج عنترة من السجن، فقال له : أقر الله عينك وأراح بالك، الآن طابت نفسى وزالت همومى، فخذ هذه الدراهم ولك الفضل، ثم انصرف إلى بيته مسروراً، وطلب الطعام، واعتذر بأن القصاص وضع القيد فى رجل عنترة، وهى جاءته بالطعام ليأكل، فكيف يمكن أن يذوق طعامًا وعنترة محبوس مقيد؟ وقال: أما الآن، فقد ذهبت إلى بيت القصاص، وقرأ لى الحديث إلى أن أخرجه من السجن والحمد لله، فقد طابت نفسى فآتى ماعندك من الطعام، واعذرينى على ما فرط منى».

ومن ذكاء المؤلف أنه يقدر ما حمل اليهود على تلك الحملة الشعواء التى شوهت صورتهم، وكشفت عن سوءاتهم، بقدر ما تجنب الحديث عن المسيحية والمسيحيين برغم أن الحروب الصليبية كانت بدأت تطل برأسها عن طريق هجوم الروم على الثغور العربية، ولكن المؤلف - بعبقريته - أراد أن يضمن ائتلاف المسلمين والأقباط الذين يتقاسمون أرض مصر، والذين يعيشون فى وئام وتلاحم أخوى تحت شعار: الدين لله والوطن للجميع، ولكن بعض أحداث السيرة كانت تلزمه بإجراء مواجهات بين الاسلام - الجنين الذى لم يولد بعد - والروم أتباع المسيح ، وهنا، كان التخلص اللبق لمؤلف السيرة، فإذا كان اللقاء فى بلادهم أشار إليهم بلقبهم السياسى - أى الروم - أما إذا أحزبه الأمر، وكان لابد من مس العقيده، فإنه يعمد إلى تجهيلهم، ويطلق عليهم لقب «الكفار»، ثم يمعن فى هذا التجهيل، فيطلق على رئيسهم اسم «كافر ابن فاجر»، مع أنه اعتاد فى الوقائع التاريخية أو القريبة من التاريخ أن يفصح عن أسماء أبطالها الحقيقيين أو يختلق لهم أسماء قريبة من أسمائهم الحقيقية.

ويبدو أن هذا المؤلف كان - إلى جانب ذكائه وموهبته - على درجة كبيرة من الثقافة، فمثلما استوعب السيره النبوية لابن هشام، واستعار منها الكثير فى دعم البناء الفنى لسيرته، أحاط إحاطة كاملة بالشعر العربى القديم، لاسيما المعلقات وديوان عنترة ، فهو لم يكتف باختيار الكثير من أبياته لتقوية سيرته، وتجميل أسلوبها، تمشيًا مع شيمة الكتابة العربية آنذاك التى كانت لاتقبل النثر إلا مرصعاً بالشعر، ولكنه - إلى جانب ذلك - استغل الكثير منه فى خلق مواقف وأحداث لم تفد فى توسيع رقعة السيرة فحسب، ولكنها تغلغلت فى صلب بنائها الفنى تدعمه وتقويه وتمنحه مسحة من الصدق والإقناع.

فمثلاً نجد بين ثنايا ديوان عنتره أبياتاً يداعب بها امرأته التى يبدو أنها كانت تلومه على فرط عنايته بفرسه وإيثاره بأطايب الطعام وشرب اللبن فى الصباح، فيرد عليها قائلاً:

لاتذكرى مهرى وما أطعمته

فيكون جلدك مثل جلد الأجرب

أن الغبوق له وأنت مسوءة

فتأوهى ما شئت ثم تحولى

فيلتقط مؤلف السيرة هذا الخيط، ويخرج منه بثلاثة استنتاجات رائعة، هى الصلة التى تربطه بفرسه، والعلاقة التى بينه وبين امرأته، ثم روح الفكاهة الوقورة التى كان يتمتع بها؛ فيستغل كل ذلك بذكاء وحرفية فى خلق مواقف متعددة واحداث كثيرة، تتكئ على هذه المعرفة فى مجالاتها الثلاثة، فضلا عن استغلالها - بوجه عام - فى تصور الشخصيات والوقوف على أبعادها، ليحسن رسمها وتقويمها.

وتتعدد أمثلة هذا الاتجاه فى السيرة بكثرة لايحتمل هذا البحث إحصاءها وعرضها، فمن بيت موجه من عنترة إلى زوج أبيه، يتخيل المؤلف العلاقة بينهما، ويقدمها لنا، فى الفصول الأولى من السيرة، بشكل متكامل ومتضامن مع الأحداث التى تقود إلى اعتراف شداد ببنوته. وأبيات فى آخر المعلقة يعتذر فيها عنترة عن هزيمته واضطراره إلى الانسحاب من المعركة، فيأخذ المؤلف هذا الموقف ذريعة تجعله لايخجل من إلحاق الهزائم ببطله فى كثير من المواقف والمعارك التى يحتكرها، مستغلاً ذلك لمزيد من الإثارة والتشويق، ثم الراحة والرضى والفرحة حين ينهى الموقف لصالح عنترة.

ولعل من أمتع فصول السيرة ذلك الفصل الذى عقده المؤلف، لكى يحقق لبطله جناحى الفروسية بمفهومها العربى آنذاك؛ وهما قوة اليد وقوة اللسان؛ أى الجمع بين الشجاعة القتالية والتفوق الشعرى. والشجاعة القتالية تتحقق بهزيمة المعتدين والتفوق على المنافسين. أما التفوق الشعرى، فكان له مجال آخر هو «لجنة المحكمين».

يستحضر المؤلف صورة «سوق عكاظ» والقيمة التى كانت تضرب فيه للنابغة الذبيانى، فيحضر إليه الشعراء، يلقون

أشعارهم أمامه ، وأمام الجمع الذى أم السوق، فيحكم بينهم؛ يجيز البعض، ويفضل البعض على البعض، ويشيد بشعر شاعر، وينقد شعر آخر... إلى آخر تلك الصورة التى رسمها لنا تاريخ النقد العربى عن سوق عكاظ.

ثم يأخذ المؤلف فى التفكير... بأن كل مسابقة أو منافسة لابد أن يتحقق لها أمران: لجنة تحكيم، وجوائز التفوق...؟ ولقد أجابت التقاليد العربية عن الشق الثانى من هذا السؤال، فالجائزة الكبرى عندهم كانت - كما قيل - أنهم إذا استحسنوا قصيدة وأرادوا تمجيدها، كتبوها بماء الذهب، وعلقوها على أستار الكعبة، ولقد تجمع عدد من تلك القصائد أطلقوا عليها اسم «المعلقات». وهنا، تفتق ذهن المؤلف عن لجنة تحكيم مثالية، هى «أصحاب المعلقات».

وبصرف النظر عن الفوارق الزمانية بين امرئ القيس الذى توفى قبل الإسلام بنحو مائة عام، ولبيد الذى عاصر دولة بنى أمية، والفوارق المكانية بين من عاش منهم فى منطقة الخليج مطلاً على بحر الظلمات، ومن عاش فى أقصى الغرب حول الكعبة، أو فى شمال نجد، والفوارق الموضوعية بين من كان يتغزل، ومن كان يمدح، ومن كان يفاخر، ومن كان يحاول اللحاق بالإسلام وأخفق، ومن أسلم وكف عن قول الشعر، ومن ارتجل قصيدته، ومن دبجها فى عام كامل؛ فإن كل ذلك، أغفله مؤلف السيرة فى سبيل الجمع بين أصحاب المعلقات، ليشكل منهم لجنة الحكم التى ابتكرها، والتى جعل لها منتدى يجتمعون فيه تحت ظلال الكعبة، ويعقدون فيه جلسات الاستماع لمن يريد الانضمام إلى زمرتهم، ويعلق قصيدته إلى جوار قصائدهم.

كان لابد لعنترة، لكى يستكمل جوانب فروسيته بعد أن نازل كل منافسيه وهزمهم، أن يقصد منتدى أصحاب المعلقات، وأن يمثل أمامهم، يلقى قصيدته، لكى يجيزوها ويوافقوا على تعليقها، فتنعقد اللجنة، ويرتجل عنترة قصيدته التى زعموا أنها أول شعره، فلم يكن قد قال شعراء قبلها، ويعجب بها المشاهدون والسامعون الذين حضروا هذا الحفل، وتعجب بها اللجنة كذلك، ولكن.. تجتمع اللجنة للمداولة، وتخرج بقرار يثير عنترة، بمثل ما يثير الحاضرين الذين انقسموا ما بين مؤيد ومعارض، وكلهم متعصب لرأيه؛ فقد رأت اللجنه أن القصيده جيدة تستحق التعليق، ولكن التقاليد لاتسمح بوضع ما يقوله العبيد إلى جوار أقوال السادة، وعنتره - وإن كان شداد قد اعترف بأبوته له - إلا أن هذا لايزيل وصمة العبودية، فالعبد عبد بالمولد أو الأسر، وليس بالادعاء والقول.

يصدم عنترة بالقرار ، ولكن مادام الأمر كذلك، فليعكس هو الوضع ليجعل العبد سيداً والسيد عبداً، ومادام الأسير يصير عبداً لآسره، فليأسر هو هؤلاء السادة، ليصيروا عبيده وهو سيدهم. وهنا، يدعو عنترة أصحاب المعلقات للمبارزة، وينازلهم الواحد بعد الآخر حتى يهزمهم جميعًا ويأسرهم ويشهد الناس على أنهم صاروا عبيده وهو سيدهم، وفديتهم هى الموافقة على تعليق قصيدته إلى جانب قصائدهم، وقد كان.

هذا الفصل الممتع، مكن مؤلف السيرة من تحقيق هدفه الاساسى وهو استكمال مقومات الفروسية لبطله، وأضاف إلى ذلك بعداً ثقافيًا متميزاً، حيث ضمن السيرة كامل نصوص المعلقات بدعوى أنه كان على لجنة الحكم أن يلقى كل عضو فيها قصيدته أمام جمع الحضور ليتمكنوا من الموازنة بينها ما سوف يقدمه الوافد الجديد. وهكذا، أصبحت السيرة تضم المعلقات بأكملها وقدراً كبيراً من ديوان عنترة، إلى جانب الأشعار التى وضعها المؤلف أو التقطها من مختارات الشعر العربى.

وإذا كان مؤلف السيرة على هذا القدر من الثقافة والإلمام بالشعر، فقد كان أيضًا على درجة كبيرة من الوعى الفطرى بمقومات البناء الفنى القصصى، ويكفى أن ندلل على ذلك بمثال واحد.

فمذاهب النقد الأدبى الحديث تكاد تجمع على أن أقوى مظاهر إحكام البناء الفنى للعمل القصصى هى القدرة على الربط بين الأحداث وتسلسلها فى يسر وعفوية، دون اللجوء إلى اصطناع المصادفات والمفاجآت أو الاستعانة بالقضاء والقدر. فالعمل القصصى الذى يعتمد على المصادفات، دون مبررات مقنعة، يفقد الكثير من قيمته الفنية ويزعزع ثقة المتلقى به؛ لأن التأثر الوجدانى بالعمل القصصى يرتبط، إلى حد كبير، بالفكر المنطقى فى تشابك الأحداث تشابكًا طبيعياً، وكلما كان هذا التشابك عاديًا مألوفًا ، كان أقوى تأثيراً، بل إن هذا التأثير يتضاعف إذا مامست الأحداث وتراً إنسانيًا عامًا، يمارسه معظم البشر.

عنترة العبد تحرر، وكان يهفو إلى عبلة، فتزوجها. وإلى هنا، كان من الممكن أن تنتهى القصة، وبذلك تكون مجرد حكاية سردية عن شجاعة فارس من قدامى شعراء العربية.

ولكن مؤلف السيرة كان يريد ماهو أبعد من ذلك بكثير، فأمامه الكثير من الأهداف والمضامين التى يريد أن تحملها سيرته ، وفى جعبته الكثير مما يريد أن ينقله إلى المتلقى،

وحكاية «عنترة وزواجه» ليست إلا مقدمة لمرحلة واحدة من مراحل متعددة سوف يأخذ إليها بطله، ليحقق به هدفه، فلابد لعنترة أن ينتقل من مرحلة الفروسية المحلية إلى مرحلة البطولة العالمية، وأن يخرج من الجزيرة العربية، يجوس خلال البلدان والأقطار، هازماً الطغاة، ومحرراً المستضعفين، وناشراً راية العدل والحق القويم، وممهداً الأرض أمام دعوة رسول الإسلام، فكيف السبيل إلى هذا؟

وهنا، تلعب الموهبة الفطرية الفذة لمؤلف السيرة دورها، فيبتكر حدثاً يبدو طبيعياً للغاية، ويمس وجداناً إنسانياً عاماً، حيث يمارسه الكثيرون فى حياتهم، ويكاد يكون متعارفًا عليه، وهو تذبذب العلاقة بين المحبين قبل الزواج وبعده.

تزوج عنترة من عبلة بعد حب ملأت أخباره الآفاق، وسارت بأشعاره الركبان، وملأ أعطاف عبلة تيهًا وفخراً، وفى مجلس من مجالس الشراب، أشادت عبلة بحب عنترة لها، فوجدت صويحبات السوء - اللائى كن يحسدنها ويغرن منها - الفرصة سانحة للوقيعة، فيشككن فيما قالت عبلة بدعوى أن جذوة الحب تخبو بعد الزواج، وأن ما كان قبل الزواج لايمكن أن يدوم بعده، وأنها إذا أرادت أن تتحقق من ذلك فلتطلب من عنترة أن يقبل قدمها دليلاً على استمرار حبه لها.

وهنا، تلعب الخمر بالرؤوس، فتقبل عبلة التحدى، وتطلب من عنترة أن يقبل قدمها أمام صويحباتها، فيرفض عنترة فتصادمه بما يمس كرامته وتعايره بأصله فيصدم عنترة ولايجد أمامه من سبيل إلا أن يخرج هاجراً منازل القبيلة، ضارباً فى عرض الصحراء.

وبينما هو يجوب الفلاة فى تلك الحال من البؤس واليأس، يلقى فارسًا يتحرش به، فينازله ويبارزه ويهزمه، وحين يكشف عن وجهه القناع بعد أن يأسره، يكتشف أنها فتاة رائعة الجمال، فلايقوى على مقاومة فتنتها فيتزوجها لتنجب له أول أبنائه.

وهكذا، استطاع المؤلف أن يخرج ببطله من الفروسية المحلية إلى العالمية فى يسر وسهولة، وبطريقة منطقية مقنعة ومؤثرة فى ذات الوقت، ثم أنه يمهد بذلك لما سوف يأتى من أحداث يستغل فيها زواج عنترة من أجنبيات، لينجبن أبناء لعنترة من مختلف الجنسيات.

هذه القدرة التى برع فيها المؤلف على حسن التخلص وتلقائية الانتقال بين المواقف، مكنته من إضافة أحداث وحكايات كيفما شاء بحيث صار ما فات من السيرة مجرد مقدمة لما هو آت، وفى الوقت ذاته مكنه من بناء شخصية عنترة بالشكل الذى أراده، لكى يحقق الأهداف التى حددها، ويساير البناء القصص الذى رسمه، ويستكمل المراحل التى أعدها لعنترة، منتقلاً به من الواقعية إلى التجريد والأسطورية دون تأثر المتلقى من ذلك، حيث إن جرعة الصدق التاريخى الأولى وتسلسل الأحداث، واتساقها مع مألوف العلاقات الإنسانية، يقنع الوجدان الجمعى، وينال رضاه وثقته، ويجعله يتقبل كل ما يأتى بعد ذلك مهما تحول إلى الخيال، بل ومهما جمع فيه حتى، ولو بلغ مبلغ الأساطير.

وكما أفاد مؤلف السيرة من ثقافته التاريخية وسعة إلمامه بالشعر، أفاد فى بناء الهيكل الفنى لسيرته من معرفته اللصيقة بالسيرة النبوية، التى كانت - ولاشك - منتشرة بين المصريين ومحببة إلى قلوبهم، بعد أن هذبها ونشرها ابن هشام، الذى كان يعيش بينهم أمداً.

فأول ملحظ نلحظه على التركيب الشكلى للسيرة أنه يختلف اختلافًا كبيراً عن كل من الملحمة اليونانية القديمة والرواية الأوروبية الحديثة، فهو يتميز عنهما بمجموعة من السمات والخصائص التى تجعله شكلاً متميزاً قائماً بذاته.

أول هذه السمات - وأهمها - أن المؤلف استعار من السيرة النبوية لابن هشام معلمين أساسيين، هما المقدمة التاريخية والعنعنة. فالسيرة النبوية لاتبدأ بمولد الرسول (ص)، ولا حتى بإرهاصات ذلك، ولكنها تبدأ من أول الخلق؛ آدم وزوجه، ثم من انحدر من سلالاتهما، مركزة على الرسل والأنبياء، حتى تصل إلى نسب المصطفى عليه الصلاة والسلام. وبهذا، تكون قد أصلت له وربطته بمن سبقه من الرسل والأنبياء.

كذلك فعل مؤلف السيرة، فهو لم يبدأ بعنترة ولا بشداد وزبيبة، ولكنه بدأ - كالسيرة النبوية - بمهاد من أقصى التاريخ يرصد شجعان العرب ويسلسلهم، ليصل من خلالهم إلى عنترة، فكأنما هو يصل بينهم بحبل الشجاعة والفروسية، مثلما وصل ابن هشام الرسول - عليه السلام - بمن سبقه من رسل وأنبياء بحبل الدعوة إلى الله والجهاد فى سبيله.

أما السمة الثانية التى استعارها المؤلف من السيرة النبوية، فهى «العنعنة» فى رواية الأحداث وإسنادها إلى رواة فقه معروفين. برغم أن العنعنة ليست من مبتكرات ابن هشام أو ابن إسحق، حيث استعارها - أحدهما أو كلاهما - من علم مصطلح الحديث الذى لجأ إليها لتكون إشارة إلى صحة

الحديث النبوى الشريف ومعرفة أسانيده والتأكد من شخصية رواته ، إلا أن ظهورها فى السيرة النبوية هو الذى شجع المؤلف على استعارتها واستخدامها فى سيرته، ليعطى أخباره مظهر الصدق والأصالة حين يسندها إلى فطاحل الرواة المعروفين كالأصمعى وأبى عبيدة وجهينة وحماد وسيار وأمثالهم ، وبذلك تزرع الثقة فى نفوس المتلقين من جهة، ويذسب سيرته - ولو بمجرد مرور ذلك على الخاطر - إلى السيرة النبوية المشرفة من جهة أخرى.

والواقع أن مؤلف السيرة لم يترك فرصة يستفيد من خلالها فى إقامة البناء الفنى لعمله إلا واستغلها أفضل استغلال، تساعده فى ذلك موهبته الفطرية من جهة، وثقافته وتمرسه اللذين ينبئ عنهما عمله الضخم العظيم من جهة أخرى.

فعلى سبيل المثال، وجد أن شيبوباً - أخا عنترة من أمه زبيبة - ليس مجرد شخصية هامشية، يقف دورها على مجرد الأخوة - كما جاء فى التاريخ الحقيقى - ولكن من الممكن توظيفه ليقوم بدور فعال فى أحداث السيرة، ويسهم فى بنائها الفنى إسهاماً مؤثراً. فقام بإشراكه فى الكثير من المواقف والأحداث، إلى الدرجة التى جعل منه رفيقاً مصاحباً لعنترة فى العديد من مغامراته وأفعاله، أو بمعنى آخر جعل منه ما يعرف الآن بممثل الأدوار الثانية فى الروايات والمسلسلات.

هذا الابتكار الذى توصل إليه مؤلف السيرة يعتبر فتحاً جديداً فى إقامة البناء الفنى القصصى لما أتاح له من مزايا فى مجالات متعددة، ففضلاً عن استخدامه فى تعميق الأحداث الأساسية للعمل الروائى وتطويرها وتوسيعها، فإنه يعطى الفرصة لإضافة المزيد إليها، وخلق أحداث جديدة، تثرى العمل وتؤصله. ومن ناحية أخرى، فإنه يعتبر عاملاً فعالاً فى المساعدة على رسم شخصية البطل، وتوضيح قسماتها، وإبراز معالمها، وتشكيل ملامحها، ولم يكن كل ذلك بمستطاع، دون الاستعانة بهذه الوسيلة.

وقد قاد الحس الفنى مؤلف السيرة إلى استخدام هذه الشخصية المصاحبة - أو مرافق البطل - بطريقة تعتبر تطويراً أساسياً فى التأليف الروائى بصفة عامة. فكما أن البناء الروائى طبقاً لتعاليم أرسطو التى كانت سائدة آنذاك (والتى ظلت سائدة فى أوروبا حتى القرن السادس عشر الميلادى تقريباً) كان يعتمد على البطل الفرد، فإن تلك التعاليم كانت أيضاً تقضى بالفصل فصلاً حاداً بين التراجيديا والدراما من جهة، والكوميديا والفارص من جهة أخرى، الأولى للغضب والبكاء، والثانية للفكاهة والضحك، ولامجال للجمع بينهما. فجاء مؤلف عنترة - بعبقريته الفطرية - وعكس هذه النظرية، حيث رأى أن إدخال عنصر الفكاهة الخفيفة وسط الأحداث الدرامية يدفع إلى حسن تقبلها، ويزيد من تأثيرها، وأن أفضل من يؤدى هذا الدور هو الشخصية المصاحبة، أو مرافق البطل.

وقد انتقلت هذه الظاهرة إلى أوروبا عن طريق الأندلس - مثلما انتقلت أوزان الشعر العربى إليهم بواسطة التروبادور - ولكن انتقالها كان بطريقة عكسية. فمثلما كان الشعر العربى منتشراً فى الأندلس، كانت قصص البطولة والفروسية - وعلى رأسها سيرة عنترة - منتشرة كذلك، وعندما نجح الإسبان فى إخراج العرب من بلادهم، عملوا على إزالة الإسلام والعربية منها، فقامت محاكم التفتيش بالجانب العملى. أما الجانب الوجدانى، فقد تصدى له الأدباء وعلى رأسهم ميجيل دى سرفانتس - الذى تعتبره أوروبا أبا الرواية ورائدها - فأراد أن يبعد الناس عن روايات البطولة العربية عن طريق تشويهها والسخرية منها، وهذا ما صرح به فى مقدمة الرواية الوحيدة التى كتبها فى حياته وهى رواية «دون كيشوت».

لهذا، فنحن نرى أن دون كيشوت هى أخذ مباشر لسيرة عنترة بعد تحويلها إلى صورة هزلية كاريكاتورية تدفع الناس إلى السخرية من العمل الأصلى الذى شوهته، وتحقق هدف الإسبان من وأد الأدب العربى.

على أية حال، المهم فى هذا الأمر أن دور «مرافق البطل» يظهر لأول مرة فى الأدب الأوروبى، وبشكل يجسد تصور مؤلف السيرة له بأكثر مما هو فى سيرته التى تلتها وسارت على نهجها. فشخصية شيبوب، فى سيرة عنترة، حلت محلها شخصية سانشربانزا فى رواية سيرفانتس التى عنوانها «سيرة السيد الدبقرى دون كيشوت دى لامانشا»، وهو على نسق عنوان سيرة عنترة نفسه «سيرة أبى الفوارس عنترة بن شداد العبسى».

ولا حاجة بنا إلى القول بأن هذا الابتكار الذى أبدعه مؤلف سيرة عنترة فرض نفسه على الأدب الأوروبى، لاسيما بعد أن ظهر المذهب الرومانسى، فحل فى الكثير من أعماله، ثم صار بعد ذلك سمة «مميزة للأدب الأمريكى، لاسيما فى روايات رعاة البقر، وأصبح الآن أكثر وجوداً فى الروايات والمسرحيات ومسلسلات السينما والتلفزيون.

ولقد ضمن المؤلف الفنى لسيرته الكثير من الابتكارات واستوفاها بحذق واقتدار، من ذلك - على سبيل المثال - استغلاله للأحداث التاريخية والشعر باعتبارهما روافد ثقافية

تعطى المتعة وترضى نزعة حب الاستطلاع عند المتلقى. ولكنه لم يكتف بذلك ، وإنما أضاف إليه رافداً ثقافياً غزيراً، ذلك أنه استغل مغامراته الكثيرة وتنقله بين مختلف بلدان العالم المعروف آنذاك في التعريف بكل قطر يحل فيه، فيقوم بوصفه جغرافياً وبيئياً، ويصف سكانه من حيث الشكل والهيئة والممارسات وطرق المعيشة والعادات، وما إلى ذلك من مظاهر الحياة، ويدخل كل ذلك ضمن الأحداث والوقائع، بحيث تندمج مع النسيج القصصى، فتقويه وتؤكده، فى حين تنساب هى إلى المتلقى، تحمل إليه الرافد الثقافى دون أن تشعره بأنها تهدف إلى تعليمه وتثقيفه.

وإذا صح ما ذهبنا إليه فى كتابنا «القصة فى الأدب العربى القديم»، من أن بدايات الفن القصصى الأوروبى استوحت نماذج روائية عربية، وأن عظماء الروائيين عندهم. تأثروا بحكايات ألف ليلة وقصص الحب العذرى والسير الشعبية وروايات المعرى وابن طفيل وابن شهيد وابن المقفع وغير ذلك من روائع الأدب العربى، فإننا لانبتعد كثيراً عن الحقيقة إذا ما زعمنا أن البناء الفنى لسيرة عنترة - وما تبعها من سير حذت حذوها - كان ضمن العوامل التى ساعدت أوروبا على الانتقال من الكلاسيكية المتزمتة الغارقة فى بحار الأسطورة والغيبيات، إلى رحاب الرومانسية التى تلجأ إلى التاريخ، وتغلفه بغلالات من الخيال والثقافة والمتعة والتسلية، وغيرها مما ابتكره مؤلف سيرة، ويمكن رصد ذلك فى روايات دوماس - الأب والابن - فى فرنسا، وتشارلز ديكنز، ثم سمرست موم فى انجلترا.

أما أعظم إبداعات مؤلف سيرة عنترة العبقرى فى إقامة البناء الفنى الروائى، فهى تقسيم هذا البناء إلى أقسام متصلة منفصلة فى الوقت نفسه، أو - بمعنى آخر - أنه قسّم إلى فصول تروى حياة عنترة بأكملها، وتضيف إليها المقدمة المرهصة بوجوده، والخاتمة الممتدة فى أبنائه، متضمنة كل مغامرات عنترة ووقائعه وحكاياته وأحداثه، بحيث تشكل كلها منظومة روائية متسقة ومتكاملة، ولكنه فى الوقت ذاته جعل كل مغامرة أو واقعة أو حدث يمكن أن يقوم بذاته، بحيث إذا عزلناه عن السيرة يستطيع أن يكون قصة متفردة مستكملة جوانب الفن القصصى كافة.

جاء فى كتاب شعراء النصرانية للأب لويس شيخو عن سيرة عنترة ومؤلفها ما نصه:

«نشأ بمصر من أفاضل الرواة الشيخ يوسف بن إسماعيل، وكان يتصل بباب العزيز فى القاهرة. فاتفق أن حدثت ريبة فى دار العزيز، لهجت الناس بها فى المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك، وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث، وكان الشيخ يوسف واسع الرواية فى أخبار العرب، كثير النوادر والأحاديث، وكان قد أخذ روايات شتى عن أبى عبيدة ونجد بن هشام وجهينة اليمانى وعبدالملك بن قريب المعروف بالأصمعى وغيرهم، فأخذ يكتب قصة عنترة ويوزعها على الناس، فأعجبوا بها، واشتغلوا عما سواها. ومن تلطفه فى الحيلة، أنه قسمها إلى اثنين وسبعين كتاباً، والتزم فى آخر كل كتاب أن يقطع الكلام عند معظم الأمر الذى يشتاق القارئ إلى الوقوف على تمامه فلا يفتر عن طلب الكتاب الذى يليه. فإذا وقف عليه، انتهى به إلى مثل ما انتهى الأول، وهكذا إلى نهاية القصة».

وما علينا هنا إن كان مؤلف السيرة هو الشيخ يوسف بن إسماعيل أوغيره، ولا أن تأليفها كان بناء على توجيهات الخليفة العزيز بالله الفاطمى، فهذا مردود عليه فى كتابنا «الأدب الشعبى العربى»، ولكن الذى نود أن نشير إليه هو الفقرة الأخيرة التى تصف تلطف المؤلف فى الحيلة وتقسيمه لها إلى اثنين وسبعين كتاباً، ينهى كلاً منها بقطع الكلام عند موقف حساس مثير يشتاق القارئ إلى استكماله، فيسعى إلى الكتاب الذى يليه، وهكذا...

أليست هذه هى نفسها طريقة المسلسلات التى اتبعتها السينما الأوروبية فى مطلع هذا القرن وبنفس موضوعات سيرة عنترة وبنائها الفنى، أى روايات بطولة وفروسية، كمسلسلات «زورو، وبيج جونز، وذو الوشاح الأسود، والزهرة القرمزية» وغيرها، وأليست هى نفسها الطريقة الموجود حالياً على نطاق واسع مع تنويع موضوعاتها لتلائم البث التلفزيونى فى مسلسلات مثل «دالاس، وفالكون كرست، وأوشين، والجرئ والجميلات»، وغيرها من المسلسلات الأمريكية واسعة الانتشار عالمياً، ثم فيض المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية المصرية، لاسيما فى شهر رمضان.

والواقع أن الحديث عن البناء الفنى فى سيرة عنترة يتشعب ويطول حتى يكاد لا ينتهى، وكلما أبحرنا فى عقل ووجدان مؤلفها، وتعمقنا فى الغرض، تكشف لنا مزيد من الدر واللآلئ التى هى زينة أدبنا الشعبى، فكم فى بحوره من كنوز تنتظر من يحسن السباحة والغوص.

ولكن... يبقى سؤال حائر هو:

هل حققت السيرة الأهداف التى استهدفها مؤلفها؟

وليس من شك فى أن الإجابة عن هذا السؤال صعبة المنال، ولكننا - مبدئيًا - نلمح لها بمقولة أحد المستشرقين المعتدلين المتعمقين فى دراسة الأدب العربى، وهو جوستاف لوبون، قال فى كتابه «حضارة العرب» ما نصه:

«العرب هم الذين ابتدعوا روايات الفروسية .... لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك حينما يستمعون إلى قصصهم المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون، وكيف يهدأون، وكيف تلمع عيونهم فى وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعتهم إلى غضب، وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أنفاسهم ويستردونها، وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم. حقًا، إن تلك لروايات وإن الحاضرين لممثلون أيضًا... وحقًا إن الشعراء فى أوروبا - مع نفوذ أشعارهم وسحر بيانهم وجمال وصفهم - لايؤثرون فى نفوس الغربيين الفاترة معشار ما يؤثر به فى نفوس سامعيه ذلك القاص».

وبعد ...

أفلا يستحق أدبنا الشعبى أن نسبح فى بحوره، وأن نغوص فى أعماقه، وأن نحاول استخراج لآلئه؟ أظن ذلك.

وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلات : القاهرة وإبداع والمسرح.
وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :
فصول - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة .

رئيس مجلس الإدارة
أ . د . سمير سرحان

قصة.. الزيرسالم وأصل البهلوان

جوفانى كانوفا

كان يوجد فى صعيد مصر جماعات مختلفة من الغجر، أو مايشبه الغجر، ويعتبر الناس هذه الجماعات جماعة واحدة، ويسمونها «حلب». أما فى بعض الأماكن الأخرى فى مصر، فيسمونهم «غجر»، وفى سوريا «نور» ، وفى العراق «قاولى»، ... إلخ.

يؤكد المنتمون إلى هذه الجماعات فى الصعيد أن كلاً منهم يختلف عن الآخر من ناحية القبيلة أو العائلة، والنشاط الذى يقومون به:

١ ـ أغلب الأصليين يقومون بأعمال الحديد.

٢ ـ «النور»، بناتهم يقمن بالرقص فى الأفراح.

٣ ـ «البهلوان»، يقومون بألعاب الحواة والقرداتى.

٤ ـ «الشهاينة»، نساؤهم يقمن بضرب الرمل.

٥ ـ «المساليب»، يقومون بأعمال الباعة الجائلين بين قرية وأخرى، وأعمال المداحين والشعراء.

٦ ـ «الجمسة»، يبيعون اللبن بالتردد على المنازل، وهذا العمل يعده الناس عملاً مخجلاً.

فى كل هذه الجماعات، يوجد عازفون ومغنون، ولكن فى الحلب والنور والبهلوان، فقط، وجد «الغوازى»، ويعد هذا فى مجتمع تقليدى، مثل مجتمع الصعيد، نقطة تمييز أساسية. فعلى سبيل المثال، لا يستطيع أحد المساليب الزواج من إحدى النور.

وكل من هذه الجماعات يرجع أصلها إلى أصل أسطورى، مثلاً النور، يعتقدون أنهم يلقبون بهذا اللقب؛ لأنهم أول من استقبل دعوة النبى محمد فى نور الفجر. أما الجمسة، يقال إنهم وصلوا إلى رسول الله فى آخر النهار، لذلك لقبوا «جمسة»، أى «جاء مساء».

الآن، نذكر الأسباب التى تجعل النور ـ كما يزعمون ـ يتجولون دائماً. فى وقت ما، كانوا يحرسون فوانيس حرم مكة الذهبية، وحدث أن سرقها واحد يهودى، واتهم النور بسرقتها وحكم عليهم بمغادرة البلاد، والتشرد.

أما الجمسة، فيقولون إنهم من أصل قبيلة الهلائل، وقد هاجروا مع بنى هلال وبنى سليم، من جزيرة العرب إلى مصر وشمال إفريقيا فى أيام التغريبة.

بالنسبة إلى «البهلوان»، فهم يؤكدون أنهم من سلالة جسّاس وبنى مرة، وأنهم تشردوا بناءً على أوامر الزير سالم، بعد قتله جساسها انتقامًا لأخيه كليب. وتمثل هذه الأحداث تطوراً أسطوريًا لحرب من الحروب بين قبيلتى «بكر» و«تغلب»، التى وقعت فى قديم الزمان، وتعرف باسم حرب البسوس.

هذه الأسطورة الأخيرة أثارت انتباهنا فى إطار بحثنا فى تراث الغجر فى الصعيد والملاحم الشعبية. ولكننا، فى النص المطبوع لقصة الزير سالم، لم نجد أى ذكر للبهلوان. وقد استفدنا من صداقتنا لأحد الملمين بتراث الغجر والتراث الشعبى فى الصعيد، وهو الشيخ يوسف مازن من «النور»، للإفادة عن هذا الموضوع. على هذا، نرى أنه من المفيد نشر النص الشفهى الذى قصه علينا.

وقد سمع هذه القصة من أحد كبار العرب من حجازة محافظة قنا، وهو من قبيلة «جهينة»، واسمه أحمد أحمد الشاعر. ونحن نعد هذه القصة نموذجاً لملحمة شعبية يستحق الاهتمام.

ونهاية هذه القصة توضح سبب الاعتقاد بأن البهلوان من سلالة جساس، ويرون فى أوامر جساس أصل عاداتهم وتقاليدهم. وبشكل عام، فهم يرون فى هذه الأوامر بدء التفرقة فى الحياة الإنسانية بين العرب الرحل وسلالة جساس، والفلاحين (سلالة الزير سالم).

الراوى: يوسف مازن (٧٥ سنة).

المكان: الأقصر.

تاريخ التسجيل: ١٧/٨/١٩٨٠.

القصة: سيرة الزير سالم وبنى مرة.

كان فى قديم الزمان، عرب اسمهم بنى مرة، وقبل ما نمسك فى سيرة الناس دول، نبدأ بالصلاة على النبى عليه أفضل الصلاة والسلام.

كان فيه ملك من بنى مرة اسمه الملك ربيعه، وعنده من الأولاد كليب، وسالم كان لسه ماجاهوش اللقب بتاع الزير سالم أبو ليلى المهلهل. اللقب دا جاله بعدين، لما ظهر فارس. وكان الملك ربيعه دا ملك عظيم جداً، وراجل عنده عزيمه وتصميم، كانوا ميه، ملك اللى همة تحت سيطرة التبعى حسان اليمانى، ابن زايد اللى همه بيدفعوله الجزية، وعشر المال كل سنة، وما يطلب من نساء ورجال وخيول وجمال، ومن كل أنواع الأموال..

الملك ربيعة أبا وقال، أبدا لم أدفع جزية ولا عشر مال، إن كان عاوز يحارب، أنا مستعد للحرب والقتال. فسمع الملك حسان اليمانى التبعى بن زايد، غضب وثار وقال: إزاى ربيعة يحصل من دول الملوك على دفع الجزية وعشر المال؟ أنا لازم أقطع بنى مرة بسيفى، وأعين عليهم ملك، وحارب مع الملك ربيعة، وهزمه، وقتل الملك ربيعة، وترك وراءه كليب، وسالم صغار السن لا حيل ولا قوة للحرب، وعين مرة ملك ع المدينة خاضع لأوامره. الله هوه الملك مين؟ مرة بنته الجليلة وابنه جسّاس، وترك تبعه وراه الأيتام كليب وسالم وضياع أختهم.

وسافر حسان اليمانى لبلده حمر اليمن، وعين مرة ملك ع المدينة، مدينة تلبانة لحد ما كبر كليب، وكبر سالم، سالم اتولى رعاية البلد فى الحب، وكليب فضل فى البلد مع أخته ضياع. ضياع تزوجت جساس ابن مره الملك، اللى هيه أخت الزير سالم، وكليب تزوج الجليلة بنت مرة، عمه لحد ما كبر كليب، وكمّل وقالى: أنا طالب ثار أبوى من حسان اليمانى التبعى. ابعت يا مرة حماية للملك حسان اليمانى ياجى يزور بلدنا.

بعت له جواب حضر الملك حسان اليمانى بديشه (بجيشه)، وموكبه عمل له صوان الملك مرة، واستقبله استقبال عظيم بالمواكب والزينة وآلات الطرب، وحضر الملك التبعى، ودخل عليه الملك مره، سلم عليه فى الصوان، دخل كليب يشبه أبله درويش. قال له مين هذا الدرويش الأبله، قال له، دا كليب ابن ربيعة. خد موكبه مجد ضيافته الملك حسان اليمانى التبعى ابن زايد، وسافر لحمر اليمن، وبعث جواب عشان يردوا الزيارة، يروحوا همه كمان.

رسموا الخطة، جابوا عظما النجارين بتوع البلد، وصنعوا صناديق، الصندوق يشيل اثنين فرسان مسلمين، تمنين صندوق، أربعين مليانين رجال، كل صندوق فيه راجلين، وأربعين فيهم هدايا، الهدايا من قدام، والرجال من ورا، لربما يحصل تفتيش.

والجليلة بنت مرة، فى الهودج اللى هوه طلبها تزوره فى الهودج، والعبيد ماسكين الهودج ماسكين الجمل، والأبله دا ومعاها، وسافروا لحد ما وصلوا، اتلقوهم بالموكب برا البلد والتفتيش، فتشوا فى الزمرد والجواهر والحاجات والهدايا، ومش عارف إيه، إلا الوزير قال، بس بزيادة الهدية كلها أموال، كلها هدايا.

قفلوا الصناديق، ودخلوها فى السرايا بتاعة الملك التبعى، حسان اليمانى ابن زايد. دخلت الصناديق، ودخلت الجليلة بنت مرة عنده، اللى هيه محبوبة كليب فى القصر عنده، أمر الجوارى بالانصراف، وأحضروله الخمر والكاسات، وفضل يشرب الخمر هوه والجليلة مع بعض، والجليلة تصب تزقيه، وهوه يصيب ويزقيها، لكن الجليلة ناوية على الغدر، مدت ليه الخمر، سكت! طلب منها، قالت له على العزر، عارف على العزر يعنى إيه؟ ده. قال لها يخلص إمتى الدم منك؟ قالت له بعد أربعين يوم. قال لها ليه: دا يمر سبعة أيام النساء.

قالت له: وأنا جمالى زى جمال النساء؟ قال لها لا أكثر. وقالت له: فدى تمكس (تمكث) أكثر. اختلف أنا عن النساء، ولكن العجيب الأبله بتاعى لو رقص أمامى بسيفك تزول الدم، إمتى بإذن الله. العبيها الابله دا اللى همه إيه ابن عمى العجيب.

قال إئتونى بالابله. اجبوا كليب أول ما جابوا كليب، وخطى خطوة قال: أول خطوه خطينا، وبدأنا بأمر الله، الخطوة الثانية، قال: قطع القصر واللى بناه، الخطوة الثالثة قالوا منعوا التبعى حسان اليمانى، ومنعوا أباه، الخطوة الرابعة قال: بإذن الله كليب يأخذ تار أباه. الكلام دا بيقوله فى قلبه وهوه ماشى، مش بجهره، لحد ما وصل عند التبعى، واتلافى = أخذ السيف، ورقص بالسيف بتاع حسان اليمانى، وزغر لحسان، وقال له ياحسان يا تبعى، أنا كليب ابن ربيعة اليتيم، أنا وأخوى سالم وأختى ضياع. قال له إيه طلبك؟ قال له تار أبوى.

قال له أنبهك بشى فى علم الغيب ما يعلمه إلا الله، ولكن خدت خبره من الكتاب اليونانى:

١ ـ يظهر زمن السرج يركبه الفرج يعنى النساء.

٢ ـ وفى السوق النسوان أكثر من الرجال.

٣ ـ وتحصل سطوه بينكم: جسّاس يقتلك أخو الجليلة.

٤ ـ يظهر الزير سالم أبو ليلى المهلهل، يقطع بنى مرة نساء ورجال.

قال له إخرس يا كلب أخطأت فى حكم الاله. قال له استنى على انبهك بساعة يعنى بيوم القيامة. قال له دا شى ما يعلمهوش إلا الله وراح ضاربه بالشيف قطع رقبته. وقع الملك حسان اليمانى التبعى بن زايد خد تار أبوه جميع البلد سلمت، وقع الملك حسان اليمانى، خدوا ماتشتهى نفسهم من غنايم وأموال، وخدوا السنيورة بنت زايد اللى هيه أخت الملك حسان اليمانى. خدوها وسافروا على بلدهم، وخدوا جميع الأموال والنياق والجمال والخيول. هيه نزلت أسيرة عند جساس السنيورة، نزيلة عند جساس، ضيفه عنده، وأسيرة فى نفس الوقت حبست تخلى القبيلة.

الكلام بتاع حسان اليمانى اللى قاله لكليب ما خدش باله منه كليب؛ لأنه كان فى ساعة غضب، عاوز يأخد تار أبوه. خدت بالها من الكلام الجليلة «بنت مرة»، اللى هيه السنيورة بنت زايد تابعة لجساس. جات فى يوم، وعاوزه تعمل خدعة؛ تخلى جساس يقتل كليب اللى هوه قتل أخوها. عندها ناقة، قتلت الناقة، وفضت جف (جت) الناقة، بقيت تدخل ايدها تفضى تفضى، وبعد كده عبتها من الجواهر والذهب والألماظ (الماس) والحاجت، لما عبتها خالص. وراحت تبكى لجساس قالتله: يا ملك جساس ابن عمك قتل ناقتى. الناقة ديه كنت أجيبها لك هدية ليك، ولما قلت قدامه الناقة دى موديها هدية لجساس قتل الناقة. قال لها وتبكى على ناقة، أديكى مية ناقة، ومسح لها دموعها. قالت له الناقة بتاعتى تختلف ديه بتبعر البعر بتاعها جواهر وألماظ وزمرد وذهب. قال لها مش معقول. قالت له أنا أوريك بعينك.

خدت وراحت. داس على الناقة فضلت تنزل... حقد دلوك (دلوقت) مين؟ جساس على كليب قال الناقة دى لو جاتنى حيه صحيح كان بقيت أغنى العالم منها، يوميًا تنزل لى حاجات زى دى. خد كليب وقال له يلاّ بينا هنصيد غزال. ولكن ناوى ع الخيانة والغدر. خده وطلع بيه الجبل صادفوا غزال. قال لكليب اطرد الغزالة، يعنى ارمح وراها علشان تصيدها. خلى كليب انطلق ورا الغزالة، وراح ضاربه بالسهم فى ضهره، طلع من بطنه، وقع فى وقعته جنب حجر، بقى يبل صباعه فى الدم ويكتب لأخوه سالم:

لا تسامح ولا تصالح، لو سامحت لا أسامحك، ولو صالحك لا أصالحك، واعاتبك أمام الله، اقتل فى بنى مرة نساء ورجال ليل ونهار، ابنى من جماجمهم صور، ابنى من عضمهم قلاع وجسور وإذا سامحت لا أسامحك، وإذا أتيت لقبرى وسألتنى سامحنى يا كليب ورديت عليك كف القتال إن ماردتش يبقى اعرف إنى لسه زعلان.

وختم القول بان جساس قتلنى ابن ربيعة بدون ذنب وبدون سبب. ومات.

كان وصل الخبر بأنه كليب ضربه جساس ومات. وإذا الزير سالم سموه الزير سالم فى الحرب ديه نزل واشتغل فى بنى مرة ليل نهار السيف شغال فى بنى مرة وآخر النهار يروح القبر ويقول له يا كليب قتلت ألفين قتلت ثلاث آلاف

مسامح وطبعاً الميت حيتكلم؟ لسه زعلان. يبدأ القتال لما قطع على بنى مرة، فضل فيهم القليل. قالوا ماحدش حيقدر يقتل الزير سالم ولا يلحقه إلا بالخداع. كحتوا سرداب كبير وغطوه بالجريد والتراب وهوه عاداته أول ما ياجى ويقول يا بنى مرة هل من مبارز؟ أين فرسانكم أين رجالكم؟ وياجى رامح بالحصان فى الظرف دا يروح واقع فى السرداب. رسموا الخطة، الخطة إيه تمت وعملوا السرداب. كان فى المعركة هوه قاتل ابن اخته ابن جساس أمه ضياع وكانت قالت لازم، إذا قتلتوا سالم تجيبوهولى، واقطعه حتت، واطيبه فى القدر بتاعى وآكل من لحمه علشان قتل ابنى.

لما جا بالحصان بتاعه، وراح واقع فى السرداب، راحوا راميين عليه الشبك، وخرموا جسمه بالسهام. أما أصبح جريح ذليل وهزيل، خدوه وودوه لضياع. قفلت الباب، وشمرت هدومها، وجابت السكين علشان تدبحه. فتح عيونه وقال لها يا ضياع أنا أخوكى، الولد مولود والأخ مفقود، أبوكى وأمك ماتوا مش حيخلفوا غيرى، وكليب مات، قلبها حن ضياع، قلبها حن على أخوها وقربت عليه باسته، غسلت له جروحه، وحطت له ليها دوا ولفته بالهدوم والقماش، وجابت عظماء النجارين، وادتهم كثير من المال علشان مايطلعوش السر ويسمعوا جساس وباقى الناس اللى فاضله من بنى مرة.

صنعوا صندوق وعملوا له أحدث طرق، علشان ما تشربش ميه وتدخل فيه. وضعته فى الصندوق وقالت له ليك رب اسمه الكريم. إذا كان عمرك طويل حتوصل تحت ناس طيبة وينقذوك ويداووك. وإذا كان أجلك خلص أدينى رميتك فى البحر وربك يتولاك. ورمت الصندوق فى البحر، وفضل يشيل فيه الموج ويحط، لحد ما وداه قصر الملك جرمون اليهودى. القصر بتاعه ع الميناء. لما رسى الصندوق تحت القصر نزل الحراس طلعوا قالوا للملك فيه صندوق كبير ضخم رسى جنب السلم تحت القصر. قال لهم هاتوه، شالوا الصندوق ووصلوا بيه لحد الملك جرمون اليهودى، أمرهم يفتحوا الصندوق، فتحوا الصندوق، وجدوا فى الصندوق جثة كبيرة جداً ضخمه راجل ولكن جسمه ضخم جدا والشناب كبيرة ودقنه وراجل وهوه جريح وهزيل له هيبه.

لما شافه الملك جرمون قال الراجل دا راجل عظيم، واللى حطه فى الصندوق دا ليه قصه ورواية، دا راجل جسمه ضخم وجريح. طلعوه وجاب أعظم دكاتره موجود عنده قال لهم داووا الراجل داء، وإذا شفى خدوا ماتشتهوا من المال.

الدكاترة بذلوا مجهود كبير، ربنا ساعدهم، وشفى من جروحه، وبقى زى ما كان سليم وبكامل قوته. سأله الملك قال له انت بريت وشفيت من جروحك ومن مرضك وبقيت بكامل صحتك وقوتك، ولكن خبرنى ما أصلك وفصلك وأين بلادك ماهية قبيلتك. قال له أنا من قبيلة بنى مرة. قال له دول أشد أعدائى، دا جرمون اليهودى. قال له أنا منهم، وآدينى بين إيديك. قال له فى السلام والأمان، انت جيتنى جريح ضعيف وداويتك وعالجتك، إزاى دلوقتى بقيت بكامل قوتك وأقتلك! أنت فى سلام وأمان ولكن أدينى داوتك.

قص عليه القصه. قتلة أبوه وقتله حسان اليمانى روى ليه القصه كلهما. قال له بعد ما قتل التبعى حسان اليمانى أخته عملت فتنه، اللى هيه السنيوره، عملت فتنه بين جساس، وبين كليب، وجساس قتل اخوى كليب وأنا قتلت فى بنى مره لما رويت الأرض بالدماء، وبنيت قصور من الجماجم والعضم، ولكن عملوا لى خدعه، ووقعونى فى الشرك، وعملوا كذا كذا فى وودونى لاختى علشان تدبحنى وتطبخنى علشان خاطر ولدها اللى انا قتلته، فهيه حنت على، ووضعتنى فى الصندوق، ورمتنى فى البحر. قال له ايه شغلتك كانت هناك. قال له كانت شغلتى سايس خيل، هوايتك، قال له ما هيه هوايتك، قال له هوايتى سياسة الخيل، احب رباية الخيل. قال له عندى حصان بقاله كذا سنه، مافيش حد قادر يفكه من مطرحه، حصان قوى جداً واستوحش بقى زى الخيول البريه بتاعه الجبال .

جساس لقى الحصان بيقول الحصان دا بتاع مين؟ كان هوه الزير سالم طلع يجيب عيش يجيب أكل وشرب . قالوا له الحصان دا بتاع واحد تاجر خيول وجايبه يبيعه، راح متلافى كيس من الدهب وقال له خد كيس من الدهب! هو تمن الحصان. الرجل فرح كيس ذهب تمن حصان مليان دهب. ادى له الحصان.

جا الزير سالم نزل المركب مالقيش الحصان، فين الحصان؟ قالوا له الحصان انت مش جايبه تبيعه ..؟ فيه حد حيديك أكثر من المبلغ، دا كيس مليان من الدهب . قال له بس ولا كلمه تانى . خد كيس الدهب ليك، ورجعنى كما كنت تانى ع الشام . رجع ع الملك جرمون إيه قال له الحصان راح وروى له القصه . كانوا أهل الزمان ما يعرفوش الكدب؛ اللى حصل يقولوه بالضبط. قال له دلقتى عاوز إيه. قال له عاوز استنى عندك لحد الفرس ماتولد اللى هيه معشره من مين؟ من الحصان دا اللى راح . قعد لحد ماولدت الفرس، وجابت كحيل سموه، كبيش، وفضل يعلم كبيش، روح ياكبيش، تعا ياكبيش لما خلاه طلع وكانه إنسان زيه. وبقى بكامل قوته،

وبقى حصان يعتمد عليه. وخد الإذن من الملك، وقال له مع سلامة الله.

فى الظرف دا والزمن الطويل دا اللى احنا تركنا فيه بنى مره ورانا، كانت الجليله اللى هيه حامل من كليب اللى مات، إللى قتله اخوها جساس وضعت جابت ولد راحوا بلغوا جساس إن الجليلة أختك جابت ولد من كليب قال هوه الكلب بيخلف ايه بيخلف جرو سموة الجرو هجرس. اتفقوا مع الجليله على إنك ما تقوليش للولد، وتعرفيه على أنه أبوه كليب، وانا اللى قاتل ابوه. خلى الواد (الولد) يعرف أنى انا ابوه مش خاله، وانتى مطلقة وقاعده فى بيتك لوحدك عشان عنده مراة تانى مجوز ضياع اللى هيه أخت كليب والزير سالم . خلوا الولد على هذه الحال ما يعرفش، اللى فتح عيونه، وكبر وعرف إنه جساس هوه أبوه وامه الجليله بنت مره، لحد ما رجع الزير سالم وبدا الحرب من جديد اتعجبوا بنى مره على اللى ادفن ومات، وطبخته فى القدر، وقطعت لحمه وحيى تانى .

جساس قال أبداً لم أقابله فى الحرب ولا أروح له دا مش انسان دا مارد من الجان . قالوا قدموا له الجروهجرس علشان يقتل ولد أخوه بذره يتقطع لحسن الواد يكبر وماحدش يأمن له فقدموله هوه علشان يقتله . شوف إزاى؟ لأن جساس حب يقتل الواد رفضت الجليلة . قالت له قتلت جوزى وتقتل ابنى؟ راحوا مقدمين الواد، قال له وريهونى دخلوه الحراس الاسطبل بتاع الخيل والملك جرمون اليهودى فى براندە VERANDA بتطل على الاسطبل بتاع الخيول، بص بعينه وجده مد بايده واتلافى الحصان بدون لجام، بدون أى شبر، وشده وهز الحصان ودخله على الحوض شرب ورجعه بإيده وربطه فى مربطه ثانى، قال دا فارس عظيم .

كان فى هذا الوقت فيه زى حسان اليمانى التبعى طاغى وباغى، وكان بياخد جزيه وعشر مال من الملوك . أرسل جواب للملك جرمون اليهودى : طالبين منك من الخيول كذا، ومن الجمال كذا، ومن البقر كذا، ومن الحمير كذا، ومن الجوارى كذا ومن الذهب كذا ومن الجواهر كذا . فضل الملك حيره وغضب. بص فيه قال له مالك يامك مش زى عادتك، إنت متغير، وراله الجواب، قال له هات لى ورق وقلم، رد له الخطاب بناعه بكلام أقوى من ضرب الرصاص واخيراً قال له إذا ماكانش عاجبك هذا الكلام، بينى وبينك الحرب والميدان. شاف الجواب الخظم قال ازاى الملك دا يعصى على؟ أنا لازم أحاربه. مسافه أربع وعشرين ساعه الديوش (الجيوش) ملكت البلد احتاطتها من كل ناحيه. قام الملك جرمون قال له عملتها معاى، جانى الملك بديوشه وبتاع، قال له ولا تحمل هم، إدينى بس ديوش وراى كفاية وانا القائد بتاعهم . ادى له الديوش والفرق والعساكر والأسلحة للرماية السهوم اللى بيضربوا بيها والسيوف .

ربنا نصر الزير سالم، وهزم ديوش الملك الطاغى دا، وانتصر الملك جرمون اليهودى. اتلقوا الزير سالم بموكب، ودخلوه البلد بموكب وهيصه، ومال له الملك، قال له انت حاعينك الوزير بتاعى، قال لا انا كل اللى عاوزه منك، عاوز ارجع بلادى أكمل المعركة بتاعتى، قال له إيه المساعده اللى طالبها، عا وز رجال عاوز ...، قال ولا راجل أنا عاوز بس الحصان . ادى له الحصان، وقال له مش عاوز اى حد يسمع ولا حاجه، لا الخبر يتسلل يوصل قدامى .

لقوله مركب فى البحر نزل الحصان فى المركب، وقال للراجل انا رايح البلد الفولانيه، مينة اسكندرية مثلاً هوه جاى من الشام حكم جرمون اليهودى دا فى الشام ايه انت صنعتك؟ قال له انا راجل تاجر خيول واخد الحصان دا رايح أبيعه . حاضر، نزله فى المركب، واتوكلوا على الله لحد ما وصلوا أى مينا، نزل الملك فى الصبح أول ما جا الزير سالم زى عادته ياجى يرمح بالحصان ويقول يابنى مره هل من مبارز؟ هل من محارب؟ أين الرجال .. ؟

راح طالع له مين؟ الجرو هجرس. قال له أنا جيتك يا أبو الفوارس. مين انت؟ قال له أنا الزير سالم خلفة ربيعة، أبو ليلى المهلهل، أنا اللى الأسود تخشى سطوتى وانت مين؟ قال له انا الجرو هجرس ابن جساس .

فهم الزير سالم لأنه جساس مامعاهوش إلا الواد اللى قتله الزير سالم ولد أخته ولد ضياع. دا جا منينى (من أين)، قال له أنا الزير سالم، بنيت من عضم بنى مرة وجماجمهم قصور، واليوم أحارب الأطفال؟ روح أسأل أمك، قول لها الزير سالم مش بيحارب الأطفال، وقول لها أين أبوى؟ خليه يطلع يحارب، راح الواد انسحب من الميدان، وطلع على بيته على طول، وبطلوا طبل الحرب، واتفصلت الفرسان من بعضها وكل واحد روح على بيته. راح هوه لأمه، راحت تقدم له الطعام، قالت له غالب ولا مغلوب؟ قال لها لا غالب ولا مغلوب، قالت له اتفضل الطعام. قال لها لا طعام ولاشراب، الفارس اللى نزلت أحاربه تخشى الأسود سطوته، اسمه الزير سالم أبو ليلى المهلهل ابن ربيعة، بص فى وقال لى أنا بنيت من عضم وجماجم بنى مرة قصور اليوم أحارب الأطفال؟ أنا الأسود تخشى سطوتى! روح قول أمك طلعى أبوى يحارب بدالى.

بكيت نزلت الدموع منها، قال لها اقسمت بربى وموسى وعيسى والخليل إبراهيم إن ماقلت لى على أبوى لأقتلك، قالت له أبوك كليب ابن ربيعة وجساس خالك أخوى اللى قتل أبوك واللى رحت له النهارده دا عمك أخو أبوك كليب وبيحارب علشان تار أبوك. الزير سالم أبو ليلى المهلهل خلفة ربيعة، وأنت أبوك كليب بن ربيعة.

قال لها بقى أنا مودين أحارب عمى؟ وأخوكى اللى قاتل أبوى، سيبى هذا الخبر، لوطلع منك هذا الكلام اقتلك. قفل عليها الباب، وعدل باليل راح للزير سالم، مين اللى جاى؟ قال له أنا الجروهجرس ابن كليب، خده بالباط، بقى يحب فيه من هنا ومن هنا، قال له أنا اللى جيتك النهارده وقلت لى روح قول لامك مش بيحارب الأطفال، أنا أبوى كليب، وأمى الجليلة وماعرفونيش بحاجة، فهمونى بأنه أبوى جساس وجساس مش راضى يقابلك، أنا حأعمل خديعة، حأقول لجساس أنا اللى حاقتل الزير سالم، وأنت خليك وراى، وأول ما أطعنه أقول لك أنزل أقطع رأسه علشان نعلقها ع القصر من أول ما نوصل عندك أنت تمسكه، واللى عاوز تعمله فيه أعمله. وأدى قربه من الدم توضعها تحت العباية وأنا حأضرب السهم فى القربه حينطلق الدم، وأنت تترمى من فوق الحصان.

نفذوا الخطة، وصبح الصباح، ودقوا طبل الحرب وطلع الجرو هجرس، وراه خاله جساس، وأنطلق الجروهجرس على الزير سالم، وراح طاعنه بالسهم فى القربه. أنطلق الدم، وراح واقع الزير سالم، قال له انزل يا جساس، أنزل أقطع رأسه علشان تعلقها على القصر، راح نازل جساس، ومن أول ما وصل عند الزير سالم راح ماسكه، فضل يملخ فى جسمه باديه كدا لأنه بطل الزير سالم لما قطعه حتت باديه تمدا.

وباقى بنى مرة اللى فاضل لقى السلاح، وأعلن الجرو هجرس أنا ابن كليب، وعرفت كل القبيلة، وأمروا بالقبيلة كلها أنها تسجد أمام الزير سالم، سجدوا أمام الزير سالم، وقالوا ألقينا السلاح، وبطلنا الحرب، وأمرك مطاع، أنت أمر دامى واحنا نطيع وننفذ قال لهم:

١ ـ تغادروا من البلد.

٢ ـ بيوتكم توضعوها على ضهر الحمير.

٣ ـ الحريم تركب وانتو تمشوا ع القدم ماشيين.

٤ ـ لا تعزموا ضيف.

٥ ـ لا تقيدوا نار فى الخلا.

٦ ـ لا تمكثوا فى بلد أكثر من تلات أيام.

بهذه الأوامر من الزير سالم بقم مشتتين فى أنحاء مصر من أبو سمبل، لحد آخر حدودها من بحرى؛ مشتتين فى الأرياف وفى البلاد لحد هذا الوقت واسمهم البهلوان. جاهم لقب جديد سموهم بالنسبة لاحترافاتهم اللى احترفوها خروجهم وحميرهم وكلابهم والدريكات والناس ومش عارف أيه، سموهم البهلوان، همه دول بنى مره أخصام الزير سالم.

الهوامش

قصة الزير سالم أبو ليلى المهلهل، القاهرة، بدون تاريخ.

أنستاس الكرملى: أطلاع الحضر على أطلاع الدور، المشرق، ٥ (١٩٠٢).

نبيل صبحى حنا، البناء الاجتماعى والثقافة فى مجتمع الغجر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٠٠ ـ ١٠٣.

P. J. BALDENSPERGER *Woman in the East,* Pal. Expl. Fund. 1901, pp. 252-273.

G. CANOVA. "Notizie Sui Nawar e Sugli Altri Gruppi Zingari Presenti in Egitto," in *La bisaccia dello sheykh*, Quaderni del seminario di Iranistica.., 19 (1981), pp. 71-84.

A.B. CLOT-BEY. *Aperçu Genéral sur l'Egypte*. Paris 1840, L, pp. 91-95.

A. COLOCCI. GLI Zingari. *Storia di un Popolo Errante*. Torino 1889.

E. GALTIER. *Les Tsiganes d'Egypt et de Syrie*. mifao, 27 (1912), pp. 1-9.

M. J. BE GOEJE. *Mémoire sur les Migrations des Tsiganes á Travers l'Asie*. Leiden 1903.

A. VON KREMER. *Egypten, Lepzig*. 1863, 1, pp. 138-148.

C.B. KLUNZINGER. *Upper Egypt*. London, 1878.

E.W. Lae. *Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London, 1860.

E. Littmann. *Zigeuner-Arabisch*, Bonn-Lepzig 1920.

R.A.S. Maclister. *A Grammar and Vocabulary of the Language of the Nawar or Zutt*, JGIs, 2 Ser., 3 (1909-10), pp. 120-126 298-317, 5 (1911-12), pp. 289-305.

F.R.S. Newbold. *The Gypsies of Egypt*. JRAS, 16 (1856), pp. 285-312.

C. Niebuhr. *Travels Through Arabia*. Edinburgh 1792, 1, pp. 130-142.

A.G. PASPANt. *Etudes sur les Tchinghanés, ou Bohémiens de l'Empire Ottomane*. Constantionople, 1970.

J. Sampson. *On the Origin and Early Migrations of the Gpsies*. JGIs, 3 ser., 2 (1923), pp. 156-170.

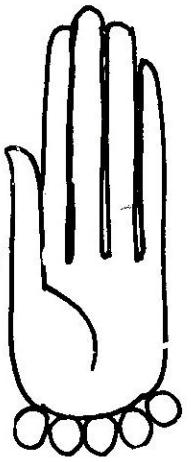
J. SAMPSON. *The Ghagar of Egypt*. JGLS, 3 sere., 7 (!928), pp. 78-90.

J. WALKER. *The Gypsies of Modern Egypt*. MW, 23 (1933), pp. 285-289.

S. WETZSTEIN. *Ueber die Siebe in Syrian*. ZDPV, 14 (1891), pp. 1-7.

H.A. Winkler. *Aegyptische Volkskunde. Stuttgarti.* 1936, pp. 388-393."

Encyclopédie de l'Islam.S.v. Cingane, luli, nuri, zott, alima, ghaziya, Kayna.



فى سيرة الزير سالم

د. مدحت الجيار

(١)

تراجع فن العربية الأول أمام التغيرات الاجتماعية والسياسية والعسكرية، التى تركت بصماتها واضحة على الفن بوجه عام، وعلى الشعر بخاصة، فقد تحولت البلاد العربية بعد سقوط الخلافة إلى دويلات يحكمها العسكريون المماليك ذوو الأصول المتعددة، واللهجات واللغات المتعددة، مما أدى بالشاعر والشعر أن يتركا مكانهما، مكان الصدارة، للخطيب، ورجل الدين؛ الأمر الذى غلب تقنيات «الخطبة»، من الاهتمام بالزخارف الصوتية واللفظية، وقيام الكلام على المنطق الشكلى، بهدف الإقناع واستثارة الحماسة، أو العواطف الدينية - على تقنيات الشعر والقصيدة.

غلب هذا المنطق وساد، وتجاوز الخطبة إلى الشعر، الذى اتسم بالسمات نفسها، حتى أننا ندرك للوهلة الأولى سر ما كان يقوله النقاد التقليديون القدامى، من أن الشعر خطب موزونة (معقودة)، والخطبة شعر محلول. وزادت الحياة الاجتماعية - القائمة على حكم المماليك (غير العرب)، وتسلطهم وإهمالهم للمرافق العامة والأدب - زادت الأمر سوءاً، على المستوى الأدبى، فدخل كثير من اللحن اللغوى، وضعفت التقنيات.

وعلى الجانب الآخر، اهتم المماليك بالمساجد والعمارة، التى كانت أحد وسائل المواجهة مع العدو (المختلف دينياً معهم)، وأحد وسائل الاتصال بالجماهير، والسيطرة على مشاعرهم، وأفكارهم، ببث أفكارهم خلال خطباء المساجد، وإفشاء بعض مفاهيمهم عن الدين، والسلطة، والفن، والأدب على السواء.

وأما جماهير الشعب التى انفصلت، لغوياً، ووجدانياً عن الحاكم - الذى لم يعد له رابط يربطه، بالناس إلا الدين، باعتبار نفسه أولى الأمر منهم، فتجب طاعته - انفصلت بلغتها ووجدانها، وأحلامها وطموحاتها، والتى زاد منها تعرض الوطن لعدو أجنبى، غريب، ومن ثم، كان حلم العامة وطموحهم «الدينى»، متمثلاً فى مجىء «المخلّص»، «البطل»، وفى استقلالهم بأدب شعبى، يصور كل هذا، وكانت السيرة الشعبية تجسيداً له وبعداً عن الأدب المتصل بهذا الحاكم.

وداخل السيرة الشعبية، يسيطر الراوى على اللغة وعلى الحوادث والشخصيات، لأنه يشكل السيرة الشعبية بما يتوازى وحلم ووجدان المتلقى، ولابد أن يتوسل - هنا - بما يملكه هذا

الوجدان، من تراث، قصصى وشعرى، وأخلاقى، لتشكيل بنية النص السيرى على ما نراه عليه.

(٢)

ويقوم الشعر بوظيفة جمالية، ترتبط بالنص من ناحية، وبالمتلقى من ناحية ثانية، وبالراوى من ناحية ثالثة. وبصرف النظر عما نجده فى هذا الشعر من كسور عروضية، واختلاط بين العامية والفصحى، وما يشوب الكسر والاختلاط من أخطاء نحوية، وركاكة أسلوبية تفصح عن نوع الراوى (الصائغ والمؤدى)، وعن نوع المتلقى الذى لا يهمه كل هذه التجاوزات، بل يهمه «المغزى»، وضرورة «انتصار البطل» الرمز والقناع.

يقوم الشعر بوظيفة مهمة بالنسبة «للراوى»، الذى يستخدم «ربابة» للحكى، تستدعى أن يستخدم الشعر، ليستفيد من إيقاعه فى جذب انتباه السامع، حيث يؤدى السرد النثرى إلى نوع من الملل، يقطعه الشعر من ناحية، وإيقاع الشعر على الربابة من الناحية الأخرى، فالراوى يقطع الجمل المسجعة، المتوازية، وينتقل إلى إيقاع أكثر كثافة وانتظامًا، وتكرار فن الأداء الذى يسبقه، فيطرب المتلقى، وينشد الراوى مقاطع الشعر، ومن ثم، يتوقف السرد لحظات تمهد المتلقى للنقلة التالية من حوادث السيرة، ويقوم الشعر بدور التقاط الأنفاس والتشويق، وفى الوقت نفسه، يعطى فرصة لاستماع صوت الراوى حين يغنى الشعر على الربابة.

كما يربط الشعر بين المتلقى والراوى والتراث الشعرى العربى، حيث يجد الشعر تواصلاً مع التراث الشعرى الذى وصل إلى مرحلة سيئة فى عصر السير الشعبية، فقد وجد الشعر طريقًا آخر، بعيداً عن قال يمدح أو قال يهجو، فقد اختفت دوافع المدح والهجاء، وظهرت دوافع أخرى لقول الشعر وتشكيله، كمنت فى إرضاء أذواق المتلقى الشعبى، فإذا كان الشاعر الرسمى يرضى الممدوح، فشاعر السيرة يرضى ممدوحًا لا يملك إلاّ القليل، لكنه يمتلك وقتًا طويلاً يريد أن يترفه فيه، والشاعر بدوره يمتلك قدرة شعرية يوجهها إلى ممدوحه الجديد الذى يعطيه حقه تشجيعاً واستحساناً، أو ما يسد أود الراوى.

والشعر أحد تقنيات تشكيل السيرة الشعبية، لا تستغنى عنه سيرة من السير، ويقوم بدور بنيوى داخل النص، وبدونه قد تختل بنية السيرة الشعبية، وتفقد كثيراً من موسيقيتها، ومن تجاوب المتلقى معها، ومن إبداع الراوى.

(٣)

ونظراً لكثرة السير الشعبية الإسلامية، نختار إحداها للتطبيق، وهى «سيرة الزير سالم» أو كما سماها الراوى الشعبى قديماً، «قصة الزير سالم، أبو ليلة المهلهل الكبير». ويقوم الشعر ابتداءً من العنوان بوظيفة جذب المتلقى (القارىء)؛ حيث كتب فى عنوان هذه السيرة، وهى قصة بديعة جرى فيها من الحروب العجيبة، والوقائع المهولة المريعة، وأشعار العرب أهل الفضل والأدب، كما نجد فى افتتاحية الراوى أنها تحتوى على «أخبار العرب أهل الفضل والأدب، إفادة للطالعين، ونزهة للسامعين» ص ٢، ونجد من جملة أوصاف الزير سالم على لسان الراوى أنه «صاحب الأشعار البديعة» ص ٢، وكلها إشارات مبدئية دالة على دور الشعر فى بنية السيرة، وارتباطه بالعرب (اللسان العربى)، تأكيداً لعربية هذه اللغة، فى السيرة، ثم بيان أهمية الشعر فى رسم شخصية بطل السيرة، وربطه مع أصله العربى بالشعر، ثم إن قدرة البطل على قول الشعر تزيده جلاءً، وتجعله أكثر تمثيلاً لصورة الفارس العربى القديم، رب السيف والقصيدة، وهم يحتاجون إلى السيف فى حرب الغازى، وإلى القصيدة لتأكيد لغتها ضد لغة الأجنبى، وقول الشعر وتأليفه ذو وظيفة مهمة فى أحداث السيرة، فهناك أكثر من موضع يستخدم فيه البطل الشعر حيلةً لينجو بها، أو وسيلة للتعمية على الآخرين لتنفيذ خطة ما، فعندما ذهب «الزير» إلى بلاد الملك الرعينى متنكراً فى شخصية شاعر يطوف البلاد، ويمدح الأمراء والأكابر ص ٨٥، طلبت زوجة الرعينى من الملك أن يأمر الشاعر بالإنشاد، فأنشد الزير المتنكر مادحاً:

قالوا فسر للرعينى مقصد الشعر

فذاك جواد يعطى كل معتاز

فجئت طالبا إحسانك وإكرامك

يامن حويت المكارم بعطا المعتاز

ص ٨٦

فنجى الزير، وأعطى الإيهام بكونه مداحًا للأكابر، وهذا عكس تكوينه باعتباره فارسًا وأميراً حاكمًا، وهنا يقوم الشعر بوظيفة «الحيلة» التى أعقبها قتل الرعينى، وحماية بلاد الزير من غزوه المنتظر.

ومن المنطلق نفسه، يخدع الزير العبدين اللذين اتفقا على قتله، وأوصاهما بأن قال: «إذا وصلتم أهلى فأقريا أهلى منى السلام، وأنشدوهم هذا البيت، وقولا لهم أنى فى القبر قد اختبيت:

(من مبلغ الأقوام أن مهلهلاً

لـلـه دركـمـا ودر أبـيـكـمـا)

ص ١٥٠

واستطاعت اليمامة بنت أخيه أن تفهم قصده، حين أرجعت البيت إلى أصله، حين «قالت إن عمى لا يقول أبيات ناقصة بل أراد أن يقول:

(من مبلغ الأقوام أن مهلهلا)

أضحى قتيلاً للفلاة مجندلا

(لله دركما ودر أبيكما)

لا يبرح العبدان حتى يقتلا

ثم إنهما، قبضا على العبدين، وألقوهما تحت العذاب والضرب الشديد، إلى أن أقرا بأنهما قتلاه ودفناه فقتلهما الجرو..» ص ١٥٠.

وهنا، قام الشعر بوظيفة توصيل الرسالة سراً، دون أن يفهم حاملاها، كما نجد السيرة قد وظفت «فن التشطير»، وهو أحد فنون الشعر، فى خدمة الموقف والحدث وبيان انتهاء حياة الزير.

ويرسم الشعر شخصية الزير الفارس الشاعر، باستخدامه الشعر فى الفخر بقوته أمام أعدائه، ليبالغ فى قوته وينال من أعدائه ص ٥٠، وتسيطر فى هذه المقطوعات صور شعرية خاصة، أكثرها تكراراً على مستوى سيرة الزير سالم كلها، الصورة الشعرية الأسد، بتشبيه البطل بالأسد، أو بأحد أسمائه أو صفاته؛ بل يبالغ حين يخافه الأسد الحقيقى، إعلاناً عن انتصار البطل القوى على قوى الطبيعة، فمرة يقتل السباع جميعًا، ويأتى بأحد أفراده يحمله قربة ماء (قتل السباع فى منطقة بير السباع ص ٤٢)، وتؤكد السيرة الشعبية بطولة الزير سالم بقتله السباع على المستوى الفعلى والسلوكى، حتى يبنى له داراً من جماجم السباع، ثم يصف الشعر البطل على لسانه، أو على لسان أحد غيره بصفات السباع، كما نجد فى نماذج صفحات: ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ونجد نموذجاً للمبالغة هذه، على لسان «الزير» وهو داخل إلى المعركة ضد بنى بكر:

سباع الغاب خافت من قتالى

وتخشانى ولم تقدر على

ص ٥٠

وكما نجد فى إنشاد الزير وهو داخل إلى المعركة ص ٧٣.

ويقوم الشعر بوظيفة التعبير عما يجيش داخل البطل (أو شخصية أخرى)، وتستخدم السيرة مقطوعات تكشف داخل الشخصية، حتى لا يعتمد الراوى على السرد مرة أخرى، كما فى قصيدة الزير، يشرح ما فعله بالأسد (ص ٤٠/ ٤١) - وهى تذكرنا بقصيدة فى وصف قتله للأسد الذى تعرض له فى الصحراء - وقصيدة الزير حين جاش الشعر فى خاطره، عقب انتصاره على السبع ص ٤٢، وقصيدته التى يحكى فيها قصة حصوله على الماء من بير السباع ص ٤٤، وفى رثاء الزير لكليب ص ٦٧، فى شماتة الزير فى عدوه ص ٧٢، وفى حديثه الشعرى إلى اليمامة، حين أمرها بتجهيز أدوات الحرب ص ٧٩/ ٨٠، وفى حكاية الزير بعضا من أحواله النفسية ص ١١٠.

وفى بيان الزير لحزنه على اضطراره لقتل «شيبون» ابن أخته ص ١٢١/ ١٢٢، وفى رد الزير على عتاب طيف كليب عليه، لأنه فتر عن قتل قاتليه ص ١٣٢/ ١٣٣.

ويقوم الشعر - على لسان الزير - بدور الرد على حديث شعرى لشخصية غادرة، كما فى رد الزير على همام ص ٦٣، ورده على شيبان ابن أخته ص ٦٥، ورده على ضباع، حين هددته بالقتل ص ٦٥، ورده على اليمامة ص ٧٧، ورده على حكمون ص ٩٥، ورده على شيبون ص ١١٨، ص ١٢٠، ورده على طيف أخيه ص ١٣٢، ١٣٣.

ويلاحظ أن الشعر يقوم بوظيفة حوارية داخل السيرة الشعبية، لكنها وظيفة بسيطة، لا تستمر، وإن كانت تحمل بذوراً للحوار الشعرى فى شكل غامض.

ولأهمية الشعر عند الراوى والمتلقى، واقترانه بالحديث «الجاد»، تجد البطل «الزير» يختم به خطاب شكره للملك «حكمون»، ملك لبنان ص ١٠٦، حين يختم حديثه بأربعة أبيات خصيصًا لطلب المهر «أبو حجلان» بديلاً عن مهره الذى مات. ونلاحظ ارتباط طلب الشىء من الممدوح بالشعر فى هذا السياق.

ومما سبق نجد أن الشعر - على لسان البطل - يقوم بدور قصصى ودرامى، فى رسم الشخصية، وبيان سماتها النفسية والجسدية، ثم ارتباط الشعر بالمواقف الحاسمة فى حياة البطل الرئيسى.

وعندما نخرج من شخصية الزير، نجد الشعر يقوم بوظائف مهمة أخرى داخل سيرة المهلهل، مرتبطة بشخصيات أخرى، وبمواقف تحتاج الشعر، أو يوظف فيها الشعر فى سياق الأحداث، فقد قام الشعر على لسان الجليلة،

بوظيفة إفشاء «جو» السرور أمام تبع، وإشغاله بغنائه بصوت الجليلة، حتى يتمكن «كليب» المتخفى فى زى بهلول، ليقتل تبعها اليمانى ص ٢٢ .

كما استخدم الشعر فى حبك وسائل الفتنة بين «جساس» و«كليب»، بيد سعاد الشاعرة الساحرة ابنة الملك تبع اليمانى المقتول بيد كليب، حين استدرجت العبد الذى يحمل رسالة جساس إلى كليب «وأخذت تسقيه المدام، حتى سكر وغاب عن الصواب، فعند ذلك فتشته فى ثيابه، حتى عثرت بذلك الكتاب، فقرأته فوجدته كتاباً بسيطاً خالياً من التهديد والوعد والوعيد، وأضافت إليه كلاماً مغيظاً وهى هذه الأبيات:

أمير كليب ياكلب الأعارب

أيا ابن العم لا تكبر على

فلازم أدبحك فى حد سيفى

وأنت شبيه حرمة أجنبية،

ص ٥٥

مما أفسد العلاقة بين ابنى العم، ودفع بجساس بعد ذلك إلى قتل كليب غدراً، فى إحدى رحلات الصيد.

ويقوم الشعر برصد صفة أساسية فى سلوك العرب، وهى الأخذ بالثأر، وعدم المصالحة حتى يختفى طيف المقتول، التى تلخصت فى وصايا كليب إلى أخيه الزير، والتى كتبها شعراً على بلاطة بدمه وأوصاه بألا يصالح ص ٥٨، ٥٩، ٦٠ . ثم على لسان الزير ص ٦٧، ص ١١٥، ١١٦، ١٣٢، ١٣٣ وعلى لسان اليمامة ص ١١٣، ولأهمية هذه الوصية صيغت بالشعر، لتصبح حكمة مدسقة فى سمع أخيه، كما أخذت تجليات شعرية أخرى على لسان اليمامة.

وامتداداً لهذا السياق (صياغة المهم من القول أو الحدث شعراً) نجد السيرة تصوغ (شعراً) التنبوءات، المنتشرة داخلها، والنبوءة قيمة أساسية فى صياغة السيرة الشعبية وفى تسيير أحداثها وتبرير سلوكيات الأبطال، أو خضوعهم للقدرية الغيبية فى حتمية تحقيقها:

ونجد ذلك بداية من نبوءة تبع لحظة موته ص ٢٣ إلى ٢٦، ولحظة إنبائه بمقتل كليب على يد جساس، ورسم مستقبل العرب فى المنطقة وهو ما تحقق فى ثنايا السيرة حتى النهاية.

ويظهر قيام الشعر بصياغة المواقف المهمة، فى خطبة مرة لضياع ابنة أخيه لولده همام وقصيدة حسان اليمانى التى تشبه البيان العسكرى والتى يضع فيها مبررات اتخاذ القرار، وأسباب الغزو ص ٥، وقصيدته فى أبناء ربيعة المقتول لبيان أوامره لهم ص ١١ وهى مواقف لا تكرر نثراً بل يكتفى الراوى بها شعراً لبيان أهميتها.

(٤)

تحتوى سيرة الزير سالم على مائة واثنين وعشرين موضعاً يستخدم فيه الشعر، تتدرج من البيت الواحد إلى المقطوعة إلى القصيدة القصيرة أو الطويلة. فلا يكاد موضع يخلو من استخدام الشعر، حتى أننا نستطيع أن نفهم السيرة كلها بكل تفاصيلها إذا اعتمدنا على المواضع الشعرية فقط، دون اللجوء إلى السرد النثرى. ويساعدنا فى ذلك تقسيم السيرة إلى فقرات ترصد الحركات والأحداث والمواضع التى تحكى السيرة، خاصة والراوى يبدأ مقطوعات الشعر باسم قائلها، أو يبث اسم الشخصية المتحدثة فى ثنايا أبياتها، مما يساعدنا فى نسبة الشعر إلى قائله، وتتبع الحدث شعرياً حتى النهاية. وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الشعر وحده يكفى لفهم السيرة وتتبعها، إذا حيدنا النثر المنسوب دائماً إلى الراوى تمييزاً له عما هو منسوب إلى الشخصيات وهو نوع مهم من الإيهام يقوم به راوى السيرة. وإن كنا نجد صياغة واحدة لكل المقاطع حيث لا يختلف تركيب الجمل، من شخصية لأخرى؛ مما يعكس تشابه الشخصيات وتسطيحها. ولبيان هذه الفكرة نلحق بالبحث قائمة بالمواضع التى ورد فيها الشعر فى سيرة الزير سالم، والمناسبة أو الفكرة التى تمثلها كدليل على ادعائنا هذا.

ويفيدنا الشعر - بعد هذا - فى رصد العناصر الأساسية التى تقوم عليها السيرة الشعبية، كما يعد الشعر بذلك عنصراً دالاً على مكونات السيرة إذا قورن بالوحدات الوظيفية، التى نعتمد عليها فى رصد مكونات القص الشعبى. وتعرف الوظيفة بمعرفة علاقة الشعر بالموقف الخاص به، وبسياقه العام فى السيرة كلها كما عرضنا للوظائف السابقة والتى يمكن أن نردها إلى وظائف خارج النص، ووظائف النص. أما ما هو خارج النص فكما عرضنا فى البداية لوظائف الشعر بالنسبة للراوى (أو المبدع) وللمتلقى (القارىء/ السامع)، أما داخل النص، فقد لاحظنا ارتباط الوظيفة:

- برسم الشخصية.
- وسرد الحدث.
- تركيز المواقف المهمة.
- بيان الحركات والعناصر الرئيسية لحبكة السيرة كلها.
- تكوين الموقف دون تكراره نثراً.

وأخيراً، فقد لاحظنا أن الشعر يقل فى سيرة الزير سالم، حينما خرج الزير من بلاده، وانتقلت الأحداث إلى أرض حكمون، بينما عاد الشعر جوهراً للموقف والحدث، بعد عودته إلى بلاده. مما يكشف علاقة استخدام الشعر بوجود الشخصيات المتصلة بالحدث الرئيسى.

وفى النهاية، أرجو أن يكون هذا البحث بداية لدراسة متوسعة لوظيفة الشعر فى السير الشعبية كلها، يقوم به فريق من الباحثين، لأنه عمل شاق لا يستطيع أن يقوم به فرد، وأرجو أن تكون رؤيتى لوظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم بخاصة محلاً للمناقشة، بقدر ما هى بداية لدراسة وليس نهاية لها. ولقد آثرت ألاّ أكتب مراجع أو إشارات مرجعية كعادة الأبحاث الأكاديمية، لأتيح لرؤيتى أن تتحرر من مقولات سابقة، ولأن البحث من هذه الزاوية يستلزم الاعتماد على نص السيرة أولاً وأخيراً.

ملحق بالبحث:

قائمة لبيان المواضع التى ورد فيها الشعر فى سيرة الزير سالم، مرقمة ومسلسلة بتسلسل ورودها داخل النص، ومزودة برقم الصفحة واسم قائلها والمناسبة أو الفكرة التى تعالجها، أو السياق الذى وردت فيه.

* اعتمد البحث على النسخة الشعبية، الصادرة عن مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد، بشارع الصنادقية بالأزهر.

الهوامش

١ - خطبة مسرة لضياع ابنة أخيه لولده همام ص ٣.

٢ - قصيدة حسان الملقب نفسه بالنبى، يشرح مبررات غزوه للعرب ص٥.

٣ - قصيدة حسان، وهو يرى جحافله كاملة العدد والعدة، لحرب ربيعة ص ٦.

٤ - خطبة ربيعة، لحظة علمه بقدوم تبع اليمانى، وانتصاره وخيانة وزيره ص ٨.
وهى لحظة حزن وانكسار، يشرح الموقف للجنود، وهى فى مقابل بيان تبع السابق.
قتل ربيعة شنقاً، لأنه آثر الكرامة ص ١٠.

٥ - قصيدة الأمير زيد نائب ربيعة بعد شنقه، أمام تبع، وهى تتحدث عن مآسى بنى ربيعة، وهى لطلب الأمان، ودفع الجزية ص ١١، ويلاحظ أن المواقف المهمة تستتبع منه ذلك.

٦ - قصيدة تبع، بعد أن فرق أبناء ربيعة وشتتهم، هى كبيان، لإلقاء أوامره عليهم بعد أن أطاعوه خوفاً ص ١١.

٧ - قصيدة تبع اليمانى إلى مرة يخطب الجليلة، ويتهدده بالانتقام، ولم يمتثل إلى هذا الكلام ص ١٣.

٨ - قصيدة ابن عمران العابد، يوصى كليباً بأن يظهر غير ما يبطن، ليقتل تبعاً ص ١٥/ ١٦.

٩ - قصيدة ضارب الرمل، بعد انكشاف خطة اغتيال تبع (بضرب الرمل)، يفخر فيها بقدرته على معرفة الغيب، وعدم ممارسته لضرب الرمل ص ١٨.

١٠ - العجوز العرافة، تصف حُسن الجليلة ص ١٩.

١١ - تبع يرحب بالجليلة ص ٢١.

١٢ - الجليلة تغنى مقطوعة فى مخدع تبع، وأمامها كليب (البهلول) ص ٢٢.

١٣ - قصيدة تبع لحظة موته ص ٢٣/ ٢٦، وهى نبوءة ورسم لمستقبل بنى قيس، وفيها نبوءة قتل كليب لجساس، ثم سرد لتاريخ العرب والمسلمين، حتى الحروب الصليبية.

١٤ - قصيدة فيها كليب باستهزاء على تبع ص ٢٦.

١٥ - قصيدة تبع، يشرح فيها قتله لوالد كليب ص ٢٧.

١٦ - الأمير سلطان بن مرة، وهو يخاطب الإخوة لحظة معرفتهم بنبوءة الرمل التى يقتل فيها الزير كليباً، وقرار الإخوة بضرورة قتل الزير قبل أن يكبر، تتم الفعلة ص ٣٣.

١٧ - مقطوعة جليلة، وهى تفيد التفكير فى حيلة تهلك الزير ص ٣٣/ ٣٤.

١٨ - قصيدة الجليلة التى فيها (الكلب)، كوسيلة للإيقاع بين كليب والزير ص ٣٤.

١٩ - الجليلة تصنع حيلة أخرى ص ٣٥.

٢٠ ـ كليب يصف شجاعة الزير الذى حماه من الموت ص ٣٦.
٢١ ـ الجليلة تضع حيلة ثالثة للتخلص من الزير ص ٣٧.
٢٢ ـ قصيدة كليب عن صرخة الزير فى البئر ص ٣٨.
٢٣ ـ قصيدة الجليلة عن قصيدة كأسين من لبن السباع، بوصفها خطة رابعة للتخلص من الزير، مستغلة شوق كليب لإنجاب ذكر على البنات السبع ص ٣٨، ٣٩.
٢٤ ـ قصيدة الزير، يشرح ما فعله بالأسد ص ٤٠/ ٤١.
٢٥ ـ مقطوعة الجليلة، تشير بحيلتها الخامسة للتخلص من الزير ص ٤١.
٢٦ ـ قصيدة الزير، حين جاس الشعر فى خاطره، عقب انتصاره على السبع ص ٤٢.
٢٧ ـ الزير يحكى قصة حصوله على الماء من بير السباع لأخيه كليب ص ٤٤.
٢٨ ـ رد كليب على جميل الزير السابق ص ٤٤.
٢٩ ـ قصيدة سعاد تمدح جساساً، وتشرح تبدل حالها ص ٤٧/ ٤٨.
٣٠ ـ رد جساس عليها ص ٤٨.
٣١ ـ قصيدة كليب يطلب من الزير أن يعود إلى قبيلته، ليحميها من بنى قيس/ وجساس إثر مؤامرة العجوز ص ٦٠.
٣٢ ـ مقطوعة الزير يفخر بقوته (ضد بنى بدر) ص ٥٠.
٣٣ ـ قصيدة سعاد الشاعرة العجوز وهى تفتعل الغضب، حتى لا يأخذ جساس الناقة ص ٥١.
٣٤ ـ مقطوعة جساس، يأمر فيها سعاد العجوز، أن تدخل ناقتها إلى أرض كليب (الحقد على كليب) ص ٥٢.
٣٥ ـ قصيدة سعاد، تعرض جساساً على كليب بعد ذبح الناقة ص ٥٤.
٣٦ ـ بيتا الفتنة فى رسالة العبد ص ٥٥.
٣٧ ـ قصيدة جساس يستنفر القبيلة للحرب ص ٥٥/ ٥٦.
٣٨ ـ مقطوعة كليب، وهو يفارق الحياة ص ٥٨.
٣٩ ـ كليب يكتب بدمائه وصاياه للزير أخيه، وهو يفارق الحياة ص ٥٨/ ٥٩.
٤٠ ـ قصيدة كليب للزير أيضاً يشرح مقتله ص ٦٠.
٤١ ـ مرة ـ بعد قتل جساس لكليب ـ يحذرهم من ثأر الزير سالم لأخيه كليب ص ٦١.
٤٢ ـ رد جساس على تحذير مرة ص ٦٢.
٤٣ ـ الزير عندما أحس شيئاً فى كلام الجارية رباب إلى سيدها همام، يتكلم عن آلامه ويسألهما عما هو السر؟ ص ٦٢/ ٦٣.
٤٤ ـ إجابة همام له بحزن على ما حدث (جملنا قتل جملكم) ص ٦٢.
٤٥ ـ رد الزير على همام ص ٦٣.
٤٦ ـ كلام شيبان لخاله الزير، يحذره من فعل أهل جساس ص ٦٤/ ٦٥.
٤٧ ـ رد الزير عليه ص ٦٥.
٤٨ ـ ضياع تعنف الزير على قتله لابنها ثأراً لأخيه ص ٦٥/ ٦٦.
٤٩ ـ تهديد الزير لها، ولقومها بالحرب ص ٦٦.
٥٠ ـ اليمامة ابنة كليب تعرض عمها الزير على جساس ص ٦٦.
٥١ ـ رثاء الزير لكليب (لن يصالح) ص ٦٧.
٥٢ ـ أبيات الزير (شمائله فى عدوه) ص ٧٢.
٥٣ ـ الزير ينشد، وهو داخل إلى الحرب ص ٧٣.
٥٤ ـ اليمامة ترفض تسليم مهر كليب ص ٧٦.
٥٥ ـ جساس يصمم على سرقة المهر ص ٧٦.
٥٦ ـ الزير يكتشف غياب المهر ص ٧٦.
٥٧ ـ اليمامة تصف ظروف اغتصاب جساس للمهر ص ٧٧.
٥٨ ـ الزير يرد، ويصمم على استرجاع المهر ص ٧٧.
٥٩ ـ الزير يحدث اليمامة ويطلب منها أن تعد له أدوات الحرب ص ٧٩/ ٨٠.
٦٠ ـ خدعة الرد من داخل القبر عن ٨١.

٦١ - الجليلة تحرض الرعينى على قتال الزير، مذكرة إياه بثأر خاله تبع ص ٨١/ ٨٤.
٦٢ - رد الرعينى عليها، وقبوله حرب الزير ص ٨٤.
٦٣ - إبلاغ عدى لأهله، بظهور جيش الرعينى ص ٨٥.
٦٤ - الزير ينشد الشعر للرعينى ص ٨٦.
٦٥ - الزير يحدث أخته عما دعاه لقتل ابنها ص ٩٠.
٦٦ - ضباع تحكى وترثى الزير، بعد أن أمرت بأخذه إلى البحر فى صندوق ٩٠/ ٩١.
٦٧ - عدى يرثى الزير ص ٩١/ ٩٢.
٦٨ - الملك حكمون يحدث الزير ص ٩٤.
٦٩ - الزير يجيبه ص ٩٥.
٧٠ - برجيس الصليبى يهدد حكمون اليهودى، ويختم تهديده بالشعر ص ٩٧.
٧١ - ستير تحدث حكمون الملك عن الزير ص ٩٨/ ٩٩.
٧٢ - جساس يخبر قومه عن حزنه بعد ضرب الرمل ص ١٠٣/ ١٠٤.
٧٣ - الزير يشرح لليمامة قصة اختفائه ص ١٠٤/ ١٠٥.
٧٤ - حكمون يرحب بالزير ص ١٠٦.
٧٥ - الزير يختم كلامه، بأبيات لشكر الملك حكمون ص ١٠٦.
٧٦ - الرجل يخبر جساساً، لما رأى الزير يعود من بلاد حكمون ص ١٠٧.
٧٧ - سلطان بن مرة يرد عليه، ويحذر أهله ص ١٠٧.
٧٨ - عدى أخو الزير يرحب بعودة الزير، ويذكر فضله ص ١٠٧/ ١٠٨.
٧٩ - الزير يحرض إخوته، ويخبرهم بعزمه على قتل الزير جساس ص ١٠٨.
٨٠ - الزير يعبر عن بعض أحواله شعراً ص ١١٠.
٨١ - سالم يشكر الزير على تفريج الكرب ص ١١٠.
٨٢ - سلطان بن مرة، يطلب عفو الزير عن أهله متوسلاً بالجليلة. ص ١١٢.
٨٣ - رد الزير عليه ليطمئنه ص ١١٢.
٨٤ - اليمامة لا تصالح ص ١١٣.
٨٥ - الزير يؤكد عدم المصالحة، لسرد حادثة القتل، والثأر ص ١١٥/ ١١٦.
٨٦ - الزير يتحدث عن الخيل ص ١١٧.
٨٧ - قصيدة شيبون لخاله الزير يلومه، ويهدده ص ١١٨.
٨٨ - رد المهلهل عليه ينصحه ص ١١٩.
٨٩ - شيبون يشتم الزير ص ١٢٠.
٩٠ - رد الزير عليه ليحذره قبل قتله ص ١٢٠.
٩١ - الزير حزين على قتله لشيبون ابن أخته ص ١٢١/ ١٢٢.
٩٢ - عجيب بن جساس يشتم الجرو بن كليب ص ١٢٦.
٩٣ - رد الجرو عليه ص ١٢٦.
٩٤ - الأمير منجد خال كليب يرحب بالجرو، ويعلمه برغبته فى تبنى الجرو ص ١٢٧.
٩٥ - الجليلة تحذر ابنها الجرو من الأمير منجد حتى لا يقتله خوفاً من الثأر ص ١٢٨/ ١٢٩.
٩٦ - الجرو يرد على سؤال منجد عن نسبه، بإنكار نسبه إلى كليب ص ١٢٩.
٩٧ - جابر الشاعر يمدح جساساً، ويذكر الأخت ليذكره بالجليلة ص ١٣٠.
٩٨ - الشاعر جابر يمدح الجرو، ويذكره بخاله جساس حتى يحن إليه ص ١٣١.
٩٩ - جساس يستقبل الجرو والجليلة عند عودتهما من بلاد منجد، ويحرض الجرو على قتل الزير ص ١٣٢.
١٠٠ - الزير يرى كليباً فى المنام، يعاتبه لأنه لم يعد يقتل الأعداء ص ١٣٢.
١٠١ - الزير يرد على عتاب كليب، ويعلمه بعزمه على مواصلة الحرب ص ١٣٢/ ١٣٣.
١٠٢ - بنات كليب يقمن من النوم لنفس الرؤية، وينقذن الزير ص ١٣٣.

١٠٣ ـ الرمال يتنبأ بمقتل جساس على يد الجرو بن كليب ص ١٣٣ .
١٠٤ ـ الجرو يرد على طلب الزير له للمبارزة ص ١٣٤ .
١٠٥ ـ الزير يخبر اليمامة، بظهور غلام يشبه كليب ص ١٣٤ .
١٠٦ ـ اليمامة ترد عليه، وتعطى له علامات على أخوة الغلام، وتشير إلى حمل أمها قبل مقتل كليب ص ١٣٤/ ١٣٥ .
١٠٧ ـ اليمامة تصحح للجرو نسبه، وتعلمه بإخوتها له ص ١٣٦ .
١٠٨ ـ الجليلة تقص قصتها للجرو، وتخبره بالحقيقة ص ١٣٧ .
١٠٩ ـ الزير يفرح بعودة الجرو، ويذكره بالثأر ص ١٣٧/ ١٣٨ .
١١٠ ـ جساس يستجير بالجرو ضد الزير ص ١٣٩ .
١١١ ـ الجرو يرد عليه ص ١٣٩ .
١١٢ ـ الأمير تغلب يدعو الله، أن يرزق بولدين ص ١٤١ .
١١٣ ـ سرور يبشر بميلاد الولد، والبنت ص ١٤٢ .
١١٤ ـ حديث مالك أبو مى ص ١٤٣ .
١١٥ ـ حديث الفتى الغريب مع مى ص ١٤٤ .
١١٦ ـ رد مى على الفتى الغريب ص ١٤٤ .
١١٧ ـ مى تبكى حظها فى غياب أهلها بعدما خطفت ص ١٤٥/ ١٤٦ .
١١٨ ـ الأوس مغيظ لفقد مى ص ١٤٦ .
١١٩ ـ الأوس يسأل أهل الصحراء عن مى ص ١٤٧/ ١٤٨ .
١٢٠ ـ سعد يخبر مولاه بقدوم ابن عم مى (الأوس) ص ١٤٨ .
١٢١ ـ بيت الزير الذى يحمل الرسالة السرية ص ١٥٠ .
١٢٢ ـ اليمامة ترجع البيت إلى أصله الشعرى، وتكتشف مقتل الزير على يد حامل الرسالة ص ١٥٠ .

المغازي..

لون من ألوان السّير الشعبية العَربية

عبد الحميد بورايو

يتناول هذا البحث لوناً من ألوان الأدب الملحمى الذى عرفته البيئة العربية الإسلامية فى بعض فترات تاريخها، والمتمثل فى قصص المغازى، وسوف يركز على تلك الروايات الشفهية التى عرفتها منطقة شمال إفريقيا، فى فترة تاريخية قريبة العهد، امتدت ما يزيد عن قرن، وشملت النصف الثانى من القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن الحالى.

يطلق مصطلح المغازى، فى الثقافة العربية الإسلامية، على الأعمال الحربية التى قام بها الرسول (ص)، وصحابته بصفة خاصة، ويطلق - أحياناً - على جميع ما يتعلق بسيرة النبى (ص)، ويعود ظهور كتب المغازى المعروفة فى تاريخ الثقافة الإسلامية إلى بداية عهد هذه الثقافة بتدوين الروايات الشفاهية فى مختلف ميادين المعرفة، فقد واكبت عملية تدوين المغازى عمليتى تدوين الحديث، والتأليف فى تفسير القرآن، وقد جمع عدد من العلماء المسلمين الأوائل روايات أخبار المغازى، وقاموا بتدوينها، ومن بين هؤلاء: محمد بن إسحاق (٨٥ - ١٥٠ هـ)، ومحمد بن عمر الواقدى (١٣٠ - ٢٠٧ هـ) (١).

وإذا ما كانت هذه الروايات ذات طبيعة تاريخية بحتة، تم التعامل معها حتى الآن باعتبارها مادة لعلم التاريخ الإسلامى، فإنها إلى جانب ذلك، عرفت مساراً آخر ينتمى لحقل آخر من حقول النشاط الإنسانى، وهو مجال الروايات الأدبية الشعبية؛ إذ إنها استلهمت من طرف رواة الأدب الشعبى، فنسجوا منها أعمالاً قصصية مكتملة فى فترات مختلفة من تاريخ الأدب الشعبى العربى، وقد أصابها ما يصيب أنواع الروايات الشعبية من تطور وتغيير، وعرفت طريقها للتدوين فى بعض فترات تاريخ روايتها الشفاهية.

يمثل هذا اللون من ألوان القصص الشعبى أدبًا ملحميًا يتغنى بالبطولات الحربية، عرف طريقه إلى الصياغة الفنية على يد رواة شعبيين منذ العصور الإسلامية الأولى، وكان للصراع القائم بين الغرب وغيرهم من الأمم التى اصطدموا بها دور قوى فى بعثه وازدهاره، وخاصة فى الفترات التى تعرضت فيها الأمة العربية لأخطار الغزو الخارجى، مثل فترة الحروب الصليبية، وما تلاها. وقد كان تعرض بلاد شمال

(١) يوسف هوروفتس، المغازى الأولى ومؤلفوها، ترجمة حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبى، القاهرة ١٩٤٩، ص ص ٣ - ١٠.

إفريقيا فى القرن التاسع عشر للغزو الاستعمارى سبباً فى بعث هذا اللون من الرواية الشعبية ورواجه.

لعل أقدم نصوص لقصص المغازى، وهى فى مرحلة الاكتمال الفنى، هى تلك التى نعثر عليها فى بعض الطبعات الشعبية التى ظهرت فى تونس والقاهرة، وهى لا تحمل تواريخ محددة، وظهرت تحت عناوين توهم القارئ بطابعها التاريخى، فتستعير أحياناً عناوين مدونات المغازى التاريخية التى أشرنا إليها قبل قليل، وتأخذ منها طريقتها فى إسناد الرواية، وأسماء الشيوخ المعتمدين فى هذا الإسناد، غير أن طابع التأليف الفنى فيها يجعلها تختلف اختلافاً كبيراً عنها، ونرجح أن تكون هذه الطبعات أو مخطوطاته هى الأصول المدونة للمغازى الشفاهية موضوع بحثنا هذا، وتمثل الغزوة قصة مكتملة، لها بداية ووسط ونهاية، وهى - فى الوقت نفسه - ترتبط بمثيلاتها بوحدة ملحمية؛ فالمغازى تسند البطولة لعدد محدود من الشخوص، وتقدم الإمام علياً بطلاً لفتوحات الشام واليمن، وعبد الله بن جعفر بطلاً لفتوحات إفريقية، والبطلان لا يغيبان فى المغازى الأخرى، التى تسند البطولة لغيرهما، وبخاصة عبد الله بن جعفر، الذى يظهر فى كل غزوة منجداً للشخصية التى تقع فى الحرج، ويصل الإمام على فى كثير من الأحيان، عندما يجد البطل نفسه فى مأزق، وإذا لم يحضر بنفسه حينما يقع الصدام، فإن وجوده المعنوى، يلهم البطل وجماعته، ويساعدهم على تحقيق البطولة. فى أحد النصوص، ييأس عبد الله بن جعفر من إمكانية التغلب على الخصم الذى كان يستعمل السحر فى محاربته، وفى لحظة اليأس، يقصد رفيقاً له، ليسأله إذا ما كان قد تعلم شيئاً عن الإمام على، يمكن أن يساعد على التحكم فى العمل السحرى الذى يتعرضون له. ويطلب الرفيق مهلة للتفكير، ويعود فرحاً إلى عبد الله، ليقول له، إن علياً قد وصف له تميمة يتحكم عن طريقها فى الجن، ويشل حركتهم، وعن طريقها استطاع البطل أن ينتصر على خصمه. وكثيراً ما يستدعى تصوير الموقف القصصى، أو تقديم البطل فى غزوة ما، لأن يشار إلى حدث، أو موقف فى غزوة أخرى، بل إن هناك مغازى تعتمد مقدمتها على نهايات مغازٍ أخرى. وأحياناً، يقدم الراوى لشخصية جديدة فى غزوة ما، ثم تظهر الشخصية نفسها فى غزوة أخرى، على أساس أن جمهور المستمعين يعرفها من قبل، فالمغازى، وإن كانت تمثل مجموعة من المواقف البطولية، لكل موقف منها استقلاله الموضوعى، فإنها ترتبط فيما بينها، مكونة وحدة كبيرة من العمل البطولى، ولو أننا قمنا بتنسيق جميع المغازى فى وحدة متسلسلة، لحصلنا على عمل أدبى يتوفر على كثير من شروط الملحمة باعتباره نوعاً أدبياً، وسيكون بطل هذا العمل الإمام على فى نصفه الأول، وابن أخيه عبد الله بن جعفر فى نصفه الثانى، ويمثل امتداداً له، فهو ابن أخيه، وهو نفسه الذى دفع به للقتال، وأرسله مع جيش الفتح إلى شمال إفريقية، ليقوم بما قام به هو فى الشام واليمن، كما تذكر غزوة «فتح إفريقية».

ولا تتمثل الوحدة الملحمية فى المغازى المروية فى وحدة أبطالها فحسب؛ بل تتمثل كذلك فى وحدتها الأسلوبية، فهناك صيغ تتكرر فيها جميعاً، مثل تلك التى تتعلق بوصف مواقف المواجهة بين البطل وخصمه، وبين الجيشين المتحاربين، ومثل تلك التى تتعلق بوصف الأسلحة والخيل وساحة المعركة، وكذلك تتمثل فى القيم والمثل التى يجسدها الأبطال، والمعتقدات والاهتمامات الروحية التى تنبع منها هذه القيم والمثل، فهى تهدف إلى إقرار العدل والمساواة، والقضاء على الظلم، والالتزام بسلوك أخلاقى معين، وتغليب الخير على الشر.

ويعتمد تحقيق البطولة فى المغازى المروية، إلى جانب القوى البدنية للأبطال، على قواهم المعنوية، فهى تقوم على شجاعة البطل المستمدة من عنصره العربى، وقوته الروحية المستمدة من كونه يدافع عن الحق، ويسعى إلى إقامة النظام، يؤدى رسالة سماوية كلفه بها الرسول (ص)، أو خليفته، ولابد أن يكون الله فى عونه. والعون الإلهى قد يكون فى شكل خفى ذى طبيعة معنوية خاصة، إذا ما كان البطل يحارب قوى بشرية، ويكون قوة متجسدة فى اسم «الله»، أو البسملة، أو فى آية قرآنية معينة، أو فى رقية تركها النبى للإمام على، وسلمها هذا الأخير لإحدى شخصيات القصة، أو فى قميص للنبى يرتديه الإمام على وهو يصارع التنين، أو فى آية الكرسى التى يقرؤها الإمام، فتطوى الأرض، ويقطع الصحابة مسافة طويلة فى لحظات قصيرة، وسيف الإمام وحصانه، اللذان تسلمهما من القدرة الإلهية، بواسطة الرسول (ص)، الذى تسلمهما بدوره بواسطة الملك جبريل، ويتمتعان بخواص خارقة للعادة ولا يستطيع أى شخص، غير صاحبهما، استعمالهما، فالسيف لا يخرج من غمده، إلاّ على يد الإمام، كما أن الحصان، قد يؤدى استعماله من طرف غير صاحبه إلى الهلاك، مثلما حدث للحسين، عندما ركبه فى قتاله لجيش يزيد بن معاوية فرمى به أرضاً، مما سمح لأعدائه بأن ينالوا منه. ويولع الرواة بترديد الألقاب التى تطلق على الأبطال، والأشياء المساعدة، وهى ألقاب توحى بحجم القوة غير العادية لهؤلاء الأبطال، وهذه الأشياء وتجعلهم يتميزون عن غيرهم من الناس، فالإمام على هو «سبع الله»، وهو «حيدرة»، وهو «بوسكين» وحصانه،

وهو «الميمون»، وهو «السرحان»، وسيفه «ذو الفقار»، والمقداد بن الأسود الكندى هو «سبع النبى»، وقد أخبر عنه النبى صحابته قبل أن يسلم. ولكل قوة من هذه القوى تقديرها ونسبتها، بالقياس إلى غيرها، فالقوة التى يتمتع بها الإمام على تساوى أربعين أسداً، ويتوقف الراوى عند ذكر هذه الصفة، ليطلب من المستمعين أن يقوموا بعملية حسابية لتقدير قوة على. أما السيف فيحصد ألفين من الرؤوس يميناً، وألفين شمالاً، يقتل عدداً معيناً على يمينه، وعدداً معيناً على شماله. وتمثل شخصية الرسول (ص) القوة الملهمة للأبطال، والتى يلجأ إليها عند الشدة، فيستعين الأبطال بذكره، أوالرجوع إليه، واستشارته، أو باستخدام أشيائه الخاصة، والعمل بنصائحه وتوجيهاته، وبفضله وقعت معجزة كفاية طبق الطعام، الذى قدمه الصحابى «جابر» لعدد كبير من جيش المسلمين، فقد دعا هذا الأخير النبى وعدداً من صحابته، لتناول الطعام فى بيته، غير أن النبى دعا بدوره كل جيش المسلمين، ووضع أمامهم طبق الطعام الذى أعد من أجل عشرة أنفار، فكفى الجميع بفضل بركة الرسول (ص). وقد أحيا النبى فى الغزوة نفسها، ولدى هذا الصحابى، عندما ماتا، لأسباب تتعلق بتحضير الطعام، وبفضل الله تعالى، وفضل رسوله، وقعت معجزة إحياء الحمامة المذبوحة على يد عقبة، والتى كانت سبباً فى إسلام «داهية العقل»، إحدى شخصيات مغازى فتوح إفريقية. فالرسول يمثل دائماً مصدر القوة الخارقة التى يستفيد منها المسلمون، وتبهر خصومهم، فتدفع بعضهم إلى اعتناق الإسلام. وفى المقابل، يكون السحر والجن القوى الخارقة التى يتعرض فرسان المسلمين لعدوانها، ويستعين بها أعداؤهم. ويمثل الرسول، كذلك، القوة التنبؤية، فيتنبأ بظروف مقتل الحسين، وبنتائج المعارك، وبما يحدث للمسلمين فى بلاد بعيدة، ويوحى لأبطال باصطناع حيل معينة، للتمكن من العدو، وهو بدوره، يستعين بالملك جبريل فى هذا كله، ويقوم طيفه الذى يظهر فى المنام مقام شخصه بعد وفاته.

وبرغم أن الخوارق والمقدرات، التى تتجاوز حدود طاقة الإنسان العادى،.....، واستخدام المبالغة فى تصوير حجم الأعمال البطولية، تلعب دوراً مهماً فى المغازى، فإن هذا لا يلغى العالم الواقعى المستمد من الواقع التاريخى، إنما تضفى عليه صورة نموذجية ذات طبيعة فنية، ويظل يخضع للمنطق الإنسانى، وتحكمه العلاقات التى تحكم حياتنا العادية، وهى الارتباط بالزمان والمكان. وإذا ما حدثت واقعة تتجاوز هذين البعدين، فإن المغازى تنسبها لقوى غير بشرية. والشخص الذى تحدث له هذه المعجزات، ويتسبب فيها، ليس سوى واسطة تتحقق الأمور الخارقة عن طريقها. ومع هذا، فإن هذه الواسطة لابد أن تكون ذات قدرات خاصة، وصفات متميزة، فقد تكون شخصية الرسول، وذلك فيما يختص بمعجزات الجيش الإسلامى، وقد تكون شخصية الكاهن، أو الساحر بالنسبة لغير المسلمين، وإذا تعاملت الشخوص مع قوى من طبيعة غير طبيعتها، فهى تعى جيداً هذا الفارق، كما تعى الحدود الفاصلة، بين ما هو فى حدود الطاقة الإنسانية، وما هو خارج عن نطاق هذه الحدود، فقد دهش الشيخ فى غزوة «قصر الذهب»، عندما وجد علياً، وأصحابه قد سبقوه إلى ديار قومه؛ إذ إنه كان قد تركهم وراءه فى الطريق، ووقف يحاور الإمام علياً، وهو غير مصدق بما وقع؛ لأنه تناول الأمر بمنطقه العادى، دون أن يضع فى حسابه ما هو خارج عن نطاق إدراكه البشرى، وقد زالت دهشته، عندما اتضح له أنها معجزة من الله والرسول حولت علياً وأصحابه إلى طيور حلقت فى عنان السماء، واجتازت المسافة الطويلة فى وقت قصير. وتهتم هذه الغزوة (غزوة قصر الذهب) فى افتتاحيتها، بتعليل وجود الثعبان بقصر الذهب، والذى اتجه الإمام على وأصحابه إلى قتاله، فردت ذلك إلى عقوبة نزلت بمدينة «إرم ذات العماد»، عندما عصى أهلها الله، فسلط عليهم ثعباناً قضى عليه، وبقى مقيماً حتى زمن ظهور الإسلام، وعندما استجار من تبقى من أهلها بالرسول، ليخلصهم منه. ويحدث، إثر مثل هذه المواقف، أن يعتنق بعض الشخوص من جيش الكفرة الإسلام، وهذا يؤكد قولنا عن وعى الشخوص بعالمهم الواقعى، والتمييز بينه وبين العالم الآخر، ذلك أن مثل هؤلاء الشخوص يقبلون على تغيير سلوكهم، عندما يشهدون واقعة تخرج عن نطاق الواقع، وتتصل بالعالم الآخر، ويعزون هذا إلى المعجزة، وهكذا، فعلت «داهية العقل» فى الغزوة التى تحمل اسمها، عندما شاهدت عقبة يبعث الحياة فى حمامتها المذبوحة، و«شعاع الشمس» فى غزوة «الجدار»، عندما شاهدت الجنة والنار فى غيبوبتها، والقسيس الذى شاهد النبى (ص)، عندما كان يغسل رأس الحسين فى ديره. فهناك، إذن، فى المغازى حد فاصل بين العالمين، المعلوم والمجهول، تعيه شخوصها، وتتصرف بناء عليه.

وترسم المغازى، وهى تضع الحدود بين العالمين، المعلوم والمجهول، الإطار الطبيعى المناسب للشخوص، وهى شخوص ذات أبعاد محددة، وملامح خاصة، جادة، تعيش حياة عادية، تخضع لضرورة الحياة المادية، فتعانى من مطالب الحياة اليومية، وترزح تحت كاهل الفقر، وهى كذلك شخوص مليئة بالحياة، تزخر بالمشاعر والعواطف، فتسجل بعض المغازى

قصص حب، مصدره إعجاب كل من الطرفين بجمال الطرف الثانى، وشجاعته، وأخلاقه. ونجد هذا فى قصة غرام «اليامنة» بعبد الله بن جعفر، فى غزوة «فتح إفريقية»، كما تتغنى غزوة «المقداد والمايسة» بقصة حب صمدت أمام صعاب جمة، ومصدر هذه الصعاب هو أبو الفتاة، الذى صورته الغزوة جشعًا طماعًا، يستغل ثروة ابن أخيه، ويثرى على حسابه، ثم يتخلى عنه، ويرفض تزويجه من ابنته طمعاً فى أن يزفها لأحد أغنياء قريش، وتسجل غزوة أخرى الحقد الدفين، الذى دفع بعجوز إلى أن تورط «البشر بن ظالم» ملك «الشام الأخضر»، فى حرب مع المسلمين، لتقضى عليه، وعلى أبنائه الأربعين، لتنتقم منه، لأنه قتل ابنها ظلمًا، مستخدمة فى ذلك دهاءها ومكرها، عندما نصحته باستحضار أربعة من الصحابة، ليحرقهم ويستعمل رمادهم دواء لمرضه المستعصى، وقد كان الانتقام دافعًا للمرأة التى قتل الملك «الأندروز» ولديها، فتحملت مشقة رحلة طويلة مليئة بالمخاطر، لتصل إلى المدينة، وتشكو الملك للرسول، الذى جهز جيشًا، وقضى عليه.

وهكذا، تصدر تصرفات وردود أفعال الشخوص عن خلفية نفسية، وبواعث طبيعية، تعمل الرواية الشعبية على تضخيم صورتها، و إبراز قسماتها بشكل مبالغ، لكنها تظل ذات جذور واقعية مشدودة إلى أعماق النفس البشرية.

وتأتى شخصية البطل مجسدة للنموذج الإنسانى الذى يلزع للكمال، ويتمتع بصفات تدعو للإعجاب والتقدير، تتعلق به نفوس المتلقين؛ إذ إنها تجد فيه المثل الأعلى، وتجد فيه وفى أعماله البطولية إشباعًا لحاجات نفسية، والصراع بين شخوص روحية تتمثل فى المبادئ الإسلامية، وما ترمز إليه من عدل وخير، يؤمن أصحابها بضرورة نشرها فى جميع بلاد العالم، ليحققوا بذلك مشيئة الله والرسول (ص)، نجد أن الدوافع التى تقف وراء الكفرة، تتمثل فى الدفاع عن السيادة، وفى الطمع وحب السيطرة. من أجل هذا، تبرز المغازى الصورة المثالية للبطولة الإسلامية، فى حين تبرز الخصم فى صورة صاحب السطوة والجاه والقوة العسكرية الهائلة، فهو ينطلق من مواقع حصينة، ويعود إليها، ليحتمى بها، ويتمتع - هو وقواده - بقوة بدنية عظيمة، وأجسام عملاقة يركبون فيلة وخيلاً قوية، ويستعينون بأدوات سحرية، مثل التاج الذى يخفى صاحبه عن الأنظار، والذى يستعمله «الأندروز»، والذى يستعمله أحد شخوص إحدى المغازى.

وقد يشتهر الملوك منهم بالظلم والتسلط، مثل «البشر بن ظالم» فى الغزوة التى تحمل اسمه، و«جابر بن كندة» فى غزوة «المقداد والمايسة»، و«الملك الوهبى» فى الغزوة التى تحمل اسمه، و«ملك تكرية» فى غزوة «تكرية»، وملوك المدن المفتوحة بشمال إفريقية. وقد يكون الخصم ذا مظهر غريب، يحمل مزيجاً من الصفات البشرية والحيوانية، كما هو الحال بالنسبة «للصيد بن سلامة» فى غزوة «الصيد»، و«السامر» فى قصة مقتل الحسين، أو من الجن كما هو الحال بالنسبة لتنين قصر الذهب فى غزوة «قصر الذهب»، وتقدم الرواية الشعبية مثل هؤلاء الخصوم، مقابل عدد قليل من المؤمنين، يحملون عدة متواضعة من الأسلحة، ويتمتع أبطالهم بأجسام عادية فى مظهرها، بل إن من بينهم صغار السن فى حكم الأطفال، مثل «السيد العلاء» فى الغزوة التى تحمل اسمه، و«عبد الله بن جعفر»، و«على بن أبى طالب» فى بعض الغزوات الأخرى، وكذلك «محمد الكبير بن الحسين»، وقد تعطى مثل هذه المفارقة للخصم شعوراً بالتفوق والغلبة، لكن المعارك تنتهى دائماً بانتصار العرب، بفضل شجاعة أبطال الجيش الإسلامى، وسعة حيلة قواده، ومعرفتهم بفنون الحرب ومعنوياتهم الغالبة، ثم لأنهم يمثلون إرادة الله فى أرضه، ويتلقون عونه. ولا يعنى هذا أن النصر يتم لأبطال المسلمين بوساطة قوى سحرية، بل إن المعركة القتالية تعكس جو الواقع، حيث يسقط الشهداء، ويجرح الأبطال، ويتعرضون للأسر والإهانة، وقد كلف الانتصار على التنين الإمام علياً فى غزوة «قصر الذهب» ثمناً باهظاً، وظل فى الفراش بين الموت والحياة، لمدة أربعين يوماً غائباً عن وعيه. وانتهى قتال كتيبة عمار بن ياسر مع جيش «تكرية»، باستشهاد جميع أفراد الكتيبة من الصحابة الأربعين، وأثخن قائدها بالجراح (غزوة تكرية)، فالتضحية، وإن كانت مؤلمة، فهى ضرورية، لتعطى للفعل الملحمى سموه. وتفرق الغزوة بين قتلى المؤمنين، وقتلى الكفار، فالأولون شهداء ينتقلون، بعد أن يلفظوا الشهادة مباشرة، إلى الجنة تحملهم إليها الملائكة، ليتمتعوا بما يشتهى ويطيب، بينما تصبح جثث القتلى من الكفار نهباً للحيوانات المفترسة، والطيور الكواسر، ونجد فى غزوة «تكرية» تصويراً لمشهد الملائكة، عندما تحضر لساحة القتال، بعد انتهاء المعركة، لتنقل الشهداء للجنة.

وتحظى المرأة فى المغازى بمكانة خاصة، فهى قد تكون حبيبة للبطل فى بداية الغزوة، ثم زوجة له فى نهايتها. وهكذا، كانت المايسة فى الغزوة التى تحمل اسم «المقداد والمايسة»، وبنت أبى سفيان فى غزوة «الهجرة»، و«اليامنة» فى غزوة «فتح إفريقية»، وقد تكون عائقة للبطل، وهى فى صفوف عدوه، ثم تصبح أختًا له فى الدين، وزوجة لأحد أصحابه،

مثلما حدث «لشعاع الشمس» فى غزوة «الجدار»، أو معجبة بأحد رفاق البطل، وهى فى صفوف الأعداء، ثم زوجة له، بعد أن تعتنق الدين الإسلامى، وهو ما وقع لداهية العقل فى الغزوة التى تحمل اسمها. وقد تكون أُمًّا للبطل، يعنى الراوى بتصوير عواطفها، على نحو ما نجد فى غزوات، «الهجرة»، و«السيد العلاء»، و«الأندروزية»، و«البشر بن ظالم»، و«المقداد والمايسة». وتتميز المغازى، التى تتناول فتوحات شمال إفريقية، بأن المرأة المقاتلة فيها إفرنجية، وتكون خصمًا فى البداية، ثم تعتنق الإسلام ، وتصبح له نصيراً. وهكذا، كانت «اليامنة»، و«داهية العقل»، و«شعاع الشمس»، والمرأة فى المغازى المروية ذات جمال باهر، تحث المحاربين على القتال، كى يفوز بها الموعود فى النهاية، ويكون الوعد بالزواج بها شرطاً للتحالف مع أبيها، والقتال إلى جانبه، ولا يمنعها من أن تكون محاربة قديرة تبارز الفرسان، وتصرعهم وتحقق البطولات. هذا بالإضافة إلى قدرتها على تدبير الحيلة التى تنجح دائمًا. وهى، إلى جانب هذا، أم تستثيرها مشاعر الأمومة، والحنين لابنها الغائب فى غزوة «الهجرة»، وهى أم رؤوم، تكن لابنها عواطف جياشة تتفجر بها غزوة «السيد العلاء»، التى يمكن أن تعد الأم فيها البطلة الحقيقية.

فى دراستنا لأدب المغازى، نميز بين عدة عناصر تدخل فى تكوينه، وهى:

(أ) العنصر التاريخى.

(ب) العنصر الخرافى.

(ج) العنصر الواقعى.

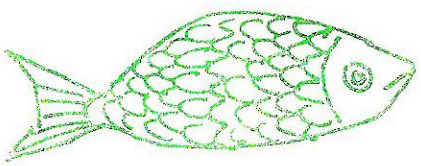
ويتمثل العنصر التاريخى، فى الوقائع التاريخية التى يتخذها هذا اللون من قصص البطولة، باعتباره إطاراً لنسج أحداثه القصصية، والشخوص التى يسند لها أدوار البطولة. وقد اختارت مغازينا فترة زاهية من فترات حياة الشعب العربى، هى فترة ظهور الإسلام وانتشاره، وهى فترة عرفت فيها الأمة العربية مرحلة حضارية جديدة، تميزت بإعطاء دفعة قوية لحركة المجتمع العربى، فى اتجاه تشكيل كيانه المؤثر، والقيام بدور بارز فى تاريخ تطور الحضارة البشرية. وقد برزت فى هذه الفترة شخصيات قيادية، حملت راية دعوة جديدة تبشر بثورة اجتماعية، وقيام علاقات إنسانية على أسس جديدة أكثر عدلاً، واستجابة لمثل الخير والفضيلة. وخاضت هذه الشخصيات الحروب فى سبيل هذه المبادئ، وحققت أعمالاً بطولية كان لها أثر قوى فى وجدان الشعب العربى على مر تاريخه، فصاغها فى قالب فنى، ليضيفها إلى تراثه الروحى، وتصبح زاداً له فى محنه، كلما تعرض لخطر يهدد مصير وجوده، فتبعث فيه روح الصمود، والمحافظة على كيانه، وتقدم له النموذج الأمثل لبث روح المقاومة، وصنع بطولات جديدة معاصرة، لصد العدوان الخارجى، وخوض الصراع فى سبيل الوجود.

ويدخل العنصر الخرافى فى تشكيل قصص المغازى، فتلعب فيها الخوارق التى نجدها فى القصص الخرافى دوراً مهمًا، مثل القوة التى تكمن فى الأدوار التى يستعملها البطل، ويعد السيف والحصان السحريين الذين يستعملهما الإمام على شكلين محورين للسيف، وللحصان السحريين اللذين يستعملهما بطل الحكاية الخرافية، ويحرص رواة المغازى على نسبة هذه القوة للقدرة الإلهية، التى قدمت هاتين الأداتين للبطل، عن طريق الرسول الذى تسلمهما بدوره عن طريق الملك «جبريل»، وقد جاء هذا التحرير نتيجة تطور التصور الشعبى للسحر؛ إذ أصبح فى مراحل حضارية متأخرة مرتبطاً بالشر، وقد دعمت العقيدة الإسلامية هذا التصور، عندما جعلت السحر من عمل الشيطان وقوى الشر؛ لذلك، فإن المغازى خلعت عن الأدوات ذات الطبيعة الخارقة، والتى يستعملها أبطالها الخيرون صفة نسبتها للسحر، وأضفت عليها صفة الخارقة الموهوبة من قوى الخير للبطل، تقديراً للشخص، وللدور البطولى الذى يقوم به. ومن هذه الأدوات أيضًا، الأشياء الخاصة بالنبى (ص) مثل القميص، الذى تسلمه منه الإمام على، ولبسه عندما صارع التنين فى غزوة «قصر الذهب»، وهو قميص واق يمنع عنه تأثير النار التى يلفظها التنين من فمه. أما الأدوات التى يستعملها خصوم البطل من الكفار، فقد تنص الغزوة على أن قوى سحرية تتحكم فيها، مثل «اللولب» فى غزوة «هبشوش»، وهى أداة شبيهة بالبساط السحرى، تطير من نفسها، لكنها تستعمل فى القتال، فيركبها صاحبها؛ لكى تحميه من أسلحة العدو، ويقتل بها دون أن يصاب بأذى، وقد شبهها الراوى بالطائرة المقاتلة التى نعرفها اليوم. وهناك «التاج» الذى يخفى صاحبه عن الأعين، فيرى الآخرين دون أن يروه، وقد عثر عليه الملك «الأندروز» عندما كان يصطاد السمك من البحر، حملته إليه الشبكة فى صندوق كان قد سقط من سفينة نوح زمن الطوفان، وهو شبيه بما يأتى فى حكايات ألف ليلة وليلة، من عثور على صناديق رصدها الملك سليمان، وألقى بها فى البحر. إلى جانب هذه الأدوات هناك القدرة الكامنة فى ذات الشخصية، والتى تكون قد اكتسبتها بفضل «حكمة» تلقتها من الجن، مثل قدرة «داهية العقل» على الطيران، والتى أخذت «حكمتها» من أمها التى

تنتمي لعالم آخر؛ لأنها هجينة من أب آدمي وأم جنية، أو تلقنها من النبي (ص) مثل قدرة جعفر بن أبي طالب على فهم لغة الطيور في غزوة «البشر بن ظالم». تأتي بعد ذلك القدرة على التحول من هيئة إلى أخرى، وهي من الموضوعات التي كثيراً ما تتكرر في القصص الخرافي، ونعثر عليها في غزوة «قصر الذهب»، عندما يتحول الصحابة إلى طيور، ليقطعوا المسافة الطويلة في طريقهم إلى مدينة «إرم ذات العماد»، ويمكن اعتبار ظهور أحد الملائكة في هيئة غراب، لينبه الصحابة للخديعة التي وقعوا فيها أثناء سفرهم إلى الشام الأخضر في غزوة «البشر بن ظالم» من هذا القبيل. وتلعب الجن دوراً مهماً في سير أحداث بعض المغازي، وهي - في جميع الحالات - تقف في صف قوى الشر لتعينها على البطل، مثلما وقع في غزوة «هبشوش»، أو لتكون هي ذاتها الخصم الذي يواجهه البطل، مثلما نجدها في غزوة «قصر الذهب»، ويعد موضوع عشق جنية لآدمي وزواجها منه، وما يترتب على ذلك من حصول أبنائها على خصائص مشتركة، موضوعاً مطروقاً في الحكايات الخرافية والشعبية، وقد فسرت غزوة «داهية العقل» عن طريقها ما اكتسبته الشخصية التي جاءت من الحكايات الشعبية والخرافية، وبالتحديد من قصص ألف ليلة وليلة التي كانت رائجة في البلاد العربية، في مختلف مراحل تطور أدب المغازي.

أما العنصر الواقعي في المغازي المروية فيتمثل في إسقاط رواتها مضامين رواياتهم على الواقع المعاش لجمهورهم، فالمغازي تتحدث عن مواجهة تقع بين مسلمين وكفار، ومن المؤكد أن جمهور المستمعين، وهو يستمع إلى هذه المغازي، يحدث عملية زحزحة للأحداث التاريخية، فتصبح كأنها تصور هي بنفسها واقعة. وفي هذه الحالة، يصبح هو امتداداً لجيش المسلمين الأول، ويصبح مستعمر بلاده صورة مكررة لجيش الكفار، ويعمل الرواة على تأكيد هذا التماثل، فيطلقون على الكفار في المغازي الأسماء نفسها التي تنتشر بين الجزائريين، والتي يطلقونها على الجالية الاستعمارية في الجزائر، وهي «الرومة»، و«النصارى»، و«الكفار»، كما يجعلون شخوصهم من هؤلاء «النصارى»، يتحدثون اللغة الفرنسية، وهي لغة المستعمر، فينطقون على لسانهم عبارات مستعملة في الحياة اليومية، وهم في وصفهم للمظهر الخارجي لهؤلاء الشخوص، يلبسونهم اللباس نفسه الذي يستعمله المستعمرون الأوروبيون المنتشرون في الريف الجزائري وقراه، وهو «البرطلة» و «الفيسته» و«الروال» و«بوطويل»، ويظل هذا الإسقاط ضمنيًا، يختفي وراء العنصر التاريخي في الشكل المنظوم للغزوة، ولكنه كثيراً ما يبين عن نفسه في أثناء أدائه نثراً من طرف الراوي، الذي يكشف عن صلة ما يحكيه، بالواقع الذي يعيشه جمهوره.

وقد أهل العنصر الواقعي رواية المغازي للقيام بدورها الوظيفي في المجتمع الجزائري في القرن التاسع عشر، والنصف الأول من هذا القرن، فقدمت نماذج بطولية لعبت دوراً بارزاً في بث روح المقاومة، والتحريض على الثورة، ونستطيع أن نقدر ما مثلته الصورة النموذجية لأبطال قصص المغازي المروية الذين قاتلوا تحت راية الجهاد، إذا ما علمنا أن جميع حركات المقاومة والثورات الشعبية التي واجهت الاحتلال الفرنسي في الجزائر، ابتداء من ثورة الأمير عبد القادر، وانتهاء بثورة التحرير المسلحة، قد رفعت جميعها هذه الراية شعاراً قاوم تحته الشعب الغزو الأجنبي طيلة ما يقرب من قرن ونصف. ولاشك أن الدور الذي حققه أدب البطولة الإسلامية، المتمثل في المغازي، في مجال تدعيم وتغذية الشعور القومي في نفوس المواطنين، والتعبير عنه، هو دور لعبته السير الشعبية على مدى تاريخ الشعب العربي، وهو ظاهرة ترجع إلى حيوية التراث الشعبي المعبر عن الوجدان الجمعي للجماعة الشعبية، وجدلية علاقته بالواقع، باعتباره ظاهرة ثقافية تعكس هذا الواقع، وتعمل على تغييره، وهو ما يفسر واقع رواج هذا الصنف من السير الشعبية في الجزائر، إبان فترة الاستعمار الفرنسي.



فى أدب الأطفال

أحمد سويلم

خلفت الإنسانية على مدى تاريخها الطويل تراثاً كبيراً ثرياً من الحكايات والنوادر والقصص والملاحم التى تنتمى إلى الإنسان جيلاً بعد جيل.. وهى تتضمن أفكاره وقيمه وسلوكه وثقافته وعقائده...

وقد اختلف العلماء المهتمون بدراسة الموروث الشعبى فى تعريفه.. وبعيداً عن هذا الاختلاف فإن الموروث يحمل فى ثناياه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع الكبير فى أى عصر من العصور وهو الذى يصوغ الإطار العام، ويحدد العلاقات، ويضبط السلوك بين الفرد والجماعة - صغيرة كانت أم كبيرة - إنه التراث الذى يعنى الثقافة أو العناصر الثقافية التى تلقاها جيل بعد جيل..

إن الموروث الشعبى هو محصلة الثقافة الشعبية المتراكمة المتنقلة من أقدم العصور.. والمسايرة لتاريخ الشعب على مر العصور بتنوع مظاهر حياته.. وهذا الموروث هو الذى يحافظ على دعامة الأصالة ولا يقف فى وجه التقدم العلمى التكنولوجى؛ بل يساعد بالمعرفة الصحيحة بطبيعة الإنسان وجوهر الإنسانية والتكامل الحيوى بين الفرد والمجتمع.

وليس من اليسير أن نفصل بين الوسائل المختلفة التى تستخدمها عناصر التراث الشعبى؛ ذلك لأن هذه الوسائل بتداخل الوظائف، فمجال الفنون الزمنية والتشكيلية يتشابك إلى حد كبير، وتتداخل التقاليد والعادات فى أشكال الفنون الشعبية والمضامين.

وطبقًا لهذا التحليل الشامل فإن الموروث الشعبى يهتم بالعادات الشعبية - والمعارف الشعبية - والأدب الشعبى - والفنون الشعبية - والثقافة المادية.

ولكل أمة موروثها الشعبى الذى يحرص كتابها على تقديمه لأبنائها - صغاراً وكباراً - ومهما اختلفنا على إطارات وأشكال هذا الموروث فإن من أهم صفاته الاحتفاظ بما يتفق مع التطور.. والاستغناء عما يلفظه... وتعديل ما يستحق أن يعدل.

لهذا، فإن عناصر هذا الموروث وأبطاله ورموزه وسيره وعاداته.. تخترق الزمن.. فيصل إلينا منها ما يحمل دلالات العصر.. وما يمكنه أن يعيش فى الوجدان العام بصرف النظر عن عنصرى الزمان والمكان.. وهى معطيات تحتفل بالقيم العليا التى تصدر عنها الوحدات الاجتماعية.

ويعد الأدب الشعبى أهم حلقة من حلقات الموروث الشعبى.. وتعتبر (الحدوتة) لوناً من ألوان السرد القصصى عرفته الإنسانية فى مراحل مبكرة: فقد نشأت الحدوتة مع قدرة الإنسان على الكلام فى إطار ذلك المجتمع البسيط الذى كان يضم الرجل والمرأة ويضم مالهما من أولاد صغار..

إن الحدوتة فى ذلك المجتمع كانت عملاً فطرياً دفعت إليه غريزة البقاء.. فقد نشأت فى إطار التحذير والتخويف من الضرر.. وتوجيه الأوامر والنواهى لتجنب الخطر.. ومن ثم تعتبر الحدوتة أول عمل تربوى عرفته الإنسانية منذ بدأ الإنسان يحس بكيانه فى هذا الوجود.

ويعتقد الكاتب الإنجليزى (هـ.ج. ويلز) أن الرجل المسن فى محيط الأسرة ومركزه فيها كان موضع احترام الجميع - هو الذى كان يقوم بأداء هذه الوظيفة ومن هنا كانت بداية الحكمة الاجتماعية والسلوك التربوى فى المجتمع الأول.. فقد بدأت الأمهات يغرسن فى نفوس الأبناء الصغار احترام الرجل المسن وتقديره.. لأنه الكبير ولأنه الحكيم.. وربما مثل هذه البذرة الأولى للرأى الحكيم أو الحكاء..

واعتمدت الحدوتة على أبطال من البشر والحيوان.. وجعلت الحيوان يتكلم ويغضب ويفرح ويخادع ويناور ويرضى.. تماماً كما يفعل الإنسان.

وتطورت أشكال الحكى مع تطور الإنسان وقدرته على السرد والقصص والتخيل والمحاكاة والتعبير.. وبعد أن صارت له تقاليده وعاداته..

أما السيرة الشعبية فهى حكاية شعبية طويلة ذات حلقات وفصول.. وهى تشمل حقائق لا سبيل إلى نكرانها.. وتشمل كذلك خرافات أو خيالاً محضاً لا سبيل إلى إثباته..

ولعل واضعى هذه السيرة لم يقصدوا إلى التحقيق والتدقيق.. بل اهتموا بمغزى القصة وتأثيرها وغاياتها التربوية وقيمها..

فإذا كان المراد تحقيق أى غرض من هذه الأغراض.. فلا بأس لديهم أن يضعوا إلى جانب عنترة أو سيف بن ذى يزن.. أو حتى هارون الرشيد أشخاصاً جاهلين ضعفاء.. وأشخاصاً آخرين عاشوا بعد البعثة المحمدية بسنوات طويلة.. ومن ثم ينظمون هؤلاء جميعًا فى سلك واحد دون النظر الى فوارق الزمان والمكان.. وبذلك يتحقق الغرض التعليمى مثلاً..

وإذا كان الغرض الأخلاقى يتحقق بأن يصرع أبو زيد ألفاً فى معركة واحدة فإنهم يقيمون هذه المعركة من العدم.. ويصرعون ألفاً بضربات السيف وطعنات الرماح.. بل وبدقات الدبابيس..

ولذا فالتاريخ الذى تصوره هذه القصص ليس كالتاريخ الذى نعرفه ونقرؤه فى مراجعه الدقيقة.. ونصححه على ضوء الوثائق والآثار والشواهد.. بل هو تصوير للحياة الوجدانية التى عاشها العامة فى ظل أحداث كبيرة أو فى ظل شخصيات كبيرة..

ويتراوح أسلوب السير بين النثر والشعر.. ويدور حول البطولات والفروسية والحروب، ولهذا فهى تشتمل على أشعار ملحمية..

وأهم أبطال السير الشعبية عنترة بن شداد - سيف بن ذى يزن.. أبو زيد الهلالى - على الزئبق - الأميرة ذات الهمة - الظاهر بيبرس - حمزة البهلوان - فيروز شاه - أحمد الدنف - وغيرها كثير لم يصل إلينا.

وقد جاءت السير الشعبية تصويراً حياً للبطل العربى الذى لا يقهر وتتضافر هذه الصورة مع الأبطال الجانبيين فى محاربة الشر الذى يرمز له ويسمى فى كل السير بالكفر والخروج على الدين ومناصرة عبادة الأوثان.. فكأن فكرة الخير والشر قد تشكلت فى هذه السير تشكلاً إسلامياً يتآلف مع العقيدة الإسلامية ولا يختلف معها..

ولهذا تقسم السير إلى عالمين: عالم المؤمنين وعالم الكفار والملحدين.. وأيضاً تسوق إلينا عالم الجن والشياطين والسحرة والكهان بين الإيمان والكفر.. ومن ثم تدور المعارك.. وتضيق المواقف وتنفرج فى تشويق بالغ وتصوير دقيق وخيال ممتع.

ونلاحظ أن السير تتميز بالطول؛ ولهذا فهى تروى على حلقات.. وقد أثمر هذا الطول عند المحترفين مجموعة من التقاليد القصصية التى تقترن بالسير الشعبية.. من ذلك استهلال السمر وختامه بالصلاة على النبى مع تأكيد صفته العربية ثم تأثير الشاعر أو المحدث إلى حد البكاء فى المتلقين..

ويعكس بطل السيرة حقيقة العلاقات التى تربط الجماعة فى المجتمع الذى أنشئ فيه العمل الأدبى..

أما بطل السيرة فهو إما بطل درامى يعبر عن الفرد وسط دوامة الصراعات مع القوى الأخرى تعبيراً فنياً..

وإما بطل أسطورى يتمتع بإمكانات لا تعرفها الطبيعة البشرية المحدودة.. فهو يستعين بالقوة الغيبية الخارقة كالسحر والكهانة والآلهة الشياطين.. وأيضاً بالقوى الجسدية غير المحدودة.. ويسخر الحيوان والريح والماء فى خدمته.. وإما بطل ملحمى فردى يعكس موقفاً بذاته لكنه يعبر عن الجماعة وموقفها..

وربما تجتمع هذه النماذج جميعاً فى بطل السيرة... أو تجتمع دون الأخرى ويجمل القول أن السيرة الشعبية وإن كانت تتكئ على التاريخ والحقائق لكنها ليست ثبتاً تاريخياً لأحداث حياة البطل أو العصر... ولذا يمكن أن نعتبر قالب السيرة أصلاً للرواية فى شتى صورها وبشتى أنواعها ونستطيع - تجاوزاً - أن نجعلها رواية لا تاريخية ولا خيالية ولا واقعية، وإنما نطلق عليها (الرواية) أو... (الرواية السيرة).

وبذلك يمكن أن تكون سيرة عنترة رواية من نوع السيرة يغلب عليها الطابع التاريخى..

السيرة الشعبية فى عالم الصغار

تعتبر السيرة الشعبية .. إلى جانب كل ما يدخل تحت الموروث الشعبى.. من مصادر أدب الأطفال...

وبالرغم من أن السيرة الشعبية التى وصلت إلينا قليلة العدد.. إلا أن الكتاب قد أقبلوا عليها يقدمونها فى أشكال مختلفة من التبسيط والتيسير والتلخيص.. وكان من أهم الكتاب الذين عنوا بالسيرة الشعبية للكبار والصغار وللناشئة: محمد سعيد العريان - محمد أحمد برانق - عباس خضر - كامل كيلانى - فاروق خورشيد وغيرهم..

ونلاحظ أن السيرة الشعبية باعتبارها أدباً شعبياً يمكن أن يكون لها عدة وظائف أهمها:

١ - وظيفة ثقافية.. فالأدب الشعبى ليس مجرد تسلية أو متعة أو ترفيه... ولكنه زاخر بالمعارف العامة التى يحصلها الطفل من الإطار الاجتماعى الذى يحيط بهذا الأدب مثل المواقيت وأسماء الشهور والأماكن والمناخ وغيرها..

٢ - وظيفة جماعية أو قومية.. وهى الوظيفة التى تحافظ على التراث الجماعى من ناحية وعلى مزاياها وأمجادها من ناحية أخرى.. وهذه الوظيفة تقوم على ركيزتين أساسيتين هما:

أ - مرحلة التطور للبيئة والمجتمع منذ بدأت السيرة من البداوة إلى الحضارة.

ب - البيئة؛ أى: أبعاد الوطن جغرافياً.. ونوعية هذه البيئة الاجتماعية..

٣ - وظيفة نفعية.. حيث يرتبط الأدب الشعبى بمنفعة الإنسان وثروته أكثر مما يرتبط بتحقيق القيم الجمالية أو التسلية أو تزجية الفراغ.. ولذا فهو يقدم معانى عملية وقيماً تربوية مختلفة.

٤ - وظيفة الشعور بالذات.. الفردى والجماعى..

وهذه الوظيفة تبدو فى حكمة الشعب المبثوثة فى أمثاله وملاحمه الكبرى التى تحكى سير الفرسان والأبطال..

٥ - وظيفة تفسير الظواهر.. بالمحافظة على الأصالة والقيم القديمة.. ويرى بعض العلماء أن السيرة الشعبية هى أهم الأشكال التى تصلح للطفل وهى تعد الحلقة الكبرى فى التراث الأدبى الشعبى .. ويرون أنها بمضامينها ومحاورها خط مشترك بين العرب.. وجميعها تستهدف التصعيد إلى مثال تحرص الإنسانية أو الجماعة عليه كما تستهدف تثبيت القيم الإنسانية العليا بالإضافة إلى الترفيه والتعليم..

إن السيرة الشعبية تقدم بطلها فى مراحل خمس هى:

١ - مرحلة التكوين ؛ أى: فترة ولادة الشخصية مثل ملامحها وسماتها وجذورها الأولى وما يمكن أن يبدو عليه فى الصغر من صفات تسمو وتتسع وتتبلور حتى يصبح بطلاً..

٢ - مرحلة الفروسية وفيها يخلص البطل من جميع الدوافع الذاتية التى كانت تتحكم فيه ليحل محلها دوافع أخرى تحدد تقاليد الفروسية العربية بكل مقوماتها..

٣ - المرحلة الأسطورية حيث يصبح البطل رمزاً للفارس الذى لا يقهر.. وتصبح أهدافه أهدافاً موضوعية لاذاتية..

٤ - المرحلة الملحمية.. وكما هى الحال فى الأعمال الملحمية.. بعد أن يصل البطل إلى القمة لايجد أمامه إلا الطريق الوحيد إلى الانحدار مرة أخرى من القمة إلى السفح..

٥ - مرحلة الامتداد.. حيث تنتهى حياة البطل، وتنتهى إلى جواره الخيوط التى كانت تربط مجتمعه الخاص ومجتمعه العام فتتفكك كلها وتتهاوى بعد موت البطل الذى كان يربط بينها.. لكن موته الجسدى لا يعنى موت أعماله أو قيمه أو بطولاته.. فكل هذا يظهر فى أكثر من شكل وصورة.. يظهر فى أبطال صغار.. أو فى معارك مماثلة ممتدة تتجسد فيها كل ما كان يفعله البطل القديم...

ولا شك أن هذه المرحلة إنما تترجم وتصور مجتمعاً كبيراً بكل ملاحمه وانتصاراته وهزائمه.. طموحاته وعثراته.. ونجد فيها العادات والتقاليد التى تعيش فى وجدان الإنسان غير مبالية بحاجزى الزمان والمكان..

إن السيرة تقدم صورة اجتماعية كاملة.. تسمح بأن تكون مادة متطورة مع الزمن.. وهذه السمة بالذات هى التى تغرى الكاتب بتقديم السير الشعبية برؤى مختلفة للكبار والصغار على السواء.. أو كما نقول بتعبير العصر.. تقديم السير الشعبية فى ضوء رؤية العصر.. لأنها تتميز بالمرونة والثراء والرموز والإيحاءات والمواقف التى تمتد بدلالتها إلى الحاضر.. ومن هنا كان الجذب وكان الإغراء بتقديمها إلى قراء العصر...

وبنفس أسلوب التعامل مع ألف ليلة وليلة أو كليلة ودمنة.. يمكن أن يتعامل الكاتب مع السيرة الشعبية فى إطار كثير من العناصر أهمها:

١ ـ أن السيرة الشعبية منبع خصب الخيال...

٢ ـ أنها تتميز باحتضان القيم الإنسانية والصراع بين الخير والشر وانتصار الخير.

٣ ـ أنها تقدم نماذج البطولة العربية.. تلك البطولة التى تعتمد على الشجاعة والإقدام وترفض التواكل والفشل والتقاعس عن العمل القومى المنشود.

٤ ـ أنها تقدم مواقف يمكن أن تتكرر وتوجد فى أى عصر .. باعتبار السيرة... هى سيرة نماذج إنسانية فى جميع أحوالها وتقلباتها.

٥ ـ أنها تقدم الأصالة العربية.. تلك السمة التى ينبغى أن نجسدها ونحييها من جديد وأن تتوحد فى وجداننا بما تبقى من جمال الماضى وروعته..

٦ ـ أنها تقدم الدراما بما فيها من عناصر الحكى والتشويق والحكمة والمتعة جميعاً.. وكلها تدخل فى ذكاء وجدان الصغير وعقله..

٧ ـ أنها تقدم الثقافة والمعرفة بكل آفاقها وعناصرها.

٨ ـ أنها تعطى أمثلة كريمة يستعين بها الصغير فى مواجهة الصعاب والمواقف المعقدة.. بفكر مفتوح وقلب لا يقهر..

٩ ـ أنها تجسم الرغبة الملحة فى تحرير النفس أو الجماعة من أية قيود أو حصار أو ضغوط.

١٠ ـ أنها تجسد حاجة المجتمع إلى البطل الشعبى فى كل العصور حيث يعطى البطل البعد الاجتماعى والإنسانى والفنى لأشهر الأحداث التاريخية التى يمكن أن تحدث فى أى عصر.. أما القوالب الفنية التى يمكن أن تقدم السيرة الشعبية للصغار فيمكن أن تكون أحد القوالب الآتية:

١ ـ تبسيط أو تيسير السيرة فى قصة متعددة الفصول أو الأجزاء..

٢ ـ تقديمها فى صورة دارمية مسرحية..

٣ ـ تقديمها أو تقديم جوانب منها فى قصص قصيرة..

٤ ـ التعبير عنها شعراً..

٥ ـ تقديمها فى وسائل الإعلام المرئية والمسموعة..

وهناك ملاحظة أخيرة ينبغى أن تكون تحت عين وبصيرة الكاتب هى أن السيرة الشعبية والموروث الشعبى بصفة عامة ـ يجب أن توضع تحت مشرط الاختيار والتنقية والتصفية.. بحيث نحترم فيما نقدمه عقلية الصغير وما يتناسب مع مرحلة عمره ومع مستوى إدراكه وثقافته ووجدانه .. فنسقط كل ما يطيح بقيم الصغار.. ونعمل على تغذية خيال ووجدان وعقل الصغير بكل ما يفيد وما يضيف..

مثال تطبيقى

سيرة عنترة بن شداد

إن التعريف العلمى المعاصر لكلمة (سيرة) يحدد مكانها بين التاريخ والأدب؛ فهى تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهميته كموجه للأحداث فى عصره... أو حياة جماعة لعبت دوراً ذا أثر فى تاريخ أمة.. أو تاريخ الإنسانية.

وهى أدب من حيث كونها تحمل انطباعات مؤلفها.. وتتلون بثقافته ووضعه الاجتماعى وموقفه من الحياة..

وحينما نتناول سيرة عنترة مثلاً تطبيقياً لإمكان تقديمها للطفل.. نجد أن لها جانباً تاريخياً.. فهو شخصية واقعية عاشت العصر الجاهلى..

لكن ما قدمته السيرة أكثر مما قدمه التاريخ..

وكل ما وصل إلينا من أخبار عنترة.. أنه كان عبداً.. سعى لكى يتحرر ويتزوج عبلة التى كانت من السادة... وأخذ يؤكد ذلك فى أشعاره.. التى كانت أول معول فى هد جدار عبوديته باعتبار أن السادة فقط هم الذين يقدرون على الشعر.. ومن ثم كان عنترة فارساً للسيف والشعر معاً..

هذا ما يقوله التاريخ عن عنترة..

لكن ما تقوله السيرة لا يكتفى بما صح من هذه الأخبار التاريخية... فسيرة عنترة ليست تاريخاً لأحداث حياة هذا الفارس... وليست تبعاً لمراحل حياته فحسب.. وليست تتبعاً لحياة قبيلة عبس وحدها - جغرافياً... وتاريخياً - إنها تتجاوز هذا كله إلى خلق المواقف والأحداث وتخيل مجالات الحركة لصاحب السيرة...ودفعه ليؤثر التأثير المطلوب الذى قد لا تنتجه الأحداث التاريخية الثابتة...

كما أن كاتب السيرة يدخل من الشخصيات مالا يدخله التاريخ.. ويجعل لها أدواراً ذات أهمية مؤثرة فى الأحداث..

أما لماذا نختار سيرة عنترة ولانختار غيرها - فلأن هذه السيرة هى أول الأعمال التى عرفها تراثنا الأدبى... ولأن بطلها شاعر جاهلى معروف ارتبط اسمه بالمعلقات التى ضمت شعراء كباراً غيره.. كما أن له دوراً مشهوراً فى الدفاع عن بنى عبس ضد بنى ذبيان.. كما أن السيرة تتناول أحداثاً تاريخية ليست فقط فى الجزيرة العربية بل أيضاً فى غيرها من البلاد المجاورة..

ويلاحظ مؤرخو السيرة أننا يمكن أن نجد إشارات لسيرة عنترة فى السير الشعبية الأخرى على حين لانجد فى سيرة عنترة أية إشارة لأية سيرة أخرى.. مما يجعلها أقوى... وأشد تأثيراً من غيرها..

إن سيرة عنترة تترسم مكانة الفارس العربى.. فى مجتمعه.. فبعد أن تحل مشكلة عنترة الشخصية باعتراف القبيلة به وبزواجه من عبلة وتعليق قصيدته على أستار الكعبة.. تصبح مهمة الكاتب إبراز دوره باعتباره فارساً عربياً على فرسان الروم المشهورين.. وفرسان الفرس المعروفين..

ولا شك أن الكاتب هنا يؤكد هوية العربى.. ويدافع عن قضية الانتماء وموقف العرب من الشعوبية..

ولا شك أن هذه قيمة عربية يمكن أن تقدمها السيرة إلى الناشئة ليعودوا إلى هويتهم العربية من خلال هذا النموذج الفذ الذى أعلا جبين أمته فى تلك المعارك القديمة..

ثم يلجأ الكاتب إلى توسيع دائرة الصراع.. فالعرب يجاورهم ملك كسرى وملك قيصر.. ولا بد لأحدهما أن ينحاز إلى أهداف هذا الفارس العربى.

وتكاد تكون هذه القضية هى التى تتكرر فى كل عصر.. طبعاً فيما يتميز به المجتمع العربى من ثروات ومكاسب وحضارة..

وتخضع الامبراطوريتان للنفوذ العربى بقوة الفتح.. ورغم هذا الانتصار يجد العربى نفسه مضطراً إلى الدفاع عن نفسه وعن قيمه الحضارية قبل الإسلام.

وهذا يماثل حمية العربى فى كل العصور فى محافظته ودفاعه عن تراثه وحضارته باعتبار أن الماضى العريق هو رحم للحاضر.. وأن قيمه الأصيلة تجمع بين الثبات - فى جوهرها والمرونة - فى ملائمتها للعصر... وهذا ما نطمع أن يتعرف عليه طفل اليوم..

ثم إن قصة عنترة هى قصة المطالب بالحرية حتى نالها...

وتقدم السيرة مواقفه وصراعه من أجل نيل هذه الحرية.. ومن أجل المساواة بينه وبين الآخرين فى الحقوق والواجبات.. كما تعكس صراع البطل ضد تخلف الفكر والعنصرية...

وهى نفس المشكلات التى لاتزال تعانيها بعض المجتمعات القريبة والبعيدة من أجل القضاء على العنصرية.. ومن أجل الحرية والعدالة والمساواة.. ولاشك أن تنشئة أطفالنا على مثل هذه القيم تضمن لهم ولأوطاننا غداً يسعد بالحرية والعدالة...

إن مقاييس الحكم على البشر ليست بالمولد واللون ولكنها لابد أن تتغير لتؤكد قدرة الفرد على العطاء.. والقيام بالمسئولية والالتزام الخلقى أمام الجميع وبهذا المفهوم تبلور سيرة عنترة شخصية البطل... ولهذا فإن هذا الإطار الذى تقدمه السيرة يوشك أن يكون إطاراً عصرياً.. فنحن فى حاجة إلى تأكيد هذه القيم لدى الصغار... علينا أن نؤكد لهم قيمة العطاء والعمل والمسئولية والالتزام... وعلينا أيضاً أن نسوق مثالاً كعنترة وهو يصارع فى سبيل تأكيد هذه القيم ويجمع عنترة فى شخصيته متناقضات كثيرة..

إنه عبد يعانى ذل الأسر والعبودية واللون الأسود..

لكنه يتحدى ذلك كله.. بفضائله التى تؤهله لمركز الصدارة فى القبيلة... فهو فارس لا يقهر وهو شاعر كبير له أراؤه وفلسفته وأحلامه أيضاً...

ولكى يبرز المؤلف هذه الفضائل.. ولكى تكتمل الدراما.. يضع أمام البطل صوراً أخرى لشخصيات تنتسب إلى أشرف بطون القبيلة لكنها شخصيات ينقصها الوعى والإحساس والانتماء والتمسك بالقيم.. بل يعانى بعضها نقصاً فى رجولته... وخوفاً من الأخطار..

وهنا تكون الدراما والصراع الدائر بين طرفى النقيض.. بل بين نموذجين مختلفين مما يدخل فى دائرة التحدى والحرص على الذات الكريمة لدى البطل...

إن شخصية عنترة تواجه شخصية ابن زياد فى حب عبلة... وهو مجال للتنافس يحرص المؤلف فيه على خلق المواقف التى تظهر الفضائل الكامنة فى شخصية عنترة العبد الأسود... وتظهر المطاعن واضحة فى شخصية ابن زياد المدال الثابت النسب.. العريق الحسب..

إن السيرة تؤكد أن الشرف وحده لا يكفى... فالصدفة تلعب فى وجوده.. وليس للإنسان فضل فى أن ينحدر من صلب غنى أو فقير.. وإنما تفضل السيرة من خلال المواقف والأحداث والتطور الدرامى... ذلك الشرف الذى يؤكده عنترة فى شعره:

إنى امرؤ من غير عبس منصباً شطرى وأحمى سائرى بالمنصل

إنه التفوق والفروسية والسمو..

ويجتهد المؤلف فى خلق المواقف التى تضع هؤلاء فى موقف الاختبار وتكون النتيجة تفوق عنترة... وإخفاق الآخرين.. إنهم يفقدون حريتهم ولا يحصلون عليها إلا من سيف عنترة - العبد الأسود - فيصبحون بهذا عتقاء سيفه...

ويحصل عنترة بجدارة على حريته حينما ينقذ القبيلة من دمار محتوم.. ولولا وعد شداد له بالحرية لما هبط إلى ميدان المعركة ليقلب ميزانها لصالح قبيلته ويتحول من عبد لا يصلح إلا للحلب والصر.. إلى سيد فى القبيلة له فضل انتصارها وبقائها.. والحفاظ على ماء وجهها...

إنه فارس عربى.. ونموذج يشعل وهج العزيمة فى وجدان الصغار ويرفض الهزيمة فى كل المواقف..

وتتعدد المواقف التى تثبت أن عنترة فارس لا يقهر.. وأنه يتحلى بسمات الفارس وخلق الفروسية.. من السماحة إلى الشجاعة إلى الكرم إلى الفداء إلى العمل ... إنها أخلاق الفارس وهى أيضاً القيم الخالدة التى يمكن أن تمتد إلى عالمنا المعاصر لو أننا وعيناها وأعدناها إلى سلوكنا..

أما مواقف التحدى فى السيرة فهى كثيرة..

وربما ينقصنا الآن أن نربى أبناءنا على تحدى قهر ظروفهم.. فبالإرادة والعزيمة يمكن أن نحقق الكثير.. ولاشك أن أبناءنا يمكنهم أن يجدوا فى عنترة القدوة.. والمثل الأعلى فى كثير من المواقف التى يقتحم فيها الصعاب ويتحدى نفسه... ويتفوق عليها..

إن شيمة الفارس ألا يستسلم لأى قهر - هكذا سيرة عنترة، إنه يعلق شعره فوق أستار الكعبة لأن شعره جدير بذلك.. وهو يحصل على حريته باعتراف الجميع.. لأنه لولاه لأسرت القبيلة كلها وأصبح رجالها ونساؤها وأطفالها فى قائمة العبيد..

وهو يحصل على نوق النعمان - النوق العصافير - التى لا يقدر عليها أحد ويسوقها مهراً لعبلة.. ولم يكن أحد يعد هذا.. بل عدوه - لو حدث - من قبيل المعجزات...

إنه، إذن، فارس حر بسماته وخصائصه.. وخصاله.. وما حق الحياة والحرية الذى حصل عليه إلا شئ من كثير فتح أمامه الطريق إلى القمة..

والسيرة حافلة بالمغامرات والأخطار والمواقف الصعبة التى تجذب القارئ الصغير وتنمى خياله.. وتذكى إحساسه..

لقد قدمت السيرة أهدافًا كثيرة.. اجتماعية وثقافية وسياسية ودينية.. وهذه الأهداف ترسم صورة كبيرة للمجتمع العربى وارتباطاته كلها دون أن تهمل الوقوف عند الجزئيات الهامة لتفصيلها..

وبطل السيرة هنا صاحب رسالة سامية هى رسالة العدل والحق والواجب والخير.. والانتصار على الشر..

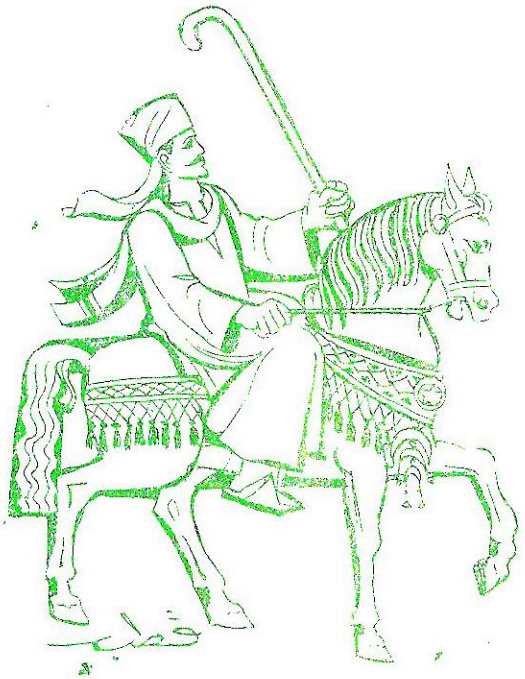
وبعد..

فقد قصدنا أن نلقى الضوء على سيرة عنترة؛ لنستشف منها قيمها وما يمكن أن تضيفه إلى عقلية الصغير فى عصرنا الحديث.. باعتبارها سيرة العرب فى كل زمان..

أهم المراجع

١ - التربية عبر التاريخ - عبد الله عبد الدايم - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٨٤.
٢ - علم الفولكلور د. محمد الجوهرى - دار المعارف ١٩٧٨.
٣ - بين الفولكلور والثقافة الشعبية - فوزى العنتيل - هيئة الكتاب ١٩٣٨.
٤ - الحدوته والحكاية فى التراث القصصى الشعبى - محمد فهمى عبد اللطيف دار المعارف ١٩٧٩.

٥ ـ الحكاية الشعبية ـ د. عبد الحميد يونس دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .
٦ ـ التراث الشعبى ـ د. عبد الحميد يونس ـ دار المعارف ١٩٧٧ .
٧ ـ البطولة فى القصصى الشعبى ـ د. نبيلة إبراهيم سالم ـ دار المعارف ١٩٧٧ .
٨ ـ الفنون الشعبية ـ رشدى صالح ـ دار القلم ١٩٦١ .
٩ ـ فى كتابة السيرة الشعبية ـ فاروق خورشيد ـ ومحمود ذهنى ـ دار الثقافة العربية ١٩٦١ .
١٠ ـ السير الشعبية ـ فاروق خورشيد ـ دار المعارف ١٩٧٨ .
١١ ـ حول الفن الشعبى وأثره فى التكوين النفسى للطفل (بحث) ـ د. إبراهيم بعلوشة ـ الهيئة العامة للاستعلامات.
١٢ ـ التراث الشعبى وأثره فى التكوين الفنى للطفل (بحث) مصطفى عيد ـ الهيئة العامة للاستعلامات.
١٣ ـ أضواء على السير الشعبية ـ فاروق خورشيد ـ دار القلم ١٩٦٤ .
١٤ ـ القصة فى التربية ـ د. عبد العزيز عبد المجيد ـ دار المعارف ١٩٥٦ .
١٥ ـ أطفالنا فى عيون الشعراء ـ أحمد سويلم ـ دار المعارف ١٩٨٧ .
١٦ ـ التربية الثقافية للطفل العربى ـ أحمد سويلم ـ مركز الكتاب للنشر ١٩٩٠ .
١٧ ـ اتفاقية حقوق الطفل ـ الأمم المتحدة .



السيرة الهلالية والمسرح

عبد الغنى داود

(السيرة الهلالية) هى الملحمة الشعبية العربية المعروفة بسيرة بنى هلال والتى أتصور أنها ملحمة العرب الأولى التى امتدت وتجاوزت الوطن العربى الكبير، حتى وصلت إلى غرب إفريقيا وشرقها على السواء. وهى الملحمة التى صورت وقائع العرب القيسية فى المدة ما بين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين؛ أى إبان الدولة الفاطمية. وتدور وقائعها حول عدد كبير من الأبطال، أبرزهم أربعة انتهت إليهم الرئاسة فى القبيلة، وهم: حسن بن سرحان الملقب بالسلطان، ودياب بن غانم، وبدير بن فايد قاضى العرب. أما أشهرهم فهو أبو زيد بن رزق بن نايل الهلالى بطل القبيلة الأسود، ثم ينضم الى هؤلاء الأربعة أبطال آخرون أبرزهم: (الزناتى خليفة حاكم تونس ورأس قبيلة زناتة من قبائل البربر)، و (الخفاجى عامر) ملك العراق، و (على أبو الهيجان) حفيد أبى زيد الهلالى، و (زيدان) الزغبى ابن شقيقة أبى زيد، و (يونس بن سرحان) عاشق (السفيرة عزيزة بنت الوهيدى معبد) رأس قبيلة صنهاجة البربرية. أما صاحبة ربع الشورى ورمز المرأة الجميلة والحكيمة فى الملحمة، فهى (الجازية بنت سرحان) صاحبة العقل الراجح والجمال الفائق.

وتنقسم الملحمة إلى عدة أبواب، أو أجزاء أو (دواوين)، أبرزها (الريادة، والتغريبة، والأيتام). وتروى هذه السيرة فى شهور طويلة، على الربابة عادة، محملة بكل تراكماتها التاريخية، حتى تفرعت عنها سير محلية أخرى مثل: «عزيزة ويونس»، و «الزنانى خليفة»، و«الجازية الهلالية». وقد تم جمع أجزاء السيرة الهلالية فى طبعات شعبية، منذ أواخر القرن الماضى بعد ظهور المطبعة، وهى السيرة التى تنقسم إلى مادة سردية نثرية قصيرة وإلى قصائد شعرية طويلة، تمثل الجزء الأكبر من دواوين السيرة، وهى أقرب الأشكال التى تروى بها السيرة فى الوجه البحرى فى مصر. وقد تم مؤخراً تجميع أجزاء كبيرة من السيرة بالشكل الذى تروى به فى جنوب مصر، وتعتمد - غالباً - على شكل (المربع) الموزون، وأصدر هذه المادة، فى عدة أجزاء، الشاعر (عبد الرحمن الأبنودى). كما يقوم د. أحمد شمس الدين الحجاجى بالدراسة العلمية

لأجزاء كثيرة من السيرة التى تروى فى جنوب مصر، ويقوم بجمعها وتحليلها، وأصدرها فى أكثر من كتاب.

كانت أولى تجارب استلهام السيرة الهلالية على يدى الشاعر الكبير محمود بيرم التونسى (١٨٩٣ ـ ١٩٦١) عندما كتب أوبريت «عزيزة ويونس». وقدمتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى موسم ١٩٤٤ ـ ١٩٤٥ من ألحان (زكريا أحمد) وإخراج (فتوح نشاطى). وتتكون هذه الأوبريت من ثلاثة فصول؛ حيث تبدأ بقصيدة (الصلاة على النبى) ـ كما يفعل رواة السيرة عادة باعتبارها نوعاً من شد الانتباه، وهى، هنا ، نوع من الافتتاحية يقدم فيها شخصيات الأوبريت، وهم : (أبو زيد الهلالى، وأبو سعدة الزناتى، ودياب بن غانم، وحسن بن سرحان، ويونس، والجازية، والقاضى بدير، والسفيرة عزيزة، والعلام، وقاضى بلاد المغارب «معن الخطيرى»، و (الطوى بن مالك أحد زعماء الزغابة) . ويبدأ الفصل الأول فى يوم الاحتفال بعاشوراء فى قصر الخليفة الفاطمى المستنصر بالله ومعه وزيره (أبو القاسم) اللذان يحاولان فض الاشتباك بين الهلالية والزغابة الذين يتنازعون؛ لأن (دياب) أطلق مواشيه على مراعى الهلالية وشعيرهم فى مغاغة بوسط صعيد مصر. ويقترح الوزير دعوتهم على السماط الفاطمى، لينشغلوا بالطعام والشراب، لكنهم يستمرون فى التفاخر فيما بينهم بأنسابهم وبغزواتهم ومعاركهم، إلى أن يأتى (رسول) من عند (المعز بن باديس) الصنهاجى حاكم بلاد المغارب ، يحمل رسالة يخلع فيها بيعة الخليفة الفاطمى، فيقرر (المستنصر) تأديبه، فيرسل (أبازيد) وأولاد أخته (يحيى ومرعى ويونس) ليرودوا طريق الغرب قبل غزوه. وتدور أحداث الفصل الثانى فى قصر (عزيزة) التى ترفض الزواج من (العلام) شقيق (الزنانى) ملك تونس، إلى أن يصل (أبو زيد ويونس) متنكرين فى لباس شعراء جوالين، فتقع (عزيزة) فى حب (يونس) من أول نظرة، إلى أن ينكشف أمر أبى زيد ويونس «يتم القبض عليهما، ثم يهرب (أبو زيد) من السجن، تاركاً يونس ترعاه عزيزة، ويبدأ الفصل الثالث عند سور تونس «وقد وصلت جيوش الهلالية إلى هناك. واستعد (الزنانى) لحربهم، وتنجح بنات الهلالية فى خداع حارس بوابة تونس، ويدخلن المدينة. وبحماقة، يكشف (دياب) (للزناتى) سر دخول نسوة الهلالية فيأسرهن.. ويكتشف (دياب)، أيضاً «وجود (يونس) فى قصر (عزيزة) .. وحمايتها له، فيذهب (العلام) . ويقبض على (يونس) و(عزيزة)، فتدافع (عزيزة) عن عفتها وشرفها حتى لا يصدر أمراً بشنقهما على خشبة المنجنيق، ثم يوافق (الزناتى) أن يبارز الهلالية (فارس لفارس)، ويلتقى (بدياب) فيقتل (دياب) (الزناتى)، وينتصر الهلالية، ويتسلطن (دياب) على تونس. ويبادر (يونس) بقتل (العلام)، ويمنى نفسه بالسعادة والهناء مع (عزيزة) فيأمر (دياب) بأن تكون (عزيزة) خادمة فى قصره، وأن يعمل (يونس) راعيًا للبعير، وتكتشف (عزيزة) أنها أخطأت.. إلى أن يأتى (أبوزيد) ورجاله. ويسارع (يونس) بقتل (دياب).

والأوبريت صياغة عامية مصرية (بيرمية) تخالف تفاصيل أحداث السيرة فى كثير من الوقائع.. فقد جعل تنافس (الزغابة والهلالية) يدور فى مغاغة فى صعيد مصر الأوسط، وليس فى نجد، أو فى تونس، كما جاء فى الروايات الأصلية المتنوعة. وجعل (يونس) يقتل (العلام ودياب)، وهو ما يحدث فى السيرة الأصلية. وترتكز الأوبريت على الجانب الهازل من الأحداث، وعلى الجانب الكوميدى التهكمى فى سلوك الهلالية والزغابة. بل سلوك المغاربة أيضًا. وقد ركز (بيرم) على هذا الجانب فى تجسيده للخلافات القبلية فيما يتعلق بطباعهم وسلوكياتهم التى تثير السخرية، وكذا فى قصة عشق «العلام، «لعزيزة، وتدخل (أم العلام) فى هذه القصة، واعتمد (بيرم) على المبالغة فى تصوير حماقة (دياب) أمام (الزناتى)، وهو ما لم يرد فى السيرة. وحرص (بيرم) على أن تكون نهاية الأوبريت نهاية سعيدة، كما يجب أن تكون نهاية الكوميديا أو (الأوبرا كوميك)، وحتى لو خالف ذلك تفاصيل ما جاء بالسيرة، فقد جسد مئات من صفحات السرد فى السيرة وحولها إلى شكل التشخيص، حاذفًا الكثير من التفاصيل. ومغيراً فيها، وخالقاً لوقائع من وحى خياله باعتبارها تنويعات لوقائع هذه السيرة، فقد تجاهل سنوات الجدب والقحط السبع فى نجد، ودمج تفاصيل (الريادة والتغريبة) فى فصلين، وعجل بنهاية (دياب) التى ستقع فى نهاية السيرة فى (ديوان الأيتام). وركز (بيرم) على توظيف الأغنيات الجماعية والفردية والثنائية باعتبارها جزءاً أساسيًا ملتحمًا ببناء الأوبريت، وليس مجرد زخرفة أو تزييناً للأحداث، كما وظف (المربع) الصعيدى الذى ينسب إلى الشاعر الشعبى (ابن عروس) فى بعض المواقف المأساوية التى سبقت النهاية السعيدة، عند محنة عزيزة ويونس وتعذيب (دياب) لهما، و(المربع) هو أحد الأشكال التى تروى بها السيرة الهلالية فى جنوب مصر كما سبق أن قلنا، بالإضافة إلى شكل القصيدة، وما يسمونه بالقصيد (الفرادى) وهو أقرب الأشكال الشعبية إلى (القصيدة المدورة)، أو ما يسمى (بالتدوير) فى الشعر الحديث المكتوب بالفصحى. واعتمد (بيرم) على قاموس الصياغات

البلاغية فى السيرة إلى حد كبير، والذى يتبدى بشكل واضح فى صياغة الحوار الذى ولد منه مجموعة من الأغانى الجماعية البارعة والمعبرة والتى تميل إلى الشكل الهازل. وكذا فى الأغانى الفردية، كما نجدها فى (المنازلة الفقهية) الساخرة بين القاضيين (بدير بن فايد) قاضى الهلالية و (معن الخطيرى) قاضى المغازية، وهو اللون الذى يتفق مع فن الأوبريت الذى يقوم على الشعر والموسيقى والغناء والرقص والتمثيل، ومن اهتمام كبير بأن تحمل الأوبريت خطاباً فكرياً أو أيديولوجية محددة أو مضموناً سياسياً واضحاً، وإن كانت هذه الأوبريت تشير فى النهاية - بوصفها دلالة إيحائية - إلى النعرة القبلية البغيضة، وإلى تلاعب الحكام بشعوب تلك القبائل العربية.

ويبدو أن أوبريت (بيرم) قد فتحت عيون (السينما المصرية) فى الأربعينيات على (ملحمة الهلالية)، فنهلت منها، جرياً وراء المغامرات والأحداث المثيرة التى تهدف إلى التسلية والترفيه؛ لأنها عبرت فوق أحداثها عبوراً سطحياً دون بحث عن دلالة أو تكريس لخطاب، وتفوقت عليها «سيرة عنترة» التى تعددت حولها المعالجات السينمائية فى أكثر من خمسة أفلام، وكلها تسعى وراء المغامرات والإثارة والتسلية، فيما عدا فيلم صلاح أبو سيف «مغامرات عنتر وعبلة» ١٩٤٨ - الذى تناول فيه الانشقاق العربى والدور اليهودى المخرب فى خلق هذا الانشقاق، فالفيلم يتناول قضية معاصرة، ويتجاوب مع واقعنا الراهن، ويواكب حرب فلسطين التى اندلعت حينذاك. وعن (الهلالية)، يقدم المخرج عز الدين ذو الفقار فيلم «أبو زيد الهلالى» ١٩٤٧، لكن لم يتم العثور على اسم مؤلفه؛ نظراً لضياع نسخة الفيلم الأصلية حتى الآن، وإن كان من الثابت أن المخرج هو الذى كتب السيناريو، وقام ببطولته (سراج منير) - الذى سبق أن قام بدور عنتر البطل الأسود فى فيلم نيازى مصطفى «عنتر وعبلة» ١٩٤٥ - ويشارك (سراج منير) فى بطولة «أبوزيد الهلالى» (فاتن حمامة، وأحمد البيه، وأمينة شريف). وهو الفيلم الذى يتتبع ميلاد (أبى زيد) ببشرة سوداء فترمى أمه (خضرة الشريفة) بالزنا، ويجعلها الفيلم تهرب إلى قبيلة بنى الزخلان (وأميرهم فضل بن بيسم) وهو ما يخالف الملحمة الشعبية، لأن خضرة الشريفة لم تهرب، لكنها طردت من قبيلة بنى هلال، واتجهت إلى بيت أبيها فى مكة، لكنها، أثناء الطريق، تخشى أن تعود مجللة بالعار، فتفضل أن تختفى فى ضيافة بنى زخلان مع وليدها الأسود، إلى أن يشب عن الطوق، وتنشأ حرب طاحنة بين بنى هلال وبنى الزخلان، فيحارب الابن أباه دون أن يعلم، وتكون هزيمة بنى هلال على يديه، فيتعرفون عليه، وتستقبله قبيلته - التى طردته رضيعاً مع أمه - بالتكريم والتعظيم الذى يليق ببطل مغوار ويليق أيضاً بأمه الشريفة. ويستعين (الخليفة) بقبيلة بنى هلال لإخضاع (الخوارج)، على أن تكون أرضهم التى يستولون عليها ملكاً لهم إن انتصروا عليهم، وتدور رحى الحرب ضد (الخوارج) وينتصر عليهم (أبو زيد)، وكما نرى فإن الجزء الأخير يخالف تماماً وقائع الملحمة وتفاصيلها، وأن الفيلم يحمل فكراً رجعياً وخطاباً متخلفاً يبرر ويروج لسلطة أولى الأمر. حتى ولو كانوا يحرضون القبائل بعضها ضد البعض الآخر. وفى العام التالى، يقدم المخرج (حسن حلمى) فيلم «الزناتى خليفة» ١٩٤٨، ومن تأليف المخرج أيضاً فى حدود التوثيق المكتوب للفيلم دون العثور على نسخته الأصلية. والفيلم بطولة المطربة التونسية (سهام رفقى) مع (زوزو نبيل، فؤاد جعفر، أحمد البياع، عبدالعليم خطاب، سناء سميح) ويقدم شخصية (الزناتى خليفة) فى صورة رئيس وزراء له زوجة طموح. وبعد وفاة (الوالى) ترى أن يتولى زوجها الولاية فتدبر مكيدة لاغتصاب الملك من الأمير الشرعى، فتسافر (خطيبة الأمير) الشابة إلى أمراء المغرب، وتخبرهم بحقيقة الموقف. وتنقذ (الأمير) من المكيدة.. حيث تنكشف - فى النهاية - خيانة (الزناتى) (للأمير)، وأنه وراء كل هذه المكائد هو وزوجته الطموح والطامعة فى السلطة، فيقبضون عليهما، إلا أن الزوجة تنتحر. ويتولى (الأمير) الشرعى السلطة، ويتزوج خطيبته. وهذا الفيلم - كما نرى - بعيد كل البعد عن تفاصيل الملحمة الهلالية، ولا يحمل أى ظل من ظلال شخصياتها الرئيسية بل هو أقرب بكثير إلى شخصيات وأحداث مسرحية «ماكبث» (٦ - ١٦٠٥) لشكسبير، وأقرب بكثير إلى الإعداد الدرامى العربى للمسرحية.

وبعد ثلاثين عاماً، يلتقى جمهور المسرح بالسيرة الهلالية مرة أخرى على يدى الكاتب المسرحى (يسرى الجندى) فى مسرحيته «سيرة بنى هلال» التى قدمها مسرح الطليعة عام ١٩٧٨م، من إخراج (سمير العصفورى). وكانت قد جرت فى النهر خلال تلك الفترة مياه كثيرة؛ إذ ظهر عامل (التراث الشعبى) فى النصف الأخير من هذا القرن فى منطقتنا العربية؛ لذا فإن نص (بيرم) «عزيزة ويونس»، لم يتأثر بهذا العامل.. بل قدم الشاعر عمله بشكل تلقائى دون تنظير أو أيديولوجية فجاء فناً نقياً أقرب إلى ينابيعه التراثية دون أن تشوش عليه نظريات أو أيديولوجيات أو شعارات. وبالطبع، فالتراث عنصر موجود، فى الأساس، ضمن مكونات المنطقة

الثقافية، لكنه حوّل فى فترة ما، ولايزال إلى أداة سياسية باعتباره رد فعل على ما خلفته الأيديولوجية من إحباطات، بل استغلته لخدمة أهدافها السياسية المتناقضة، حيث تتنكر لجانب ما أحياناً وتحتضن جانباً آخر فى أحيان أخرى. ومن الملاحظ أنه منذ الستينيات ركزت الأنظمة الحكومية الشمولية التى حكمت المنطقة على المسرح باعتباره أداة مؤثرة على الجمهور، لكنها حرمته الحرية التى يمكن أن ينمو فيها، لينضج بشكل طبيعى، إذ أرادوا المسرح لخدمة أهدافهم فى الترويج والتبرير لشعاراتهم القهرية، فوضعوا على عاتق المسرح مهمة سياسية انقلابية لا طاقة له بها، ومنعته قسراً من حرية الكشف والتجريب، لأن المسرح فن متحرك أساسًا، وهو فن يحقق وجوده بالملتقيات الإنسانية. وفى تلك الفترة وما بعدها حتى الآن، كثرت الدعوات إلى صيغة مسرحية عربية (توفيق الحكيم ـ يوسف إدريس ـ على الراعى ـ عبدالكريم برشيد) وغيرهم من خلال استلهام التراث باعتباره مادة مسرحية. والاستفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة الشعبية توصلاً إلى لغة مسرحية تحول المسرح من طابعه الغربى القديم، ليصبح احتفالاً شعبياً مفتوحاً فى مكان عام. وفى تلك الفترة، نجد مبدعين أخرجوا التاريخ من سياق التراث، وأدخلوه إلى الزمن المسرحى الجديد كما فعل (سعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد ويسرى الجندى) وغيرهم، فقد حاول (ونوس) مثلاً تسييس التراث. وحاول (برشيد) اختيار الشكل الملائم من التراث لجعله ناطقاً بخطابات معاصرة. أما (يسرى الجندى)، فقد حاول توظيف تقنية (التغريب) بمفهومها (البريختى) فى مسرحيته «سيرة بنى هلال»، مما يجعلنا نؤكد أن التراث لم يبق حياً حتى الآن، إلا لأنه يملك مقومات الحياة التى تجعل الإنسان المعاصر متجاوباً معه، وتتوقف حياة التراث على رؤية الإنسان المعاصر له. وهل هى رؤية ديناميكية أم جامدة أم رؤية نقدية تقدمية. فالتراث هو نحن كما نريد ونبغى، وليس كما نحن الآن، وقبل أن نتعرض لمسرحية (يسرى الجندى) «سيرة بنى هلال»، نجد كتاباً يأخذون التراث كما هو باعتباره مادة خام، كما فعل (شوقى عبدالحكيم) فى «ملك عجوز» وغيرها، محافظاً على معنى هذه المادة ومبناها،أو متصرفًا فى هذا المعنى للإبقاء على المعنى الموروث، وهناك من يريد أن يوفق بين المكتسبات الغربية وبين الموروث العربى، لكن هناك أيضاً من يريد إعادة تقديم هذا التراث بقراءة جديدة وعقلية جديدة، ورؤية تهدف إلى تحديث التراث؛ أى جعله متكلمًا بدلالات معاصرة، تتلاءم مع ذوق الإنسان العربى المعاصر.

فى مسرحية «سيرة بنى هلال» يختزل «يسرى الجندى» أحداث السيرة التى تروى فى آلاف الصفحات لينهيها بمذبحة كبرى يقتل فيها الأبطال بعضهم البعض، حتى يفنوا عن آخرهم، فيقدم (أبا زيد، ودياباً، والسلطان حسن، والقاضى بدير ابن فايد، والجازية بنت سرحان، ويحيى ومرعى ويونس، وسعدة بنت الزناتى، والزناتى خليفة، وعالية زوجة أبى زيد). وقد صاغها بلغة عربية فصحى، تتسم بشاعرية فضفاضة. وفى لوحات متتابعة. وقد قدمت هذه المسرحية بمنهجين مختلفين فى النظر إلى التراث؛ إذ ابتعد المخرج (سمير العصفورى) عند تقديمها عام ١٩٧٨ عن روح السيرة الشعبية، وسماها «أبو زيد الهلالى سلامة»، وحاول فيها، كما يقول: «مجلة ملتقى المسرح العربى، ١٩٩٤ ـ العدد الأول ـ ص ١٩ «إعادة النظر فى شكل الموروث الفكرى والتقنى للعقلية العربية المسالمة جدا لكنها تتحدث دوماً عن الغزو ولا تغزو، تلك العقلية المنهزمة فى الواقع، المنتصرة فى مجالسها . يمكن يكون هذا هو سبب من أسباب (الكركبة) العربية، وسبب من أسباب التراجع الذى نحياه، فكلنا فى الهم عرب».. لكنه فى الحقيقة حول المسرحية إلى هزلية، وصبغ بعض الأجزاء بصبغه (الجروتسك) أى الملهاة اللاواقعية الغربية فى تركيبها، وتدل على خيال مشتط. وبذا، فقد العرض التوازن؛ لأنه لم يحافظ على جلال وقائع الملحمة. ولم يتبن منطلقاتها الفكرية فجاءت مسخًا، وبعد سبع سنوات، يقدم النص نفسه المخرج (عبد الرحمن الشافعى) فى وكالة الغورى عام ١٩٨٥ وبرؤية مخالفة، إذ حاول استخدام دراما السيرة ومؤديها (الراوى الشعبى) فى سياق فعل خشبة مسرح كلاسيكى وتعبيرى فى آن واحد. رغم أن دراما السيرة لها سياقها ودراما المحاكاة ـ حتى ولو كانت بريختية وذات كورس بريختى ـ لها سياقها المختلف، فكان العرض أقرب إلى جماليات السيرة الهلالية، وأقرب إلى خطاب المؤلف ومقولته فى القبلية العربية وتناقضاتها التى أوصلتنا إلى حالة من التقابل المتبادل. وأستطاع المخرج توظيف الفراغ المسرحى التاريخى الساحر فى وكالة الغورى توظيفًا بارعًا جعل لهذا العرض جلالاً خاصًا، وبدا توظيفه لشعراء الربابة ـ رواة السيرة الهلالية ـ ملتحماً ببناء النص، وليس قشرة خارجية تزينه وتزخرفه، وإن بدا أحياناً مجرد تعليق سردى على مشهد تشخيصى يقوم على الفعل. وحاول أن يمزج مابين السيرة الشعبية الفطرية والتلقائية والنص المكتوب باللغة الفصحى مزجًا متناغمًا لا تنافر فيه. لكنه عندما انتقل بالعرض إلى مسرح السامر فقد الفضاء المسرحى التاريخى الخلاب بما يتميز به من

خصوصية وجماليات لنكتشف أن هذا المنهج اعتمد على البهرجة والغوغائية الفولكلورية أكثر من أى شئ آخر.

وبعد تسع سنوات يعيد المخرج نفسه (عبد الرحمن الشافعى) تقديم هذا النص فى المسرح الحديث عام ١٩٩٤ بعنوان «ليلة بنى هلال». ويقدم فى العام نفسه فى «الملتقى الأول للمسرح العربى». وفاز مؤلفه بجائزة أفضل نص مسرحى فى الملتقى، لكن العرض الأخير افتقد الكثير من جماليات العرض الذى قدم فى وكالة الغورى. نظراً للأخطاء الخاصة باختيار طاقم الممثلين، وإلى الحذف والإضافة فى تفاصيل النص الملحمى، الذى يعتمد على التعليق وكسر الحائط الرابع بين خشبة المسرح والمتفرج. والمؤلف، هنا، ومنذ البداية (١٩٧٨) قد سمح لنفسه أن يغير فى تفاصيل أحداث السيرة ووقائعها التى يتعدد رواتها فى جنوب مصر وشمالها، وكذا فى أنحاء الوطن العربى كافة؛ حيث تختلف التفاصيل وتتعدد ملامح الشخصيات وتتباين، فهو - هنا - قد جعل (دياب) يقتل الجازية وأبا زيد، وهو مالم يرد فى الروايات التى وصلتنى على الأقل، وجعل (مرعى) يقتل (دياب) .. وهو مايخالف .. أيضاً - روايات السيرة التى تروى العكس تماماً .. وهى أن (دياباً) هو الذى قتل (مرعى) عندما حاول الثأر لمقتل أخيه (السلطان حسن) الذى قتله (دياب) كما جاء فى «ديوان الأيتام» آخر أجزاء «السيرة الهلالية». وقد حاول المخرج - فى ذلك العرض الأخير - أن يربط مابين النص الشفاهى الشعبى (الجنوبى)؛ الذى يروى فقرات قصيرة مبتسرة منه (الراوى الشعبى - شاعر الربابة)، بصياغة ولهجة جنوب الصعيد وبين النص الذى أجرى عليه مؤلفه بعض التعديلات، والمكتوب باللغة العربية الفصحى، والذى يضم بين جناحيه اختصاراً موجزاً لأحداث السيرة الهلالية ذات الآلاف من الصفحات. ولم يكتف المؤلف والمخرج - فى هذه المرة - بتعليقات (راوى السيرة) على وقائع النص المسرحى المنشور، بل أضاف المؤلف إلى النص والعرض (أربعة رواة) يشخصون ويعلقون على تفاصيل الأحداث، ويقدمون الشخصيات، كل ذلك بلغة عامية دارجة، وقد اختار المؤلف (المقتلة الأخيرة) - كما يقول فى (نشرة العرض المسرحى الأخير عام ١٩٩٤): «لتكون نهاية لعمله .. كى يقرر أن هؤلاء لايستحقون البقاء»، وهو يرى أن تلك الفكرة كانت مجرد نبوءة عندما كتب النص عام ١٩٧٨، ثم صارت حقيقة فيقول: «إن كل العرب الآن على أعتاب الجحيم فى لحظة الحساب، وخلفهم حصاد الهشيم .. الآمال الغارقة، والقتل. والتقاتل» .. إلى أن يتساءل فى النهاية: «هل هو الفناء حيث لاوزن ولا قيمة ولا وجه ولا ملامح .. لاصوت ... ولا مكان) .. لكنه يقدم خطابه هنا فى إطار مباشر، وفى لغة لا تخلو من الثرثرة أحياناً ... معتمداً على تعليق المعلقين الأربعة باللغة العامية - والذين تدور فى حلبتهم كل الأحداث ... تلك الأحداث التى تومض بسرعة وبشكل خاطف ثم تختفى، وهو ما أثر كثيراً على دور الراوى الشعبى الذى أتصور أنه قد تم تحجيمه فى هذا الزحام، وأراه مكبلاً بفقرات قصيرة ، ذات فعالية محدودة، لأن هناك ازدواجاً بين دوره ودور الرواة الأربعة .. كذلك تغلب الجانب السماعى على الجانب المرئى الذى غلبت عليه الألوان اللامعة البراقة فى نوع من الغوغائية الفولكلورية .. فى إطار ديكور اهتم بالزخرفة اللونية، و(موتيفات) تشكيلية ذات مستويات .. فى الوسط حلبة - الرواة الأربعة - التى تدور فيها معظم الأحداث وإلى اليمين حلبة ضيقة لرواة السيرة الشعبية، ومن المستوى الأعلى يأتى الملوك والفرسان. وكذا قلعة الزناتى خليفة تسورها دروع الجند (القليلى العدد) .. ومن هذا المستوى، يأتى (أبو زيد) و(دياب) . ويقف دائماً (السلطان حسن) الذى يؤكد باستمرار أنه السلطان. ومن هنا - أيضاً - تأتى (الجازية، وسعدى، والعلام، ومرعى، وعالية زوجة أبى زيد وشقيقة دياب!!) بينما نجد فى السيرة أن (عالية) هى إحدى زوجات (أبى زيد) وهى (عالية العقيلية) بنت الملك جابر العقيلى والتى تزوجها بحيلة الصندوق وبمساعدة ابن أخته (زيدان) . وفى هذا العرض، ترتدى جميع الشخصيات الملابس التاريخية فيما عدا رواة السيرة. والرواة المعاصرون الأربعة الذين يرتدون ملابس أقرب إلى ملابس البهلوانات فى السيرك، وكأننا نعود إلى (الجروتسك) فى عرض (العصفورى) عام ١٩٧٨ - وتكتمل الصورة (باكسسوار) تغلب عليه أدوات الحرب القديمة من سهام ورماح وطبول ... ويظل الخلط ما بين رواة المسرحية المحدثين ورواة السيرة الشعبية يحتل المساحة الأكبر من العرض .. ليحجبوا بذلك النص الدرامى المكتوب، وبدلاً من ذلك يقوم الرواة الأربعة - بالعامية - بالحكى عن شخصية ما .. ثم يقومون فى اللحظة التالية بتجسيدها والتحدث بلسانها دون أن يرتدوا قناعاً أو يغيروا من ملابسهم أو مكانهم وهو أسلوب أضفى نوعاً من السكونية على ذلك العرض ... رغم أن النص ملئ بالمشاهد الدرامية السريعة والحية ومشحون بشتى انفعالات الأبطال ... فالنص ذو بناء درامى محكم ويكفى أن مؤلفه استطاع أن يخلص من بين آلاف الصفحات والوقائع بحبكة درامية متماسكة ذات شكل بريختى ... تربطها لغة عربية فصحى جزيلة ...

ويعلق الناقد (حسن عطية) على تجربة (العصفورى) عام ١٩٧٨، وتجربة (الشافعى) عام ١٩٨٥، (مجلة «الفنون» مارس ١٩٨٦) بقوله: [داخل هذه الصيغة (السامرية) قدمت «السيرة الهلالية» فى عرضها الثانى داخل صحن وكالة الغورى ومن إخراج عبد الرحمن الشافعى بعد أن قدمت فى أول عرض لها على مسرح الطليعة ببنائه التقليدى ليستدعى المغوار (أبو زيد الهلالى سلامة) بكلماته المتوارثة. وبصياغته الدرامية الجديدة، فالعرض يجدل جديلة من كلمات الراوى المحفوظة عبر الأجيال، والمجهولة المؤلف، والتى تصبغ بطلها بشكل ملحمى التكوين. وصياغة (يسرى الجندى) الدرامية معلومة المؤلف المعاصر لنا ولهمومنا - والتى تصبغ بطلها بشكل تراجيدى الفعل، مما يخلق تحاوراً فكرياً وجمالياً عالى القيمة بين ملحمية تكوين البطل وتراجيدية فعله، وبين ملامح البطل كشخصية مسرحية وملامحه كشخصية تراثية مستقرة فى وجدان الجماعة الشعبية وبين الواقع (المسرحى) الذى تصارعه الشخصية أمامنا، والواقع (التراثى) المتكونة ملامحة فى العقلية الجمعية، والواقع (المعيشى) الذى نصارعه نحن الآن، أما فى الصيغة (السامرية) فيقف (أبو زيد) أمامنا بطلاً ملحمى التكوين، يجمع داخله (لا ذاتية) البطل الأسطورى المندمج فى روح الجماعة والمرتسم دائماً فى وجدانها (ذاتية) البطل التراجيدى المنفصل بخصائصه المتفردة عن تلك الروح الجمعية، والمنطلق بإرادته - وحده - لمصارعة العالم. (والهلالى سلامة) لا ينتصر بقوى خارقة، وإن لم يلغ العرض دورها، دور النبوءة الغيبية فى مسيرة البطل، ولا ينهزم لخطأ إنسانى فيه، وإن لم يلغ النص ذلك، بل كان سعيه دائماً لعقلنة حركته وربط فعله بإرادته وسقوطه بإمكانياته الفردية. ومع ذلك فهو صانع بطولات تصبو إليها الجماعة الشعبية] وينتهى إلى تقرير أن الصيغة السامرية عبر تجاربها عامة وعبر (الهلالية) - بوجه خاص - إنما تعيد المبدع العربى من عالم الثقافة الغربية التى تعرف عبرها على (فن المسرح) ... إلى أرض الواقع؛ حيث ضرورة التوجه لجماهيره بأقرب الوسائط الموصلة إليها، تسعى معه نحو (التراث) لاتعبداً فى محرابه، وبحثاً عن بذور درامية يستنبتها فى أرض غير مهيئة لها، وإنما لإعادة النظر فى ذلك التراث والبحث عما يمكن أن تمتد به داخل (المتصل) الثقافى لهويتنا القومية.

بينما يعلق الناقد (حازم شحاته) على عرض (الشافعى) ١٩٩٤ متسائلاً (فى العدد الرابع من مجلة ملتقى القاهرة العالمى لعروض المسرح العربى الأول من ١٥ - ٢٤ ديسمبر ١٩٩٤) هل يمكن استخدام دراما السيرة ومؤديها (الراوى الشعبى) فى سياق فعل خشبة كلاسيكى وتعبيرى فى آن: [دراما السيرة لها سياقها وجمهورها، ودراما المحاكاة لها سياقها وجمهورها، ولكن هذا لا يمنع من تفاعلهما إذا كان المتلقى يعيش الثقافتين، ولكن المشكلة تكمن فى قدرة العرض على صنع النسق الفكرى والتقنى الذى يجمعهما... وعن تجربتى متفرجاً فقد كان الحال المسرحى المرتبط بالراوى الشعبى فعالاً، رغم انتزاعه من سياقه وجمهوره ونجح العرض فى توظيفه، ولكن، فى الوقت نفسه، كان خط التواصل ينقطع فى اللحظات التى يتم فيها الانتقال من أسلوب إلى آخر .. خاصة أن المخرج أراد جمع كل شئ فى مشاهد مسرحية متفرقة، كان كل منها يشوش على الآخر ولا يتفاعل معه. وقد استخدم النص اللفظى كذلك ثلاثة مستويات لغوية، هى: الشعر الشعبى، والعامية اليومية، والفصحى. وكان التراوح بينهما عملية شاقة فى التلقى... ولكن فى النهاية، فإن العرض قد قدم تجربة للراوى الشعبى، أثبت فيها أنه يمكنه أن يتسيد خشبة مسرحية وبتكيف معها حتى ولو كانت من ثقافة أخرى وأمام جمهور يتأمل ولا يشاركه أداء النص... كما تعود هذا الراوى...].

ونود أن نشير هنا إلى أن المسرح المتجول قدم عرضاً فى نهاية عام ١٩٨٣ بعنوان «الجازية» تأليف محمد سعيد وإخراج: جمال الشيخ، وقد يتبادر إلى الذهن عند قراءة عنوان المسرحية شخصية (الجازية) الهلالية صاحبة الشورى بين رؤوس القبيلة، كذا قد يذكرنا العنوان (بجازية الساقية)، وهى رأس الساقية ذات الذراعين الممتدتين، ويركب فيها العمود (الهودية) التى يعلق بها الحيوان الذى يدور مع دوران الساقية.. لكن (الجازية) هنا فى هذه المسرحية تمثل (إيزيس) فى الديانة الفرعونية الشعبية القديمة.. التى تنتظر عودة (أوزوريس) وابنها (حورس) لينتقم من إله الشر، وقد رصع المؤلف مسرحيته ببعض الحكم والأمثال والأغنيات الشعبية التى هى أبعد ما تكون عن السيرة الهلالية.

وكان كاتب هذه السطور قد استوحى أعمالاً مسرحية من السيرة الهلالية فى وقت مبكر؛ إذ بدأ بمسرحية من فصل واحد بعنوان «غريب فى بلبيس» ما بين ١٩٦٥ - ١٩٦٦، والتى لم يتح لها النشر إلا عام ١٩٨١، ضمن المجموعة المسرحية «شجر الصفصاف» الصادرة عن هيئة الكتاب سلسلة (مسرحيات عربية). وفى هذا النص، كان يحاول العثور على لغة مسرحية جديدة من خلال الموروث الشعبى، فقد حاول فى هذا النص أن يعثر على لغة مولودة من بطن قاموس السيرة الهلالية اللغوى والتى هى مابين الفصحى والعامية

الفصحى والعامية دون الدخول فى تنوع اللهجات واختلافها، حيث كان مقياسه الأساس هو اقترابها من الفصحى وقواعدها أو ابتعادها، ودون تشكيل أو إعراب، لتصبح لغة خاصة متميزة ومختلفة عن لغة الحياة اليومية المستهلكة أو الفصحى المتقعرة أو فصحى الصحافة المبسطة، أو اللهجات البدوية والشامية والمغاربية المختلفة لتصبح لغة ذات خصائص احتفالية أو طقوسية تميزها عن لهجات الحياة اليومية. وتدور أحداث هذه المسرحية حول واقعة نزول (أبى زيد وأولاد أخته) مدينة بلبيس - المدخل الشرقى لمصر - فى سبيلهم لريادة طريق تونس، ومعاناتهم فى البحث عن طعام، وهى الواقعة التى انتشرت أبيات السيرة حولها «فتنا على بلبيس وياما جرى لنا... بلد تبيع العيش بالميزان .. فتنا على بلبيس وياما جرى لنا، بلد تبيع المش بالفنجان»، ويتحول (أبو زيد) فى هذا النص إلى ما يشبه شخصية (دون كيشوت) الباحث عمن يبارزه، وعن تقاليد الفروسية والشهامة والمروءة فلا سوى الخوف والجبن فيسلم نفسه طوعًا - باعتباره سجيناً - لعسكر الوالى.. ومن هذا النص، يبدأ كاتب هذه السطور فى بداية السبعينيات، فيقدم مرة أخرى «أبو زيد فارس بنى هلال غريب فى بلبيس» والتى لم يتم نشرها فى سلسلة (مسرحيات عربية) إلا فى عام ١٩٨٧ - لكنها قدمت على خشبة مسرح السامر عام ١٩٨٣ ثم قدمت بعد ذلك عدة مرات حتى فى بلبيس نفسها - حيث تحولت إلى نص من ثلاثة فصول والنص الجديد صياغة مختلفة لموقع الأحداث نفسه، وتطور موضوعها حيث تتعرض لمعنى البطولة، وحيرة البطل الفارس وتمزقه ما بين هذا الذى خرج من أجله وهو إنقاذ قبيلته فى نجد من الجفاف والقحط وبين مواجهة محنة القهر التى يتعرض لها أبناء بلد عربى آخر، والسعى إلى إعادة حاكم عادل إلى مكانه ذلك الذى اغتصب عرشه الزناتى (خليفة)، ونكتشف أن فروسية (أبى زيد) قامت على النعرة القبلية الضيقة المحدودة. فلا خلاص إذن للشعب العربى إلا بأبطال يؤمنون بالخلاص الجماعى تفرزهم محن هذا الشعب.

وفى عام ١٩٩٢، يشارك كاتب هذه السطور من خلال مسرح الطليعة فى (مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى) بعرض (تنويعات هلالية) قام بإخراجه (د. عبد الرحمن عرنوس). وهو عرض يعتمد على السينوجرافيا، وهو عبارة عن بانوراما لتغريبة بنى هلال، للإفراج عن محابيسهم (يحيى ومرعى ويونس) فى سجن تونس، حتى يصلوا إلى هناك، ويلتقوا (بالزناتى) ويقتله (دياب)، ويستولوا على تونس. وتختلف لغة هذا العرض التى قدمت للجمهور عن اللغة التى توصل إليها كاتب هذه السطور فى أعماله السابقة، وبقى مصاغًا بأسلوبه نفسه، وإن لم يقدم للجمهور؛ نظراً لأن المخرج تدخل فى صياغة حوار النص المعروض، وحول النسيج اللغوى الخاص به إلى نسيج لغوى مخالف، يعتمد على تلاحق الكلمات بتنغيم سريع الدفقات للألفاظ، وهو ما يبتعد كثيراً عن روح السيرة الهلالية والبحث عن لغة خاصة مشتقة من قاموسها، ومازال النص الأصلى لما ينشر بعد.

وفى عام ١٩٩٣، قدم كاتب هذه السطور مسرحية «الجازية الهلالية» فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى من خلال فرقة فلاحين المنصورة التابعة لفرق الثقافة الجماهيرية، ومن إخراج «إبراهيم الفو» معتمداً فيها على وقائع خاتمة السيرة الهلالية فى (ديوان الأيتام) وعلى كتاب الباحث التونسى (عبد الرحمن قيفة) «الجازية الهلالية» الذى جمع فيه جانبًا كبيراً من الرواية التونسية عن شخصية (الجازية)، ويبرز فى هذه المسرحية دور (الجازية بنت سرحان) فى جمع شمل القبائل الهلالية، وتتحول رغبتها فى الانتقام من (دياب) زعيم الزغابة الذى نكل ببنى هلال وعلقهم على المشانق بعد أن قتل شقيقها (السلطان حسن بن سرحان) إلى مواجهة كارثة الغزو الأجنبى.

وفى نهاية عام ١٩٩٥، ولدت - لدى كاتب هذه السطور - فكرة ورشة تأليف مسرحى حول موضوع جديد من السيرة الهلالية من خلال الحوار مع المخرج والكاتب المسرحى والشاعر والممثل الشاب ياسين الضوى الذى قدم تجاربه الأولى مؤخراً فى الإخراج والتمثيل والأشعار والتأليف المسرحى فى مسرح الثقافة الجماهيرية حين قرأ نص «عزيزة» عن قصة غرام عزيزة ويونس الشهيرة فى السيرة الهلالية. والذى اعتمد فيه كاتب هذه السطور على كتاب (الريادة البهية) أحد أجزاء السيرة، وكذا الروايات المختلفة الشفاهية والمكتوبة فى شمال مصر وجنوبها لقصة حب عزيزة ويونس.. خاصة الجزء الأول من موال (عزيزة ويونس) الذى ينشده بعض المنشدين فى منطقة الفيوم وجمعه الكاتب (شوقى عبد الحكيم)، ونشر فى مجلة «الهلال» عدد مايو ١٩٦٨ - حيث تكونت من كل هذه المواد الخام الحبكة والأحداث وبناء المشاهد والشخصيات والوصول إلى المضمون، ويشارك الكاتب والمخرج (ياسين الضوى) فى إعادة صياغة لغة الحوار المنسوجة أصلاً - بالمنهج الذى وصل إليه كاتب هذه السطور - من باطن قاموس السيرة الهلالية وموال عزيزة ويونس فى الفيوم لتصبح الصياغة اللغوية أقرب إلى لهجة (الصعيد الجوانى) وما يزينها من بعض (المربعات) ... مصوغة على

منوال مربعات (ابن عروس)، مع قليل من الخلط باللهجة البدوية، على اساس أن (ياسين) سوف يقوم بإخراجها فى قصر ثقافة كوم امبو بأسوان، وعندما عرض النص على لجنة قراءة النصوص بالثقافة الجماهيرية، تم إبداء بعض الملاحظات حول مراجعة مواقف بعض الشخصيات والإشارة إلى تبرير جانب من سلوكياتهم، فكانت مشاركة إيجابية من اللجنة تم على ضوئها قليل من سطور الإضافة المثمرة.

ومن السيرة الهلالية، أيضًا استلهم الكاتب المسرحى (السيد حافظ) مسرحية «أبو زيد الهلالى» للأطفال عام ١٩٨٥ - والتى تم عرضها فى الكويت فى العام نفسه من إخراج (محمد سالم) فى عرض حفل بالأغانى والاستعراضات، وشارك فيه نجوم المسرح الكويتى، وقد نشر هذا النص، للمرة الأولى، فى لبنان عام ١٩٨٧ - ثم أعيد نشره بالقاهرة عام ١٩٩٤ فى سلسلة (أدب الأطفال) التى تصدر عن الهيئة العامة للكتاب مزيناً بالصور .. وتدور أحداث هذه المسرحية حول خروج قبائل بنى هلال من صحراء نجد بحثاً عن الماء والكلأ. وإبراز أحوال الجزيرة العربية، وما كان يصيبها من قحط وجفاف قبل ظهور النفط ، وأبرز شخصيات هذه المسرحية (أبو زيد وديباب)، أما (يحيى ومرعى ويونس)، فهم شخصيات ثانوية ويكشف هذا النص - فى مشاهد قصيرة - حالة الوهن والفقر التى كانت عليها القبائل العربية ويحمل النص خطابا معاصراً واضحاً وإسقاطاً سياسيًا - على مستوى الأطفال - حول المقارنة بين حال شعب الجزيرة العربية الذى كان فقيراً فى الماضى، ثم أصابه الثراء فى الحاضر بعد ظهور النفط وأن الشعب الحالى الغنى لم يكن بهذا الشكل فى الماضى. وأن الآباء والأجداد لم يولدوا وفى فمهم ملعقة من ذهب.. كما هو حال أطفال اليوم فى دول الخليج..

وفى تونس، ساهم الكاتب الراحل (الطاهر قيقة) مع والده (عبد الرحمن قيقة) . أبرز دارسى السيرة الهلالية فى تونس، فى التعريف بكنوز هذه السيرة ، وكتب (محمد المرزوقى) مسرحية «الجازية الهلالية» عام ١٩٩٠، وقدمها المسرح هناك عام ١٩٩٠، ونشر النص مرتين الأولى عام ١٩٩٠ والثانية عام ١٩٩٣، لكن لم يصلنا نصها المنشور حتى الآن، حتى يتسنى تناولها بالتحليل والدراسة... ولربما كانت السيرة الهلالية مصدر إلهام لكتاب آخرين لم تصلنا أعمالهم ومطلوب البحث عنهم أو إعادة اكتشافهم ، ولذا أتصور أنها ستظل منبعاً ثرياً لا ينضب معينه لكثير من الأعمال المسرحية فى المستقبل.

وهو ما قد تحقق سريعاً، إذ لم يمض وقت طويل على هذه الكلمات إلا وظهرت فى مهرجان المسرح التجريبى هذا العام فى سبتمبر ١٩٩٦ تجربة [مختبر موال المسرحى] وهى كما أسماها مؤلفها ومخرجها (غنام غنام) [الفرجة المسرحية... كأنك يا ابو زيد]، وتقوم على سرد شذرات من وقائع الملحمة الهلالية وتشخيصها مستخدماً التعليق الغنائى والموسيقى، فيعرض لطرد (خضرة الشريفة)، ومولودها الأسود (أبو زيد) على يدى أبيه (رزق بن نايل) من نجوع قبيلة بنى هلال بعد أن ينكر أبوته لأنه أسود ، ويتهمها بالزنا، ولجوء خضرة إلى (الملك الزحلان) الذى يربى الطفل أبازيد حتى يشب عن الطوق، ويصبح فارس مملكته يحميها من الغزاة الطامعين حتى يأتيه أبوه وقبيلته طامعين فيحاربه، ويهزمه.. ثم ينتقل العرض إلى قصة ريادة طريق يونس (الريادة)، بعد أن أصاب القحط نجد أرض الهلالية، ثم العودة فى رحلة بنى هلال لغزو تونس، وهزيمة الزناتى ملك تونس على يد (دياب)؛ أى الرحلة والتغريبة والصراع بين (دياب) و (السلطان حسن) و(الجازية بنت سرحان) و (أبى زيد).. فيقتل (دياب) (حسن وأبازيد)، كما ورد فى العرض، بالإضافة إلى قصة حب (سعدى ومرعى)، وكيف يقتل (دياب) (سعدى) بعد أن رفضت أن تكون ملكًا له.. إلى أن يقتل مرعى دياب...

والعرض مجسد بأسلوب قيام الممثل أو الممثلة بأكثر من دور، فيما عدا من يقوم بدور أبى زيد الهلالى هو مؤلف العرض ومخرجه ويميل العرض إلى التهكم على وقائع السيرة والسخرية منها بالإضافة إلى أن كثيراً من الوقائع لا تتفق مع ماجاء فى السيرة مثل: صحبة (مرعى ويونس) لخالهم (أبى زيد) فى ريادة طريق تونس، رغم أنهم كانوا ثلاثة .. كما تروى السيرة (يحيى ومرعى ويونس) .. كما خلط العرض بين (عالية العقيلية)، وجعلها عالية بنت (الملك الزحلان)، وجعل بينها وبين (الجازية بنت سرحان) غيرة وكراهية دون مبرر، وتجاهل العرض الكثير من التفاصيل مثل مكان وزمان وجود (الجازية)، أثناء اتخاذ قرار الرحيل إلى تونس، وغيرها كثير . وقد مال العرض إلى مخاطبة الجمهور لكسر حائط الإيهام ببعض التعليقات الهازلة المعاصرة، وخلت أدوات الفرجة الشعبية من موسيقى وغناء وأسلوب التشخيص والتمثيل، وطرز الزخرف والاكسسوار، ووضع الفرقة الموسيقية فوق خشبة المسرح ودور أعضائها فى التشخيص، وهى العناصر التى تشكل قواماً أساسيًا فى منهج (مختبر موال المسرحى) الذى استفاد كثيراً من المسرح الملحمى ومنظره (برتولد بريخت) .. لكن يظل العرض أقرب إلى أسلوب المخرج

(سمير العصفورى) فى تقديمه لنص السيرة، وسماها (أبو زيد الهلالى سلامة)، عن نص «سيرة بنى هلال» ليسرى الجندى، وهو الأسلوب الذى يلمس أى نص بلمسة هزلية .. ناظراً إلى السيرة فى تعال لا مبرر له، وخالطاً خلطًا مخلاً بوقائع السيرة، مما قد يثير ضحكات البعض فى كثير من المواقف المأساوية، حتى ولو كان منهج العرض يقوم على [التجريب] الذى يدعو إلى التأمل والجدل، ويتجنب فكرة (التطهير) الأرسطى التقليدى التى تقوم على إثارة عاطفتى الخوف والشفقة، وأتصور أن هذا العرض قد سلب ملحمة الهلالية جمالها وجلالها، وحولها إلى فرجة مسرحية هزلية لاتحمل خطاباً، وإن كان يكمن فى تلك الفرجة المتعة والتسلية، وربما المؤانسة؛ لأنها قامت بشكل السمر فى إطار معادل مرئى وسمعى ممتع، ولكن على حساب تعامله مع السيرة الهلالية ووقائع الملحمة من السطح، حيث لم يغص فى الأعماق، وتوقف عند الشكل الذى أصبح كلاسيكيًا، وهو السرد التشخيصى والذى لم يعد فيه مجال للتجريب.

لغة وبنية السيرة الهلالية

تأليف: دانوتا مـــاديسكا
ترجمة: محمد عبد الرحمن الجندى

يغلب الاعتقاد أن بداية ظهور وتناقل السير الشعبية حدث منذ عصور مبكرة جداً، قد تمتد إلى الوراء حتى تصل إلى عصور الإسلام الأولى، ولعل أبلغ دليل على ذلك تشابه الأفكار الرئيسية (التيمة) لأقدم السير المعروفة مع «أيام العرب» أدخلت على تلك الروايات السمعية التى تناقلتها الأجيال جيلاً وراء الآخر حكايات مستحدثة، استلهمت من الأحداث التاريخية الجليلة، وعدلها وأدخل عليها التحسينات الرواة المتعاقبون، بالإضافة إلى محررى النسخ المطبوعة منها. أدى ذلك إلى ازدياد حجمها بشكل كبير، وحياكة الحكايات الحضرية والبدوية... المحلية والأجنبية، فى داخلها، فى حين مزجت العناصر الأسطورية بالأحداث التاريخية... وكنتيجة لسلسة التطور الطويلة هذه، فقد صهر شتات تلك الأجزاء المتفرقة ليكون أعمالاً مجلدية ضخمة، يتحد نسقها بشكل مثير للعجب، من حيث البنية والأسلوب واللغة.

تختلف «تيمة» بدايات السير الشعبية التى وصلت إلينا منذ القرن الثانى عشر مثل سيرة «عنترة»، وسيرة «بنى هلال»، وسيرة «ذات الهمة»، وسيرة «الزير سالم» - عن تلك التى تطورت فى عصر المماليك إبان القرن الرابع عشر وحتى السادس عشر، ومن أشهرها: سيرة «الظاهر بيبرس»، وسيرة «سيف بن ذى يزن»، وسيرة «حمزة البهلوان»، وسيرة «على الزيبق».

وقد شكلت الحكايات البدوية القديمة النواة للسير الشعبية الأولى، وأضيفت إليها، فيما بعد، ظلال الحياة الحضرية فى القرون الوسطى.. وتنم تلك السير عن معرفة أفضل بالحقب الأولى، وتتضح فيها روح الفروسية البدوية الأصيلة، بالإضافة إلى ألفاظها التى تعبر بوضوح عن الأخلاق الإسلامية متجلية فى أخلاق أبطالها. وتتميز تلك الأعمال بواقعية كبيرة، فلا تظهر العناصر الأسطورية إلا فيما ندر.. يجتاز أبطالها تجاربهم سالمين، ويرجع ذلك إلى شجاعتهم، لكن الفضل الأول يعود إلى إيمانهم الذى يعضد من قوتهم.. والبطل الرئيسى، الذى تمتدحه السيرة، دائماً ما يكون شيخ القبيلة.

يبدأ عالم الحكايات الخيالية بكل ما يصحبه من أفكار و«تيمات» مستوحاة من ألف ليلة وليلة فى السيادة على السير الشعبية التى ظهرت فى عصر المماليك وما تلاه، وغالباً ما تمثل شخصية البطل بحاكم من القرون الوسطى أو لص ماهر، ويطرأ على معيار القيم الأخلاقية تغير أيضاً، فيستبدل امتداح الشجاعة والقوة البدنية بالذكاء.. وتصطبغ تلك السير بروح التسامح الدينى، لكنها تصور أصحاب الديانات الأخرى بأخبث الصور، مع إباحة كل الوسائل المتاحة لنشر الدين الإسلامى حتى لو كانت مناقضة لتشريعاته.

يمكن بالطبع التمييز بين الفئتين، وتتبع الإضافات والتعديلات التى أدخلت عليهما، وأيضًا تحديد أيهما أقدم أو أحدث. وقد نشر عدد محدود من السير الشعبية لا يتجاوز العشرين بأية حال من الأحوال، أما البقية فلم يتم بحثها بعد.. وبناء عليه، يتناول هذا المقال أكثر السير الشعبية شهرة، والتى سبق نشرها.

وقد حددت مجال بحثى بأوائل السير الشعبية فى الظهور، لأننى أعتبرها أكثر تنظيماً واتساقًا من حيث الكيف، ولا يعنى ذلك الإقلال من أهمية السير الشعبية التى ظهرت فى وقت لاحق، ولعل دراستها حسب ظهورها زمنياً يعرض إمكان تتبع مراحل تطور ونمو هذا النوع من الشعر الملحمى العربى.

كتبت السير بلغة سهلة، أقرب ما تكون إلى اللغة المنطوقة، تظهر بها بعض العامية المصرية.. ولا تختلف لغتها باختلاف المنزلة الاجتماعية لأبطالها، لكن تزيد أحاديث الحكام والحكماء طولاً وإسهاباً. إلى حد ما، تختلف نسبة الشعر إلى النثر من سيرة إلى أخرى، لكن النثر دائماً السائد، مكوناً السواد الأعظم من النص. يستخدم الشعر فى اللحظات الحرجة لوصف الحالة المعنوية للأبطال، وفى الخطب والرسائل، وبعض المشاهد المكررة مثل مشهد ما قبل المبارزة. وفى الواقع، يمثل الشعر فى السير عنصراً منفصلاً، ولذلك فمجال بحثى محدد بالنثر فى أوائل السير الشعبية.

ويتكون الجزء الرئيسى من النص فى معظم السير من نثر قصصى، يعرف بالسجع.. ويستخدم ليعطى تأكيداً خاصًا على المشاهد المهمة: الخطب... الرسائل... وصف الأحداث العاطفية كالمعارك أو المبارزات.. الاحتفالات: النبوءات... أو وصف الشخصيات. وعلى أية حال، فيختلف نص السير المقفى تمامًا عن سجع معلقات ورسائل القرن العاشر الميلادى، رغم وحدة المنشأ. والسجع فى المعلقات والرسائل أداة أسلوبية، أما فى السير فلغة النثر المقفى بسيطة، والتعبيرات خالية من المحسنات، والقافية محددة بالكلمات المعروفة، ولا يحدث فيها التلاعب بالألفاظ الموجود بالمقامات ويؤدى السجع دوراً مزدوجًا فى السير، فيسهم فى خلق موسيقى داخلية، ويلعب فى الوقت نفسه دوراً مهمًا باعتباره تقنية فى أسلوب الرواية الشفهية تساعد على التذكر.. يستدل على ذلك من حقيقة أن معظم التعبيرات والتركيبات والعبارات التى تميز الأدب المنطوق تحدث فى النثر المقفى.. وقد أتاحت طبيعة اللغة العربية، التى تعطى إمكانية عدد هائل من القوافى، استخدام هذا النوع من النثر، لكننا لا نستطيع بالطبع مقارنة السجع بالشعر الذى تحكمه قواعد أخرى.... ومن ثم فإن تلك القوافى التى تظهر بصفة متكررة فى السياق والمواقف نفسيهما - تؤدى وظائف شبيهة بتلك التى تظهر فى الشعر الملحمى المنطوق، وذلك وفقاً لنظرية بارى لورد.

يلعب الحوار دوراً مهماً فى بناء السير الشعبية، حيث يتميز الأدب المنطوق عمومًا بما يحتوى عليه من حوارات وأحاديث. وكما أرى.. فمقتطفات الكلام غير المباشر التى قلما نجدها فى النصوص ما هى إلا نتاج إضافة من محررى النسخ المطبوعة.. يبدأ الحوار عادة بفعل «قال»، وينطق الراوى بصيغة ضمير الغائب، عدا حالات قليلة...

أدى تواجد عدة عبارات من العامية المصرية - رغم قلتها - إلى افتراض بعض المتخصصين أن السير الشعبية كانت تروى بالعامية... لا يبدو ذلك صحيحًا، فلو كان كذلك لزادت العامية فيها كثيراً رغم مهارة المحررين. علاوة على ذلك، فقد أعطت اللغة الأدبية رونقًا ومكانة خاصة للعمل، الذى مثل عند الراوى أهمية ما بكل تأكيد. ويتضح من محتوى السير أن مؤلفيها كانوا على درجة من المعرفة، ولديهم المقدرة على استخدام اللغة الأدبية، لكن جرت فى الغالب محاولة أثناء عملية التحرير والنشر لتفتيح اللغة، وتنسيق الأسلوب، بالإضافة - وعن غير عمد - إلى إدخال بعض العامية المصرية... وتدل الأخطاء النحوية العرضية، هنا وهناك، على أن المحررين، أو ربما النساخ ،لم يكونوا على درجة كبيرة من المهارة، وقد تكونت السير، بشكلها النهائى، فى مصر التى كانت المركز الثقافى حتى قبل انهيار الخلافة العباسية.

كان المستمع - ومازال - هو المقصود من السير الشعبية، حتى بعد تدوينها ونشرها، وقد استلزم التكرار الشفهى بعض المتطلبات التى لا يحتاجها القارئ... كان على الراوى امتلاك ذاكرة جيدة؛ حتى لا ينسى أيًا من أحداث السيرة الرئيسية، لكن كان من المستحيل عليه - بأية حال من الأحوال - أن يحفظ المادة كلها، لذلك فقد بنى فنه على الارتجال... يتضح ذلك من تعدد الروايات للسيرة نفسها. وفى الارتجال.. اعتمد الراوى على مخزونه التقليدى من التعبيرات الثابتة، والعبارات المتكررة، والتيمات الرئيسية، وأشكال الحبكة الأساسية، حتى يسيطر على تنظيم مادته. واعتياده استخدام هذا المخزون سهل عليه رواية السيرة لساعات طويلة، وأياماً متعاقبة، لأنه لم يكن بحاجة للبحث عن كلمات أو تعبيرات جديدة لكل مشهد. وكما أثبت لين فى القرن التاسع عشر - فترة ازدهار السير الشعبية - أن كل راوٍ تخصص فى سيرة واحدة، وسهل عليهم ذلك روايتها.

يحتوى نثر السير الشعبية على غالبية التقنيات المستخدمة فى الإنشاء الشفهى.. وإذا قلنا إن كل سيرة تنقسم إلى ثلاث طبقات: بطولى - رومانسى - دينى، نجد أن النوع الأول هو السائد إذا ما قورن بالطول الكلى للسيرة. وفيما تبقى من مناقشتى لن أذكر كل الأمثلة المتاحة، لكنى سأقتصر على أوضح الحالات التى تتكرر فى السير الشعبية الأربعة الأولى.

توجد عبارات شائعة فى السير الشعبية، وهى إما أفعال أوتعبيرات ثابتة، تصف مشاهد معينة متكررة، وذلك فى نفس القدر من الكلمات تقريبا.. وأكثر تلك العبارات شيوعًا: «قال الراوى» - الذى يكرر بين حين وآخر، ويستجاب للأوامر بتعبير الامتثال: «سمعًا وطاعة»، ويتكرر غالبًا فى وصف الولائم تعبير: «أكلوا حتى اكتفوا»، أما فى النثر المقفى فنذكر الغد بـ: «أصبح الصباح، وأضاء/ أشرق بنوره ولاح»، والليلة التالية بـ: «ولى النهار، وأقبل الليل بالاعتكار».. نجد غالبًا فى السير الشعبية وصفًا تفصيليًا لأحداث بعينها، قد تبدو لنا ذات أهمية، لكنها تمنح الرواى والمستمعين هنيهة من الراحة، وتشتمل هذه على وصف الرحلات: «وصار يقطع البرارى والقفار، والوديان والوعار»، وفى رواية أقصر: «ومازال سائراً..»، وختامها: «إلى أن/ حتى وصل إلى/ أشرف على...». مثال آخر على الوصف التفصيلى هو كتابة رسالة وإرسالها، حيث تستخدم مجموعة من الأفعال الثابتة: كتب - طوى الكتاب وأعطاه لى - أمره - فأخذه - وساد - وصل - دخل - سلمه الكتاب/ فأعطاه الكتاب، وتفضل بعض هذه الأفعال فى الروايات الأقصر طولاً. وغالباً ما يختتم مشهد زفاف بـ: «وأقيمت الأفراح، والليالى الملاح/ وباتوا بالأفراح، والليالى الملاح»، وبعد ذلك تقارن العروس بلؤلؤة لما تكتشف بعد. والتعبير عن حالة البطل المعنوية لها نصيب أيضًا، فيوصف غضبه بـ: «وغضب غضبًا شديداً، ماله من مزيد/ ليس له مزيد.. طار من عينية شرار.. ولما سمع هذا الكلام، سار الضياء في عينيه/ وجهه ظلام.. اسودت الدنيا فى عينيه».. أما ما يقع فيه من مشاكل: «فصعب عليه، وكبر لديه، ومن شدة ما جرى له غشى عليه»... أما الحب: «نظر إليها نظرة، أورثته ألف حسرة».. والفكاهة بـ: «ضحك.. حتى استلقى على قفاه». توجد عبارات ثابتة تقال قبل المقاطع الشعرية مثل: «فكتب.. يقول.. ثم إنه أشار إليها يقول.. فأنشد يقول/ أنشدت تقول»، وقبل استئناف الرواية: «فلما سمع ذلك الكلام.. فلما فرغ من شعره ونظمه/ هذه الأبيات/ كلامه.. وما فرغ من شعره ونظمه حتى». توجد تعبيرات دينية كثيرة، منها: «قال كلمة لا يخذل قائلها»، وغالباً ما يستخدم تعبير: «لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم» أما مشاهد المنازلة والمعارك فلها نصيب كبير من التعبيرات الثابتة، ويسبقها ارتداء العدة الحربية: «لبس درعًا ثقيلاً، وتقلد بسيف صقيل، ورمح طويل».. وعند وصول البطل إلى ساحة النزال: «وبرز إلى الميدان، وصال وجال، وطلب القتال والنزال/ لقاء الأبطال/ مبارزة الأبطال». يقدم البطل نفسه بـ: «من عرفنى قد اكتفى، ومن لم يعرفنى أنا أعرِّفه بنفسى...».. وأثناء العراك: «وحمل كل واحد منهم على صاحبه.. التقى البطلان فى ساحة الميدان، بضرب سيف وطعن سنان.. واشتبكا معاً فى الحرب بضرب سيف وطعن رمح، وأخذ فى كر وفر، وقرب وبعد.. ودار بينهم الأخذ والرد، والقرب والبعد، والكر والفر». يمهد وجود الغراب حضور ملك الموت، وهو فى نفس الوقت رمز لفراق الأحبة: وحان عليهم الحين، وزعق فوق رؤوسهم غراب البين». وأخيراً تأتى ضربة السيف الحاسمة: «وضربه بسيفه على هامته، ألقى رأسه قدامه.. ضربه على عاتقه، أطلع سيف يلمع من علائقه».. وطعنة الرمح: «طعنة بالرمح فى صدره، طلع سنان يلمع من ظهره».. وينتهى مشهد المبارزة: «وسقط قتيلاً، وفى دمه جديلاً». وتحتوى مشاهد ساحات النزال على عبارات كثيرة تتكرر بصفة دائمة، وعادة ما تكون مقفاة، فيوصف اقتراب جيش على سبيل المثال بذكر الغبار المتطاير: «وإذا بغبار قد علا وطار، وملأ الأقطار»، ويلى ذلك على الفور: «ولما انكشف بدت منه/ بان من تحت عساكر/ ظهر جيش جرار»، ثم تأتى المعركة: «والتقى رجال برجال، والأبطال بالأبطال.. فما كنت ترى إلا رؤوسًا طائرة، وفرسًا حائرة، وأدمية فائرة.. ولم يزل/ لازال/ مازال السيف يعمل، ودم ينزل/ يبذل، ورجال تقتل، ونار الحرب تشتعل.. وسيوف زعقت، ورماح تكسرت، ورؤوس سقطت».. ولا يشعر الأبطال بأى خوف: «بقلب أقوى من صوان.. بقلب لا يخشى ولا يهاب»، وغالبًا ما يطلقون صرخة تبث الرعب فى قلوب أعدائهم: «صاحوا أصواتاً ارتجت لها/ رجّت منها الوديان والجبال.. فصاح.. بصوت كالرعد القصيف».. يصوبون رماحهم على العدو، ويطلقون العنان لجيادهم: «وقوّم السنان، وأطلق العنان/ قومّوا الأسنة، وأطلقوا الأعنة».. ويبدأ الجيش المهزوم فى الفرار: «ولوا الأدبار، وركنوا إلى الهرب والفرار، وتبعوهم.. وشتتوهم فى البرارى والقفار».. يعود الجيش المنتصر إلى بلاده محملاً بالغنائم: «وعادوا كاسبين غانمين/ غانمين ظافرين»، حيث تخرج النساء مهللات لتحية الأبطال: «فاستقبلتهم نساء بالرقص والغناء»، وقد أوردت العبارات السابق ذكرها فى كامل صورتها، فيتتبع الراوى التبديل بينها

أو التطويل فيها أو الحذف منها، لكنه يحافظ دائمًا على الكلمات الرئيسية فيها تستخدم مجموعات الأفعال الثابتة فى وصف متدرج للأبطال وأعدائهم، والجمال والقبح، وأيضاً عند نقاط التحول أو الذروة فى السيرة. يتم غالباً التبديل بين صيغ العبارات التى تصف المعارك ومباريات المبارزة، ويؤدى ذلك أحياناً إلى أخطاء فيما يختص بالعدد، فقد يتبدل المثنى فى حالة مبارزة بين اثنين إلى جمع، وينتج ذلك من استخدام صيغ العبارات كما هى بدون تعديل لتناسب الموقف، مما يؤدى إلى التناقض أحياناً ، وذلك مثل: «رأى فى منامه، وفى لذيذ أحلامه» فى حين يروى فيما بعد أحد الكوابيس. وتتكرر صيغ العبارات والتعبيرات بأكملها فى سيرة «ذات الهمة»، التى تعد أطول السير التى تم بحثها حتى الآن، بينما تتكرر تلك الصيغ بصورة مختصرة فى سيرة «الزير سالم» التى تعد بدورها أقصر السير.

لا تحتوى السير الأربع الأولى، إذا ما قورنت بالشعر الملحمى للأمم الأخرى، على صياغات وصفية كثيرة، أما ما تحتوى عليه منها فتتكون من اسم + صفة، أو اسم + اسم، وغالباً ما يأتى استخدامها لوصف المحاربين، مثل : «فارس صنديد/ الفرسان الصناديد»، والسيف: «السيف البتار/ السيوف البواتر.. السيف الثقيل/ السيوف الثقيلة»، والرمح: «الرماح الطويلة/ الرماح الطوال.. الرمح الأسمر». يطلق أحياناً على الكفار من الأعداء: «لعين/ ملعون/ نجس»، وتوجد صفات عدة للأبطال تشبههم بالأسود، كما سنرى فيما بعد، تستخدم الصفة وحدها أحياناً بدون الموصوف، مثل: «الصناديد - الأبطال»، والسيف: «البتار - الصنال».. وقد تستخدم فى تسلسل من الصيغ المقفاة، مثل: «البيضاء الثقال، السمراء الطوال»، ومن الملاحظ أنه لا توجد صفات ثابتة مرتبطة باسم كل بطل.

يعوض النقص فى كمية الصفات المستخدمة عدد التشبيهات الهائل، التى تعد سمة من سمات السير الشعبية، وهى فى العادة قصيرة، وتستخدم فى وصف المعارك والأبطال وجمال الفتيات وما إلى ذلك، وتأتى أحياناً مقفاة، مثل : «التقى البطلان، كأنهما جبلان».. تقارن الجياد أو راكبوها بالغزلان: «فرسان كأنهم غزلان/ أخف من الغزلان».. والدم بشقائق النعمان: «مثل شقيقة الأرجوان».. وضربة سيف أو طعنة رمح بلسعة نار: «مثل لسعة/ لدغة نار».. والفرسان بالجان: «الفرسان كأنهم مردة الجان»، أو بالجراد: «مثل الجراد المنتشر».. والأبطال بالوحوش - غالباً بالأسود - «أسد / ليث/ سبع الغاب.. الأسد الضرغام.. الأسد العابس.. الليث العابس.. الأسد الغضنفر.. الأسود/ السباع الكواسر».. وقد تشبه بالنسور «فرسان كأنهم العقبان».. أما النساء فتشبه بأغصان البان: «وهن يتمايلن كغصون البان»، أو بالنجوم: «كأنهن نجوم طلعت»، أو بالقمر المكتمل: «كأنهن البدر التمام.. كأنهن القمر فى ليلة أربعة عشر». توجد أيضاً تشبيهات طويلة فى السير، مثل: «كأنه قلة من القلل، وقطعة فصلت من جبل.. وصارت الرؤوس تتساقط مثل ورق شجر أيام الخريف.. برى كما يبرى الكاتب قلمه.. ولما دخل عليها وجدها جوهرة/ درة ما ثقبت».

من المعروف أن السير الشعبية - تماماً مثل الشعر الملحمى لسائر الأمم الأخرى - استخدمت المبالغة أو الإطناب، خاصة فى مشاهد المعارك، حيث يكسر جند قليل من العرب شوكة جيش جرّار من الأعداء، ومن كم الأمثلة الكبير المتاح سأذكر اثنين فقط، يتكرران بشكل ملحوظ: «وجرى بينهم حرب وقتال، يشيب منها رؤوس الأطفال/ وحصل بينهم حرب شديد، يشيب الطفل الوليد.. وضربه بالسيف شجه نصفين، فوقع على الأرض قطعتين».

اللغة العربية غنية بالمترادفات، ويتكرر عدد كبير منها فى السير الشعبية رغم أن الاختيار هنا محدد بالكلمات الشائقة والمعروفة، ولعله من المثير ملاحظة أنها تتكرر فى أزواج ثابتة من الكلمات، مثل: «القد والاعتدال..عساكر وجنود.. فى القوة والشدة/البأس.. علا وطار .. عادوا كاسبين غانمين.. البرارى والقفار.. ذله فى حرب وقتال، وكفاح ونضال»، ويمكن ذكر أية كلمة قبل الأخرى فى هذه الثنائيات، مما يسهل تكوين العبارات المقفاة، حيث يستطيع الراوى بناء سلسلة طويلة منها، مستخدماً مخزون المترادفات الهائل المتاح أمامه.

يعد التكرار سمة من سمات الأدب المنطوق بصفة عامة، والسير الشعبية بصفة خاصة، ويحدث ذلك بأشكال عديدة، أكثرها استخداماً تكرار أمر أو نصيحة من البطل، حيث يكررها الراوى كلمة كلمة عندما يروى كيف نفذ ذلك الأمر أو النصيحة. والمثال الذى أذكره هنا مأخوذ من سيرة «بنى هلال» فصاح بولده فهد قائلاً: خذ معك مائة فارس واذهب إلى مرج الزهور..»، وبعد ذلك ببرهة: «فأخذ فهد مائة فارس وتوجه إلى مرج الزهور..». وشكل آخر من أشكال التكرار يكون فى صورة معلومات عن قبيلة أو شخص ما، يذكرها الراوى، ويكررها فيما بعد كلمة كلمة على لسان إحدى الشخصيات... ومثال على ذلك: «من حاكم مكة المكرمة،

وهو الأمير قرضب الشريف بن هاشم من نسل بنى هلال...»، وبعد ذلك بعدة سطور يقول حاكم الروم لحضوره من النبلاء: «فقال الأبشع: من هو الحاكم على مكة فى هذه الأيام؟ قال له قرضب الشريف بن هاشم، وهو من بنى هلال...». قد يذكر الراوى حدثاً ما، ثم إحدى شخصياته لشخصية أخرى، وأحياناً تخبره الشخصية الثانية لثالثة، أو تحكيه فى رسالة، ثم تقرض الشخصية الأخيرة فى هذه السلسلة شعراً يروى الحدث، لكنه يتكون فى هذه الحالة من كلمات مختلفة. وأخيراً .. قد يأتى التكرار فى صورة تعداد أو إحصاء، وكمثال على ذلك من سيرة «بنى هلال» مرة أخرى: «قال لدمدام: خذ خمس كرات، واكبس القوم من شرق، وقال لمروان: خذ خمس كرات، واكبس على الأعداء من الغرب، وقال لبرطوم: اكبس القوم من الجنوب، وأنا أكبس القوم من الشمال...».

عندما يبدأ الراوى فى حكاية السيرة، يجب ألا تقتصر معرفته على مخزون العبارات الأساسية الذى وصل إليه عبر الأجيال، لكن أيضًا على بقية محتويات، وأساليب بنائها.. تشتمل تلك الأساليب على ما يطلق عليه ألبرت لورد «التيمات»، «ليست التيمة مجموعة ثابتة من الكلمات، لكنها مجموعة من الأفكار» (the singer of tales) كما بريدج: ماساشوسيت، ١٩٦٤، ص٦٩). ولأن التيمات لا تتكرر بنفس المجموعة من الكلمات، يعتمد طولها على نوعية الشخصية التى تمثلها، من حيث ما إذا كانت شخصية البطل نفسه أم شخصية ثانوية، وما إذا كانت تسير بالأحداث خطوة إلى الأمام، أم أن لها مدلولها الخاص المستقل. وتتكون التيمات من عدد محدد من القوالب، مرتبة بطريقة معينة، يستطيع الراوى استخدامها كيفما يتراءى له، سواء بالتقصير أو التطويل أو الحذف. وتوضح تيمة المبارزة التى تتردد باستمرار فى السير ذلك الفكر، حيث يوصف ارتداء البطل للدرع، وامتطاؤه صهوة جواده، ثم وصوله ساحة المعركة، وتحديه أعدائه طالباً المبارزة، ومعرفًا بنفسه... وإذا قبل أحد خصومة المبارزة، يتلو كل بدوره قصيدة يمتدح فيها نفسه ونسبه وقبيلته، ويلعن أعدائه.. تبدأ المبارزة بعد ذلك، وتغطى المتبارين سحابة من الغبار تخفيهما عن الأنظار بينما ينعق فوق رأسيهما غراب البين. قد تستمر المبارزة أيامًا، فيأوى المتبارزان كل إلى خيمته فى الليل، ثم يواصلان مع إشراقة يوم جديد. ويقاتل البطل برمح وسيف، وأحياناً نشاب، ويحمى نفسه من هجمات العدو بدرع وخوذة.. تكسر أسلحتهما أحياناً، ويضطران للمبارزة بأيديهما العارية، وقد يستخدم أحدهما إحدى الحيل المعروفة، أو المراوغة وفى أثناء ذلك ربما يجرح أحد المتبارزين تنتهى المنازلة عادة بذبح العدو أو فراره، و أحياناً أخرى بأسره.. وقد يقع البطل من على جواده مضرجًا فى دمائه، ويأتى زملاؤه لمساعدته وإنقاذه من موت محقق، يسمح هذا المخزون الغنى بالعناصر لتيمة المبارزة بتجنب الراوى للملل، رغم حقيقة أن هذه التيمة تتكرر مرات عديدة داخل السيرة الواحدة. ويذكر الراوى فى كل سيرة مبارزة واحدة على الأقل بين الأقارب: أب وابنه، أو أم وابنها، أو أخوين، ويزيد ذلك من تشويق وإثارة المستمعين وبالإضافة إلى ذلك تتكرر تيمات: المعركة - الثأر - حب ابنة العم - نبوءة فى حلم - الرجم بالغيب - العذراء التى لن تتزوج سوى المنتصر فى مبارزة - رحلة الصيد - كتابة وإرسال خطاب - مقابلة الضيوف والترحيب بهم، وغالباً ما يكونون شعراء جائلين - الزهد أو التقشف - الاهتداء إلى الإسلام - الشورى - حشد الجيش - الخروج فى حملة عسكرية - مصارعة البطل مع أحد الوحوش، وغالباً ما يكون أسداً - النحيب على البطل المقتول، أو الذى يظن أنه كذلك - تحرير أحد أفراد القبيلة، وعادةً فتاة مخطوفة - وصف الجياد - جمال المرأة - قبح إحدى الشخصيات الشريرة - وصف الطبيعة أو القصور الفخمة.

تترابط بعض هذه التيمات مع بعضها لتكوين بناء أكبر، فيمهد مثلاً تسلم رسالة تحمل أخباراً عن وصول عدو - إلى حكاية عن الحرب... وفى هذه الحالة تتبعها تيمة أخذ المشورة، وحشد الجيش، والخروج فى حملة عسكرية، ثم الحرب نفسها... يتآلف كل ذلك، ويكون بناء عضوياً واحداً. يمكن أيضًا أن يكون أسر أحد أفراد القبيلة أو خطف فتاة - محبوبة إحدى الشخصيات الرئيسية عادة - تمهيداً لتيمة الحرب... وتبدأ تيمة الأخوين اللذين تضع زوجة أحدهما ولداً، وزوجة الآخر بنتًا - أحياناً فى الوقت نفسه - قصة حب طويلة، عندما يكبر الطفلان، ويقعان فى حب بعضهما البعض... وقد تبدأ تيمة الجواد المفضل عند البطل القصة المعروفة والناجحة عن سرقة الجواد... وتبدأ تيمة الصيد القصة المشهورة عند أهل الشرق: البطل الذى يطارد غزالاً، فيضل عن صحبته، ويجد نفسه فى بلد مجهول، حيث يمر بمغامرات عجيبة.. وترتبط تيمة زوجة شيخ القبيلة الحامل، التى يطردها زوجها، أو تهرب عقب موته، وتأوى إلى قبيلة أخرى، بتيمة تربية وتنشئة البطل بعيداً عن قبيلته غير مدرك لأصله ونسبه، ثم مبارزة بين الأقارب وتعارفهم فى ساحة المعركة. ويمكن أن تدخل إحدى التيمات فى عدة قصص، كتيمة التنكر والتخفى التى توجد فى حكايات الحرب، وحكايات محاولة سرقة جواد، وقصص الخداع. هذا، وتمثل

غالبية التيمات فى السير الشعبية جزءاً مهماً من الشعر الملحمى الذى أنتجته القريحة البشرية عبر التاريخ.

وبعيداً عن ذلك، تقترح تيمات معينة فى قصص الأبطال الرئيسيين فى السير الأربع الأوائل وجود علاقة مشتركة أو تأثير متبادل، فنجد مثلاً أن عنترة وأبو زيد وعبد الوهاب بن ذات الهمة - وهم أبطال السير - جميعهم سود، نتج ذلك عن أسباب طبيعة فى حالة عنترة، فهو ابن أمة أثيوبية، أما الآخرون فنتيجة مصادفات عجيبة. وقد شغل عنترة وذات الهمة والزير سالم فى شبابهم وظائف ثانوية بقبائلهم: عنترة لأنه ابن أمة، وذات الهمة لأنها اختطفت فى طفولتها من قبيلة أخرى، والزير سالم بسبب عقوبته من أخيه الأكبر لأنه عصاه. يوجد أيضًا ميل فى السير الأربع إلى ربط البطل بشخصية أخرى، غالباً ما تكون مساعدة لها: عنترة وشيبوب، ذات الهمة ومرزوق، عبد الوهاب والبطال، أبو زيد ودياب، الزير سالم وكليب. قد يشير ذكر عنترة وحصانه الأبجر فى بقية السير إلى تأثير سيرة «عنترة» عليها بطريقة أو بأخرى، ويؤكد ذلك نظرية بعض الأدباء - فاروق خورشيد - أن سيرة «عنترة» هى أول السير الشعبية. يوجد أيضاً ذكر للأمير حسن، شيخ بنى هلال فى سيرة «الزير سالم»، كما يذكر الراوى الزير سالم فى بداية سيرة «بنى هلال». وتتفق السير الأربع فى عدة أشياء.. فيبدأ الحدث ببعض العبارات الدينية، ثم يشرع الراوى فى سرد نسب البطل أو الأبطال.

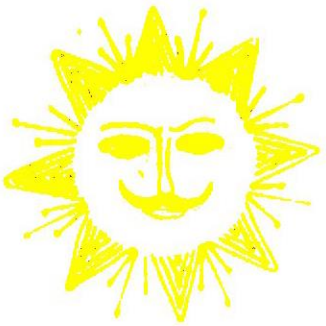
وتدور الأحداث فى شبه الجزيرة العربية، حيث ولد أبطال السير وترعرعوا.

ولا يوجد ذكر لأى نوع من السلطة المركزية فى هذه السير. نشعر بعبق ابن العم - التنبوء عن طريق الرمال والمياه - غارات القبائل على بعضها البعض... وتتكون سيرة «الزير سالم» بأكملها، وهى أقصر السير المعروفة من هذه التيمات، أما السير الأخرى فتشتمل على جزء إضافى، يخرج بالأحداث خارج شبه الجزيرة العربية. هذا بالطبع تقسيم عام، ويمكن تقسيم السير إلى أقسام أصغر، لكن المهم هو تتبع كيفية الانتقال من الداخل إلى الخارج، وتنتهى السير بموت أبطالها الرئيسيين.

وتكون السير الأربع التى ناقشتها وحدة عضوية واحدة، تسير فيها الأحداث تجاه نهاية محتمة: قهر البلاد الوثنية ونشر الإسلام فى سيرتى «عنترة» و «ذات الهمة».. وهو هدف سيرة «بنى هلال» أيضًا، رغم أن الهدف الظاهر تحرير الشيخ الأسير... أما أحداث سيرة «الزير سالم» فتهدف إلى الانتقام لقتل كليب.

ويسيطر الراوى تماماً على مادته الهائلة الحجم، وهو دائماً حاضر البديهة، فيلقى بتعليقاته، ويتنبأ أحياناً بما سيحدث فيما بعد، أو يشير إلى شخصية بقوله: «سأذكره فى مكانه الصحيح»، أو «عندما يحين الوقت» يسمح أحياناً للشخصيات بالحديث، وسرد مغامراتهم.. قد يرجع بالزمن إلى الوراء، ويحيد عن سير الأحداث، ثم يعود ويواصل بقوله: «دعونا الآن، ونصل ما قطعناه من حديث» يشرح الراوى التحولات المفاجئة فى الأحداث بقوله: «وكان سبب ذلك...» وفى الوقت نفسه يحاول إقناع مستمعيه بمصداقية حكاياته، فيذكر أسماء الناس الذين من المفترض أنهم شهدوها، أو يذكر اسم الشخص الذى روى له تلك الرواية.

تلك الخصائص والصفات، وطريقة استخدام مؤلفيها لها فى بناء أعمالهم تجعل السير الشعبية متوازنة، ومترابطة، ومتسلسلة تسلسلاً منطقياً.



نصوص من ..

سيرة بني هلال

الراوى: **يوسف أحمد يوسف***

مركز البدارى ـ محافظة أسيوط

جمع وتدوين: **محمد حسن عبد الحافظ**

١ـ ميلاد أبو زيد

نَعَمْ لِذِكْرِ النَّبِى قَلْبِنَا حَارْ
اللِّى مَا يْصَلِّى عَ النَّبِى نَادِمْ
أَصَلِّى عَلَيْه عَدَدْ مُوجْ لاَبْحَارْ
عَدَدْ شَعْرِ رَاسِ ابْنِ آدَمْ

كَتِيْر الصَلاَ يِمَا لِيْه عَلاَمَاتْ
إِمْنَوَّرَه فُوقْ جَبِيْنَهْ
تَارْكِ الصَّلاَ نَهَارْ لَمَا مَاتْ
حَوَالِيْه الْحَوَارِى حَزِيْنَهْ

تُرُوحْ فِيْنْ يَاتَارْكِ الْفَرْضْ
وُبُكْرَه نِمْشِى عَرَايَا حَفَايَا
وِيُوْم النَّارْ تُوْقِدْ عَ الأَرْضْ
تَقُولْ هَاتْ تَارْكِ الصَّلاَيَه
وِبَعْدْ مَدْحِى فِى أَكْحَلِ الْعِيْنْ
مُحَمَّدْ وِجَنْبُه الْبَشَايِرْ
وَدَعْتِ الْكَلاَمْ بِيْنِ الْفَرِيْقِيْنْ
عَرَبْ نَجْدِ اسْمُه الْهِلاَيْلْ

كَانْ رِزْقْ وِسَرْحَانْ لِتْنِيْنْ
مُحِبِّيْن وَلاَ فِيْشْ عَدَاوَه
جَابُوا مَنْقَلَه هُمَّا لِتْنِيْنْ[١]
وِدَارْ اللِّعْب وِيَّا السَّلاَوَه[٢]

وَلاَ كَانْ حَدِّشْ يِهِمُّه
وَلاَ زُغْبِيَّه وَلاَ هِلاَيْلْ
إِلاَّ رِزْقْ شَاوَرْ بِكِمُّه

جالتتله جميع العرايب(٣)
إلاّ رزق لما طل بالعين
دموعه نزلت جابوها
ولقى عرب الهلالية
جابوا ولدهم يدلعوها

تانى رزق لما طل بالعين
لسانه مربوط تلاته
ويلقى البدوى جاره صغيرين
والتانى جنبه تلاته

رزق تانى لما طل بالعين
ودموعه نازله دخالى(٤)
لقيه وحده من القاعدين
قاعد وحده والكرسى خالى

إلاّ رزق قام م الجمع زعلان
أبو العروض النضيفه
إلاّ رزق خد بعضه مروح
أبو العروض النضيفه
جات شقته بين لاشجار(٥)
مين يورسك ياقليل الخليفه(٦)

لما روح إلى نسبة الزين(٧)
تعالى جاى عاد يا شريفه
ياخضره من يوم جيتى بلدى
جيتينى فى عز صباى
لا يوم حملتى وجبتى ولدى
ولا يوم قالّى يا بايا

قالتله يا رزق اقعد وارتاح
دانت دلّيت دا حيلى(٨)
مادام ربك ماجتش بعيال
ياك هاجبلك الولد حيلى(٩)

قعت تبكى دا نسبة الزين(١٠)
قعت تبكى دا خضره الشريفه
جاتها شمه دا مرت سرحان(١١)
وليه البكا ياشريفه

رزق عايرنى بولدى
عايرنى بقلة الخليفه
قالت تعالى على بركة الطير
حسالله يجود بالخليفه(١٢)

وازيرت فى خلقها(١٣)
متبغددة فى غطاها
يما طلعوا على بركة الطير
تسعين صبيه معاها

شويتين لما طب طير إبيض
وكان بياضه دا ريشى
اتطلبى عاد يا خضره
اتمنى عاد يا شريفه
ولا خدشى الطير لبيض
كلام رزق بكانه(١٤)
وبكره الزمق ليه يحضر(١٥)
ولا يحمينا على الشبارى(١٦)

شوَيَّتِيْن لَمَا طَبْ طِيْر إِحْمَرْ
وِكَانْ حمَارُه دَا رِيْشِى
اتْمنَّى عَادْ يَا خَضْرَه
اتْطلَّبى عَادْ يَا شَرِيْفَه
وَلاَ خُدْشِى الطِّيْر لِحْمَر
كَلاَم رِزِقْ بَكَانُه
وِبُكْرَه الزَّمَقْ لِيْه يِحْضَرْ
وَلاَ يِحْمِنِيشْ عَلَى الشَّبَارِى

وِشْوَيَّتِيْن لَمَا طَبْ طِيْر إِخْضَرْ
وِكَانْ خَضَارُه دَا رِيْشِى
اتْمنَّى عَادْ يَاخَضْرَه
اتْمنَّى عَادْ يَاشَرِيْفَه
وَلاَ خُدْشِى إِلطِّيْر لِخْضَرْ
كَلاَمْ رِزِقْ بَكَانُه
وِبُكْرَه لِيْهْ الزَّمَق يِحْضَرْ
وَلاَ يِحْمِنِيشْ عَلَى الشَّبَارِى

لَمَا طَبُّوا طِيرِيْنْ سُوْدْ
سُود مَا بِيْنِ الْمَخَاشِى
طَبُّوا طِيرِيْنْ سُوْد
لِسَانْهُم مْرَبُوطْ تَلاَتَه
لَمَا يِزْعَلْ يِطَوِّحِ اتْنِيْنْ
يِزْمَق يِطَوِّحْ تَلاَتَه
قَالِتْ آدِى الطِّيْر اللِّى عَجَبَنِى
آه يَارَبِّى لَو تَدَّهُونِى
بَسْ بُكْرَه الزَّمَقْ يِمَا يِحْضَرْ
وِرِزْقْ ضَرُورِى يِتْهِمُونِى

خَضْرَهْ اتْمنّتْ الطّيْر لِسْوَدْ
مِتْبَغْدده فِى غطَاهَا
بِعِيْنُه رِزْقْ لَمَنْ رَقَبْهَا(١٧)
انْشَبَكْ قَوِى فِى هَوَاهَا
بَاتُوا همّه لِتْنِيْنْ
سِرَاجِ الْهَنَا بَاتْ قَايِدْ
إِتْوسّقُوا بِالنّبِى الزّيْنْ(١٨)
حَمَلَتْ خَضَرَه الشّرِيْفَه
وِبَلاَشْ مِنْ لُشْهُر ولِيَّامْ
دُمُوعْهَا نَازْلَه سَعِيْدَه
سَعِيْدَه وَضَعَتْ بِقُمْصَانْ
وَضَعَتِ الْعَبْدَه سَعِيْدَه
سَعِيْدَه قَعَتْ تِبْكِى كَتِيْر
وِلِيْه الْبُكَا يَاسَعِيْدَه
بُكَايَا عَلَى خَضْرَه سِتّى
تِلْقَاهَا مَاجِبَتْشِى كِفِيَّه
إِنْ كَانِتْ جَابَتْ بُنَيَّه
خُذُوا الْوَاد وِهَاتُوهَالِى

(بعد ما فاتت لشهر وليام، خضره الشريفه وضعت بالاسمر سلامه، راحت البشاره للسجيع رزق، وقاله ربك جاد بالخليفة) .

رِزْقْ فِرِحْ بِالْبَشِيْر
وِدْمُوعُه نَازْلَه يَتِيْمَه
لَمَا حَطْ إِيْدُه فِى الْجِيْبْ
عَطَالُه جَوَاهِرْ يَتِيْمَه

(طبعًا أبو زيد لما ولد، سلو العرب إن العريس «= المولود، لما يتولد، يتلموا العرب، ويجيبوا العريس، ويتكشفوا عليه، فهنا جابوا أبو زيد، واتكشفوا عليه، لقيوه إسود اللون، لا طالع لأبوه، ولا طالع لأمه، قالوا الله، الفتنه طبعًا من زمان، قالوله

يارزق، دى خضره مالت، دى خضره مالت مع عبيد الجلايب، الواد طالع اسمر اللون! قال دى منسبة، من عضا النبى[١٩]، وتميل؟ المخ من رزق طار، قال من لازم أقطع الواد بالسيف، واموته، وتطلع هيه من البلد، قالوا كيف، قال ما خلاص، مادام مالت مع ابن الجلايب، يبقى خلاص، أنا ازعطها[٢٠]، واموت الغلام، واسمعوا اللى حصل).

رِزْقْ لَمَا رَوَّح لِخَضْرَه
زَعَق وقَالْ يَانِسْبِة الزِّيْن
يَاخَضْرَه يَاشَرِيْفَه
مِيْن اللّى دَخَلْ دَا عِنْدِك
مِيْن اللّى دَاشْ فِرَاشِى
قَالتْلُه عِيْب عَاد يَارِزْقْ
عِيْبْ يَا ابْن نَايِلْ
عِيْب دَانَا وَلِيّه
وَلِيّه وْقَلّتْ رِجَالِى
كَرِيْم مَا تْقَدّرْ عَلِيْه
بِمَشْيِ الدَّنَسْ فِى عِزَالِى

أَفْضَل مَا قُلْنَا عَ الْحَبِيْبْ صَلّى

طَلّبُوا النَّبِى يِدَّفَّى فُوْقْ
قَالْ أُمّتِى فِ الأَرَاضِى

كَتِيْرَا الصَّلاَ يِمَا لِيْه عَلاَمَاتْ
إِمْنَوَّرَه فُوْق جَبِيْنَه
تَارِكْ الصَّلاَ نْهَارْ لَمَا مَاتْ
حَوَالِيْه الْحَوَارِىْ حَزِيْنَه

تِرُوْحْ فِيْن يَا تَارِكْ الْفَرْضْ
وِبُكْرَه نِمْشِى حفَايَا عَرَايَا
وِيُوْم النَّارْ تُوقِدْ عَ الأَرْضْ
تُقُولْ هَاتْ تَارِكْ الصَّلاَيَه

وِبَعْد مَدْحِى فِى أَكْحَلْ الْعِيْنْ
مُحَمَّدْ وِجَنْبُه الْبَشَايِرْ
وَدَعْتْ الْكَلاَمْ بِين الْفَرِيقِيْن
عَرَبْ نَجْد اسْمُه الْهَلاَيِلْ

يُومْ أَبُو زِيْد نَدَمْ يَا عَرَبْنَا
نَعَمِيْن يَاوَلَدْ الشَّرِيْفَه
أَنَا خَايِفْ قَوِى مِن تَعَبْنَا
بُحُوْرُه غَزِيْرَه خَلِيْفَه

وِبْحُورْ خَلِيْفَه مَا تِنْعَامْ
دِى مَطَالْبَه فِى الزِّيَادَه
إِنْ جَاتْ لابُو سِعْدَه مْتِيْن عَامْ[٢٢]
مَاتِعْمِلْشِى لِلْقِرْم حَاجَه

٢ - أبو زيد فى جناين الغرب وحلم سعدة بنت الزناتى

مُسْلِمْ صَلّى عَ اللّى قَامْ الدِّيْن
ذَكَرْتْ الْعَضْم بَطّل صَلاَيَه
وِيُومْ نَدَمْ يَابْلاَلْ يَادِّيْنْ[٢١]
يَابُو بَكْرْ قِيْمِ الصَّلاَيَه

صَلاَة النَّبِى عَمْ تِسَكِّنْ الْعَقْلْ
وِتِشْفِى الْعَلِيْلْ وِالْمَرَاضِى

تِحِلّ الإبِلْ يَصْهَلِ الْخِيلْ
لَمَا تْكُون قَالْعَه اللَّجَايِمْ
إِنْ كَانْ خَلِيْفَه سَهْرَانِ اللَّيْلْ
يِصْبَح عَنِ الأَكْلِ صَايِمْ

الْجَازْ نَادَمتْ يَابُو زِيْد
يَا اسْمَرْ يَا وَلَدْ الشَّرِيْفَه
اركَبْلِى وْضَيِّقِ الْقِيْد
إِحْمِى الْبَلَدْ مِنْ خَلِيْفَه

هَايَا جَازْ بَطِّلِى قْلاَقْ(٢٣)
الْعَايِبَه لَمْ نِجِيْهَا
لَمَا تِفْضَى جَنَايِنْ سْبَاقْ
قُوم اريِّح الْبِل فِيْهَا

خَرَبُوا جِنِيْنَه دَا لسْبَاقْ
وِعَنَبْهَا لَمَا كَانْ غَرِيْبِى
خَرَبُوا جِنِيْنَهْ لْمَعْبِدْ
صَارِ الْغَرْب يَابُو عَزِيْزَه
مِيَّه وْتِسْعِيْن مَرْقَدْ
حُكْم السَّفِيْرَه عَزِيْزَه
خَرَبُوا جِنِيْنَه لْمَذْكُوْرْ
خَزَمْ كُلّ الْمَلاَوِى(٢٤)
مِيَّه وْتِسْعِيْن مَقْرُونْ
جَابُوا تْرُوسَهَا لِلْقَهَاوِى
ضَرَبُوا جِنِيْنَه لْمَعْبِدْ
صَارِ الْغَرْب يَا بُو عَزِيْزَه

مِيَّه وْتِسْعِيْن مَرْقَدْ
حُكْم السفِيْرَه عَزِيْزَه
حَدْ جَنَايِنِ الْعَلاَّمْ
وَاقِفْ عَلِيْهَا لِسْمَرسَلاَمَه
حُوْش الْبِلْ يَا وَادْ دَا حُوْشْ
مِن جَنَايِن ابُو غْدَيَّه
طَلَقْنِى وَانَا كُنْت مَحْبُوسْ
وَهَان الْعَزِيْزَ عَلَيَّه

جَنَايِنِ الْعَلاَمْ يَارُوسْ
زَى الْخَوَات الشَّقَاقَه(٢٥)
طَلَقْنِى وَانَا كُنْت مَحْبُوسْ
زَمَانْ جِيْت هِنَا فِ الرِّيَاضَه

سِيْبُوا جَنَايِنِ الْعَلاَّمْ
رُوحُوا لْجَنَايِن خَلِيْفَه
خَلِيْفَه يُنْظُرْ مِن فُوقْ
مِن فُوقْ أَبُو عُرْف مَايِل
أَيَا عَرَبْ مِيْتَى قَانُونْ(٢٦)
تَسِيْبُوا بِلُكمْ فِ الْجَنَايِنْ(٢٧)
اتْبَدَّى قُمْصَانْ وِيْقُولْ
خَلِيْفَه قَانُونْ وِقَانُونْ
إِنْقَلْعُوهَا سَجَرَاتْ
عَ السَّبْع اللِّى قَتَلْتُوه
جَايِّين عَلَى وَخْد تَارَه(٢٨)

زَعَقْ خَلِيْفَه وِيْقُولْ
يَانَارْ مُوقِدَه فِى حَشَاىَ

لاَ مْعَاى لاَ أَبِ وَلاَ آخْ
وَلاَ زُول سَانِدْ مَعَايَا

مِن طلَّعتِى وَلَدْ شُقَّه
أَنَا التُّبِّعِى كَان مِعَادِى
قَلِيْلِ الْخِوَاتِ الأَشِقَّه
أَمُوتْ لَمْ أَكِيدِ الأَعَادِى

مِنْ يُومْ أُمِّى جَابتَنِى
وَانَا فِـ قُومِ الْعَزَايِمْ
لاَ فِيْه يُومْ وِدلَّعتَنِى
وَلاَ بِنْت عَ الْفَرْشِ نَايِمْ

مِنْ طلَّعتِى وَلَدْ زِيْنْ
وِرَامِى عَلَى كِتْفِى عبَايَه
مَخَلَّفْتِشْ وَلَدْ زِيْنْ
يِقُول خَلَّى عنَّك يا بايا

خَلِيْفَه نَدَمْ: كُلْ وَاحِدْ وِسعْدُه
بِالدُّلْ مَا عُدْتْ رَاضِىْ
بِالصُّوتْ نَادَمْ يَا سِعْدَه
قَالِتْلُه علَامَك يَا بَايَا

يَا بِتِّى صِبحْنَا مغَالِيْبْ
وِحيَاةْ صِدْقِتْ لاَمَانَه
بِعِيْنِى شُفْت السَّبْع وِالدِّيْبْ
دَخَلْ عَلَيْه السِّرَايَا

يَا بتّى صبحْنَا مغَاليبْ
وحيَاهْ صدْقتْ لاَمَانَه
بعيْنِى شُفْتْ الْكلَب والدّيْبْ
دَخَل علَيّه الْبنَايَه

تَقُولُه يَابُوى عَ الْبَدْر صلّى
والدُور كلُه شكيْتُه
أَقولّك عَ اللّى حصلّى
منَامِى اللّى رأيْتُه

أَنَا حلْمتْ والْعمَلْ كيْفْ
من غيْرَكْ طَايلْ بؤْونَه(٢٩)
حلمْت الْبَحْر جَانَا فِ الصّيْفْ
رَوّى بلَدْنَا الضّوُونَه(٣٠)

وحلْمتْ قَنْدَه كَبيْرَه
شَيلْيْنْهَا اربْعَ فرْسَانْ
وحلْمتْ عُوْد السّفيْنَه
يَا بُوى انْضَيعْ ومَالْ

وحلْمتْ أَرْبَعْ مدَنَاتْ وَقَعُوا(٣١)
خلْف الصّدقْ مَانْقُولشْ
ودُوْلَه ضرُّوا مَانْفَعُوشْ
كَانُوا ملُوكْ علَى أَرْض تُونسْ

وحلْمتْ خلَقَاتى قصرُوا
اتْشَنْدَلِ الْيُومْ دَا حَالِى

عَلَى وْحُوشْة الْغَرْبِ جِسْرُوا
هَجَمُوا الْغَنَمْ بِاللَّيَالِى

خَلِيْفَه قَالْ بِكْفَاك شَهَاوِيْن(٣٢)
يَابِت مَتْقَلِيْش مَقَامِى
أَصْلْ الْحِلْمْ أَبُو الشَّيَاطِيْن
يَا بِت سَمِّى وِنَامِى

قَالِتْلُه يَا بُوى مَنَامِى مْجَرَّبْ
يَامَاشِى عَلَى ضِل سِيْفَك
يَابُوى مَنَامِى مْجَرَّبْ
تَشَرَّقْ تِغَرَّبْ بِكِيْفَكْ(٣٣)

خَلَّتْ خَلِيْفَه فَقَر لَمَا هَامْ
مَعَاهْ مَنْطَقَه بْعُقْد خَالِى
وِنَادَى عَلَى الْوَاد عَلَّامْ
عَلَّام بِلِكْتَابْ جَالِى(٣٤)

يَا عَلَّامْ اضْرُبْلِى رَمْلَكْ
يَا صَاحِب التِيْتَه لِيَّه
يَا عَلَّامْ اُضْرُبْلِى رَمْلَكْ
شَغَلَنِّى مَنَام الصَّبِيَّه

يَا عَلَّام اضْرُبْلِى رَمْلَكْ
يَا بُو سِيْف كُلُّه جَوَاهِرْ
يَا عَلَّامْ اُضْرُبْلِى رَمْلِى
شَغَلَنِّى مَنَامِ الأَوَاهِرْ

الْعَلَّامْ ضَرَبْ دَا رَمْلُه
أَبُو الْعُرُوضِ النَّضِيْفَه
عِرِف اللِّى جَرَى فْ بَنِى هْلَالْ
وَقَالُه طَهْجَتْ يَاخَلِيْفَه(٣٥)

أَفْضَلْ مَا قُلْنَا عَ الْحَبِيْب صَلِّى.

الهوامش

* الراوى: يوسف أحمد يوسف، ولد فى ٣ مارس ١٩٢٧، عمره ٦٩ عامًا، يقيم بقرية العقال المجاورة تمامًا لمركز البدارى، محافظة أسيوط، ورث رواية السيرة، وعزف الرباب، عن جده وأبيه، بدأ أداء السيرة والموال، واحتراف الفن الغنائى الشعبى، منذ كان عمره ١٣ سنة، عمل مع أكبر رواة المسيرة فى محافظة أسيوط (الريس حامد الأسيوطى) حتى وفاته، عام ١٩٩٤.
تاريخ الجمع: ١٨ و ٢٥ فبراير ١٩٩٦.

(١) منقلة: لعبة السيجة.
(٢) السلاوة: التسلية والترفيه.
(٣) جالتتله: جاءت إليه.
(٤) دخالى: بغزارة.
(٥) شقته: طلّته؛ دخلته؛ نزهته؛ زيارته.
ـ لاسجار: الأشجار.
(٦) يورسك: يرثك.
(٧) نسبة الزين: تنتسب إلى النبى (صلعم).
(٨) حيلى: قوتى؛ صحتى؛ طاقتى.
(٩) حيلى: بنفسى؛ بمفردى.

(١٠) قعت: قعدت.
(١١) مرت سرحان: امرأته؛ زوجته؛ زوجه.
(١٢) حساالله: عسى الله.
(١٣) ازيرت: تغطت.
(١٤) بكانه: مكانه.
(١٥) الزمق: الخصام؛ أو الغضب؛ أو الظرف الصعب.
(١٦) الشبارى: الجمل الذى يحمل هودجاً.
(١٧) لمَن: عندما.
(١٨) اتوسقوا: استوثقوا.
(١٩) عضا النبى: نسل النبى؛ نسبه.
(٢٠) أزعطها: أطردها.
(٢١) ندم: نادى.
(٢٢) ميتن عام: مائتى عمّة.
(٢٣) قلاق: قلق.
(٢٤) الملاوى: المخالف؛ العنيد.
(٢٥) الشقاقة: الأشقاء.
(٢٦) ميتى: متى؛ منذ متى؛ كيف صار.
(٢٧) بلكم: جمالكم؛ إبلكم.
(٢٨) تاره: ثأره.
(٢٩) بؤونة: أحد الشهور القبطية.
(٣٠) الصنؤونه: الضئيلة؛ الصغيرة؛ المحدودة.
(٣١) مدنات: مآذن.
(٣٢) بكفاك شهاوين: أى كفاك بكاءً وحزناً وتأثراً وحساسية زائدة.
(٣٣) تشرق تغرب بكيفك: أى افعل ما شئت، والمعنى أن حلمى سيتحقق، شئت أم أبيت.
(٣٤) جالى: جاء إليه.
(٣٥) طهبجت: أى (خرِبت)؛ انهارت؛ حدثت مصيبة.

حوار

بين ..

عبدالحميد يونس و فاروق خورشيد

الدكتور عبد الحميد يونس هو رائد الدراسات الشعبية فى الجامعات العربية؛ فهو أول أستاذ لكرسي الأدب الشعبى الذى أنشئ فى جامعة القاهرة، كما أنه درّس هذه المادة فى كل الجامعات العربية، تقريباً، إن لم يكن مباشرة، فعن طريق تلاميذه الذين تخرجوا عليه وتخصصوا فى هذا الفرع من الدراسات التى كانت غائبة عن اهتمامات الجامعات العربية من قبل.. وقد انتخب الدكتور يونس فى شهر أغسطس هذا العام رئيساً لجماعة القصص الشعبى التى عقدت أول اجتماع لها فى تونس تحت رعاية الجامعة العربية. وقبل هذا بأسابيع تسلم الدكتور يونس جائزة مؤسسة التقدم العلمى فى الكويت فرع الدراسات الأدبية لهذا العام والتى خصصت للدراسات فى الفن الشعبى؛ وذلك لدوره الرائد فى هذه الدراسات، وأبحاثه المتخصصة، وإضافاته العديدة والقيمة إلى حصيلة المعرفة العلمية فى هذا الميدان. ومن قبل حصل الدكتور عبدالحميد يونس على جائزة الدولة التقديرية من المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة.

والدكتور عبد الحميد يونس من مواليد ٤ فبراير عام ١٩١٠، وعاش فى حى السيدة زينب بالقاهرة، وكان عضواً فى فريق كرة القدم بالخديوية الثانوية. وفى أثناء تدريب لهذه اللعبة اصطدمت رأس زميل منافس بوجهه، وأغمى عليه، وفى المستشفى عرف أنه فى الطريق إلى فقد إبصاره الذى تم تدريجياً. وقد حاول الحصول على شهادة إتمام الدراسة الثانوية رغم الظروف الجديدة التى أحاطت به، ونجح بعد محاولات، ثم التحق بكلية الآداب قسم اللغة العربية، ومنها حصل على درجة الماجستير عن سيرة الظاهر، والدكتوراه عن السيرة الهلالية، وانضم إلى جماعة الأمناء التى كونها أستاذه أمين الخولى.

أجرى الحوار معه فاروق خورشيد أحد الدارسين للأدب الشعبى والمهتمين بالسير الشعبية على الخصوص، وله عدة كتب مطبوعة فى هذا الميدان، وله محاولات فى ميادين القصة والرواية والمسرحية والنقد الأدبى، وقد عمل فترة فى إذاعة القاهرة، ودرّس مادة الإعلام فى أكثر من معهد إعلامى عربى. وهو حالياً أستاذ متفرغ للأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة، إلى جوار عمله الأصلى كاتباً أوأديباً متفرغاً.

***

قلت له فى أول اللقاء: نحن متفقان فى أشياء كثيرة، ولكنى أحب أن نختلف فى حوارنا.

قال: إن لم يكن هناك اختلاف، فلا حوار هناك.

قلت: هذا استهلال مريح، فوعد إذن ألا يغضب الأستاذ من تلميذه.

مجلة «العربى»، صفر ١٤٠٦ هـ - نوفمبر «تشرين الثانى»، ١٩٨٥، العدد (٣٢٤).

■ كل معرفة جديدة.. إعادة تركيب واكتشاف.
■ لا ألوم العلم واكتشافاته إذا سخره رجال السياسة والاستعمار لأهدافهم.

ضحك وقال: وتعدنى ألا يغضب التلميذ من أستاذه.

قلت: ما تعودنا فى حياتنا أن يغضب التلميذ من أستاذه؛ فله حق الريادة والأبوة والصداقة معًا، وكلها تجعل من الخلاف توجيهًا من الأستاذ لتلميذه عليه أن يفهمه ويدرك منزاه، ويعدل مساره العلمى بمقتضاه..

قال: أدخلتنى فى متاهة، فلست أحسب أن المسافة بيننا تحتاج إلى كل هذا، ولو شئت للدخل فى الموضوع المطروح مباشرة.

جائزة مؤسسة التقدم العلمى

قلت: حصلت على جائزة مؤسسة التقدم العلمى فى الكويت، وهى أول جائزة تمنح لباحث عربى فى ميدان الأدب الشعبى، وقد نافسك فى الجائزة تلاميذ حقيقيون، كما نافسك فى الجائزة كل من كتب بحثًا فى الأدب الشعبى أو الفن الشعبى على العموم، فما تقييمك لهذا السلوك من ناحية، وما رأيك فى الجائزة من ناحية أخرى؟

قال: التقدم للجوائز حق مشروع لكل صاحب جهد علمى يرى أنه يؤهله للتقدم إلى الجائزة، وكلما ازداد عدد المتقدمين إلى جائزة زاد هذا من قيمتها وأهميتها؛ لأنه يعنى أننا قد أصبحنا من الثراء العلمى بحيث أفرز مجتمعنا نخبة كبيرة من أبنائه يعنون أنفسهم بالاجتهاد العلمى فى مختلف التخصصات العلمية، ومنها هذا التخصص وهو - كما تعلم - تخصص جديد فى ميدان الدراسات الأدبية العربية..

قلت: كثيرون من دارسى الفولكلور فى العالم العربى اليوم - وقد كثروا عدداً وعدة - يعتبرون أصحاب الدرس الأدبى، منطفلين على الدراسات الشعبية، ويصمونهم بأنهم يبحثون عن الفن الشعبى من مكاتبهم.. فما قولك فى هذا الموقف..؟

قال: الدراسات الفولكلورية فى العالم كله قامت على أساس من الدراسات الأنثربولوجية والسوسيولوجية والإثنولوجية، ومن هنا كان الاهتمام بها يستقطب دارس الاجتماع والأنثروبولوجيا.. وهؤلاء أساسًا يعتمدون على مناهج بحث مقررة علميًا من قبل، وتدور كلها حول الجمع الفولكلورى الميدانى، ثم التصنيف، ثم المقارنة، ثم تبادل المعلومة الفولكلورية، وتصنيفها آخر الأمر.. ونحن فى كل هذا فى مواجهة عمل ميدانى ومعملى بالدرجة الأولى، ولا مكان فيه لرؤية أصحاب الأدب ومناهجهم وتذوقهم الشخصى. ولهذا أنا لا ألوم الدارسين العرب الذين يقدسون هذه المناهج التى وإن تعددت إلا أنها تصب آخر الأمر فى معين واحد، وتتجه نحو هدف محدد، هو المزيد من الكشف عن المجهول الفولكلورى عند الشعوب، وخصوصًا الشعوب النامية والبدائية.. ولا شك أن الكثير من نتائج هذه الدراسات قد أفاد فى فهم التطور الحضارى للإنسان، وفى تحديد معنى الحضارة ومراحل تطورها سواء عند شعب ما بالذات، أو عند الإنسان بمعناه الأشمل والأكمل.. ولا شك، أيضًا، أن الكثير من نتائج هذه الدراسات قد أفاد من أرادوا قيادة الشعوب البدائية، أو التى مازالت تعيش فى مرحلة متخلفة وفى بلاد غنية بالثروات الطبيعية المهملة لتطويع هذه الشعوب لإرادة من يستغلون نتائج الدرس والبحث الفولكلورى استغلالاً سياسيًا، أو بمعنى أصح استعمارياً..

الشعوب النامية

قلت: لا أظن أننا نلوم العلم واكتشافاته إذا ما سخره رجال السياسة والاستعمار لأهدافهم؟

قال: بالطبع لا، ولكنى أقرر حقائق هامة لابد من وضعها فى الاعتبار الجاد عندنا نحن بالذات؛ فنحن من هذه الشعوب التى تدرس - وما تزال - مجال جمع فولكلورى وتصنيف وبحث..

قلت: نعود إلى سؤالنا الذى جر إلى كل هذا الحديث.

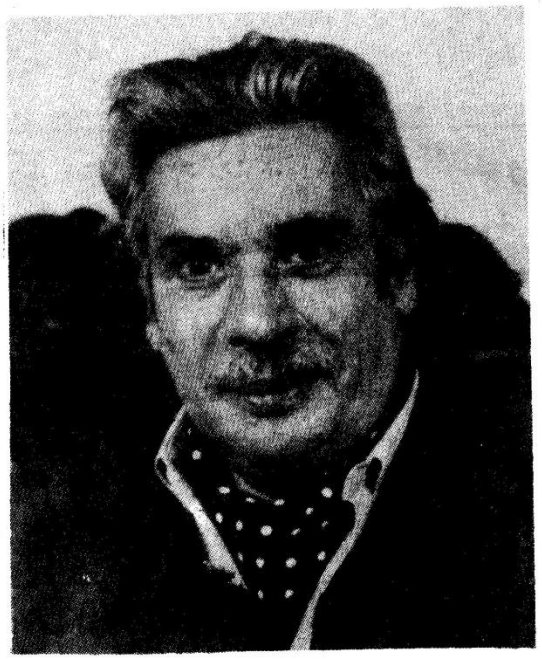
قال: نحن فى صميم الإجابة عن سؤالك.. إن الكثير من أجزاء مجتمعنا - وخصوصًا فى إفريقيا، وفى المناطق البدوية البعيدة عن مركز الحركة الحضرية - ظلت بعيدة عن نظر الجامعين الفولكلوريين القدماء، من أصحاب كتب الرحلات وكتب الطرائف وكتب العلم المجمع والمختلط. وهؤلاء تستهدفهم الأبحاث الجديدة بتركيز واهتمام زائد.

أما باقى أجزاء مجتمعنا - الذى تطور وتحضر، بل قاد الحركة الحضارية فى مراحل متعددة من التاريخ الإنسانى - فهى قد تم مسحها فولكلورياً على أيدى المؤلفين القدماء، فدونوا لنا العادات والتقاليد، وأثبتوا لنا الطقوس والاحتفالات

الدينية والموسمية والاجتماعية على السواء، كما دونوا لنا الموروث الفولكلورى الشعبى، والأدب الشعبى الذى اعتمد عليه واستغله فى تكوين ثروة أدبية شعبية هائلة هى التى يهتم بها أمثالى من أصحاب الدرس الأدبى، وهى التى يجب أن تفرغ من دراستها دراسة معاصرة تعتمد على المنهجين الفولكلورى والأدبى معاً لنحقق نوعاً من التوازن فى فهمنا لتاريخ الإنسان العربى وشخصيته ومكوناته عبر التاريخ.

قلت: بالفعل، الإنسان يحس فى قدرة التلاعب بمكونات الشعب الواحد بتعمق حقيقى فى فهم الفروق الدقيقة، وكيفية إثارة النعرات، وخلق القلاقل الطائفية والعرقية فى كل مكان فى العالم العربى الآن، وهذا لا يمكن أن يتم إلا بدراسة عميقة ووافية للجذور، وما الجذور إلا البدائيات الفولكلورية لكل مجتمع.

قال: أنت معى إذن، ولكن ليس معنى هذا أن نتوقف عن الدراسة، بل لابد من الاستمرار فيها وبسرعة، ولكن على الدارسين الفولكلوريين أن يحرصوا على مادتهم المجموعة، وأن يوظفوها، وبسرعة، فى إرساء المفاهيم الاجتماعية السياسية الصحيحة، وأن يقدموا نتائج دراساتهم لنا أولاً، ثم بعد هذا لأصحاب الأموال الممنوحة والأجهزه المبذولة والعناية والرعاية المالية. وأن يكونوا على حذر وهم يعملون: حذر العارف والفاهم، وحذر الوطنى الذى يعمل لبلاده وقومه أولاً،



والذى يعرف أن العلم وإن كان ملكًا للجميع - ولكنه آخر الأمر ضرورة قومية فى عملية التنمية الاجتماعية، وضرورة قومية فى عملية التوحيد لا التفريق، وعملية البناء لا الهدم، وعملية خلق المعنى القومى لا المعنى الطائفى أو العرقى.. وأنا واثق أن كل الدارسين العرب - أيًا كانت الجامعات التى تشرف على دراساتهم الفولكلورية، يعرفون هذا الخط، ويدركون دورهم المهم.. ويضعون نصب أعينهم أن الخصوصية الفولكلورية كالبيئة أو مجموعة، إنما هى أحد المكونات أو اللبنات للكل الفولكلورى العربى العام؛ فالخاص الشديد الخصوصية إنما هو وسيلة رئيسية لمعرفة العام المشترك فى المكون العربى الكلى.. ونحن أصحاب الدرس الأدبى نستفيد من هذه البحوث الميدانية كل الاستفادة، ونعيد تقييم نتائج أبحاثنا السابقة طبقاً لمتغيرات الكشف العلمى الفولكلورى المتجدد على أيدى أصحاب البحث الميدانى. ومحاولة الهجوم على الدراسة الأدبية للأدب الشعبى محاولة - فى رأيى - تحتاج إلى وقفة طويلة؛ لأن الدراسات التى قام بها أصحاب الدرس الأدبى للموروث الشعبى قادت - وتقود دائماً - إلى المعنى القومى، وأبرزت - وتبرز دائماً - وحدة الموقف ووحدة المعاناة ووحدة الأمل..

قلت: لعل هذا كان من أسباب المحاولات الدائمة التى بذلت لصرف أصحاب الدرس الأدبى عنها، مرة باعتبارها من (تخاريف) العامة، ومرة باعتبارها من الأدب الجنسى،

■ الموروث الشعبى يحقق التوازن فى فهمنا لتاريخ الإنسان العربى.
■ الإضافة هى الحياة.. وهى تمرد على القديم وتقدير للجديد.

■ الأدب يجب أن يكون قائماً على المعايشة الحقيقية.. ومعبراً عن الواقع.
■ فقدت قدرتى على الإبصار عندما أصبت وأنا ألعب كرة القدم.

كما حدث لألف ليلة وليلة، ومرة باعتبارها تخرج من محيط العمل الأدبى الفصيح..

قال: يخطئ من يظن أن أصحاب الدرس الأدبى يلوون عنق هذه الأعمال الشعبية لتنطق بالمعنى القومى، وبالعطاء البناء؛ بل الحقيقة هى أن هذه الأعمال نفسها صاحبة الموقف والرسالة، وأحسب أن الدرس بعد لم يكمل عملية استكشافها واستنطاق كل أبعادها وأعماقها.. وهى مهمة نكلها بكل ثقلها وعنائها إلى أصحاب الغد من الدارسين فى الأدب الشعبى، وفى الأدب العربى بعامة.

الأدب والحياة

قلت: ألا ترى أن الأدب هنا تشابك مع السياسة إلى حد ما؟

قال: بل قد تشابك مع الحياة، فنحن من مدرسة الفن والحياة.. وإذا كان غيرنا يجد أن العلم والفن والأدب وسيلته إلى السيطرة والقوة، فلماذا لا نفعل نحن هذا أيضًا؟ سأحكى لك تجربة من حياتى أنا.. عندما كنت طالبًا فى المدرسة الخديوية كنت فى فريق كرة القدم بالمدرسة، وحدث فى أثناء التدريب أن اصطدم رأس أحد اللاعبين بوجهى، فأغمى على، وعندما أفقت وجدت الدنيا تظلم فى عينى، ونقلونى إلى المستشفى، وبعد عدة عمليات فقدت الأمل فى الاستعادة الكاملة للإبصار، ولكن هذا لم يثننى عن مواصلة الدراسة. وبعد توقف عامين كاملين تقدمت إلى امتحان (البكالوريا) وهى المقابل للثانوية العامة هذه الأيام.. وبعد عدة محاولات نجحت فى الحصول على هذه الشهادة التى تؤهل للالتحاق بالجامعة.. وقد حاولت الالتحاق بكلية الحقوق؛ لرغبتى فى ممارسة العمل السياسى الذى كانت شهادة الحقوق - أيامنا - هى الباب الأمامى إليه، ولكنى لم أنجح فى هذا؛ فقد كان فقدى للبصر عاملاً أساسيًا فى هذا الإخفاق.. واتجهت إلى كلية الآداب، وكانت رغبتى الأولى أن أدخل قسم الفلسفة لأنى كنت أريد أن أدرس الحياة الاجتماعية لأن الدراسة فى هذا القسم وقتنا كانت تشمل دراسة الفلسفة والاجتماع معًا.. كما كنت أفكر فى الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية؛ فقد كنت ولوعًا بقراءة الأدب الإنجليزى، وكانت لى بعض الترجمات المبكرة لقصص ومقالات ظهرت فى بعض المجلات، وهنا حدثت ظاهرة غريبة - هى التى أقصدها بكل هذا الاستشهاد؛ فقد بدأ الاهتمام بشأنى يأخذ شكلاً لافتًا وذلك من بعض الجمعيات الدينية والإنسانية الخيرية، بل وجدت أن بعض السيدات الأجنبيات والمصريات من غير المسلمات يتصلن بى ويعاونني فى السير والقراءة والكتابة.. وجدت سيلاً من الكتب يتدفق علىّ، والمدهش أن كل هذه الكتب ترتبط بالدين المسيحى. وبلغت المسألة حد الخطورة حين وجدت رئيس قسم اللغة الإنجليزية فى كلية الآداب وهو رجل إنجليزى، يدعونى إلى الكلية، ويعرض على بنفسه أن أدخل قسم اللغة الإنجليزية، وقال لى إننى سألقى كل العناية والرعاية، وأننى بعد النجاح والحصول على الليسانس يمكن أن أكمل تعليمى فى انجلترا. وأخبرنى، أيضًا، أنه سيخصص لى سكرتيراً يقودنى فى الطريق ويقرأ لى ويكتب باللغة الإنجليزية.. وأخبرنى أن عنده فكرة مسبقة عن اهتمامى باللغة الإنجليزية وتفوقى فيها، وأنه يتوقع لى مستقبلاً زاهراً فى دراستى بالقسم..

الإضافة أولاً والإضافة أخيرًا

قلت : ومع هذا لم تدخل قسم اللغة الإنجليزية.

قال: قلت لك إن العملية التبشيرية كانت قد اتضحت لى.. وأنا عندما أجد أمامى إغراءات غير مبررة أتردد وأعيد التفكير محاولاً معرفة ما الذى يكمن وراء كل هذه الإغراءات.. ومع هذا كان من الممكن أن أدخل قسم اللغة الإنجليزية لولا أننى سألت نفسى سؤالاً مهماً دائماً ما أطرحه على نفسى عندما أجد نفسى فى مفترق طريق، والسؤال هو : ما هى الإضافة الحقيقية التى سأضيفها أنا إلى دراسة الأدب الإنجليزى؟ وعلى هذا دخلت قسم اللغة العربية وكلى أمل أن تقودنى الدراسة إلى إضافة شيء جديد.

- ما الذى رجح دخولك قسم اللغة العربية يا دكتور؟

قال: شخصية الدكتور طه حسين، كنت معجبًا به كمثل للقدرة على التغلب على الظروف الشخصية القاهرة، وشق الطريق بالإرادة والمعرفة، وكنت قد قرأت له قبل ظروفى البصرية فصوله التى كان ينشرها من كتابه الأيام فى مجلة الهلال.. كما أننى لاحظت أنه بالفعل أحدث إضافة لدراسة الأدب العربى أثرت على أجيال الدارسين من بعده.

قلت: كررت كثيراً كلمة الإضافة بوصفها شيئًا مهمًا وضرورياً فماذا تعنى بها؟

قال: الإضافة هى الحياة.. فليس معقولاً أن يتقدم جيل للدرس والبحث دون أن يكون هدفه الأساسى هو الإضافة إلى ما هو قائم وموجود، والإضافة فى هذه الحالة تمرد إلى حد ما، وتقديم الجديد إلى أبعد حد.. وعندما دخلت قسم اللغة العربية بكلية الآداب كان هذا الوضع قائمًا.. كان هناك من يدرس اللغة العربية والأدب العربى بطريقة محافظة جداً، وكان هناك المتمردون والثائرون، والمتطلعون إلى الإضافة أو إتاحة الفرصة لخلق هذه الإضافات المتعددة. فمثلاً أنا وجدت مدرس النحو فى الكلية يصر على نفس التعريفات التى تعلمها فى مدرسة محمد على الابتدائية، بينما كان هناك أساتذة يعاونون على الرؤية الجديدة فى كل شىء، ومنهم الأستاذ إبراهيم مصطفى، وأستاذى أمين الخولى الذى أدرك أننى مرتبط بالمجتمع، ومرتبط بالحارة، مرتبط بالقرية. وكنت أرى أن الكثير من دراستنا لا تتناول الأشياء الحقيقية، أنا لا أعنى العامية كلغة، وإنما أنا أعنى المعايشة، أن يكون الدرس ابن الحقيقة والواقع..

أدب الثورة

قلت : لكى يكون درس الأدب مبنياً على المعايشة يجب أن يكون الأدب نفسه قائمًا على المعايشة الحقيقية، ومعبراً عن الواقع..

قال: وهذا ما أعنيه، وأنا صغير كان إعجابى الشديد بأدب سنة ١٩١٩ أدب الثورة: أدب الخطب والشعر والزجل والأغانى الذى ترجم عن مخاض الثورة، ثم عن ثورة الشعب على الاحتلال. وهذا ما دفعنى عند الانتهاء من الليسانس أن أتجه إلى دراسة أدب سنة ١٩ فى الماجستير باعتباره أدباً معايشًا يتضمن، بلا شك، أدبًا شعبيًا حيًا. وقد وافق أستاذى أمين الخولى على هذه الدراسة، ولكن واجهتنى صعوبة جمع المادة، فقد كانت متناثرة، ولم يكن تتبعها يلائم ظروفى الخاصة، وبهذا اتجهت إلى دراسة أدب (بين بين) فكانت دراستى للماجستير عن الظاهر بيبرس، ورغم صعوبات الدرس فيها إلا أن مشاكلها كانت أخف من مشاكل الدكتوراه التى واجهت فيها صعوبات حقيقية وخصوصاً من جانب العنصر المحافظ فى الكلية. وكانت الدراسة فى الدكتوراه كما تعرف عن السيرة الهلالية.

القرية والسيرة الشعبية

قلت : ولماذا السيرة الهلالية بالذات؟

قال: هناك سبب شخصى؛ فعندما كنت أذهب إلى القرية كنت أسمع الشاعر ينشد هذه السيرة، وكانت القرية منقسمة بين من ينتسبون إلى القيسية وبين من ينتسبون إلى الهلالية. كما أننى وجدت فى (خزنة) الكتب فى البيت نسخة قديمة جداً من الهلالية قرأتها فى وقت مبكر. وقد أحسست أن القرية تعيش فى السيرة، بل إن السيرة تؤثر فى العادات والتقاليد، بل فى الأزياء وطريقة الكلام، أيضًا ،عند الناس.. والواقع أن معظم معلوماتى أستقيها من الملاحظة قبل القراءة. ومن هنا كان عملى يتجه إلى حد كبير إلى الاستفادة من الدرس الميدانى إلى جوار الاستفادة من القراءة والتدوين.

قلت: عفواً، لست أفهم هذه النقطة..

قال: أعنى بالنسبة لظروفى البصرية الخاصة؛ أنا بالفعل أتمتع بذاكرة بصرية قوية، وهى ذاكرة لونية - ولونية معقدة أيضًا - والقراءة والكتابة وسيلة لتحويل المسموع إلى مرئى.. والشعر عندى يتحول إلى مجموعة نغمات، هذه النغمات تتحول إلى صور يمكن رؤيتها بوضوح من خلال العقل الإنسانى فتتحول إلى معنى واضح. وهذه الظاهرة، أيضًا تتمثل عندى فى الإيقاع المصاحب للكلام، وهو ما يصل فى صورته الأخيرة إلى الرقص. ولكن فى صورته الفنية يمثل الإيقاع إضاءة للكلام، وأنا أقول لطلبتى دائمًا إن الحركة والإشارة والإيماءة جزء من الإبانة.. وهذا هو الذى جعلنى أكثر حساسية لما حولى، وأكثر استفادة من الملاحظة الدقيقة لكل ما أسمع..

قلت: فكأن كل معرفة جديدة، عندك، إعادة تركيب.

قال: إعادة تركيب واكتشاف، ومن هنا كانت متعة الدراسة الشعبية عندى؛ فهذا الميدان إضافة إلى عطائنا الأدبى من ناحية، والى دراساتنا الاجتماعية بالمعنى العام من ناحية أخرى.. وبعد هذا أصبح الدرس الشعبى استمراراً للتواصل التخصصى، واستمراراً - فى نفس الوقت - لمحاولة الكشف، فأنا

■ أتمتع بذاكرة بصرية قوية.. والقراءة والكتابة وسيلتى لتحويل المسموع إلى مرئى.

إلى الآن أكتشف. وأنا أقول لتلامذتى دائماً إن التخصص ليس سجناً مغلقاً، بل لابد من الإضافة والكشف، الاستفادة من المناهج الجديدة التى تقوم على العمل الميدانى والملاحظة الواقعية.

قلت: أنت تكلف الدارس أن يستفيد ممن هو قبله، ولكن على ألا يردد ما قبله دون إضافة.

قال: على المستوى الفردى هذا صحيح، ولكن على المستوى العام هناك، أيضاً، ملاحظة هامة.. فمن سوء الحظ أننا لا ننظر نظرة علمية تكاملية إلى الدراسة الجامعية، بمعنى أن كل من صادفته فكرة يسجلها للدراسة الجامعية ويوافق عليها الأستاذ، ويوافق عليها القسم دون مراجعة للدراسات الجامعية السابقة؛ إنما يجب - قبل الموافقة على دراسة علمية جديدة - أن نراجع ما تم، ونخطط لما ينقصنا فى مجال البحث العلمى.

التخطيط للدراسة الجامعية

قلت : تعنى داخل التخصص الواحد فى جامعة بذاتها.

قال : بل أعنى داخل التخصص الواحد فى كل الجامعات العربية ككل، بحيث تتكامل الدراسات؛ فثقافتنا واحدة، وهمومنا واحدة، وكل بحث جديد يلقى إضاءة على تراثنا كله، فيجب إذن أن نشترك فى التخطيط لكيفية أن تسير الدراسات فى نقلات متتابعة، ولا تكرر دراسة سبق أن قدمت لجامعة أو أخرى فيضيع الجهد ولا نحصل جديداً.

قلت: لا يختلف أحد على أهمية هذا، ولكن هناك ملحوظة مهمة بالنسبة لإنتاجك، فأنت كما تهتم بالأدب الشعبى تهتم اهتماماً واضحاً بالترجمة..

قاطعنى قائلاً: هذا تكامل فى العمل؛ فالاكتشاف لا ينبغى أن يسير فى اتجاه العمق فقط؛ وإنما ينبغى أن يتجه أيضاً، إلى الحياة المعاشة حولنا، والحياة العلمية حولنا لن نعرفها إلا بالقراءة فى اللغات الأخرى وترجمة ما فى هذه اللغات إلى العربية. وفى عهد الصبا كان اهتمامنا بالاطلاع بالإنجليزية كبيراً، ومن حسن حظنا أن المجلات الإنجليزية والكتب كانت ترد وكانت رخيصة الثمن.. وفكرنا أن نترجم دائرة المعارف البريطانية، وكانت فكرة طموحة، واتصلنا بهم فطلبوا ثلاثة ملايين جنيه استرلينى، وكان هذا فى الثلاثينيات، وبالطبع ماتت الفكرة. وأخذنا نترجم بعض القصص والمقالات ونلشرها فى المجلات الثقافية إلى أن نبعت عند واحد منا، هو الدكتور محمد ثابت الفندى، فكرة أن نترجم دائرة المعارف الإسلامية، على أن نستفيد من الأساتذة المتخصصين فى الرد على آراء المستشرقين فى بعض المواد. وبدأنا العمل بالفعل، ثم توقف المشروع لأسباب مالية وإدارية، ولكنى لم أتوقف عن الترجمة حتى الآن، فأنا من هواة الترجمة.

قلت : أى أن الترجمة تدخل فى إطار الهواية.

قال : هى هواية وهى عمل؛ فالترجمة مكابدة حقيقية، فليست المسألة تحويل الألفاظ من لغة إلى لغة، ولا ترجمة المعانى، وإنما المهم هو ترجمة المضامين الفنية وخصوصاً فى الشعر والقصة والمسرح.

قلت : يثور سؤال، هنا، عن قدرة اللغة العربية على التعبير عن هذه المعانى والمضامين.

قال: لا تنس أن اللغة العربية احتفظت بكيانها ثابتاً مدة طويلة، وإضافة مفردات جديدة إليها عمل صعب، ولكننا كنا نتغلب على الصعوبات بعملية نحت وتغيير، دون أن نغير من تقاليد اللغة العربية نفسها. وقد حاولنا نقل العامية إلى الفصحى ولكن بحذر.

قلت له: بمناسبة العامية، ألا ترى تناقضاً فى أن تكون أستاذاً للأدب الشعبى ولا تكتب بالعامية؟

قال : أنا لا أكتب بالعامية؟ لأن لغتى هى العربية أفكر بها وأكتب بها وأترجم بها أيضاً، والأدب الشعبى ليس أدب العامية، وإنما أدب العامية جزء منه يدرس ويناقش.. وأنا أحتفى بالنص العامى وأحاول فهمه، ولكنى حين أكتب عنه أكتب عنه باللغة الفصحى. وهذه مشكلة قديمة وأزلية، أعنى مشكلة الفصحى والعامية، ولكنها بالنسبة لنا محلولة؛ لأن النص العامى لا يأخذ صفة العروبة العامة، أو لا يصبح من الأدب الشعبى العربى بعامة إلا إذا جاء من يصوغه بلغة الأدب الشعبى، وهى فصحى - أو قريبة جداً منها - ولا تحتفظ من العامية إلا ببعض العلاقات الفولكلورية العامة. ولكنها آخر الأمر تقريب للعاميات العربية المختلفة، وتقريب بينها والفصحى الأم، المهم أن يكون الاتجاه - كما قلت معك فى أول الحديث - إلى التوحيد لا إلى التجزئة، والعربية الفصحى تجمع وتحقق الارتباط، وهى قابلة لامتصاص الخلافات والبحث عن صيغ عامة تحقق الالتقاء الثقافى والفكرى، حتى الشعبى منه فى كل المنطقة العربية.

حيوية الحكاية الشعبية

عبد العزيز رفعت

أكدنا - فى دراسة سابقة - أن الحكايات الشعبية أعمال فنية لها خصوصياتها الجمالية، ومع ذلك فهى - ككل الأعمال الفنية - تمثل كيانات مكتملة، ومنغلقة على ذواتها بالمفهوم الذى عنيناه بمصطلح «انغلاق»[1]. بيد أن هذا التأكيد من جهتنا يصبح غير ذى موضوع ما لم يعزز بتأكيد آخر - على جانب عظيم من الأهمية - هو أن هذه الكيانات نفسها كيانات حية «ديناميكية»، أمكنها ويمكنها - خلال رحلتها فى الزمان والمكان - أن تقترض من بعضها البعض، ومن الواقع، دون أن تختل أبنيتها، أو أن تذوب أشكالها وتختلط بطريقة لا تسمح بتعيينها، الأمر الذى يجعلنا ننظر إلى هذه الخاصة الديناميكية للحكاية وكأنها مبدأ من المبادىء الفنية التى روعيت فى إنشائها، أو لنقل أساسًا من الأسس التى يرتكز عليها بناؤها بسبيل بقائها وانتشارها ونموها.. فالحكايات تجدد نفسها باستمرار طالما تُروى، وتنمو لا عن طريق الانقطاع والبدء من جديد؛ بل عن طريق التواصل المستمر لاستبدال وتبادل الموتيفات واندماجها فى علاقات جديدة، تتولد بمقتضاها حكايات أخرى رائعة ومدهشة.

هذه الخاصة الديناميكية للحكاية أدت - كأحد العوامل المعتبرة - إلى تماثل وتشابه الكثير من الموتيفات فى العديد من الحكايات لدى العديد من الشعوب. واسترعت هذه الظاهرة (تماثل وتشابه الموتيفات الحكائية) أنظار دارسى الحكاية الشعبية، وأثمر توجههم نحو دراستها على المستوى النظرى القول بنظريتين مهمتين، هما: نظرية الانتشار (الأصل الواحد) ونظرية الأصول المتعددة. وعلى المستوى العملى أثمر هذا التوجه عملاً جليلاً هو فهرست موتيفات الأدب الشعبى "Motif Index of Folk Literature" لعالم الفولكلور الأمريكى ستيث طومسون "Stith Thompson"، والذى يعد واحداً من أهم الإنجازات فى تاريخ علم الفولكلور، بل لعله أهمها على الإطلاق. وهو يصنف الموتيفات فى ثلاثة وعشرين باباً [تدل عليها حروف أبجدية لاتينية كبيرة - Capital]، ولكل باب من هذه الأبواب مداخله الخاصة التى تحمل أرقاماً

مسلسلة [تبدأ من الصفر فى كل باب] وهذه الأرقام المسلسلة فى المداخل تخضع للتقسيم الملوى، الذى يخضع بدوره للتقسيم العشرى، بحيث يمكن التوسع فى أية نقطة يحتويها الفهرست إلى أقصى حد ممكن. وترد الأبواب فى الفهرست على النحو التالى:

A ـ موتيفات ميثولوجية.	B ـ الحيوانات.
C ـ المحظورات.	D ـ السحر.
E ـ الموتى.	F ـ العجائب.
G ـ الغيلان.	H ـ الاختبارات.
J ـ الحكماء والحمقى.	K ـ الخداع.
L ـ انعكاس الأوضاع.	M ـ ترتيب المستقبل.
N ـ الصدفة والقدر.	P ـ المجتمع.
Q ـ الثواب والعقاب.	U ـ طبيعة الحياة*.
R ـ الأسرى والمطاردون.	S ـ القسوة غير الطبيعية.
T ـ الجنس (Sex).	V ـ الدين.
W ـ سمات الشخصية.	X ـ الفكاهة*.
Z ـ مجموعات متنوعة.	

والواضح بشأن هذه الأبواب أنها محددة بدقة، حتى أن الباب الأخير منها لا تقتصر وظيفته فقط على مجرد السماح باستيعاب كافة الموتيفات التى يتعذر على الباحث إدراجها تحت الأبواب الأخرى، وإنما يتعدى هذه الوظيفة إلى كونه يعمل بمثابة ضمانة كافية لدقة التصنيف المطلوبة. ومع ذلك فإن المشكلة المؤرقة لا تكمن فى تحرى هذه الدقة، بل هى تكمن أساسًا فى تعريف الموتيف ذاته. يقول طومسون بهذا الصدد: «لقد وجدت أن أصعب سؤال يمكن أن يوجه إلىّ بشأن هذا الفهرست ربما يكون السؤال المهم ـ (ما الموتيف؟). وليس لهذا السؤال جواب قصير سهل؛ إذ توجد فقرات معينة فى الرواية يحرص رواة القصص على استخدامها، وهذه الفقرات هى المادة التى تنسج منها الحكاية. فإذا كان لها فائدة حقيقية فى تكوين الحكايات، فإن نوعيتها لا تؤثر مطلقاً فى اعتبارها (موتيفات) تكوين. وفى الواقع يكون لبعض الأشياء طابع خاص يسبغ عليها أهمية بعينها، تجعل الإنسان يتذكرها على الدوام، على غرار التعريف الشائع الذى يحدده الصحافيون للخبر ـ إذا عض كلب إنساناً فذلك ليس بخبر، أما إذا عض الإنسان كلبًا فذلك هو الخبر. فالتجارب اليومية من النادر تذكرها إذا لم يمسها شىء غير عادى، فى حين أن عالم ما وراء الطبيعة، مثلاً، يكون عادة بعيداً عما هو عادى فى الحياة اليومية، ولذلك يشكل (موتيفات) جيدة للرواية. وبصفة عامة، يمكن القول إن (الموتيفات) تتعامل مع أشياء بعينها ـ مع آلهة وأنصاف آلهة، مع أجسام سماوية حينما تكون مواصفاتها غير تلك التى ترد فى كتب علم الفلك، مع أصول الحيوانات وعاداتها حينما يختلف ذلك عن دروس معاهد علم الحيوان، وكذلك تتعامل مع الحيوانات الغريبة وغير العادية التى لا توجد فى الكتب المدرسية، ومع الممنوعات على اختلاف أنواعها مما لا يذكر عادة فى لوائح القانون، ومع الموضوعات السحرية، والمظاهر المتنوعة للموتى، والمخلوقات العجيبة كالغول وما شابهه، والأناسى المفزعة، وخبطات الحظ، والممارسات الاجتماعية غير العادية.. إلخ. أو قد يكون (الموتيف) مجرد حدث بسيط من أى نوع، يروى لأنه يتضمن شيئاً فكاهياً، أو لأنه يدهش السمع. وكذلك (موتيفات) أخرى كثيرة لا تزيد عن كونها انعكاسًا لعالم المعتقد الذى يشكّل خلفية الرواية»(٢).

وهكذا، فإن الموتيف ـ كما يبدو من توضيح طومسون له ـ ليس هو بالضبط العنصر "Element" بمفهومه المتعارف عليه فى نظرية النقد، بل إن استخدامه وفقاً لهذا التوضيح نفسه فى السياق العلمى الفولكلورى يختلف عن استخدامه فى السياقات الأخرى غير الفولكلورية، كالفن والأدب. وتمثيلاً لذلك، فإن الأم، وهى عنصر وفقاً لمفهوم العنصر فى النظرية النقدية، لا تعتبر موتيفاً وفقاً للمفهوم الفولكلورى للموتيف؛ أما الأم القاسية فهى تعتبر موتيفًا، لأنها بهذه القسوة ـ على الأقل ـ تخرج من حيز العادى إلى حيز الغريب، أو من حيز المألوف والطبيعى إلى حيز اللامألوف واللاطبيعى. فالموتيف فى النظرية الفولكلورية ليس هو العنصر العادى، وإنما هو العنصر الذى يتوافر على شىء ما يجعل له قيمة محققة.. قيمة يتنقل بها بين حكايات كثيرة متنوعة، ممتلكاً بذلك وظيفية مؤكدة، ليس فقط على مستوى الحكاية، بل وعلى مستوى الخطاب أيضاً؛ إذ هو يدهش المستمعين، أو يضحكهم، أو يثير انتباههم، أو يوقظ ترقبهم لفعل، أو يحمل لهم معنى، أو يمثل لهم قيمة معينة.. إلخ، وقد عرّفه «طومسون» على أنه: «أصغر عنصر روائى له المقدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان كجزء من التقاليد/ المأثورات فى ثقافة معينة»(٣).

هذا وقد تقوم القصة الشعبية ـ كما أوضح طومسون ـ على موتيف واحد، كما قد تقوم على أكثر من موتيف، «إلا أن القصة التى تحتوى موتيفاً واحداً

لابد لها من أن تستخدم عدداً من المكونات الثقافية العامة التى لا ينظر إليها من وجهة نظر (تصنيف) الطراز والفهرسة على أنها موتيفات. فجملة: كان هناك فلاح يملك منزلاً وفأسًا - تحتوى على عناصر ومركبات ثقافية عامة منها مفهوم الفلاحة، ومفهوم الملكية، ومفهوم السكنى، ومفهوم المنزل، ومفهوم حجم المنزل، ومفهوم القيمة، ومفهوم الفأس، ومفهوم عزق الأرض، الذى يرتبط بدوره بمفاهيم التقنيات المستخدمة فى الفلاحة. والجملة نفسها تكوّن مكوناً قد يكون أساسيًا فى قصة، ولكنها لا تحتوى على أية موتيفات. فإذا ما أضفنا إليها: ثم باعها نظير ثمن معقول تسلمه نقداً، وعاش مع زوجته فى سعادة - نكون قد أضفنا مكونات ثقافية أخرى، ولكننا لم نضف موتيفات. أما إذا أضفنا: وذات يوم رأى فى حلم من أخبره أن فى منزله كنزاً، وأن فأسه هى الأداة الوحيدة التى تفتح هذا الكنز - فإن الموقف يتغير بظهور العناصر غير العادية، وهى: الحلم المنبىء، والكنز، وأن الكنز لا يفتح إلا بأداة معينة. وكل تلك المكونات هى فى الواقع موتيفات»(٤).

ومع أنه لا يمكننا التردد فى اعتبار الموتيفات معطيات حكائية تبدو دائمًا مستحقة للذكر، إلا أنه لا يمكننا الحديث عنها باعتبار أنها متساوية الأهمية داخل العمل الحكائى. وقد أشارت أنا برجيتا روث Anna Birgitta Rooth - فى دراستها عن «دائرة سندريللا» - إلى ذلك، وأكدت وجود اختلافات وظيفية وتركيبية فى عمل الموتيفات، وبناء على هذا قسمت الموتيفات إلى طبقات تبعًا لأهمية الدور الذى تلعبه الموتيفة فى القصة. فهناك ما تسميه «الموتيفة الأساسية»، تلك التى يؤدى إسقاطها إلى حدوث خلل بنائى أو روائى خطير فى بناء السرد. وهناك ما تسميه «موتيفة التفاصيل»، وهى الموتيفة ذات الأهمية الجانبية، والتى يقتصر عملها على المساعدة فى توضيح أو استكمال الأحداث المؤدية إلى تحقيق الموتيفة الأساسية. ومن أمثلتها الموتيفات الخاصة بالوصف وعناصر التشويق وإطالة الأحداث(٥).

أما «توماشفسكى» فهو يعالج الموتيفات - فى نظريته عن الأغراض - من ناحية أهميتها للمتن الحكائى والمبنى الحكائى. فالموتيفات التى لا يمكن الاستغناء عنها يسميها «حوافز مشتركة»، وهى تلك التى تتسم بأهمية بالغة بالنسبة للمتن الحكائى (الفابولا)؛ إذ إن حذفها يمس رابط السببية الذى يوحد الأحداث. أما الموتيفات التى لا يخل حذفها بالتتابع الزمنى والسببى للأحداث فيسميها «حوافز حرة»، وهى تلك التى تقوم على وجه خاص بدور مهيمن محددة بناء العمل الحكائى(٦). وهكذا تقابل «الحوافز المشتركة»، عند توماشفسكى، «الموتيفات الأساسية» عند روث، كما تقابل «الحوافز الحرة» موتيفات التفاصيل.

ومن جهة ثانية يصنف توماشفسكى الموتيفات حسب الفعل الموضوعى الذى تصفه، فهى إما أن تكون ديناميكية تغير الوضعية القائمة، أو أن تكون قارة لا تغير الوضعية القائمة. وتكون الحوافز الحرة فى العادة موتيفات قارة؛ لكن ليست كل الموتيفات القارة حوافز حرة(٧).

ومادام الأمر كذلك، فإن الوقائع (الأحداث) فى الحكاية الشعبية هى التى تمثل الغالبية العظمى لموتيفاتها. فالموتيفات الخاصة بالشخصيات - على سبيل المثال [زوجة الأب/ الأم القاسية/ الزوجة الخائنة/ الأب المتجبر.. إلخ]. وكذلك الخاصة بالأشياء والأدوات السحرية [طاقية الإخفاء/ البساط السحرى/ لبن اللبؤة الشافى/ الشعرة التى تستدعى بها المهرة الجنيّة وما شابه ذلك] على الرغم مما لهذه الموتيفات من مفهوم مستقل فى المداخل الفهرسية، فإنها تعمل فى الترسيمة السردية المنظمة للحكاية باتجاه تدعيم وقائعها؛ إذ إن خصائص الشخصيات - على ما أسلفنا فى دراسة سابقة - تتم ترجمتها إلى أفعال، أى إلى أحداث حكائية(٨). والعناصر المساعدة من مختلف الأشياء والأدوات السحرية ووسائل التعرف والاستدعاء تعمل فى الحكاية بصفتها وسائط لأفعال، مكتسبة بذلك وظيفة فنية، أو أنها قد تظهر فى الحكاية باعتبارها نتائج لأفعال، منطوية بذلك على مضمون اجتماعى. وكاستراتيجية عامة وشاملة تمتلك الحكاية بنية متماسكة، تقوم على علاقات تراتبية، زمنية وسببية، وعلى تقابل مزدوج، ومواجهة لشخصيات ذات أهليات متفاوتة ومقاصد متصارعة فى غالب الأحيان، الأمر الذى يجعل الأحداث هى المهيمنة على الحكاية، بل وتنجز موتيفاتها صياغة الموضوع الحكائى وتحدد نمطه.

ومن الطبيعى أن يؤدى تأسيس الموتيف على هذا المفهوم المستقل إلى تمزيق أوصال الحكاية عند فهرستها، واختزالها إلى مجموعة من الموتيفات المفروزة الخالية من الحياة، فى حين أن الحكاية جسد حى لا متتالية من الموتيفات، تقوم بين كامل عناصره علاقات تضافر غنية بالمعنى، ويتحدد فى إطارها العنصر بالآخر. وإلغاء هذه العلاقات هو بالضبط إلغاء لبنية الحكاية ومضمونها وجمالياتها وفنيتها؛ ولذا «حرص أصحاب الاتجاه البنيوى فى دراسة الحكايات الشعبية - باعتبارها نتاجًا ثقافيًا - على معرفة مكونات وعناصر الحكايات الشعبية، لا من حيث إنها عناصر مفروزة مستقلة،

بل من حيث إنها عناصر متداخلة فى دينامية بنية الحكايات،(٩).

ولكى يتاح لنا أن نلاحظ هذه الدينامية فى المجالات التى يمكن أن يفتحها موتيف ما أمام التنوع الحكائى، وفى إمكانيات تقبل الموتيفات للتحويرات داخل مسارات السرد المختلفة للأعمال الحكائية بحيث تندمج فى أبنيتها، وفى التنويعات المتعددة للموتيفات التى يمكنها أن تؤدى وظيفة الموتيف نفسها الذى أدرج فى مسار سرد حكائى معين لأسباب جمالية أو سوسيو- ثقافية.. لكى يتاح لنا أن نلاحظ ذلك، لا ضير من أن نقدم هنا تحليلاً مفصلاً لموتيفات حكاية «الضنى مايتعطاش»، باعتبارها حكاية قصيرة نسبيًا لا تستغرق مساحة ضخمة، على أن ننتقل من موتيفات هذه الحكاية باتجاه موتيفات أخرى فى حكايات أخرى، بما يكفى للإيضاح من جهة، وفرز موتيفات الحكاية موضوع التحليل من جهة ثانية.

نص حكاية «الضنى مايتعطاش»(*).

- حجّاك الله.
- نجّاك الله.

كان فيه ملك.. ما ملك إلا الله.. والملك ده متجوز ومرته مش أما تخلّف، قاعده معاه وعايشه عال العال، بس عدم الخلفه ياعينى منغص عليها عيشتها، لها أخت متجوزه غريبه أما تولد.. والده ست صبيان، قالت لها: ياأختى أنا أما أقولك آه؟. قالت لها: إه. قالت لها: إنتى أربطى خلق على بطنك، وآنا ليّه شهر حبله أهه، وقولى آنا حبله.. آنا حبله، وعدّى التسع تشهر وقولى آنا رايحه أولد بيت أبويا، وآنا آجى هنا فى بيت أبويا وأولد، والعيّل اللى أولده خديه، ويد خديه بنت خديه.. كده ياأختى؟. قالت لها: كده، آنا عينى ملانه ومعايا بدل العيل سته، والسته صبيان، ورضى.. مش عايزه عيال تانى. قالت لها: خلاص ياأختى، يبقى جميل عملتيه فيّه، دا ملك ياأختى وإيده طايله، وسعده وخيره وماله.. إنتى عارفه. قالت لها: خلاص. ربطت خلق على بطنها.. كل شهر تحط خلقه.. شهر فى شهر لحد التسع تشهر ماخلاص، قالت: ياملك. قال لها: نعم. قالت له: آنا رايحه بيت أبويا عشان أولد. يابنت الناس إولدى هنا، عشان بيتنا يبقى فيه ملايكه ونفرح. قالت له: لع.. آنا هولد بيت أبويا، دى أول ولده، وطبعًا أول ولده لازم أولدها عند أبويا وأمى، واخواتى يخدمونى هناك. قال لها: روحى.. ياولد يا خدام. قال له: نعم سيدى. قال له: ركب ستّك. ركبت ستّه الفرس والخدام ركب الجحش وطلعت على بيت أبوها، راحت بيت أبوها، ويوم واتنين وجت أختها عشان تولد، دار لها الوجع تولد.. تولد جوز.. ويدين.. ولدت الدور ضادى ويدين. قعدت أختها.. مرت الملك.. يوم واتنين وتلاته وأربعه وخمسه وسته وسبعه وعشره لحد ما ربعت، وبعتت لجوزها أنا ولدت ويد، وجوزها بعت لها الزياره اللازمه والفراخ والخدامين وراح لها.. وعمل الواجب. وبعد الإربعين يوم قالت: ماتيله بقه ياأختى أنا عايزه أروّح، جوزى بعت لى عشان أروّح أهه... ما تدينى الويد اللى هتدو هلى منهم ياأختى خلينى أروّح. قالت لها: إسم الله عليكى، هيه الولاد أما تتعطى، إنتى ياختى يديكى ربنا.- آه ياأختى!! أمال كنتى معشّمانى لاه؟. قالت لها: أهو اللى حصل.- أعمل آه؟ أروح فاه؟. يا كسوفى.. يامرّى.. ياحنضلى.. يالهوى، ودورت البكا. قالت لها: تطلعى لفوق تنزلى لتحت الضنى ميتعطاش، ماأديكيش ضنايا. يبقى لفّت شوية خلق وخدتهم قدّامها ع الفرس وركبت وركب الخدّام الجحش.. قال لها: هاتى إبن سيدى أنا أشيله ياستى. قالت له: لع.. لع ماتشيلوش.. آنا حالفه ماحدٌ يشيله، ولاحدٌ يشوفه غير فى بيتنا. مشوا.. فضلوا ماشيين قيمة ساعه إتنين وقالت له: إستنّى أنا هنزل أتفسح أميّه فى القصب هناهه. قال لها: هاتى الويد ياستّى لما تنزلى وتيجى. قالت له: لع هاخده معايا، آنا مايطمّنش قلبى إنك تاخده. نطت من ع الفرس بالخلقات فى باطها، وخدتهم على إيديها ونزلت القصب، لقت الطير أما يشيل ويحط على عيل حاطط صباعه فى حنكه.. ويد فى القصب.. لفّته فى الخلقات وقالت: ياما إنته كريم يارب. ولفّته فى الفرطات اللى معاها وشالته ع الفرس. ياستى هاتى الويد يقع منك ولاّ حاجه. قالت له: خد الويد أهه. راحت ناولتهله وركبت.. حطه قدّامه وروّحوا، قعدت ترضّع الويد وبعد سنه.. وفّت الرضاعه بتاعته.. حبلت.. ولدت ويد، وتانى سنه حبلت تانى وولدت ويد، وحبلت تانى وولدت ويد.. بقم تلات صبيان وهوّه الرابع.. الويد اللى لفته فى القصب ده بقى رابعهم.. سنه فى سنه العيال كبروا وأما يتعلموا ركوب الخيل. أولاد الملك يركبوا الفرس.. خيّال ياشاطر.. ويشطوا الفرس، ودكها وه يركب البوصه ويقول: زيت لا غنى عن الزيت.. قعد الملك ملاحظهم شوية إيام وبعد كده قال لها: خدى تعالى لجى، قوليلى يعنى التلات صبيان دوله يركبوا الفرس ويقولوا خيّال ياشاطر والويد ده يركب البوصه ويقول زيت لا غنى عن الزيت، آه الحكاية دى؟!! قالت له: هاقول لك.. حكت له الحكاية م الأول للآخر، الأمر حصل وحصل وتمّ واتفق. قال لها: فى التركه بتاعتى يأرث زيّهم، وفى الطين بتاعى يأرث

زيُهم، وفى المملكة بتاعتى ياخد زيُهم، وهوّه أخوهم وجم على وشه وهمه إخواته، والسر ده ميطلعلى من حنكك لحدّ، وعاشوا فى التبات والنبات وسلامتك على كه.

تحليل مفصل لموتيفات الحكاية: -

١ - الزوجة العاقر

موتيف الزوجة العاقر - **موتيف تقديم**. وموتيف التقديم عادة ما يكون موتيفًا مشتركًا، أى لا يتسنى حذفه من المتن الحكائى دونما مساس برابط السببية الذى يربطه بالحدث الذى يليه، والذى لا يمكن أن يرد فى القص بدوره مالم تكن الزوجة عاقراً. وأشهر أمثلة هذا الموتيف «سارة» زوجة إبراهيم الخليل، عليه السلام، وقد استدعى عقمها أن تطلب من زوجها الدخول بجاريتها «هاجر» كى ترزق منها بنين. يذكر العهد القديم ذلك فيقول: «وأما سارای امرأة إبرام فلم تلد له، وكانت لها جارية مصرية اسمها هاجر، فقالت سارای لإبرام هوذا الرب قد أمسكنى عن الولادة. أدخل على جاريتى، لعلى أرزق منها بنين» [الإصحاح السادس عشر - تكوين] وكذلك «خضرة الشريفة» زوجة رزق بن نايل فى السيرة الهلالية، حيث كانت قد تعوقت أحد عشر عامًا عن الحمل، بعد ولادتها «شيحه».. فلما خرجت هى ونساء بنى هلال إلى البئر، وشاهدت الطيور، وما كان من أمر الطير الأسود مع سائرها، حتى تمنت على الله أن يرزقها طفلاً يكون قوياً كهذا الطير، فكان أن رزقها الله أبا زيد - بطل السيرة المذكورة.

٢ - الوعد بطفل

الوعد بطفل - موتيف ديناميكى - يقوم بتغيير الوضعية غير المرغوبة التى يمثلها العقم فى موتيف «**الزوجة العاقر**» إلى وضعية مرغوبة هى وضعية «الحمل»، وذلك بصرف النظر عن زيف هذه الوضعية فى الحكاية موضع التحليل. وتطلعنا مجموعة الحكايات العربية التى تحت أيدينا على التنوع الهائل للموتيفات الديناميكية المؤدية إلى تغيير هذه الوضعية. ففى حكاية «الشاطر محمد» النموذج ١، تصعد زوجة الحراث العاقر إلى سطح دارها، وتتجرد تمامًا من ملابسها، ثم تدعو الله أن يرزقها طفلاً على أن تسميه «الشاطر محمد». وفى النموذج الثانى للحكاية تلجأ زوجة الملك التى لا تنجب إلى ساحر مغربى، كان مارًا من أمام باب القصر، وتسأله أن يعمل من أجل أن تحمل فى طفل. وفى حكاية «الراجل اللى حبل» تشترى الزوجة العاقر من أحد الباعة الجائلين باذنجاناً يختص بالحمل وتطهوه كى تأكله لتحمل[١٠]. وفى حكاية «حبة العدس» الكويتية تتمنى الزوجة العاقر على الله أن يرزقها ولداً، أو بنتًا، حتى ولو كان حبة عدس[١١]. وفى حكاية «السدرة» الكويتية أيضاً تنذر سيدة لا تحمل أن لو أعطاها الله بنتًا فسوف تزوجها لشجرة السدر[١٢]. وفى حكاية «المحبة بالقلب» الكويتية كذلك تنذر امرأة، طلقت أكثر من مرة بسبب عقمها، أن لو رزقها الله بنتاً فسوف لن تتردد فى إعطائها لمن يطلبها حتى ولو كان شحاذاً[١٣]. وفى حكاية «الأخ وأخته وأم هيلان»، وهى حكاية كويتية كذلك، يظل الملك يتزوج حتى يقع على امرأة ولود[١٤]. وفى حكاية «البرق» المغربية تطلب امرأة عاقر، تجلس فوق سطح دارها، من البرق أن يعطيها بنتًا تفرح بها ولو قليلاً ثم يأخذها حين يريد[١٥]. وفى حكاية «كندورة زوجة الشيخ» الإماراتية تنذر امرأة تأخرت فى الإنجاب أن لو رزقها الله طفلة فسوف تطلب من زوجة الشيخ، وهى فى اعتقادها أسعد زوجة فى البلد، أن تخيط لطفلتها «كندورة» ضماناً لسعادتها، وهكذا[١٦].

فإذا كان مدلول موتيف ما (أو وظيفته) ليس هو فقط معطياته الاجتماعية - الثقافية، وإنما هو أيضًا الإمكانية التى يتوفر عليها ليرتبط مع موتيفات أو عناصر أو مكونات أخرى فى العمل الحكائى نفسه، أو فى أعمال حكائية أخرى. إذا كان الأمر كذلك، فإننا نستطيع أن نقول إن موتيف «الزوجة العاقر» (باعتباره ممثلاً لوضعية غير مرغوبة = رغبة فى الحمل) يفتح المجال واسعاً أمام التنوع الحكائى؛ وذلك بإتاحته فرصة كبيرة لإدراج موتيفات ديناميكية متنوعة تنشىء حكايات متنوعة، بما يؤكد أهمية الحمل والولادة فى الثقافة الشعبية العربية. كما يمكننا أن نسجل هنا أيضًا - قبل أن ننتقل إلى الموتيف الثالث فى حكايتنا - إمكانية تقبل الموتيفات الديناميكية للتحويرات داخل مسارات السرد المختلفة للأعمال الحكائية. فمثلاً فى حكاية «السدرة» القطرية بدلاً من أن تنذر الزوجة العاقر أن لو رزقها الله بنتًا، أو ولداً، فسوف تزوجها لشجرة السدر - كما حدث فى الحكاية الكويتية - نجدها تتفاءل إذ يعلق ثوبها بسدرة يابسة، وتنذر لفورها أن لو رزقها الله بنتاً، أو ولداً، فسوف تجعلها تتعهد هذه السدرة اليابسة بالسقى والرعاية كل يوم حتى تظل دائمة الاخضرار[١٧]. ويمنحنا هذا التحوير الموتيفى حكاية جديدة تمامًا، بل ومخالفة فى نمطها لنمط الحكاية الكويتية.

أيضًا يمكن استبدال الموتيف الديناميكى، الذى أدرج فى مسار سرد حكائى معين لأسباب جمالية أو سوسيو - ثقافية، بموتيف آخر - للأسباب نفسها - يمكنه أن يؤدى وظيفة الموتيف المستبدل. ففى رواية مصرية لحكاية «الرجل اللى

حبل» عنوانها «الرجل الذى ولد بنتًا»،(١٨) نجد أن الباذنجان المختص بالحمل فى الرواية الأولى قد تم استبداله بالتفاح الذى يجلب الحمل فى الرواية الثانية. وفى حكاية «ود النمير» السودانية تحل عظام الموتى محل التفاح أو الباذنجان لتؤدى الوظيفة نفسها التى لهما؛ إذ تذهب الزوجة العاقر فى الحكاية إلى «الفقير»، فيطلب منها أن تجمع قدراً من عظام الموتى وتطحنه وتسويه على النار حتى يفور، ثم تأكله لتحمل(١٩). وهنا أيضاً تنشأ حكاية جديدة، وإن كانت متماثلة مع الحكايتين المصريتين فى الفكرة والموضوع.

٣ - التظاهر بالحمل

التظاهر بالحمل موتيف تكوين أيضًا، أما كيفية هذا التظاهر فهو موتيف تفاصيل، أى موتيف حر، يمكن إسقاطه من الحكاية دون أن يختل بناؤها أو يتغير مضمونها. وموتيف التفاصيل قابل للتغير من ثقافة إلى أخرى، ومن منطق سرد إلى منطق سرد آخر. ففى حكايتنا تتظاهر الزوجة بالحمل فتضع أسفل ملابسها - فى منطقة البطن - قطعة من القماش كل شهر. أما فى حكاية «ود النمير» السودانية، فإن الأم المتظاهرة بالحمل تضع تحت ثيابها قرعة كبيرة فتصبح مثل الحامل.

وقد يبدو لنا من هذين الموتيفين المعزولين أن وضع قطعة من القماش فوق البطن مع مطلع كل شهر أكثر منطقية فى تصوير الحمل من وضع قرعة كبيرة مرة واحدة؛ لكن ما أن نقرأ الحكايتين حتى نكتشف بسهولة خطأ هذا التصور، فكل حكاية منهما تمتلك منطقية إدراجها للموتيف بالكيفية التى هو مدرج بها. فالزوج فى حكايتنا يعيش مع الزوجة، ويمكنه أن يلاحظ بوادر حملها وتطوراته أولاً بأول، فى حين أن الابن فى الحكاية السودانية كان مسافراً بعيداً عن أمه.. فلو قامت الزوجة فى الحكاية الأولى بوضع قرعة، أو ما شابه ذلك، تحت ثيابها، وظهر بطنها منتفخًا مرة واحدة، بدون تدرج، لأثارت بذلك ريبة زوجها الذى يراها كل يوم: وهو ما لا تريده الزوجة، ولا تسعى إليه الحكاية فى مخططها للمضمون الذى تريد توصيله. كما أن وضع الأم فى الحكاية الثانية لقطعة من القماش أسفل ملابسها كل شهر يبدو فى غيبة الابن عملاً عبثيًا لا معنى له، ولا طائل من ورائه، اللهم إلا إذا كانت الأم ترغب فى خداع نفسها، أو فى خداع من هم حولها: وهو ما لم تنص عليه الحكاية، ولا يدخل ضمن دائرة أهدافها المضمونية. وهكذا - كما أسلفنا - تقوم بين كل عناصر الحكاية علاقات تضافر غنية بالمعنى، يتحدد فى إطارها العنصر بالآخر، وإلغاء هذه العلاقات هو بالضبط إلغاء لبناء الحكاية ومضمونها وجمالياتها وفنيتها.

٤ - الولادة الأولى للزوجة تكون فى منزل أبيها

موتيف تكوين إضافى؛ إذ يرد باعتباره ركناً من أركان عنصر الخدعة فى الحكاية.. ولو أنه ورد ضمن سياق السرد كحدث عادى لعد موتيفًا فرعيًا. وهذه العادة (ولادة الزوجة لأول مرة تكون فى منزل الأب) يعمل بها حتى الآن فى المنطقة التى جمع الباحث منها الحكاية موضوع التحليل.

٥ - زيارة الزوجة بمناسبة ولادتها

موتيف فرعى فى الحكاية، وظيفته التمهيد للتوتر الذى سوف يحدث بها لاحقًا. وهذه العادة يعمل بها أيضًا فى المنطقة التى جمع الباحث منها الحكاية المذكورة.

٦ - عدم الوفاء بالوعد

الموتيف الرئيسى "Keymotif" فى الحكاية؛ إذ إنه يحدد المسار الذى سوف يأخذه الحكى فيما بعد. ولكى يكون موتيف ما أساسياً، أو رئيسياً، يكفى أن يبقى الفعل الحكائى المتولد عنه بمثابة خيار منطقى بالنسبة لباقى الحكاية، أو بعبارة أخرى: يكفى أن يقوض أو يرسخ الشك أو التردد بشأن المسار الذى ستأخذه الحكاية، أو الذى ينبغى عليها أن تأخذه. فأن تفى الأخت الولود بوعدها أو لا تفى موتيفان متساويان؛ لكن يستتبع كل منهما أن يأخذ مجرى الحكاية اتجاهاً مختلفاً، أو أن يسير باتجاه مضمون مختلف.

فلو فرضنا أن الأخت الولود وفت بوعدها، ومنحت أختها العاقر طفلاً من الطفلين اللذين وضعتهما، فسوف تأخذه هذه الأخيرة وتعود به إلى زوجها على أنه طفلها، وتسقط الأحداث التالية من الحكاية: «إيهام الزوجة العاقر لخادمها بطفل من القماش، العثور على طفل فى حقل من القصب»، لأنه لم يعد بالحكاية حاجة إلى هذين الحدثين. ولنفترض أيضاً أن الحكاية ستسير بعد ذلك فى اتجاهها نفسه، فتحمل الزوجة ثلاث مرات، وفى كل مرة تضع طفلاً ذكراً، ويكبر الأطفال معًا، ويكتشف الملك من خصصية ما فى الطفل غير الشرعى أنه ليس ابنه، فيسأل زوجته عن ذلك فتجيبه بالحقيقة. عندئذ سوف تختلف النهاية بالقطع؛ إذ إن أم الطفل معروفة، وليس أمام الملك - بمنطق القص الشعبى - إلا إن يعيد الطفل إلى أمه الحقيقية، لنحصل بذلك على حكاية مختلفة تماماً - على الأقل من ناحية المضمون - ترسخ لمفهوم «الوفاء بالوعد» لا لمفهوم

«الصنى مايتعطاش» رغم أنها تسير فى الخط نفسه. وحتى لو افترضنا أن الملك احتفظ بالطفل، وأنشأنا من الأحداث بعد ذلك ما يلائم هذا الافتراض، فإن المضمون النهائى للحكاية، سواء عاد الطفل إلى أمه أم لم يعد فى خاتمتها، سوف لن يكون هو المضمون ذاته الذى تحرص حكايتنا على إبرازه، وهو: أن الأبناء لا يوهبون.

٧ - الإيهام بطفل من القماش

إيهام الزوجة العاقر لخادمها، أثناء رحلة العودة، بطفل من القماش موتيف تكوين يحيل على شعور الزوجة بالحرج والرغبة الموءودة، وكذلك على حدث حكائى مجهول يبتعث اللهفة فى نفوس المتلقين للتعرف عليه. والموتيف بهذه الصفة لا يتسنى حذفه من القص دون أن يحدث ذلك خللاً فى بناء الحكاية وتركيبها، أو دون أن يتطلب أحداثاً أخرى ونهاية مخالفة لأحداث ونهاية الحكاية المذكورة.

٨ - العثور على طفل

العثور على طفل فى حقل من القصب، أو غير ذلك، موتيف تكوين استبدالى لموتيف: إلقاء طفل فى حقل من القصب أو فى جبل أو بئر أو غابة أو قفرموحش. أما كون أن الطيور كانت تحوم فوقه، كما تذكر الحكاية، فهو تحوير لموتيف: الطيور تدل على طفل ملقى به فى حقل أو بئر أو غابة. . إلخ. والموتيف بهذا الشكل المحور موتيف تفاصيل، قابل للتغير من ثقافة إلى أخرى ومن منطق سرد إلى منطق سرد آخر؛ إذ يمكن أن يدل على الطفل بكاؤه، أو أن يتم العثور عليه صدفة، كما يبدو لنا من ظاهر الحكاية.

٩ - الحمل عن طريق إرضاع طفل

الزوجة العاقر فى الحكاية تحمل ثلاث مرات، وتلد طفلاً ذكراً فى كل مرة، وذلك بعد إرضاعها الطفل اللقيط لمدة عام. هذا الموتيف موتيف تكوين، وهو يقوم فى المنطقة التى جمع الباحث منها الحكاية على خلفية من الاعتقاد بأن تحريك مشاعر الأمومة بقوة لدى زوجة عاقر، عن طريق إرضاعها لطفل، يمكن أن يؤدى إلى حملها. وبناء على هذه الخلفية الاعتقادية لا يذهب بنا الظن إلى أن هذا الموتيف من الابتكارات القصصية.

١٠ - اكتشاف الابن اللقيط

خصيصة متباينة فى الطفل اللقيط عن خصائص إخوته الثلاثة تكشف للملك أنه ليس ابنه. هذا الموتيف (اكتشاف الطفل اللقيط) موتيف تصفية، بمعنى أنه يهدف إلى تصفية الوضعية القائمة بغرض إنهائها، وبالتالى إنهاء الحكاية، أو الدخول فى وضعية جديدة ومتابعة القص. وكل موتيفات الاكتشاف والتعرف فى القص الشعبى لها هذه الصفة، أو إن شئنا قلنا لها هذه الوظيفة، ومن ثم فهى موتيفات مشتركة، ترتبط مع الحدث الذى يليها برباط سببى يجعل حذفها من القص أمراً غير ميسور بدون إحداث خلل بنائى ملحوظ.

والحقيقة أنه عندما تتعلق المسألة فى الحكاية الشعبية بتحديد الابن الشرعى من الابن بالتبنى، أو ذاك غير الشرعى، فإن اليقين الشعبى يلجأ إلى أحد مفاهيمه بهذا الخصوص، ومنها: أن يكون الابن مشابهاً لأبيه. فأولاد الملك من صلبه، فى الحكاية، يجيدون ركوب الخيل؛ لأنهم أبناء ملك، والملوك عند الشعبيين يعرفون بذلك. أما الطفل اللقيط (ويبدو أن أباه كان بائع زيت متجول) فهو يركب عصا على أنها حمار، وينادى: «زيت لا غنى عن الزيت». وعندما يشاهد الملك هذا الصنيع يشك فى أمر الطفل، ويبدى شكوكه لزوجه فتؤكدها له بأن تحكى على مسامعه الحكاية من بدايتها.

وفى حكاية عراقية يلاحظ التاجر أن أولاده جميعاً يسلكون على شاكلته، فهم يتلهون بما يشبه البيع والشراء والتجارة والمقايضة، إلا الولد الأكبر، فإنه يتلهى بأن يلعب بـ «النبُّوبه»، فيلف الخيوط عليها، ويسلكها فى ماكينة متخيلة، ويأخذ فى الحياكة. وكان ذلك دأبه فى كل عمل يلهو به، فتعجب التاجر من ذلك غاية العجب، ثم بدأ يشك فى أمره، وأبدى شكوكه لزوجه فاعترفت له بأن الولد ليس ولده ولا ولدها، وإنما هو ابن حائك تبنته خشية أن يطلقها، فضحك التاجر وقال: «والله يامره كلامج صحيح.. ولْدى يشتغلون بالتجارة مثل أبوهم، وابن الحايج يلبب مثل أبوه»(٢٠).

وفى حكاية «الحكما التلاته»، وهى حكاية مصرية، يزعم أحد الأخوة الثلاثة أن القاضى الذى جاءوا للاحتكام إليه بشأن الميراث هو ابن غير شرعى لأبيه، وذلك لأنه كلّف الخادم بضيافتهم، ولم يقم هو بهذا الأمر كعادة والده، وذو المنبت الطاهر الكريم لا يقارف هذا السلوك المعيب. ويتأكد هذا الزعم عندما يجبر القاضى أمه على الاعتراف له بحقيقة أصله، إذ أخبرته أن زوجها الواسع الثراء كان لا يمكنه أن يمنحها طفلاً، ولخشيتها على أمواله الطائلة أن تخرج من يدها، فقد اتصلت بأحد العبيد وحبلت منه ابنها القاضى(٢١).

وقد يلجأ اليقين الشعبى أيضًا إلى أن يضع حب الابن واحترامه لأبيه موضع الاختبار، وذلك بقصد الكشف عن حقيقة بنوته له. ففى حكاية سودانية يتستر رجل كريم على

فتاة حامل سفاحاً فيتزوجها، وعندما تضع حملها هذا يسميه محمداً، ثم تحمل منه بعد ذلك بطفل، وعندما تضعه يسميه محمداً كذلك. ثم يموت الزوج، ويشرع الولدان فى تقسيم التركة، فيعثران على ورقة بخط أبيهما تقول «محمد يرث ومحمد لا يرث». ولأنهما لا يعرفان معنى هذه الوصية فقد احتكما إلى قاض تعرف على الابن غير الشرعى من استعداده لحرق قبر أبيه الذى فتنهما بوصية غير واضحة(٢٢).

أيضاً قد يلجأ اليقين الشعبى إلى مفهوم آخر من مفاهيمه تجاه هذه القضية، وهو أن الابن الشرعى لا يستسيغ بالفطرة، وليس لتحريم دينى، فكرة اقتراف المعصية مع ذات حرم محرم. وتمثيلاً لذلك، فإن ابن الحرام فى إحدى الحكايات العراقية يتم التعرف عليه من استعداده للزواج بأخته(٢٣).

١١ ـ الوصية بأن يرث الابن بالتبنى مثل الأبناء الشرعيين

السماحة التى يتمتع بها هذا الموتيف تعود إلى أن الابن فى الحكاية ليس ابناً لزوجة الملك من السفاح، فضلاً عن أنه كان السبب فى أن يكون للملك ذرية من صلبه. ويدعم هذا المنطق فى الحكاية منظومة العادات والتقاليد العربية المتصلة بهذه الجزئية، وذلك بالإضافة إلى أن الابن من السفاح فى الحكايات الشعبية العربية عادة ما يحرم من الميراث. ففى رواية، أو ربما الأصل، لحكاية «الحكماء الثلاثة» المصرية ـ سالفة الذكر ـ يستنتج القاضى ـ الذى اتهمه أحد الأخوة الثلاثة، المحتكمين إليه بشأن الميراث، بأنه ابن حرام ـ يستنتج هذا القاضى أنه لا يمكن أن يتعرف على ابن الحرام غير رجل على الشاكلة نفسها، أى ابن حرام مثله، وعلى هذا يقضى بالإرث للأخوين الآخرين، ويحرم الثالث من الميراث بناء على هذا الاستنتاج(٢٤).

وفى الحكاية السودانية، سالفة الذكر تحت الموتيف السابق، يوصى الأب بحرمان الابن الذى حملته زوجته سفاحاً من الميراث. أما حكاية «ابن الحايح ينبب» العراقية، فهى تتفق مع حكايتنا فى هذا الموتيف، لأن الولد لم يكن ابناً لزوجة التاجر من السفاح.

هذه هى كل موتيفات الحكاية على طول مركبها السردى، والواضح بشأنها هو أنها لا تمثل كل العلامات السردية فى الحكاية؛ إذ ينقصها ـ على الأقل ـ العناصر الإجرائية التى تدمجها معًا داخل التواصل السردى، وتكسبها معناها ودلالتها وأهميتها. فالقصد من وراء فرز الموتيفات فى الأعمال القصصية الشعبية ليس ديدنه الوصول إلى فهم هذه الأعمال أو استخلاص معناها، وإنما هدفه فهرسة هذه الموتيفات لتيسير الرجوع إليها لأغراض الدرس المقارن، أو لمعرفة مجالات وأماكن انتشارها فى الثقافة الواحدة أو الثقافات المختلفة. وهو مرمى بعيد عن مرامى دراستنا هذه، وحسبها منه هذا القسط الذى تغتنى به الصورة الأولية للشكل الفنى، المكتمل والمنغلق، للحكاية بسمات وخصائص جديدة، مستمدة من الديناميكية التى لموتيفاتها.

* المراجع والهوامش والتعقيبات

١ ـ عبد العزيز رفعت: البنية الفنية للحكاية الشعبية ـ مجلة «المأثورات الشعبية» ـ العدد ٣٩ ـ قطر ـ مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ـ يوليو ـ ١٩٩٥ ـ ص: ٧ ـ ٢٩.

* لم يرد هذا الباب فى فهرست الموتيفات "Index of motifs" الملحق بكتاب الحكاية الشعبية "The Folktale" لستيث طومسون، وإنما ذكر طومسون أنه يؤلف عدداً قليلاً من «الوحدات»، معظمها من الفابولات؛ إذ تروى الحكايات المشتملة على هذه الموتيفات لغرض وحيد هو الكشف عن طبيعة الحياة (هكذا الحياة).

* يقصد طومسون بهذا الباب مجموعة النوادر الهزلية التى تروى فى كتب الأدب عن الفقهاء والبخلاء والمعلمين وغير ذلك. راجع: فوزى العنتيل ـ عالم الحكايات الشعبية ـ الرياض ـ دار المريخ للنشر ـ ١٩٨٣ ـ ص: ١٠٤.

٢ ـ يلزم أن ننوه هنا إلى أن ا. صفوت كمال قام بترجمة مصطلح "Motif"، فى الفقرة المنقولة، إلى «عنصر»؛ ولكن منعًا لأى التباس قمنا من جهتنا بالإبقاء على المصطلح الانجليزى فى هذه الفقرة دون ترجمة، ووضعناه بين قوسين باللغة العربية، فى حين أوردنا نص ترجمة ا. صفوت كمال لهذه الفقرة كما هو. انظر:

ـ ستيث طومسون ـ تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلورى ـ ترجمة: صفوت كمال ـ عالم الفكر ـ المجلد الثالث ـ العدد الأول ـ إبريل ١٩٧٢ ـ ص: ١٨٤.

ونحب أن نشير أيضًا إلى أن مصطلح "Motif" قد حظى فى العربية بأكثر من ترجمة، ففضلاً عن ترجمة ا. صفوت كمال له إلى «عنصر» قام د. حسن الشامى بترجمته إلى «جزىء قصصى» (انظر مقاله: نظم وأنساق فهرست المأثور الشعبى - مجلة «المأثورات الشعبية» - العدد ١٢ - قطر - مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية - أكتوبر ١٩٨٨ - ص: ٧٧ - ٧٨) كما ترجمه ا. رشدى صالح إلى «جزئية متكررة» ووحدة متكررة» (راجع ترجمته لكتاب الكزاندر هجرتى كراب - علم الفولكلور - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧ - ص: ٢٨، ٢٩، ٥٤٢) أما الدكتور إبراهيم الخطيب فقد قام بترجمة هذا المصطلح إلى «حافز» (راجع: نظرية المنهج الشكلى «نصوص الشكلانيين الروس» - ترجمة: إبراهيم الخطيب - ط ١ - الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية - ١٩٨٢ - ص: ١٨٠ - ١٨١.

٣ - د. حسن الشامى - نظم وأنساق فهرست المأثور الشعبى - مرجع سابق - ص: ٨٨.

٤ - د. حسن الشامى - المرجع نفسه - ص: ٨٩.

٥ - لمزيد من التفاصيل، راجع:

- د. حسن الشامى - فهرسة القصص الشعبى «فهرست الموتيفة» - مجلة الفنون الشعبية - العدد ٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - يونيو ١٩٦٩ - ص: ٨٣ - ٨٤.

٦ - د. إبراهيم الخطيب (ترجمة) - نظرية المنهج الشكلى «نصوص الشكلانيين الروس» - مرجع سابق - ص: ١٨١ - ١٨٢.

٧ - المرجع نفسه - ص: ١٨٥.

٨ - عبد العزيز رفعت - البنية الفنية للحكاية الشعبية - مرجع سابق - ص: ٢٦ - ٢٧.

٩ - صفوت كمال - الحكايات الشعبية الكويتية «دراسة مقارنة» - الكويت - مطبعة حكومة الكويت - ١٩٨٦ - ص: ٣٥.

* روت للباحث هذه الحكاية عام ١٩٨٨ الراوية: غدية عبد العزيز عبد الله من مواليد عام ١٩٢٢ - أعطو الوقف/ بنى مزار/ المنيا.

١٠ - راجع الحكايات المذكورة (الشاطر محمد «نموذج ١، ٢»، الراجل اللى حبل) فى ملاحق الحكايات المرفقة بدراسة الباحث «الحكايات الشعبية والحواديت فى منطقة شلقام «جمع وتصنيف» - مخطوطة ماجستير - المعهد العالى للفنون الشعبية - إشراف: ا.د. نبيلة إبراهيم، ا. صفوت كمال - ١٩٩٣ - ص: ١١٦ - ١٢٨، ١٥٤ - ١٥٦.

١١ - راجع الحكاية عند:

- صفوت كمال - الحكايات الشعبية الكويتية «دراسة مقارنة» - مرجع سابق - ص: ٣٧١.

١٢ - راجع الحكاية فى المرجع نفسه - ص: ٢٥٧.

١٣ - راجع الحكاية فى المرجع نفسه - ص: ٢٣٨ - ٢٣٩.

١٤ - راجع الحكاية فى المرجع نفسه - ص: ٢٦٢ - ٢٦٣.

١٥ - راجع الحكاية فى المرجع نفسه - ص: ٢٥٠.

١٦ - راجع الحكاية فى كتاب «حكايات شعبية من الخليج - جـ ١ - ط ١ - مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية - ١٩٩٤ - ص: ٧٩ - ٨١.

١٧ - راجع الحكاية فى المرجع نفسه - ص: ٢٤٩ - ٢٥٥.

١٨ - راجع حكاية «الرجل الذى ولد بنتا» عند:

- د. نبيلة إبراهيم - قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية - بيروت - دار العودة - ١٩٧٤ - ص: ٥٦ - ٥٩.

١٩ - راجع حكاية «ودالنمير» السودانية عند:

- د. عز الدين اسماعيل - القصص الشعبى فى السودان «دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها» - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ - ص: ١٠، ٨٢، ٨٣.

٢٠ - النبوبه: الأنبوبة التى تلف عليها خيوط الحياكة وتوضع فى «المكوك» - كلامك - الحايج: الحائك. راجع:

- د. محمد صادق زلزلة - قصص الأمثال العامية - دار الجيل - بيروت - ط ١ - جـ ١ - ١٩٨٦ - ص: ٣٣ - ٣٥.

٢١ - راجع الحكاية فى ملاحق الحكايات المرفقة بدراسة الباحث: الحكايات الشعبية والحواديت فى منطقة شلقام «جمع وتصنيف» - مرجع سابق - ص: ٣٦٩ - ٣٧١.

٢٢ - راجع الحكاية عند:

- د. سامية الأزهرية يان - دراسة لثلاث حكايات شعبية من وادى النيل الأوسط - ترجمة: النور عثمان أبكر. مجلة «المأثورات الشعبية» - العدد ٢٨ - قطر - مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية - أكتوبر ١٩٩٢ - ص: ٧٣ - ٧٤.

٢٣ - المرجع نفسه - ص: ٧٧.

٢٤ - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

الحكايات الشعبية

ودورها فى تنمية الحس الجمالى والفنى لدى الطفل

د. شاكر عبد الحميد

يقصد بمصطلح الأدب الشعبى، عادة، ذلك الفولكلور الذى يعتمد على الكلمة فحسب، وعلى ذلك فهو لايتضمن الألعاب الجماعية أو الرقصات الشعبية، ولكنه ينسحب على كثير من الأشكال التى تستخدم الكلمة المنطوقة كالأقوال المأثورة، واللعنات والتوريات الشعبية، جنباً إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات والأمثال والألغاز...إلخ(١).

ورغم ضآلة اهتمام علماء النفس بالأدب الشعبى - خاصة من خلال المناحى العلمية الدقيقة - فإن هذا الميدان يعد مجالاً شديد الأهمية والثراء بالنسبة إلى هؤلاء الدارسين، وذلك لأنه يشتمل على عناصر شديدة الأهمية من عناصر الخبرة البشرية؛ فالأدب الشعبى يشتمل على تسجيلات لأداءات ونشاطات وخبرات إنسانية حية ومتجددة ومستمرة وأكثر إحاطة وقرباً من الطبيعة البشرية مقارنة بالتكوينات الأدبية الفردية الكتابية(٢).

ما الذى يجعل الحكايات الشعبية تختزن وتستعاد بعد فترات طويلة من الزمن؟ هل هى أسباب خاصة بشكلها أم بمضمونها؟ أم بالاثنين معًا؟ لماذا تستمر هذه الحكايات فى جوهرها ثابتة رغم التغييرات الهامشية التى قد تطرأ عليها؟ ولماذا تعاود الظهور فى مناطق كثيرة من العالم بالتيمات الجوهرية نفسها تقريباً؟

فى رأينا أن الحكايات الشعبية من الموضوعات المفيدة بدرجة كبيرة فى دراسة الذاكرة الجماعية لجماعة على نحو خاص، كما أنها شديدة الأهمية فى دراسة المكونات الأساسية للطبيعة البشرية عمومًا، كما أن دراستها شديدة الأهمية، أيضًا، بالنسبة إلى النقد الأدبى والفنى والثقافى بشكل عام؛ حيث يمكننا أن نستخلص من دراستنا للحكايات الشعبية بعض المحددات أو الخصائص التى تجعل أدبًا ما أو تراثًا ما قادراً على التواصل والاستمرارية والتواجد والانتشار عبر الزمن وعبر الثقافات.

كذلك تشتمل الحكايات الشعبية على عناصر كثيرة من الارتجال والأداء التلقائى والعفوى والخيالى، وكلها أمور مهمة فى دراسة العقل الإنسانى عامة، والخيال البشرى خاصة.

الحكاية الشعبية هى إنشاء أدبى فنى يقدم الراوى من خلاله صيغة مقبولة لما يحفظه عن السلف أو ما اكتسبه من

معرفة مسبقة ماضية، يفترض أنها موروثة من قديم الزمان(٢).

تعرف المعاجم الألمانية الحكاية الشعبية بأنها الخبر الذى يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل، أو هى خلق حر للخيال الشعبى ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية (٣).

وتعد الحكايات الشعبية ـ كما يشير صفوت كمال ـ المصدر الأساسى لكل المرويات الشفاهية وأكثرها انتشاراً، كما أنها تحمل من ملامح التراث الشعبى أكثر مما تحمله غيرها من المرويات الشفاهية(٤).

عالم المرويات الشفاهية

وعالم الحكايات الشعبية عالم خاص، هو عالم خيال الإنسان وإدراكه فى آن، بما يتضمنه هذا الخيال وذلك الإدراك من معارف موروثة وخبرات مكتسبة وتصورات ذهنية فنية(٥).

فى الدراسة الحالية نحاول أن نتعرف على بعض ما يمكن أن يفيد منه المربون وعلماء النفس والآباء والأمهات والمهتمون بشئون الطفل من الحكايات الشعبية فى تطوير عملية التربية والتعليم للطفل عموماً، وجمالياً وإبداعياً خصوصاً.

الحكايات الشعبية والنشاط الفنى للطفل

هناك مجموعة من المقولات العامة التى يتفق عليها علماء النفس والتربية والمهتمون بالفنون عامة، وسيكولوجية الفن خصوصاً، وهذه المقولات هى:

١ ـ أن الطفل ـ كما يقول لوفنفيلد وبريتان ـ كائن دينامى، ويمثل الفن بالنسبة إليه لغة للتفكير، ومع نمو الطفل يتغير التعبير عن الأفكار والمشاعر والاهتمامات، كما تظهر المعرفة بالذات وبالبيئة فى تعبيراته اللفظية والحركية (٦). ويمكن أن تساهم الحكايات الشعبية المناسبة فى تطور هذا النمو وهذا التعبير لدى الطفل على نحو فريد.

٢ ـ للفنون عموماً وللتراث الشعبى والحكاية الشعبية خصوصاً، فوائد ارتقائية وتربوية وفنية؛ حيث يمكن أن نتعرف من خلال استجابات الأطفال لهذه الحكايات على طبيعة الارتقاء الانفعالى والإدراكى والعقلى والاجتماعى والجمالى والجسمى والحسى والحركى للطفل عموماً (٧).

وكما سنشير إلى ذلك فى نهاية هذه الدراسة.

٣ ـ أن مهمة الفن ـ كما يقول مالكولم روت M.Ross ـ أن يقوم بتنظيم القيم الاجتماعية والفردية، ويقوى حالات العقل والوجدان، ويساهم فى العمليات المستمرة لتجديد الذات وتكاملها، وهى العمليات الحيوية للارتقاء لدى الإنسان عموماً ولدى الطفل خصوصاً(٨)، وللحكايات الشعبية دورها الكبير فى هذا الشأن.

٤ ـ تزودنا الحكايات الشعبية بإحدى الوسائط المناسبة للتعبير الشخصى؛ فالطفل مثلما يستمع إلى الحكاية يمكنه أن يرويها، أيضاً، ومن ثم يقوى قدراته على الحكى، وعلى التواصل مع الآخرين.

٥ ـ تقوم الحكايات الشعبية بتركيز الانتباه والطاقة، ومن ثم تساعد فى تطوير مهارات الملاحظة الشخصية والوعى الذاتى.

٦ ـ تشتمل الحكايات الشعبية على عناصر كثيرة؛ فهى تشتمل على عناصر الصوت، والحركة والشخصيات، والمعلومات الجغرافية، والمعلومات التاريخية، والعناصر الواقعية، والعناصر الخيالية، والرموز، وتداخل الأزمنة، والحكاية داخل الحكاية، والموتيفات أو التيمات التى هى أصغر وحدة فى المضمون الروائى، وهى يمكن أن تكون حيواناً خرافياً كالغول، أو مادة كالعصا السحرية، أو حادثة مثل الهروب السحرى الملئ بالعوائق (٩). وغير ذلك من العناصر التى تساهم فى تنمية المفاهيم والتصورات الأساسية لدى الطفل عن الزمان والمكان والحركة والإنسان والواقع والحياة.

٧ ـ تجسد الحكايات الشعبية عناصر الارتقاء الثقافى والجمالى والاجتماعى للإنسان فى منطقة معينة من العالم، كما أنها تشتمل على عناصر ثقافية عالمية مشتركة؛ ومن ثم فهى قد تكون وسيلة مناسبة لنقل معلومات وأفكار وتصورات معينة للطفل حول الذات وحول الآخر.

٨ ـ تعد الفنون من أهم الوسائل للاستغراق والانشغال والتعبير الشخصى والإبداعى، وهى تعد مصدراً للمتعة والإثارة العقلية، وهى تقدم فرصاً مناسبة لتحقيق الذات وتنشيط الإبداع، ويمكن أن يفاد من الحكايات الشعبية، هنا بشكل خاص، فى تنمية قدرات الخيال ونشاطات التعبير الشخصى لدى الطفل على نحو فريد.

٩ ـ التربية عن طريق الفن ـ والحكاية الشعبية أحد الفنون كما هو معروف ـ هى تربية على طريق الإبداع، والتربية عن طريق الإبداع هى تربية على طريق مستقبل الأمة وتقدمها.

١٠ ـ نعتقد أن الحكايات الشعبية التى يستمع إليها الطفل خلال مراحل مبكرة من عمره تظل نشطة معه بعد ذلك فى تلك المنطقة المسماة بما قبل الشعور Sub - Conciousness وهى المنطقة الواقعة ما بين الشعور واللاشعور، وهى ليست منطقة وعى كامل ولامنطقة لاوعى كامل، ليست حاضرة تماماً وليست غائبة تماماً، إنها يمكن أن تستدعى أو تستحضر عند الحاجة وبوسائل خاصة اختلف حولها الأدباء والعلماء، وهى المنطقة التى يعتمد عليها الأدباء فى الكتابة، والفنانون فى الرسم أو التأليف الموسيقى، تظهر مكوناتها لدى البعض على هيئة إبداع فنى ولدى البعض الآخر على هيئة كوابيس وأحلام وذكريات.

وقد اعتقد Rugg عام ١٩٦٠ فى كتابه عن الخيال أن هذه هى منطقة الحدس الحقيقى، وأنها تكون، غالباً، متحررة من سيطرة الرقابة المنطقية والعقل الصارم الميكانيكى، وأنها تشكل الأرضية الأساسية للإبداع.

وتتميز هذه المنطقة من الوعى بحالة من الاسترخاء المنتبه أو التركيز المسترخى، وفى هذه الحالة يحدث التوجه نحو الإبداع، ويرى المبدع الأفكار والصور كما لو كانت حقيقية، خلال ذلك يكون هذا العقل الخاص الذى أطلق عليه «رج» اسم «العقل العابر للحدود» متسماً بالحرية فى الحركة دون رقابة الوعى الصارم ، إنه يحيط بالصور ويقترب من أبسط المعانى الرمزية لها، وتكون هذه المعانى الممتزجة بالصور البداية الحقيقية للإبداع وحل المشكلات؛ فعندما تكتشف هذه الصورة الرمزية تولد الفكرة وتحدث الومضة الإبداعية التى يمكن أن ينفد من خلالها عمل إبداعى جديد.

١١ ـ قال العالم الطبيعى والناقد والشاعر وعالم التربية برونوفسكى بأن التخيل معناه تكوين الصور داخل العقل وتحريكها للوصول منها إلى تنظيمات جديدة، والخيال فى رأيه هو الجذر المشترك الذى ينبثق منه العلم والفن معاً ويزدهران. ولايكون الخيال فى الفن أكثر حرية منه فى العلم أو العكس كما قال، فالخيال عموماً يحتاج أن يكون حراً.

ويعاود برونوفسكى تذكيرنا بما قاله وليم بليك من أن ما يتم إثباته بالعلم كان قد سبق تخيله فى الفن (١٠).

الخيال بما يشتمل عليه من صور هو القطب الآخر المهم فى البعد الثنائى الذى تقوم عليه حياتنا والخاص بالواقع/ الخيال. ويمكن للحكايات الشعبية أن تلعب دوراً حاسمًا فى تنشيط الخيال.

الحكايات الشعبية والخيال

أشار ريبو T. Ribot وهو من الباحثين المبكرين الذين اهتموا بالخيال فى بداية هذا القرن إلى أن الخيال يبدأ نشاطه فى وقت أكثر تبكيراً من العقل، ذلك الذى يبدأ متأخراً، وينمو بطريقة أكثر بطأً من الخيال ثم يحدث التنافس بينهما، ولدى معظم الأفراد ينتصر العقل على الخيال. ومن ثم يقوم الخيال بإخلاء الطريق للعقل، خاصة فى المراحل العمرية التى تعقب الطفولة المبكرة.

٢ ـ فى عام ١٩٢٣ حدد ماكميلان ثلاث مراحل لارتقاء الخيال: فى المرحلة الأولى يكون لدى الطفل حس مرتفع بالجمال يقوم بدوره باعتباره طريقًا قصيراً للمعرفة، وفى المرحلة الثانية تتزايد تساؤلات الأطفال ، ثم فى المرحلة الثالثة يتزايد تعبير الطفل عن رؤيته للعالم.

٣ ـ فى عام ١٩٣٠ وجد أندروز أن الدرجة الكلية للخيال تكون أعلى فيما بين سن الرابعة والرابعة والنصف، مع انخفاض مفاجئ فى درجة الخيال عند سن الخامسة (عندما يدخل الطفل إلى دور الحضانة)، وتصل القدرة على إعادة التركيب والبناء والتجديد العقلى إلى ذروتها ـ فى رأيه ـ فيما بين الثالثة والرابعة ثم تبدأ تدريجياً فى الانخفاض.

٤ ـ أما جريبين V. Grippin فقال بأن الخيال الإبداعى نادراً ما ينشط خلال الطفولة أو قبل سن الخامسة بينما قالت ماركى F. Marky إن الكمية الكلية للسلوك الخيالى تتزايد مع العمر خلال فترة ما قبل المدرسة.

٥ ـ فى عام ١٩٥٧ قام ليجون Ligon بدراسة الخصائص المميزة للمستويات المختلفة لارتقاء الخيال منذ الميلاد حتى سن السادسة عشر، كما قامت ويلت M. Wilt بالربط بين الانخفاض فى الإبداع وما أسمته عمر الصحبة، أو المرحلة الواقعية؛ حيث أشارت إلى أنه حوالى عمر العاشرة تقريبًا يهتم الطفل بالانصياع للمعايير الجماعية لأقرانه؛ ومن ثم تصبح جوانب عدة من تفكيره ذات شكل نمطى أو جامد حتى يحظى بالقبول الاجتماعى؛ ومن ثم ينخفض المنتج الخيالى والإبداعى لديه.

٦ ـ أظهرت دراسات تورانس، التى أجريت فى جامعة مينسوتا بالولايات المتحدة الأمريكية خلال العقود الأربعة الأخيرة، وجود تزايد مستقر فى الأداء الإبداعى فى الفترة من الثالثة حتى عمر الخامسة، ثم انخفاض عند بداية مرحلة

رياض الأطفال (ما بين الخامسة والسادسة)، ثم ارتفاع متزايد فى الإبداع (ما بين سن ٦ ـ ٩ سنوات)، ثم انخفاض حاد حوالى سن (العاشرة)، ثم تحسن (ما بين سن ١٢ ـ ١٣ سنة)، ثم انخفاض (ما بين سن ١٣ ـ ١٤ سنة)، ثم ارتفاع حتى نهاية المرحلة الثانوية. وهكذا فإن الإبداع والخيال فى جوهره ـ كما قلنا ـ يمر عبر سلسلة من المرتفعات والمنخفضات وأهم أسباب هذه الانخفاضات:

١ ـ عمليات التعليم المدرسى الزائدة للمواد التى من قبيل الحساب والقراءة والكتابة والعلوم، وإهمال الفنون والقصص.

٢ ـ الضغوط الاجتماعية نحو المسايرة للمعايير الجماعية خاصة فى بداية الدخول للمدرسة وفى مرحلة البلوغ والمراهقة(١١).

ويمكن القول: إن الفنون عمومًا، ومن بينها الحكايات الشعبية، يمكنها أن تلعب دوراً مهمًا، إذا قدمت من خلال برنامج منظم يتناسب مع أعمار الأطفال، فى التخفيف من حدة الانخفاض فى نشاطات الخيال والإبداع فى المراحل التى تنخفض فيها هذه النشاطات، وأيضًا، فى الرفع من مستوى هذه النشاطات فى المراحل التى يكون فيها الخيال والإبداع مرتفعين فعلاً، أو فى حالتهما الطبيعية.

الحكايات الشعبية والصور العقلية

الصور العقلية أبرز مكونات الخيال بل هى أحجار البناء الأساسية فيه؛ ولذلك من الممكن أن:

١ ـ توظف الحكايات الشعبية فتكون أبرز وسائل التعامل الفنى مع الطفل فى مراحل عمره المبكرة؛ مما يلعب دوراً مهماً فى تنشيط الخيال لديه كما سبق وأن ذكرنا، كما تعجل تنشيط صوره العقلية بطريقة حيوية وللأسباب التالية:

١ ـ تعد الصور العقلية Mental images المكون الأساسى أو البنية الأساسية للخيال؛ فمن خلال الصور تتكون المشاهد، ومن خلال المشاهد تتكون القصص والحكايات.

٢ ـ الصور العقلية لدى الأطفال (وكذلك لدى الكبار) يمكن أن تلعب دوراً مهمًا فى نشاطات التعرف، والإيقاع، والخيال البصرى، والإبداع، والتركيب، والأحلام، والانفعالات، والرموز، والتذكر، ويمكن أن تكون الحكايات الشعبية إحدى الوسائل الأساسية التى نعتمد عليها فى تنمية هذه النشاطات وتطويرها.

٣ ـ تختلف الصور العقلية ـ ومن بينها صور الحكايات الشعبية بالطبع ـ فى مدى قيامها بأدوارها وفقًا للمواقف المختلفة، ووفقًا للمرحلة العمرية للطفل؛ فأحياناً ما تظهر فى العقل بشكل كامل، وأحياناً بشكل جزئى، وأحياناً تظهر بسرعة، وأحياناً ببطء، وأحياناً تلح على الفرد وعلى عقله وتسيطر عليهما، وأحياناً تختفى وتوغل فى الابتعاد. وصور ما قبل النوم، مثلاً، قد تظهر بشكل لا إرادى، لكنها قد تكون شديدة الوضوح، وقد تكون مختلطة وغير ذات معنى، لكنها قابلة للتعريف والتحديد كخليط من أشكال محددة وذات معنى، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك صور الغيلان والوحوش والأشباح التى تظهر لبعضنا فى مرحلة ما قبل النوم، أو ما يسمى أحياناً بالنوم الشفقى قبل غروب الذهن واليقظة وانبعاث الأحلام.

٤ ـ من الضرورى دراسة طبيعة الصور العقلية التى تستثيرها الحكايات الشعبية فى أذهان أطفال من مراحل مختلفة.

٥ ـ تلعب الحكايات الشعبية دوراً مهماً فى اكتساب الطفل للغة خاصة فى المراحل المبكرة من ارتقائه، فخلال سماعه للحكايات بما تشتمل عليه من وقائع وموضوعات حسية وحركية، خيالية وواقعية، يتكون لديه جزء كبير من مخزون معرفته حول العالم، وتعتمد اللغة ـ إلى حد كبير ويتم بناؤها ـ على أساس هذا التسلسل الخاص والتفاعل الخاص للأحداث داخل القصص، وتظهر شواهد فى سلوك الطفل تدل على أنه يعرف الأشياء قبل أن يعرف أسماءها، وتدل، أيضًا، على أنه قد قام بتكوين تمثيلات عقلية خاصة مناسبة حول موضوعات كثيرة حتى قبل أن يعرف الأسماء الحقيقية لهذه الموضوعات.

٦ ـ *تلعب الحكايات دوراً كبيراً فى تنمية قدرات حب* الاستطلاع والفضول المعرفى Curiosity لدى الطفل؛ فهو يستمع إلى حكايات عن أشياء وشخصيات وموضوعات، يعرف بعضها ولايعرف بعضها الآخر فتظهر فى ذهنه تساؤلات وعلامات استفهام حول مالا يعرفه، وهذا النشاط التساؤلى الاستفهامى الاستكشافى الاستطلاعى نشاط مهم فى زيادة معارف ومعلومات الطفل، وأيضًا، فى تنشيط خياله الإبداعى بشكل خاص.

٧ ـ رغم ما تعتمد عليه الحكايات الشعبية من خيال أحياناً، أو من أحداث مفارقة للواقع أحياناً أخرى، فإنها يمكن أن تكون وسيلة مهمة، أيضاً، فى ترسيخ بعض قواعد التفكير المنطقى لدى الطفل، فالطفل لايتعرض خلال ارتقائه لموضوعات ثابتة أو ساكنة أو منفصلة فقط، بل يتعرض، أيضًا، لموضوعات متحركة وذات علاقات فيما بينها، كما يتعرض، أيضاً، للتتابع

أو الترتيب أو النظام الخاص الذى يشتمل على هذه الموضوعات، ويكون هناك قانون ما يجمع هذه النشاطات المتتابعة معاً، إنها تميل إلى التكرار من خلال مظاهر محددة؛ فالناس يدخلون الغرفة من الباب نفسه بالطريقة نفسها ويتم التقاط الكوب بطريقة معينة، وهكذا من خلال نوع من قواعد التركيب أو البناء أو النحو الخاص للوقائع الملاحظة ويتم استدماج هذا الشكل من قواعد التركيب أو البناء داخل النظام التمثيلى الخاص بالصور العقلية فى المخ، ويتم إثراء هذا الشكل من خلال نشاط ومشاركة الطفل نفسه فيه؛ فعندما يشارك الطفل فى اللعب أو الكلام أو الضحك أو الأكل أو الحكى.. إلخ يكتسب المكونات والقواعد الداخلية الخاصة بهذه الأنشطة أسرع من الطفل الذى لايشارك فيها، أو تتأخر مشاركته فيها (١٢).

فمن خلال الحكايات الشعبية، ومن خلال تنشيط قدرات الحكى والتصور والتوقع وحب الاستطلاع وغيرها، يمكننا - إذن - الإسراع بالارتقاء العقلى للطفل.

تشتمل الحكايات الشعبية على قانونها الخاص، قانونها الخفى، وهى، أيضاً، تشتمل على تتابع ما وتكرار ما، ونظام ما وتوالد ما، وقانون خاص يجمع بين كل عناصرها، وكل هذه المكونات من الممكن أن تساهم فى ترسيخ التفكير المنطقى لدى الطفل، مثلما تساهم فى تنشيط الخيال لديه أيضاً، وهى علاوة على ذلك يمكنها أن تساهم فى رفع مستوى الارتقاء النفسى للطفل بشكل عام، وكما سنشير إلى ذلك الآن.

دور الحكايات الشعبية فى النمو النفسى للطفل

أولاً: الارتقاء الاجتماعى والأخلاقى

يمكن أن تساهم الحكايات الشعبية فى تحسين مهارات الارتقاء الاجتماعى والأخلاقى التالية لدى الطفل:

١ - تكوين استنتاجات حول مشاعر الآخرين ومقاصدهم.

٢ - مساعدة الأطفال على رؤية المواقف من أكثر من منظور، من خلال تحريرهم من التمركز حول الذات.

٣ - تنمية المشاركة فى القص باعتبارها نشاطاً اجتماعياً سابقاً على النشاطات الاجتماعية العقلية.

٤ - تنمية القدرة على الحكم على المواقف الاجتماعية المختلفة المناسبة وغير المناسبة، وأيضاً القدرة على التنبوء بسلوكيات الآخرين فى المواقف المختلفة.

٥ - تنمية المعرفة حول الآخرين بأشكالها المختلفة.

٦ - المساهمة فى عناصر تقييم وتطوير الحلول المختلفة للمشكلات والقضايا الأخلاقية.

ثانياً: فى ارتقاء الشخصية

١ - تنمية القدرة على الاختيار الحر.

٢ - إكمال المهام التى بدأها.

٣ - تنمية مفاهيم إيجابية وواقعية عن الذات والآخر.

٤ - تطوير إحساسات خاصة بالاحترام والجدارة للذات.

٥ - التعرف على القيم والاختيار من بينها.

٦ - فهم الانفعالات والأفكار المختلفة والتعبير عنها.

ثالثاً: الارتقاء الإبداعى والجمالى

١ - تنمية الخيال.

٢ - تنمية حب الاستطلاع.

٣ - تنمية التفكير النقدى.

٤ - تنمية الذكاء.

٥ - التعرف على أساليب مختلفة فى القص وتكوين الحكايات.

٦ - تنمية حس الفكاهة لدى الطفل.

٧ - تنمية إحساسات التمتع والتذوق للحكايات الشعبية خاصة، وللفنون عامة.

رابعاً: المساعدة فى ارتقاء اللغة.

١ - المساعدة فى فهم واستخدام الطفل للبناء والتركيب والنحو الناضج للغة.

٢ - توسيع مخزون المفردات لدى الطفل.

٣ - مساعدة الطفل على الاستخدام الإبداعى والجمالى للغة، من خلال بعض التركيبات التى تختلف أحياناً حسب السياق، ومن خلال بعض أشكال التورية والجناس والسجع مثلاً.

٤ - تنمية روح حسن الإصغاء والاستماع لدى الطفل.

٥ - تنمية عملية القراءة والاستمتاع لدى الطفل.

٦ - مساعدة الطفل على التواصل الشفاهى والكتابى مع الآخرين من خلال الحكايات.

خامساً: الارتقاء المعرفى أو العقلى

١ ـ تكوين مفاهيم جديدة، وترسيخ مفاهيم قديمة.

٢ ـ تطوير قدرات التفكير المنطقى.

٣ ـ تطوير مهارات التفكير النقدى.

٤ ـ تطوير قدرات وعمليات تفكير حل المشكلات.

٥ ـ تطوير قدرات وعمليات التفكير الإبداعى.

اقتراحات

١ ـ ضرورة إجراء دراسات عملية واقعية (إمبيريقية) تتضمن تحليلاً لمضمون القصص الشعبية الشائعة وتحديد الموتيفات أو التيمات الأساسية فى كل قصة والمناسبة لكل مرحلة عمرية من مراحل ارتقاء الأطفال.

٢ ـ إعداد متخصصين فى أداء الحكايات الشعبية وتقديمها بشكل جذاب للأطفال من خلال دورات ودراسات متخصصة.

٢ ـ من الممكن الاعتماد على بعض النظريات السيكولوجية الموجودة فى المجال ـ والتى أثبتت كفاءتها ـ فى تحديد مدى مناسبة القصص الشعبية للمراحل العمرية المختلفة، فيمكن هنا مثلاً أن نستعين بنظرية بياجيه التى تحدثت عن أربع مراحل للارتقاء المعرفى للأطفال هى:

أ ـ المرحلة الحسية الحركية (من الميلاد حتى سن سنتين).

ب ـ مرحلة ما قبل العمليات (من ٢ ـ ٦ أو ٧).

ج ـ مرحلة العمليات العيانية (من ٦ ـ ١١ أو ١٢).

د ـ مرحلة العمليات الشكلية أو المنطقية من (١١ أو ١٢ وحتى ما بعدهما) (١٣).

وهنا يمكننا أن نحلل مضمون كل قصة، ونرى هل العناصر أو الموتيفات الغالبة عليها هى موتيفات حسية حركية فتناسب الأعمار الأقل والأكبر، أو شكلية أو منطقية فتناسب الأعمار الأكبر، ولاتناسب الأعمار الأصغر وهكذا. كما يمكن الإفادة من بعض ما قدمه علماء آخرون لتطوير نظرية بياجيه، أمثال إيشتاين مثلاً، ويمكن، أيضاً، الإفادة من أفكار كولبرج عن النمو الأخلاقى، وأفكار أريكسون عن نمو الشخصية وهكذا.

٣ ـ ضرورة التأكيد على وضع هذه القصص الشعبية ضمن البرامج التعليمية للأطفال والكبار، ومن خلال برنامج منظم مدروس، ومع التأكيد على أهمية أن تقوم هذه القصص بتنمية وتطوير ما يمكن أن نسميه الخيال الأبيض فى مقابل الخيال الأسود: الخيال الأبيض هو خيال الحرية والتحقق والأمل والتفاؤل والنجاح رغم العقبات، خيال غزو الفضاء واختراق أعماق البحر، وتعمير الصحراء، ومجاوزة المستحيل، والاكتشافات والقيم، وتقوية روح التحدى والإرادة والمقاومة وعدم اليأس والشجاعة ومجابهة المجهول.

أما الخيال الأسود فهو خيال الخوف والرعب والكوابيس والشر والذعر والعوالم المظلمة؛ عوالم الجن والشياطين والغيلان وما قبل التاريخ ، وما قبل الحضارة.

لايمكن استبعاد الخيال الأسود تماماً ؛ حيث إنه من مكونات الحكايات الشعبية الأساسية، لكن يمكن التفكير فى إرجاء تقديمه للأطفال ، فيقدم للأطفال فى مراحل متأخرة من ارتقائهم؛ حيث يكون العقل أكثر نضجاً، والوجدان أكثر تماسكاً.

مراجع الدراسة

١ ـ أحمد مرسى، مقدمه فى الفولكلور، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ١٩٩٥، ص٨٨.

٢ ـ صفوت كمال، الحكاية الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، الكويت: وزارة الإعلام، مركز رعاية الفنون الشعبية، ١٩٩٠، الطبعة الثانية، ص٣٧.

٣ ـ إبراهيم أحمد شعلان، النوادر الشعبية المصرية، دراسة تاريخية اجتماعية، الجزء الأول، القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٩٣، ص٣١.

٤ ـ صفوت كمال، التراث الشعبى وثقافة الطفل، القاهرة : المركز القومى لثقافة الطفل، ١٩٩٥، ص١٢.

٥ ـ المرجع السابق، ص١٤.

6 - Lowenfeld, V. & Brittain. W. L. *Creative and Mental Growth*. New York: McMillan: 1982, pp. 8 - 9

7 - Houseman. j. (ed) *Arts and the Schools*. New york: McGrow - Hill. pp. 243 - 244

8 - Rass. M. (ed) The Arts and Personal Growth. New York: Pergmon press, 1980, P. 8.

٩ ـ أحمد مرسى، المرجع السابق، ص٨٩.

10- Lindauer, M. Imageny and the Arts.

I: A. A. Sheikh (ed) *Image Current Theory, Research and Application*. New york: John Wiley, 1983. pp. 291 - 296.

11 - Torrance, E. P. *Guiding Creative Talent*. New Deihi: Prentice - Hall of India, 1969, pp. 85 - 90.

١٢ ـ شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى القصة القصيرة خاصة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، الفصل الرابع، (مواضع متفرقة).

13 - Piaget, J. & Inhelder. B. *The Psychology of the Child*. London: Routledge & Kegan Poul, 1977.

الحكاية الشعبية

فى الشرق الأدنى والأوسط والأقصى

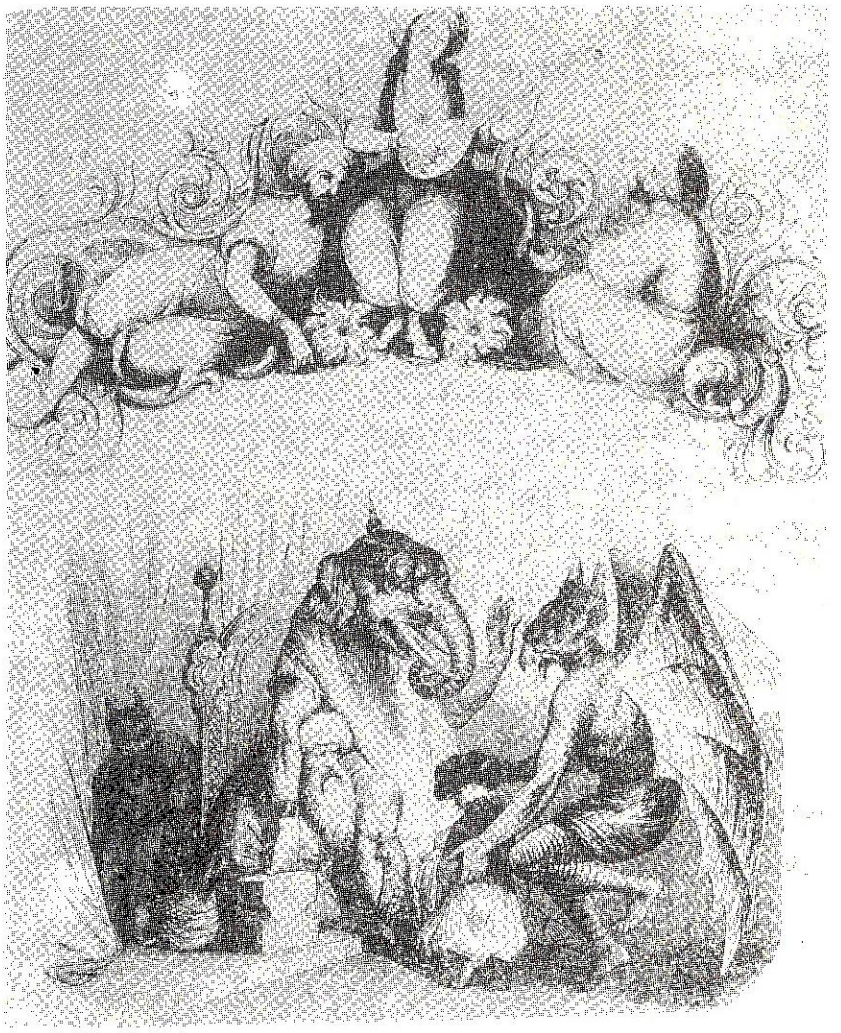
تأليف: ڤالتراود ڤولر
ماتياس ڤولر
ترجمة: أحمد فاروق

«احكى لنا حكاية جديدة مسلية وممتعة لنقضى بها ساعات السهر»

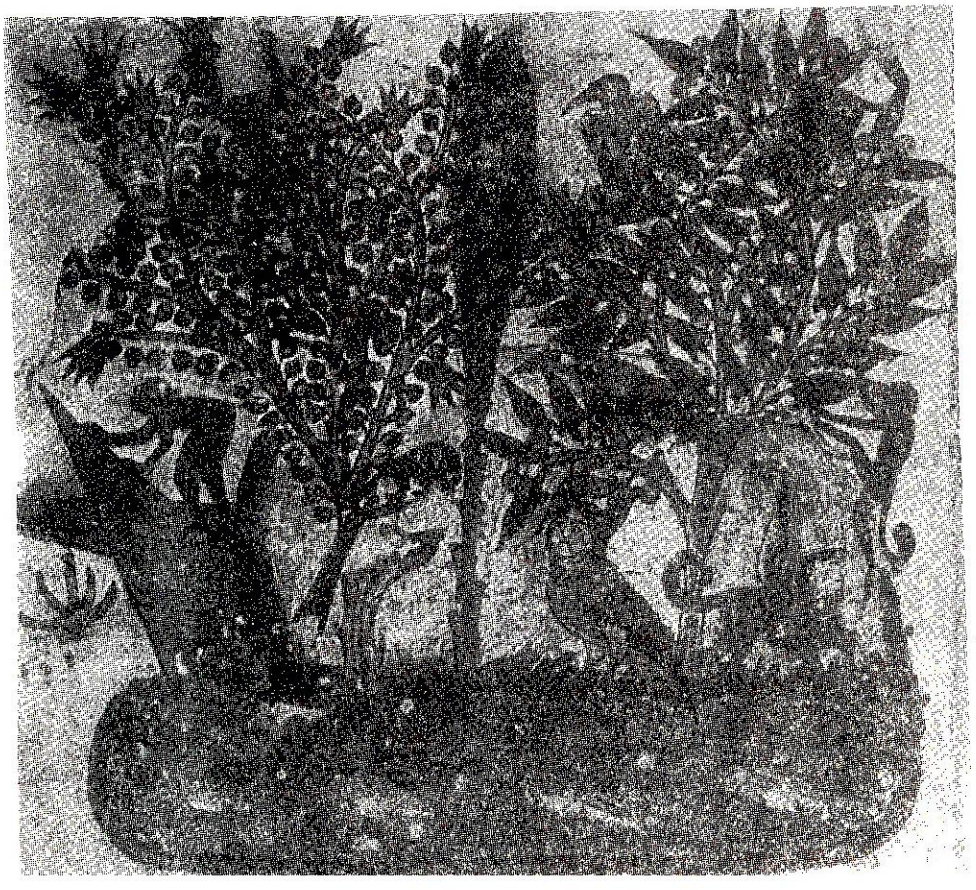
من «ألف ليلة وليلة»

إننا نسعى جاهدين إلى متابعة تطور الحكاية الشعبية عبر أجواء تاريخية بعيدة جداً، وعندئذ تعد الأسانيد التفصيلية والمثبتة كتابياً ذات أهمية خاصة بالنسبة لنا. ولكننا نعرف أيضاً أن هذه المدونات التى أصبحت خامة بالنسبة لوقت محدد من الموقف الثقافى الروحى، قد سبقها موروث وشكل شفاهى. وبالنظر إلى هذه المصادر الأدبية يجب أن نتوجه إلى التراث الحكائى للشرق وجنوب آسيا بعد أن وجدنا شواهد على الحكاية الشعبية الأولى فى الشرق الأدنى ومنطقة حوض البحر المتوسط. واستطعنا أن نرى كيف أن التصورات الاعتقادية القديمة ترتبط بموتيفات الحكاية الشعبية. ولكن بعد ذلك يظهر أثر عناصر الاعتقاد، حتى من الديانات العليا، على نشأة الحكاية، وبشكل خاص يظهر أثر ذلك بوضوح فى المجال الثقافى الهندى. وقد رسمت البراهمية، التى كانت فيها الطبيعة والحيوانات والبشر شيئاً واحداً؛ أى: مجرد تجليات مختلفة للبراهما، لروح العالم، صورة لعالم كالذى رسمتها الحكاية الشعبية، إذا لم تعتبر صورة العالم التى يكون على البشر والحيوانات والطبيعة أن ينسجوا فى هارمونية، شيئاً جامداً.

وعندما يكون البشر والحيوانات والنجوم والأشجار والزهور شيئاً واحداً، ويكونون بذلك قابلين للتبدل، فإنه يمكن الاعتقاد فى التحولات التى لا صعوبة فيها كما تقدمها الحكاية الشعبية فى مجرى أحداثها. وبعد ذلك عندما صورت البوذية فهم العالم المؤسس فى البراهمية، شكلت الاعتقاد عن تجوال الأرواح، مرة ثانية، داعمة تصور الانتقال من الحياة الإنسانية إلى الحيوانية أو النباتية الموجودة فى الحكايات الشعبية السحرية. بذلك كانت التربة فى الهند معدة لتطور الحكاية الشعبية. وبلاشك فقد كان التحول فى البراهمية كما فى البوذية إلى عالم آخر غير ملموس فى الحكاية الشعبية؛ بل إن الوصف الواضح للحياة اليومية ممتلىء أيضاً بالسعادة بهذه الحياة وبالفخر بالمكاسب التى تم الحصول عليها، وهو موجود فى الحكاية الشعبية التى تنتهى أحداثها بالإشارة إلى الاعتراف بالتعاليم البوذية، بمتعة شديدة، بحيث يتم تجنب التعليم الجاف. مع ذلك: فهناك جزء لا يمكن تجاهله من الحكايات فى المجموعات الهندية، يحمل طابع الأمثولة أكثر من الحكاية. والقصص عن الوجود السابق لبوذا، على سبيل



عفريتان أحدهما برأس فيل والآخر جنى من الطبعة الفرنسية لـ «ألف ليلة وليلة» من طبعة ألمانية ١٨٣٨ م.



أبو الهول والطائر الإنسان، رسم عربي ١٢٣٧ م.

المثال كحرفى أو كراهب أو أرنب أو ديك، أو ببغاء، تقترب من جديد من الحكاية الشعبية. وتلك المجموعة من الحكايات المعروفة باسم «ياتاكا»، التى جمعت حوالى عام ٥٠٠ ق. م، قُدمت فى بدايتها بجزء من الأبيات وجزء من النثر الحكائى، لكن النثر قد فرض نفسه بقوة أكبر أثناء عملية النقل. وإحدى الحكايات اتخذت موضوعها عن عرفان الحيوانات بالجميل وعدم عرفان البشر به: يلقى العبيد الضجرون بأميرهم فى الماء وينجو الأمير بواسطة جذع شجرة، وتتخذ حية وفأر نفس الجذع ملاذاً لهما، حيث كانا فى حياتهما تاجرين جشعين وعليهما أن يكفرا عن ذنوبهما فى صورة حيوانات أدنى، ويطير ببغاء أيضًا فوق جذع الشجرة، يظهر البوذا كزاهد وهمى وينقذ الحيوانات والبشر، ويشكر الفأر والحية الزاهد ويعرضا عليه كنوزهما ويريد الببغاء أن يقدم له أرزاً طيب المذاق، ويكون الأمير غاضبًا لأن الزاهد يعامل الحيوانات بشكل أفضل. لكنه يعد منقذه بنفاق بالأشياء الأربعة التى يحتاجها البشر للحياة، ولكن بلا شك يجب أن يعتلى عرشه أولاً، وعلى العكس من ذلك يصبح الأمير ملكاً ويأمر بجلد الزاهد. وفى كل ركن يضرب فيه الزاهد يقول بيتًا متعلقًا بما حدث له مع الذى أنقذه من الغرق. ثم تظهر الحقيقة ويقتل الملك ويحل الزاهد محله كملك، ويكافىء الحيوانات الممتنة له، والتى أحضرت له كنوزها: وتبدو القربى من الخرافة واضحة؛ وبالتالى التحول إلى التعليم لأن البوذيين والرهبان المسيحيين قد أقحموا مواد قصصية أقدم وأعادوا صياغتها، حيث كان لديهم شاغل جذب القارىء وتعليمه بطريقة عرضهم - مثل الرهبان المسيحيين بعد ذلك فى أوروبا فى القرون الوسطى. بالإضافة إلى ذلك كان هناك شغف بالتجارب التى تعتمد على حدة الذكاء والتى تعد إحد متطلبات الحياة البوذية؛ لأنه بجانب الاسترخاء يأتى تقدير قوى العقل.

لذا تميزت المجموعات الهندية من البداية بتجاور متقارب؛ وعادة ما تكون خليطاً من الحكايات والخرافات والأمثولات وبة -ابا الأساطير Mythenrudiementen والخرافات Legenden.

وعندما نقابل مجموعة الحكايات الأولى فإن ذلك يرغمنا ثانية على الخلوص إلى تراث شفاهى سابق وغير ملموس؛ لأن ما يوجد فى الحكايات وحتى ما يجمع ليس له سوى أن يدون، ويجمع ويتم تغييره. ينطق بذلك بناء المجموعات، فالحكايات متداخلة فى بعضها البعض والقصة تشير إلى الأخرى وتطلب مثالاً مقابلاً وبذلك ترسم حلقة الحكى؛ فتسهم وجهات النظر المختلفة فى كل موضوع. هذا المبدأ التركيبى لحلقة الحكى تم تقديمه شعرياً باستمرار وبشكل خاص فى المجموعات المختلفة.

وفى شمال الهند حيث تطورت فى زمن الإقطاع الأول مدن التجارة بمواطنيها الأثرياء، الذين عادة ما ينتمون إلى طبقة التجار، كونت ما يقرب من ٣٠٠ قصة من التراث الحكائى القديم كتاب «البانكاتنترا»، وفى المقدمة لُخصت «كتب التعاليم الخمسة» بالفعل بوصفها مرآة للتقاليد التى عليها أن توجه الأفراد الشبان فى فن الحكم وإدارة الدولة، بل و تنبنى غالبية الحكايات على درس أخلاقى فى ذهن المواطنين ، هذه الحكمة الحياتية تهدف إلى النجاح فى الحياة العملية.

ولذلك أثرت الاهتمامات التعليمية مرة ثانية، حتى طغت الأمثولات والخرافات على التراث الحكائى:

الكتاب الأول: المعاداة من الأصدقاء.

الكتاب الثانى: كسب الأصدقاء.

الكتاب الثالث: حرب الديوك مع البوم.

الكتاب الرابع: خسارة ما هو مملوك بالفعل.

الكتاب الخامس: التجارة دون اختبار دقيق.

وأول بداية العمل توجد أبيات تمثل شعاراً لما هو تالٍ:

هل لا يوجد فى كل العالم شىء

لا يمكن عمله بالمال

لذلك على الذكى

أن يسعى بهمة إلى الامتلاك

.....

يرى التاجر

مشترياً غنياً بكامل حماسه

فيفرح بهذا المال

مثلما يفرح بمولود جديد

ولا يجب أن تُسرد التعاليم بشكل مرهق، وبذا تكون بلا تأثير، لكن يجب أن تكون ممتعة ومسلية؛ لذا تضمن الحكايات الشعبية أيضًا فى المجموعة حينما تتطابق مقولة الحكاية الشعبية مع مقولة الدرس الأخلاقى، ففى الحكايات الشعبية، كثيراً ما كان الضعيف الذى يؤثر الآخرين على نفسه هو الذى يقهر القوى.

ومثلما فى التراث الشفاهى، الذى لم تبتعد عنه «البانكاتنترا» أبداً، كان هناك فى التراث المكتوب مركب متنوع ما بين الأمثولات والخرافات والحكايات الشعبية.

وأغنى مجموعة حكايات وأكثرها تلوناً بعد «الياتاكا»، كانت الـ «كاتسيرساجارا» - محيط تيارات الحكايات - التى جمعها شاعر كشميرى الأصل هو «سوماديفا» من الموروث الحكائى الموجود فى القرن الحادى عشر.

وهنا أيضاً يوجد الشكل الهندى الأول الذى يميل إلى المسرحية الهزلية الشعبية الذى عرفناه من مجموعة الأخوين جريم بعنوان «الدكتور أبو العريف» (Aa Th 1641): يريد برهماتى فقير أن يصل إلى الشهرة، فيدعى أنه منجم و«يعمل» بحيلة: أنه هو نفسه اللص، فيمكنه إرجاع حصان مسروق مرة ثانية. وعندما طلبه الملك ليكشف عن سرقات، يكتشف البائس، الذى يبدو مثل طائر نحس، الحل الصحيح أثناء خوفه وحرجه، ويعرف الكلمة الفاضحة للصوص. وينعم البرهماتى الفقير منذ بداية هذا الوقت بالصيت والسمعة ويجزل له العطاء، وكما يقال، فإن الميل إلى المسرحية الهزلية الشعبية لا يمكن إغفاله ولكن البطل فقير ولا يأبه به أحد ويكسب التعاطف والسعادة وبذا فإنه يحمل ملامح بطل حكاية شعبية.

ويلعب السحر دوراً هاماً فى الحكايات الشعبية الهندية الغنية بالتحولات. ففى حكاية البرهان السحرى، يصيب التحول تحولاً آخر، فالمنتصر حسب قانون الحكاية الشعبية هو الصبى الذى يتمكن من خلع أستاذه.

وقد يسر التدوين المبكر للحكاية الشعبية وحزمها فى مجموعات - ترجمتها إلى لغات أخرى وإدخال الموروث الثقافى فى ثقافات مجاورة وأجنبية. ولقد تخطت الحكاية الشعبية المنقولة شفاهياً بالفعل حدود الثقافة واللغة، ولكن بعد ذلك فقدت الحكاية الشعبية المفردة بسهولة ملامح موطنها أو ضاعت، ولقد اتبعت مجموعة الحكايات الهندية طرق التجارة وطرق نشر البوذية.

وعند تناول الحكايات الشعبية الهندية بطابعها البوذى عن طريق شعوب أخرى، نجد أن هذه الشعوب واءمت الحكايات الشعبية مع عالمهم الخاص واخترعوا بطلاً يستطيعون به تحديد هويتهم، فتبدل الكواليس، وسرعان ما تكون قرى جبلية يعيش فيها شخوص الحكاية ثم الانتقال إلى غابات كثيفة، إلى وديان الأنهار ثم إلى شاطىء البحر أو حتى إلى المدن الكبرى. والأبطال هم مزارعون، غالباً مزارعو أرز، صيادون، حرفيون، ورعاة. وفى الحكاية الشعبية اليابانية يظهر بحار تذكرنا مغامراته بالأوديسا أو بالسندباد.

والتصورات المتخذة من الاعتقاد القديم المأخوذ عن البوذية تزيد من التصورات الغيبية والأخروية للحكاية الشعبية أو تعطيها طابعاً جديداً مميزاً. فصورة التنين اكتسبت فى الصين وجهاً جديداً: فيصبح إلهاً للنهر ويعتقد فى مودته للبشر، ويغذى هذا الاعتقاد عن طريق بقايا الهياكل العظمية فى تربة اللوس Lössboden بطول الأنهار الكبيرة. وأعطت تلك التربات الخصبة، التى كانت هامة جداً للفلاحين، لنهر ما، اسم هوانج هواى، أى النهر الأصفر.

ولأن هذه التربات تشكل مثلها مثل الأنهار أساس الزراعة، لذا يقوم السكان بعمل كل شىء، لجعل ذلك الكائن المختبىء المرجح وجوده، والذين يجدون آثاره دائماً، هادئاً، عطوفاً، ومعيناً. وبالطبع كانت تقدم لتلك التنانين قرابين، على سبيل المثال عذراوات. وأصبحت العذراوات فى الحكاية الشعبية عرائس للتنانين، وهو شكل جديد لموضوع قديم: وهو الزواج من الجنى. وهذا التنين ذو الأثر الهام على الأرض قد وجد مقاماً رفيعاً فى الحكاية الشعبية والأسطورة؛ ولكن من ذلك أيضاً أنه أصبح رمزاً للإمبراطور الصينى الذى أراد أن يوضح بذلك أهميته للإمبراطورية وقوته وأحقيته فى السيادة.

ومن الشخوص الغيبية التى ظهرت فى نطاق الثقافة الشرق آسيوية ينتمى أيضاً «ملك الحيوانات» الذى يستمد أصله من العالم الاقتصادى للصيادين ومربى الماشية. إنه يتسيد على الحيوانات؛ ولكنه أيضاً يحميها - وغالباً يحميها من البشر - فالطيب هو من يحترمه ويرحم حيواناته، ويدعى فى الصين كى لين، وكان له شكل الحيوانات وله قرن.

ومن الواضح أن شخصية سيد الحيوانات قد ظهرت عند الشعوب العربية، حيث كانت القوى الطبيعية لم تردعها بعد إحدى الديانات العليا وكانت محتفظة بملامحها. فالملاك الشرير لقطيع الرنة، والذى أساء معاملة خادمه تحول إلى حجر ولكن الشخص الفضولى الذى يريد أن يتعرف على سيد الغابة وأن يبلغه التنبيه بالإدانة، يعطيه بكثرة لحماً وفراءً.

وعندما نتأمل عالم الحيوانات الهندى وفى الشرق الأقصى والأدنى، نستطيع أن نؤكد أنه بغض النظر عن التنانين وتلك الحيوانات الخرافية، فليست الحيوانات القوية الكبيرة هى التى تلعب دوراً مهيمناً ولكن أيضاً الحيوانات الصغيرة الضعيفة والمطاردة.

وبلا شك فإن هذا الاختيار يتطابق مع قانون الحكاية الشعبية، إذن فليس النمر والفيل الأبطال الرئيسيين لحواديت الحيوانات ولكن على سبيل المثال الغزالة والأرنب والتى يحبها الإنسان لأنه ليس هناك خوف منها؛ فالأرنب ليس هو الأرنب الخائف ولكنه حيوان جرىء وذكى، بل إنه يستطيع التحايل على تمساح وأيضًا على إنسان. ولقد تكونت لدى الخمير Khmir عن هذا الأرنب البرى الذكى مجموعة من الحكايات: فهو يصدر الأحكام القضائية ويساعد فى طلب يد العروس وقرارات الأرنب البرى ونصائحه تقتصر على تجارب الذكاء المحببة فى الشرق، وبالمثل يعمل الأرنب فى الحكايات البورمية: ذكى، ومتحايل وكذلك كقاضٍ حكيم.

وساعدت عملية الأخذ بالأشكال المتحولة على أن تتطابق أخلاق الحكاية الشعبية مع قواعد الحياة البوذية: فالبخل والطمع والأنانية والكذب تتم معاقبتهم ويكافأ التواضع والاستعداد للمساعدة والأمانة، ويكون البطل فى إحدى الحكايات البورمية شاب يرعى الخيول، وفى كل عمل يمدح البوذا حتى عندما يجمع روث الخيول. وفى النهاية يتخذ الشاب الورع الذى يعمل بجد من ابنه ملك زوجة له ويصبح هو نفسه ملكاً.

وفى إحدى الحكايات الڤيتنامية يحصل صبى يتيم يعمل فى الحقل ويساعد النمل من ملك النمل على ساق دجاجة معضعضة. وبرغم وضوح القيمة القليلة لها يشكره الصبى شكراً جزيلاً على هدية الحيوانات المجتهدة. وفى البيت يلاحظ أول ما يلاحظ أن العظمة تحول كل ما تلمسه إلى ذهب.

وتحكى قصة أخرى من ڤيتنام عن أحد الحطابين: تسقط من الحطاب فى النهر، أثناء عمله، بلطته ذات المقبض الخشبى، ويقدم تنين النهر إلى الحطاب الفقير بلطة فضية وأخرى ذهبية. لكن الحطاب الأمين يريد فقط أن تعود له بلطته ذات المقبض الخشبى، لأن كلتا البلطتين الثمينتين ليستا ملكاً له، ولحسن كلامه يحصل من التنين - الذى يوصف ثانية بالطيب - على البلطتين الذهبية والفضية على سبيل الهدية. ويذهب جار حقود طمع فى الذهب والفضة إلى النهر ويحاول أن يأخذ البلطتين الذهبية والفضية من التنين بالحيلة، حيث يقول إنهما ملكه، يعاجل الغشاش والكذاب بالعقوبة التى يستحقها: فيضربه التنين على رأسه.

وفى الحكاية الشعبية التى تريد فى الأساس أن تجلب العدالة إلى العالم يعد هذا نجاحاً طيباً.

وفى الاعتقاد الشعبى شرق الآسيوى كما فى الطب الشعبى يكون لجذور الجنسنج أهمية خاصة تمتد أيضًا فى الحكاية الشعبية فتبدأ حكاية شعبية كورية هكذا:

«فى أحد وديان ميونجسلان الجبلية العميقة فى مقاطعة كانجول منذ زمن بعيد، فى بيت فقير من الخوص تعيش أم وابنها ذو الإثنى عشر سنة، وكان الأب قد مات منذ فترة طويلة ولم تستطع الأرملة شيئًا سوى أن تغذى طفلها بعناية (هذا هو المدخل المتعارف عليه بـ «كان يا ما كان») . يحاول الصبى أن يعين أمه المريضة ويريد أن يخرج فى الليل، وفى الغابة يقابل آيلاً دخلت فى إحد حوافره شوكة، ويتعاطف الصبى مع الحيوان ويخرج الشوكة من اللحم، ولذلك يقوده حيوان الآيل الممتن فى ضوء القمر إلى أعلى الجبل ويختفى الآيل فى وسط الحشائش ويرى الصبى غابة جنسنج مضيئة وعندما يحفر باحثًا عن الجذور، يقف أمامه جذر - طفل ويرجوه «خذنى معك» . ويعود الصبى بالجذر الطفل إلى المنزل ويصبح الطفل مرة ثانية جذراً. وعندما تأكل الأم من الجذر الشافى، تشفى وتصبح قوية وممتلئة ببهجة الحياة، وتعود السعادة والصحة والرخاء إلى الكوخ. وكل عام يظهر الآيل الممتن ويجعلهم يربتون عليه ثم ينثر حبوب الفاصوليا على الأرض، وعندما ترفع الأم والابن تلك الحبوب، يرون أنهما يمسكان فى أيديهما بحبوب ذهبية وأحجار كريمة، وتذهب الأرملة وابنها دائمًا إلى الجبل لتنثر حبوب الأرز للروح التى تسكن الجبل عند شجرة الصنوبر المسكونة كقربان وعرفان فى ذات الوقت، لكن الجار الحقود الذى لا يفرح لسعادة الاثنين، ويذهب إلى الشجرة المسكونة أملاً فى أن يحصل على كنوز، ومن بخله لا ينثر حبوب الأرز ولكنه يطلب من روح الجبل أن يقول له السر الذى يستطيع به الوصول إلى الغنى دون أن يعمل كثيراً، وفجأة تظلم السماء، وتغشى أبخرة الضباب كل المكان ويخرج نمر من الظلمة، ولا يرى الجار الحقود مرة ثانية، وبذا كوفئت فضيلة واستعداد الصبى للتضحية، أما حقد وحسد وبخل الجار فقد تمت معاقبتهم.

وليس المطلوب فقط من أبطال الحكاية الشعبية هو التعاطف مع الضعفاء والاستعداد للمساعدة ولكن أيضاً احترام الكبار، فالكبار كانوا بالفعل واهنين، مع ذلك فإن نصيحتهم كان يمكن أن تكون مفيدة، وعن ذلك الموضوع كان البطل الشاب فى الغالب ملزمًا نحوهم بواجب ما وذلك فى الإطار العائلى وعلى الأصح تجاه الوالدين.

هنا تتلاقى آداب الحكاية الشعبية مع أخلاق وتعاليم الدولة الكونفوشية (٤٧٨ ـ ٥٥١ ق. م). ومع ذلك فقد أثرت هذه التعاليم الموجهة إلى الممارسة الاجتماعية قليلاً على الحكاية الشعبية ـ بعكس البراهماتية والبوذية ـ فهذا التنظيم غير المتناقض للأفراد في الدولة الإقطاعية، والخضوع للسادة والأفراد الذين يجب أن يكونوا مثلاً أعلى يحتذى به في أسلوب حياتهم، يتعارض مع الحكاية الشعبية، وعلى بطل الحكاية الشعبية كواحد من الأفراد أن يتعدى الحدود التي صنعها المجتمع دون أن يهدمها. وقد استطاع من خلال ذلك ـ ولكن مرغماً ـ أن يتخطى الحدود التي صنعتها الطبيعة.

على أنه بالرغم من تجوال الحكاية الشعبية وبالرغم من الأخذ عنها، وبالرغم من تحويرها المتكرر فإن لدى الرواة دائماً شخوصاً متميزين، ما دام ذلك يتماشى مع تقاليد الشعب أومع العلاقات الطيبة بين الشعوب، ويمكن هنا تقديم مثال لذلك. كثيرة هي الحواديت التي يتشابك في أحداثها موتيفة طلب يد العروس ويجب على البطل أن يتقدم للعروس لكي يخدمها وغالبًا ما يكون عليه أن ينجز ما هو معروف لدينا بمحاولات الخطيب، وعادة ما يكون طلب يد العروس موضوعًا شعرياً متنوعًا، ومع ذلك فإن يد العروس لدى فرسان البدو المغول لا تطلب بل تخطف العروس نفسها. وكذلك لا توجد في حكاياتهم طلب يد العروس، بل خطفها كمغامرة بطولية، والرفاق الحقيقيون للبطل كانوا هم حصانه وكلبه وصقر الصيد الخاص به.

وتوجد في العديد في الحكايات الفيتنامية، شخصية كبير الكذابين، المحتال كوى، ولكننا دائماً نجد «الغبي» الذي ليس بغبي، رجل يستبدل عشرة ثيران مقابل عشرة عنزات، وعشرة عنزات مقابل عشر برتقالات وأخيراً يحصل على خنفساء أرز سوداء، يعتبرها ماسة، وعندما تسقط منه الخنفساء وينحني ليبحث عنها يجد بالفعل جوهرة ثمينة ويصبح رجلاً غنياً.

هذه النهاية مختلفة وأكثر خيالاً من حكاية «هانز في سعادة» (Aa Th 1415) التي نحس أننا نسترجعها، فهانز يفرح لأنه لم يعد في البيت ما يجب عليه أن يحمله، فالغبي يظل غبياً، والفقير يظل فقيراً، أو هل يكون هانز ذكياً جداً؟ الحكاية إذن تحث على التفكير.

وفي حكاية من طراز مجاور يكون البطل بشكل استثنائي رجلاً عجوزاً، يتخذ من النظرة الأولى قرارات بلهاء ويقوم بمقايضات سيئة ولكن امرأته تجد كل ما يفعله حسناً حتى تبقى على الزواج والهدوء العائلي، ويكسب العجوز رهاناً عقده بالتفاهم مع زوجته فيمكن تفهم طيبة القلب والسذاجة الوهمية على أنها هنا حكمة، تنحى العمل إلى جانب.

وقد جذب طرق انتقال الحكاية الشعبية إليها قصصاً من التجارة، فقد تبودلت الحكايات في طرق التجارة والمبيتات والأسواق، فالكواليس والأشخاص الفاعلون كانوا بالفعل حاضرين. ولكن في شرق آسيا كانت هناك مناطق بعيدة عن طرق التجوال. وقد وجدنا في التراث الحكائي للشعوب العربية شخص «سيد الحيوانات». فمن معتقداتهم وطقوسهم، جاء أيضاً بطل حكاية شعبية خاص جداً، كان يمارس السحر في كثير من الحكايات السحرية: إنه الكاهن Der Schemane لكنه ليس الساحر الشرير الذي يخاف منه، بل إنه يساعد بقواه السحرية، كما مارس الكاهن «السحر الأبيض» لمباركة أفراد القبيلة. وبذا يستطيع كاهنان أن يتركا مساحة في الحكاية الشعبية عن رهان سحري لتحديد من هو الكاهن الأقوى.

وتتحطم أيضًا قسوة البيئة وصعوبة الحياة في التراث الحكائي فيجب تقديمهم بشكل طبيعي قبل الميلاد العجيب للبطل وتبدأ رحلة المغامرة ويفسح الطريق لعالم أجمل. تبدأ حكاية بالمدخل المعهود: «كان يا ما كان، كان هناك رجل وامرأة»، لينتقل بعد ذلك إلى البيئة الاجتماعية: «لم يكن لديهم ابن ولا ابنة ولما عاشا لزمن طويل معًا، تحدثا سوياً وقالت المرأة: «الآن أيها العجوز ما رأيك؟ لقد كبرنا وليس لدينا أطفال، من سيعنى بنا عندما نشيخ ومن سيجلب لنا طعامنا؟».

إننا مواجهون في الطريق من الهند إلى شرق آسيا بحكايات شفاهية ومكتوبة، لكننا مع ذلك ـ وبغض النظر عن المجموعات الهندية معنيون بأن نحدد مدى طغيان التراث الشفاهي (فالرهبان البوذيون نقلوا من خلال تقديم تعاليمهم حكايات صكوها بطابعهم).

لقد كانت هناك مجموعات حكائية ولكن الحكاية الشعبية انسحبت منها أو تحددت بشكل قوي في النوايا التعليمية ـ على سبيل المثال واحدة من المجموعات اليابانية في القرن الـ ١٥، كانت مثل مرآة للعادات تنقل التعاليم المفيدة لقيصر صغير، وهناك أيضًا ما يجب أن نفكر فيه عندما نلقي نظرة على طرق تجوال الحواديت والموتيفات: إن الحواديت في طرق تجوالها لم تخطو في أراضٍ ثقافية محايدة Niemandsland ولكنها تعبر ثقافات أقدم وتذوب فيها.

قصة «سندباد البحار»، عملاق شبيه بالقرود يمسك بأحد رفاق سندباد ليأكله، تصوير، ١٩٨٥.

وتقابلنا صورة مغايرة تماماً عندما نتأمل طرق تجوال التراث الحكائى الهندى إلى الشرق الأدنى. وهنا يسود النقل الكتابى، ولكن الرهبان البوذيين لم يكونوا هم الذين دونوا الحكايات والأمثولات، ففى فارس ساد قبل دخول الإسلام الديانة المزدوجة القديمة التى أسسها زورواستر، والازدواجية الدينية تطابقت مع الضدين الخير والشر فى الحكاية الشعبية، لذا جاء ذلك مبكراً كمقارنة بين المنقولات الأسطورية والحكاية الشعبية.

وأقدم حكاية شعبية فارسية ممكن تتبعها حتى القرن الرابع ق. م. وكتب هذه الحكاية Chares وهو معاصر للإسكندر، وهى عن طلب يد العروس:

فى الحلم رأى شاب أميرة ورأته فى نفس الوقت فى الحلم. وعندما جاء الملك الشاب ليطلب يدها من أبيها، يقف الأب ضد الزواج، والمملكتان لا تقعان بعيداً جداً عن بعضهما. وعلى الأميرة أن تختار فى إحدى الولائم خطيباً آخر وتميزه بأن تقدم له قدح شراب.

ومع ذلك تتواعد الأميرة سراً مع الملك الشاب أن يتخفى بين الضيوف (الخطّاب)، وبهذا أعطت القدح للحبيب، هكذا نجا الزوجان.

وينتمى كتاب الملك «الشاهنامة» للفردوسى بدرجة أقل إلى الحكاية الشعبية، رقد ألفه سنة ١٠١٠، فالشاهنامة هى الملحمة الفارسية القومية وترتكز بدرجة كبيرة على الملاحم التى تكونت قبل الغزو الإسلامى العربى لبلاد فارس عام ٦٥١م، بوقت طويل. وبالفعل كان لهذه الملاحم فى الغالب ملامح خيالية، مثلاً عندما يربّى الطفل دستان زال بوصفه رضيعاً متروكاً، على يد الطائر العجيب سيمورج، الذى تعد وصفاته الطابع الخرافى لأبطال الملاحم.

وفى حوالى منتصف القرن السادس وصلت البانكتنترا من الهند إلى فارس ومتأخراً جداً بعد ذلك وصل «كتاب الببغاء» فى القرن الـ ١٤، وهو فى أصله الهندى «سوكاساباتاتى» أى الحكايات السبعين للببغاء، وهو يرجع فى الغالب إلى نهاية الألف الأولى بعد الميلاد وقد ضاع هذا الأصل.

وعلى كل حال فقد عرفت أوروبا «كتاب الببغاء» بعد ذلك من خلال المعالجة التى قام بها الشاعر الفارسى الناخاشابى، باسم «التوتى - ناق» وكان معاشراً للشاعر الشهير حافظ.

ويحمل «كتاب الببغاء» هذا الاسم بحق: فبطل إطار الحكى هو ببغاء، وسيده هو تاجر شاب لديه فى نفس الوقت امرأة جميلة لعوب. وعندما كان على التاجر فى يوم من الأيام أن يسافر للعمل حمل طائرين هما الببغاء والديك ليسليا الزوجة بالحكايات حتى لا تمل.

ومع ذلك يلمح ابن ملك فى الحال زوجة التاجر الجميلة برابهواتى، ويرسل إليها رسول غرام - مثل المعتاد دائماً فى الشرق، نساء عجائز - ورسل الغرام لا يجب عليهم أبداً أن يتحدثوا طويلاً مع الجميلة لتحديد موعد غرام مع ابن الملك.

ويذكر الديك فى الحال - بإصبع الإبهام المرفوع - بالفضيلة، وتوصل من ذلك فقط إلى أن زوجة التاجر تريد قتله، ومع ذلك فهو يستطيع أن ينقذ نفسه. وتصرف الببغاء بذكاء أكثر إزاء ذلك. لقد نصح سيدته أن تذهب.

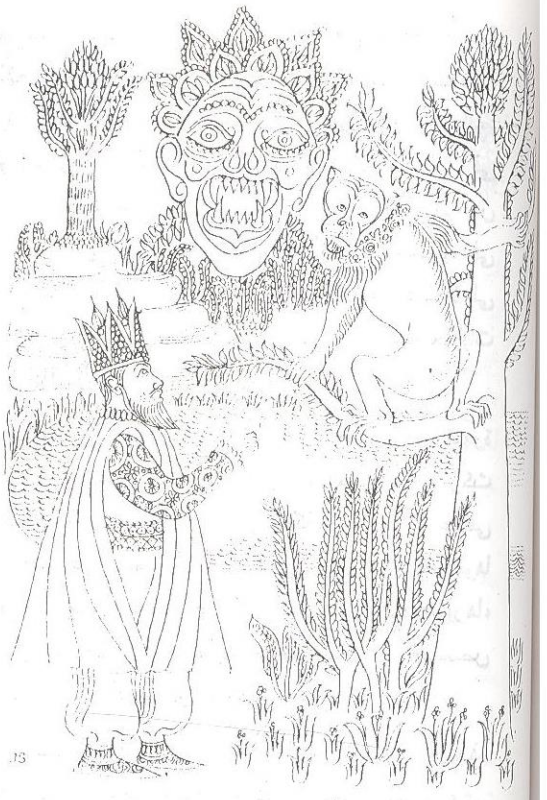
«لا شىء يجلب السعادة أكثر من زيارة إلى المحبوب. لقد اعتزمت شيئاً جميلاً، على كل حال هناك شىء باق، يحتاج للتفكير، إن ما تنويه خطير، افعليه فقط عندما تستطيعين الإجابة على هذا السؤال، مثل جوناشالينى، عندما وقعت فى مثل هذا الموقف الصعب».

«ومن كانت جوناشالينى إذن سألت برابهواتى وأى موقف صعب كان عليها أن تتخطاه، إحك لى من فضلك.

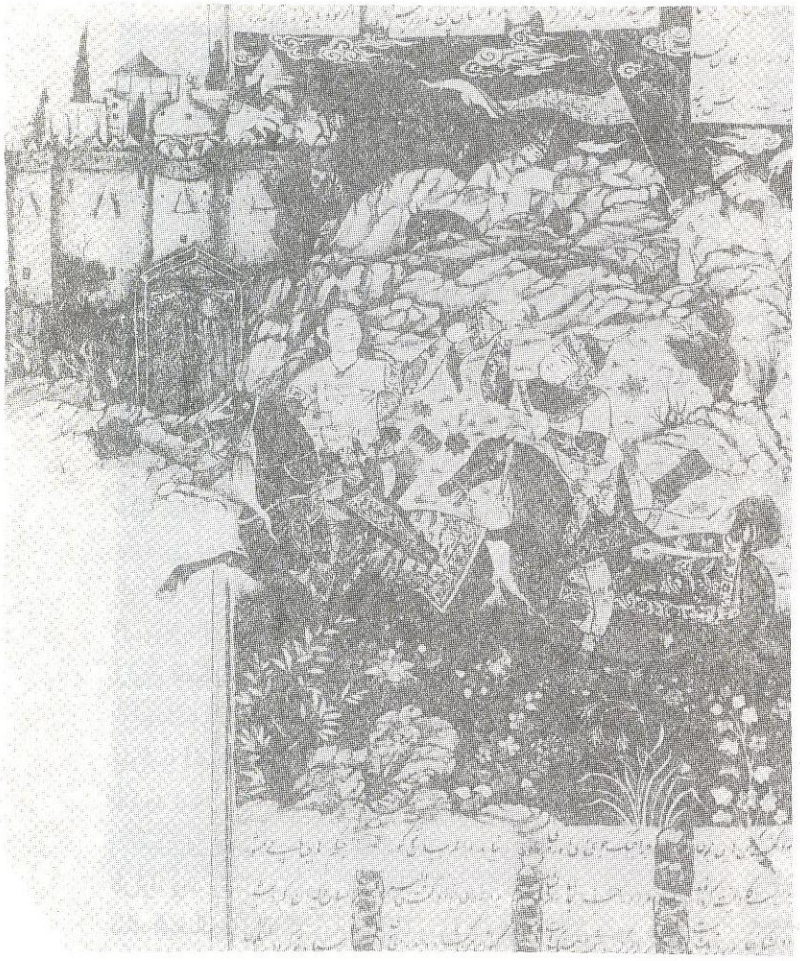
ويحكى الببغاء حكاية جوناشالينى عندما وقعت فى مثل هذا الموقف الصعب:

«والآن قولى لى برابهواتى، أى عذر وجدته هى فى هذا الموقف الصعب، قولى دون تردد، قولى «وتبدأ برابهواتى فى التفكير ولكنها لا تجد الإجابة وأثناء ذلك تنقضى الليلة وقد توصل الببغاء فى الحال إلى ذلك، لأنه فقط فى جنح الليل تستطيع هى أن تقابل المحبوب دون الخوف من أن تكتشف. وفى الصباح التالى يحكى الببغاء القصة لنهايتها، وحين يكتشف الحيوان الذكى فى المساء أن برابهواتى تزينت لموعد غرامى جديد، يتحدث معها ثانية قائلاً لها أن تذهب إلى الحبيب ويبدأ فى قص حكاية جديدة تتوقف عند ذروتها حيث تقضى برابهواتى الليلة تفكر بالبيت وليس عند الحبيب.

حكى الببغاء للمرأة الشابة سبعين قصة، ومُنعت سبعين مرة من زيارة ابن الملك حتى عاد التاجر الشاب من رحلته، وتعترف المرأة الشابة بالذى يمكن تسميته مغامرتها العاطفية ولكنها تضيف بأنها تمت حمايتها من طلاق مؤكد بواسطة ذكاء الببغاء. ولكن الببغاء يترجى لها عند الزوج، بالطبع، أثناء ما يحكى له حكاية، ويصفح الزوج عن زوجته، وفى النهاية - كل شىء يكون على ما يرام - ويكافىء الببغاء.



رسم للبانكانتترا، ١٩٤٥ م



من الشاهنامة، إيران ١٦٠٥ م.

«حكاية العذراء الخشبية وعشاقها»،
التوتى نامة، رسم من مخطوط.

رسم إسلامى من القرن الـ ١٤.

وعند نقل «التونى - نامة» إلى التركية، يكتسب «كتاب البيغاء» قيمة جديدة فالراوى واسمه غيرمعروفين، يبدى تفهماً للمرأة، إنه يرسمها بألوان حميمة ولذلك استطاعت فى النهاية أن تحصل على الغفران، بينما عوقبت فى النماذج القديمة بالموت، بالرغم من أنها لم تصل أبداً إلى الطلاق.

بالطبع كانت هناك إلى جانب المجموعات المؤلفة بشكل فنى رائع، الخرافات البسيطة جداً والهزليات وكذلك الحواديت المعروفة تقريباً بصيغة حواديت الأخوين أو تخليص العذراء من اختطاف تنين لها، هذه الحكايات والقصص انتشرت منذ القرن الـ ١٨ فى طبعات رخيصة بسيطة، وجزء منها بالصور والبعض الآخر بدون صور وحتى قبل عقود قليلة كان يمكن رؤية رواة الحواديت بوصفها مهنة فى المدن الكبرى، وكانوا يقومون بعملهم أمام جمهور الرجال، حيث كانت النساء فى البلدان الإسلامية محجوبات نسبياً عن العامة. ومثل مغنو الأسواق الأوروبيون Bänkel und Maritadensânga، يحمل راوى الحكايات معه صوراً عليها فصول الأحداث. وطالما تواجد عدد كاف من المستمعين كان يبدأ حكاياته ولكنه يتوقف فجأة عندما تصل الإثارة إلى حد الذروة، ويترك طبق النقود يدور، ثم يكمل القصة بعد ذلك، وكان مفيداً للحكاية الشعبية أن يجىء مثل هؤلاء الرواة، لقد سمع الكثيرون وأيضاً قرأوا: وقد وصل مستوى الحكايات المروية تقريباً إلى مستوى تلك المعالجة والمكتوبة، وربما سيلعب هذا الجمهور من المستمعين دوراً جوهرياً بالنسبة لرواة الحكاية الشعبية، فيجلس مع البسطاء مثل السقاة والحمالين والإسكافية والحمّارين، وبالطبع كان بطل القصة المروية من أمثالهم؛ ولدى التجار الأثرياء فى رحلات القوافل (فى الخانات) يكون هؤلاء فى المقابل مركز الحكايات.

بالإضافة إلى الأمراء والحمالين والتجار والطباخين والحرفيين واللصوص والأميرات الجميلات والجوارى الذكيات، كان هناك فى الحكايات الشعبية بدرجة أكبر أو أقل كيانات خارقة للطبيعة، مثل المردة، والجنيات الطيبات والجن والغيلان.

والمردة (*) Dewe يتشابهون مع ساحراتنا الشريرات والعماليق والشياطين (بقرون فوق الجبهة)، بينما الجنيات الطيبات يتماثلن مع الحوريات أو الساحرات الطيبات. أما الغيلان فهم على النقيض دائماً أشرار آكلين لحوم البشر.

(*) لم يجد المترجم مقابلاً عربياً لـ Dewe فتمت الترجمة (مردة) على أساس الوصف وكذلك Päri (الجنيات الطيبات) - م.

وهناك نوع مختلف تماماً من الأحداث فى الحكاية الشعبية يشكل القصص الكبيرة والتى مصدرها هو الراوية الإغريقية المتأخرة، وكالمعتاد يدور الأمر حول الحبيبين اللذين يفصلهما القدر أو المؤامرات واللذين يتاح لهما بعد ذلك أن يقعا فى أحضان بعضهما البعض فى سعادة، وتترك الحكايات عن الرحلات أثراً خيالياً، مثل تلك التى عن العربى الشهير فى عصره، حاتم الطائى، وهذه الحكاية وجدت مدخلاً إلى التصميم الفنى الرائع والخيالى الموجود فى مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة والتى هى الأكثر شهرة فى أوروبا.

و«ألف ليلة وليلة» مثل المجموعة المقابلة لها والأقل شهرة «ألف يوم ويوم» ليستا مجموعات عربية خالصة؛ فقد شاركت شعوب مختلفة فى توليفها فإطار الحكاية نشأ فى أصله فى الهند، وحصل على بعض الإضافات فى فارس، وقد صبغوها بطابعهم، هذا يعنى أن اللغة أصبحت أكثر فنية فى تصويرها، ووردية اللون، وجاء بعد ذلك طابع المكان وأبطال القصص المفردة إلى المجال العربى أو المصرى.

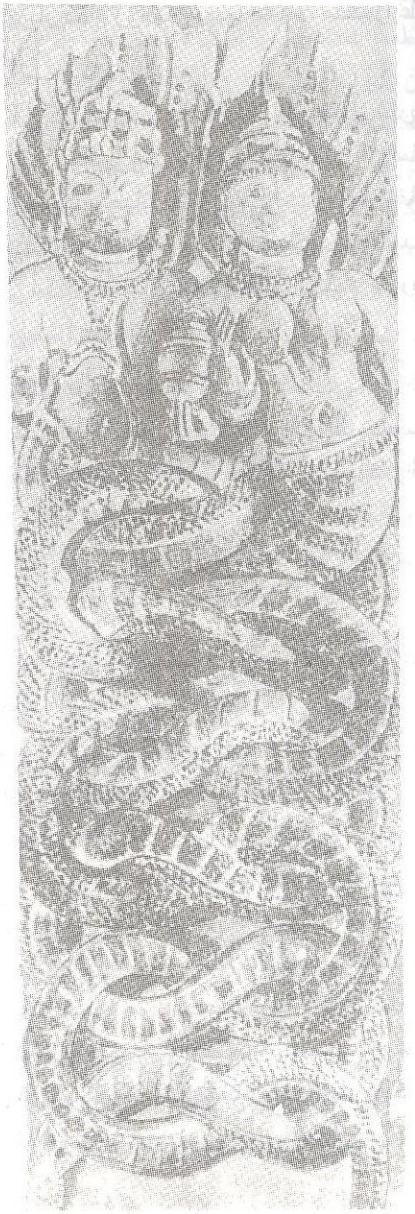
وسنهتم بشكل وافٍ بـ «ألف ليلة وليلة»؛ لأن هذه المجموعة من القصص العربية أكثر القصص المحبوبة فى أوروبا وأيضاً هى أفضل المجموعات التى تمت دراستها ولأن «ألف ليلة وليلة» هى واحدة من المجموعات القليلة الباقية من مجموعات الحكايات العربية التى تصور الحياة العربية، وهذه القصص التى تم تقديرها بشكل كبير فى أوروبا، لم تحصل لدى العلماء العرب على سمعة طيبة، والأمر لديهم يتعلق قبل كل شىء بـ «حكايات مختلقة».

من ذلك لم ترغب النخبة المثقفة أن تعرف شيئاً وبهذا آل مصير بعض الحكايات إلى النسيان لأنها لم تدون، وكل ما تم تدوينه من الحكايات كان فى لغة عامية مصاغة أدبياً، وليس باللغة الفصحى للعلماء والشعراء، ومن الدقة أن نرى أن هناك من «ألف ليلة وليلة» وحرفياً «كتاب ألف ليلة وليلة» العديد من المجموعات التى يختلف فيها إطار المعالجة بشكل طفيف ويختلف أيضاً فى عدد ومختارات الحكايات ولا تستطيع صياغة أو ترجمة «ألف ليلة وليلة» أن توضح هذه الاختلافات.

وبدايات هذه السلسلة من الحكايات ترجع إلى القرن السابع، ويؤيد هذا على الأقل قصة الخليفة عمر مع البدوى، فالخليفة عمر الذى حكم ما بين ٦٣٤ إلى ٦٤٣ م من أصل أموى؛ ومن الصعب القبول بأن هذه القصة قد نشأت بعد انهيار هذه العائلة بواسطة العباسيين فى عام ٧٤٧، والأسانيد الكتابية الأولى «لألف ليلة وليلة» ترجع إلى القرن الثامن ولكن

صورة صينية لوحيد القرن

طائر الرخ أو نشر الشمس، تصوير ١٧٨٠



زوجا الناجا، من أسطورة هندية، القرن التاسع الميلادى.

. قاتل التنين، حكاية بدوية من التبت، تصوير

لم يبق منها شئ، وأقدم مخطوط باقٍ من كتاب «الألف ليلة» كما سميت المجموعة فى ما بعد، ترجع إلى القرن الثامن ولكن لم يبق منها شئ، وأقدم مخطوط باقٍ من كتاب «الألف ليلة» كما سميت المجموعة فيما بعد، ترجع إلى القرن الـ ١٥ وما جاء بعد ذلك هى مجموعات جديدة عمرها ٢٠٠ عام، والأرقام «١٠٠٠» أو «١٠٠١» لا يجب أن تؤخذ بدقة: ففى الأصل يعنى ١٠٠٠ فى هذا السياق «كثير جداً». وفى القرون المتأخرة بدئ فى تقسيم الحكايات إلى العديد من الليالى لتصل إلى «الألف ليلة وليلة» المطلوبة.

وإطار الحكى: هو أن ملكاً يخلف وراءه ولدين شهريار وشاه زمان وبعد سنوات من البعد لأن كل واحد منهما يحكم مملكة، يحس الأكبر بالحنين إلى أخيه ويرسل إليه وزيره ويكون شاه زمان بالفعل فى الطريق إلى أخيه فيرجع فجأة ويجد زوجته فى أحضان عبد أسود، وبعد أن يقتل شاه زمان الاثنين، يذهب حزيناً إلى أخيه وعندما يذهب شهريار فى يوم من الأيام إلى الصيد يلحظ شاه زمان كيف أن زوجة أخيه أيضاً تخونه مع عبد أسود.

ويكون ذلك بالنسبة له نوعًا من السلوى، وتعود إليه حيويته، ولم يخف التغير الذى يحدث له على شهريار، فينفذ شهريار إلى صدر أخيه ويعرف منه كل شىء ولكن على شهريار بعد ذلك أن يرى بنفسه أن أخيه يقول الحقيقة فيخرج معه ليعرفا إذا ما كان هناك آخرون يعانون من نفس المصير، وأثناء تجوالهم يصلان إلى شجرة غير بعيدة عن البحر، يخرج منها جنى ضخم، يحمل صندوقاً مغلقاً، يختبىء الأخوان فوق الشجرة، ويفتح الجنى الذى يلمحهما الصندوق وتخرج منه فتاة جميلة، وتطلب من الجنى أن ينام وعند ذلك تكتشف الفتاة الأخوين فوق الشجرة فتناديهما أن ينزلا وترغمهما على الصمت وإلا صحا الجنى. وبعد هدوء لطيف تعرض الفتاة للأخوين ربطة بها ٥٧٠ خاتماً كلهم لرجال خدعتهم ومنهم الجنى: وبالنسبة للأخوين يكون ذلك سلوى وعزاءً، أن حتى هذا الجنى القوى لم يستطع أن يأمن مكر النساء ويعود شهريار إلى القصر ثانية ويأمر بقطع رأس زوجته وحبيبها وكذلك ٢٠ جارية وعبداً حتى من هؤلاء غير مسموح لهم بأن يتمتعوا معاً.

ومنذ ذلك الوقت تُزف إلى شهريار كل يوم عذراء ويتخذها زوجة له ويقطع رأسها فى اليوم التالى. وبعد فترة من الوقت، من الطبيعى، أن تهرب الأسر التى لديها فتيات فى سن الزواج من المدينة ويبقى فقط الوزير المفزوع بفتاتيه البالغتين شهرزاد ودنيا زاد، وعندما تلاحظ الأولى تردد أبيها. فعلى الوزير واجب أن يزف العذراء إلى الملك - والآن عليه أن يخاف على رأسه أو رأس ابنته - توضح بأنها مستعدة أن تكون زوجة الملك وتتمنى معتمدة على ذكائها واطلاعها أن تلاطف الملك الحانق.

ثم ترجو الملك بعد ذلك أن يسمح بأن تقضى ساعاتها الأخيرة مع أختها دنيا زاد وتستطيع دنيا زاد المجىء وتطلب من شهرزاد بشكل متفق عليه، أن تحكى حكاية عجيبة: ويؤيد الملك ذلك. وتنجح الحيلة وتروى شهر زاد القصص ليلة وراء ليلة. وبالطبع فإنه يدخل فى الحسبان أنها فى الصباح حينما يهددها الإعدام لا تصل إلى النهاية، لأن الملك شهريار يريد أن يسمع النهاية لذا فعليه أن يترك شهرزاد حية. وبعد ١٠٠٠ ليلة يكتشف شهريار ذكاء زوجته ويهبها الحياة، متحسراً على هؤلاء اللائى قطع رقابهن.

ولكن ليس فى كل صياغات ألف ليلة وليلة، يكون شهريار أحادى الرؤية: ففى بعضها يبقى على شهرزاد لأنها فى المقام الأول أنجبت له صبيًا وأحياناً ثلاثة. وفى إحدى الصياغات كان فيها: «هذا كاف، فلتقطع رأسها، فحكايتها الأخيرة بخاصة جعلتنى أمل: والأطفال الثلاثة الذين ولدتهم شهرزاد للملك يمكن أن يهدئوا باله غير المرتاح.

والقصص التى ترويها شهرزاد هى قصص مثل تلك المجموعات ذات إطار الحكى المتداخل والمرتبط ببعضه البعض: مثل حكاية «الحمال والثلاث سيدات من بغداد» والتى تشكل مع خمس أخريات وحدة ولو كانت غير محكمة، وفى كل تلك الحكايات يأتى شخصان: الخليفة هارون الرشيد ووزيره جعفر.

وعلى عكس الحكايات الشعبية الأوروبية التى يكون فيها الحاكم فى الغالب أبسط من الملك، ذكر الفرس والعرب اسم مليك حكاياتهم؛ وهارون الرشيد ووزيره جعفر شخصيات محققة تاريخيًا. وبالمثل توجد أسماء الأحداث: بالتأكيد يحكى عن أمير أو تاجر أو حمال أنه من بغداد أو البصرة أو سمرقند، وهؤلاء الأبطال لم يكونوا على سفر لمدة طويلة بل على الأصح «لقد أبحروا فى ستة فى جو هادىء إلى الصين» وأن يكون هارون الرشيد من بين كل الخلفاء الأمويين والعباسيين، داخلاً فى حكايات كثيرة من «ألف ليلة وليلة» فإن شخصية هذا الرجل - لطيف المعشر فى القصص - يصعب أن تظهر فيها، فهارون الرشيد تاريخياً كان شكاكاً، غضوباً، ويمكن أن يكون رغم هذا الإسراف الجنونى بخيلاً. بالرغم من أن

الخلافة فى بغداد وصلت فى عهده (٧٥٨ إلى ٨٠٩) إلى أقصى اتساع لها: من أطلس إلى الهند، وازدهرت المدينتان التجاريتان بغداد والبصرة وازدهرت معها العلوم والفنون، وإجمالاً فإن سنوات حكم هارون الرشيد مثلت واحدة من نقاط الذروة أثناء هذه الخلافة.

وبمرور القرون شهد عصر هذا الحاكم وهو نفسه أيضًا نهضته: فمن المستبد يقترب الندماء، الذين صنعهم بنفسه، بارتعاش، فارتعاش، فأصبح هو حكيماً لطيف المعشر طيباً، بل ويمكن للمرء أن يضعه فى هزلية، على سبيل المثال فى قصة «أبو الحسن أو النائم الذى صحا» التى نرويها هنا باختصار:

يقابل أبو الحسن وهو بائع شاب الخليفة المتخفى فى زى تاجر فى جولته الليلية مع وزيره، ويدعو حسن الاثنين أن يطعما عنده ويشربا. وأثناء الحديث يصرح حسن برغبته فى أن يكون خليفة ولو لمرة واحدة، ودون أن يلاحظ حسن يضع الخليفة مادة مخدرة فى كأسه وينام الشاب فى الحال وينقل إلى قصر الرشيد، وهناك يعامل حسن فى اليوم التالى باحترام وكأنه الخليفة بالفعل - حتى يصدق هو نفسه ذلك - وفى المساء يخدرونه ويعيدونه إلى بيته، وفى اليوم التالى يعتبر نفسه ما يزال الخليفة، أمير المؤمنين حتى حمله جار يخاف عليه إلى مستشفى المجانين، حيث يمكن تقويمه بالضرب والجوع، وبعد فترة من إطلاق سراحه من هذا المكان الموحش يقابل حسن الخليفة ووزيره وهذه المرة يتم تسكيره ثم تخديره وينقل إلى قصر الخليفة ولكن حسن يكون حذراً هذه المرة: كلما حاول المرء إقناعه بوجوده كخليفة، فلا يريد أن يعرف شيئاً عن ذلك - متذكراً مستشفى المجانين - ويضحك الرشيد وهو مختبىء خلف ستار حتى يقع على ظهره من الضحك، ويزوج حسن - كنوع من الترضية له - بجارية زوجته زبيدة ويعطى الاثنين بسخاء، وتنفد الألف دينار بسرعة فيقرر حسن وزوجته أن يأخذا من الخليفة بالحيلة مبلغاً كبيراً يهرع حسن إلى الخليفة، حليق الرأس ويبكى له زوجته التى ضاعت منه فجأة، أملاً أن يكافئه كنوع من العزاء، وبالمثل تفعل زوجته لدى سيدتها، ويستعجب هارون وزوجته زبيدة، حتى يصلا إلى الشجار، من من الزوجين فقد الآخر، لذا يهرع الخليفة وزوجته إلى بيت حسن ليصلا إلى حقيقة الأمر. وهناك يجد الاثنين، على ما يبدو، ميتين، ويقسم الخليفة بأن يعطى ألف دينار لمن يستطيع أن يقول له من مات أولاً حسن أم زوجته: ويهب حسن بسرعة قائماً ويطالب بالمبلغ المذكور الألف دينار حتى لا يضيع قسم الخليفة، ويوافق الخليفة ضاحكاً على ما قاله، بل ويزيد فى أجر نديمه، سعيداً بأنه ما زال على قيد الحياة.

وقصة حسن يمكن أن تكون قد نشأت فى القرن الـ ١٣ أو دخلت إلى كتاب ألف ليلة وليلة بهذه الصياغة فى هذا الوقت، حيث إنه يظهر فيها صبى مملوك، والمماليك دخلوا أول ما دخلوا إلى النطاق العربى فى القرن الـ ١٣.

وهذه الهزلية جسدها الموسيقار بيتر كورنيليوس فى أوبرا فى نهاية عام ١٨٥٨ وعرضت بعنوان «حلاق بغداد».

وأيضاً من حكايات الأطفال المحبوبة جداً «حكاية على بابا والأربعين حرامى» (Aa Th 954) ولا نجدها فى مخطوطات ألف ليلة وليلة ولكنها نقلت (شفاهياً وكتابياً) بأشكال مختلفة.

وعلى بابا حطاب فقير، يراقب فى يوم من الأيام كيف أن أربعين لصًا يخبئون غنيمتهم فى مغارة سرية تفتح بكلمة «افتح يا سمسم». وبعد بعض الوقت بعد أن يبتعد اللصوص يدخل على بابا المغارة ويندهش من أكوام الأشياء الثمينة ويحمّل حماره بأقصى سرعة بزكائب الذهب. ولا يمكن عد القطع الذهبية لذلك يستعير على بابا من قاسم أخيه الغنى مكيالاً تلتصق به قطعة ذهبية، ويتعجب قاسم من أن أخيه قد غرق فجأة فى الذهب، وينفذ إلى صدر على بابا، ويعرف بوجود المغارة، وفى اليوم التالى مباشرة يذهب قاسم بعشرة بغال ويفتح المغارة بالكلمة السحرية وتنغلق وراءه ويحمّل قاسم الحيوانات بما تستطيع حمله من الكنوز ولكنه ينسى «افتح ياسمسم» وبعد وقت طويل يأتى اللصوص ويسحقون المسكين ويقطعونه إرباً. ولما لم يعد قاسم فى اليوم التالى، يعد على بابا نفسه للبحث عن أخيه، وأول ما يدخل المغارة يجد جثة أخيه فيأخذها ويحملها على حماره وينفذ بجلده، ويعرف اللصوص أنه بخلاف قاسم المقتول شخص آخر يعرف سر المغارة، ويحاولون أن يقتفوا أثره ليقتلوه، لكن مرجانة، جارية على بابا الذكية، تحبط كل المحاولات ولا يصيبه ضر من اللصوص، وكعرفان لها، بأنها أنقذت حياته، يزوج على بابا مرجانة بابن قاسم (الذى أصبح ابنه بعد موت قاسم).

وهذه القصة تحتوى، بشكل واضح، على لحظات تعليمية، على سبيل المثال، طمع قاسم يجب أن يعاقب بالموت.

وكون أن امرأة هى التى أنقذت سيدها بتصرفها الذكى الفعال، يمكن أن يثير الدهشة فى حكاية شرقية ولكن وفقاً للفهم الإسلامى فإن مرجانة هى أداة الله الذى يريد أن يقضى على اللصوص ويحب أن يصل على الشجاع إلى الثراء والشهرة.

وهكذا تبدأ أيضًا الكثير من الحكايات بالصيغة «بسم الله الرحمن الرحيم وتنتهى وعاشوا فى تبات ونبات حتى جاءهم

هادم اللذات ومفرق الجماعات، وهذه هى نهاية قصتهم رحمة الله عليهم جميعاً. فالارتباط بالدنيا ومتعها ليس مطروحاً فى الحكايات عموماً، وتعتبر مناجاة الله والصلاة فى المواقف الخطرة، منطقية، كذلك الحمد لله بعد عبور المخاطر. إذن فكل مفاتيح الحياة (أسبابها) وفقاً للفهم الإسلامى تحدث فقط بإذن الله، وشخوص الحكاية تحت تصرف القدر دون أن يستطيعوا أن يحددوا سعادتهم وآلامهم بأنفسهم.

والاستثناء من ذلك يبدو فى حكاية «البحار سندباد» وهذه الدائرة المغلقة على نفسها داخل ألف ليلة وليلة، تبدأ بوصف الحياة اليومية الصعبة للحمال سندباد، الذى يستريح لبرهة مجهداً من العمل ومن شمس الظهيرة، أمام منزل التاجر الغنى سندباد البحار، ويكون على سندباد الحمال أن يتلو الأبيات التى تتحدث عن جهده وفقره وسعادة وثراء الآخرين. بعد ذلك يتحدث سندباد البحار لشبيهه فى الاسم: «اعلم أيها الحمال أن حكايتى رائعة وعليك أن تسمع ما كان على أن أفعله قبل أن أرتقى لهذا الغنى وأن أكون صاحب هذا البيت الذى ترانى فيه، لأننى لم أصل إلى هذا الغنى بدون المشقة والأهوال والمخاطر الكثيرة جداً؛ وكم من المشقة والمصاعب تحملتها فى الأيام الغابرة.

ويحكى سندباد البحار من هنا مغامرات رحلاته، فى الرحلة الأولى ترسو سفينة على جزيرة يتضح فى الحقيقة أنها سمكة عملاقة، وتلك موتيفة تظهر فى رواية الإسكندر اليونانية Alexanderroman (فى القرن الثانى ق.م) وهى ليست الوحيدة التى تذكرنا بالقديم: فمخاطر رحلات البحر فى القرن الخامس ق.م بدرجة أكبر أو أقل هى نفس المخاطر التى تذكر فى رحلات سندباد البحرية فى القرن الثامن أو التاسع الميلادى.

فشبكة الصياد تُحاك تقريبًا فى كل العصور، وليس فقط، لتبتعد عن المنافسين المحتملين فى طرق التجارة المدرة للربح والشركاء. وفى الأولى ينجو سندباد من الكارثة بفضل ملست أو دعامة يرسلها له الله، فيتعلق بها، ويلقى الناجس من السفينة إلى جزيرة بعيدة ويعامل بود من سكانها وبعد فترة من الوقت تجىء سفينة سندباد كما لو كان ذلك عن طريق معجزة، إلى الجزيرة، وبذا يستطيع بكثير من المكاسب أن يعود إلى بلده.

ولكن لا يبقى هناك لفترة طويلة وبذا يكون سندباد البحار دائماً ودائماً على سفر، والمجمل أنه قام بسبع رحلات، ولكن كلها تذهب به إلى اتجاه الشرق (وربما يُقصد ببلاد واق الواق اليابان). وتدخل من أدب الرحلات العربى القديم بعض التفاصيل فى مغامرة سندباد وتجعل الأفق يبدو مغرياً وواقعياً)، فضد ذلك يقابل كل الغرائب: على سبيل المثال طائر الرخ العملاق، الذى لا يكون خطيراً ولكنه على الأصح يقدم لسندباد الكثير من المساعدات. وهناك قصة مشابهة فى هذه النقطة فى «ألف يوم ويوم»: فهناك ينقذ طائر الرخ العملاق فريقًا من الملاحين، من عملاق، بدأ فى التغذى بالملاحين بعد أن قضى على كل زادهم، حتى تغلب عليه الطائر، ومن الممكن أن تتوافر هنا سمات من «الشاهنامة» الفارسية، فهناك يقدم الطائر العملاق وسيمورج مساعدات كثيرة للبطل.

وتذكرنا الرحلة الثالثة لسندباد بقوة بحكاية العماليق Poly-phemimärchen حيث يهاجم سندباد ورفاقه بالقرب من جزيرة من قبل بشر أشبه بالقرود، ويريدون سرقة سفينتهم ولكن سندباد ورفاقه يكتشفون قلعة لا يسكن فيها أحد. وفى المساء يظهر صاحب البيت - عملاق من آكلى لحوم البشر - ويهاجم سندباد أولاً ولكنه لا يجده سميناً بما فيه الكفاية فيؤجله ويقترح سندباد على زملائه البحارة أن يبنوا قارباً، ويبنى القارب، ويتم إغماد العملاق، حيث ينجو البحارة بأنفسهم بواسطة القارب وبالنظر إلى المعرفة بالكتابات القديمة لدى العلماء العرب فى هذا الوقت نستطيع ببعض التأكيد أن نخرج بأن هناك تكييفًا لمغامرة العماليق من الأوديسا فى قصة سندباد. ويسقط سندباد ورفاقه فى رحلته الرابعة فى أيدى آكلى لحوم البشر مرة ثانية، ولكن سندباد فقط هو الذى يستطيع النجاة ويصل بعد سير طويل مجهد إلى منطقة معمورة، ويحصل على صيت وشهرة كبيرين ويتزوج، وبشكل قدرى تجرى العادة فى تلك البلدة أنه بعد موت أحد الزوجين يجب أن يرسل الآخر معه إلى القبر، وسواء كان ذلك الميت هو أو هى فإن كليهما الميت والحى يلقيان معاً فى حفرة عميقة بلا مخرج، على ما يبدو. وهكذا حدث لسندباد عندما ماتت زوجته بمرض ما ولكنه تغذى من الحصة القليلة التى تعطى للحى ولم يفزع سندباد من ذلك، ثم يقتل الأحياء الذين ألقوا بعده حتى يحصل على زادهم وذلك ليضمن حياته ولو لوقت قليل.

وفى يوم من الأيام تُفزع سندباد ضجة حيوان ما فى المغارة ويتبعه سندباد ويكتشف مخرجاً طبيعياً، وبعد وقت طويل تأخذه سفينة تجلبه إلى بغداد سالماً.

وإذا ما تم ذلك فى الحكايات الشرقية، وبدقة أكثر الحكايات الإسلامية، فإنه ليس شىء ممكناً بدون الله وكل شىء ممكن

به، حتى قصص سندباد غالبًا ما يؤكد على ذلك. لذا فالشجاعة وملكة الاختراع - عندما نوجد مأزق - وحيرة البطل هم الذين يؤكدون بقاءه، وكون سندباد بمجرد أن ينجو من كل الأخطار المميتة، يفكر فى مكانته التجارية، على سبيل المثال عندما يسلب الأموات والذين قتلهم كنوزهم، وهذا بالطبع بعيد عن القدرية الإسلامية. ونحن نسأل أنفسنا، عما إذا كان يمكن لبطل حكاية، يقف فى جانب الخير ويحارب من أجله، أن يتصرف هكذا. أو هل تطغى فى حكايات سندباد الألوان التاريخية بحيث إنها تستطيع أن تغطيها؟ ولكننا يجب ألا ننسى: أن هؤلاء الذين خدعهم سندباد التاجر العربى أو تغلب عليهم أو قتلهم، هم من الكفار، وهذا يقلل من ذنبه، إذا ما كان سيحسب ذنباً على الإطلاق.

ومرة ثانية يؤثر دين من الديانات فى الحكاية الشعبية، لكنه لا يفككها، إنما يغير ملامح القص والشخوص ويؤثر فى أخلاق الحكاية.

ويبين ذلك أيضًا فصل من الرحلة الخامسة لسندباد والتى فيها يقابل البطل عجوز البحار، وهو أحد شخوص الحكايات الشرقية القديمة الذين ليس من النادر وجودهم، وكان لهذا العجوز عادة أن يستقر فوق كتف ضحيته، فإذا ماتوا من خوار قواهم مضغهم، وتجنب سندباد هذا المصير بأن أسكر العجوز وحرر نفسه ثم قتله.

أما القصة السادسة والسابعة فتختلفان عن القصص الخمس الأولى ففى القصة السادسة لم يكن لسندباد علاقة بآكلى لحوم البشر والوحوش ولكن، بعيداً عن ذلك، مع قوى طبيعية، عليه كى يتغلب عليها أن يلقى بكافة خبراته فى الميزان حتى يستطيع البقاء. والقصة السابعة شديدة التأثر بالخبرات الدينية: فيتحول سكان المدينة التى يعيش فيها سندباد بعد غرق سفينته إلى كائنات بقرون تشبه الشيطان ولا يستطيعون تحمل أن ينطق سندباد اسم الله. وأحد تلك الكائنات المجنحة، والذى أنقذ سندباد من فم حية، يعيده أخيراً إلى وطنه بغداد مرة ثانية.

وبهذا تغلق الدائرة: يجلس سندباد البحار وسندباد الحمال بعد الحكاية أمام بعضهما ويتعرف سندباد الحمال - بشكل واضح - على عالم بائس «الله معك يا سيدى»، «سامحنى إن كنت ظلمتك».

ولم يعد سندباد الحمال يفكر فى الحظ المضنى، وفى غنى سندباد البحار؛ لقد قمعته من قبل فكرة الثراء السهل الذى لا يبذل فيه مجهوداً ولم تعد بعد سبباً للوضع المؤسف.

وكون سندباد البحار يدعو شبيهه فى الاسم، الفقير، على مائدته كأخ فى خاتمة الحكاية، فإن ذلك ما يتطلبه التركيب المعقد للحكاية.

وفى الحقيقة فإننا نواجه بطلين: الأول هو البحار المقدام والتاجر الناجح فى عمله، شخصية نستطيع أن نحدد ملامحها مع العديد من التجار والبحارة والرحالة، بطل يتنقل لأجل الأعمال ويشتبك فى مغامرات ويعود من كل رحلات المغامرات بالفوز، وسعادته تتأكد فقط من خلال الآلام والمخاطر، إن التجارة الناجحة تحيا بسعادة لمرة ثانية، والآخر هو السندباد الثانى الذى يتخلص من حالته البائسة عندما يدخل فى حلبة الأحداث الخاصة بالأول ويجد الثانى فى ذلك عدلاً، أن الأول قد وصل إلى هذا الثراء بالجرأة، وعون الله، وبهذا الإدراك وهذه الطاعة يضمن سندباد البحار للحمال الفقير أمسية جميلة من أمسيات حياته، والمدهش لنا فى قصص ألف ليلة وليلة أنه بالرغم من ظهور الجن والغيلان فإن هناك قرباً ملموساً من الواقع ولكن فى الحكايات التى تدور أحداثها فى بغداد والبصرة، الميناء القريب من الخليج الفارسى (العربى)، فى دمشق أو حلب والقاهرة، يتحرك الحدث فى طرق وأماكن تاريخية وأمام أبنية معروفة. وعلى كل حال لا يتطابق كما رأينا، تصور هارون الرشيد مع هارون الرشيد تاريخيًا، ولكن تقدم صورة متمناة لحاكم طيب وعادل، فى إطار تمتزج فيه التصورات الخيالية والخرافية، ومن الشخصيات التاريخية ينتمى إلى الحكاية الشعبية، الملك سليمان، وخسرو ملك الساسانيين والمملوك بيبرس. ومع ذلك يأخذ سندباد مساحة أكبر، فى ألف ليلة وليلة، من أصحاب التيجان، لذا فقد توجه بعض الباحثين العرب من وقت ليس ببعيد إلى البحث عن آثار سندباد التاجر والبحار لاكتشاف شخصية تاريخية له، ولم تظهر نتيجة البحث بعد.

وإلى جانب الشخصيات الشهيرة، يتحرك أيضًا فى الحكاية الشعبية أبطال آخرون، خاصة تلك التى من التراث الحكائى المصرى، فهناك الصياد خليفة ومعروف الإسكافى والنقاش أبو قير والحلاق أبو صير وكل هذه الشخصيات تهيم فى الشوارع والأزقة والحوانيت، ويمرون على القصور والحدائق والحمامات والمساجد - إنهم ينتمون إلى عالم الحواديت الخاص بالمدينة الإسلامية فى العصور الوسطى.

وكان من الصعب على الجن والغيلان أن يظهروا فى هذه الأوساط فهم يعيشون فى الخفاء، فيكتشف رجل فزع، أن زوجته تتقابل مع الغيلان ليلاً ليعموا الأموات، وليست هذه

موتيفة حكاية شعبية، ومن الواضح أن هذه المادة قد أُعيد أخذها ثانية من قبل هوفمان E.T.Hoffman، فى قصة «قامبير» مأساوية النهاية.

وسندباد الذى يعد بالنسبة لتراث الحكى العربى الإسلامى نموذجًا تقليديًا جداً، يعيش مغامراته مع العفاريت خارج مدينته، أما فى بيته فيستريح فى الحديقة ويشرب الخمر الذى لا يجب أن يشربه وفقاً لأوامر الله.

وأيضاً فى حكاية على بابا لا تحدث تقريبًا أية معجزات فاللصوص يتجنب ضررهم بالحيلة والتصرف السريع. ما هو عجيب فقط أن الصخر ينفتح بالكلمة السحرية.

والقصص المتداخلة فى المجموعة ترسم دائمًا دوائر قصص جديدة ومناسبات للحكى بعدها ولكنها كلها قد انتقلت إلى نطاق مدنى. وفى القرن الخامس عشر كان هناك تجمع للحكائين المصريين والأتراك فى طوائف منظمة وقد استطاع التراث الشفاهى والمكتوب أن يكملا ويساندا عملية نقل الحكايات وقد انتفع الرواة المحترفون بالمجموعات المكتوبة لإكمال عروضهم وتثبيتها. واستطاع الكتاب وجامعوا الحكايات أيضاً أن يرجعوا إلى تراث حكائى واسع النطاق وشديد التنوع.

وهذا التراث ليس فقط مبنيًا على أساس من الحكاية الشعبية ولكن أيضاً على الهزليات والقطع التعليمية والنوادر. أما الأسطورة (الساجة Dle Sag) فقد كانت فى كثير من الحالات ممتزجة مع الحكاية الشعبية، مثلما فى الذكريات عن عصر ازدهار الخلافة فى بغداد، ولكن كل القصص والحكايات كانت مشتركة فى شيئ واحد: الموقف من المرأة فجمالها ومفاتنها الجسدية يوصفان بالتفصيل وبمتعة؛ ولكن الشهوانية تدخل فى الصياغات «فالسرة تسع أوقية زيت والفخذان كانا مثل وسادتين محشوتين بريش النعام».

وبينما كانت توصف البنات والنساء الصغيرات بالفتنة والجاذبية، تنحو صورة النساء العجائز إلى أن يكن: امرأة مستهترة، وقوادة، أو ساحرة شريرة. وأهم من ذلك فإن النساء يتهمن بالخبث وعدم العفة وعدم الصدق والشراهة الحسية. وحتى ابنة الوزير الذكية التى يؤكد تصرفاتها إطار الحكى فى «ألف ليلة وليلة» هى استثناء محمود فى مقابل الكثير من المخلوقات غير الموثوق فيهن واللائى أوصلن الملك إلى قراره الصعب وإلى انتقامه، وقد تم التأكيد على إطار الحكى لـ «كتاب الببغاء» بشكل جديد فى إحدى القصص - المتبادلة - من مجموعة «ألف ليلة وليلة»، وذلك فى صيغة مختصرة؛ فزوجة التاجر ماكرة جداً وشهوانية حتى أنها تتمكن من أن تتحايل على الببغاء الذى عليه أن يحرس فضيلتها وتخون زوجها ويقتل الببغاء لاتهامه المرأة، وبعد ذلك يكتشف الرجل خيانتها. والآن عليها أن تدفع حياتها ثمناً لذلك. ومن الواضح أن هذا التاجر تنقصه حصانة سندباد، ولكن التاجر الذى يقوم برحلات بعيدة مليئة بالمغامرات يلعب دوراً مهمًا فى الحكاية الشعبية فى النطاق العربى الإسلامى وهذه الحكايات التى اكتشف فيها التجار أنفسهم، لم تكن تحكى فقط فى المدن ولكن أيضاً فى المبيتات وفى طرق التجارة الكبرى وهناك انتقلت مع التجار إلى بعيد، إلى نطاق البحر المتوسط.

الشاطر حسن

جمع وتدوين: إبراهيم عبد الحافظ
الـراوية: نبـوية فـرج شـريف

وَحِّدُوا اللّه...

كَانْ فيه مَلِكْ، وما مَلِكْ إلا اللّه، والمَلِكْ ده متْجَوِّزْ مَرَتِينْ، واحْدَه اسْمَها الْمَحْضِّيه (١)، وواحْدَه اسْمَها الْمَنْسِيَّه، (٢)، الْمَحْضِّيه دِيَّه مقَعْدَهَا في سَرَايَه وعِزّ وحاجَه حلْوَه، والْمَنْسِيَّه فى خزَانَه فى آخرْ الْبَلَدْ، وتَارِكْهَا يعْنِي، ومْخَلِّفْ منْهَا حسَنْ، ودُكْهَا ومْخَلِّفْ منْهَا وَلَدِينْ، بَعْدِينْ الوَلَدِينْ دولْ شَايْفِين كِيفْهُم (٣) شوَيَّه، ومْعَاهُم بَارُودْ وبتَاعْ، وبيْصْطَادُوا طيرْ فى الْجبَلْ، فقَامُوا إيه اصْطَادُوا طيرَهْ منْ الْجبَلْ،. الطيرَهْ دى رَوَّحُوهَا الدَارْ، فلَقُوهَا زَعْلَانَه، لاتنبِشْ ولاتتْكَلِّم، فكَانُوا إيه مُعْجبِينْ بالطيرَهْ، وعَاوْزِينْ يجيبُوا الْوَلِيفْ بتَاعْهَا، فقَالُوا لبَعْضُهُم اللّى هَا يْجِيبْ الْوَلِيفْ مِينْ يَاجمَاعَه؟ قَالُوا الْوَلَدِينْ إحْنَا اللّى هَا نْجِيبْ الْوَلِيفْ بتَاعْهَا، قَامُوا مَاشْيِينْ (٤) خدُوا البَارُودْ يصْطَادُوا طيرْ م الْجبَلْ، والشَاطرْ حسَنْ مشى وراهُم، يرجْعُوهْ ويشْتَمُوهْ، ارْجَعْ يابْنْ(...)، ارْجَعْ يابْن إنْتَه هَا تْعرَّنَا (٥)، ومستْعَرِينْ (٦) منْه، وبعْدِينْ قَامُوا مَا شْيِينْ لغَايَةْ مَا حصَّلُوا مفْرَقْ طُرُقْ ٣ تلَتْ سكَّاتْ، سكَّةْ السَّلَامَه،. وسكَّةْ النَدَامَه، وسكَّةْ اللّى تودى مَا تْجِيبشْ (اللّى يرُوح مَا يرْجَعْشْ).

قَامْ إيه وَاحدْ منْهُم قَالْ: أَنَا هَارُوحْ منْ سكَّةْ السَّلَامَه، والتَانى قَالْ: أنَا هَارُوحْ منْ سكَّةْ النَدَامَه، وسَابُوا للشَاطر حسَنْ السكَّه اللّى تودى مَا تْجِيبشْ، الشَاطرْ حسَنْ جِهْ مَاشى، وهُوَه مَاشى فى السكَّه لقِى وَاحدْ عبْدْ كده نَايمْ، فقَامْ قَالْ لُه: السَّلَامْ عَليكُم، قَالْ لهْ: السَّلَام عَليكُم ورَحْمَة اللّه وبرَكَاتُه، قَالْ لُه: السكَّه دى بتَاعْ إيه يَاعَمْ؟ قَالْ لُه دى سكَّةْ السَّلَامَه، ودى سكَّةْ النَدَامَه، ودى سكَّةْ اللّى تودى مَا تْجِيبشْ، قَالْ لُه: إيهْ تعنى اللّى تودى مَا تْجِيبشْ، أنَا عَاوزْ أرُوحْ بلَدْ الطيرْ، قَالْ لهُ: يَابْنى بلَدْ الطيرْ بعِيدْ، إيهْ اللّى يوَدِيكْ لَها (٧)، قَالْ لهُ: أنَا

عَاوِزْ أَوْصَلْ لهَا، قَالْ لهُ: هيِّه فى السِّكَه دى، وهَا يقَابْلَكْ عُونْ (٨) فَاتِحْ حَنَكُه (٩)، وهَايكَلَّكْ (١٠)، هَاتْرُوحْ ازَّاى؟ قَالْ لهُ أنَا عَاوِزْ أَوْصَلْ لهَا وبَسْ، قَالْ لهُ: طيِّبْ أنَا لسَّه عَنْ مَا امُوتْ نُصْ سَاعَه، بَعْدْ مَا امُوتْ، كفِّنى ،وادْفنِى، واقْرَا عَلَيَّه سُورَهْ، وخُدْ صفِيحَةْ السِّمْنَه ديِّه، وكِيلَة الدَّقِيقْ دى علَى ضَهْرَكْ (١١)، ومدّْ (١٢) عَ السِّكَه اللِّى تُودى مَا تجِيبش، هَايْقَابْلَكْ العُونْ، يقولْ لَكْ: رَايِحْ فِينْ؟ قُلْ لهُ: رَايِحْ بَلَدْ الطيرْ، وقُل لُه: طَبْ وَدِينِى، ها يقولْ لَكْ لاْ. أنَا هَا كلَّكْ، قُولْ لهُ: طَبْ لَمَّا آكُل لِى لُقْمَه، وبَعْدين كُلِّنى، وقُول لهُ: آكُل حتَّة العَجِينْ دى بَسْ، وأوَّل لُقْمَه تبْدأ تاكُلْهَا تقُولْ لهُ: تَخُدْ لَكْ لُقْمَةْ؟ يقُولْ لَكْ: مِشْ وَاكِلْ، قُولْ لهُ: لاَ تعالَى كُلْ دى بسِّيسَه حلْوَه، وساعَةْ مَا يدُوقْ طعْمَهَا هَا يكُلْهَا، ويودِّيكْ مطْرَحْ (١٣) ما انْتَه عَاوِزْ، هُوَّه خلَّصْ الكلْمتِينْ دُولْ، وقَامْ ميِّتْ، قَامْ مغسِّلُه، وقَامْ فحرْلُه (١٤)، وفرَشْى لهُ ودَنْ (١٥)، وغطَّاهْ بودِنْ، وردَمْ عَلِيهْ، وقَرَا عَلَيْه سُوره، وأَخَذْ الشَّوَالْ علَى كتْفُه بالسِّمْنَه وبالدَّقِيقْ، وقَالْ بلاَدْ اللّه لخلْقْ اللّه.

قَعَدْ مَاشِى، مَاشِى علَى الطرِيقْ، قَامْ مقَابْلُه العُونْ، قَالْ لهُ: رَايِحْ فِينْ يَابْنِى؟ آنَا عَاوِزْ أكلك، قَالْ لهُ: أنا رايح بلاد الطير، قال: دى بعيده قوى يابنى، قاله أنا عَاوِزْ آروحْ وبَسْ، قَالْ لهُ: هَاكَلَّكْ الأَوَلْ، قَالْ لهُ: لاَ. لمَا أَكُلْ لِى لُقْمة وبَعْدِينْ كُلْنِى، قَامْ عجَنْ العَجِينْ فِى السِّمْنَه، وبدأ يَاكُلْ كدَه مقَدْرشِى، مَالُوشْ نفْسْ (١٦)، قَالْ لهُ: خُدْ كُلْ لَكْ لُقْمَة، قَالْ لهُ: أنَا مَا بكُلْشْ (١٧) أنَا بَاكُل بَنِى أَدَمِينْ بَسْ، قَالْ: طيِّبْ بَسْ كل لك لُقْمه، دى لُقْمة بسِّيسَه حلْوَه، قَامْ وَاخدْ لُقْمَة، وذَاقْ طعْمَهَا كدَه، لقِى طعْمَها حلْو، قَامْ مطوِّحْهَا، قَالْ لهُ: رَايِحْ فِينْ يَابْنِى؟ قَالْ لهُ: رَايِحْ بلاَدْ الطيرْ، قَالْ لهُ: طيِّبْ إرْكَبْ، قَامْ رَاكِبْ علَى ضَهْرُه وطَارْ بيه لغَايةْ شَطْ البحِيرة بتَاعْ الْطيرْ، وقَامْ منزِّلُه. وقَامْ مَاشِى، أَمَّا مشِى شوَيَّه لقِى فلُوكه (١٨) جَايَه فى البَحْرْ صغيِّرَهْ، قَامْ مشُورْ لهَا(١٩)، قَامتْ جَايَه، قَامْ نَازِلْ فى قَلْبهَا، رَايِح فِينْ يابْنِى؟ قَالْ لهُ: رَايِحْ بَلَدْ الطيرْ، قَالْ لهُ دَا بَلَدْ الطيرْ بعِيده يابْنِى، قَالْ لهُ: وَدِينِى، دنَّه مَاشِى فى البَحْرْ معَاه، مُوجَه تْشِيلهُ ومُوجَه تْحطُّه، لمَّا قَابلُه قَصْرْ، القَصْرْ ده بتَاعْ بَدْرْ البدُورْ اللى هيِّه أبُوهَا بَانِى لهَا قَصْرْ فى البَحْرْ علْشَان لا تْشُوفْ رجَّالَه ولاَ تجَوَّزْ ولاَ حَاجَه.

قَعَدْ يهَابشْ (٢٠) لغَايةْ مَا طلِعْ القَصْرْ، قام مخبِّطْ (٢١) عَ البَابْ، قَامتْ بَدْر البُدُورْ بَاصَّهْ (٢٢)، الشَّاطرْ حسَنْ؟ قَالتْ لهُ: تعَالَى ياشَاطرْ حسَنْ أَهْلاً بالشَّاطرْ حسَنْ، وراحتْ لهُ وحبَّتُه، قَامْ طلِعْ لهَا، وقَالْ لهَا: أنَا عَايزْ أَرُوحْ بلَدْ الطَّيرْ، قَالتْ لهُ ليَّه؟ قَالْ لهَا: أَنَا عَاوِزْ طَيرْ يعْنِى إيهْ ولِيفتُه عنْدنَا، وهيِّه زعْلاَنَه علْشَانُه، وعَاوِزْ أجِيبُه لهَا، قَالتْ، طيِّبْ يالله، قَامُوا مَاشْيِينْ، حلَّتْ الغْلِيُون وخدَت حَاجتْهَا وطلَبَاتْهَا وقَامتْ طلَعه علَى بلَدْ الطيرْ، قَامتْ نَازْلَه جَابتْ الطيرْ، وقَفَصْ مْلاَنْ كمَانْ، وقَامتْ جَايَّه.

رجْعُوا تَانِى، مُوجَهْ تْشِيلْهُم ومُوجَه تْحطُّهُمْ، على المَلِكْ أَبُوه، الشَّاطرْ حسَنْ إيه هَوه اللّى جَايبْهَا وهيِّه جَايَه معَاه، دنَّهم (٢٣) مَاشْيِينْ لَمَّا لنُصْ الطَرِيقْ، قَالْ لهَا إيه، قَامْ رَابطْ الغْلِيُون، وقَال لهَا: أَنَا طَالعْ هنَا فى مَصْلَحَه وراجعْ، قَامْ رَاحْ يقْرَا سُورَه علَى الرَّاجلْ اللّى هُوَه إيه قَالْ لهُ (العَبْدْ ده اللّى دلَّهْ عَ الطَرِيقْ وهُوَه مَاشِى رَاجعْ لهَا، لقِى اخْوَاتُه الاتْنِينْ، وَاحدْ منْهُم شغَّالْ قَهْوَجِى، والتَانِى بيْبِيعْ فطِير، كَانْ اللّى مْشَغِّلْهُم معَلِّمْهُمْ (يعْنِى حَاططْ لكلْ وَاحدْ علَامَه علَى ضَهْرُه علْشَانْ مَا يهْرَبُوشْ) (٢٤)، نَدَهْ (٢٥) عليهُم ياوْلاَد، قَالُوا: نعَم هُوَه عَارفْهُم طبْعَا، ياوْلاَدْ انْتُه بتشْتَغلُوا فينْ؟ قَالُوا لهُ: احْنَا بنشْتَغل عنْد وَاحدْ هنَا، وَاحد مِنَا فى قَهْوه، والتَانى بيْبِيعْ فطِير، قَالْ لهُمْ: طيِّبْ مَا تيجُوا عنْدِى، وأنَا أَشَغِّلْكُم، وأعْمِلْ لكُم مَاهيَّه حلْوَه، قَالُوا لهُ:

ومالوا قامْ واخدهُم ونزلْ الغلّيونْ، وبعدْ مامشي شويّه، وعرفوه إنّهُ الشاطر حسنْ أخوهُم، فقالوا لبعضهُم: طيّب احنا هانروح لابونا نعملْ إيه؟ أبونا الوقتي متفشخرْ[٢٦] بنا، واحنا قلنا ها نروحْ بلدْ الطيرْ نجيبْ الطيرْ ومعرفشْ إيهْ، وكنا مستهترينْ بالشاطرْ حسنْ ابن المنسيه، وبنضربه ونعملهْ، وييجي هوه يجيبْ الطيرْ ويركبْ علينا كده، لازم نموتهْ قبلْ ما نروحْ.

قالوا لهْ: ياللّه نطلعْ نسطحْ شويّه، واربطْ الغلّيونْ هنا وقاموا طالعينْ فوقْ البرّْ، وأخدوه وجم في بير كده وحدفوه، أما حدفوه بقى، لقي واحدْ إستلقاه منْ تحتْ، خافْ، وقالْ: مينْ؟ إنسي ولاجنّْ؟ ردّ عليه قالْ لهْ: أنا العبدْ اللّى انته دفنتني وقريتْ[٢٧] عليّه سوره، وأنا مشْ هاخليهم[٢٨] يقدروا ياخدوا بدرْ البدورْ معاهمْ ولا ياخدوا الطيرْ أبداً إلاّ لمّا انته تطلعْ مِ البيرْ، وها تبقى لك.

همّه بقى ساقوا الغلّيون، ومشوا وسابوا الشاطرْ حسنْ، فقامْ الراجلْ العبدْ ده طلّعه برّه البيرْ، وسابه يمشي على رجليه، همه وصلوا قبله بتلاتْ ايامْ، عملوا زينه والهيصه[٢٩] والناسْ قابلتهم بالمزّيكة، أولادْ الملكْ جمْ[٣٠] وجابوا الطيرْ، وهمّه انبسطوا، وخبرهمْ بقى اتنشرْ، ولادْ الملكْ إيه، عملوا إيه، وبتاعْ إيه، جم يطلّعوا بدرْ البدورْ منْ الغلّيونْ، مارضيتشْ[٣١] تطلعْ أبداً، يتحايلوا عليها، قالتْ لهمْ: لاَ، لما ييجي الشاطرْ حسنْ وبعدين أبقى أطلعْ، يقولوا لها: إحنا اللّى جايبينك تقول لهم لاَ، أنا ما اعرفكوشي[٣٢] ولا شفتكه[٣٣]، دا هوه جايبكم مِ الطريقْ، أنى هوه اللّى جايبينك وأنا جايه معاهْ علشانْ أتجوّزه، وأنا موعودهْ بهْ، وجاني في قلبْ البحرْ علشانْ أتجوّزه، قاموا جايين تلتْ ايامْ، وقامْ واصل، لعندما وصلْ الشاطرْ حسنْ قامتْ طالعه معاه، وخدها وقامْ داخل المدينه، وخشْ القصرْ بتاعْ المحضّيه، وأبوه قامْ واخد المحضّيه ومودّيها[٣٤] مكانْ المنسّيه، وطردْ الولدين، والشاطر حسنْ عاشْ معْ بدرْ البدورْ في تباتْ ونباتْ وخلّفوا صبيانْ وبناتْ.

الهوامش

* الراوية السيدة نبوية فرج شريف، ربة بيت، فلاحة، السن ٦٩ سنة، من مواليد شربين محافظة الدقهلية، وتقيم بقرية أبو بصل مركز بلقاس محافظة الدقهلية منذ صباها، حفظت الحواديت عن والدتها، ذات شخصية مرحة ومتحدثة لبقة. سجل هذا النص بعد صلاة العشاء يوم السبت ٢١ يناير ١٩٩٦، بمنزل الراوية بقرية أبو بصل بحضور عدد من أبنائها وأحفادها.

١ ـ المحضيّه: الزوجة المفضلة لدى زوجها، والأصل الفصيح محظية؛ أى التى تحظى برعاية الزوج وحبه.

٢ ـ المنسيّه: الزوجة المهملة من قبل زوجها.

٣ ـ كيفهم: يتمتعون بحريتهم الكاملة، ويسيرون على هواهم.

٤ ـ ماشيين: سائرين أى ساروا فى الطريق.

٥ ـ هاتعرنا: تجلب العار علينا.

٦ ـ مستعرين: يشعرون بالعار من كونه أخاهم.

٧ ـ يوديك: يوصلك إلى.

٨ ـ عون: يقصد به المارد، والعون لغة من المعين من كل شئ والجمع أعوان.

٩ ـ حنكه: فمه.

١٠ ـ هايكلك: سوف يأكلك.

١١ ـ ضهرك: ظهرك.

١٢ ـ مد: فعل أمر بمعنى سر وامش.

١٣ ـ مطرح: حيثما تشاء أى المكان الذى ترغب الذهاب إليه.

١٤ ـ فحرله: حفر له حفرة، وهى مقلوب الفعل (حفر).

١٥ ـ ودن: أذن

١٦ ـ مالوش نفس: ليس له شهية لتناول الطعام.

١٧ ـ مابكلش: لا آكل هذا الطعام.

١٨ ـ فلوكة: السفينة، والسفن والأصل الفصيح «الفُلْك».

١٩ ـ مشورلها: أشار إليها، أى طلب منها أن تتوقف.

٢٠ ـ يهابش: يكافح ويقاوم حتى يصل ومثلها يهابر.

٢١ ـ مخبط: دق الباب.

٢٢ ـ باصه: ناظره أى نظرت إليه.

٢٣ ـ دنهم: استمروا.

٢٤ ـ مايهربوش: لا يهربون.

٢٥ ـ نده: نادى.

٢٦ ـ متفشخر: متباهى، وتطلق على من يدعى شيئاً عظيماً، وقد تكون من الفعل فشخ بزيادة الراء لزيادة التأثير وهى بمعنى اتسع الشئ وانتشر.

٢٧ ـ قريت: قرأت.

٢٨ ـ هاخليهم: سوف أجعلهم.

٢٩ ـ الهيصه: الانفعال والفرح الزائد، من الأصل هاس يهيس؛ أى سار على أى سير كان أو أخذه بكثرة.

٣٠ ـ جم: جاءوا.

٣١ ـ مارضيتش: لم أرض.

٣٢ ـ ما اعرفكوش: لا أعرفكم.

٣٣ ـ ولا شفتكه: لم أركم.

٣٤ ـ موديها: اصطحبها وأرسلها.

حكاية..

حسن البهبهاني

جمع وتدوين: أحمد توفيق

«كَانْ يَا مَا كَانْ، نبدأ بذِكْرْ النبى عليه الصلاةُ والسلامْ، كان فيه اتنينْ اخْوَاتْ، وَاحدْ خلْفته صبيَانْ والتَانى خلْفته بنَاتْ، فى يومْ منْ الأيامْ رجعْ أبوْ البنَاتْ لدَاره زعْلاَنْ، قَالتْلُه أصْغرْ بناته: مَالَكْ يَابُوىْ زعلاَنْ وشَايلْ غضَبْ اللّهْ مَا تَقُولَكْ كليمَه(١) يفرج عليك اللّه؟ قالها: يَا بتّى أقُولْ لعمك كُلْ صُبْحْ صبَاحْ الخيرْ يا بو سبَعْ شَجرَاتْ يرُدْ ويقُولى: صبَاحْ الخير يا بوسبَعْ تحْسَاتْ(٢)، صنَتْ(٣) البتْ شويَه وقَالَتْ لأبّوهَا قُوله يَابُوىْ هَاتْ أكبر مَافْ ولْدكْ وَ انَا اجيبْ أصْغرْ مَا فْ بنَاتى، يطْلعُوا للدنْيَا الوَاسْعَه ونْشُوفْ مين فيهمْ رَاحْ يرْجعُه سبَحَانْ الخَالقْ مجبور، وفعلاً تَانى يوم مَا كدَبْشْ خبَرْ قَاله: صبَاحْ الخيرْ يا ابو سبَعْ شجَرَات وسَاعةْ مَارَدْ عَليهْ صبَاحْ الخيرْ يا بو سبَعْ تحسات قاله: يا اخْوىْ هَاتْ أكْبَر ما فْ ولْدكْ وانَا أجيبْ أصغر مَافْ بنَاتى يطْلَعوا للدنْيَا الواسعه ونشوف مين فيهم راح يرْجعُه ربنَا مَجْبُور، إتّفقُوا ولما جهز أبو البنَاتْ بتُه وابو الولاَدْ ولَدُه، قَامُوا لبْسُوا لبَسْ الصبْيَانْ وطلعوا للْخَلاَ، كُلّ وَاحد فيهمْ شَايلْ خُرجُه(٤) على كتْفُه لحدْ مَا وصلُوا مفَارقْ التلاَتْ طُرُقْ، وشَافُوا العَابدْ وسْطَانى بيتْعبّدْ، رمُوا عَليَه السلاَمْ ولَمَا ردّ السلاَمْ سألُوه عن أسَامى الطّرقْ التلاَته، قَالْهُمْ: دىْ طَريق السلاَمَهْ ودىْ طَريقْ النداميه ودىْ طريقْ اللى يروحوا فيهَا ما يعَاوْدوشْ (٥)، الواد اختَارْ طَريقْ السلاَمَه والبتْ اختَارتْ طريق اللى يروحوا فيها مايعَاوْدُوشْ، مشيتْ فى طَريقْهَا، الدنْيَا تشيل وتحط بيها ، كُلْ مَا تْجُوعْ ولاَ تعْطشْ تطَلعْ منْ زوَادْهَا لُقْمَه تاكْلْهَا وتشْرَب من قربتهَا ولَمَا قَرَبْتْ تخلص الميَه ربنَا عتَرْهَا على عدْ(٦) وسْطْ الصحرَا ميَلتْ عليه كلتْ وشَربتْ ومَلتْ قربتْهَا بعْد مَا شربتْ شَافتْ قُطْ بيلْهلْهْ (٧) من العطش، مدّت نعْلْهَا (٨) للعدْ ملْته ميَه وسقْتُه، وفْ طرْفة عينْ القُطْ إتنفضْ بقى بنى آدَمْ وبعْدْ ما فوقْهَا وهدَاهَا وعرفتْ إنه قُضبْ الرّجَال قَالْهَا: رايحه فين، قَالتْلُه: رَايْحَه للْمَكْتُوبْ، قَالها: قوم يا بتى تمْشى فْ طَريقْ اللى يروحوا فيْهَا ما يعَاوْدُوش، قَالتْلُه: ياسيدى القُضبْ زىْ مَا صَادفتْ معَايْ شلْتْ حمُولَى

واتكلت عَلَى اللّه، طبطب علَى كتفها، وبعد ما اداها (٩) حجة دكانه مليانه بخيرات اللّه ووصف لها طريقها إداها تلات سبيبات (١٠) تفرقهم (١١) وقت ما تضيق بيها الحال....مرت ليام، ووصلت البت للبلد اللى وصفها لها القضب، حطت إيدها على الدكان وبعد ما ركزت (١٢) وسمت نفسها حسن البهبهانى دورت منادى فى البلد: حسن البهبهانى بيبيع بضاعته بأرخص الأثمانى ، ولما كان بيبيع الحاجه بنص تمنها هل (١٣) عليه أهل البلد وزباينه كترت يوم بعد يوم، وعندما اتضايق منه تجار البلد قعدوا مع بعض إتفقوا وراحوا إشتكوه للقاضى وقالوا له: حسن البهبهانى بيبيع البضاعه بالخساره وبور علينا بضاعتنا، بعت القاضى لحسن، وعرض عليه شكاوى التجار، قاله: يا حضرة القاضى، بيع كتير واكسب قليل، هو ده مبدئى فى التجاره وربنا يبارك والحمد لله، شرد القاضى عن القضيه وقعد يمقل فى وش حسن البهبهانى ويقول لنفسه: سبحان الله، حسن البهبهانى ده رمش عينه غوانى الشكل شكل بنيه والجهد جهد رجالى، لما روح القاضى بيته مشغول قالتله مرته (١٤): مالك، قالها: شفت النهارده واحد محيرنى مش قادر اعرف إن كان صبى ولا صبيه، الشكل شكل بنيه والجهد جهد رجالى إسمه حسن البهبهانى، قالتله مرته: ما تحيرش نفسك، إعزمه حادانا وقدام الأكل يبان، قالها: إزاى، قالتله: إن كل كتير يبقى بنيه وإن كل لقمتين وتار (١٥) يبقى راجل، ولما القاضى عزم حسن من غير سبب حس إن العزومه دى وراها حاجه مدبرا له (١٦)، قام طلع من خرجه التلات سبيبات حط منهم إتنين فى جيبه وفرق واحده ولما ظهر له القضب وحكاله حكايته، قام القضب اتهيأ فى هيئه قط وراح بيت القاضى يشوف الموضوع وبعد ما رجع قعد مع حسن وفهمه يعمل إيه، وفى ميعاد العشا إستقبل القاضى ومرته حسن البهبهانى وع الأكل قعد حسن خطف لقمتين وتار، ولما قالتله مرت القاضى ما تاكل يا خوى الأكل كتير قالها: البطن ليها طاقتها، قال القاضى: سبيه على راحته واندار على حسن يقوله: حاتبيت معانا الليلادى (١٧)، الوقت متأخر ومفيش مرواح دلوقت (١٨)، قامت مرت القاضى وحطت (١٩) تحت مراتبهم ورق لمون إخضر ولما سألها جوزها قالت: إن ورق اللمون دبل يبقى بنيه وإن فضل إخضر يبقى راجل، ولما دخل حسن الرواق (٢٠) ينام طلع من جيبه السبيبه التانيه وفرقها ظهر له القضب اللى تهيأ فى هيئة قط وعرفه الحكايه وفهمها له، بعد ما نام القاضى قام حسن أول الليل وشال ورق اللمون ومحطهوش(٢١) غير فى وش الصبح ، ولما صحيوا (٢٢) وراحت مرت القاضى تبص فى ورق اللمون لقيته إخضر زى ما هوه وعند ما قالت لجوزها قالها: أنا برضك (٢٣) مش مصدق قالتله: يبقى مفيش غير الحمام اللى، يخليك (٢٤) تتأكد، قام القاضى قال لحسن: النهارده حانروح الحمام مع بعض، لعب القار فى عبه، وطلع السبيبه التالته وفرقها وظهر له القضب للمره الأخيره وعرفه يعمل إيه، وفى الحمام خش القاضى يقلع هدومه وقبل ما يطلع كتب ورقه إداها لخادم الحمام وقاله: ساعة ما يقلع القاضى ترمح (٢٥) علينا وتقول حسن البهبهانى يكلم أهله قوام وعمل الخادم زى ما قاله بالظبط وبعد ما مشى حسن طلع الخادم الورقه وإداها للقاضى اللى قراها وضرب كف على كف وهو بيقرى، حسن البهبهانى رمش عينه غوانى الشكل شكل بنيه والجهد جهد رجالى يبقى صبيه مش راجل ولما قرا العنوان قال لنفسه والله ما انا فايتك، مش حارتاح غير لما أعرف قرارك (٢٦)....

أما الصبيه بعد ما طلعت من هدوم الصبيان حطت فلوسها فى الخرج وإتلتمت (٢٧) بطرحه سوده ،والدنيا تشيل وتحط بيها من بلد لبلد ومن خلا لخلا وفى يوم حودت على واحد فطاطرى فى طريقها عشان تاكل، شافت وادعمها بيغسل الحلل ضعفان ومبهدل وحالته تصعب ع الكافر، ميلت عليه عرفته وكشفتله

طَرْحِتْهَا، عرَفْهَا، خدتُه لبستُه وعطتُه فلوس، وعشان تْضمنْ مكْرُه قَبْلْ ما تديهْ حاجَه شرَطتْ عليه تكويه بحلّقَه ومضْرَبْ علَى بابْ طيزُه (٢٨) واللى كانت مقدّراه حصل، ساعة ما قربواع البلد الوادْ كوّش (٢٩) على كُل حاجَه وقُدامْ أبُوه وعمّه وأهالى البلدْ قالْهم: شايْفينْ الحاجه دى كلها شُغتى (٣٠) عملتها فى الغريه ولمّا عتربت (٣١) على بتْ عمى تعبانه ومبهدله جبتْها معاى؛ ولمّا همَتْ بتْ عمُه تكدبُه، ضربها عمها بالقلم وقالها: قلةْ حيا إنْتُوا يجى منْ وراكُمْ غيرْ التحسه، قالتْلُه: تشكرْ يا عمى، آدى أهل البلد واقْفينْ يشهدُوا، أنا كويتْ ولَدكْ بحلّقه ومضْرب على بابْ طيزُه، إن كُتْ مكدبنى اتأكدْ، ولمّا عرفْ وأهْلْ البلّد كُلها عرفْتْ الحقيْقَه روّحْ زعلان وهىّ روّحت بيت أبّوهاَ وسْطْ طبلْ وْزغاريد أهْلْ البلّدْ...

بعْد كامْ يوم، وهىّ طالَه منّ الشُباكْ شافَتْ القاضى وهُوّ بيستْقْصى عن بيتهم وعندماَ خبَطْ ع الباب خلّتْ الخدامه تفتحْلُه وتقْعُده فى المضْيفَه وتشيّع (٣٢) حدْ ينادم (٣٣) أبوها، عند ما جهْ أبّوهاَ ضايفه ولمّا عرف إنُه جاى طالب إيد بتُه قالهْ إنْتَ ضيفْنا تلاتْ تيّام لحدّ (٣٤) ماناخدْ رأيهَا. فى اليُومْ الأوْلانى شافتْ فى ايْده لعبه بعتَتْ الخدامه تطلْبهاَ منه، قالها: تاخديها بسْ أشُوفْ وشْ ستكْ لمّا قالتْلها، قامتْ جابت صنيّه وحطتها فى ضنىْ اللنّده (٣٥) وحطتْ فى وشها المرايه وساعةْ ما برّقتْ خلّتْ الخدامه تخليه يبص على المرايّه وتقُولهْ:- آدى وشْ ستي يا سيدى وآديكْ شُفْتُه، فاداهاَ اللعبه، وفى اليُومْ التانى شافتْ فى إيده لعْبَه تانْيَه و لمّا بعتَتْ الخدامه تطلبها قالها: أشوف كعْبْ رجْلْ ستك وعنْدْ ما خبرتْهاَ بمطْلبُهْ خلت الخدامه تدعك كعب رجْلْهاَ بالخُرْفشه (٣٦) لغايةَ ما تْجلّتْ ولمعتْ ودوّر تْها لُه (٣٧) فى المرايّه فلمعتْ فى وشُه، وبعْد كده بعتَتْ الخدامه تجيب اللعْبَه منُه..

وفى اليُومّ التالتْ شافت اللعْبَه التالته وبعتَتْ الخدامه والمرّه دىْ قالها: أدّهالكْ بس انام مع ستكْ ليلُه، وبعْدْ ما فكرتْ مليحْ، شيّعتْ الخدامه وجابتْ الغازيه قضتْ معاه الليله من غير مايشوفها واديتها ورقه تحطهالهُ فى جيبُه، لما حسْ إنه نال غرَضُه قال لنفْسُه طب يا واد ازاى بعد ما نُلتْ منها كل اللى انت عاوزه تتجوزْها وتصُونْ إزاى بيتكْ، قام الصُبْحْ إتسرق منهم ومشى وفى الطريق عتر على الورّقه، لقيهاَ كتّباله: الوشْ وش الصنيّه، والكعب كُعب البنيّه، والليْله ليلْهْ الغازيه هوّ أنا لعبه ح تلْعبْ بيّه يا ابْنْ السبيّه(٣٨) لمّا قرا الورقه إتْجنْ جنُونه وعاود وتمّ جوازُه منْهاَ...

خدْ مرّته ورجعْ بلّده وأولْ ما دخلْ البيت نادم على خادمُه سعيد وقالُه خُدْ دى عروستُكْ وانا وهبْتهالكْ وعندْما دخلْ معاهاَ سعيد الأوْضه وكشفتْ وشها إتْلبخ (٣٩) وقال لنفسه سُبْحانْ الله، جلّ الله زينْ ما خلّقْ، أول ليلة قالتْلُه: مش حاتقربْ منى غير لمّا تْملا الزير وقامت خرقتْ الزير ونفدتُه ع الجنينه وقضى طوْلْ الليل يملْأ والزير مملّيْنش (٤٠) لغاية ما صبحْ الصبح، وفى الصبح قاله سيدُه: صبحيّه مباركه يا سعيد قاله: مباركه على إيه يا سيدى، طول الليل تقولى إملاْ كُبْ- إملاْ كُبْ لمّا قورّت(٤١) عينى، قالُه سيده: الأيام مكلّتْهاش(٤٢) العجول يا سعيد إن ماكانْشْ الليله دىْ يبقى االليله الجايّه، تانى ليله وقّعتْ حتّه منْ الحيطه وقالتْلُه يبّنيها وطول الليل يبنى وهىّ تهدْ لغاية ما صبحْ الصبْحْ: قاله سيدُه: صبحيّه مباركه يا سعيد ، قاله سعيد: صبحّيه مباركة على إيه يا سيدى، طول الليل إبنى هدْ- إبنى هدْ لما قورت عينى، قالهُ. سيده: الأيام ما كلّتْهاشْ العجُولْ يا سعيد إن ما كانش الليله دىْ يبقى الليله الجايه، وفْ تالتْ ليله عملّتْ روحها عيّانه وقضى طول الليل يسرح ويروّحْ يغْليْلها ف حلبه وينسون لحدّ الصبح، وفى الصُبح قالهُ سيدُه: صباحيّة

مباركه ياسعيد ردعليه سعيد: صباحية مباركه على ايه يا سيدى ، طول الليل عيانه واسرح روّح - إسْرَح روّح لمّا إتْقورت عينى، وكررْ عليه سيدُه نَفْسْ الكَلاَمْ: الأيامْ مَاكلتهاشْ العجول يا سعيد، وفى الليلة الرابعة بَيّنَتْ لمرتْ القاضى لعْبَه من اللى خدتهم من جوزها ولمّا طلبتها منها قالتْلَها: بَسْ بشْرْطْ، أنام مع جوزك ليلَه وتنامى مع جوزى ليله وافقت وعطْتها اللعْبَه، وعندْما رقدتْ مَع القاضى وعاشرها قالها: إيه ده يعنى إنت بتْ، وقبل ما يمَقلْ فيها ويكشفْ المسْتور قالتْلُه: ياكْ إنتَ متعْرفْشَ مشْ أنا روحت النهارده لبَحْرْ كبَاتْ[٤٣] االلى يَروحُوا فيه النسوان يرْجعُوا بنَاتْ، قالها: أمال إبْقى روحى كُلْ يومْ، وفى الليلة الخامسة بيّنَت اللعبه التانية لَمرتْ القاضى وإتفقوا وفى الليله السَاته[٤٤] إتفَقَوا على اللعْبَه التَالّته وكان كل ما يسألها القاضى: مَارُوحْتيشْ ليه النهارده لبحر كبَات؟ تقوله: مالحقْتشْ أرُوحْ، ومَرت ليام وهىَ حبْلتْ من القاضى ومَرَت القاضى حبلتْ من سعيد، ولَدْتْ هىَ وَادْ ابيض يشبه القاضى ومرت القاضى ولدتَ واد أسود يشبه سعيد...

وف يوْم منْ الأيامْ كان القاضى جَالسْ فى مَجْلسْ القضاء ودخل عليه الوادين، لسْوّد يقوله: يابوى ولبيّض يقوله: يا سيدى، قام واحد من أهل البلد قاله: - يا سيدى القاضى إزاى الواد لبيض اللى يشبهك يقولّك يا سيدى والعبْدْ الزَرْبُون[٤٥] يقولك يَابُوىَ؟، شَغَلَهْ المجْلَس ومالْحقْش يجاوب ولمّا رجعْ البيت نَادَمْ على مرَته وقالَهَا اللى حصَلَ[٤٦] قالتْلُه: - لهُو إنت مشْ عارفْ مشْ مرَتَ سَعيدْ رقَدَتْ معاك تلاتْ تيامْ وأنا رقدت مع سعيد تلاَت تيَام قام واقفْ يُضربْ بكْفُوفُه يقول: يووه يابتْ الكلبْ، كَام سنَه ماقدرتش أضحك عليها وإنت من نُقْره[٤٧] واحدة تقعى فيها، رُوحى إنت طَالقْ وزَعطَها[٤٨] وجَابْ مرَته وولده وعَاشُوا فْ تباتْ ونبات وخلّفُوا صبْيَانْ وبنات، وحَجيْتَكْ وجيتْ وكلّتْ البلّينة[٤٩] والديكْ.

الهوامش

١ - كليمة: تصغير كلمه

٢ - تَحسَات: مصائب

٣ - صنَتْ: انتظرت

٤ - خُرجُه: حقيبه من القماش السميك وهو لفظ فصيح

٥ - مَايْعَاوْدُوش: لا يعودوا

٦ - عدْ: بئر

٧ - بيْلَهْلَهْ: يلهث (يخرج لسانه من شدة العطش)

٨ - نَعْلَهَا: حذاءها

٩ - إدَاهَا: أعطاها

١٠ - سبيْبَاتْ: شُعْرَاتْ

١١ - تفْرُقُهَمْ: تهرسهم وكلاهما فصيح

١٢ - رَكَزَت: إستقرت

١٣ - هَلْ: أقبل

١٤ - مرَتُه: زوجتُه

١٥ ـ تارْ: قامَ

١٦ ـ مِدبَرَالُه: مدبرة له

١٧ ـ الليلادى: الليلة هذه

١٨ ـ دلْوَقْتْ: فى هذا الوقت (الآن).

١٩ ـ حطَتْ: وضعت

٢٠ ـ الرُواقْ: حجرة الدوم

٢١ ـ مَحَطْهُوشْ: لم يضعه

٢٢ ـ صحيُوا: استيقظوا

٢٣ ـ برْضك: رغم ذلك

٢٤ ـ حايْخَلّيكْ: يجعلك

٢٥ ـ ترْمَحْ: تسرع

٢٦ ـ قرارك: آخرك

٢٧ ـ اتْلَتَمَتْ: تلثمت

٢٨ ـ تكويه بحلقه ومَضْرَبْ على باب طيظه: تكويه على مؤخرته،

٢٩ ـ كوَشْ: استحوذ،

٣٠ ـ شُغْتى: ملكى

٣١ ـ عتْرِت: عثرت

٣٢ ـ تشيّعْ: تبعث

٣٣ ـ ينادم: ينادى

٣٤ ـ لَحدْ: إلى حد

٣٥ ـ اللّنْدَهْ: المصباح (اللمبه)

٣٦ ـ الخُرْفِشَه: قطعه من الطوب المحروق لونها أسود تدعك بها القدم لإزالة القشف من عليها

٣٧ ـ دَوَرَتها له: هيأتها له

٣٨ ـ السَبيّه: الأسيرة أو الجارية وهو المعنى المقصود

٣٩ ـ اتْلَبَخْ: إرتبك

٤٠: مَمَلّيَنَش: لم يمتلئ

٤١ ـ قورْت عينى: تعبتنى

٤٢ ـ مكلتهاش: لم تأكلها

٤٣ ـ بحركَبَات: إسم بحر من وحى الخيال الشعبى

٤٤ ـ السَاتَه: السادسة

٤٥ ـ العبد الزَرْبُون: الشديد السواد

٤٦ ـ حصَلْ: حدث

٤٧ ـ نُقْرَهْ: حفرة

٤٨ ـ زَعَطْهَا: طردها

٤٩ ـ البلّيَه: الدجاجة

الراوى: الست أم محمود، قرية بنى زيد الأكراد، مركز الفتح، محافظة أسيوط السن ٤٨ سنة، متزوجة ومعها ٤ أولاد و٣ بنات

ثلاث حكايات شعبية هندية

جمعها وترجمها للإنجليزية: ا. ك رامانوجان
ترجمة : رأفت الدويرى

١ـ الحلاق وسره الخطير

كان لمملكة كونكان ملك غاية فى الطيبة، وكان يبدو كاملاً مكتملاً من جميع الوجوه؛ فهو شاب وسيم وكأنه إله الحب ـ عادل وكريم وحلو اللسان ـ محارب عظيم لا يهزم أبداً. ومع ذلك، فكثيراً ماكان يتنازل طواعية لأعدائه عن أجزاء من مملكته بعد انتصاره عليهم.

بالإضافة إلى تلك المميزات العجيبة، فلقد كان الملك يمتاز بموهبة أخرى أكثر عجبًا ـ أثارت الرهبة فى قلوب بلاطه الملكى ـ إذ كانت له القدرة على سماع همساتهم.. فى الحقيقة إنه كان قادراً على سماع حركة بعوضة أو سقوط إبرة على الأرض ولم يكن هناك أحد يعلم من أين وكيف قد اكتسب الملك تلك القدرة العجيبة، وفى ذات يوم، رأى الحلاق الخصوصى للملك شيئاً غريباً تحت خصلات شعر رأس الملك فبينما كان يحلق الذقن الملكية، رأى أذنى الملك ـ وبدأ الحلاق يفكر:

«لقد سبق لى أن رأيت مثل هاتين الأذنين فى مكان ما»، ولكنه عجز عن تذكر أين رأى الأذنين، وعاد يفكر.. وظل يفكر، ويفكر لدرجة أنه نسى أنه لم ينته بعد من حلق الذقن الملكية.. فلقد كان قد أبعد الموسى عن ذقن الملك وطوى سلاحه فى جرابه ووقف غارقًا فى تفكيره محاولاً تذكر: أين رأى مثل هاتين الأذنين؟!

بدا على الملك الاستياء وسأل الحلاق:

ما أنت فاعل بالله عليك فى وقفتك هكذا؟! ثم انفجر فى غضب ولكن الحلاق لم يخرج من شروده؛ إذ يبدو أنه لم يسمع شيئاً. وهنا هب الملك واقفاً وصاح فى هياج غاضب:

«ما هذا الذى تفعله؟! سأقطع رأسك».

«أفاق الحلاق من شروده للحظة صائحًا: «ها ـ ماذا؟ !» ـ ثم عاد ليغرق ثانية فى تفكيره العميق .. فهيهات أن تستطيع توجيه تيار أفكار إنسان أو إيقاف تيارها!! قد يحاول ملك ذلك لكن بلا جدوى.. إن أفكار الحلاق مستمرة فى تيارها بسرعتها نفسها. صرخ الملك بذقنه نصف الحليق فى حلاقه الذى فتح فجأة عينيه على اتساعهما بينما يصيح الملك:

«ها! لقد رأيت هاتين الأذنين على راس حمار.. لقد رأيتهما على راس حمار».

فى ثورة غضب صاح الملك فى حلاقه: «ماذا ؟! ماهذا الذى تقوله ؟! وعندما توحش هياج الملك الغاضب ارتعش الحلاق وبدأ يتمتم:

«أجل - أذنا....ك»

ثم انهار منفجرًا فى البكاء..

فسأله الملك:

«لماذا تبكى على أذناى ؟!

«ماذا بهما ؟!»

تماسك الحلاق واستجمع شجاعته ليقول للملك:

«صاحب الجلالة .. لقد رأيت أذنين كأذنى جلالتكم على راس حمار.. مع فارق وحيد؛ أن أذنى الحمار أكبر قليلاً من أذنى جلالتكم». هنا كان الملك قد وصل إلى ذروة غضبه وهياجه. ولكن طبيعته الطيبة بالفطرة تغلبت على غضبه، وأمر الحلاق ألا يتكلم عن حقيقة أذنيه مع أى أحد كان، ثم استطرد الملك حزيناً:

« لقد ظلت أذناى تكبران هكذا لفترة .. ولكن حذارى أن تتكلم عنهما لأى أحد كان وإلا قطعت رأسك».

وتعهد الحلاق للملك ألا يتكلم عن حقيقة أذنى جلالته مع أى أحد كان .. ثم سحب الموس محاولاً بقدر الإمكان أن ينتهى من حلق الذقن الملكية.

أما الملك فلكى يشترى صمت الحلاق قد وهبه صرة من الذهب.

وانصرف الحلاق من حضرة الملك سعيداً، ولكن مهموماً، وقطع الطريق إلى بيته جرياً عبر شوارع جانبية ليتحاشى مقابلة معارفه. وطوال الطريق ظل جسده يهتز من ضحكات يحاول الحلاق كتمانها بلا جدوى، فكانت تصدر منه أصوات كصهيل حصان وقوقاة الدجاجة وضحكات مكتومة من خلال أسنانه الإثنى والثلاثين مما جعل المارة فى الشوارع يعتقدون أنه مجنون ويحتاج إلى قليل من عصير الليمون، ليرطب من التهاب «نافوخه»، فيشفيه من الجنون، وعندما وصل إلى بيته وفتحت له أمه الباب، انفجر فى ضحكات مجلجلة..

تساءلت الأم فى دهشة عن مبرر ضحكه عليها بهذه الطريقة.

وعندما رأى الحلاق زوجته انطلق فى نوبة ضحك ترتفع أو تنخفض طبقًا للسلم الموسيقى مما جعلها تواجهه بكثير من أسئلة، فلم تتلق منه سوى تلك الضحكات المجنونة، فثار غضبها، وبدأت ترغى وتزبد فى وجهه فغيرت ضحكات الحلاق أطوالها وسرعاتها، فبدت وكأن الحلاق ينتحب ضحكاً فاقتنعت الزوجة بأن زوجها قد فقد عقله، وبدأت تلعن حظها السئ كزوجة لمجنون. وعندما ترك الحلاق وحيداً بمفرده هدأت نوبات الضحك.. وفارقته قليلاً..

ولكنه، عندما دخل الحمام ليستحم، تذكر فجأة أذنى الحمار فعاودته نوبات الضحك من جديد، لكن الماء البارد هدأ قليلاً من تلك النوبات، فارتاح قفصه الصدرى وضلوع جنبيه من الألم الشديد الذى بدأ يلم به بفعل نوبات الضحك المتصلة.

ولأنه تأخر كثيراً داخل الحمام، ذهبت أمه لتطمئن عليه فعاودته من جديد نوبات الضحك. إنه لم يعد يستطيع التحكم فى نفسه، مما جعل أنفاسه تتلاحق، وأصبح يتنفس بصعوبة.

قادته الأم برفق إلى المطبخ وقدمت له طعاماً، وبمجرد أن وضع لقمة فى فمه خطرت على ذهنه صورة أذنى الملك فعاودته نوبات الضحك وتجشأ الطعام .. وانتقل الوجع إلى رئتيه .. إلى معدته، وبالرغم من

ذلك لم يستطع أن يمنع نفسه من الضحك المتواصل. بعض الطعام فى فمه، اتخذ الطريق الخاطئ.. انزلق إلى القصبة الهوائية.. أنفاسه توشك على الاختناق، لقد أغمى عليه تقريباً.

وبعد أن استعاد وعيه، عاودته من جديد نوبة الضحك..

انتهزت الأم القلقة لحظة توقف فيها الابن الحلاق عن الضحك لتسأله:

ماحدث لك! ماذا دهاك؟ ولكن كيف للحلاق أن يعصى أوامر الملك ويخبر أمه بحقيقة الأمر؟.. إنه يخاف على رأسه.

وبعد كثير من أسئلة الأم، قال لها الابن الحلاق أخيراً:

بماذا تريدينني أن أخبرك؟

قالت الأم:

لماذا تضحك بهذه الطريقة؟ ماذا رأيت؟ عيناك قد احمرتا.. وجهك قد تورم بفعل نوبات الضحك.

ثم نهرته:

فلتكف عن إغاظتنا بصمتك هذا!

فقال الابن الحلاق:

كيف لى أن أخبرك ياأماه؟ كيف لى أن أعصى أوامرالملك؟ ماذا أفعل ياأماه؟!

قالت الأم:

تود أن تقول إن هناك سراً تعرفه، ولايمكنك التصريح به لأمك التى ولدتك، ومسحت لك مؤخرتك؟

فقال الابن الحلاق:

كيف لى أن أعصى أوامر الملك؟

ثم عاودته من جديد نوبات الضحك فقالت الأم:

اسمع ياولدى! إذا كنت لا تستطيع أن تصرح لى أنا أمك بما تعرف أفلا يمكنك أن تصرح به إلى شجرة؟ الشجرة لاتتكلم فكيف يمكنها أن تصرح بما تقوله لها لأى كائن كان؟!

اقتنع بكلام أمه.. والمثل الشعبى يقول: همك يزول لما لغيرك تقول.

ولهذا ذهب الحلاق إلى الغابة.. بعد أن ودعته أمه بدعواتها الطيبة.. ليتكلم إلى الأشجار وبدأ يخاطب أشجار الغابة .. شجرة بعد أخرى مغنياً:

شجرة ياشجرة

لاتخبرى أحداً

بما سأقوله لك الآن

شجرة ياشجرة

لاتخبرى أحداً

بالسر الذى سأكشفه لك الآن

شجرة ياشجرة

لاتخبرى أحداً

بما رأيت هذا الصباح

شجرة ياشجرة

لاتخبرى أحداً
بمشكلتى مع السر الخطير
ياشجر الغابة
انصت إلى جيداً
مليكنا العظيم الطيب
الذى يحكم أرضنا
له أذنا حمار
شجرة ياشجرة
لاتخبرى أحداً
بأننى قلت لك هذا أو ذاك
لأننى لا أود
أن أموت ضحكاً
لقد حافظت على عهدى للملك
وسمعت نصيحة أمى
الضحك كاد يقتلنى
ها أنا قد قتلت الضحك
لمن أضحك بعد الآن
ليلاً أو نهاراً

وهكذا، ظل الحلاق يغنى فى الغابة، يكرر الغناء المرة بعد الأخرى، حتى شعر أنه قد تخلص تماماً من عبء السر الدفين الخطير الذى كان يوشك أن ينفجر من أعماقه .. ثم عاد الحلاق إلى بيته خفيفاً مرتاح البال والفكر.

بعد ذلك بقليل احتاج عازف طبلة هندوسى طبلة جديدة.. فذهب إلى الغابة بحثاً عن شجرة مناسبة لطبلته الجديدة. وقطع شجرة من بين الأشجار التى أسر لها الحلاق بسره الدفين. ومن خشب الشجرة، صنع عازف الطبلة إطاراً لطبلته وشد على جانبيها الجلد.. وجرب دقاتها ثم أخذها وتوجه إلى القصر الملكى ليعرض أمام جلالته مهارته الفنية كعازف طبلة. وأمام الملك وبلاطه، غنى مطرب البلاط المقطع الأول من أغنية هندوسية جميلة ثم طلب من عازف الطبلة أن يعزف على طبلته الجديدة مقطعاً منفرداً ـ سولو.

وبدأ عازف الطبلة يدق على طبلته الجديدة بمهارة فائقة، لدرجة أنه قد جعل الطبلة تنطق كما يقولون.

ولكن فوجئ الجميع بأن الطبلة الجديدة تنطلق منها دقات وإيقاعات على الوجه التالى:

تاك تاك ـ تيك تاك
تاك تاك ـ تيك تاك
للملك أذنان كأذنى حمار
تاك ـ تاك ـ تيك تاك
تاك تاك ـ تيك تاك
للمك أذنان كأذنى حمار

وسمع الجميع فى البلاط كلمات الطبلة واضحة، فنظر الجميع إلى الملك على عرشه. وهكذا، عرف، الجميع السر الدفين..

٢- لماذا يضحك المستمعون أو يبكون ؟!!

ذات مرة، كان هناك واعظ هندوسى التف حول جمع من القرويين، ليعظهم عن الخطايا والذنوب والعذاب الذى ينتظرهم فى الجحيم.

وبينما الواعظ مسترسل فى عظته، وقد أصبحت كلماتها أكثر فصاحة ونارية، لاحظ بين المستمعين لعظته النارية .. فلاحاً فقيراً يبكى بشدة، والدموع تهطل بغزارة على خديه.

فرحاً بتأثير عظته على مستمعيه، قال الواعظ للفلاح الباكى:

ها أنت تبكى ندماً على خطاياك وذنوبك.. أليس كذلك ؟! من الواضح أن كلمات عظتى قد أصابت الهدف، أليس كذلك؟! عندما تكلمت أنا عن عذابات الجحيم، تذكرت أنت خطاياك وذنوبك، أليس كذلك؟!

وهنا، أجاب الفلاح الفقير بينما يمسح دموعه قائلاً:

لا .. لا.. يافضيلة الواعظ.. أنا كنت أفكر فى تيسى العجوز الذى كان مريضاً ومات العام الماضى.. يالها من خسارة! لقد كان لتيسى العجوز ذقن جميلة.. الخالق الناطق ذقن فضيلتكم.. طوال حياتى لم أر ذقنين متشابهين مثلهما.

وهنا، انفجر القرويون فى الضحك، أما الواعظ، فقد دفن ذقنه خجلاً بين دفتى كتابه الأصفر!

٣- بعد أن تنتهى الحكاية!

فى إقليم أوديسا الهندى.. وبعد أن تنتهى الحكاية.. كنت أسمعهم يغنون الأغنية التالية:

حكايتى انتهت

الشجرة المثمرة ماتت

أيتها الشجرة المثمرة لماذا مت ؟

- البقرة السوداء أكلتنى!

أيتها البقرة السوداء لماذا أكلت الشجرة ؟!

- راعى القطيع لم يرعانى!

ياراعى القطيع لماذا لم ترعها ؟

- زوجة ابنى لم تقدم لى طعاماً!

يازوجة ابنه لماذا لم تقدمى له طعاماً ؟!

- رضيعى كان يصرخ!

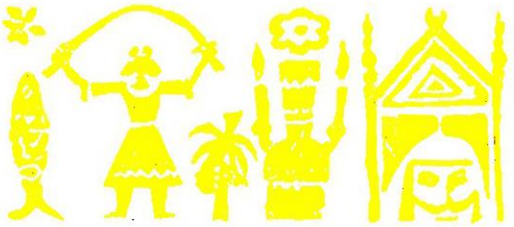
يارضيعها لماذا صرخت ؟!

- النمل الأسود كان يعضنى!

أيها النمل الأسود لماذا تعضه ؟

- أعيش فى القذارة

وعندما أجد شيئاً طرياً أعضه!!



جولة الفنون الشعبية

رسالة الجزائر

د. إبراهيم أحمد شعلان

ضمن النشاط العلمي بجامعة قسنطينة [للعام الجامعي ١٩٩٥ ـ ١٩٩٦م] قام كاتب هذه السطور برحلة علمية إلى قسنطينة في الفترة من ٦ ـ ٢٠ من مارس ١٩٩٦، واشترك في مناقشة ثلاث رسائل علمية لنيل درجة الماجستير بمعهد اللغة والأدب العربي، وكانت هذه الرسائل تحت إشرافه:

* **الرسالة الأولى بعنوان: «البطل السلبي في الرواية العربية»** للباحث **علي منصوري** ـ المدرس بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة باتنه.

وقد دارت هذه الرسالة حول ثلاث روايات: الأولى بعنوان «الوشم» للقاص العراقي عبدالرحمن مجيد الربيعي وهي تعالج قضية سياسية، والثانية بعنوان «الياقوتي» للقاص السوري عبدالنبي حجازي وهي تعالج قضية اجتماعية، والثالثة بعنوان «المرفوضون» للقاص الجزائري إبراهيم سعدي وهي تتحدث عن الهجرة ومشاكل الاغتراب وانعكاسات ذلك على الفرد والأسرة والمجتمع، وهي مشكلة جزائرية مازالت تلعب دوراً خطيراً في حياة المجتمع الجزائري حتى هذه الأيام.

والبطل السلبي في هذه الروايات ليس بطلاً سلبياً؛ ولكنه البطل الذي تتكالب عليه الظروف لتدفعه إلى اتخاذ موقف معين لايتفق مع رغباته أو قناعاته. وقد أشار الباحث إلى أن كثرة النماذج السالبة في الرواية العربية أصبحت ظاهرة عامة بعد هزيمة حزيران ـ يونيو ١٩٦٧، وهو ما يشير إلى دلالات سياسية واجتماعية عبرت عن فترة من العجز الاجتماعي والذي أفرز، في النهاية، ذلك البطل السلبي

* **الرسالة الثانية بعنوان: «مسرح عزيز أباظة الأسطوري».**

للباحث **مبارك زغنية** ـ المدرس بمعهد اللغة والأدب العربي ـ جامعة قسنطينة. وكما هو واضح من عنوان الرسالة، فإن الباحث قد اعتمد على ظاهرة الأسطورة، والتي ظهرت في ثلاث من مسرحيات عزيز أباظة العشر وكونت الأساس الذي اعتمدت عليه هذه المسرحيات وهي «قيس ولبنى» ١٩٤٢م، «العباسة» ١٩٤٥م «وشهريار» بعد ذلك، أو هي قد ألفت ـ كما يقول الباحث ـ بين عهدين سياسيين مختلفين... عهد الملك فاروق... وعهد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وقد ظهرت أصداء المرحلتين السياسيتين المذكورتين في المسرحية.

وقد علل الباحث اختيار هذه المسرحيات بقوله «نظراً لغناها الفني ولأن النقاد والدارسين لم يستوفوها بالدراسة والتنقيب وظلت مهملة فترة طويلة» ويضيف «ولذا قررت أن أتصدى لهذه المسرحيات بالدراسة الموضوعية بعيداً عن أي تعصب لأي خلفية إيديولوجية مهما كانت طبيعتها» وهو ما يعني أن أصحاب الإيديولوجيات قد درسوا هذه المسرحيات

بنظرة أحادية وبتأثير منطلقاتهم وخلفياتهم الفكرية. ويرى أن الدراسات التى تتناول الأدب المسرحى الشعرى لاتزال فى دور التجريب، أو أنها دراسات ذوقية تفتقر إلى السند العلمى لأنها - كما يقول الباحث - «إما مدح وثناء وإما قدح وهجاء».

وقد أثار الباحث قضية يمكن أن تكون مصدراً لدراسات أخرى وهى أن عزيز أباظة - فى مسرحياته الأسطورية - لم يتأثر بمسرحيات أو روايات سابقيه مثل أحمد شوقى وتوفيق الحكيم، ويرد على النقاد الذين يرون أوجه التشابه بين مسرحيات أباظة وسابقيه ويقول: «إن هذا التشابه ليس نتيجة تأثره بسابقيه ولكن ذلك يرجع إلى وحدة المصدر التاريخى والأسطورى الذى نهلوا منه جميعاً».

أما بخصوص النزعة الأسطورية - وهى الأساس الذى أقام الباحث دراساته عليه - فلم يلجأ إلى استعراض النظريات الأجنبية، كما عند مولر أوكاسبرر أو جيمس فريزر أو مالينوفسكى أويونج وأضرابهم؛ وذلك حتى لايقع تحت تأثيراتهم، ولكنه دخل إلى موضوعه مباشرة وحاول أن يحدد مفهوم الأسطورة من خلال رؤية عزيز أباظة لهذا المصطلح، وهو رأى له وجاهته من حيث إن هناك اختلافاً فى الرؤية، وكل باحث أو شاعر يرى المصطلح من خلال رؤيته الثقافية وظروفه الاجتماعية والتاريخية ومن حيث إن النص هو الذى يفسر نفسه بنفسه وهو الذى يحدد المفهوم الأسطورى كما تمثله الشاعر. ويقول الباحث «أقصد بمسرح عزيز أباظة الأسطورى تلك المسرحيات التى كانت أحداثها تاريخية ثم تصرف فيها العقل الشعبى بالنقصان أو الزيادة قصد تكوين فكرة أو نظرية ؛ أى تلك المسرحيات التى تعتمد على السرد القصصى المشوه للأحداث التاريخية، وعلى المخيلة الشعبية مثل مسرحية «العباسة» التى اعتمد مؤلفها على أحداث بعضها تاريخى مثل التنكيل بالبرامكة وبعضها الآخر خرافى من صنع الخيال الشعبى كقصة تزويج هارون الرشيد أخته العباسة لوزيره جعفر البرمكى تزويجاً صورياً بحجة الحفاظ على نقاوة الدم العربى الأصيل، وليصبح فيما بعد سبباً لضرب البرامكة وكسر شوكتهم».

ومن ناحية أخرى، فإن المصطلح الأسطورى يتضح، أيضاً فى تلك المسرحيات التى يتكون إطارها العام من قصة خرافية لم تقع أحداثها تاريخياً أوأنها وقعت فى فترة زمنية سحيقة اختلط فيها التاريخ بالخرافة مثل حكاية «شهريار» بطل ألف ليلة وليلة، ومعنى ذلك أن الأسطورة - كما يقول الباحث - لايقصد بها تلك المسرحيات التى تدور أحداثها حول كائنات وهمية خرافية تصور قوى الطبيعة بطريقة رمزية، أى تلك الحكايات التى لها بعدها الدينى الميثولوجى وما لاعلاقة له بالواقع؛ ولكنه يقصد التاريخ الذى اختلط بالخيال والاختلاق وتلوين الأحداث التاريخية وخلطها بنزعة أسطورية أو خرافية.

وهذا التصنيف الذى اعتمده الباحث ليس إلا امتداداً لمجموعة من العلماء المصريين وظفوا مصطلح الأسطورة بهذا المفهوم يذكر منهم: د/ محمد مندور ، د/ أحمد شمس الدين الحجاجى، د/ عبد المحسن عاطف سلام، د/ أنس داوود ، د/ كمال محمد إسماعيل، وهو ما يعنى أن الباحث قد أفاد فى أحكامه النقدية على مسرح عزيز أباظة الأسطورى بالاتجاهات النظرية للباحثين بعيداً عن اتجاهاتهم الإيديولوجية، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال تقسيم البحث.

فقد أفرد المبحث الأول فى كل فصل من فصول الكتاب للمصادر الأسطورية لكل مسرحية، فيقول: المصادر الأسطورية لمسرحية قيس ولبنى ، المصادر الأسطورية لمسرحية العباسة، المصادر الأسطورية لمسرحية شهريار، وهذا الاتجاه يدل على أن الباحث قد وجه كل اهتمامه على الجانب التطبيقى، وينقسم البحث إلى ثلاثة فصول وخاتمة اختص كل فصل منها بدراسة مسرحية (قيس ولبنى - العباسة - شهريار)، وقسم كل فصل إلى خمسة مباحث تعبر عن منهج واضح فى خط مرسوم بدقة، وكل فصل يسير على النهج التالى:

- المبحث الأول: المصادر الأسطورية لمسرحية....
- المبحث الثانى: المضمون.
- المبحث الثالث: البناء الدرامى للحدث المسرحى.
- المبحث الرابع: الشخصيات.
- المبحث الخامس: الحوار.

وبصرف النظر عن اختلاف وجهات النظر لدى الباحثين فإن هذا الخط المنهجى الذى رسمه الباحث يدل على نضوج علمى ووضوح للرؤية والتزام علمى صارم يفشل فيه أغلب الباحثين المبتدئين، وإذا أضفنا إلى ذلك تلك الصعوبات التى واجهها الباحث وهو يكتب عن شاعر مسرحى مصرى توفى منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وألقى أصحاب الإتجاهات الايديولوجية ستاراً كثيفاً من الدخان على شعره، وإذا أضفنا إلى هذا وذاك صعوبة وندرة الوثائق والمراجع المتوفرة لدى الباحث الجزائرى - كل ذلك يؤكد أن الباحث قد أخلص فى تقديم دراسة تكتنفها الصعوبات من كل ناحية وأن الوحدة

العربية لاتتجلى بوضوح وإخلاص إلا من خلال الثقافة العربية.

وقد انتهى البحث بخاتمة موجزة يقول فيها «اتضح لى بعد كل هذا المشوار أن عزيز أباظة فى مسرحياته الأسطورية حاول أن يتعهد هذا الفن الجديد من المسرح بالرعاية والاهتمام حتى يتأصل ويتدعم فى الأدب العربى بعد أن زرع شوقى بذوره الأولى».

*** الرسالة الثالثة بعنوان «الأغنية الشعبية فى منطقة سكيكدة» للباحث عبدالقادر نطور رئيس خليه البحث والتفكير بولاية سكيكدة.**

تنقسم هذه الدراسة إلى جزءين أحدهما: جمع ميدانى لمجموعة من نصوص الأغانى الشعبية فى ولاية سكيكدة، وهى إحدى ولايات الشرق الجزائرى وتقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط وهى ولاية حضرية ريفية فى آن واحد؛ ذلك أن سلوك أبناء الحضر - فى كامل التراب الجزائرى - لايختلف عن سلوك أبناء الريف من حيث العادات والتقاليد والممارسات والأغانى والاحتفالات الموسمية وغيرها؛ فالمجتمع الجزائرى - من خلال ملاحظاتى الشخصية - لايعانى الطبقية التى تعانيها مجتمعات أخرى.

أما **الجزء الثانى**: فقد خصصه الباحث لدراسة النصوص من خلال البيئة الجغرافية - التى تشتمل على سهول وجبال وغابات تغطى سفوحها - ومن خلال التفاعل الاجتماعى، وذلك على ضوء ما توفر لديه من دراسات نظرية سابقة وهى دراسات إما لباحثين من العرب أو مترجمات أو فى لغاتها الاصلية - الانجليزية أو الفرنسية - بالإضافة إلى مجموعات من الدوريات. وفى هذا المجال استعرض الباحث مجموعة من الآراء التى تحدد مفهوم الأغنيه الشعبية منذ ماك فرسون Mak. Ferson 1670 وهردر 1778 وبدراس الباحث الروسى 1790 حتى ريتشارد فايسى .Weiss 1977 R، الذى عرف الأغنيه الشعبية بقوله «إن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هى الأغنية التى خلفها الشعب؛ ولكنها الأغنية التى يغنيها الشعب»، وأيضاً بولوكافسكى Bolokava-ski لندن 1985 والذى يعرفها بقوله «إن الأغنية الشعبية هى التى أنشأها الشعب، وليست هى الأغنية التى تعيش فى جو شعبى»، وهو ما يشير إلى أن الآراء العلمية لم تستقر بعد على تعريف واضح، وأن هناك آراء مختلفة ومتضاربة، أيضاً. وفى هذا الاتجاه استعرض أيضاً آراء لبعض العلماء من العرب أمثال فوزى العنتيل وعبدالأمير جعفر وإبراهيم فاضل والدكتور أحمد مرسى الذى يعرفها بقوله «الأغنية الشعبية هى الأغنية المرددة التى تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاهاً، وتصدر فى تحقيق وجودها عن وجدان شعبى»، وهذا ما دفع الباحث إلى أن يركز الاهتمام بالجانب الوظيفى وعلاقته بالزمان والمكان والممارسات بشكل أساسى والاهتمام بالمضامين الأدبية أو التعابير الفنية.

وفى **الفصل الثانى**: تحدث عن أنواع الأغنية الشعبية وتصنيفها وخصائصها، واختص **الفصل الثالث**: بالحديث عن منهجية الدراسة وقدم بعض الفروض للوصول إلى صياغة الإطار النظرى.

والفصول الثلاثة السابقة عبارة عن إطار نظرى للوصول إلى تحديد مفهوم المصطلح الأمثل للاغنية. أما الفصول الثلاث التالية فقد خصصها الباحث لدراسة النصوص من خلال التفاعلات الاجتماعية.

فى **الفصل الرابع**: تحدث عن الأغنيه الشعبية ودورة الحياة: أغانى الميلاد - أغانى السبوع - ترانيم الأطفال - أغانى ترقيص الأطفال (أغانى ترقيص الذكور - أغانى ترقيص الإناث) - أغانى الختان - أغانى ألعاب الأطفال.

أما **الفصل الخامس**: فقد خصصه للأغنية الشعبية والحياة الاجتماعية: الزواج - البحث عن زوجة - المهر - الخطبة - الجرية وهى - كما يقول الباحث - «الهدية التى تقدم من طرف العريس للعروس، وتحضرها عادة قريباته وجيرانه وتحتوى فى أغلب الأحيان على الأشياء التالية:

الحنة - الشموع - المناديل (المحارم) - قبقاب - حقيبة متاع بيضاء اللون (حايك) - خمار - ساعة يد - فخذ لحم خروف - فاكهة وحلويات.

وهذه الجرية لاتنتقل إلى بيت العروس إلابزفة نسائية مصحوبة بالزغاريد، وخاصة عند الاقتراب من بيت العروس، وهذه الزغاريد لاتصاحبها جلجلة صوتية كالزغرودة المصرية، وهذه الزفة تشبه - إلى حد ما - زفة ما يسمى «بالشوار» عندنا فى الريف.

واختص **الفصل السادس**: بالأغنية الشعبية والحركية الاجتماعية: أغانى العمل - أغانى الزرع والحصاد - الطحن - الحياة الأسرية - جنى الزيتون - الأغنيه الثورية، وهذه الأغنية هى التى صاحبت ثورة التحرير الجزائرية منذ اندلاعها عام ١٩٥٤م حتى التحرير والاستقلال ١٩٦٢م.

أما **الفصل السابع والأخيرة**: فقد تحدث فيه عن الخصائص الفنية كاللغة والخيال والوزن والعاطفة. وانتهى البحث ببعض النتائج والملاحق، وهى مجموعة من النصوص الميدانية تمثل أهم عناصر هذا البحث.

والمعروف أن الأصل فى الأبحاث العلمية هو الإضافة - إضافة نص أو اكتشاف نص تائه فى أضابير المكتبات وإلقاء الضوءعلى هذا النص، أو التعليق على نص لم يأخذ حقه من الدراسة، أو تصويب آراء علمية - بمعنى آخر، إن المطلوب فى الأبحاث العلمية هو الجديد. وفى الأبحاث العلمية تكون النصوص مسجلة وميسرة فى الكتب، ودور الباحث هو التعليق واكتشاف ما فيها من سلبيات وإيجابيات وهو من الأمور الميسورة أمام الباحثين. بينما تنفرد النصوص الشعبية بأنها غير مسجلة وما تم تسجيله حتى الآن لايتعدى قطرة فى بحر الثقافة الشعبية وهذه النصوص لاتخرج عما تتحرك له الشفاه هنا وهناك، ولذلك فإن هذه النصوص فى حالة من السيولة أو ما يمكن أن نسميه «النصوص الطائرة» - إن صح هذا التعبير - وهذه تحتاج إلى باحث على قدر كبير من الكفاءة والمثابرة حتى يستطيع الإمساك بها وتسجيلها، ولايستطيع أن يحس بهذه المعاناة إلا ذلك الباحث الميدانى فى مجال الثقافة الشعبية.

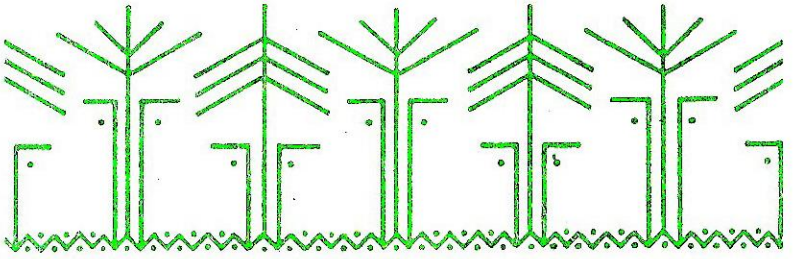
وهكذا ، فإن مسئولية الباحث الشعبى تتضاعف بالجرى وراء النصوص هنا وهناك ومكابدة تسجيلها مادياً ومعنوياً وأيضا جسمانياً، وقد تكون الحصيلة ضعيفة، ولاحيلة للباحث الميدانى إلا التسليم بما هو موجود. ومن ناحية أخرى، فهو فى حاجة إلى تقديم دراسة حول هذه النصوص، وهنا أيضاً، قد يصاحبه التوفيق وقد لايستطيع. ومن هنا، يمكننا أن نغفر للباحث الشعبى الذى استطاع أن يقتنص مجموعة من النصوص الشعبية قبل أن يطويها الزمن ولأنه قام بعمل علمى اكتملت فيه أهم الشروط الأساسية وهى الإضافة أو الاكتشاف. وعمل الميدانى هنا يتساوى مع عمل الأثرى الذى اكتشف أثراً أو خبيئة، ولذلك فعلينا أن نقيم النصوص أولاً، ويأتى بعد ذلك التعليق والدراسة.

وبهذه المناسبة فإن دراسة الثقافة الشعبية - وبخاصة الآداب الشعبية لم تظهر على المستوى الأكاديمى فى الجزائر إلامنذ أن تم تعيين كاتب هذه السطور فى جامعة الجزائر ١٩٧٦، وكان له شرف المشاركة فى استنبات القوة البشرية المؤهلة للقيام بهذه الدراسات، وهناك اتجاه قوى يتولاه صاحب هذه الدراسة بما له من نفوذ واتصالات لإقامة معهد يختص بالدراسات الشعبية.

* * * * *

وأخيراً ، فإن هذه الرسائل بموضوعاتها المتباينة تلفت النظر إلى حقيقة نوجزها فيما يلى:

فقد تبين أن الثقافة العربية، ومعها الثقافة الشعبية، تمثل جزءاً رئيسيًا فى التيار الثقافى العام للعالم العربى؛ بل هى الملاذ الأخير أمام حالات التشرذم والتشتت السياسى، وهذه الثقافة عبارة عن القوة الحضارية الكامنة فى ضمير الشعب العربى؛ فالمشرف على هذه الرسائل الثلاث من مصر، والباحثون من الجزائر، وإحدى هذه الرسائل تدور حول ثلاث قصص إحداها عراقية لكاتب عراقى والثانية سورية لكاتب سورى والثالثة جزائرية لكاتب جزائرى، وكلها ترتبط بشكل مباشر وغير مباشر بمشكلة كان لها تأثير كبير على مجمل العالم العربى وهى نكسه ١٩٦٧ . أما الرسالة الثانية فهى عن عزيز أباظة الشاعر المسرحى المصرى والثالثة عن التراث الشعبى الجزائرى وقد احتضنت هذه الأبحاث جامعة قسنطينة التى تعد واحدة من أكبر ثلاث جامعات فى الجزائر. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن هموم العالم العربى الثقافية متشابكة ومتداخلة، وهو ما يجب أن تركز عليه أجهزة البحث العلمى فى أنحاء الوطن العربى.



بيرم التونسى وقضايا شعر العامية

الندوة القومية الموسعة

د. سامية دياب

احتفل المجلس الأعلى للثقافة بالذكرى الخامسة والثلاثين على رحيل شاعر العامية المصرية محمود بيرم التونسى، وذلك فى الثالث والعشرين من مارس الماضى.

استغرق الاحتفال أربعة أيام، واشتمل على عدة جوانب، هى: الندوة العلمية، وافتتاح لمعرض كتب شعراء العامية المصرية، ومعرضًا للوثائق الخاصة بالشاعر محمود بيرم التونسى. كما اشتمل، أيضًا، على جانب فنى، تضمن عروضاً غنائية للشباب، الذين لحنوا وغنوا قصائد العامية المصرية، هذا إلى جانب عروض فرقتى النيل للآلات الشعبية، والقومية للموسيقى العربية، حيث قدمت الفرقتان فن الموال.

وقد حضر الافتتاح والندوات عدد كبير من المهتمين بشعر بيرم، والباحثين والدارسين للأدب الشعبى، كذلك أعداد كبيرة من شعراء العامية.

بدأ الاحتفال بكلمات ألقاها كل من د. وجيه فانوس (لبنان)، بوصفه ممثلاً عن الوفود العربية المشاركة، وأ. عبد الحميد حواس رئيس اللجنة المنظمة للندوة، وعضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، ثم تلاها كلمة أ. فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس، ثم كلمة د. جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.

تناولت الكلمات الخط العام الذى قامت على أساسه هذه الندوة القومية الموسعة؛ وهو الاحتفاء ببيرم وإنتاجه، والنظرة الفاحصة المدققة لهذا الإنتاج، من أجل فهم أفضل له، ومناقشة قضايانا الحالية الخاصة بشعر العامية، وبأدب اللهجات، برؤيا جديدة.

عرض د. وجيه فانوس فى كلمته إلى الشعر والأدب الشعبى قائلاً: كل يأتى ومعه الشعر أو الأدب الذى طالما تعاطى قضاياه، إلا ناس؛ هم أهل قراه ومدنه، ولم يتدارسوا بعض شؤونه، إلا وفى بالهم أنه خاص بهم، بل إنه ملك حصرى لهم، ولعل كثيراً منهم ما عاشوا هذا الشعر إلا فعل ارتباط غلاطى يجمع بينهم ويوحدهم. ها نحن نتنادى حول وحدة قضايانا من خلال تنوعاتها المحلية. وكل منا يحمل الإيمان الكبير بهذه اللغة العربية الواحدة، وبهذه الثقافة العربية الموحدة، وبهذا الأدب الشعبى/ العامى الصادق فى تصويره للحياة.

وفى كلمة أ. عبد الحميد حواس، ركز على سبب اختيار منظمى الندوة بيرم، وعلى أهمية مناقشة قضايا العامية فى

هذه المناسبة، والأفق العربى لها فقال: «إن الدور الفاعل لإنتاج بيرم ونشاطه المتعدد الوجوه، ينبهان إلى ما يجرى على ساحتنا الثقافية، وهذا الجارى هو مناط انشغالنا وبؤرة تركيزنا..» ومن هذه الزاوية، كان بيرم التونسى علمًا على نقلة ثقافية جرت فى ثقافتنا الحديثة، نقلة فى الصلة بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة، ونقلة فى العلاقة بين تأسيس ثقافة ذات هوية وطنية، وثقافة الحشود المدينية فى الحواضر والبنادر.. وبذلك، يصبح المؤتمر واحداً من الفعاليات التى تسعى للتدقيق فى كثير من المقولات والمواضعات التى ألصقت ببيرم، أو التى أضيفت على فن الكلمة، وصلته بالتعبيرات الثقافية الأخرى، أو التى همشت دورَ فن الكلمة المؤدى باللهجات العربية المتنوعة، وهذه وتلك مسائل توجب تعدد المداخل والمقاربات، وتنوع التخصصات والنظم المعرفية، مما يؤدى إلى حسن الفهم، وما ينتج عنها من تساؤلات لا تخص الثقافة المصرية وحدها، وإنما هى ذات أبعاد عربية ظاهرة. لذا «كان من الطبيعى أن يتسع المؤتمر للنظر فى حال الشعر اللهجى فى الأقطار العربية».

وفى كلمة أ. فاروق خورشيد، ركز على شخص بيرم التونسى، وإنتاجه، ودوره الوطنى، وأثر إنتاجه فى مساعدة الدارسين على مواجهة مشاكل مصطلح العامى/ الشعبى/ الفصيح، فقال: إن هذا اللقاء يمثل تنفيذاً لتوصية مهمة من التوصيات التى خرج بها الملتقى الأول للفنون الشعبية، كما تناول فى كلمته أيضاً اللغة التى استعملها بيرم فقال: «وقف بيرم كثيراً ليحدد أنه اضطر إلى استعمال اللغة المصرية، لأنها أقرب اللغات للحس العربى العام.. والعامية المصرية هى التى شكلت السير الشعبية العربية كلها، وشكلت الحكايات الشعبية، وحكايات الحيوان، والحدوتة، عند كل الحس الشعبى العربى العام. عندما كتب بيرم إذن بالعامية المصرية، كان يتوجه إلى كل العالم العربى، ونجح بيرم، ونجحت اللغة الشعبية المصرية، كما نجحت فى الأعمال الشعبية القديمة.. نجحت لتكون لغة تقارب، ولغة الترابط القومى العربى العام».

هذا، بينما تناول د. جابر عصفور فى كلمته هدف عقد المجلس الأعلى للثقافة لهذه الندوة، مؤكداً المعنى الإبداعى الذى يحرص المجلس على إبرازه، فقال: إن هذه الندوة تؤكد البعد القومى فى عمل المجلس الأعلى للثقافة، ذلك المجلس الذى يهدف إلى أن يؤكد الحضور المصرى فى الثقافة، بوصفه حضوراً قومياً عربياً، ليس بالمعنى المصمت، وإنما بالمعنى الخلاق الذى هو وحدة تقوم على التنوع، وتفاعل مستمر بين هويات متعددة، يصنع تفاعلها الهوية القومية العامة..» هذا المعنى القومى الذى يحرص المجلس الأعلى للثقافة على تأكيده، يوازيه المعنى الإبداعى الذى يجسده المجلس فى بنيته، وفى استراتيجيته على السواء، التى كانت تستبعد قصيدة التفعيلة إلى لجنة النثر لعدم الاختصاص، اليوم شعراء العامية فى لجنة الشعر، إلى جانب لجنة الفنون الشعبية.

«ونحن فى المجلس الأعلى للثقافة، وباسم وزير الثقافة، ورئيس المجلس الأعلى للثقافة، لا نميز بين الإبداع، ولا نضع الإبداع فى مراتب حسب لغته، وإنما نعرف الإبداع بقيمته، وأثره، وقدرته على أن ينتقل بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن مستوى التخلف إلى مستوى التقدم».

وبعد كلمات الافتتاح، بدأت وقائع الندوة العلمية، حيث قدم واحد وعشرون باحثًا مصرياً، وثمانية عرب، أبحاثهم، تحت تسعة عناوين رئيسية، خلال عشر جلسات.

وسوف نعرض بإيجاز، لهذه الأبحاث، ولجانب من بعض الحوارات التى تمت؛ نظراً لأهمية القضايا المطروحة، والأفكار التى تم تداولها فى الندوة للمهتمين بالشعر العامى، والأدب الشعبى.

فى اليوم الأول، قدمت الأبحاث فى جلستين. الجلسة الأولى تحت عنوان «بيرم التونسى: الموقع والإنجاز». قدم فى هذه الجلسة ثلاثة أبحاث، رأس الجلسة أ. فاروق خورشيد. كان البحث الأول مقدم من د. فوزى الزمرلى (تونس) بعنوان «فى نشأة مذكرات بيرم وتقبلها» عرض فيه لمذكرات بيرم والتشويه الذى وقع عليها (إهمال عدد من النصوص، تغيير الترتيب، إضافة عناوين، جمع المجموعتين المصرية والتونسية فى كتاب واحد). وقد عاد الباحث إلى الصحف التونسية لاستخراج جميع مذكرات بيرم فى المنفى، وتبويبها حسب الترتيب الذى اختاره لها صاحبها، ليخرج الباحث من ذلك بدراسة لقسمات النص الدالة على المرحلة التى مرت بها بعض تلك النصوص قبل نشرها، والوقوف على عوامل النشأة والتقبل.

الدراسة الثانية قدمها الناقد والكاتب إدوار الخراط تحت عنوان «بيرم والشعر العامى»، تناول فيها وظيفة الزجل الاجتماعية عند جيل أبو بثينة، حسين شفيق المصرى إلى أن وصل لبيرم التونسى، الذى أكمل مسيرة الزجل، وبعده لم تعد هناك إمكانية لمواصلة هذا النوع الأدبى. ثم انتقل إلى تطور شعر العامية على يد صلاح جاهين، واعتبره الخط الفاصل بين الزجل والشعر، ووقوف صلاح جاهين فى قلب المنطقة الشعرية. ثم تناول أزمة العامية عند الأجيال التى تلت صلاح

جاهين؛ حيث يرى أن لغة ورؤية شعراء العامية بعده أصبحتا قريبتين من لغة ورؤية الشعر الفصيح، لا ينقصهما سوى الإعراب والتشكيل. كما أثار قضية مصادر شاعر الفصحى، وشاعر العامية.

وربط بين مصادر الشعر العامى، والأدب الشعبى قائلاً: إن هناك تراثاً يكثف هذه الروح الشعبية فى الأرض التى يقيم عليها الشاعر العامى الحديث مشهده عليه، وإن الموروث الشعبى يمد الشاعر العامى المعاصر.. لأنى أتصور أن الشعر العامى المعاصر، أو الحداثى، قريب إلى الشعر الشعبى المأثور، الذى صنعه ما نسميه بالشعب/ الفنان الكاتب المجهول.

ثم أنهى دراسته عن موقع (مكانة) شاعر العامية قائلاً: إن شعراء العامية استقوا من المنبع الثرى للفصحى، إلا أنهم فى قلب التقليد الشعبى، وليسوا تماماً فى قلب التقليد الفصيح، هم فى أقصى اليسار من التقليد الشعبى؛ أى: فى قمة هذا التقليد الشعبى الذى لم يصل إليه جمهرة الناس بعد. هذه هى المنطقة التى على الشعر العامى أن يسبر غورها، أما البحث الثالث، فى الجلسة الأولى أيضاً، فكان للدكتورة فاطمة موسى عن «السيد ومراته فى باريس»، تناولت الرؤية الفريدة عن احتكاك الواعية والذائقة الشرقية بالغرب، وفى حالة بيرم، هى واعية مصرية قح. حيث انتخب بيرم فى هذا الكتاب من الغرب - ممثلاً فى باريس - مرآة يعكس من خلالها قبح الوطن وتخلف عاداته وتقاليده، وجهل نسائه وعجزهن عن فهم أمور الدنيا.

ثم تناولت انبهار الكُتّاب المصريين بباريس، مثل توفيق الحكيم فى «زهرة العمر»، وأحمد الصاوى محمد، ومحمد التابعى، وما نتج عن هذا الانبهار من توجه أجيال من القراء والدارسين إلى أوروبا، وباريس خاصة، وما تبع هذا الانبهار من خيبة أمل، وأعطت مثال بكتابات محمود السعدنى. كما عقدت مقارنة بين الكتابات العربية عن أوروبا وباريس، وكتابات الأوروبيين عن حال بلادهم فى الفترة الزمنية ذاتها، هذه الكتابات التى أظهرت عيوب المجتمع البرجوازى آنذاك.

فى الجلسة الثانية لليوم ذاته، خصصت عن المسرح، وتمت تحت عنوان «بيرم التونسى: كلمته فى الفنون» قُدم فيها ثلاثة أبحاث. رأس الجلسة ألفريد فرج. البحث الأول قدمه د. حسن عطية بعنوان «بيرم التونسى مؤلفاً مسرحياً». تناول فيه المسرحيات الطويلة لبيرم التونسى، وموقعها على خريطة الإبداع العربى فى مصر فى زمن التأسيس. الدراسة سوسيولوجية، ترى فى إبداع بيرم محاولة لإعادة صياغة الكون الأكبر فى لحظة زمنية معينة، داخل الكون الأصغر، والمتكون هذا داخل حدود البنى الدرامية.

البحث الثانى قدمه د. أبو الحسن سلام عن «بيرم بين دراميات المحاكاة وغنائيات الحكى»، تناول شعر بيرم، وصوره الفنية فى ثلاثة أقسام: بيرم ودراميات الحكى فى الصورة الشعرية، وبيرم ودراميات المحاكاة فى الصورة الشعرية؛ وبيرم بين غنائية الحكى ودرامية المحاكاة فى أوبريت «ألف ليلة وليلة».

البحث الثالث لعبد الغنى داود عن «بيرم بين المسرح الغنائى والفيلم السينمائى». استعرض فى الجزء الأول تعريف الأوبريت، ومشاركة بيرم التونسى فى السينما المصرية.

أما اليوم الثانى، فقد جرت وقائع الندوة فى ثلاث جلسات الجلسة الأولى استكمالاً لعنوان «بيرم التونسى: كلمته فى الفنون - السينما ، الإذاعة، الموسيقى». وقدم بها أربعة أبحاث، ورأس الجلسة د. محمد البحرى من تونس.

البحث الأول لكمال رمزى عن «السينما وبيرم التونسى» تناول فيه علاقة بيرم بالسينما فى أشعاره، حيث تناول موضوعاتها بالنقد الساخر هى المسرح، والإذاعة، والغناء. ثم امتداد نقده للجمهور. ثم تناول كيف أن بيرم، وأحمد رامى، وبديع خيرى، ارتقوا بمستوى الأغانى، والحوار فى الأفلام ووصلوا به إلى درجة رفيعة.

أما البحث الثانى لإبراهيم حلمى، فكان عن «الأوبريت الإذاعى عشرة ملوكى» لبيرم التونسى. تناول فيه البناء الدرامى للأوبريت، ولغته، وعرض لشخصيات الأوبريت، وللظرف التاريخى الذى كتب فيه.

البحث الثالث قدمه أ. فرج العنترى، وموضوعه «بيرم التونسى وتوطين الأغنية الفنية المصرية»، عرض فيه لدور بيرم فى توطين مكونات ووظائف الأغنية الفنية فى مصر. وتناول بالعرض الأصول والصياغات الموسيقية التركية التى كانت سائدة قبل بيرم، والأغانى الهابطة فى وقته. وأشار لانتقال الغناء إلى الأسلوب التعبيرى، بعيداً عن التطريب، ووضع قضايا الوطن فى الاعتبار.

أما الورقة الرابعة فقدمها الملحن الأستاذ منير الوسيمى بعنوان «استلهام المأثور الشعبى فى شعر بيرم» وانعكاساته فى مجال الموسيقى - تجربة خاصة، حيث قدم تجربة مسموعة لبعض أشعار بيرم التى قام بوضع ألحان لها ، وأظهر فى موسيقاه مدى انعكاس أسلوب الشاعر فى معالجة الصيغ

والتراكيب والمفردات اللغوية الشعبية التى استعان بها. وركز الملحن على ما أسماه بالعلاقة الفنية المتقابلة التى اتبعها بيرم، وبالتالى اتبعها الملحن فى وضع ألحانه المستوحاة من الموسيقى الشعبية.

الجلسة الثانية لليوم الثانى كانت تحت عنوان «قراءات نصية»، قدمت بها ثلاثة أبحاث، ورأس الجلسة د. وجيه فانوس.

البحث الأول قدمه د. خليل الشيخ (الأردن) عن «تجربة بيرم التونسى فى السيد ومراته فى باريس - بين قسوة الواقع وجماليات التشكيل الفنى»، تقوم الدراسة بمقارنة التجارب الأدبية والفكرية التى يحفل بها الأدب العربى الحديث بعمل بيرم (السيد ومراته في باريس)، كما تقدم تحليلاً لصور بيرم الفنية. أما البحث الثانى «فقدمه د.فتحى أبو العينين بعنوان «تحديث المجتمع وتحديث الفن». يجرى البحث فى مستويين. الأول: محاولة الكشف عن الظواهر الاجتماعية، والثقافية، وأنماط السلوك والعلاقات التى كان بيرم يلح على ضرورة تحديثها. المستوى الثانى، محاولة لتقصى جماليات التشكيل. كما تحاول الدراسة، أيضاً، تقديم تفسير فى ضوء السياق الاجتماعى والثقافى للمجتمع المصرى عامة، وانتماءات بيرم نفسه للشرائح الاجتماعية الشعبية، وآفاق التوقعات لدى المتلقين لهذا النوع من الكتابة.

البحث الثالث والأخير فى الجلسة الثانية، قدمه الباحث والناقد حازم شحاته بعنوان «أيديولوجيا التقنية الشعرية - قراءة فى نصوص ثلاث شاعرات مصريات». تحاول الدراسة اختبار العلاقة بين التقنية الشعرية، والذات الاجتماعية، بمنهج جديد، وترصد عدداً من الرؤى المشتركة بين الشاعرات الثلاث: سهير متولى، أمل فرح، وكوثر مصطفى. كما تختبر الدراسة أيضاً العلاقة مع القارىء، بدراسة التغير فى التقنية والرؤى عند الشاعرة الأخيرة.

أما الجلسة الثالثة فى هذا اليوم، فقد تمت تحت عنوان «العامى والشعبى: إشكالية المفهوم»، قدم فيها بحثان، ورأس الجلسة د. أحمد مرسى.

البحث الأول للدكتور فوزى رضوان عن «الشعر فى المجتمع البدوى». تناولت الدراسة مجتمع البدو فى الصحراء الغربية، وقد عرض البحث لأهمية تفرع اللغة إلى لهجات، وأسباب هذا التفرع، وأهمية اللغة فى الدراسة الأنثروبولوجية، وعدم فصل اللغة عن محتواها الثقافى. كما أبرزت السمات الرئيسية لمجتمع البدو من خلال نظمه الاقتصادية، وأنماطه القرابية، وأوضاعه الأيكولوجية، وقانونه العرفى. كما تم عرض نماذج من هذا الشعر، قيلت فى المناسبات المختلفة، وربطها بالسياق الاجتماعى لمجتمع البدو، مع تقديم تحليل لبعض نماذج هذا الشعر.

البحث الثانى للدكتورة مرفت العشماوى عن «الأغنية الشعبية - دراسة أنثروبولوجية فى قرية البرج برسيد»، تناولت فيه تعريف الأغنية الشعبية، وخصائصها، وتقديم تحليل لبعض نماذجها.

هذا «وقد دارت مناقشات حول العامى/ والشعبى وإشكالية المفهوم، ننقل جزءاً من هذه الحوارات: د. مدحت الجيار طرح ما يلى: هناك تداخل، فيما بين العامى والفصيح، وتداخل بين العامى والشعبى، ثم تداخل عام بين كل ما هو مكتوب بلهجة غير فصيحة، وبين ما كتب بلهجة فصيحة. وأنا لا أجيب الآن، ولكن هل نستطيع أن نحدد المفاهيم ولو بأن نبدأ بالكلام عن هذا المشروع لتحديد المفاهيم التى تتداخل، وينتج عن تداخلها التصنيفات التى تصنف الأشكال الشعبية، والفنون الشعبية، والآداب الشعبية، والشعر الشعبى، وغيره من الأشكال المنسوبة إلى لغته أو المنسوبة إلى مكانه.

وقد عقب أ. صفوت كمال على الأفكار التى أثيرت فى النقاشات حول العامى/ والشعبى قائلاً: فى الحقيقة إننا دائماً ما نعمل تفريعات غير واقعية، حتى فى استخدام مصطلح عامى. لا توجد عندنا عامية محددة، فعامية رشيد غير عامية دمنهور، غير عامية البدو، هذه لهجات. والعامية، كما تعلمنا، تولد لكى تموت.

الناحية الثانية، لفظ شعبى، وجدتُ د. مرفت قد أشارت إلى الذات الفردية والذات الجماعية، أنا «حستعمل تعبير» د. مصطفى سويف، حينما تكلم عن الفن الشعبى بصفة عامة وقد قال إن الفن الشعبي هو تعبير عن «الأنا» التى تعيش فى الـ «نحن»، هذا يمكن أن يحدد لنا حالة الإبداع فيما يسمى شعبى، وليس فقط فى الشعر.

إذن، لا يجب أن نقحم لفظ عامى على لفظ شعبى، فيوجد عندنا شعر فصيح شعبى، حيث وردت إلينا أشعار فصيحة من العصر الجاهلى، مجهولة المؤلف، هذا إذا وضعنا مجهولية المؤلف أساساً فى أن يكون شعبياً.

وننتقل لليوم الثالث فى جلسته الأولى التى تمت تحت عنوان «امتدادات بيرمية» قدمت أربعة أبحاث، ورأس الجلسة د. خليل الشيخ (الأردن). كان البحث الأول مقدم من د.

يسرى العزب عن «لغة بيرم وأثرها فى الإبداع العامى المعاصر». تناول البحث دراسة اللغة التى كتب بها بيرم أعماله، وكيف وصلت هذه اللغة إلى درجة عالية من الانتشار والتأثير، حيث حققت مستوى رفيعاً من الرقى، وحين راعت مبدأ العموم فى توجهها. ثم تناول التوظيف الجيد لكل المزايا التى تمنحها المستويات اللغوية القائمة فى عصر بيرم فى بنائه للجملة الشعبية، وتوظيف العبارة، ورسم الصور والمواقف.

أما البحث الثانى، فقدمه د. وجيه فانوس (لبنان) عن «بيرم و الزعنى - مقارنة فى الشعر المدينى». قدم البحث فى قسمين؛ الأول: تناول قضايا العلاقة بين العامى والشعبى، والخلط فى المصطلح، وخصوصية المدينة فى تشكيل ما هو شعرى فى الأدب العامى، أو أى مجال آخر، ووجود بيرم والزعنى فى المدينة، ثم تقديم تحليل عن محلية العامية، وشمولية المدينة فى الشعر الشعبى/ العامى، معتمداً منهج البنائية السيميائية، وذلك فى شعر كل من بيرم، والزعنى.

أما الورقة الثالثة، فقدمها أ. لطفى سليم بعنوان «بيرم بين سابقيه ولاحقيه». تناول فيها مكانة بيرم بين زجالى عصره، وأسباب تفوقه.

أما البحث الرابع، فقدمه د. فاروق أحمد مصطفى بعنوان «لغة الموالد وبيرم التونسى». تناول البحث أهمية التفكير الاجتماعى للغة بفرعيها، العامية والفصحى، وعرض للاحتفال بالموالد، وأشار إلى المجالات المختلفة للغة العامية والفصحى فى هذه الاحتفالات. كما قدم نماذج لهذه المجالات واستخدامات اللغة فيها.

أما الجلسة الثانية فى هذا اليوم، فكانت عن «سؤال اللغة». وكما سبق فى العرض، فإن موضوعات أبحاث هذه الندوة كانت قد رحلت للجلسة الأولى نظراً لاعتذار بعض المشاركين، وقد خصصت لشهادة الشاعر محمد بغدادى، وقد تناول، فى شهادته ، تجربته فى كتابة شعر العامية، وتجربته فى إصدار مجلة ابن عروس، وأسباب توقفها.

الجلسة الثالثة تمت تحت عنوان «فى الوسائل الشعرية». قدمت بها أربعة أبحاث، ورأس الجلسة المفكر المصرى محمود أمين العالم. البحث الأول قدمه د. جورج زكى الحاج (لبنان) عن «أوزان الشعر اللهجى، مقارنتها فى مصر ولبنان بأوزان الخليل الفراهيدى». دار موضوع البحث حول قضيتين؛ الأولى عن علاقة اللغة المحكية بالفصحى، وتناول فيه استقلالية العامية المحكية، (باعتبار أن المحكية ليست الفصحى التى دخلها الفساد والرطانة، وإنما لغة قائمة بذاتها)، القضية الثانية عن التوأمة، أو ما يشابهها، بين أوزان الشعر اللهجى فى لبنان ومصر من جهة (المواويل البغدادية)، وأوزان شعر الخليل الفراهيدى من جهة ثانية. البحث، قدمه د. عبد الرحمن أيوب (تونس)، وهو محاولة تنظيرية عن «الذاكرة الجمالية التى تنتج الشعر والنثر - محاولة ربط الذاكرة باللهجات»، عرض فى بحثه لعشر قضايا، هى: حول اللهجات من حيث الثبات والاشتراك، والتحول، ثم الذاكرة الآنية والذاكرة الدائمة، ثم تحدث، استنتاجاً لما سبق عن الاستحراز اللسانى، وظاهرة التراكم الدلالى، تلى ذلك عرض لمفهومى الزمانية والمكانية، وعارض كل ما جاء فى بحث د. جورج زكى عن المقطعية، ثم تناول قضية الجذر اللسانى معتبراً إياه أس الذاكرة اللسانية، بعد ذلك تناول قضية الفصحى والعامية، وقضية التجاور اللسانى، والازدواجية اللسانية والازدواجية الذهنية. وأخيراً، اختتم بحثه بقائمة قصيرة عن الصدق النصى، والخيانة النصية.

البحث الثالث قدمه د. مدحت الجيار بعنوان «الطاقات الصوتية فى شعر العامية المصرية». ناقش فى بحثه التقنيات الداخلية للنص العامى من خلال دراسة شعر العامية المصرية، الذى اعتبره وريثاً لشفاهية الشعر العربى القديم من ناحية، ولشفاهية الشعر الشعبى من ناحية أخرى، مطبقاً هذه التقنيات على نماذج من شعر العامية.

البحث الرابع لمسعود شومان عن «تناص بيرم مع الإبداع الشعبى». عرض فيه علاقة بيرم بالآخر/ الآخر الشعبى، المتمثل فى النصوص الشعبية. وتناول الفروق الاصطلاحية بين الشاعر الشعبى، وشاعر العامية، والزجال. ثم تناول العنصر الشعبى، والموال، وتناص أزجال بيرم مع الموال بأشكاله المختلفة.

اليوم الرابع والأخير، عقدت فيه جلستان، الأولى تحت عنوان «شعر المواطن العربية»، والثانية تحت عنوان «الشعرى والاجتماعى». فى الجلسة الأولى قدم ثلاثة أبحاث، ورأس الجلسة د. السعيد بدوى، البحث الأول، قدمه د. محمد ولد بو عليبه (موريتانيا) عن «الأدب اللهجى: موريتانيا نموذجاً». عرض فيه بحثه على خمسة أقسام، الأول، مقدمة عامة عن الأدب اللهجى بوصفه إبداعاً يتمتع بعراقة فى كل الأقطار العربية، الثانى، بحث المؤثرات الأجنبية على الأدب اللهجى فى موريتانيا شكلاً ومضموناً. القسم الثالث، نشأة الأدب اللهجى الموريتانى وعلاقته بالحضارة الزنجية المجاورة، وارتباط الشعر اللهجى بالغناء والموسيقى. الرابع، بحث فى

نظام الأدب اللهجي مقارنة بالأدب الفصيح، القسم الخامس والأخير تقديم نماذج للشعر اللهجي الموريتاني، مع مقارنة بالنماذج في الآداب الأخرى، والبحث فيه باعتباره أدب رؤيا.

البحث الثاني قدمه أ. علي المرموري (تونس) عن «الشعرية في الشعر الشعبي التونسي - أحمد البرغوثي نموذجاً». تناول في البحث بعض الإشكاليات المطروحة على النص الشعري الشعبي، من خلال ميكانيزمات المدرسة الشعرية وذلك في مبحثين؛ الأول: يبحث في نمطية الصورة البلاغية - الشعرية داخل المدونة الشعرية لأحمد البرغوثي، والثاني، يبحث في منطقية الصور الشعرية.

الورقة الثالثة قدمها أ. إبراهيم بعلوشة تحت عنوان «حول الشعر الشعبي الفلسطيني». تتبع فيها المراحل التاريخية التي مر بها هذا الشعر، وذلك في ثلاث مراحل؛ الأولى قبل الانتداب البريطاني على فلسطين وبعده، الثانية، منذ صدور وعد بلفور، والمرحلة الثالثة ما بعد ١٩٤٨.

أما الجلسة الثانية والأخيرة في الندوة القومية الموسعة التي عقدت تحت عنوان «الشعري والاجتماعي»، فقد أثارت نقاشات واسعة حول موضوعات الأبحاث الثلاث المقدمة فيها. وقد رأس الجلسة د. أحمد أبو زيد. البحث الأول تقدم به د. محمد البحري (تونس) عن «إشكالية الوعي والفعل الثقافي عند بيرم». عرض فيه مقولات ثلاث هي؛ الوعي، والحرية، والفعل الثقافي، بالنسبة لوعي بيرم التونسي، وكيف استطاع بيرم، من خلال اختياراته، وتأثيره في الواقع الثقافي الحي، أن يدرك خصائص الصراع الثقافي والحضارة بين الشرق والغرب، وكيف أن بيرم صاحب الثقافة الشعبية الأصيلة استطاع أن يطور وعي هذه الثقافة، وحول سلطة المعرفة عن الثقافة النخبوية، إلى الثقافة الشعبية.

أما بحث د. عبد المنعم تليمة المقدم تحت عنوان «شعر العامية المصرية - حداثته وحداثة المجتمع»، فقد تناول فيه قضيتين، الأولى قضية البنية التاريخية الثقافية المصرية، وقضية تحديث المجتمع. في القضية الأولى وصف البنية المصرية الثقافية بأنها بنية إبداعية أساساً. كما تناول اللغة، والعامية خلال هذه البنية التاريخية الثقافية، فقال:

«.. اللغة ليست واقعة من الوقائع، أو حدثاً من الأحداث، أو أداة من الأدوات، إنما هي الوعاء الحافظ لتجربة الجماعة في التاريخ، وهي عماد التماسك الاجتماعي، والتطبيع الاجتماعي. وإذا أردنا أن نتحدث عن العامية فلابد - إذن - أن نعرضها على البنية المصرية بكاملها. بمعنى، إذا كانت مصر الراهنة هي حصيلة تفاعل، وليست حصيلة جمع لثقافات، وأبنية قومية، وشعوب، ومذاهب، وعقائد، عبر سبعة آلاف سنة. إذن فالعامية المصرية هي كذلك. هي حصيلة تفاعل هائل جداً من اللغات القديمة، والوسيطة، والحديثة، وإذا كان القانون التاريخي لمصر هو التفاعل، فقانون العامية المصرية هو التفاعل، فالعامية المصرية حصيلة تفاعل لغوي».

ثم تحدث عن الأدب العربي قائلاً: في تقديري أن الأدب العربي هو كل نص شفوي أو مدون من وادي الرافدين، ووادي النيل، والشام، وجزيرة العرب. فالأدب القديم الملحمي والديني، النصوص الملحمية، جلجامش وإيزيس وكذا، هي الأدب العربي القديم، وأدب ما قبل الإسلام، صب - بغض النظر عن اللغة - في الأدب العربي الذي نعرفه باللغة العربية.. فهذه الإبداعات السابقة، لا يمكن أن تكون قد فنيت، حتى لو تراجعت لغاتها؛ فالمثل الأعلى الجمالي ما يزال مطرد ومستمر.. هذا هو الأدب العربي في اتساعه وفي خصوبته.

والأدب العربي الفصيح ليس إلا أحد الروافد، رافد موجود لظروف تاريخية، وتطوره معروف.

والذي يريد أن يؤرخ للأدب العربي، لا يستطيع إلا أن يمحوره حول العامية المصرية؛ لأن العامية المصرية تبدت في السير، والملاحم العظيمة، وفي القصص الشعبي.

ثم تطرق إلى قضية تحديث المجتمع، فقال: إن تحديث المجتمع المصري قام على أربع غايات هي: تحرير الوطن من المستعمر، وخروجه من العلاقات الكلاسيكية الريفية الإقطاعية الوسيطة، وتعقيل الفكر، وتوحيد الأمة..

وعندي أن الأدب المصري بالفصحى عكس هذه الغايات عكساً رفيعاً في: «اللهم ولي من يصلح»، وأشواقه في المستبد العادل، شعر العامية هو الوحيد الذي كسر هذا، شعر العامية المصرية، هو الشعر الوحيد الذي وقف، وانتفض منتصباً في وجه الديكتاتورية.

أما البحث الثالث، فكان للدكتور سيد البحراوي بعنوان «سلطة العامية، وعامية السلطة». عرض فيه لتعريفه لمصطلح العامية، وعلاقة شعر العامية بحركة التحرر الوطني منذ الأربعينيات إلى الآن، وموقف شعراء العامية الآن من السلطة، ومن الشعب، ومن الشعر.

فقال: حينما استخدم مصطلح سلطة العامية، أقصد أن هذه العامية تمتلك سلطتها من قدرتها على أن تستوعب مجمل التراث الشعبي المصري طوال التاريخ، وأن هذه العامية

المصرية تمثل بداية الاستيعاب والتمثل، وإعادة صياغة مجمل العناصر الثقافية والحضارية المختلفة التى عرفتها مصر، ووضعتها فى نسقها الخاص المتميز، والمختلف، وبالتالى أسميها عربية مصرية، لكن أنا أغلب فيها الطابع المصرى أكثر من اعتبارها لهجة من اللهجات العربية، ومن يمتلك هذه العامية ويعرف طاقاتها الإبداعية، فإنه يمتلك ثروة كبيرة أسميها صوت الشعب. ورغم أن هذه العامية لغة الجميع، إلا أن المصريين لم يكونوا أبداً كتلة واحدة طوال التاريخ، بمعنى أن المصريين انقسموا إلى حاكم ومحكوم، لذلك ست السلطة طوال تاريخها إلى أن تستولى على إبداعات الشعب، وتحاول أن تحوله لصالحها، ومن هذه الأشكال الزجل بصفة خاصة. ثم تطرق إلى علاقة حركة التحرر الوطنى بشعر العامية المصرية، فقال: إن حركة التحرر الوطنى منذ الأربعينيات وحتى السبعينيات، نجحت لأنها كانت ذات امتدادات فى الحركة الشعبية، نجحت فى أن تجد عدداً كبيراً من شعراء العامية ليكونوا الواسطة بينها وبين الطبقات الشعبية. والمقولات، والمفاهيم، والمشاعر والعواطف، والتقنيات التى استخدمها شعراء العامية منذ فؤاد حداد، وصلاح جاهين، ثم الجيل التالى لهم، كانت متقاربة إلى حد كبير مع مجمل المقولات التى قالت بها حركة التحرر الوطنى. غير أن تحول هذه الحركة عبر توليها السلطة، وتحول السلطة نفسها عن قيم حركة التحرر الوطنى، قادت الشعراء إلى الانفصال عن سلطة الشعب، وعامته، ليميلوا إلى تحقيق صوت السلطة، سواء على نحو مباشر، أو غير مباشر. غير أن هناك أجيالاً أحدث قد صمتت عن قول الشعر تعالياً على هذه اللعبة، أو لجأت إلى سلطة الشعر فى ذاته باعتباره فناً تعبيرياً، وليس وسيلة لصياغة آمال الشعب وطموحاته، أو لخدمة السلطة.

وقد فتح د. أحمد أبو زيد النقاش حول الأبحاث الثلاثة قائلاً: إن المحاضرات الثلاث كانت طيبة جداً بالمسائل التى تستحق منا أن نناقشها. وفى تعليقه على بحث د. تليمة، قال: أقوم بالإشراف على بحث عن رؤى المصريين فى المجتمع المصرى، وتتطرقنا فعلاً إلى أن العامية المصرية كما ينطق الفلاح المصرى المادى أعمق بكثير جداً جداً، وتفتح مجالات أوسع بكثير جداً، مما نستطيع أن نصل إليه عن طريق الفصحى، «ذلك لأنها ليست نابعة من وعى هذا الرجل، وإنما من كل التاريخ والتراث الذى يحمله دون أن يعى، ولكنه يعبر عنه بأسلوبه الخاص».

ثم تحول قول الدكتور أحمد أبو زيد إلى التعليق على البحث المقدم من د. سيد البحراوى قائلاً: أثارت هذه المحاضرة عدداً من المشكلات: الدور الذى يلعبه شعر العامية نحو التعبير عن صوت الشعب: هل هو صوت الشعب أم أنه انحرف عن هذه المسألة. هذه المشكلة التى شغلت جانباً كبيراً من التاريخ المصرى الحديث. ثم انحراف شعراء العامية عن هذه الرسالة السامية، نحو العمل الفنى. وهل يا ترى مطلوب من شاعر العامية أن يكون دائماً صوت الشعب، أو أن يكون أحياناً صوت نفسه؟ هذا يعلى مسألة الذاتية والموضوعية يجب أن تثار. وكانت الأسئلة الموجهة للدكتور تليمة عن قوله أن من يريد أن يؤرخ للأدب العربى، عليه أن يتمحور حول العامية المصرية، وقد لاقى هذا الرأى اعتراضاً من كل من د. عبد الرحمن أيوب، ود. محمد وائد بو علية.

السؤال الثانى له أيضاً حول قوله أن الفصحى نادت بالديكتاتورية، وأن العامية المصرية، وحدها، هى التى تصدت للديكتاتورية. وكان تساؤل د. عبد الرحمن أيوب: هل العامية المصرية مثل بقية الآداب العربية؟ هل فى جانب منها ليست تلك العبارة «المطالبة بالبطل المفقود»، فهى لم تنادِ البطل للإطاحة بالديكتاتورية، وإنما تناشده أن يأتى.

الكلمة الثالثة كانت للشاعر سمير عبد الباقى للرد على د. سيد البحراوى عن تحول شعراء العامية المصرية، وتخليهم عن الدفاع عن قضايا الشعب، واتجاههم لكتابة الأغانى. نوجز رده فيما يلى: إن أروع ما كتب فى شعر العامية المصرية كتب فى السبعينيات، حتى من انتقلوا إلى كتابة الأغنية. كان «بوابات العالم الثالث»، و«الممنوع والمشروع»، للأبنودى، «كتابات» فؤاد حداد الأخيرة التى لم ينشر معظمها، شغل فؤاد نجم، وأعمالى.

البحث عن عوامل التوهين فى الموقف، وليس فى الجذر الطبقى للشاعر، أى إن التوهين والاكتئاب يبحث عنه فى الستينيات وفى السبعينيات، وفى صحة الموقف الذى كان متخذاً فى هذا الوقت. يعنى أن هذه الأمور أكبر من مجرد أنها ترتبط بالسياق.

الموضوع الثالث بالنسبة للأغنية، طول عمر الأغنية جزء أساسى من الإبداع الشعبى. بديع خيرى كل ما عمله أغانى، فكلمة أغنية، هنا، توحى بالابتذال، والدونية. وأنا، على العكس، أعتبر إبداعات سيد حجاب فى أغنية الأطفال عمل رائع، ويجب أن يُدرس، وأغان كثيرة للأبنودى ليست أغانى استهلاكية. أما مسألة الانتقال من حركة التحرر الوطنى إلى فئة أخرى، أو لطبقة أخرى معادية، أو لموقع سياسى آخر، فهى مسألة أيضاً خارج إطار الفن، ويحتاج لأن تدرس على

ضـوء تكوين الشـاعـر، وبنيـانه؛ ذلك لأن إطلاق الأحكام بعمومية فيه ظلم كبير للإبداعات التى تمت فى السبعينيات، والثمانينيات، وحتى التسعينيات.

كـان هذا موجـزاً للأبحـاث والدراسات التى قدمت للندوة القومية الموسعة للاحتفال بذكرى «بيرم التونسى» والتى دارت فيها حوارات جادة، وقدمت فيها أبحاث ذات أهمية كبيرة لكل من يهتم بقضايا شعر العامية والأدب الشعبى. وقد لفتت الندوة الانتباه إلى التالى:

١ ـ أن مصطلحات الأدب الشعبى يحتويها تياران كبيران، الأول يرى أن المصطلحات قد حُددت، واستقرت، وما علينا إلا أن نعود إليها، والثانى يرى أن المصطلحات ما تزال تحتاج إلى مزيد من التدقيق والفحص فى ضوء التقدم العلمى والمناهج العلمية الحديثة، ويسعى إلى تقديم رؤية للأمر.

٢ ـ أن شعراء العامية المصرية يحتاجون إلى المزيد من الحوار حول قضاياهم مثل شعر العامية وعلاقته بقضايا الوطن والمجتمع فى المرحلة الراهنة، ووجود أم عدم وجود حركة نقدية موازية لتطور شعر العامية المصرية، وقضية النشر بالنسبة للشعر المكتوب باللغة العامية.. إلخ.

٣ ـ إنتاج بيرم ما زال هناك من يدرسونه، ويكتشفون جوانب، فى أعماله، جديدة من خلال المقارنات، والرؤى والمناهج الجـديدة، بما يعنى ثراء هذا الإنتـاج وحـيـاته الخصبة.

بانوراما..

فى فن العرائس

ناهد شاكر محمد

بقاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا، أقامت الفنانة «سهام على ميلاد» معرضها الشامل المتميز عن العرائس التى استوحتها من التراث الشعبى المصرى، علاوة على أعمالها الفنية الأخرى، وذلك فى الفترة ما بين ١٠ حتى ٢١ أبريل ١٩٩٦، وهى أعمال تمثل جميع مراحل مشوارها الفنى، منذ تخرجها فى المعهد العالى للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ حتى الآن، بدءًا من أعمال التصوير فى فن الصورة الشخصية (البورتريه)، والمناظر الطبيعية التى سجلتها بالألوان الزيتية والمائية والباستيل.

وفى هذه اللوحات، يظهر اهتمام الفنانة بالطبيعة. وفى أعمالها التى نفذتها بطريقة الخياسية، ظهر تأثرها بفنون التراث القبطى والإسلامى، حيث مزجت فيها إيحاءات من الجداريات الشعبية، مع رموز وأشكال من التراث المصرى الشعبى، بما تحمله تلك الرموز والأشكال من قيم تشكيلية، تم التعبير عنها من خلال الكتابات والرموز الشعبية.

وتتميز الفنانة فى أعمال الخياسية بقدرتها على تحويل العمل فى المشغولة الفنية إلى جدارية تصويرية منفذة بقصاصات من الأقمشة، ومستعينة ببعض الشرائط والمنسوجات التقليدية، مثل أقمشة السروج والشرابات المستخدمة فى سروج الخيل، حيث توظفها توظيفاً حديثاً، مع إضافة الخيوط المتنوعة، بأساليب مختلفة، لإبراز الملبس وغرز الخيط لخدمة جماليات العمل الفنى.

ولقد تميز المعرض، الذى أقيم فى دار الأوبرا فى الفترة من ١٠ إلى ٢١ أبريل ١٩٩٦، بحشد هائل من العرائس، حيث تم تسمية هذا المعرض «بانوراما فى فن العرائس - سهام على ميلاد»، مما يكشف عن مدى الارتباط الوجدانى للفنانة بهذا الفن، والذى تتميز فيه كل عروسة من هذه العرائس بشخصية منفردة لها كيان خاص بها. وبسؤالنا للفنانة عن هذا الحشد، أجابت بأن «العرائس امتداد لموضوع قديم قدم التاريخ، مارسته البشرية على اختلاف حضارتها وثقافتها، واختلف فيه دور العروسة، تبعًا لظروف كل عصر، بدءاً من العصر البدائى، حتى عصرنا هذا.

وكانت أعمال السحر للتغلب على قوى الشر أو المجهول، أو التقرب إلى الآلهة، بتقديم القرابين، أو أداء الطقوس الجنائزية، أو الدينية، كانت من أهم الإيحاءات فى عالم العرائس.

كذلك كان للعروسة دور فى تسجيل الحياة اليومية، كما أن الدمى التى يلعب بها الأطفال كانت موضوعًا من أهم الموضوعات.

وكان للوجود الذى حققته العرائس فى كل الحضارات السابقة أثره الكبير على أعمالى، وقد دفعنى ذلك إلى البحث والعودة إلى أيام أن كان الإنسان البدائى يسكن الكهوف، أو فوق قمم الأشجار، ليحتمى من تقلبات الجو وعوامل الطبيعة، أو هجمات الوحوش المفترسة.

وقد لجأ الإنسان البدائى إلى عمل أشكال من الطين أو العظم أو الخشب، غير واضحة المعالم، ترمز إلى كائنات غيبية، تجمع بين الشكل الآدمى والحيوانى، وغير مكتملة الأطراف والملامح، يقرأ عليها تعاويذ، يعبر فيها عن خوفه أو رغبته فى التغلب عليها، وعلى قوى الشر التى تكمن فيها ولا يعرف لها تفسيرا. ويعتقد أنه بتقديم هذه التمائم، يستطيع أن يتقرب إلى الأرواح الشريرة ويتقى شرها، وكذلك بتقديم القرابين إلى الآلهة وعبادتها.

وفى العصر الفرعونى، لعبت العروسة دوراً فى مجال الاحتفالات الدينية، كذلك عرفت الدمى التى يلعب بها الأطفال، ويوجد نماذج منها فى المتحف المصرى. أما النماذج الخشبية، التى تماثل الخدم الذين يقومون بالأعمال اليومية، فقد كانت تدفن مع الموتى ليقوموا على خدمتهم عند البعث.

وفى العصر القبطى، كانت العرائس الملونة تصنع من الخشب أو العظم أو العاج، وهى أشكال تجريدية للأجسام الآدمية، وقد وجدت فى المقابر القبطية بأعداد كبيرة تصل إلى المئات، وسميت بالونيسة؛ أى التى تقوم على مؤانسة المتوفى فى حياته الأخرى.

أما عرائس المولد، المصنوعة من الحلوى، فقد عرفها الإنسان المصرى المسلم فى العصر الفاطمى، وهى من الدمى التى تتميز بها مصر وحدها ،وانتشرت فى الاحتفالات والمناسبات الدينية، كمولد النبى (صلى الله عليه وسلم)، وأولياء الله الصالحين، . وأضافت الفنانة ،إن هذه العرائس كانت بعض المصادر التى استوحيتها فى بعض موضوعاتى. وبما أن للعروسة دوراً مهماً فى التعريف بعادات وتقاليد وأعياد وأزياء أى شعب، فقد وجدت المادة الخصبة فى استلهام هذه المظاهر. فالعروسة تحمل الكثير من الخبرات التاريخية والأسطورية والفنية، وهى مخزن معبأ بالخبرات. وقد حرصت فى أعمالى على إضفاء الاهتمام بالقيم الفنية الخالصة التى تعتمد على خصوصية المظهر شكلاً ولوناً وتنسيقاً.

وقد استلزم إخراج العروسة فى شكل متقن وأنيق وجميل معالجة شتى الخامات المتنوعة، واستخدام الأدوات والعدد اللازمة لتشكيل هذه الخامات.

وقد حرصت على ممارسة العمل واكتساب الخبرة فى مجالات الفنون التطبيقية اللازمةلإخراج العروسة فى مظهرها الأنيق، كالخزف وصياغة الحلى وحياكة الملابس ونجارة الأثاث وتوليف الخامات توليفاً جيداً يقوم الجزء فيه بخدمة الكل.

وقد انصهرت كل هذه الخبرات فى بوتقة العرائس، وساهمت فى إبراز كل شخصية منها بأن يكون لها كيان تشكيلى محمل بجميع القيم الفنية التى يحملها أى عمل من فنون التعبير المختلفة. وفى أثناء التجوال بين معروضاتها، وتأمل هذه الأعمال الفنية، ظهرت واضحة درجة الإتقان العالية فى تنفيذ هذه العرائس، وخبرة الفنانة الواعية المدركة لكل التفاصيل الدقيقة، بالإضافة إلى أناقة الملابس، والاهتمام الواضح بمكملات الزينة والحلى، والاهتمام بأدق التفاصيل الخاصة من تصفيف الشعر وأغطية الرأس، مما يؤكد نفاذ بصيرة الفنانة ووعيها بدقائق وتفاصيل الأزياء المميزة لكل إقليم، وإبرازها فى أسلوب فنى مبدع يجمع بين الدقة والرفاهية، بالإضافة إلى اهتمام الفنانة بدراسة الحياة الشعبية المصرية الأصلية بكل معالمها وتقاليدها وأعيادها ومناسباتها الاجتماعية وملامحها البطولية وأساطيرها. فاهتمام الفنانة بدراسة الأزياء الخاصة بكل منطقة - كما فى المجموعات التى تمثل الواحات وسيناء ومرسى مطروح - نلاحظ الاهتمام بأدق التفاصيل، لإبراز سمات كل عروسة وخصائص المنطقة المعبرة عنها.

وبالإضافة للأعمال التى تعبر عن الاهتمام بالحياة اليومية العادية للبيئة الشعبية، مثل: التجمعات على المقاهى، حرصت الفنانة على تقديم كل التفاصيل التى تحوط عرائسها كالمنضدة والكراسى والشيشة. وفى هذه المجموعات، تتضح مهارة الفنانة فى المشغولات الصغيرة تتضح وتتأكد دراستها لكل الحرف والمواد المستخدمة فى تكوين أعمالها الفنية من المعادن وأدوات النجارة، مع الاهتمام بدراسة التشريح من حيث دقة وضع كل حركة التشريح وأوضاع العرائس وإيماءاتها أو اتجاهاتها، سواء فى وضع الوقوف أو الجلوس، ومما يضفى حيوية فنية على هذه القطع النحتية التى تكون مجموعة عرائسها. أما بالنسبة للعادات والتقاليد، فلم تترك الفنانة موضوعاً مثل زفة العروسة إلا وقدمته بكل التفاصيل،

سواء فى حفلات الزفاف أو المناسبات المختلفة والعروض الفنية، مثل: رقص الخيل، بالإضافة لصورة من الحياة اليومية، مثل: العودة من السوق وغير ذلك من ممارسات الحياة اليومية للإنسان المصرى. ومن المجموعات المتميزة للفنانة، نجد مجموعة تمثل فرقة حسب الله، وعددهم سبعة موسيقيين. وهم عبارة، عن مجموعة عازفين بزيهم الرسمى وملامحهم المميزة، يقومون بالعزف كل حسب آلته. ونجد أيضاً عازفى الربابة، بزيهم وآلاتهم التقليدية، وغير ذلك من نماذج تبعاً للموضوع الذى تم تناوله، فمثلاً عروسة المولد شكلتها الفنانة بأساليب متنوعة لتعطى معالجات لشكل عروسة المولد التقليدية. فالعروسة الشعبية للفنانة سهام شخصية مفردة ولها كيان متميز لا يتكرر. وفى الواقع، إن نشاط الفنانة لم يقتصر على الموضوعات الشعبية فقط، بل امتد إلى الشخصيات العامة التى تركت آثارها فى وجدان الشعب المصرى، وأثرت فى الحياة السياسية والأدبية والفنية بجهودها المتنوعة، مثل الأستاذ توفيق الحكيم، والرئيس الراحل أنور السادات، والأستاذ الفنان حامد سعيد، والسيدة أم كلثوم، وذلك بالإضافة إلى عروسة شخصية للفنانة نفسها.

وكما قال الأستاذ حامد سعيد بأن الأستاذة سهام على ميلاد وفقت فى تحقيق فن عرائس مصرى جديد، بعد أن وهبته حياتها وعملها، بعقلها، ويقبلها وبصادق نظرتها المتعمقة المحبة للحياة ونقدها المتعاطف، وصبغتها المتعمقة، وأبعاد إدراكها، التى قل أن تتوفر على وفاق لإنسان كما توفرت وتوافقت واتسعت فى وحدة واحدة، نابضة بالبهجة والدقة والدعابة والفردانية الجديدة، البعيدة عن النمطية والسطحية التى يكاد تفرض وجودها على هذا الفن. فن العرائس. المنتشر على مستوى العالم، وفى عصور من التاريخ عديدة، تنبض أعمال هذه الأستاذة بحيوية ذاتية لها فاعلية يتأثر بها من يعرف كيف يتودد إلى هذه الأعمال برؤية متأنية وحب شديد ومعرفة حقيقية لزوايا النفس التى تهفو لسواء القيم أو المعانى التى شحنت بها مفردات هذا العالم: عالم سهام ميلاد.

ولو أمكن التواصل مع هذه الأعمال والكشف عنها وتسجيلها، لأمكن لكثيرين أن يتعرفوا على فن جديد له عمق فريد فى تاريخنا القديم والوسيط. وأضافت الدكتورة نعمات فؤاد فى تعليقها على أعمال الفنانة: أحسست وسمعت فى أعمالها نبضات القلب المصرى فى أفراحه وتقاليده وحياته اليومية. إن مصر تراث وتاريخ وفن ووشى ونمنمة وتفويض وعطاء موصول متواصل، وليس كالفنان أحد هو أشد حفاظاً على هذا التراث. وفى رأى للأستاذ حسن عبدالمنعم عن الفنانة، يقول: تقدم لنا الفنانة سهام على ميلاد نماذج جديرة بالإعجاب والتقدير، تعتبر بحق تسجيلاً متسماً بالفن الإبداعى لعرائس مصرية ومجموعة من المأثورات لعناصر من الفولكور المصرى العريق.

ولقد اهتمت الفنانة سهام على ميلاد منذ دراستها للفنون الجميلة، وحصولها على دبلوم المعهد العالى للفنون الجميلة عام ١٩٤٩ ثم إجازة التدريس عام ١٩٥٠، بالإبداع الشعبى المصرى والحياة المصرية بمكوناتها البيئية من طبيعة وإنسان، وسجلت ذلك بمختلف وسائل التعبير الفنى، وشاركت فى عدد من المعارض الفنية فى مصر والخارج، وشاركت فى المؤتمر الدولى للعرائس بنيوجيرسى بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٦، حيث أقامت معرضين أحدهما فى نيوجيرسى عام ١٩٧٦ وحصلت على ثلاث جوائز، أما الثانى فكان فى واشنطن فى المكتب الثقافى المصرى عام ١٩٧٦. وسجل اسم الفنانة فى الموسوعة البريطانية من جامعة كمبردج بانجلترا.

وهى عضو فى عدد من الجمعيات الفنية، وحصلت على عدد من الجوائز منها جائزة أولى فى مسابقة العرائس بأخبار اليوم عام ١٩٦٥، وميدالية ذهبية للمعرض الأول للعرائس بجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٧٢، وجائزة أولى للمعرض الثانى للعرائس بجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٧٣، وجائزة تقديرية من المعرض السادس للتذكارات السياحية عام ١٩٧٢، وجوائز من الجمعية الأمريكية فى المؤتمر الدولى للعرائس بمدينة نيوجيرسى بالولايات المتحدة الأمريكية. وكما تقول الفنانة سهام على ميلاد «إن العروسة تلعب دوراً كبيراً فى التعريف بأزياء المجتمعات وتقاليدها وعاداتها وأعيادها. وقد استلهمت دور العروسة فى العصور الماضية، ووجدت المادة الخصبة فى الأعياد والتقاليد والقصص الشعبية والملاحم البطولية. وقد نهجت نهجاً جديداً فى مجال العروسة الشخصية، واستلهمت حياة المشاهير، بالإضافة إلى تصوير البيئة المحلية المتميزة.

وأخذت أرقب وألاحظ نواحى النشاط الحياتية، وأدقق وأستوعب مظاهرها فى ملامح الناس وملابسهم وأعيادهم وعاداتهم وتقاليدهم. واستلزم إخراج العروسة فى شكل متقن جميل إبراز القيمة الفنية التى تتوافر فى فن التصوير والنحت والزخرفة وعدد من الفنون التطبيقية. وقد استدعى الأمر معالجة خامات متعددة واستخدام العدد والأدوات اللازمة لتشغيل هذه الخامات وقد وجهت لنفسى عدة أسئلة:

هل العروسة عمل تسجيلى؟ هل العروسة عمل نحتى؟ وهل هى عمل تصويرى؟ أم أنها عمل زخرفى؟

وأعتقد أننى أجبت عن هذه الأسئلة من خلال مجموعة العرائس التى ابتكرتها على مدى ٢٥ عاماً أمضيتها فى البحث عن تاريخ العروسة المصرية، والعثور على جذور عميقة لها، مما مكننى من أن أحقق طابعاً مصرياً صحيحاً.

جداريات الحج

أشرف محمد كحلة

جرت العادة، فى القرى والأحياء الشعبية بالمدن، بأن تزين منازل الحجاج قبل سفرهم لأداء مناسك الحج، أو بعد عودتهم من الأراضى الحجازية المقدسة فتطلى البيوت من الداخل والخارج وكذلك الأبواب والنوافذ. أما الواجهات، فتزين بالرسوم الملونة والكتابات الدالة على هذا الحدث مستخدمين فى ذلك ألواناً هى، فى الغالب، صريحة وزاهية جيرية ممزوجة بالغراء، أو بلاستيكية، أو ألواناً زيتية .

ويقوم بعمل تلك الرسوم الجدارية والكتبات فى القرى «المبيض» ـ غالباً ـ الذى يقوم بعملية الطلاء، أو البعض من أهالى الحاج وأصدقائه، ممن تتوفر لديهم القدرة أو الموهبة فى الرسوم والتلوين، وربما لا يتوفر واحد من هؤلاء، فيأتون بخطاط المنطقة ـ الذى يحترف هذا العمل، إلى جانب أعمال أخرى ـ أو خطاط من المدن المجاورة، ويتقاضى على ذلك أجراً .

ومن الملاحظ، من خلال النماذج التى شاهدتها وقمت بتصويرها، أنهم يبدعون فى التعبير عن وحدات رسومهم الجدارية التى تنقسم إلى:

أ ـ وحدات مصورة :

تصور مشهد الكعبة المكرمة وعليها كسوتها الشريفة، أو تصور قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، أو غار حراء، أو عملية ذبح الفداء.

كما نجد رسوم وسيلة الانتقال التى يستقلها الحاج للوصول إلى الأراضى المقدسة لأداء فريضة الحج أو العمرة، وكذلك الزيارة سواء بالباخرة أو الطائرة، وهى وسائل حديثة، وكذلك رسم الجمل؛ رمز وسيلة المواصلات للحج، ومحمل ـ الحج قديماً.

وقد يقوم الفنان برسم الحجاج يطوفون حول الكعبة المكرمة فى موجات مستمرة لاتنتهى، وتكون هذه الرسومات كلها بمثابة وسيلة للإعلان عن قيام صاحب الدار أو زوجته بأداء تلك الفريضة أو كليهما.

ويعتبر المحمل فوق الجمل الذى يقوده جمال ومن خلفه موكب الحجاج من الرسومات الشائعة التى ألفنا رؤيتها على جدران منازل الحجاج .

ولفترة طويلة مضت، كان ملوك مصر يرسلون إلى مكة المكرمة كل عام محملاً يحمل الكسوة المشرفة وهداياهم التى توضع على جمل يزين بأجمل زينة يسير فى موكب عظيم،

وخلفه موكب الحجاج، وكان ذلك من أكثر الاحتفالات التى ينتظرها الناس كل عام، ولها مكانتها وعظمتها لدى جميع المسلمين .

ب ـ الكتابات :

يتكرر ظهور الكتابات المتعددة، وتشير إلى الآيات القرآنية التى تتعلق بفريضة الحج، مثل قوله تعالى :

بسم الله الرحمن الرحيم ، وأذن فى الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق، الحج، آية ٢٧ .

وقوله تعالى ، وأتموا الحج والعمرة لله ، البقرة آية ١٩٦

وقوله تعالى : ، الحج أشهر معلومات فمن فرض فيهن الحج فلا رفث ولا فسوق ولا جدال فى الحج ، البقرة آية ١٩٧ .

وقوله تعالى :، ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً ، آل عمران آية ٩٧ .

وقد تكون الكتابات متمثلة فى بعض الأحاديث النبوية مثل:

، ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة، .

، من زار قبرى وجبت له شفاعتى ، .

، الحج المبرور ليس له جزاء إلا الجنة ، .

وقد تكون الكتابات متمثلة فى تلك العبارات الخاصة بهذه المناسبة الدينية المقدسة، مثل :

عبارة ، لبيك اللهم لبيك لبيك لا شريك لك لبيك، إن الحمد والنعمة لك والملك، لا شريك لك، .

أو عبارة ، حج مبرور وذنب مغفور ، .

أوعبارة ، ألف مبروك ياحاج .. أو حاجة ، .

هذا غير عبارات الترحيب والتهنئة للحاج بسلامة الوصول، مع تمنيات العودة بعبارة ، يارب بعودة ياحاج ، .

وفى بعض الأحيان، يسجل اسم الحاج على الجدران، وكذلك سنة الحج الهجرية والميلادية .

الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الجدارية

ضرب المصريون بسهم وافر فى مجال فن الكتابات والنقوش الخطية الشعبية الجدارية، ووصلوا إلى درجة عالية من الإبداع وروعة التصور وجمال اللون والقدرة على توظيف الخط بأسلوب تشكيلى.

وقد لجأ الفنان المصرى الشعبى إلى الكتابات الشعبية الجدارية، للتعبير عما يجول بخاطره لموضوعات معينة، كالكتابات الخاصة بالحج والتى تكون على هيئة تشكيل خطى لونى للتعبير عن تلك المناسبة.

وسنتعرض ،هنا، لأشكال الكتابات والنقوش الجدارية الخاصة بتلك المناسبة لإبراز ما بها من قيم تشكيلية وجمالية، وعلى وظيفتها فى الثقافة الشعبية، وكأداة تعبيرية عن وجدان الشعب.

١ ـ الكلمات المرتبطة بلوحات تصويرية :

يعتبر هذا النمط من الكتابات من أكثر الأنماط التى طرقها الفنان الشعبى حيث عبر به عما يكنه لرحلة الحج من التقديس والتشريف، وما يحظى به الحاج من احترام فى الوسط الاجتماعى الشعبى بصفته سفيراً إلى البيت المعمور.. ومن أجل ذلك أخذ الفنانون الشعبيون يتبارون فى التعبير عن أحاسيسهم بمختلف الطرق الفنية التشكيلية الشعبية.

ويظهر التعبير فى شكل مساحات لونية أو خطوط تجريدية تعبر عن جموع الحجاج الخاشعين ودون التقيد بتفاصيل أو ملامح متخذاً أسلوباً يميل إلى السريالية تارة وإلى التجريدية تارة أخرى دون قصد أو تعمد. ومع وجود الشريط الكتابى فإن الفنان قد خلق علاقة ارتباط بين الطائفين وما يرددونه من أدعية ويتأكد ذلك بوحدة اللون فيهما.

٢ ـ الكلمات على هيئة تشكيلات فنية :

تكوينات فنية تحاكى بعض الرموز الدينية وعمل بعد آخر فى التصميم الكتابى لعبارات دينية أو أسماء الله الحسنى فى تكوينات متماثلة أوغير متماثلة أو لفظ الجلالة الله جل جلاله واسم النبى محمد صلى الله عليه وسلم. وفى بعض الحالات استخدم الفنان الأسلوبين معاً فى خط مواز يميل إلى التسطيح، رغم علم الفنان ببعض أصول المنظور وتنفيذه فى كثير من الأحيان.

ـ الوعى التام بعملية الإحساس الفنى من خلال تنسيق العناصر المكونة.

ـ التكوين المتماثل والمنتظم الذى راعى فيه الفنان إبراز خطى المحورين الأفقى والرأسى والتكوين غير المتماثل فى تشكيل متشابك ومتوازن على المحورين.

ـ امتزاج الفن الشعبى فى بعض التكوينات بالأساليب التعليمية فى الخط.

٣ ـ كتابات قوامها النقش الخطى باعتباره عنصراً مكملاً لفن المرسمات؛ حيث تتجاوز الكتابات وظيفتها الزخرفية أو

التعبيرية المحددة إلى كونها عنصراً تشكيلياً فى منظومة المرسمات الشعبية؛ حيث قام الفنان الشعبى بتشكيل زخرفى متميز اعتمد على اختزال العناصر سواء كانت طبيعية أو حضرية أو معنوية إلى رموز تشكيلية تتسم بالبلاغة والقوة فى التعبير إلى جانب توظيف الكتابات والخطوط على اختلاف نوعياتها فتتكامل مع التشكيل الزخرفى.

لقد قام الفنان الشعبى المعاصر بتنفيذ صور على جدران بيته تعبر عن رحلة حجه إلى بيت الله الحرام.

ونجد أن هذه الأعمال الفنية الشعبية قد تأثرت بفن المنمنمات واحتوت على الخطوط الإسلامية المختلفة إلى جانب استعارته لبعض الرموز والوحدات الزخرفية المصرية القديمة التى استخدمت فى الكتابات وسطرت بها الحضارة المصرية على جدران المعابد، ويقتصر رسم الفنان على خط رفيع منمق دون الدخول فى مساحات عريضة أو ملونة .

كتب الفنان الشعبى عباراته المأثورة كما تقال فى الحياة العادية دون التقيد بالرسم الإملائى الصحيح .

أطلق الفنان الشعبى خياله فى التعبير عما يجيش بخاطره وما تختزنه ذاكرته الفنية من أنماط ووحدات زخرفية مستلهمة من تاريخه الفنى والحضارى الطويل .

عمد الفنان الشعبى إلى مزج إحساسه الدينى والقومى برمز بلده ووطنه الذى ملأ كيانه، وذلك من خلال وضع النجوم الثلاثة داخل الأهلة أعلى القبلتين مكوناً علم مصر .

٤ ـ كتابات بأسلوب الحفر البارز والغائر :

حيث استخدم الفنان الشعبى ، تكنيك، الكتابة بالحفر البارز والغائر بخامات متعددة منها الحجر والجص والخشب وقد تكامل هذا مع بعض الزخارف البارزة أو الغائرة أو التركيبات المعمارية المتماثلة والمتكررة.

٥ ـ الكلمات المجردة مع رسوم تصويرية :

حيث صور الفنان وسائل المواصلات المختلفة المستخدمة فى رحلة الحج، مثل الطائرة والسفينة والقطار والجمل والحصان، واستخدم أسلوباً زخرفياً يبتعد عن قواعد التصوير الأكاديمى، يعتمد على تحليل السطح لمساحات صغيرة مربعة أو مستطيلة ومحددة بلون مختلف.

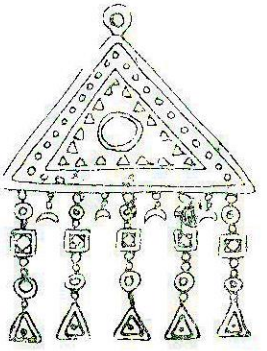
وقد قام الفنان الشعبى باستخدام الكتابات فى صورة زخرفية مكملة للتكوين، وهى عبارات دينية أو حكم وأمثال شعبية تنبع من الموقف.

وهناك مجموعة أخرى لعناصر تشكيلية متنوعة لأشكال الحيوانات والطيور والرموز الشعبية التى تعبر عن دلالات دينية واجتماعية.

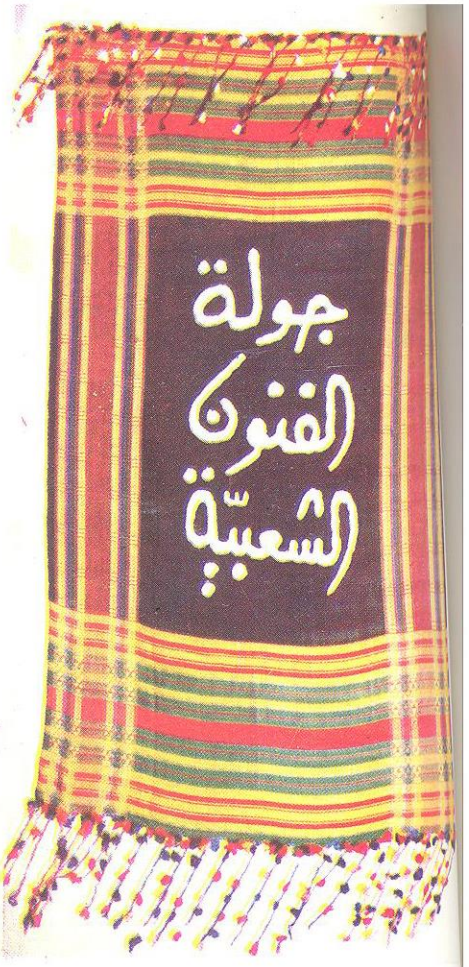
وهناك أشكال تناولت الكتابات المجردة باعتبارها أسلوباً تعبيرياً يعتمد على القيمة الزخرفية، أو يكتفى بالقيمة اللغوية التعبيرية التى تمس إحساس ووجدان الإنسان.

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

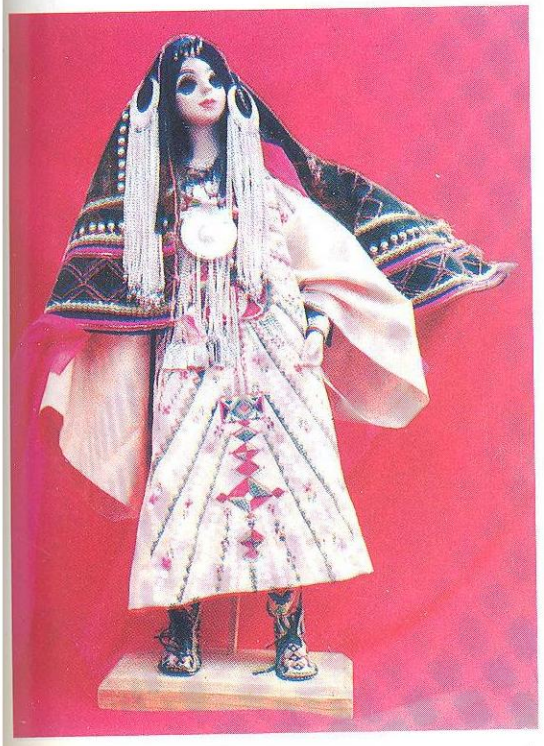
الاهتمام بتسجيل اسم الحاج، ضمن الكتابات، احتفالاً به وتخليداً لذكرى رحلته، إلى جانب الرسوم المعبرة عن المناسبة.

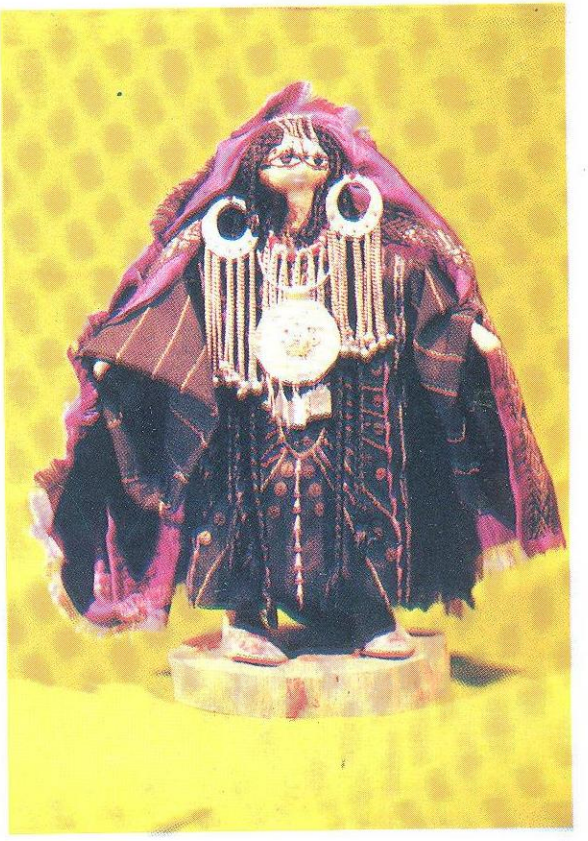


بانوراما العرائس



الفنانة سهام ميلاد فى منزلها مع مجموعة من العرائس الخشبية التى تشكل جزءاً مهماً من أعمالها الفنية التى تكون متحفاً صغيراً



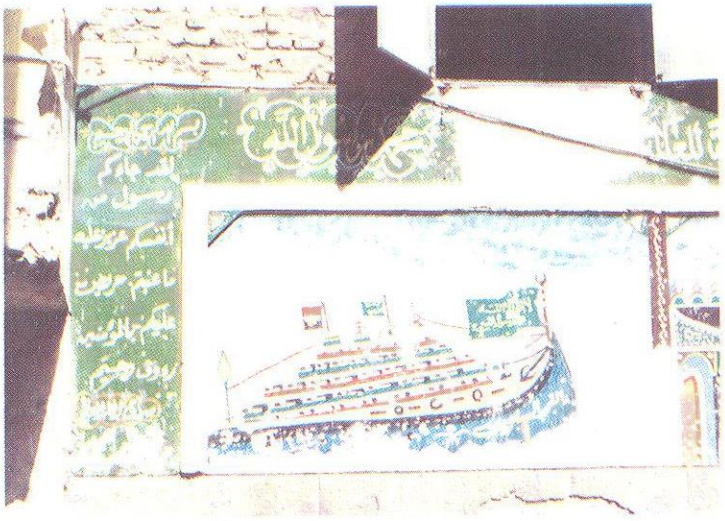


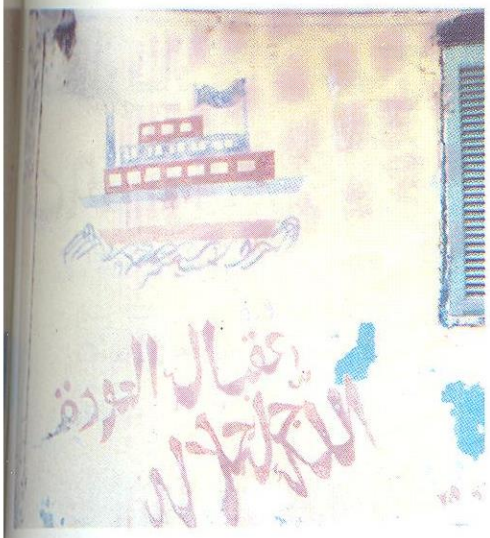
جداريات الحج في الفنون الشعبية

إلمام الفنان الشعبى بقواعد الخط العربى، والمنظور والبعد الثالث خلف الكعبة

تقسيم هندسى رائع يتضح فيه استخدام الرسم مع الكتابة

الكعبة يطوف حولها الحجاج وعبارة «ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة» ويتضح لنا البساطة الشديدة والتلخيص



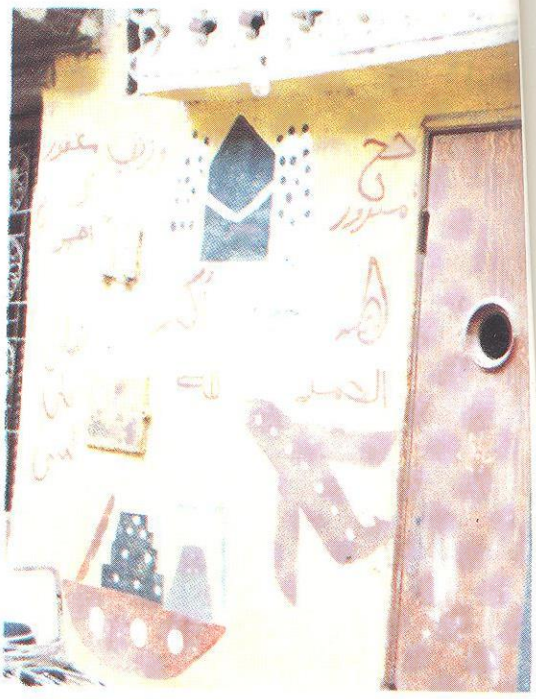


السفينة كأحد وسائل الانتقال إلى بيت الله الحرام فى الصورتين مع تركيز الفنان الشعبى على حركة الذهاب إلى بيت الله الحرام

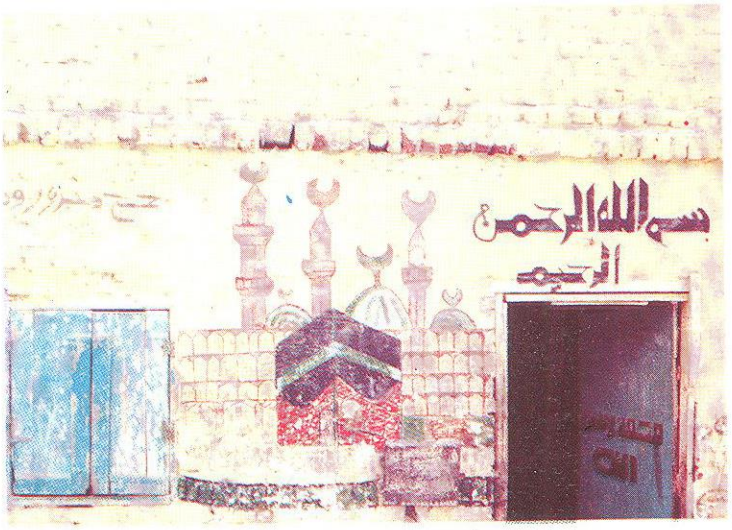
عبارات خطية بتمنى أداء الفريضة والعودة مرتبطة بوسائل المواصلات مع صورة للكعبة. وعبارة «الصلى على النبى (ص)» فى الصورة السفلية

تصوير الفنان الشعبى لوسائل المواصلات المستخدمة فى رحلة الحج واستخدامه أسلوباً زخرفياً يبتعد عن قواعد التصوير الأكاديمى

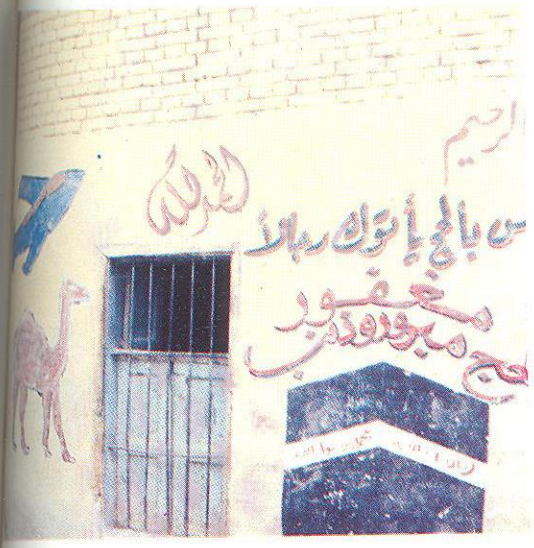
صورة النخلة المثمرة بوصفها تعبيراً من الفنان الشعبى عن العطاء والثواب، والنخلة رمز الأراضى الحجازية



يظهر تمكن الفنان الشعبى من الخط والرسم ويعتمد التصميم عليها بصورة تكاد تكون متساوية



مزج الفنان الشعبى فى الصورة بين مكة والمدينة؛ لضـــرورة الزيارة بعـــد أداء المناسك



التواصل الثقافى بين الجمل والطائرة

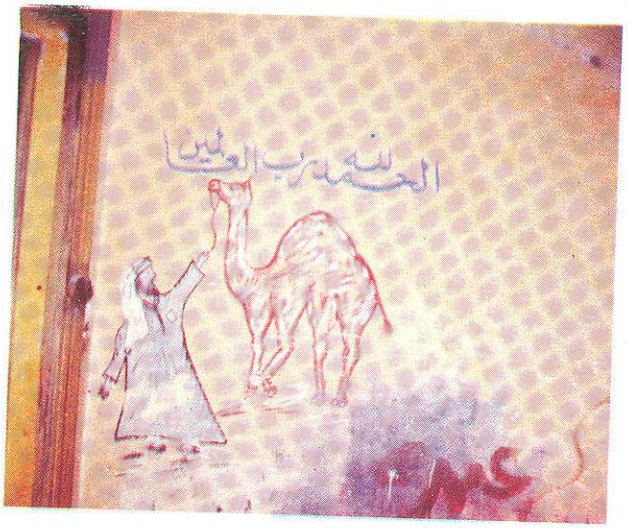
التكوين غير المتماثل متشابك ومتوازن على خطى المحورين للكعبة المكرمة

استخدام الكتابات فى صورة زخرفية مكملة للتكوين

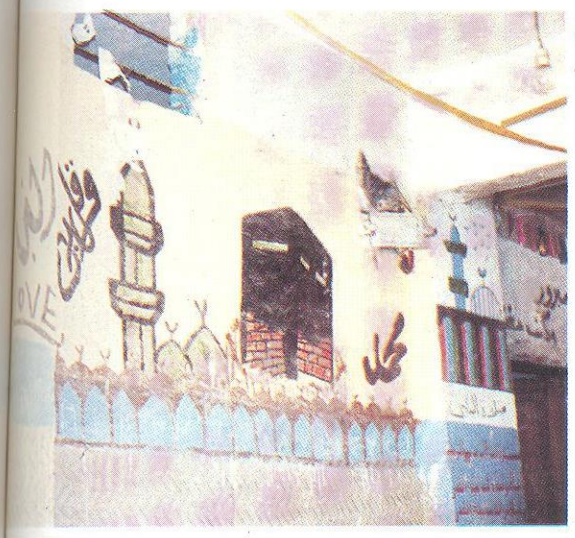
الخط أساسى فى جداريات الحج

احتوى الفنان الشعبى الكعبة والطائفين بغصن الزيتون رمز السلام بأرض السلام

مزج الفنان الشعبى التعبير عن مناسبة الحج موضوع هجرة النبى صلى الله عليه وسلم؛ لارتباطهما بوحدة المكان فى الأراضى المقدسة



استخدام الفنان الشعبى صورة الجمل كرمز للبيئة الصحراوية الحجازية، وأيضاً المحمل سابقاً، وأنه وسيلة مواصلات أساسية أيام النبى صلى الله عليه وسلم مع بعض آيات قرآنية وحمد لله

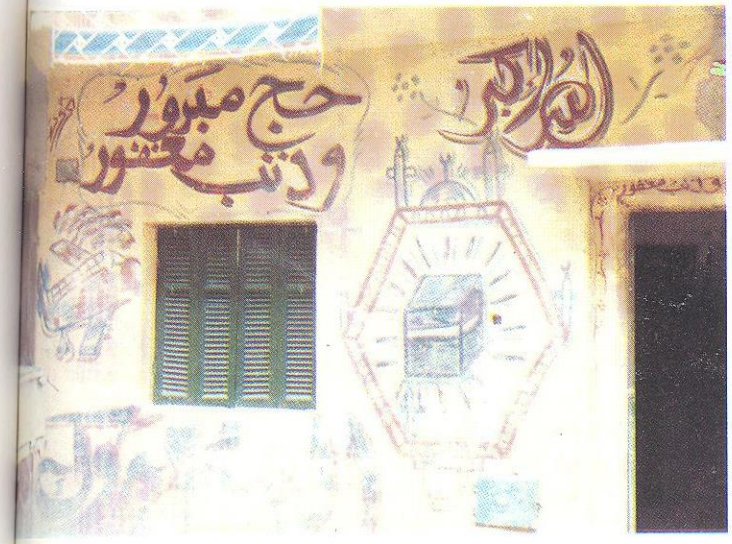


عبر الفنان الشعبى عما يجول بخاطره بخصوص حب النبى صلى الله عليه وسلم فكتب «النبى Love»، أى أحب النبى

إلمام الفنان الشعبى بقواعد الخط العربى والمنظور والزخارف

كل النعم من الله بخط عربى رائع، وأهم النعم هى نعمة أداء الفريضة

امتزاج الفن الشعبى فى بعض التكوينات بالأساليب التعليمية فى الخط العربى



مكتبة الفنون الشعبية

ذخيرة العجائب العربيّة

سيرة الملك سيف بن ذي يزن

عرض: محمد حسن عبد الحافظ

هذا كتاب في تصنيف العجائب والغرائب والعناصر الأسطورية التي تنطوي عليها سيرة الملك سيف بن ذي يزن ـ تلك السيرة الشعبية التي تحقق اكتمالها التأليفي النهائي بمصر، في الفترة ما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي = القرن التاسع الهجري [1] ـ وهو كتاب يمثل، في الآن نفسه، بدايةً لمشروع طموح، يتغيا صاحبه؛ الناقد المغربي سعيد يقطين، البحث والتفتيش في سراديب التراث السردي العربي القديم، والسير الشعبية العربية، معتمداً أدوات السرديات الحديثة والتحليل البنيوي منهجًا في درس نصوص هذا التراث؛ بحثًا عن خصوصياتها النصيّة الداخلية، وبغية ملامسة تقنياتها الحكائية والسردية، مع النظر في مختلف البنيات والوظائف التي تضمن اتساقها وانسجامها، مستهدفاً الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيداً عن أي إسقاط خارجي، أو أي ربط آلي بمرجعية تاريخية، أو واقعية، وهو المنظور المنهجي الذي حاول المؤلف تطبيقه، بصورة أجلى، على عمله الأخير المتمثل في خطته لقراءة سيرة بني هلال [2]، وهي قراءة تشكل، لدينا، نقاط اعتراض أساسية، على المستوى المنهجي والمفهومي، سنطرحها، بعد طرح مجمل ما يحتويه، ويدل عليه، هذا الكتاب الذي هو مدار عرضنا هنا.

ـ ١ ـ

في مقدمته القصيرة، يتحدث الدكتور سعيد يقطين عن انشغاله، في البدء، بعناصر التفكير التي يتضمنها هذا التراث، وانتباهه إلى الكائنات العجيبة والعناصر الخرافية التي لاتزال قيد الاستعمال في لغتنا اليومية: «الغول، الواق واق، قلنسوة (طاقية) الاختفاء، العفاريت،...إلخ»، ويبحث عن كتاب يتضمنها، أو يعالجها، على غرار مايتوفر في الثقافات الأجنبية التي سبقتنا في الاهتمام بالبحث في هذا المجال، ففكر، وهو يبحث في السيرة الشعبية العربية، وبنظيراتها من النصوص العربية المهمّشة، أن يجمع هذه المواد المتفرقة، وذلك باستخراج ما في سيرة الملك سيف بن ذي يزن من «عجائب»، لخصوصيتها في هذا المضمار. من هنا، كان هذا الكتاب الذي يبدأ به طريقًا طويلاً، يستثمر فيه مختلف المصنفات التي تحتشد بها الخزانة المعرفية التراثية العربية المدونة في التاريخ، والجغرافيا، والكونيّات، ورحلات وكتب العجائب، والحكايات.... إلى آخر هذا النتاج الضخم الذي قدمته الثقافة العربية في مجال العجائب، والغرائبيات، والأساطير، والتي اهتم المصنفون العرب المتقدمون برصدها وتدوينها في مصنفاتهم منذ (فهرست) ابن النديم، وحتى (كشف الظنون) لحاجي خليفة (ص٦).

فى هذه المصنفات، نجد عدداً كبيراً من العناوين، بعضها معروف، وبعضها الآخر مفقود، أو شبه مفقود، ومنها: تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، لأبى حامد الغرناطى. نخبة الدهر فى عجائب البر والبحر، للدمشقى. عجائب الهند: بره وبحره وجزائره، لبرزك بن شهريار. وعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، للقزوينى. وخريدة العجائب وفريدة الغرائب، لابن الوردى. كتاب الاستبصار فى عجائب الأمصار، لابن عبد ربه الحفيد. التاجر سليمان للسيرافى (ص٦، ٧). ويمكن أن نضيف بعض العناوين التى لم يذكرها صاحب الكتاب، برغم أهميتها، ومنها: فتوح البهنسا وما فيها من العجائب والغرائب، لمحمد بن محمد المعز. الأسرار عن حكم الطيور والأزهار، للمقدسى. مرآة العجائب، لأبى عبدالله محمد المهتار. مختصر عجائب المخلوقات، لأبى بكر العصفورى. الآيات البينات فى غرائب الأرض والسموات، للحورانى. در الصدف فى غرائب الصُدف، لفتح الله الحلبى. عجائب البلاد والأقطار والنيل والأنهار والبرارى والبحار (مجهول المؤلف). التحفة السنية فى النوادر العربية (مجهول المؤلف). مقدمة النيل السعيد وشرح أحواله وذكر عجائبه وغرائبه، لجلال الدين المحلى. حديث الملك شرقان ومن بعده من الملوك الذين بنوا الأهرام والسبب الموجب لبنائها وما فيها من العجائب والغرائب والبرابى وعجائبها وعجائب مصر وغرائبها وما فيها من العجوبات (مجهول المؤلف) (٣). فضلاً عن الكتب والمخطوطات المتعلقة بأحوال بداية الخلق، وأحوال الآخرة، والحروب والفتن، وأخبار إبليس والجن والملائكة، وكتب المناقب، وكرامات الأنبياء والأولياء والصالحين، والحكايات الخرافية والعجيبة، وغيرها من المدونات التى طبع قطاع منها، وبقى القطاع الأكبر منها مخطوطاً، ينتظر من يغامر بطاقاته فى تحقيقها، ودرسها، ونفض تراب النسيان والتهميش الذى أهيل وتراكم عليها عبر الزمن. وفى الوقت نفسه، تظل الثقافة العربية، ذات الطبيعة الشفاهية، تمارس طقوسها الإبداعية فى إنتاج هذا النوع من الإبداع، أو بث هذه العناصر الأسطورية فى إبداعها الشعبى، الشفاهى والمادى، الحى والمتجدد باستمرار، وهو أشد حاجة إلى رصده، إثنوجرافيًا، وجمعه من منابعه وسياقاته المكانية والزمانية، وفق شروط علمية رصينة، تنتظمها فرق البحث المدربة تدريباً حقيقياً!

إنه، بالفعل، تراث حى، وفاعل، لايزال ممتداً، وكامناً، فى وجداننا الجماعى، وفى الكثير من معتقداتنا، وسلوكياتنا، ومظاهر حياتنا اليومية. والدليل الأبرز على كمون هذه العناصر فى الذهنية العربية المعاصرة، ما نجده مضمناً فى الإبداع الشعرى والسردى العربى الحديث، بل الكامن فى الفكر العربى المعاصر أحياناً، من إشارات إلى هذه العوالم الأسطورية. وإذا كان العرب القدامى قد جمعوا هذه المواد، ودونوها لغايات ومقاصد خاصة، فإن كثيراً من الباحثين العرب، والكتّاب، حاولوا - بدورهم - البحث فيها ودراستها. ويذكر المؤلف بعض هذه الإسهامات، وفاته ذكر إسهامات أخرى أكثر أهمية، تناولت هذا الجانب العجائبى من الثقافة العربية، منها: الحكاية الشعبية، للدكتور عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبى، للدكتور عبدالحميد يونس. البطل فى الأدب والأساطير، للدكتور شكرى عيّاد. عالم الأدب الشعبى العجيب، للأستاذ فاروق خورشيد. رحلة السندباد إلى المغرب، للدكتور حسين فوزى. منتهى العجب فى أخبار أكلة الذهب، للأستاذ ميخائيل جورجى عورا. أساطير شرقية، للأستاذ كرم البستانى. أساطير مصرية، للأستاذ عبدالمنعم أبو بكر. أساطير من تاريخنا القديم، للأستاذ كمال الدين الحناوى. عجائب الخلق، للأستاذ جورجى زيدان. صور أساطير وأقاصيص، للأستاذ عبد الحميد سالم. قراءات فى أساطير الشرق والغرب، للدكتور عبد الله حسن المسلمى. فضلاً عن مجموعة الدراسات التى قدمها الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى حول الأسطورة فى التراث العربى، والشعر، والقص، والمسرح.

يأتى هذا العمل، كما يذكر الدكتور يقطين، ليصب فى اتجاه هذه الأعمال، التى ذكرها، أو هى التى دفعته إلى إخراج هذه الذخيرة، ويعدنا بدراسة خاصة، تبحث فى «العجائب فى الثقافة العربية الإسلامية»، والتى تشكل هذه الذخيرة، التى يتضمنها هذا الكتاب، مادتها الأساسية.

يحدد مصنف المادة مجموعة غايات، تعمل هذه الذخيرة على تحقيقها، انطلاقًا من عناصر محددة؛ فيمكن أن تقرأ على أنها مجموعة من النصوص السردية، والحكايات القصيرة، وما يجمع بين أجزاء هذه المادة؛ اشتراكها فى احتوائها على (عناصر عجيبة)، وهذا هو العنصر الأول. ومن جانب آخر، تختلف «العجائب»، وتتعدد، فى هذه الذخيرة، وأهم خاصية (؟) تتميز بها، بالمقارنة مع المصنفات العربية الحديثة فى هذا المضمار، هو أنها تصدر مجتمعة عن نص واحد، هو «سيرة الملك سيف بن ذى يزن» الذى جعله المصنف أساساً لاستخراج العجائب، وترتيبها، وجعلها قابلة للاستثمار من قبل القارئ العادى، والباحث - أياً كان اختصاصه - والمبدع فى أى جنس، أو نوع، من أجناس الإبداع الأدبى، أو الفنى (تشكيل - سينما - رسوم متحركة)، وهذا هو العنصر الثانى. وفى هذه الذخيرة، يجد كل قارئ،

كيفما كان مستواه الثقافى، موضوعاً للمتعة (وهى غاية أولى)، والدراسة والتأمل والبحث (وهذه غاية ثانية)، والتحليق فى متاهات الخيال العربى، والتخيل الشعبى المبدع (وهذه غاية ثالثة).

ويؤكد الدكتور يقطين أن اختيار سيرة سيف بن ذى يزن لم يأت بلامعنى، فهى تتميز عن مختلف كتب العجائب العربية، وجل المصنفات التى تتضمن العجائب، وكل الحكايات العجيبة. ثم يسوق الدكتور يقطين مجموعة من المميزات البارزة فى هذه السيرة، على النحو التالى:

١ ـ إن جل المواد العربية العجيبة، التى نجدها متفرقة فى مختلف المصنفات والحكايات، نجدها مجتمعة فى هذه السيرة، وهذا ماحدا بالمصنف إلى اعتبارها «ذخيرة» وخزاناً للعجائب، وكأن (مصنف) هذه السيرة، قد استثمر مختلف العجائب العربية المتداولة، ونظمها، ووظفها فى هذه السيرة. ومن ثم، فلا غرابة أن نجد كثيراً من العجائب موجودة، بشكل أو بآخر، وبتحويرات طفيفة أحياناً، وكبيرة أحياناً أخرى، فى مختلف المصنفات العربية القديمة الشئ الذى يجعل سيرة سيف بن ذى يزن، تحقق تفاعلاً نصياً كبيراً مع النص الثقافى العربى، بمختلف تجلياته وبنياته.

٢ ـ إن مختلف هذه العجائب، جاءت فى قالب سردى مثير وممتع ومتكامل (له بداية ونهاية)، وهى ـ بهذا ـ تختلف عن باقى المصنفات التى تقدم العجائب بصورة تقريرية، أو فى محكيات قصيرة ومتفرقة.

٣ ـ ما ينظم هذه العجائب فى سيرة سيف بن ذى يزن، ويعضد الميزتين السابقتين، ما نجده كامناً فى طبيعة النص وبطله فى آن معاً؛ فسيرة سيف بن ذى يزن تنقلنا إلى حقبة سابقة على الإسلام (التباعد الزمنى)، وبطلها ينتقل فى فضاء واسع جداً (التباعد الفضائى)، وهذان التباعدان يحققان أساساً مركزياً لتولد العجائب وتوليدها، بعيداً عن أية مراقبة دينية أو معرفية أو علمية. ويبرز هذا، بصورة أكثر وضوحاً، على صعيد البطل (سيف بن ذى يزن) كما تقدمه لنا السيرة، فهو:

أ ـ من حمير، وأصول حمير من الجن (كما تقول السيرة نفسها).

ب ـ سيف يحب العجائب، ويحب معاينتها، وعنده نهم شديد، وفضول طفولى، للتعرف على الأشياء؛ بهدف أن يعرف بنفسه، وبغية التحقق، ليحكى لرجاله ما رأى.

ج ـ يحارب العجائب، ما دامت له مهمة عليه أن يؤديها، على نحو ما تقدمه السيرة.

ـ ٢ ـ

تقوم بنية الكتاب، إذن، على استخراج العجائب باعتبارها مواد شبه مستقلة، وحاول المصنف ـ جهد الإمكان ـ أن يعقد روابط بين بعض هذه المواد، وقام بترتيبها بنظام الألفبائى، بعد أن وزعها على خمسة قطاعات رئيسية :

١ ـ فضاءات.

٢ ـ شخصيات.

٣ ـ أدوات.

٤ ـ أفعال/ عادات.

٥ ـ نباتات.

وقد حافظ مصنف المادة على الروح الأصلية للنص، لكنه تصرف، بما يقتضيه المقام، لجعل هذه العجائب المقدمة عبارة عن مواد متفردة، لكل منها بنيتها الخاصة، لها بداية ونهاية، مادامت جميعها مقتطعة من سياق نصى. ولأهمية هذه المادة الموزعة، فإننا نقدمها إلى القارئ بالترتيب نفسه الذى قدمه الدكتور يقطين:

١ ـ فضاءات

ـ أ ـ

- أراضى مصر.
- أرض السحرة.
- أرض الصخر والهيش.
- الأرض الغواصة.
- الأرض المسحورة.
- الأهرام.
- أسوان.
- أسيوط.

ـ ب ـ

- بئر إخميم.
- بئر عاقلة وإخميم.
- البئر المعطلة.

- الباطنية.
- البركة المطلسمة.
- بركة المغناطيس.
- بستان الحكماء.
- البستان المرصود.
- البستان الموعود.

- ج -

- الجبل الدوار.
- جبل الطيفور.
- جبل المغناطيس.
- جزائر واق واق.
- جزيرة الجوهر والبحر الأخضر.
- جزيرة الكلبيين.
- جزيرة الهوام.

- ح -

- الحمام العجيب.

- س -

- سماء القزاز.
- سماء نوت.

- ص -

- صخرة الأنهار الأربعة.

- ط -

- الطريق الموعود.

- ع -

- العمود المرصود.
- عمود النور.
- عين بلقيس.
- عين التوهان.
- عين الشفاء.
- عين النور.

- غ -

- الغويصة.

- ف -

- فج النار وأرض السحرة.

- ق -

- قبر سام.
- قبة البلور.
- قبة كوش بن كنعان.
- القصر المشيد.
- قصر الهليجة.
- قلاع الضباب.
- قلعة الجبل.

- ك -

- الكعبة.
- كنز حوران.
- كنز الدهقان.
- كنز سليمان.
- كنز كوش بن كنعان.
- كنز لوط.
- كنز الهليجة.
- كنز هود.

- م -

- المدائن المطلسمة.
- مدينة البق.
- مدينة تحت البحر.
- مدينة الدجاج.
- مدينة الرجال.
- مدينة الرياض.
- المدينة المنورة.
- مدينة قيمر.

- مدينة العمالقة.
- مدينة النحاس.
- مدينة النهام.
- مدينة النساء.
- مدينة نوت.
- مسيوط (أسيوط).
- منابع الأنهار الأربعة.

- ن -

- النيل.

- و -

- وادى الطودان.
- وادى الغيلان.

- ى -

- يثرب.

٢ - شخصيات

- أ -

- إبليس.
- أبو النور الزيتونى.
- إخميم الطالب.
- أرميش المخالف.
- الإله ياقوت.

- ب -

- برنوخ الساحر.
- البنات الملوّنات.

- ت -

- التنين.

- ث -

- الثعبان الأحمر والأسود.

- ج -

- الجان.
- الشيخ جياد.

- ح -

- الحصان ذو القرن.
- حمير.

- خ -

- الخضر (أبو العباس).
- الخواض ذو الرأسين.
- خيل البحر.

- د -

- دابة البحر (الهايشة).

- ر -

- الرهق الأسود.

- س -

- السرطان ذو العشرة ألوان.
- سطيح.
- سمكة الجذع.
- السميذع.
- السيسبان (الحكيم).

- ش -

- شراشير ذو السبعة رؤوس.
- الشمردل.

- ط -

- الطائر الناطق.

- ع -

- العاطب.
- الشيخ عبد السلام.
- عرب البقرة.
- عفاشة بن عيروض.
- العماليق عبدة الخروف.
- عنفرة الشبقة.

- غ -

- الغيلان (وادى الغيلان).

- ف -

- فارس كور وفوة.
- فرطوس العبوس.

- ق -

- القافض بن المحيط.

- ك -

- كتكوت أبو حربة.
- الكلبيون (جزيرة الكلبيين).

- م -

- المختطف.

- هـ -

- هاروت وماروت.
- هبل.
- الهمازون ـ القفازون.

٣ ـ أدوات

- ب -

- برق البرقوق الياقوتى.

- ت -

- تخت الرمل.

- ث -

- ثوب الريش.

- ج -

- الجلود المائية.

- ح -

- حجاب الاختفاء.
- الحصان الخشبى.
- الحصان المرصود.
- الحمارة المرصودة.

- خ -

- الخاتم السحرى.
- الخاتم المطلسم.
- الخاتم المطلسم والأرض الغواصة.
- الخرزة ذات الأوجه السبعة.

- د -

- دهن السمندل.
- الديك ذو الريش القاتل.

- ذ -

- ذخائر الرهقان.
- ذخائر يادروس.

- ز -

- الزمردة الخضراء.

- س -

- السوط المطلسم.
- سيف آصف بن برخيا.
- سيف رومان.
- السيف المرصود.
- سيف سام.

- ص -

- صخرة عون بن عنق.
- صندوق الصور.
- صندوق العجائب.

- ط -

- طاسة الانقلاب.

- ع -

- عتلة يافث بن نوح.

- ف -

- الفاكهة المسحورة.

- ق -

- القدح السحرى.
- قلنسوة الاختفاء.

- ك -

- كتاب النيل.

- ل -

- لوح الخيرقان.
- لوح الزمرد.
- لوح عيروض.

- م -

- مرآة الانقلاب.
- مرآة الثلج.
- مرآة الهندوان.
- مركب سليمان.
- المعدن المسحور.
- منطقة الجلد المدبوغ.

٤ ـ أفعال/ عادات

- أ -

- أبواب السحر.
- إجراء أنهار الشام السبعة.
- إجراء النيل.
- الإذابة بالماء.

- ح -

- الحرب بين السحرة.
- الحروف الناطقة.
- حكاية الدمرياط.
- حكاية سعدون.
- حكاية سيف.
- حكاية مسابق.

- د -

- الدعاء.

- ز -

- الزواج العجيب.

- ص -

- صحبة الإنس والجن.

- ض -

- ضيافة الدهقان.
- ضيافة الهدهاد.

- ع -

- عرب البقر.
- عبادة البحر.
- عبدة الخروف.

- ق -

- قطع الجنادل.

- ك -

- كراهية الغريب.

- م -

- ملاعب الهدهاد.

- ن -

- نغمات الرهاوى.

- و -

- وليمة العمالقة.

- هـ -

- هدم الكعبة.

٥ ـ نباتات

- ت -

- التفاحة ذات السبع ألوان.

- ج -

- الجوز الهندى العجيب.

- ش -

- الشجرة العظيمة.

- غ -

- غذاء السطيح.

- ف -

- الفاكهة الآدمية.
- الفاكهة المسحورة.

يفضل الدكتور يقطين استخدام مصطلح «العجائب»، دلالة على هذه المواد والعناصر المصنّفة، عن استخدام المصطلحات الأخرى السائدة: الفانتاستيك ـ الوهم ـ الغريب ـ الخارق. يفضل «العجائب» و«العجائبي» بمعنى شامل، يتسع لكل ما يحدث «الحيرة» فى ذهن البطل، أو المتلقى، ويحملها المعنى الذى يمكن استنتاجه من خلال الاستعمال العربى، فضلاً عن أن هذا المعنى العام (للعجائب) يستوعب مفاهيم خاصة، يمكن تحديدها من خلال قراءة عربية لهذه العجائب، من حيث بنيتها ووظيفتها. وبرغم دقة التصنيف والترتيب التى حققها الدكتور يقطين فى عمله، إلا أن ثمة عناصر كثيرة غابت عنه، سنذكرها فى النهاية، ضمن الملاحظات الأخرى.

- ٣ -

المادة المصنفة فى هذا الكتاب، فضلاً عن الأجزاء التى أمكنا الاطلاع عليها من سيرة الملك سيف، تذكرنا بما كتبه الدكتور عبد الحميد يونس ـ رحمه الله ـ فى كتابه «الحكاية الشعبية»، منذ ثلاثين عامًا، وكذلك ما سجله الأستاذ فاروق خورشيد فى كتابه «أضواء على السير الشعبية»، منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

يقول الدكتور يونس: إن مؤرخى سيرة الملك سيف بن ذى يزن استخلصوا بعض القرائن التى ترجح تكاملها فى القرن التاسع الهجرى؛ ذلك أن ملك الأحباش، الذى كافحه «سيف بن ذى يزن» طوال السيرة، يسمى «سيف أرعد» وهو يطابق اسم الملك الحبشى «سيف أرعد» الذى حكم الحبشة، بالفعل من ١٣٤٤ إلى ١٣٧٢ هجرياً (٥).

ويكاد يجمع الباحثون على أن هذه السيرة قد تكاملت فى الديار المصرية بصفة عامة، والقاهرة بصفة خاصة، وهذا من الوضوح بمكان، إذا حللنا أسماء الأشخاص والأماكن التى تزخر بها السيرة(٦)، بل إن بعضها يدل على معرفة سابقة، ودقيقة، بخطط مصر، ولاينقض هذه الحقيقة ورود أسماء مأخوذة من دمشق وأرياضها فى السيرة. ويضيف الدكتور يونس أن مادة السيرة، على كثرتها وتنوعها، تكاد تقطع بأن مصر هى التى عملت على تجميعها، وإحكام سياقها، وتكامل صورتها، وهذا التاريخ القصصى الشعبى قد استوحى، من غير شك، المعتقدات الشعبية فى عالم السحر والجان والخوارق، وغلبة هذا العالم على أحداث سيرة «سيف بن ذى يزن»، جعل الدارسين يحتفلون بالمادة التى لها جذور إفريقية. ويشير الدكتور يونس إلى أننا نجد فى هذه السيرة متفرقات تلفت النظر، مثل التفسير القصصى لنشأة المدن المشهورة والمواضع

والبنى والهياكل، إلى جانب الاسترسال فى تصوير الرحلات الكثيرة والمغامرات المتعددة التى قام بها سيف بن ذى يزن وولده وفرسانه وأعوانه فى عالم الجن. ولم يكتف الشعب، الذى أبدع السيرة، باستثارة الخيال فى التصوير والقصص، ولكنه غالى فى ذلك، بعد أن أحس بأن ما رواه من الخوارق والعجائب لم يعد يؤثر فى النفوس فلجأ إلى عالم السحر. وتمتاز هذه السيرة بكثرة ما ورد فيها من الأدوات الخارقة والكنوز العجيبة التى تتيح لمن يحصل عليها سلطاناً لا حد له على عالم الجن. كما استغرق السحر جانبًا لايستهان به من هذه السيرة، حتى أن بعض الباحثين يقول إن عالم الجن والسحر يستغرق ما يقرب من نصف هذه السيرة على ضخامتها.

ويقدم الدكتور يونس نموذجًا للجهد الذى بذله القَصّاص؛ لكى يربط بين العناصر المتفرقة التى تأتلف منها السيرة. ومن الروابط التى لها سمة فنية؛ تلك العلاقة التى أنشأها القصاص الشعبى بين شامة ابنة الملك أفراح، ومغامرة سيف بن ذى يزن، فى الكشف عن منابع الأنهار العالمية العظيمة بصفة عامة، وعن منبع نهر النيل بصفة خاصة، والعمل على توجيه مجرى النهر الأخير إلى مصر؛ لكى يستقر على النحو المعروف، ومن الطبيعى أن تتبدد الحواجز بين الواقع والخيال، بين الممكن والمستحيل، بين المعقول والخرافى، فى تصوير هذه المغامرة ، وليس أدل على أسلوب السير الشعبية من إيراد هذا المشهد الرائع الذى انتهى بسيف إلى ركوب الأهوال للحصول على كتاب النيل، حتى يجعله مهراً للأميرة شامة. «قال الراوى: وإن هذا الكتاب هو معبود أهل مدينة قيمر، ولم

يعرفوا لهم معبوداً سواه، واعتقادهم أنه هو الذى يجلب لهم النيل، ويجرى المياه، ويزرعون زرعهم على الأرض، والماء يسقيه، فمن ذلك يعتقدون أن هذا هو المعبود عندهم، وكلما يستهل الهلال، يدخلون عليه، ويسجدون قدامه دون رب الأرباب، الملك التواب، الذى أنزل القطر من الغمام والسحاب، وخلق آدم من تراب، وذلك الكتاب موضوع فى صندوق من خشب الأبنوس الأسود، ومصفح عليه بصفائح الذهب الأحمر، والصندوق موضوع فى تابوت من خشب الساج، ومصفح بصفائح فضة، وموضوع عليه مقام من الخشب، وعليه ستارة من الحرير الملون، ومبنى عليه قبة محكمة من حجر الرخام الأبيض، وبابها من الحديد الصينى، وأقفالها من الحديد البولاذ، ومفاتيح تلك الأقفال عند الملك قمرون، لايأمن عليها أحد غيره، ولايفتح القبة أحد سواه. وكلما يستهل الهلال، تحضر أكابر البلد جميعًا، والوزراء مع الأمراء والنواب والحجاب، وكل من كان له طرف فى المملكة، فإنه يحضر ذلك اليوم مع الملك، ويفتح باب القبة، ويفتح بعده باب التابوت، وبعد يطلع الصندوق، ويفتحه، وينظر إلى الكتاب، ويسجد له دون رب الأرباب، فإذا فعل ذلك، ورآه أرباب دولته، سجد، [وعندما] يعلمون أنه سجد لذلك الكتاب، فيسجد أرباب الدولة جميعًا، اتباعًا لسجود الملك، وكذلك الأمراء والوزراء يسجدون، فتنظر الرعايا سجودهم، فيسجدون تبعًا لهم، هذا اعتقادهم.....».

ولايقف خيال القصاص عند هذا الحد؛ ذلك لأنه لايكاد يخرج من مشهد خارق، حتى يدخل بالمستمعين فى مشهد يتجاوز كل معقول. وسيف لايصل إلى بغيته دفعة واحدة، وهو منها قاب قوسين أو أدنى، ولكنه يطوف بين الغرائب والعجائب بصحبة «عاقصة»؛ أخته فى الرضاع. وفى هذه الجولة، يظفر بأدوات سحرية مثل قلنسوة الحكيم أفلاطون التى يختفى لابسها عن أعين الإنس والجن، وخاتم «عبودخان» وهو «خاتم جوهر مطلسم»، يختلف عن خاتم سليمان فى أنه يقوم بالحرب والطعان بالنيابة عن صاحبه، ويحصل سيف بن ذى يزن، أخيراً، على كتاب النيل، ولكن الخيال الشعبى لايجعل من هذا الظفر ختام رحلة أو نهاية قصة، إلا أنه يستمر فى إيراد العوائق التى لابد من تذليلها بالشجاعة والحيلة والسحر.

هكذا، قام أستاذنا الدكتور عبدالحميد يونس بمقاربة هذا العالم الذى يكتنفه السحر، وتكثر فيه الخوارق والطلسمات، وتسهم فى صياغة أحداثه حشود من الجن، ومن الإنس، ومن الأفعال العجيبة، وهو المناخ الذى هيمن تماماً على سيرة الملك سيف بن ذى يزن. أما الفصل الخاص بسيرة الملك سيف بن ذى يزن، فى كتاب الأستاذ فاروق خورشيد، فيركز - بصورة رئيسية - على إبراز الدلالة التاريخية لهذه السيرة، التى اكتملت، وراجت، فى عصر المماليك، وهو العصر الذى شهد تجدد العداوة التقليدية بين الحبشة والعرب، وبرغم أن مصنفى سير الملك سيف قد أجروا الأحداث فى زمان بعيد جداً، يسبق الأديان الثلاثة، إلا أنه من الواضح أنها انعكاس للأحداث التاريخية التى جرت فى عصر المماليك بين مصر والحبشة، والتى أسفر فيها العداء، ووصل الأمر إلى الاشتباك المسلح (٧).

ويؤكد الأستاذ خورشيد، فى النهاية، أن سيرة سيف بن ذى يزن تعد سيرة متفردة بذاتها بين باقى السير، من ناحية التشكيل الفنى، وطريقة رسم الأحداث، وطريقة رسم شخصية البطل؛ فهى أحفلها بالخوارق، وأكثرها جموحًا فى الخيال فى تصوير المجهول، وتصوره فى (علاج روائى؟) جذاب، مع عدم إهمالها لرسم صورة البطل المحارب بالسيف الذى استهوى خيال القصاصين فى غيرها من القصص، ولعلها السيرة الوحيدة التى نشهد فيها حروباً لا بالسيوف، أو بالذكاء والحيلة، وحسب، ولكن بعلوم الأقلام والحكمة والسحر أيضاً، فهى أقرب إلى الخرافات العلمية التى تحاول أن تسبق بخيال الإنسان علمه وتجاربه فى استكناه المجهول، وتصوير الجوانب الخفية من العالم، وهى - بهذا - نص فريد فى بابه، بالنسبة إلى السير الشعبية، بل بالنسبة إلى الأدب العربى بعامة (٨).

- ٤ -

ثمة ملاحظات سريعة حول عمل الدكتور سعيد يقطين فى هذا الكتاب، وحول مجمل مشروعه فى درس ذخائر التراث العربى بصفة عامة، نقدمها من باب الاعتزاز بجهده، ومحاولةً للمشاركة فى إثرائه وتفعيله، إن أمكن:

١ - اعتمد الدكتور يقطين، فى تصنيفه للمواد العجائبية والأسطورية فى سيرة سيف بن ذى يزن، على إحدى الطبعات المصرية (سيرة سيف بن ذى يزن، مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى، القاهرة، ١٣٩١هـ)، دون الاتصال بالطبعات الأخرى، التى تمكّن من تشكيل نص متكامل، يسد بعضه ثغرات بعضه الآخر، وهو المسلك الذى انتهجه الدكتور يقطين نفسه فى قراءته النصية لسيرة بنى هلال، والتى اعتمد فيها على الطبعات الشامية، والمصرية، واللبنانية. ويمكن لنا أن نذكر، من الطبعات الأخرى لسيرة الملك سيف:

أ ـ سيرة سيف بن ذى يزن، رواية أبو المعالى، مطبعة شرف، القاهرة، ١٣٠٣هـ.

ب ـ ـــــــــــــ، مطبعة الشيخ عثمان عبدالرازق، القاهرة ١٣٠٥هـ.

جـ ـ ـــــــــــــ، مطبعة بولاق، ١٢٩٤هـ.

د ـ سيرة فارس اليمن ومبيد أهل الكفر والمحن الأمير سيف بن ذى يزن، رواية أبو المعالى، المطبعة الخيرية، القاهرة، (١١٣٠هـ ـ ٩١).

٢ ـ برغم دقة التصنيف والترتيب التى التزمها الدكتور يقطين، إلا أن عناصر كثيرة غابت، وهى تنتمى إلى المحاور الأربعة التى حددها، ففى محور الشخصيات، لم يسجل شخصية الغزالة التى لعبت دوراً مهماً فى حياة البطل، باعتبارها الأم البديلة عن أمه الحقيقية التى كانت تكرهه، وتبحث له عن المهالك، وتحاول ـ دائماً ـ قتله وإزاحته عن طريقها، فعندما ترمى الأم طفلها فى الفلاة لتفترسه الوحوش، صادفته غزالة سرق الصياد طفلها وهى ترضعه؛ إذ فرت عند قدوم الصياد، وحين ترى الطفل يبكى من الجوع، تتقدم منه بحذر، ثم بحركة غريزية تعطيه ضرعها فى فمه الذى ينطبق عليه فى شراهة، وهو يرضع من لبنها فى نهم (١٠). من جانب آخر، وضع الدكتور يقطين محوراً خاصاً بالنباتات، بينما أدرج الشخصيات الحيوانية فى باب الشخصيات الذى ضم الإنس والجن والطيور والحيوانات، ونتصور أنه كان من الأحرى تخصيص أبواب خاصة لكل من هذه الأنواع، ولاسيما أن السيرة تكتظ بالعناصر التى تنتمى إليها (أى إلى هذه الأنواع).

٣ ـ يذكر الدكتور يقطين، فى مقدمته، أنه حافظ على الروح الأصلية للنص، لكنه تصرف، بما يقتضيه المقام، لجعل هذه العجائب المقدمة عبارة عن مواد لكل منها بنيتها الخاصة، ولها بداية ونهاية. لكننا لم نلمح علامات نصيّة للمناطق التى تم التدخل فيها، وهى مسألة ضرورية على مستوى الدقة فى التوثيق.

٤ ـ يشير الدكتور يقطين إلى أن الغاية الأقصى لهذا العمل يمكن تبينها، واستنتاجها، من خلال البحث الرصين، الذى سيقدمه من بعد، وهى الغاية التى تطال الإنسان العربى فى كينونته، وتاريخه، ورؤيته للعالم، وتمثلاته الذهنية الكائنة والممكنة والمستقبلية. وهو تصور منهجى يعقد صلة وثيقة بين النص وتاريخه وحضوره الفاعل فى الثقافة الحية، برغم أن سيرة الملك سيف بن ذى يزن تحال إلى التراث، ولا تنتمى إلى دائرة المأثور، بعد أن تم تدوينها وانقطاعها عن الرواية الشفاهية، وهى ـ هنا ـ أقرب إلى الدراسات البنيوية (النصية) التى تركز على الداخل دون ربط بما هو خارج النص. والمشكل، أن هذا الطرح المنهجى مضاد للطرح الذى قدمه الدكتور يقطين فى مشروعه لقراءة سيرة بنى هلال، وهى السيرة الشعبية الوحيدة ـ تقريباً ـ التى ما زالت رواياتها الشفاهية تتمتع بحيوية فائقة؛ إذ يقول: «تعترض باحث السيرة الشعبية عموماً، وسيرة بنى هلال على نحو خاص، صعوبة تشكيل النص الكامل النموذجى، وذلك لكثرة الروايات وتضاريها فى مواطن عديدة (؟) من بناء السيرة. هذا علاوة على كون السير الأصلية المتكاملة، كما هو الشأن بالنسبة لباقى السير، ما يزال مخطوطاً، والنصوص المتداولة الآن، والتى يتدارسها الباحثون مشحونة بالأخطاء والتحريفات. هذه الصعوبات النصية وجيهة فعلاً، ويمكننا ـ مع ذلك ـ أن نشتغل بالنصوص المطبوعة، ونسعى من ورائه (؟) إلى العمل على تشكيل النص الأقرب إلى النص النموذجى فى انتظار ظهور هذا النص المرتجى. وباعتماد النصوص المطبوعة فى القاهرة، ودمشق، وبيروت، يمكننا صناعة النص الذى يمكننا تناوله، باعتباره نصاً له خصوصيته. لكن مشكلة النص ليست هى المشكلة الأساسية؛ لأن مشكلة القراءة واردة بصورة كبرى. ويظهر لى أن النصوص التى اشتغل بها حول سيرة بنى هلال، هى التى اشتغل بها شوقى عبدالحكيم وعبدالحميد يونس وسواهما، لكن مختلف هذه القراءات، رغم جدية بعضها، ظلت تدور حول «المطابقة التاريخية» للنص بصورة أو بأخرى. لذلك، نقترح قراءة جديدة؛ لأنها تروم البحث فى خصوصية هذه السيرة من الناحية الداخلية للنص، وذلك بغية ملامسة تقنياتها الحكائية والسردية، مع النظر فى مختلف البنيات والوظائف التى تضمن اتساقها وانسجامها، وتمكننا من الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيداً عن أى إسقاط خارجى، أو أى ربط آلى بمرجعية تاريخية، أو واقعية» (١١).

نتصور أن هذا التركيز الشديد على النص الواحد المكتوب المطبوع، وأن هذا الهاجس الدائم بالبحث عن «الأصل» أو «النسخة الأم» أو «النص الأمثل»، هما إشكالان أساسيان من إشكالات الباحثين الذين يعتمدون البنيوية منهجاً لدراسة النص الشعبى متعدد النسخ والروايات، أو النص الشعبى المروى شفاهاً، والمطبوع فى الوقت نفسه. وفى تصورنا كذلك، أن الأدب الشعبى الشفاهى، بمختلف نصوصه، يستعصى على مختلف المناهج البنيوية والشكلانية القائمة على التحليلات

النصيّة التى حبست نفسها فى نطاق العلاقات البنيوية الداخلية للأثر الأدبى، وتلك هى المعضلة التى طرحها مفهوم «النص» الواقع تحت وطأة الأدوات المنهجية المنبثقة عن سلطة الكتابة، دون النظر إلى الكتابة بوصفها وسيلة من جملة وسائل أخرى، يمكن أن يبث عن طريقها المعنى. والثقافة الشعبية، هى الثقافة التى تتسم أدبيتها بالمنطوق قبل المكتوب (١٢)، وهى الثقافة التى تعتنى بالشاعر والمنشد والراوى والجمهور المستقبل(١٣). ومن ثم، فنحن إزاء عملية فنية أدائية جماعية تنطوى على أطراف متعددة تساهم فى تجسيدها، والنص الشفاهى يعى سياقه الاجتماعى/ التاريخى، ويبلور رؤيته اتساقًا مع حساسية جماعته الجمالية والفكرية والاجتماعية(١٤).

على أننا لايمكن أن ننكر فضل التجارب العلمية البنيوية فى تحليل بنية القص الشعبى، وفهم أنماطه (المنهج المورفولوجى لدراسة الحكاية الخرافية، والتحليل البنيوى لألف ليلة وليلة، على سبيل المثال)، بيد أن إغفالها ـ فيما يتعلق بعناصر العملية الفنية للسيرة الشفاهية أو المدونة ـ للجانب الخاص بشفاهية النص، وتعددية رواياته، يقودها ـ غالبًا ـ إلى طمس الفروق بين السير، أو بين الروايات المتعددة للسيرة الواحدة(١٥).

نأمل أن يكتمل هذا المشروع العلمى لتصنيف المادة الفولكلورية فى التراث الشعبى العربى المدون، وأن يتسع الإسهام فيه بجهود باحثين آخرين.

الهوامش

* د. سعيد يقطين ، ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذى يزن، المركز الثقافى الجامعى، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ٢٥٧ صفحة من القطع الكبير.

(١) انظر:

أ ـ د. عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية ، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٢٠٠ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٨، ص٦١.

ب ـ د. خطرى عرابى أبو ليفة، أثر الثقافة المصرية فى سيرة الملك سيف بن ذى يزن، بحث مقدم إلى المؤتمر الأنثروبولوجى الأول (أنثروبولوچيا مصر)، كلية الآداب (بنى سويف/ القاهرة)، ٤ ـ ٨ ديسمبر ١٩٩٥.

(٢) د. سعيد يقطين، سيرة بنى هلال: مدخل إلى قراءة جديدة، مجلة نزوى (مسقط)، العدد الثالث، يونيو ١٩٩٥، ص٧٨.

(٣) انظر: د. إبراهيم أحمد شعلان، ببليوجرافيا التراث الشعبى، مجلة الفنون الشعبية من العدد ٤٥ إلى العدد٥٠.

(٤) د. عبد الحميد يونس، مرجع سبق ذكره، ص ٦١ ـ ٦٥.

(٥)أ. فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ١٠١ ، ١٩٦٤، ص١٦٣.

(٦) نختلف، هنا، مع أستاذنا الجليل؛ لأن القرائن تشير إلى اتصال سيرة الملك سيف بن ذى يزن بالمناطق الجنوبية أكثر من اتصالها بالقاهرة، وإذا حللنا أسماء الأشخاص والأماكن التى تذخر بها هذه السيرة، سنتأكد من تركيزها على منطقة الصعيد بصفة خاصة، والجنوب عموماً، بينما لاتوجد إشارات واضحة دالة على اكتمال السيرة فى القاهرة، أو غيرها من الوجه البحرى.

(٧) أ. فاروق خورشيد، مرجع سبق ذكره، ص١٦٣.

(٨) المرجع السابق، ص١٨٣، ١٨٤.

(٩) د. إبراهيم أحمد شعلان، مرجع سبق ذكره.

(١٠) أ. فاروق خورشيد، المجذوب: العاقل المجنون ودراسات أخرى، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص٧١٢، ص ص١٧٤ ـ ١٧٧.

(١١) د. سعيد يقطين، سيرة بني هلال، ص٧٨.

(١٢) حول شفاهية الثقافة العربية، انظر: د. أحمد على مرسى (ترجمة ودراسة)، يان فانسينا، المأثورات الشفاهية: دراسة فى المنهجية التاريخية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١، ص٦١.

(١٣) د. عبد الحميد بورايو، تحليل خطاب الحكاية الشعبية، مجلة دراسات عربية، العددان ١، ٢ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٩٥، ص٩٠، ٩١.

ـ أ. عبدالحميد حواس، مدارس رواية السيرة الهلالية فى مصر، بحث منشور ضمن أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرةالهلالية (الحمامات/تونس، ١٩٨٠)، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٠.

(١٤) د. محمد حافظ دياب، السيرة الشعبية: إبداعية الأداء، ضمن كتاب الإبداع فى المجتمع العربى، منشورات المجلس القومى للثقافة العربية، الطبعة الأولى، الرباط ١٩٩٣، ص١٧٧.

(١٥) د. عبد العزيز لبيب، الفصيح فى لغة السيرة الهلالية، مجلة المأثورات الشعبية (الدوحة)، السنة ٣، العدد ١١، يوليو ١٩٨٨.

التصوير الجدارى في مقابر بنى حسن

عرض: شمس الدين موسى

بمثل ما سجل الإنسان هواجسه ومفردات حياته فى الفنون المختلفة؛ تعبيرية أو تشكيلية أو شعبية، نجد أنه سبق ذلك إلى تسجيل تاريخه عبر الآثار المختلفة التى تركها، والتى تمثلت فى شكل العمارة سواء كانت العمارة تتمثل فى المبانى التى طواها النسيان، أو المعابد المختلفة ذات الجلال والهيبة الروحية، أو فى المقابر التى خصها المصرى القديم باهتمام خاص؛ حيث عقائد المصريين القدماء رأت فى الموت مرحلة ما نحو الحياة والخلود، ومن ثم وجدنا ذلك الاهتمام الخاص بتصوير وتسجيل كل مناحى الحياة على جدران تلك المقابر المختلفة التى وصلت أوجها فى شكل الأهرامات الضخمة، التى خص بها ملوك الفراعنة الكبار أنفسهم فى مراحل ازدهار الدولة الفرعونية، وحتى مقابر صغار الموظفين والمسئولين وعامة الشعب بحسب وضعهم الاجتماعى والوظيفى من الفرعون وحتى أقل مسئول فى الدولة.

وذلك هو ما عنى الباحث والفنان د. سيد القماش بتفصيله وتوضيحه فى دراسته بعنوان «التصوير الجدارى فى مقابر بنى حسن» وهى المقابر التى اكتشفت فى محافظة المنيا، والتى نحتها المصريون فى الجبل الغربى منذ آلاف السنين، حتى فك علماء الآثار أسرارها وعرفنا عنها وعن أصحابها الكثير.

وليس غريباً أن ينشغل مثل سيد القماش بتلك الآثار من الناحية الفنية بالدرجة الأولى بوصفه فناناً تشكيلياً، ثم بها بوجه عام بوصفه محققاً ومجمعاً لعشرات التفاصيل وتقديمها عبر كتابه سالف الذكر، كى يبين الدور الحيوى الذى لعبه الفنان المصرى عبر ما سجله على جدران تلك المقابر حاكياً وواصفاً لنا الكثير عن الحياة وجوانبها المختلفة فى تلك المناظر الجدارية، التى فكت بخطوطها وألوانها أسرار الحياة لدى المصريين القدماء.

والمؤكد أن سيد القماش جاء فى تلك الدراسة التى يمكن أن نضعها لأول وهلة ضمن أبحاث دراسات الآثار باعتباره باحثاً له طبيعة خاصة؛ إذ تشابكت فى رؤيته نظرة الباحث مع نظرة الفنان التشكيلى، مما جعله يقدم للقارئ نوعاً من القراءة التحليلية والوصفية لجداريات تلك المقابر التى وصل عددها إلى تسع وثلاثين مقبرة؛ فكان وصفه يتناول جداريات تلك المقابر من زواياها المختلفة.

والملاحظ أنه لم يتوقف عند التحليل الوصفى للجدارية موضع البحث، وإنما وصل فى تحليله للألوان والخامات ونوع السطوح التى قام الفنان بتهيئتها قبل أن يشرع فى إعداد تصميمه الذى وصل إلينا بعد عدة آلاف من السنين فى تلك اللوحات الجدارية الباهرة. وإننى أرى معه بحق أن تلك الجداريات تمثل نوعاً من القيم الجمالية عالية الروعة فى دقتها وكمال رسم الأجسام البشرية التى صاغها الفنان القديم بألوانها الدافئة ، مما يمثل - على حد قول د. فتحى أحمد - مدرسة فنية متقدمة فى صناعة وتقديم الفن المصرى القديم.

ويرى سيد القماش أن التصوير فى الدولة الوسطى كان مستقلاً عن النقش، مما أعطى الفنان حرية كاملة فى الحركة، فكان تعبيره أكثر انطلاقًا من القيود الدينية متجهًا نحو الحياة الاجتماعية والشعبية، مما جعل تلك الجداريات تتميز بالحيوية والدقة فى تسجيله ومحاكاته للطبيعة من بشر وحيوانات؛ وطيور. كما يرى - أيضًا - بعين الفنان ذلك النزوع إلى التحرر الذى أدى إلى أن أصبحت أجسام الإنسان أكثر رشاقة ودقة، كما جاءت صور الحيوان والطيور أكثر تجاوزاً فى تفوقها على غيرها، مما ميز الدولة الوسطى، وذلك ما أظهرته جداريات بنى حسن؛ حيث صور الفنان رياضة الصيد والخروج إلى الصيد فى الصحراء، وهى المتعة التى كانت سائدة ويقوم بممارستها صاحب المقبرة.

ومنذ البداية، يحدد الباحث جغرافية موقع المقابر التى توجد على البر الغربى لنيل المنيا فى مواجهة قرية «أبو قرقاص » قبل مدينة المنيا ببضعة كيلو مترات، وتتمثل فى سلسلة طويلة من المقابر تمتد لبضعة كيلو مترات على واجهة الهضاب الواقعة على شاطئ النيل. وتنقسم إلى مجموعتين. الأولى: شمال الثانية وترجع للأسرتين الثانية والثالثة، والمجموعة الثانية: فى الجنوب وتخص الأسرة الخامسة. وتوجد المقابر - موضع دراسة الباحث - فى منتصف المسافة لخط المقابر الطويل أمام قرية أبو قرقاص، وهى المقابر التى تخص الأسرتين الحادية عشر والثانية عشر لحكام المقاطعة المسماة مقاطعة الغزال - بحسب التسمية القديمة... ويقول:

«إن تلك المقابر بنيت على أساس عقائدى قوى، وتمدنا الكتابات فى اثنتى عشرة منها بأسماء الأشخاص الذين أقيمت المقابر من أجلهم. ومن هؤلاء ثمانية كانوا رؤساء وحكامًا عظاماً. واثنان كانا أميرين، وواحد كان ابنًا لأمير. وآخر كان كاتباً ملكياً..».

وتظهر أهمية الدراسة فى مقابر بنى حسن بوصفها منبعاً لأدق التفاصيل التى تشى بالكثير من حضارة مصر القديمة، لما حوته من مفردات الحياة... مثل عملية تدريب الجنود على المصارعة والرياضة، خاصة وفترة الدولة الوسطى كانت تذخر بالحروب والفتن، فضلاً عما حوته من موضوعات مطروقة وعادية وما جعل رسومها خالدة.

«النواحى الفنية التى حددها الباحث»

ويلخص الباحث الخصوصية الفنية فى جداريات بنى حسن فى قوله:

«إنه كان المعروف سابقاً أن الفنان المصرى عندما يريد التعبير عن مستويات عدة فإنه يفصل بينها بعدة خطوط تمثل خط الأرض فى وضع متواز أفقى؛ ولكن فى بنى حسن نجده قد اتخذ من كل منظر مستوى مستقلاً عن المنظر الآخر ويعبر عن البعد الثالث للمنظر نفسه. ولقد أكد الفنان على القيم الجمالية المتعارف عليها فى الفن المصرى القديم، من تحديد مسار العين سواء فى الخط الأفقى أو الرأسى، بوضع مجموعة العناصر على خط واحد يجمعها، والذى بدأ مع الأسرة الثالثة..».

ومن هنا، يلاحظ المتابع أن الباحث استطاع أن يرصد التغيرات والتطورات التى طرأت على أساليب الفن المصرى القديم، وهى التغيرات التى وشت بها جداريات بنى حسن. ولقد استند الباحث فى هذا على آراء علماء الآثار من ناحية، ولرؤيته الخاصة لتلك اللوحات من ناحية ثانية، مما يؤكد أن الفنان المصرى كان قد سبق فنانى الحضارات الأخرى - مثل حضارة اليونان والرومان؛ بل إنه عنى بتصوير جوانب كثيرة من الحياة، مثل حركة الجنود حاملين أدوات القتال، كالحراب والفؤوس والأقواس، الدروع الكبيرة، التى يحمل كل واحد منها ثلاثة جنود، والقضبان التى يحملونها لفتح الثغرات فى حصون وأبواب العدو، فضلاً عن الموضوعات اليومية الأخرى مثل الزراعة، والحرف وطرق ممارستها، مع الحفلات الموسيقية المصحوبة بالرقص، والمناظر الدينية التى يقوم فيها الكهنة ببعض الطقوس، بينما الأتباع يحملون الأطعمة التى سيقدمونها باعتبارها نوعاً من القرابين.

وبإيجاز شديد، يرى الباحث أن العناصر الفنية الخاصة فى مقابر بنى حسن تتمثل فى:

- تصوير الأساطير القديمة.
- تصوير الطقوس الجنائزية.
- مشاهد الحياة اليومية.

وكانت تلك المقابر تشمل مقابر أمنمحات أو أمنين المقبرة رقم (٢) . وختوم حتب الثانى رقم (٣) وكان حاكماً لإقليم. وخنوم حتب الثالث مقبرة رقم (٤) وهى المقبرة التى لم يتضح للباحث وجود أية رسوم بها تدل على المعتقدات أو الأساطير.

وباكت الثالث المقبرة رقم (١٠).

لقد قام الكاتب بتقديم تحليل وصفى شامل للوحات على حوائط كل مقبرة، مع رسم فوتوغرافى مصغر يساعد القارئ على الوصول إلى فهم كل ما يقدمه الباحث، وهو ما أعطى للكتاب طابع البحث الأثرى العام من ناحية من النواحى.

«علاقة القيم الجمالية بين العمارة والتصوير الجدارى» .

ولعل الفصل الذى يحمل عنوان «العلاقة الجمالية بين العمارة والتصوير الجدارى» يمثل أهم أجزاء الكتاب على الإطلاق من الناحية النظرية؛ حيث رأى الباحث - بعد دراسة لتلك الجداريات أن ثمة علاقة دائمة وملازمة ومتنوعة بين العمارة والتصوير بعد عصر النهضة و قبله، حيث كان التصوير المسطح المجرد من البعد الثالث هو السائد، والذى يتعامل مع الجدار فى حدود أبعاد المسطح، وهو ما عرفته الحضارات القديمة. كما يرى أن التصوير الجدارى طوال تاريخه ارتبط ارتباطاً وثيقًا بالعمارة التى تتمثل فى الأبنية المهيبة، ولقد نبعت تلك الهيبة فى الغالب من الوظيفة الدينية للبناء مثلما حدث طوال التاريخ، أو من ارتباط المبنى بحدث أو ذكرى قومية أقيم من أجلها، ويرجع ذلك فى رأيه إلى المفهوم القديم للفن - إذ كان له تصور شامل يجمع بين العمارة والتصوير والنحت والفنون الصغرى فى وحدة واحدة لخدمة المثل الأعلى الدينى، كما يرى أن ذلك المفهوم يمثل سمة واضحة فى التراث الإنسانى منذ عصور الكهوف وحتى عصر النهضة ولا يمكن فيه الفصل بين الدين والعمارة. أو بين الأعمال الجدارية والعمارة، أو بينهم جميعاً. وصفات الصرحية والمهابة والوقار تمثل نوعًا من التركيب المتكامل من جميع هذه العناصر.

ويرصد الباحث التقدم الفنى الذى جرى فى مقابر بنى حسن، وهو الذى يدل على التطور الذى أصاب الطراز الأصلى من حيث المكان والأروقة ذات الأعمدة، والردهات ذات الأسقف المقببة التى تتركز على أضلاع رباعية أو ثمانية، أو ذات ستة عشر ضلعًا، وهو ما انتشر بعد ذلك فى الأسر المتعاقبة، خاصة الطرز المنحوتة فى الصخر.

ويتوقف الباحث ، أيضًا ، أمام الطريقة الفنية والهندسية التى اتبعت فى نحت القبور فى الجبل، مع التوقف أمام المقبرة(٢٩)، وهى المقبرة التى أساء المعمارى القديم التقدير عند العمل فيها، مما جعلها تنهار وسقفها ينهار؛ حيث كان المعمارى يبدأ النحت فى الواجهة الأمامية والرئيسية وعندما ينتهى العمل فيها يبدأ نحت أعمدة الرواق، ثم الباب الرئيسى، ويترك دعامات تحمل السقف بعد تفريغ فراغ المقبرة ذاتها، ثم يغطى الأسطح والجدران غير المستوية بطبقة من الجص ترسم عليها الأشكال وتلون بالألوان المختارة.

جدير بالذكر أن اختيار الباحث وقع على عدد من المقابر تجاوزت العشرة لتكون ميداناً تطبيقيًا لدراسته بوصفها المقابر الكاملة، التى لم يتم تدميرها أو تخريبها، أو لأنها تمثل الأنموذج الذى يجسد النوع؛ لذا كانت محلاً للبحث الشامل والإجابة على السؤال الأساسى: كيف كان المعمارى يعد السطح المنحوت لتنفيذ مشروعه الفنى فوق الجدار، حيث كانت السطوح دائمًا منحوتة فى الصخر، مما يجعلها تتطلب جهداً شاقًا لإخراج نقوش جميلة، ومن ثم كان لابد من وضع طبقة من الملاط فوق الجدار المراد تنفيذ المشروع الفنى عليه، وحتى يكون السطح مستوياً بعد أن تزال خشونته نتيجة الحفر على الصخور. ويقدم الباحث شرحه لطريقة «التمبرا» - وهى الطريقة التى يقدم فيها الفنان بالرسم على الملاط «السطح المعد» خاصة فى مقابر بنى حسن، ذلك الرسم الذى يمثل نوعاً من الوسط بين النحت والرسم، حيث لم يستخدم التظليل، الذى تميزت به النقوش المصرية القديمة الغائرة والبارزة. كما يرى أن أسلوب «التمبرا» أدى إلى نهضة وازدهار التصوير بدرجة عظيمة، كما استطاع بها الفنان أن يعبر عن ذاته وعن مجتمعه بكل التفاصيل.

وكما ابتكر الفنان القديم ما سمى بطريقة «التمبرا»، توصل الفنانون بعد ذلك إلى طريقة «الفرسك» التى استخدمت لتكبير الشكل، الذى يريد الفنان تصحيحه على الجدار، مع استخدام أسلوب التبخيش - أى التخريم - والذى بموجبه يقوم الفنان بعمل ماكيت للرسم الذى يريده على الورق، يقسم إلى أقسام متساوية تنقل على الجدار باستخدام التخريم بإبرة معدنية رفيعة، تحدد خطوط الرسم الذى على الجدار بالألوان المطلوبة التى تميز الشكل عن لون الأرضية.

كما يستنتج الباحث عدم استخدام الفنان المصرى القديم لهذه الطريقة لعدم وجود الورق؛ حيث لم يكن يوجد سوى ورق البردى المقدس. ويعتقد أن الفنان المصرى القديم كان

يرسم عملاً تخطيطاً ينقله على الجدار بمقياس رسم كبير بحسب مساحة الجدار باستخدام طريقة المربعات التى تستخدم حتى الآن بتقسيم الصورة إلى مربعات متساوية. وبعد أن يقوم مساعدو الفنان بنقل الصورة مكبرة على الجدار يبدأ الفنان فى تحسين خطوط التكوين باللون الأسود لتأخذ شكلها النهائى.

«الألوان المستخدمة»

ولا ينسى الباحث دراسة الألوان المستخدمة بوصفها من أهم عناصر العمل الفنى فوق الجداريات. ورأى أن جميع الألوان المستخدمة كانت مستخرجة من البيئة - سواء من ترابها أو من معادنها - بعد سحقها وإضافة الماء إليها مع المادة الغروية التى كانت تؤدى إلى التصاق وثبات الألوان بسطوح الجداريات. كما يتوقف عند الألوان المهمة ويرى أنها لا تخرج عن اللون الأسود، واللون الأبيض، واللون الأزرق، والأخضر والأصفر مع التوقف أمام المواد اللاصقة والمثبتة للون مثل الغراء والصمغ. وزلال البيض وشمع العسل. كما يبين كيف لتلك الوسائط من آثار على ثبات الألوان فوق الجداريات لآلاف السنين.

وفى النهاية، أرى أن البحث بعنوان «التصوير الجدارى فى مقابر بنى حسن» بما حواه من تحليل. مع المناظر المصاحبة التى صورها الباحث فوتوغرافياً وضمها للكتاب، يعد بحثاً علمياً وفنياً لتلك الجداريات التى فلتت من الأيدى العابثة مما أثرى البحث بكثير من المعانى الفنية التى تشابكت مع علم الآثار بطريقة أو أخرى، مما جعل الدراسة تلعب دوراً مهماً فى تعميق الإحساس بالحضارة والتاريخ والأصالة النابعة من فهم ذلك التراث الفنى العظيم لدى المعاصرين والأجيال القادمة مما أعطاها أهميتها وخصوصيتها.

ببليوجرافيا التراث الشعبى

قوائم الأدب الشعبى

فى

مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(٧)

د. إبراهيم أحمد شعلان

مخطوطات

حديث حمامة الذهب وحديث افراقيسون ابنة الملك.

ـ وهى قصة قديمة مروية عن كعب الأحبار ثم يليها حديث الزراع المسموم حيث نطق للنبى (ص) ثم حديث الجمل مروى عن الإمام على بن أبى طالب ثم حديث الغزالة وكلامها.

ـ نسخة بقلم مغربى.

* * *

مخطوطات

أخبار الزمان ومن إبادة الحدثان وعجائب البلدان والغامر بالماء والعمران لأبى الحسن على بن الحسين بن على المسعودى ٥٣٤٦

ـ نسخة بقلم معتاد ١٣٥٦ هـ نقلت عن مخطوطة كتبت ٨٨٢ منها نسخة مصورة محفوظة بدار الكتب رقم ١٨٧٩ تاريخ فى ٢٩٢ ص.

* * *

مخطوطات

كتاب فى أخبار العرب وأشعارهم وقصصهم .

ـ لم يعلم مؤلفه.

ـ الموجود منه قطعة تبتدئ ببعض أخبار الرسول (ص) ثم حكايات فى أخبار العرب وأمرائهم وظرفائهم وقصصهم تنتهى بقصة بلقيس.

ـ نسخة بقلم نسخ فى ١٩ ورقة.

* * *

مخطوطات

قصة يوسف الصديق عليه السلام.

- وهى منظومة رائية لم يعلم ناظمها.

- نسخة بقلم معتاد ١١١٧ فى ٢٤ ورقة.

* * *

مخطوطات

- قصة الملك آزادبخت وولده والعشر وزراء وما صار لهم مع الملك.

- لم يعرف مؤلفها.

- نسخة بقلم معتاد كتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبى البشر.

* * *

مخطوطات

قصة المعراج المسماة «الآيات العظيمة الباهرة فى معراج سيد أهل الدنيا والآخرة».

- محمد بن يوسف بن على بن يوسف الصالحى الشامى ٩٤٢ هـ.

- نسخة بقلم معتاد ١٠٩٢ هـ فى ٢٢٨ ورقة.

* * *

مخطوطات

قصة فرس الأبنوس وما وقع لابن الملك الفارسى صاحبها (كما جا فى آخرها).

- لم يعلم مؤلفها.

- نسخة بقلم معتاد كتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبى البشر.

* * *

مخطوطات

قصة سيدنا صالح عليه السلام مروية عن سيدنا عبد الله بن عباس رضى الله عنهما.

- نسخة بقلم معتاد فى ١١ ورقة.

* * *

مخطوطات

قصة السندباد البحرى والهندباد حمال فى زمان خليفة بغداد هارون الرشيد.

- لم يعلم مؤلفها.

- نسخة بقلم معتاد كتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبى البشر.

* * *

مخطوطات

قصة حى بن يقظان.

- أبو على أحمد بن محمد بن يعقوب بن مسكويه ت ٤٢١.

- نسخة بقلم معتاد ١٣٦٠ هـ.

* * *

مخطوطات

قصة الإسراء والمعراج الصغرى.

- نجم الدين محمد بن أحمد الغيطى ت ٩٨١.

- نسخة بقلم معتاد بدون تاريخ ومجدولة بمداد أحمر.

- نسخة ثانية بقلم معتاد.

- نسخة ثالثة بقلم معتاد.

* * *

شعر وزجل

فهرس عام/ مطبوع

سلامة القس «جميلة المغنية متيم الهشامية».

- شرح كرم البستانى العدد ٨ من سلسلة «قطوف الأغانى» إصدار مكتبة صادر بيروت ١٩٥٠ ص ١٤٩.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان مجنون ليلى - نظمه قيس بن الملوح بن مزاحم العامرى صاحب ليلى بنت مهدى المعروفة بأم مالك العامرية.

- جمع وترتيب أبو بكر الوالبى بتحقيق وشرح جلال الدين الحلبى.

- القاهرة - مطبعة الحلبى ١٣٥٨ هـ - ١٩٣٩- ص ٩٢.
- خمس نسخ كالسابقة.
- نسخة ط الأميرية ٧٢ ص.
- نسخة ط العجم ١٢٨٦ هـ ٧١ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان ابن عروس .
- أحمد بن عروس ت ٨٦٨ هـ.
- ضمن مجموعة - طبع حجر ١٨٨٠ ص ٨.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

- جميل بثينة.
- جميل بن عبد الله بن معمر العذرى.
- جمعه بشير يموت.
- المطبعة الوطنية ١٩٣٤ ص ٧٠.
- نسخة كالسابقة.
- نسختان أخريان ضمن مجموعة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

جميل بثينة.
- شرح وتحقيق كرم البستانى.
- العدد ١٣ من سلسلة «قطوف الأغانى» التى تصدرها مكتبة صادر بيروت ١٩٥٢ ص ٢٠٧.
- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التهانى الشعبية بالأفراح الملكية.
- نظمه عيسى صبرى.
- القاهرة ص ٣١.
- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التحفة الصيداوية فى الأشعار الهزلية وهى قصائد فكاهية.
- محمد نجيب مروه - صيدا ١٣٤٢ ص ٣٢.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجنون ليلى، المعروف بقيس بن الملوح العامرى مع ابنة عمه ليلى العامرية .
- تصحيح ومراجعة إبراهيم صادق فوزى - القاهرة.
- دار المعارف ١٩٤٩ ص ٤٩.
- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجنون ليلى، وهو قيس بن الملوح العامرى.
- تصحيح أمير عباس.
- القاهرة ١٩٤٧ ص ٦٤.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجنون ليلى.
- نظمه أحمد شوقى.
- مطبعة دار الكتب ١٩٤٥ ص ١٦٠.
- نسختان كالسابقة.
- نسختان أخريان طبع المطبعة المتقدمة ١٩٤٦ ص ١٦٠.
- نسختان أخريان مطبعة مصر ١٩٣١ ص ١٨٢.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجنون بنى عامر.
- شرح وتحقيق كرم البستانى.
- العدد ٢ من سلسلة «قطوف الأغانى» - بيروت ١٩٥٠ ص ١٢٩.
- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة قيس بن الملوح المعروف بمجنون ليلى - ديوانه وقصته.

- ضمن مجموعة - القاهرة ١٩٢٣- ص ٥٥.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الفكر السليم، مواويل بلدية.

- نظم عواض عبد الله العقدة.

- جمع وترتيب مصطفى إبراهيم.

- الحلقات ٢، ٣، ٥ فى ثلاث مجلدات - القاهرة، الحلقة الثانية طبع مطبعة الرياضة البدنية، الحلقة الثالثة طبع مطبعة الفتوح ١٩٤٤، الحلقة الخامسة طبع مطبعة الائتلاف ١٩٤٣.

- الحلقة الثانية من نسخة أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حنين العشاق

- السيد سلامة بن حسن الراضى شيخ مشايخ الطريقة الحامدية الشاذلية الموجود الآن ١٣٤٥ هـ.

- وهى مجموعة قصائد وأدوار ومواويل فى الوعظ والإرشاد.

- طبع مطبعة المعاهد بمصر.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

منولوجات المنولوجست.. زكريا حسن.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة فى ١٦ ص.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

فكاهات جحا وأبى نواس.

نظمه محمد عبد المنعم «أبو بثينة».

- القاهرة - مطبعة أبو الهول ١٩٣٣ ص ٩٥.

- ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عنترة.

- أحمد شوقى.

- القاهرة ٩٤٨ هـ - ص ١٣٩.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عنتر بن شداد.

- أحمد أبو خليل القبانى الدمشقى.

- القاهرة ١٣١٨ هـ - ص ٤٨.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الناغم من الصادح والباغم.

- نظم أحمد بن أحمد بن إسماعيل الحلوانى ت ١٣٠٨ هـ.

- وهى رسالة تشتمل على عيون من الحكم جردها الناظم من كتاب «الصادح والباغم» الذى نظمه العلامة نظام الدين أبو ليلى محمد بن محمد المعروف بابن الهبارية فى ألفى بيت على أسلوب كليلة، ودمنة، أفردها المؤلف وزاد عليها أبياتاً وأشطاراً وألفاظاً أبدلها من أخرى ووسمها بهذا الاسم.

- ضمن مجموعة بولاق ١٣٠٨ هـ.

- نسختان أخريان منه كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

منية النفس فى أشعار عنترة عبس.

- لم يعلم جامعه.

- وهو ديوان عنتره بن شداد بن معاوية بن قراد العبسى.

- وهو يشتمل على محاسن ما اختير من شعره فى الوصف والافتخار والشجاعة والحماسة وغير ذلك، وهو مرتب على حروف الهجاء.

- مخطوط بقلم معتاد كتبه ١٢٨٣ هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموع ـ تشتمل على طائفة من المنتخبات العربية.

ـ على بجمعه ق. رايت.

ـ وهو يشتمل على جملة من الحكايات الفكاهية والأشعار الأدبية .

ـ طبع ليدن ١٨٧٠، ومعه مقدمة وملاحظات بالإنجليزية لجامعه المتقدم.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الصادح والباغم.

ـ الشريف نظام الدين أبى ليلى محمد بن محمد بن صالح بن حمزة بن عيسى المعروف بابن الهبارية ٥٠٤ هـ.

ـ وهى منظومة على أسلوب كليلة ودمنة فى ألفى بيت ـ ذكر أولاً باب الناسك والفاتك ومناظرتهما ،ثم باب البيان ومفاخرة الحيوان، ثم باب الأدب .

ـ مخطوطة بقلم معتاد .

ـ نسخة أخرى منه ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سلافة النديم فى منتخبات السيد عبد الله النديم بمصباح ابن إبراهيم، ولد ١٢٦١ هـ/١٨٤٣ م، توفى ١٨٩٦ م.

ـ وهى مجموعة من أشعاره البليغة ورسائله الأدبية البديعة.

ـ الموجود منها جـ ١، ٢ فى مجلدين طبع هندية بمصر ١٩١٤ م.

ـ نسخة أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح بن مزاحم العامرى) .

ـ مخطوط بقلم معتاد كتب ١٢٩٠ هـ ـ نسخة أخرى منه طبع الشرفية ١٣٥٠ هـ.

ـ أربع نسخ أخرى منه كالسابقة ـ نسخة أخرى طبع الشرفية ١٣٠١ هـ.

ـ أربع نسخ أخرى منه كالسابقة ـ نسخة أخرى منه ط بولاق ١٢٩٤ هـ.

ـ نسختان أخريان منه كالسابقة ـ نسخة أخرى منه طبع مصر ١٣٠٦ هـ.

ـ نسخة أخرى منه طبع بولاق أيضاً ١٢٨٥ هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان عنترة بن شداد العبسى، أحد بنى مخزوم بن ربيعة بن مالك بن قطيعة بن عبس العبسى.

ـ رواية الوزير أبى بكر عاصم بن أيوب البطليوسى.

ـ ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى بخط الشنقيطى وعليه تقييدات قليلة.

ـ نسخة أخرى منه طبع الحسينية بالقاهرة ١٣٢٩ هـ ووضع بأسفل صفحاتها شرح عليها بقلم محمد العنانى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان الأدب فى نوادر شعراء العرب.

ـ نسيم أفندى الحلو .

ـ كتاب أدبى جمع فيه نوادر شعراء العرب وشواردها المتضمنة للفكاهات الأدبية نسقها حسب المواضع ورتبها على ١٤ فصلاً أردفها بملحق فى نوادر شعراء العصر الذى تمكن من العثور على بعض نوادرهم.

ـ نسخة ط الفرجان بصيدا ١٩١٢ .

ـ نسخة أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الدرارى فى ذكر الذرارى.

ـ كمال الدين أبو حفص عمر الشهير بابن العديم الحلبى ٦٦ هـ .

ـ يشتمل على أخبار الأبناء الحمقى والنجباء وما ورد فى مدحهم وذمهم من الأخبار النبوية وما قيل فيهم من الأشعار والنوادر.

ـ مرتبة على ثلاثة عشر باباً ضمن مجموعة ط الآستانة ١٢٩٨ هـ (أربع نسخ).

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حملا زجل أحدهما فى الأزهار والثانى فى المأكولات.

- من إنشاء محمد عثمان جلال.

- طبع المطبعة الوطنية بمصر - نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حكايات وأشعار وأدعية.

- لم يعلم جامعها.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

شرح ديوان كثير عزة ،وهو كثير بن عبد الرحمن الخزاعى المشهور بكثير عزة.

- جمع ونشر هنرى بيرس.

- نسخة فى مجلدين طبع الجزائر ١٩٢٨ فى ٢٨٥، ٢٨٦.

- الجزء الأول من نسختين أخرين كالسابقة.

- نسختان أخريان منه كل واحدة فى مجلدين كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

شرح ديوان عنترة بن شداد العبسى لمصحح الديوان أمين سعيد.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة فى ١٦٨ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الديوان المطرب فى أقوال عرب إفريقية والمغرب.

- جمع المسيو سونك لأعراب البادية القاطنين بتونس والمغرب الأقصى - يتضمن طائفة من المحادثات والأشعار العامية المتداولة.

- نسخة فى مجلد طبع افچى ١٩٠٢ فى ٢٢٤ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان عنترة بن معاوية بن شداد العبسى.

- رواية الأصمعى ومعه قصائد من رواية غيره.

- ضمن مجموعة فى مجلد بقلم مغربى كتبت ١١١٢ هـ فى ١٣٩ ورقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان عروة بن حزام العذرى وأخباره مع عفراء ابنة عمه عقال.

- رواية أبى عبيد الله محمد بن عمرو بن موسى المرزباتى وأبى الحسن محمد بن العباس بن أحمد بن الفرات عن أخيه أبى القاسم عن أبى عبد الله بن العباس بن اليزيدى عن أبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب.

- نسخة فى مجلد مصورة عن نسخة خطية للشنقيطى ١٣٢٠ هـ ، ومحفوظة بدار الكتب رقم ٧٠ أدب ش فى ٨ لوحات.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

بسط السامع المسافر فى أخبار مجنون بنى عامر.

- الحافظ شمس الدين محمد بن على بن طولون الحنفى توفى ٩٥٣ .

- ضمنه أخبار قيس بن عامر المعروف بمجنون ليلى وبداية أمره مع ليلى وما قال فيها من الشعر وما آل إليه أمره من انقلاب محبته إياها إلى محبته لله عز وجل.

- نسخة فى مجلد مأخوذة بالتصوير الشمسى بدار الكتب عن نسخة بخط المؤلف فى ٧٠ لوحة.

* * *

فهرس عام مطبوع

سعد اليتيم.

- قصة منظومة لم يعلم ناظمها.

أولها: يا قلب كرر فى مديح النبى - طه بن رامى النبى الأتربى.

- طبع حجر بالقاهرة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الميمون والقنبر على.

ـ من نظم الشيخ أحمد الدرويش.

ـ وهو زجل باللغة العامية الدارجة يتضمن قصة خرافية فيها حكاية الميمون (وهو فرس) مع الإمام على بن أبى طالب رضى الله عنه.

ـ طبع حجر بالقاهرة ويليها قصة القنبر وسبب مجيئه من بلاد الهند لسياسة الميمون المتقدم.

ـ نسخة أخرى كالسابقة

* * *

فهرس عام /مطبوع

الزجل والزجالون.

ـ السيد عبد الغنى سطا، ميلاد واصف.

الأسكندرية ١٩٤٢ ص ١٣١.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

زجال اليوم ـ عبد العال أحمد جابر.

ـ الزقازيق ص ١٤٨.

* * *

فهرس عام /مطبوع

حمل زجل ـ عبدالله الشبراوى.

ـ ضمن مجموعة ـ القاهرة ١٣١٥ ـ ص ١٦.

* * *

فهرس عام /مطبوع

حسر اللثام عن خفايا وخبايا أصحاب المقطم اللثام (زجل).

ـ نظمه شاطر أباظة.

ـ القاهرة ـ مطبعة الحماية ص١٦.

* * *

فهرس عام /مطبوع

أزجالنا.

ـ باقة لستين شاعراً من شعراء الشعب.

ـ ط الأسكندرية ١٩٥٣ ـ ص ١٤٤.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال هاشم ـ هاشم عبد الحى.

ـ الفيوم ص ١٦ ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال النعناعى ـ حمدى سالم النعناعى.

الجزء الأول ط دمنهور ص١٣٥/ ١٩٣٥ ـ ص ١٣٦.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال الخولى.. السيد متولى الخولى.

ـ الجزء الأول ـ الأسكندرية ـ ص ٢٠٠.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام مطبوع

أزجال بدر.. أحمد عبد اللطيف بدر.

ـ ط الزقازيق ١٩٣٣ ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبى هندية.

ـ سيد محمد حسن الهندى.

ـ خمسة أجزاء: الأول ـ القاهرة ١٣٥١هـ، والثانى والثالث والرابع ط طنطا ١٣٥٣هـ، والخامس القاهرة ١٩٥١.

ـ ثلاث نسخ كالسابقة ـ الجزء الرابع من نسختين.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبى العطوان.

- عطا معوض.

- ط الفيوم ١٩٤٠ ص ٦٠.

- خمس نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبى بثينة.

- محمد عبد المنعم.

- أربعة أجزاء ط القاهرة ١٩٣٥ - ١٩٣٧.

- أربع نسخ كالسابقة.

- الجزء الرابع من نسختين - القاهرة ١٩٣٧ فى ١٩٢ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبى وفدية.

- عبد الفتاح عبد الرحمن.

- الجزء الثانى - ط الفيوم ١٩٣٥ - ص ٦٤.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبو صلاح .. السيد عبد الغنى شطا.

- جزءان (٢، ٣)، ط الأسكندرية ١٩٣٩، مطبعة فوزى ١٩٤٢.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام /مطبوع

أزجال ابن الزهور.

- إبراهيم صادق فوزى.

- ط القاهرة - مطبعة الشرق الإسلامية ١٩٣٩ ص٢٤.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال ابن امبارح .. حسنى راشد أحمد.

- القاهرة ١٩٣٤ ص ١١٢.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

وحى الطبيعة فى الأشعار والأزجال.

- محمد على حماد الشهير باسم محمد عبد الفضيل.

- القاهرة ١٩٣٩ ص ٦٦.

- ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

وحى الجندية (مجموعة أزجال وطنية).

- نظم حسن محمد حاحا.

- القاهرة ١٩٤٣ ص ٤٨ - نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

هنا الأسكندرية (مجموعة أزجال) نظم رزق حسن.

- الأسكندرية ١٩٥٣ ص ٩٦.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

موشحات نظيم..

- محمود رمزى نظيم (ضمن مجموعة).

- القاهرة ص ٨٠ - الكتاب العاشر.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

هلال الزجل.

- أسعد بخيت سلامة (ابن النمر).

- القاهرة ص ١٦.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الموشحات الأندلسية.

ـ الأعداد ١٨، ١٩، ٢٠ من سلسلة «مناهل الأدب العربي» التي تصدرها مكتبة صادر ببيروت ١٩٤٩.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام مطبوع

الموشحات إرث الأندلس الثمين.

ـ جميل سلطان.

ـ دمشق ١٩٥٣ ص ٩٢.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

محسن الهزان «رواية زجلية».

ـ نظم رشيد نخلة.

ـ بيروت ١٩٥١ ص ٣٩.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة أزجال .. محمد عبد النبي.

ـ ضمن مجموعة ـ طبع مصر ١٩٢٢ ص٨٠ (الكتاب الرابع عشر).

* * *

فهرس عام/ مطبوع

صدى الأنغام (أغان وأزجال) عبد الحميد عبدالعظيم.

ـ القاهرة ـ دار الفكر الحديث ١٩٥٣ ص ٢٠٧.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة أزجال.

ـ نظم الشيخ محمد النجار.

ـ ضمنها جملة أزجال عصرية أخلاقية اجتماعية.

ـ طبع المطبعة الأدبية بمصر ١٣١٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة أزجال ـ محمد عبدالنبي ـ الموجود ١٩٢٦.

ـ وهي المجموعة الأولى له في أزجال عصرية أخلاقية اجتماعية.

ـ طبع اليوسفية بمصر ١٩١٦ ـ نسختان أخريان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة الأدب والفكاهة.

ـ جمع سعيد ميخائيل.

ـ وهي تشتمل على نخبة من الشعر لأشهر شعراء العصر وخلاصة أزجال أدبية راقية لأشهر زجالي مصر.

ـ طبع المطبعة المصرية الأهلية بمصر ١٩٢١.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموع.. يشتمل على طائفة كبيرة من الأعمال الزجلية المصرية.

ـ لم يعلم جامعه.

ـ وهو باللغة العامية الدارجة.

ـ طبع باريس ١٨٩٣.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

العذارى المائسات في الأزجال والموشحات.

ـ قعدان الخازن صاحب جريدة الأرز.

ـ انتقاها مما عثر عليه أثناء وجوده بمدينة رومية ـ ١٩٠٠م من سفر قديم العهد مخطوط بقلم مغربي.

ـ طبع مطبعة الأرز سنة ١٩٠٢.

* * *

فهرس عام /مطبوع

شحن العربية ببعض اللغات الأجنبية.

- نظم م ح. أ س.

- وهى مجموعة أدوار وطقاطيق فكاهية خزلية باللغة العامية يتخلل تلك الأدوار بعض كلمات باللغة الأجنبية.

- طبع الشرفية ١٣٠١هـ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

رياض الأفكار فى كشف الأسرار.

- لم يعلم مؤلفه.

- يتحدث فى الشعر والنثر والمواليا والدوبيت والمعميات والوصف والحكمة والآداب والأمثال والنكات الأدبية والحكايات الفكاهية والوعظية، جمعها من الأدباء والظرفاء.

- مخطوطة بخط قديم بها ترقيع وتقطيع وأكل أرضة كثير وتلويث.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكاهة.

- أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول بمصر، رتبها على ثلاثة أبواب ،الأول: فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية، والثانى: فى الأشعار الحكمية والأدبية والغزلية والغرامية ،والثالث: فى الأغانى المستعملة الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل وأدوار الغناء وأنواع النغمات.

- طبع الشرفية ١٣١٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عقود اللآل فى الموشحات والأزجال.

- شمس الدين محمد بن حسن بن عل النواجى ت ٨٥٩.

- جمع فيها أحسن ما وقع له من هذين النوعين ورتبها على بابين.

- نسخة فى مجلد بقلم معتاد ناقصة من آخرها فى ٢٠ ورقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الرسائل الزجلية.

- محمد محمد المصرى ولد ١٩١٢.

- وهى مجموعة أزجال انتقادية دينية أخلاقية سياسية.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٩٣٢ فى ٤٤ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان أمير فن الزجل.

- محمد عزب صقر ١٩٣٢.

- وهى مجموعة أزجاله وأناشيده.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٩٣٣ بأولها: مقدمة وترجمة حياة الناظم بقلم إسماعيل حسين، وفى آخرها مراثى الزجالين له فى ٢٠٧ ص.

- نسختان أخريان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال مصر.

- ميلاد واصف.

- نسخة جزءان فى مجلدين: الأول منها طبع الرشيدات، والثانى: طبع السفير بالأسكندرية، بآخر كل منهما تقاريظ فى ٣٢، ٦٤ ص- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال الأديب عبدالغنى شطا.

- وهى أزجال أدبية أخلاقية اجتماعية وطنية.

- نسخة فى مجلد طبع الأسكندرية ١٣٥٣.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبى بثينة.

- محمد عبد المنعم المعروف بأبى بثينة.

- الموجود منها ج٣ فى مجلد طبع القاهرة ١٩٣٠ فى ١٩٢ ص.

- الجزء الثالث من نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ابن امبارح .

- حسنى راشد أحمد.

- أزجال نشرت فى جريدة الصرخة - الموجود منها المجموعة الأولى فى مجلد طبع الفاروقية بالقاهرة فى ١٢٢ صفحة.

- ست نسخ أخرى منه كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكاهة.

- أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول.

- وهو كتاب أدبى فكاهى، رتبه على ثلاثة أبواب فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية والأشعار والأغانى الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل.

- طبع المؤيد بالقاهرة ١٨٩٥م.

* * *

فهرس عام/ جزازات

السلسلة الثقافية: انظر الأصالة فى الشعر الشعبى العراقى.

* * *

فهرس عام/ جزازات

ديوان عنترة.

- نظم عنترة بن شداد العبسى.

- نسخة ط بيروت دار صادر ١٩٥٨ ص ٢٥٤.

- نسخة طبع القاهرة - الحسينية.. شرح محمد العنانى ص٢٨٨ - ١٣٢٩هـ.

* * *

فهرس عام/ جزازات

ديوان البردويل بن راشد وقاطبة وقطبة وسطح عائد وبلبيس مع المجوسى.

- تأليف البردويل من راشد.

- نسخة ط القاهرة - المطبعة العثمانية ١٢٩٨هـ ص ٥٥.

* * *

فهرس عام/ جزازات

ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان وما يجر من الكرامة والبرهان.

- لم يعلم مؤلفه.

- القاهرة - أحمد سالم النمرس ١٢٨٩ ص ١١٩ (قصة الظاهر بيبرس).

* * *

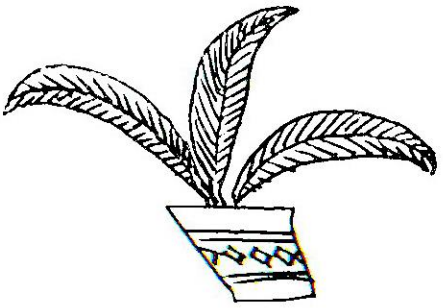
فهرس عام/ جزازات

ديوان الزير، أبو ليلى المهلهل وديوان الجرو بن الأمير كليب.

- تأليف الزبير المهلهل والجرو بن كليب.

- طبع صيدا - لبنان - مطبعة العرفان ١٩٣٣ ص ١٣٥.

* * *



by Ahmed Farouq, traces back the development stages of folk tales. It begins with India, passing by many countries such as China and Turkey, till it comes to Egypt, paying special interest to *The Aribian Nights*.

Ibrahim Abdel Hafez documents *The Tale of Al-Shater (Clever) Hassan* from Abou Basal, Bilqas, Al-Daqahlia. Ahmed Tawfiq documents another text from Al-Akrad, Al-Fath, Asuit.

Ra'fat Al-Dowairi continues his translation of Ramanojan's with three folk tales.

Prof. Ibrahim Ahmed Sha'lan reviews three M.A.theses from Algeria, discussed in the Institute of Language and Arabic Literature in Al-Qostantinia university (6-20 March).

Samia Deyab reports the conference on "Beirum Al-Tonsi and Problems of Colloquial Poetry", held on the 23rd till the 26th of March in the Supreme Council of Culture on the 35th memory of Mahmoud Beirum Al-Tonsi.

Nahed Shaker Mohamed reports the puppet gallery of Siham Ali Milad, held in the hall of plastic arts in the Opera House from the 10th till the 20th of April.

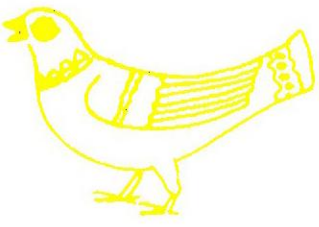
Ashraf Mohamed Kahla describes the pilgrimage graphics in villages and districts, as a kind of expressing people's consciousness.

Mohamed Hassan Abdel Hafez reviews *The Story of Arabic Wonders: Saif Bn Zi Yazan* by Sa'id Yaqtin. This book is an invitation of researchers to work on our heritage.

Shams Al-Din Mousa reviews *Engraving in Bani Hassan's Tombs* by Prof. Sayed Al-Qamash. This book points out the important role played by ancient Egyptian engravers in depicting the social life of ancient Egypt.

This issue ends with the seventh part of Ibrahim Ahmed Sha'lan's A *Bibliography of Folk Heritage;* Folklore Book Lists in Dar Al-Kutob and Al-Azhar up to 1968.

In concluding, *Al-Funun Al-Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studies, and folk texts provided that they are well documented.



folklore because they inspired many folk tales. Bowario discusses the relation between those folk tales and the raids documented by early Moslim historians such as Mohamed Bn Ishaq and Mohamed Bn Omer Al-Waqdi. He also illustrates the epic characteristics in them, arguing that these tales play the same role of the Sirats in our history.

Ahmed Swailm's "The Sirats in Childern's Literature" introduces some of the Egyptian writers who made use of the Sirats in their works. Swailam proceeds, pointing out that the Sirats could be adapted for children taking into consideration the understanding and interests of their age. He concludes with *Antara* as an application of his study.

Abdel Ghani Dawood's "*Al-Helalia Sirat* on the Stage" traces back the theatrical adaptations of *Al-Helalia Sirat*. Dawood begins with *Aziza and Yunis*, written by Beirum Al-Tonsi, performed by the Egyptian Group of Acting and Music (1944-5), musical composition by Zakaria Ahmed and directed by Fatouh Nashari. He reviews other works from that period till the present, discussing some related issues such as form and content, and heritage and adaptation.

"The Language and Structure of the Sirats", written by Danuta Madyeska and translated by Mohamed Abdel Rahman El-Gendy, is a study of four Sirats: *Antara*, *Bani Helal*, *Zat Al-Hema* and *Al-Zeer Salim*. Madyeska argues that these four Sirats are better fromed and arranged than other Sirats which appeared later. Their themes suggest some relation or mutual influence between them.

Mohamed Hassan Abdel Hafez provids a text about the brith of the hero in *Sirat Bani Helal*, with a glossary of difficult words.

Al-Funun Al-Sha'bia re-publishes the interview with Prof. Abdel Hamid Yunis by Farouq Khorsid, originally published in 1985. This is an indication that Prof. Yunis, pioneer of folklore studies still exists among us through his important contributions.

Abdel Aziz Ref'at begins folk tale studies with "The Vitality of Folk Tales". He argues that folk tales are renewed continuously by the very act of their narration. Folk tales differ from one rawi to another and from one occasion to another, depending on their motives which determine the path of narration.

In the following study Prof. Shaker Abdel Hamid discusses the role of folk tales in educating children's sense of beauty and art. He argues that tutors, therapists as well as parents could make use of this in educting children.

"Folk Tales in Near, Middle and Far East", written by Volar Brothers and translated

This Issue

This issue is dedicated to two subjects: the Sirats and folk tales, any of which needs more than one issue to cover, but it is our policy to give chance to as many researchers as possible in all fields of folklore to participate in *Al-Funun Al-Sha'bia*, especially that most periodicals in the field have stopped. This increases our responsibility and committment to function as a channel connecting the Arab World.

This issue begins with the Sirats' studies. The first is Prof. Mahmoud Zohni's "A Plunge into the Consciousness and Unconsciousness of *Antara Bn Shadad's* Composer: An Analytical Study." It provides an outline of the Fatimat period in which *Antara* was composed, pointing out the different reasons and circumstances which led to selecting the story of Antara in particular from the bulk of other stories of chivalry. Prof. Zohni traces all motivations, sources, modifications, adaptations, uses of metaphors and other aspects of this version, showing the skill and keenness of its composer.

The following study is Prof. Guivani Kanova's "*The Tale of Al-Zeer Salim* and the Origin of Al-Bahlawan". Al-Bahlawan is a group of gypsies living in Upper Egypt. They are different from other similar groups in their technique and performance. They think themselves descendants of Gassas Ban Morra whom Al-Zeer Salim slaughtered in the end of Al-Basous War, revenging his brother, Kolaib. Al-Basous War was between the tribes of Bakr and Taghlab; after which Al-Bahlawan, as they think, were scattered by order of Al-Zeer Salim. There is no reference of Al-Bahlawan group in any of the written texts of *Al-Zeer Salim*; Prof. Kanova thinks that it is important to document the text which mentioned them.

Prof. Medhat Al-Gayar's "The Function of poetry in *Sirat Al-Zeer Salim* expounds the function of poetry in *Al-Zeer Salim* and its effect on the rawi as well as the audience.

Abdel Hamid Bowario's "Raids as Folk Tales" argues that Islamic raids are a kind of

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book organization, Cairo.
No. 51, April - June, 1996.

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٫٢٥٠ دينار ، الكويت ١٫٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٫٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٫٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٫٥٠٠ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour

Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. ASAAD NADIM

Dr. Samha El - Kholy

Abdel - Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr, Mostafa El - Razaz

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE