كلّ عام وأنتم بخير

الفنون الشعبية يأتي صدور العدد التاسع عشر من الفنون الشعبيّة متزامنًا مع احتفالات المملكة بعيد الاستقلال، حيث نستذكر جهود المخلصين الأوفياء الذين حملوا هذا الوطن الجميل في قلوبهم، وكانوا قلبَه، كما نستذكر منجزات الأردنيّين الكبيرة، وعطاءهم الدائم الذي حوّل الإمكانات المحدودة إلى عامل قوّة وبناء وعطاء، وكان الرّهانُ كلُّ الرّهان على الإنسان، وكان هذا الإنسانُ الذي نعتزّ به، بإخلاصه لوطنه، وحبّه أمَّته، وتقدّمه في مسارات العلم والعمل، والأهمّ الأهمّ انفتاح قلبه وروحه على العالم مع حفاظه على هويّته الوطنيّة العروبيّة الإسلاميّة الإنسانيّة، ومعدنه الأصيل الذي كلّما فركته الظروف والأحوال لمع وأشعّ... فكلّ عام ووطننا وقيادته وشعبه بألف خير.

ومع بشائر حلول شهر رمضان الكريم، يأتي هذا العدد أيضًا، وهنا فرصة نغتنمها ونقول كلّ عام وأمّتنا بخير، ونتوجّه إلى الله بالدعاء الخالص أن يحفظ وطننا وأمتنا، ويهدي أبناءنا سواء السبيل، سبيل العدل والخير والسماح.

في هذا العدد كان الملفّ عن الحكاية الشعبيّة، ونتوجّه بالشكر الجزيل لكلّ من أسهم في إثرائه بالكلمة والصورة والتحليل العميق، ونودّ أن نشير إلى أنّ ملف العدد القادم سيكون محوره التراث الشعبيّ والمسرح، آملين من الباحثين الكرام تزويدنا بمقالاتهم ودراساتهم وما يرونه مناسبًا في هذا المجال.

وإلى العدد القادم نقول: كل عام وأنتم بخير وصفاء وسلام

رئيس التحرير

الفنون الشعبية

مجلة فصلية - تعنى بالتراث الثقافي غير المادي
وقضاياه وتصدر عن وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية

العدد ١٩ لعام ٢٠١٥

الهيئة الاستشارية

أ. د. هاني العمد

أ. د. هاني هياجنة

أ. د. محمد فايز الطراونة

د. محمد وهيب

د. عبد العزيز محمود

د. أحمد شريف الزعبي

رئيس التحرير المسؤول

د. حكمت النوايسة

سكرتير التحرير

أماني أبو حمور

الترجمة

سميه عواد

التصميم والاخراج الفني

جمانه العلمي

شروط وأحكام النشر

١. ترحّب مجلة (الفنون الشعبية) بالأبحاث والمقالات المختصة بالتراث الثقافي، في الأردن، وفي الوطن العربي.
٢. ترسل المواد إلى مجلة الفنون الشعبية على العنوان الإلكتروني، أو البريدي للمجلة، مطبوعة إلكترونيا، ومرفقة بملخص للمادة مكون من نصف صفحة، أو مئة كلمة، لكي تتم ترجمته إلى اللغة الإنجليزية.
٣. يرسل مع المادة الصور الضرورية، أو الرسومات التوضيحية لها، على أن تكون الصور أصلية، أو موثقة وفق أسس التوثيق العلمي الذي يراعي حقوق الملكية الفكرية ، وتشجع المجلة الصورة الجديدة التي لم تنشر من قبل .
٤. أولوية النشر في المجلة للمواد المستكتب بها.
٥. يرسل الباحث، الكاتب، نسخة من سيرتة الذاتية، وصورة شخصية، ورقمه الوطني، إن كان أردنيا، ورقم حسابه البنكي إن كان من خارج الأردن.
٦. يخضع ترتيب المواد في المجلة للأسس الفنية، والرؤية الإخراجية.
٧. تعتذر المجلة عن عدم نشر أي مادة سبق نشرها في أي فضاء.
٨. المجلة غير ملزمة بإعادة المواد المعتذر عن نشرها إلى أصحابها.
٩. سيتم إبلاغ الكاتب بوصول مادته للمجلة، ثم يتم إعلامه برأي اللجنة الاستشارية بالقبول أو الاعتذار، والعدد الذي ستنشر فيه المادة.
١٠. يمنح الكاتب مكافأة مناسبة عن المادة التي يتم نشرها.

المراسلات والاشتراكات:

تلفاكس: ٥٦٠٧٣٨١ ٠٦
يمكنكم إرسال مقالاتكم ومشاركاتكم على العنوان التالي
البريد الالكتروني: E-mail: hikmat@culture.gov.jo
أو على العنوان:
عمان / وزارة الثقافة/ شارع الشهيد وصفي التل
ص.ب: ٦١٤٠ عمان ١١١١٨ الأردن

« المواد المنشورة تعبر عن آراء كتابها ، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة أو وزارة الثقافة إلا إذا أشارت إلى ذلك صراحة»

سعر النسخة: ديناران أردنيان أو ما يعادلهما

صور الغلاف: مديرية التراث / الأردن
سامي الزعبي
الجمعية الأردنية للتصوير

صور داخلية: مديرية التراث / الأردن
الجمعية الأردنية للتصوير

المحتويات

دراسات 5

مقدمة الحكاية الشعبية — د. حكمت النوايسة 6

الحكاية الشعبية الأردنية: ملامح — رئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية 6

تغيير معالم الحكاية الشعبية — د. محمد وهيب 7

تجليات المعتقد في الحكاية الشعبية.. كرامات الأولياء نموذجاً — إبراهيم السواعير 12

تضاريس النص والدلالات الخفية «قصة سحر الشجرة» لهاشم غرايبة — د. عبد الحكيم خليل 22

الموروث الشعبي والسينما.. تجارب نجحت في إثراء السينما العالمية — يوسف يوسف 40

سيرة الأميرة ذات الهمة — ناجح حسن 48

الحكاية الخرافية في الأردن.. حكاية جبينة نموذجاً — حسين نشوان 54

تأملات في حكاية شعبية "حكاية لولية بنت الغولة" — مصطفى الخشمان 62

الأشكال الحكائية الشعبية عند العرب — طه الهباهبة 68

النكتة في الحكاية الشعبية الأردنية — جمال محمد النواصرة 72

د. أحمد شريف الزعبي 80

أفق 84

الألوان في الأمثال والكنايات الشعبية الأردنية — إيهاب الشلبي 86

نين 92

المصدار — رشـــاد ردّاد 94

أصداء 96

الفضة.. شغف بالتاريخ والجمال — مجدولين أبو الرب 98

حوار 102

منال النشاش: فنانة حرفية مشغولة بالتراث — سناء العبداللات 104

رواد 108

عبد الله اللوزي.. شاعر ومواقف — عبدالله العساف 110

ص 114

رحل ذاك النهار — عبد الهادي البحيح الحويطات 116

بين البحر والكثبان — إسراء عيسى 118

رأي 119

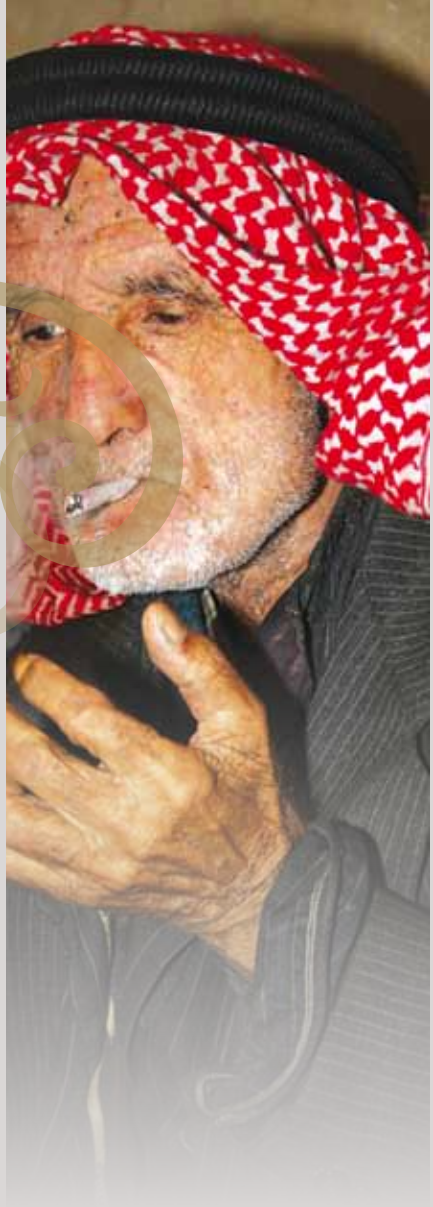
التراث الثقافي غير المادي: المفهوم — د. رياض حمودة ياسين 120

مكتبة الفنون الشعبية 122

إصدارات — مخلد بركات 124

من ذاكرة الفنون الشعبية 128

الأسواق القديمة في مدينة عمان



دراسات

الحكايه الشعبيّه

يأتي ملف (الحكاية الشعبية) ضمن الملفات التي تنفرد بها (الفنون الشعبية) وتتوخّى الوصول إلى جوامع الهويّة العربيّة، والهويّة الوطنيّة الأردنيّة بخاصّة، وحفظ المأثورات التي شكّلت هذه الهويّة بعامّة، وقد أسهم في هذا الملف باحثون مشهود لهم في مجال البحث في التراث غير الماديّ، وقدّموا إسهامًا جيّدا تتكامل فيه البحوث لتكوّن فكرة متكاملة عن الحكاية الشعبيّة وتجلّياتها النصيّة المختلفة، والمصادر التي تشكّلت منها عبر العصور، والصور التي جاءت عليها، كأن تكون سلسلة حكائيّة متصلة كألف ليلة وليلة، والمقامات العربيّة، أو حكايات متفرّقة تعتمد المحفوظات الشعبيّة المرويّة.

وقارئ الملف واقفٌ على الأهميّة الاستثنائيّة للمرويّات الشعبيّة ودورها في تسريب القيم التربويّة والاجتماعيّة للمستهدفين بالاستماع أو القراءة، فضلاً عن كون هذه الحكايات تعبّر عمّا يمور في الوجدان الاجتماعيّ من همومٍ، أو إحساس بالعجز ممّا حدا به إلى بناء سرديّاته التي ينتصر من خلالها على الواقع، أو يشكّل بها مواصفات الأبطال المخلّصين، وهو، الشعب، إن لم يستطع ذلك، فإنّه قد كتب مدوّنته التي ستغرس في الأجيال القادمة قيمًا يستندون إليها ربّما تجعلهم لا يمرّون بما مرّ به أسلافهم.

في هذا الملف دراسات أكاديميّة جادّة، وفيه من المعرفة ما يشكّل لبنة أساسيّة للدخول إلى عالم الحكاية الشعبيّة الساحر الجميل.

الحكايه الشعبيّه الأردنيّة: ملامح

محمد وهيب *

البداية

تبدأ الحكاية في كغيرها من حكايات الأردن الشعبيّة، ببداية ثابتة محفوظة، مثل:»كان ياماكان، في قديم يازمان، نحكي أو ننام، كان في قديم الزمان....».

ويلاحظ عند الاستماع للحكاية التي تروى على ألسنة أبناء المجتمع أنهم يتّخذون لبداياتها أشكالاً وليس شكلًا واحدًا؛ فهم يردّدون فيها العبارة التقليديّة المعروفة في تراث الحياة الشعبيّة العالمي «كان ياما كان» التي ذكر الباحثون أنّها قد توحي بالعراقة في القدم، وهو المعنى الذي ربما كانوا يقصدون إليه فيها، إذ إنّهم يتبعونها بقولهم «في قديم العصر والأوان، أو سالف العصر والأوان»، ولا يخفى معنى التجهيل، والمقصود في هذه العبارة، في ما يتّصل بتحديد الزمان الذي كان، وهذا التجهيل لمنبع الحكاية أساس في مفهومها، وقد تصبح مجرّد شكل افتتاحيّ، يعرض بسرعة ودون وعي تام به.

وقد يعدّلون على هذه العبارة تعديلًا يخفّف من هذا التجهيل ويشي بطريق القصّ العادي الذي يأخذ من الماضي غير السحيق فيقولون: «كان في قديم الزمان»، أو «كان هون شيخ هالعرب»، أو يطرأ على العبارة نفسها تعديل آخر يقصر الحديث على موضوع بعينه، وكأنّه يريد أن يطرد من أذهان المستمعين ما علق بها من حكايات وأحداث أخرى ويريد أن يشوق لأحداث حكايته التالية بطرد ما سواها فيقولون «ما كان هون إلاّ هالحكاية..»، أو «ما كان أيام زمان ساكن بالمنطقة إلا...».

ويلاحظ أنّ هذه العبارة لا تفرض احترامها على جميع من يحكي حكاية في مجتمعنا، وأنّها تحافظ على شكلها التقليدي إلاعند بعض الرواة من الرجال الذين تهمّهم الأشكال المحدّدة في البدايات وفي غيرها، أما النساء فقد يوردنها في بدايات حكايتهن، على الأقل في الأرياف، أما الرّجال فلا يجدون

غضاضة من النطق بها كما هي في الفصحى، ومع ذلك فبعضهم لا يردّدها، ويضع مكانها بدايات أخرى، منها البداية الدينية. يأتي بعد هذه البدايات على لسان الرواة الشخصية الأولى فيها، الدولة، والشيخ، أو شيخ العرب، والفارس، بعد ذلك تدخل الحكاية في ذكر ما حدث مع هذه الشخصية من أحداث تأخذ في السرد والعرض.

تركيب الحكاية

والحكاية تقدّم قصة ذات بداية ونهاية، متكاملة، وتمتاز بالتماسك وقوّة الحبك والبناء، وهي تعتمد على حوادث كبيرة فاصلة، وغالبًا ماتكون غريبة ونادرة، وهي حوادث كثيرة وكبيرة، وليس فيها شيء من الوقوف على الحوادث الصغيرة والتفصيلات، أو شيء من الاهتمام بالمواقف النفسية والانفعالات. ومع مجتمع الريف ومجتمع المدن، يجد الباحث أنّ مجتمع البادية يشارك في حمل الحكاية الشعبية ونقلها عبر الزمن إلى

* أكاديمي وباحث في الآثار والتراث.

الأجيال، تحفل مجالس السمر عندهم بالسواليف (الحكايات) التي غالبًا ما يقصّها شاعر بربابة. حيث يجمع فيها بين القصّ النثري وما تجيش به عواطف الأشخاص من مقطوعات شعريّة، حينما يتحلق حوله في شق الشيخ، مجموعة من الأعراب وتدور القهوة المرة (السادة)، فيأخذ في تحديثهم بغرائب الغزوات وما تمّ فيها بين القبائل المتجاورة من عدوان ونهب وسلب ورد وسلب، وما فيها من مغامرات قام بها أبناء شيوخ القبائل، حينما يقع الواحد منهم في حب ابنة شيخ أو قبيلة أخرى، معادية لأبيه، ذلك أنّ أغلب الحكايات في مجتمع البادية تدور حول هذين الموضوعين: الفروسيّة والحب.

أما مادّتها، فمن التاريخ الواقعي الذي يرويه شيوخ القبيلة لشبابها، إذ تراهم يذكرون أشخاصًا بعينهم ويحدّثون عنهم، ويلاحظ أيضًا أنّ حكاياتهم تكاد تخلو من العنصر الخرافيّ والأسطوريّ، وتفيض أحاديث البادية حتّى تصل إلى تجمّعات الناس في القرى وفي المدن، فقد كان قسم كبير من الحكايات التي جمعتها من أهل الريف في مجتمعاتنا تتلذّذ بحكايات أهل البادية، فحكاية فارس ونجود وحكاية وضحة وابن عجلان، كلها تفوح برائحة البادية، وكذلك حكاية غريسة وزيد في وادي جديد.

أما سبب هذه الكثرة من حكايات البادية في جو المجتمع الريفي، فقد يكون راجعًا للتفاعل المستمرّ بين البيئتين، وأنّ البادية قريبة على أطراف الريف، أو لقرب عهد الفلاحين بالبداوة وعاداتها، أو لتأثر الناس بتغريبة بني هلال وقصص (أبو زيد) وهي تمثل الحياة البدوية بأجلى مظاهرها.

وتخلو حكايات البادية من العنصر الخرافي والأسطوري، ويرجع العديد من الباحثين ذلك إلى الانشغال بأنفسهم وبأخبار غزواتهم وقبائلهم وإبلهم والمياه والمراعي التي عليها ينزلون بين الحين والحين، وينتج عن ذلك أن يصبحوا مجتمعًا محدّدًا بنوع من الحكايات دون غيرها آخذين بعين الاعتبار للعادات والتقاليد والقيم السائدة في المجتمع، وعند النظر إلى هذه التعريفات للحكاية نستنتج فيها عناصر: الأقدمية، والدوران حول أحداث أو أشخاص، وصانعها خيال الشعب، والرواية الشفوية سبيل البقاء، بجزئيات تظلّ تُتداول، وتُصدّق على أنّها حقائق رغم خروجها على الحقيقة العلمية أحياناً، وهذا تقريبًا ما لاحظه العديد من الباحثين في خصائصها من: العراقة، والمرونة، وحرية الرواية الشفويّة بالزيادة والحذف عبر العصور والبيئات.

والملامح البارزة في هذه البدايات يحافظ عليها الراوي، أثناء روايته الأجزاء الداخلية من حكايته، فالأثر الديني (صلوا على رسول الله) وعبارات المودة والمجاملة من الراوي للمستمعين (الله يمسيكم ويمسيه بالخير)، وتنبههم ليظلوا يتجاوبون معه بين الحين والحين على شكل سؤال مفاجىء: راحوا لمين؟ فلان: وصلوا إلى أين؟ إلى المكان الفلاني، هو يسأل ويجيب مع المجيب منهم، ويتخلل ذلك شرب القهوة والشاي أثناء الاستماع للحكاية.

تعكس الحكايات الشعبيّة مسألة الفقر بحدّة. ويصادفنا الدخيل والمزارع من الكادحين الذين يكدحون طول يومهم من أجل أن يأتوا بالقوت اليوميّ إلى أبنائهم الذين ينتظرونه بفارغ الصبر، وقد لا يحالف الحظّ ذلك الإنسان الكادح فيبيت هو وأولاده على الجوع، وينتظر هذا النوع من الناس الفرصة من شيخ القبيلة حينما يمرّ به ليتعرف حالته ويقوم بمساعدته.

ونرى الكبرياء الشعبية والعزوف والتعفّف عن أعتاب ذوي السلطان، ونجد الشجاعة الشعبيّة في حكاية ثورة الحمايدة، مثلا، عندما رفضوا دفع الضرائب في زمن القحط أيام العثمانيين.

لذلك يمكننا استنتاج سمات الحكاية الشعبية من المجتمع الذي نبعت منه هذه الحكايات، بل من المادة التي تم جمعها من الحكايات في هذا المجتمع، بحيث أن هذه السمات تنطبق عليها بشكل خاصّ ودقيق ولا تصلح للحكاية الشعبية بعامّة.

زمن الحكاية:

تمتدّ الحكاية في الزمان طويلًا ، وتشغل حيزًّا كبيرًا في المكان، فتتغير فيها المواضع، وتتبدل العهود، ولا تنتهي الحوادث حتى يستقر كل شيء، وتتحقق الاحتمالات والتوقعات كافّة، وينال كلّ ذي حق حقّه، بما يرضي الجميع، ولذلك غالبًا ماتكون النهاية هي الموت، بعد السعادة والاستقرار، فيقال في الختام عن شخصيات الحكاية:» وعاشوا في سعادة ورخاء، وأتاهم هادم الملذات، ومفرق الجماعات، الموت.

وعلى الأغلب لا يحدّد الزمان، ولا المكان، فالزمان هو «قديم الزمان، وسالف العصر والأوان». والمكان هو «بلد من بلاد الله الواسعة»، وقد يحدّدان تحديدًا عاماً.

ويتم تجاوز الأبعاد الزمانية والمكانية في سرعة كبيرة، من غير مبالاة بالعقبات والصعاب، فالأيّام تمرّ كالظلال، ويلاحظ أنّ المكان يتبدّل أثناء سرد الحكاية الواحدة، حيث يرتحل الناس نتيجة لحادثة معينة من مكان إلى آخر طلبًا للأمان والاستقرار.

ولا يخامرنا شك بانّ الحكاية لا تنعزل عن المكان والزمان، وهكذا فإنّ الحكاية الشعبية تظل تجري في جو واقعي إن لم يكن حدث فعلًا فقد يمكن أن يحدث.

شخصيّات الحكاية

والشخصيّات في الحكاية واضحة ومحدّدة، وهي على الأغلب شخصيّات نمطيّة، تتحدّد بموقعها في الأسرة، أو بمكانتها في المجتمع، كالأب والابن والزوج والزوجه والكنّة والحماة، أو الفارس، وشيخ العرب، أو المزارع، الحصاد، الراعي، التاجر، السياف والخادم والفقير، ولا توصف الشخصيات، ولا تحدد ملامحها الجسمانية أو النفسية، إلا إذا كان فيها عيب، من عور أو عرج أو قصر، مثلاً، أو بخل أو جبن أو خبل، وغالبًا ما يكتفى بصفة واحدة، تتحدد بها الشخصية.

وعادة ما توجد شخصيّة محوريّة، أو شخصيّتان، وتوجد من حولها شخصيّات ثانويّة كثيرة، وإذا كانت الشخصيّات الثانويّة ثابتة ومسطّحة، فإنّ أغلب الشخصيات المحوريّة نامية ومتطوّرة.

وتقدّم الحكايات أنواعًا كثيرة من الشخصيّات، في غنى وتنوع كبيرين، فهي تقدّم الأب المغرور والأم العطوف، وزوجة الأب الظالمة، والابنة الوفية، والأخت المشفقة، والأخ الغادر، والزوجة اللعوب، والصديق الوفي، والجار الغني، والكنّة التي تكيد لحماتها، والحماة التي تبغض كنّتها، كما تقدّم الحاكم الجائر الظلوم، والسلطان العادل الحكيم، الذكي الماكر، والنديم الوفي المخلص، وشيخ العرب الكريم، والفارس البطل، وهي تقدّم تلك الشخصيات، وغيرها، في توازن وانسجام غريبين، هو توازن الحياة وانسجامها، على الرغم مما يبدو فيها، في الظاهر، من تعدد وتناقض واختلاف.

ويلاحظ أنّ الحكايات تقدّم غالبًا الشخصيات القلقة المضطربة،

ولكنّها تنتهي إلى الخلاص مما هي فيه، والتحول إلى الأفضل ومن ذلك حكاية الأب والغولة وتقدم الحكايات الشعبيّة شخصيّات غير بشريّة كثيرة، ذات دور فريد ومتميز، وغالبًا ماتكون وفية للإنسان، مخلصة له، تساعده على الخلاص، حين لا يجد المساعدة عند البشر.

كما تقدم الحكايات الشعبية شخصيّات أخرى غريبة، كالغول والعفريت والمارد والجني، وأكثرها يخدم الإنسان، ويساعده أو يشاكسه مثل: حكاية جن عطاروز أو حكاية مغارة الثور التي تروى وتسرد باشكال عديده.

إنها كما تبين، تدور حول الموضوع وعن الحدث دون تركيز شديد على الأشخاص، أي أنّ الحكاية تدعو لغايتها كل الناس ولا يهمّها شخص بعينه، والتجربة هي التي تناول التركيز في اهتمام الحكاية واستطالة الحدث هي التي تطيل حجم الحكاية.

وفي ما يتّصل ببطل الحكاية الشعبيّة فإنّه قد يدخل تجارب خاصّة ويكون فيها مدفوعًا برغبة اكتشاف مجهول، حتى إذا ما انتهت التجربة عاد لواقع الحياة والناس الذين يعيش بينهم، وهم ذوو مواهب متميزة، ولا يتلقون مساعدات من قوى خفيّة أوغيرها.

كما أنّ مهمّة البطل الشعبي الكشف عن الطريق المؤدي إلى النجاح وإن كان وعراً، وفي هذا الطريق تعترضه العقوبات وتصادفه القوى الشريرة ولكنه من جهة أخرى تعاونه قوى خيرة على تحطيم تلك العقبات. ومثل هذا البطل يظهر بصورة متعدّدة في القصص الشعبي في مجموعة: فهو شخص واقعي في الحكاية الشعبية، وهو مغامر خيالي في الحكاية الخرافية والأسطورة.

إن المصدر الأوّل والآخر لفكرة البطولة يرجع إلى إعجاب الشعب بفكرة البطل. فالحياة بجوانبها المختلفة لم تصل إلى ما وصلت إليه إلا بفضل عناصر بطوليّة تغلّبت على الشر وتغلبت على عناصر الضعف والنقص حتى شارفت الكمال. ومن هنا كانت الأساطير مليئة بعناصر البطولة، بطولة الآلهة الذين أخذوا يتصارعون حتى استقر الكون على ما هوعليه، ومن هنا نشأت فكرة الإنسان الإلهي، ذلك الذي استطاع بصفات بطولية وروحية أن يطوع الطبيعة وفق رغبته أو يشاركها

قوّتها. إن كيان هذا الإنسان يتصل اتصالاً وثيقًا بإيقاع الحياة وانسجامها.

والحكاية لا تخفي علينا إكبارها للعلم والعلماء حتى ترفعهم أحيانًا على درجات الحكم والسياسة، وهي تستمدّ مواقفها الفكريّة غالبًا من الدين فتقف واعظة مرشدة، وتستعين على ذلك بالقيم الروحية العليا التي استمدتها من الدين ومن التقاليد العربية العريقة في حب الخير، وحب العدل، وإغاثة الملهوف، ووجوب انتصار الحق على الباطل إلى غير ذلك من المواقف التي تجد لها صدى لدى عامة الشعب.

لقد صوّر الشعب بطله مخلوقًا غير عادي فأخذ بصنع الأساطير، وأخذ يصوّر حياته من يوم ولادته إلى يوم وفاته تصويرًا فيه من الخيال الشيء الكثير، ثمّ أخذ كذلك يصنع حول شخصه الأناشيد والأغاني، وما لبث كلّ ذلك أن تجمع وكون القصص والملاحم. وربما كان شخص هذا البطل غريبًا عن الشعب لم يعش حياته بين أبنائه ولكنّه يكفي أن يكون قد سمع عن غرابة أعماله الشيء الكثير حتّى يمجّده كما لو كان قد عاش بين أبنائه، وذلك صدى لما يسمعه الشعب عن الأبطال الذين أنعموا في صراع دائم مع الآخرين بقصد الاستحواذ على الثروة والمال أو التوسّع. وتسلّط الحكاية الشعبية الأضواء على الأبطال وحدهم ولا ترينا الآخرين في بيئتهم إلا بمقدار خدمة هؤلاء للأحداث. وقد لاتذكر الحكاية أحيانًا أسماء الأبطال بل تشير إليهم هكذا: الولد والأم والعجوز والأب... وبذلك نلاحظ أنّ الأبطال هم نماذج بشريّة وليسوا شخصيّات بعينها، إنّهم

ابن العجوز والعجوز والكنّة، وهكذا فإنّهم نماذج أكثر من كونهم أبطالًا لهم ملامح معينة ومكونات خاصّة لشخصيتهم، نماذج يمكن أن يكونوا في هذه القرية أو تلك أو في هذا الجيل أو ذلك. وفي حكايات أخرى قد يذكر اسم البطل الرئيسي في حكاية مثل حكايةعلي اللوانسة. ويبقى الآخرون نماذج بشريّة تحمل صفات: نجّار أو سلطان أو شيخ... الخ. وهكذا فإنّ الحكاية لا تحدّثنا عن بطل صنعه خيال رواية وأضفى عليه ملامح خاصّة بل إنها تتناول بكلّ بساطة النماذج البشريّة الموجودة في البيئة المعيشة.

إنّ البطل الفولكوريّ، بطل الحكاية الشعبيّة، بطل خارق لكلّ ما هو عادي ومألوف. ساحر بكلماته وأفعاله، بحياته وموته، أما الأشرار الذين يقفون في وجه البطل فإمّا أن يتغلّب عليهم أو يطيح بأعناق قاتليه حتى ولو بطريقة ما بعد مماته.

ويكاد يخلو هذا البطل من أية ذاتيّة محقّقة فهو خلاصة نقية للجماعة، وهو بطل متجاوب مع روح الجماعة أو الطبقة التي ينتمي إليها، وليس البطل الفولكلوري بطلًا بذاته إنّما هو تجسير لأحلام وآمال طبقة من الناس خلقته و وصفت له مسارًا من الأحداث انتظم ضمن حكاية شعبية معينة، ذلك لأن الخيال الشعبي الذي صنع تلك الأفكار المطروحة في الحكايات الشعبيّة ليس مجرّد سياحة وهمية في عالم الأحلام وإنّما هو أحد أشكال الروح الشعبية وقد تجسدت في بطولات تتباين رموزها كلما اختلف الإطار الفني، وبهذا المفهوم فإنّ البطل هو بطل الطبقة، والحكاية الشعبيّة حين تأخذ على عاتقها الخوض في تناقضات التركيب الاجتماعي لا تسلم من أن تكون متحيّزة لوجهة نظر معيّنة هي أولًا وأخيرًا وجهة نظر الطبقة التي تبتدعها وتتداولها.

تتوسل الطبقة المسحوقة لتحقيق أهدافها وطموحاتها بالصبر وتخيل فرح خيالي، مثال ذلك صبر البطلة الطويل في هذا الصبر الذي جعل قلب الطاغية، الغول سارق الأولاد، يلين وجعل ضميره يصحو فأعاد الأولاد لأمهم وكفر عن ذنبه بقوله أنه.

لا يردّد الناس قصّة ينتصر فيها البطل الشرّير لأنّ ذلك يتعارض مع أحلامه وأمانيه، وفوق ذلك فالبطل الشرير لا يمكن أن يوصف في الحكاية الشعبية بأنه حسن الصورة لأنّه لا يمكن أن يتصوّر في موضع الخير والشر إلاّ ما آمن به وأعجب به ورضي عنه.

ونرى أن أفضل الفضائل التي يتّصف بها البطل الشعبيّ هي الشجاعة. لأن القوة هي سبيل الطبقة المسحوقة للحصول عى ما حرمت منه. وهكذا نرى أن البطل الشعبي هو شجاع دائماً، وقادر على التغلب على خصومه حتى ولو ألقوا به في قرار الأرض وحرموه نعمة البصر. ونجده أخيرًا وقد هزم أعداءه وتزوج الأميرة وعاش معها حياة سعيدة، وبذلك فهو يجسد طموح الطبقة التي صنعته والتي تحلم بهزيمة جلاديها والعيش برغد وهناء. وكذلك فالبطل لا يمكن أن يكون ممّن بخلوا في إكرام الآخرين أو تخلّوا عن معونتهم، ذلك لأنّ الوجدان الجمعي للناس يرفض هذه الصورة ولا يمكن أن يردد حكاية فيها مثل ذلك البطل.

تغيير معالم الحكاية الشعبيّة

إبراهيم السواعير *

هل يمكن أن ينال الحكاية الشعبيّة شيءٌ من التناول الجديد؛ على أهميّة التوظيف، بما تطلع علينا به ذهنيّات كتّاب الدراما والاسكتشات المسرحيّة، ممن يعمدون إلى التعاطف مع الشخصيّات التي درجنا على تلقيها باشمئزاز، أو كنّا نسابق أنفاس الراوي فيها لنقتصّ منها، في ما يُعرف بانتصار الخير على الشّر، أو انتصار (البطل) محور القصّ.

في الواقع، لقد غزت (الفرائبيّة) حتى القائمين على التفنن بالتشويق في الإعلانات التلفزيونيّة (الدعايات) لصالح الفكرة (المجنونة) قيد التأثير؛ فملاحقة الجزئيّات والنفاذ إلى (النفسيّات)، ولو عن طريق الإمتاع والإضحاك، من أسباب توصيل المادة محل الترويج، وهكذا، فنحن أمام (تجديدات) لم تعد خجولةً في بنية النصّ الحكائيّ، بل امتدت بتسارع اعتمد ذهنيّة التلقي الجديد و(الجيل الجديد)- الذي مهما ظلّ وفياً لقداسة شخصياته التراثية في الحكاية، فإنّه لا بدّ متقبّلٌ- على الأقلّ- لمعطياتٍ بات تناولها أو النظر فيها من الموضوعيّة بمكان.

سأتناول تالياً بعضاً مما تمّ الاشتغال عليه؛ لتقديمه بصورة مغايرة تخدم مقاصد كتاب النصوص والمخرجين والمشتغلين على النصوص التراثيّة، فهي نصوص تواترت بالحكاية والمخيّلة الشعبيّة وفنون (الحكواتي)، وبحجّة(التجريب) في الفن والأدب طرأت عليها نفسيات المشتغلين التي تقاطعت (اشتركت) مع نفسيات المتلقين، يدعم ذلك الحياديّة النقديّة-نوعاً ما- أمام التجريب، والسماح بتناول النصوص، بل وإجراء تغييرات جوهريّة جرّتها العولمة من قبل، والتأثير الثقافي الحداثوي على (الكلاسيك) في نصوص المسرح والحكاية والسّيَر.

وأقف وقفاتٍ أوّليةً أمام حكايتي الأطفال (ليلى والذّئب)، و(سندريلا)، وقصّة (الزير سالم)، والنصّ المسرحي(روميو وجولييت)، معرفاً بالنصّ الطبيعي، في إشارات لجملة التغييرات التي تخدم الغرض موضوع الاهتمام.

* باحث وصحفي أردني.

ليلى والذّئب.

ليلى والذّئب: حكاية مشهورة، وتروي باختصار قصّة الفتاة التي ذهبت إلى بيت جدتها في الغابة، وظهر لها الذئب، فعلم منها مكان جدتها، فسبقها إلى حيث تقيم، لينام في سريرها، بعد أن ابتلعها طمعاً بالفتاة (ليلى)، ثمّ بين مراوغة واستعطاف تكتشف الفتاة أنّه ذئبٌ، فتنتصر عليه بأحد الحطابين. وسواء حبس الذئب جدتها أم ابتلعها، إذ أنّ ذلك لغايات التشويق أو التخفيف، وهو ما لا يحيف على جوهر الحكاية، فإنّ القصّة، بمشهدياتها المتخيّلة، تصوّر لنا انتصار الخير على الشّر، ومراوغة الذّئب الذي هو صورة عن الشّر. وقد درج الطفل العربي والعالمي على الفرح بنهايتها وشفاء الصدور بمآل عنصر الشرّ وتفوّق الخير عليه مهما طال الخداع.

إعادة التناول

ولكن التجريب الذي دخل على الحكاية البريئة منه مدّةً طويلة هو أنّ التناول قلب الشخصيّات الخيّرة إلى شخصيات غير خيّرة؛ بمعنى أنّه تم الاشتغال على تغيير التعاطف من النقيض إلى النقيض، وتلك مسألة في غاية الأهميّة وخطيرة، تحتاج معها إلى قراءة المراد النفسي الذي ربّما ينطوي على رسالة لا نبالغ إن قلنا إنّها ثقافية صميميّة في تغيير المعتقدات وما قرّ في الأذهان والوجدان تجاه الحقوق والأوطان والأديان وتصنيفات المجتمعات والدّول والسياسات.

في إحدى القراءات المغايرة للسائد لفتني أن يصبح الذّئب مسكيناً أو خيّراً أو هو مظلوم بالحكاية يبحث عمن ينصفه، لتكون ليلى هي الفتاة الشريرة المخاتلة المخادعة، ويكفي لتمرير الرسالة وتغيير الثوابت أن تروي الحكاية الجديدة أنّ هذا (الذئب) إنما كان من الطيبة واللطف بحيث أنّه لم يكن من محبي الافتراس وأكل اللحوم، فقرر أن يكون نباتيّاً، في حين أنّ فتاةً (شريرة) في الغابة ظلّت تعيث فساداً وتدمّر الحشائش التي كانت مصدر طعام الذئب (المسكين) بالرغم من نداءاته المتكررة واستعطافاته التي لا تنتهي، فلمّا آيس لم يجد أمامه بدّاً من أن يشكوها إلى جدتها، فكان أن زارها، لتكون عصا الجدّة (الشريرة) بانتظاره، فتوسعه ضرباً من غير جناية ارتكبها أو جريرة، فيحاول أن يدفع عن نفسه الأذى، فاراً من ظلمها الشديد، فيكون جزاؤها الرباني أنّ ترتطم بالسرير، فتموت. لكنّ هذا الذئب (الطيب) ولخوفه على الفتاة من أن ينكسر قلبها قام بتقمّص جدتها في معطفها وأتقن الدور لهدف نبيل، لكنّه مع هذا لم يكن يستطيع عملاً مع أنفه وأذنيه الكبيرتين، فاكتشفت ليلى أنّه ليس جدّتها، لتشيع بين الناس أنّه ليس إلا ذئباً مخادعاً التهم جدّتها، وحاول أن يلتهمها هي الأخرى.

هذه القصّة المغايرة يرويها (حفيد) الذئب، وهي كما نرى فيها من المقاصد الكثير، ويمكن أن تحمل المشروعات السياسية في منطقتنا بين شرعنة المشروع الذي يحمله الجيل اللاحق المعبَّر عنه بـ (الحفيد) الذي يحمل مشعله، وفي ذلك من التظلّم والشكوى وتغيير (الرأي) العام ما هو واضحٌ ولا يحتاج كثير تبصّر، إذا قابلت الحكاية الجديدة الغابة والحشائش بالأرض(الوطن) والذئب بالمحتل، ورواية الحفيد ما هي إلا نفي ما استقرّ في الوجدان من (ذئبيّة) المحتل.

وأبسط بين يدي القرّاء الحكايتين، لنلمس التغيير أو (الطمس)

المتعمّد أو (صرعات) التغيير أو الاشتغال على النّص:

الحكاية الأصيلة.

تقول الحكاية الأصيلة: (كانت هناك طفلة تدعى ليلى (ذات القبعة الحمراء) طلبت منها أمها أن تأخذ طعاماً إلى بيت جدتها وحذرتها بألا تكلم أحداً في الطريق.

إلا أنها في الطريق رأت ذئباً طلب منها أن تلعب معه، ولكنها رفضت وقالت له إنها ذاهبة لبيت جدتها لتعطيها الطعام، فاقترح عليها أن تجمع بعض الزهور لتهديها إلى جدتها ففعلت. لكنّ الذئب سبقها واقتحم بيت جدتها فأصيبت بالذعر منه واختبأت وجلس الذئب محلها.

وبعد ذلك وصلت ليلى البيت ودقت بابه ودخلت فرأت الذئب نائماً في فراش جدتها مدعياً أنه هي وأنّ شكلها وصوتها تغيرا لأنها مريضة، وحينما همّ الذئب بأكلها خرجت وهي تصرخ واستنجدت بأول شخص رأته وكان حطاباً فسارع لإنقاذها وإنقاذ جدتها وقتل الذئب، فشكرته ليلى وجدتها على هذا الصنيع).

الحكاية البديلة

وتقول الحكاية البديلة أو الرواية في ثوبها الجديد، كما يرويها حفيد الذّئب: (كان جدي ذئباً لطيفاً طيباً. كان جدي لايحب الافتراس وأكل اللحوم، ولذا قرر أن يكون نباتياً ويقتات على أكل الخضار والأعشاب فقط ويترك أكل اللحوم..وكانت تعيش في الغابة فتاة شريرة تسكن مع جدتها تدعى ليلى. ليلى هذه كانت تخرج كل يوم إلى الغابة وتعيث فساداً وتقتلع الزهور وتدمر الحشائش التي كان جدي يقتات عليها ويتغذى منها، و تخرب المظهر الجميل للغابة، وكان جدي يحاول أن يكلمها مراراً وتكراراً لكي لاتعود لهذا الفعل مجدداً، ولكن ليلى الشريرة لم تكن تستمع إليه وبقيت تدوس الحشائش وتقتلع الزهور من الغابة كل يوم، وبعد أن أصاب جدّي اليأس من إقناع ليلى بعدم فعل ذلك مرة أخرى قرر أن يزور جدتها في منزلها لكي يكلّمها ويخبرها بما تفعله ليلى الشريرة.

وعندما ذهب إلى منزل الجدة وطرق الباب، فتحت الجدة الباب، فرأت جدي الذئب، وكانت جدة ليلى أيضاً شريرة، فبادرت إلى عصا لديها في المنزل وهجمت على جدي دون أن يتفوه بأي كلمة، أو يفعل لها أي شيء، وعندما هجمت الجدة العجوز على جدي الذئب الطيب، ومن هول الخوف والرعب الذي انتابه ودفاعاً عن نفسه، دفعها بعيداً عنه، فسقطت الجدة على الأرض وارتطم رأسها بالسرير، وماتت جدة ليلى الشريرة. عندما شاهد جدي الذئب الطيب ذلك حزن حزناً شديداً وتأثر وبكى وحار في ما يفعل، وصار يفكر بالطفلة ليلى كيف ستعيش بدون جدتها وكم ستحزن وكم ستبكي وصار قلبه يتقطع حزنا لما حدث..

ففكر في النهاية أن يخفي جثة الجدة العجوز، ويأخذ ملابسها ويتنكر بزي جدة ليلى لكي يوهم ليلى بأنه جدتها، ويحاول أن (يطبطب) عليها ويعوض لها حنان جدتها الذي فقدته نتيجة وفاة جدتها بالخطأ، وعندما عادت ليلى من الغابة ووصلت للمنزل ذهب جدي واستلقى على السرير متنكرا بزي الجدة العجوز. ولكن ليلى الشريرة لاحظت أن أنف جدتها وأذنيها كبيرتان على غير العادة وعينيها كعيني جدي الذئب، فاكتشفت تنكر جدي، وفتحت ليلى الباب وخرجت ... ومنذ ذلك الحين وإلى الآن وهي تشيع في الغابة وبين الناس أن جدي الطيب هو شرير وقد أكل جدتها وحاول أن يأكلها هي أيضاً).

لهجات الحكاية

إنّ التخلي عن اللغة الفصيحة لصالح المحكيّة في قصّ حكايات الأطفال أمرٌ يعود إلى ملامستهم والتقرّب إليهم وتوخّي القاص ان يكون حميميّاً معهم، لكنّه هنا لا ندري له سبباً غير الإضحاك، كما في حوار الحكاية التالية المنقولة باللهجة الأردنيّة التي استعاضت بالكلب عن الذئب:

(كانت ليلى بتتبرطع مع الغنم في الوطاة ورا الدار لمّا سمعت أمها في الحوش بتنادي عليها: "ليلاااا! تعي جاي!"

أجت ليلى وقالت ليها: "ويش أدّك يمّا؟"

قالت أمها: "خذي هاللّبنات وديهن لجدّتكي تمرسهن عشان ودنا نطبخ منسف بكرى"

ردّت ليلى: "حاظر يمّا".

أخذت ليلى اللّبنات بالسّلة وبدت تمشي وهيّه تهيجن، ومافي

شوي ولاّ ليلى بتسمع صوت بقول ليها: "قوكي ياخيّة!"
اتطلّعت وقالت: "قويت، بس منو إنت؟"
قال ليها: "أنا، ويش أدكي فيّي، وين موجها؟"
قالت ليه: "عند جدّتي"
فكّر شوي و قال ليها: "هانا اقرب ليكي من الطريق تبعتكي، شو رايكي تيجي من هانا معاي؟"
قالتله: " روح يا رجل فكني من شرك و امشي من قدامي احسن لأصمتك بزعموط اللبن أجيبك أرض"
قاللها: "يا بنت الأوادم، هاي الطريق بتوصّل اسرع لجدتكي، ردي عليّ وخلينا نطيح من هان أقرب لينا"
قالتله: "اسمع ترى منا شايفه الظو، إقلب وجهك!"
ولمّا شاف التشلب انّو ليلى معيّه ترد عليه راح ركاض من طريق قريبة و سبق ليلى على بيت الجدّة.
وصل البيت ودفش الباب بإجره ودخل، قالت الجدّة (بخوف واستغراب): "منو هاظا؟!"
لفّت وجهّا و لمّا شافت التشلب، قالت ليه: "البين يطسّك خرّعتني، وشّو اللّي جابك يا مسخّم؟"
قاللها التشلب: "مالك انطبزتي؟ هو انشبي عاد واسكتي!" نط عليها ودملها بين اللّحف و حشاها بلخزانة!
لبس التشلب ثوب الجدّة ونام مطرحها.
وما شوي ولا ليلى بتدق الباب. وقال التشلب (بصوت الجدة): "افتح الباب وفوت!"
فتحت ليلى الباب و قالت: "هاذي أنا يا تيتا!"
قال التشلب: "اقربي جاي! أنا تلفانه، مني قادره أقوم!"
قرّبت ليلى عند الجدّة و هي متعجبة وقالتها: "شايفيتك كايسه! شو مال صوتك مبحوح؟"
قال التشلب بصوت الجدّة: "أيوا يا تيتا، امبارح نمت متكشفه!
قالت ليلى: "هاي فهمتها، بس لويه أذانكي كبار؟"
جاوب التشلب وقال: "عشان اسمعكي مليح"
قالت ليلى: "اه اه اه، طب و علام عيونكي كبرانات؟"
قال التشلب: "عشان اشوفكي كويّس، مهو الكبر عبر يا تيتا"
قالت ليلى: "سالامتكي يا تيتا، بس لاويه زقمك كبير هيه؟"
قال التشلب: "عشان ازلطك فيه!" ونط التشلب على ليلى وبدو يوكلها!!!
صرخت ليلى على طول صوتها:
"ويلييي، يا غبصة يا حزينة!!! ساعدوني ....!!!"
ولحسن حظ ليلى كان أبوها قريب في السيل بتصيّد، و لمّا سمع صراخها: "ساعدوني ساعدوني!" تناول البارودة و راح يحجل حجل عل عرقوب و ركاظ على بيت الجدّة!
شاف التشلب ناط على ليلى بدو يوكلها، هو شاف هيك طار ظبان عقله، ويهكّة دمسه عفرخ الهام وإنه مجحّظ.
بعدين راح لا ليلى وطلّعو الجدّة من الخزانة!
وثاني يوم طبخوا مناسف و شرّبوا لبن و سمن و عاشوا مبسوطين)

سندريلا

سندريلا: قصة مشهورة، وتنقل معنى الفرج في أحلك الساعات؛ حيث الفتاة (سندريلا) لا تكاد تستريح من عناء الخدمة أمام جبروت زوجة والدها وابنتيها الدميمتين، ثمّ تتدخل يد القدر لترسم صورة الفرج للفتاة الجميلة جداً، التي

تتمنى لو استطاعت حضور حفلة عامة أقامها الملك ليختار ولده الأمير أجمل فتاة زوجة له يتم تتويجها على الملأ. وإذ تطمح كلّ فتيات المملكة أن تكون زوجة الأمير، فإنّ زوجة الأب وابنتيها يخضن غمار المنافسة، في حين لا يسمحان لسندريلا حتى بحضور الحفلة من بعيد. نجدة السماء تكون في أنّ جنيّةً طيبةً تزور سندريلا، وهي في أشد حالاتها النفسية صعوبةً وحزناً، فتتعرف إلى رغبتها بحضور الحفلة، وبشيء من قوة الجنيّة الخارقة تتهيّأ لسندريلا أجمل العربات وأبهى الفساتين، واستناداً إلى شرط الجنيّة فإنّ على ستندريلا إلا تتجاوز في حضورها الحفلة وتعرّفها إلى الأمير الثانية عشرة ليلاً، وإلا فإنّ العربة ستعود كما كانت حبّة قرع والسائقين سيصبحان سحليتين، والأهم هو أنّ سندريلا ستزول عنها آثار النعمة وتعود بلباس المطبخ الذي جُبلت عليه.

تقول القصّة إنّ سندريلا، وفي غمرة فرحها بالأمير وانبهار المدعويين بجمالها، كادت تنسى أنّ الثانية عشرة على اقتراب، فتركض وسط ذهول الجميع ولهفة الأمير، لتنسى من خوفها إحدى فردتي حذائها، فيكون ذلك وسيلة الأمير للبحث في مملكته عن صاحبة الحذاء، لنسير معه في كلّ بيت لا توفّق فتياته في أن يظفرن بقلب الأمير، حتى تجرّب سندريلا حظها واثقةً من نجاحها، فتقصّ على الجميع حكايتها وهي تحتفظ بفردة الحذاء الأخرى، فتنتهي القصة بزواجها من الأمير، وعفوها عن زوجة أبيها وابنتيها بعد كلّ هذا العذاب.

وبعد، فنحن أمام حكاية تداولها أطفالنا وفرح بها المربّون في الحث على الأخلاق والإفادة بأنّ الخير لا بد هو منتصرٌ على الشر.

التجريب

لكننّا اليوم أمام تجريب انتبه إلى إمكانيّة الاشتغال على الشخصيات في تبديلها، ربّما لمعرفة الوقع النفسي الجديد أو للانتصار للطرف الآخر أو لمحاولة أن نقف أو نتأنى ونحن نصدر الأحكام، فنعذر الظالم أو نخفف عنه بسببٍ من ظروفه التي يعيش.

وقد تداولت صفحات التواصل الاجتماعي قبل مدّة شخصيّة سندريلا التي ييأس منها الأمير، فيطلب غيرها، أو ربّما وجد أن قدمها ليست بليونة الحذاء، أو أنّه كال لها التهم، وأشياء من هذا في صرعات التبديل وتغيير النمط الذي اعتدناه في مثل هذه الحكاية.

بل لقد سعت إحدى فرق الباليه الروسيّة إلى شيء من التحوير

المتقصّد في النصّ الأصلي يفارق ما استقرّ في الذاكرة منذ بواكير الحكاية؛ فـ"سندريلا" تسوّغ حضور فارس الأحلام المرتقب" الأمير"، بالسعي لجلبه وتسريع موعد قدومه، بمواقف كوميدية ساخرة، تشير إلى هذا الفارس الذي طال أمده، عبر فصول السنة المتتالية، التي تكتنفها مشاعر القلق والدهشة والخوف والفرح؛ وهو الجانب الإنساني في العرض الذي يشير إلى ما يتضمنه؛ وقد أحسن المؤدون في فقرات العمل في استثمار الأزياء المستخدمة، التي قصّتها سندريلا، وجعلتها تبدو مضحكة، لتبرر حضور أميرها، وهو ما أضفى على العمل جماليات عززها اتساق الأجساد المتراقصة، وما تحمله البالية، أصلاً، من إيحاءاتٍ جعلت الجمهور يتعايش معها، عبر تسلسلها المتتالي في لوحاتها المتعددة.

"سندريلا"، حكاية معروفة؛ ولكن يمكن اتخاذها عملاً فنياً مفارقاً للمألوف، تحمّل به الإسقاطات المرادة، وتبثّ به الرسائل المقصودة، عن طريق تغيير سير النص العادي ما يجعل المتلقي ينأى عن التكرار، ويفتح نوافذ التفكير والنظر عبر مؤثرات العمل المحبوك من قبل

الحكاية الأصيلة

تقول الحكاية كما استقرت لدى الأجيال: (كانت سندريلا تعيش مع والدها بعد أن توفّيت أمّها، وبعد فترةٍ من الزّمن قرّر أبوها أن يتزوّج من امرأةٍ لتربّي له سندريلا؛ نظراً لانشغاله بأعماله ووظائفه، فتزوّج من امرأة لديها فتاتان اسمهما كاترين و جيني. كانت زوجة والد سندريلا و ابنتاها شرّيرات؛ حيث يعاملن سندريلا أسوأ أنواع المعاملة، وكانوا يجعلونها تعمل كالخادمة في منزلها بمجرد خروج والدها من البيت.

في أحد الأيام قرّر ملك الدّولة الّتي تعيش فيها سندريلا وعائلتها إقامة حفل كبير يدعو فيه جميع بنات الدّولة حتى يختار إحداهنّ زوجةً لابنه، و أرسل دعوة لكلّ بيتٍ من بيوت الدّولة، وعندما وصلت الدّعوة إلى بيت سندريلا استلمتها زوجة أبيها وقرأتها، وقرّرت أن تذهب هي و بناتها، وأن يتركوا سندريلا في المنزل لوحدها.

عندما علمت سندريلا بذلك الأمر حزنت حزناً كبيراً، وأخذت تبكي بكاءً شديداً، ولمّا جاء يوم الحفل، ارتدت كل من جيني و كاترين أجمل ثيابهما و توجّهتا مع والدتهما إلى قصر الملك تاركين سندريلا وحيدةً في المنزل، كان الحزن يملأ قلب سندريلا، ولكن فجأةً حدث شيءٌ غريب ومفاجئ لسندريلا؛ فقد ظهرت لها ساحرةٌ عظيمةٌ و طيّبة، وقالت لها بألّا تبكي، لأنّها ستقوم بمساعدتها.

كانت السّاحرة الطيّبة صادقةً فيما تقول، فقد تمكّنت في حركاتٍ بسيطة من أن تجعل سندريلا ترتدي أجمل الثّياب والأحذية، وصنعت لها عربةً كبيرةً تجرّها الخيول، وأمرت الخيول بأن تأخذ سندريلا إلى ذلك الحفل.

شكرت سندريلا السّاحرة كثيراً، و أرادت أن تذهب إلى الحفل بسرعة، لكن أثناء خروجها نبّهتها السّاحرة بضرورة العودة إلى منزلها قبل منتصف الليل، و ذلك لأنّ مفعول السحر سينتهي في تمام الثّانية عشرة، ووعدتها سندريلا بأنّها ستفعل ذلك، وتلتزم به حرفيّاً.

عندما وصلت سندريلا إلى الحفل أعجب الأمير بها كثيراً؛ لجمالها، وطيبة قلبها، وقرّر أن يختارها زوجةً له، وكانت سندريلا سعيدةً جداً بذلك، لكنّها انتبهت إلى السَاعة و إذ بدقائق معدودة تفصلها عن الثانية عشرة، أرادت سندريلا الخروج فوراً فركضت مسرعةً إلى بيتها، تعجّب الأمير من ذلك، وقام بالجري خلفها إلّا أنّه لم يتمكّن من إدراكها، ولكن أثناء جريها تعثّرت، ووقعت منها إحدى فردات حذائها، تركتها سندريلا من عجلتها وأخذها الأمير، و بعد انتهاء الحفل سرد لوالده قصة الفتاة التي أعجبته، فقرّر أن يأخذ فردة الحذاء و يبحث عن صاحبته في كلّ بيتٍ من بيوت القرية.

وخلال جولتهما في تلك البيوت، لم يدخل ذلك الحذاء في قدم أيّ فتاة من فتيات القرية إلى أن وصل الأمير إلى بيت سندريلا، جرّبت كاترين و جيني ارتداءها لكنّهما فشلتا في ذلك أيضاً، فسأل الأمير إن كان في البيت فتاة أخرى فأجابوه بأنّها الخادمة، وأنّها لن تعجبه، لكنّه أصرّ على أن يراها. نادى الأمير عليها وأمرها بأن تختبر الحذاء، وكان مناسباً جدّاً لها، فتذكّرها الأمير، وعرف أنّ سندريلا هي الفتاة الّتي كانت تجلس معه، وأخبرها بأنه يريد الزواج منها، فوافقت وعاشا في سعادةٍ وهناء).

طمس الأصيل

لنقرأ القصة كما ترويها العاميّة في إحدى البلدان العربية، ويبدو من لهجة القصّ أنّ الراوي أو من يعيد صناعة الأحداث وتغيير الصفات هو قريبٌ من منطقة الخليج العربي أو هو يعيش فيها؛ فقد خضعت لشيء من الإضحاك في تبديل ألفاظ الحوار وإقحام النفسيّات في هذهذ الاسطر، تحت عنوان (قصة سندريلا الجديدة):

قصة سندريلا الجديدة: (كان ياماكان . . . في قديم الزمان... كان هناك فتاة اسمها سندريلا، وكانت غير جميلة(شنعة شوي)، لون بشرتها أسود كالليل ، وشعرها يشبه حبات الفلافل(ملفلف)،وكان كالسكين، فمن يلمس شعرها ينجرح من شدة خشونته. كان لسندريلا زوجة أب صاحبة جمال وطيبة كثيراً، ولها ابنتان جميلتان للغاية أسماؤهن (صركوحة) و(صنكوعة)- عاشت الأسامي بالفعل- ، وسندريلا لا تحب زوجة أبيها، وكانت قاسية في التعامل معها وتضربها دائماً، و (تدعس) على (صركوحه) و(صنكوعة) دعساً شديداً، و كانت ملابس صركوحة وصنكوعة قديمة تالفة على عكس ملابس سندريلا، التي كانت جميلة جداً وفاخرة ...

وفي أحد الأيام وصلت دعوة إلى سندريلا من الأمير سلمو البلاليط(Nice name) لتحضر حفلة سيقيمها في قصره، وكانت مناسبة الحفل ليختار الأمير عروسته ، فقالت سندريلا لزوجة أبيها (يلا روحي زي الطيارة وجهزيلي أواعي ألبسهن)، قالت لها زوجة أبيها : (بدي أجي معك أنا وصركوحه وصنكوعة) قالت سندريلا:(بدكو تفشلونا يعني من حلاة هالأسامي اللي عليكو، ضلو في الدار ونظفوها وللموها بدي أرجع ماألاقي إبرة عالأرض سامعيني!).

ولبست سندريلا أجمل النتاتيف وزنوبتها الماسية، ثم غادرت إلى حفل الأمير.. وجلست صنكوعة و صركوحة في المطبخ تبكيان، وفجأة !!!!!!!!!!! ظهرت جنية وقالت لهما :(ليش قاعدين بتصيحو، في إشي؟!) قالتا : هناك حفلة كبيرة يقيمها الأمير وكنا نريد الذهاب مع سندريلا لكننا لا نملك ثياباً جميلة لنرتديها...

قالت الجنية : (إستحن على و جهكن إللي تروح أحش رجليها حش!).

كانت تقف عند الباب في تلك اللحظة عربةً لونها ذهبي يجرها حصانان أبيضان وكانا ينتظران صنكوعة وصركوحة . . . فحولتهما الساحرة إلى فأرين أسودين ، وحولت العربة إلى بطيخه(فايته مدتها) . . . وفي قصر الأمير . . . التقت سندريلا سلوم البلاليط (وعجبته كمان وحكا عنها مزه هههه) . . . كان سمو الأمير أقرع لا شعر له، وفي الحفلة دقت الساعة الثانية عشرفجأة، فتذكرت سندريلا مسلسل (فريجة) وأخذت تركض وتركض فلحق بها الأمير ومن شدة نصاحتها وقعت على الأمير وغرست رجلها في بطنه ثم صاح الأمير بصوت عالٍ و حزن كثيراً عليها لأنها الوحيدة التي وافقت على الزواج منه..وأعلن أن صاحبة الزنوبة هي التي ستكون عروسته...

وذهب سلوم إلى بيتها و طلب صاحبة الزنوبة قائلاً: (أنا أريد صاحبة هالنعال و أشار إلى النعال المنغرز في بطنه) فأرادت زوجة الأب أن تجربه، فسدحت الأمير على بطنه وجربته ، وكذلك فعلت صركوعة وصنكوحة ... ولكن النعال كان كبيراً جداً عليهنّ ... فأراد الأمير أن يخرج من البيت ... بعد أن تكسّر ظهره ..فصاح الديك : (كو كوكووووووووووووووووو كو)؛ سندريلا في الحمام .. وهنا خرجت سندريلا من الحمام... وسألها الأمير أن تجرب النعال ..فخلعت سندريلا شحاطتها .. وسدحت الأمير على بطنه وجربت النعال .. فانغرز زياده في ظهره ... فصرخ الأمير :(عاااااااااااااااااااااااااااااااه)) .. وجدتها .. وجدتها .. وتزوج الأمير سلوم البلاليط من سندريلا ورحلا إلى مكان بعيد ... وافتكت الناس من وجيههم .. وعاش الناس في سعادة وهناء).

عشوائية التشويه

وبعد، فها نحن نرى في صياغة قصة سندريلا الجديدة ما طرأ على الشخوص من طمس وتشويه وتغيير في معالم ألفناها على غير هذه الحالة، ويبدو أنّها صرعات مع سبق الإصرار على الطمس المتعمّد، وهو طمس طرا عليه هو الآخر تبديل في

المتوقع منه؛ بمعنى أنّ الجنيّة التي تبدّت لزوجة والد سندريلا وابنتيها كانت على وفق هذا الطمس الجديد في أذهاننا ستساعد الزوجة وابنتيها، لكنّنا وجدناها تقلب الحصانين فأرين، والعربة بطيخة، بل بطيخة منتهية الصلاحيّة! فهذا سيرٌ مع النص وتحوير فيه، بل إمعان في تحوير مضحك كلّما (عنّ) أو خطر للراوي الجديد شيءٌ من الخيال أو الأفكار.

فحتى الطمس ينبغي أن يخدم غرضاً في تبديل الشخصيات الخيّرة إلى شريرة، ولكنّه هنا طمسٌ لا ينتمي إلى اتجاه، بل يصعب القياس به لتشتته وعدم القدرة على الربط بين الحيثيّات، إلا للضحك.

إنّ جرأة الــراوي الجديد على (الأمير) وتغيير صفته الجمالية المتصوّرة في الأذهان هو ضربٌ من (الفنتازيا) أو الخيال أو الحوادث التي لا تدور إلا في ذهن الراوي وحده، إذ نحن أمام أمير (أقرع) لا تقبل به الفتيات، وربّما لو وقف الطمس أبعد من ذلك لرأيناه دميماً لا ترغب به النساء، وهذا من فعل الراوي الذي يبدّل ويمعن في الطمس التفصيلي دون حسابٍ لإمكانيّة التصور الشمولي بناءً على الطمس.

ولا يجد القارئ صعوبةً في تبيّن الألفاظ وردّها إلى بلادها الأصلية، إذ (الشحاطة) و(الزنوبة) و(النعال) أنواع عاديّة جداً من من الأحذية، وبينها وبين حذاء سندريلا- قبل الطمس- مسافات طويلة، فهي قسوة وجرأة على النصّ الحكائي في مزج اليومي المعيش بالمتخيّل المضحك الذي تدلّ عليه الأسماء الغريبة: صنكوحة، صركوعة، سلمو البلاليط الذي تبدو سخرية الراوي منه في التهكم على مسماه باللغة الإنجليزية.إنّ المشهد بعمومه يظلّ ثابتاً في حين يتغيّر السبب أو التفصيل، كما في تغيير السبب الذي ركضت لأجله سندريلا وهربت من الأمير، إذ نحن أمام رغبتها بحضور مسلسل (فريحة) لنكتشف أنّ الأمير يركض وراءها لأنّه ما من بديل، إذ لم تقبل به غير سندريلا التي وصفها الراوي مطلع القصّة الجديدة بأنّ شعرها فيه تلافيف ومعقّد وخشن يجرح من يلمسه، بل لقد كانت بشرتها سوداء كالليل. وهذا في الواقع إمعانٌ في التشويه الجزئي وليد اللحظة الناشئ عن طمس مع سبق الإصرار في مجمله.

الزير سالم.

قصّة الزير سالم: سالم الزير أبو ليلى المهلهل التغلبي ارتبط في الذهن التراثي بالشجاع الذي أُسندت إليه البطولات لدرجة أنّه تمت أسطرته في حروبه مع أبناء عمومته بني بكر ثأراً لأخيه كليب بن ربيعة التغلبي، في حرب البسوس التي دامت أربعين عاماً ترمّلت فيها النساء، وانتهت بمقتل جسّاس.

وفي هذه الحكاية صوّرت المخيّلة الشعبيّة الزير سالم تصويراً مبالغاً فيه، فتعاطف معه المتلقي الشعبي في السّير وحلقات الحكواتي التي اشتغل عليها المنتجون والكتاب مسلسلاتٍ، توخّوا من خلالها شيئاً من الإسقاط السياسي عفو الأحداث.

الضحيّة الحقيقي

لقد فطن الكاتب وليد سيف إلى ذلك، فسعى في مسلسل (الحب والرحيل) إلى أن يظهر الجوانب المخفيّة لدى جساس ابن عم كليب، فيعذره في حفظه حقوق جارته- خالته- البسوس التي سفح كليب دم ناقتها لجرأتها على ملكه الذي كان يتحدد بنعيق الطير. وبغضّ النظر عن نيّة البسوس المسبقة في شبّ ضرام الحرب أو اشتعال فتيلها بسبب ناقة، فإنّ وليد سيف كان يرمي من نصّ (الحب والرحيل) أن يقرأ نفسيّة جسّاس المعذّبة ويقف على معاناته أمام تجبّر ملك كليب الذي يحدده صوت نعيب الغراب، وفي المقابل كان سيف- في اشتغاله على

النّص- يعي عمق تفكير كليب في أن يرقى بالبيئة الصحراوية القبليّة إلى ما تعنيه تقاليد المملكة وطقوس الاستقبال والسفارات والحجّاب بالابتعاد عن المشاع في التفكير والفزعة في الرأي إلى النصيحة المبنيّة على الفهم وقراءة الواقع والظروف، ومن ذلك كان كليب يروم دولةً بالمعنى الحقيقي للمقوّمات والأركان فكان أن طبّق القانون على أقرب الناس إليه، ابن عمه جسّاس.

بين هذا وذاك، كان وليد سيف يقف على المفاصل مفارقاً السيرة الشعبية، قارئاً جيّداً للطموحات والضحايا قراءة أبعد من قراءة (الحكواتي) المعتادة في تعاطفه والحضور مع الزير والحزن لرحيل كليب، فهي قراءة تحيلنا إلى السير مع تفاصيل مأساة جسّاس الذي لم يستطع حتى حماية ناقة خالته البسوس، فانفلتت الطعنة التي حملت معها كلّ هذا القهر المتراكم في مواجهة لم يعرها كليب التفاتةً إلى جسّاس الذي كان (يحاوره) بشيءٍ من العتب، ويبدو أنّ هذا العتب ظلّ يمور في صدره طويلاً، ليتمخّض عن طعنةٍ نجلاء أودعها ظهر كليب الذي احتقره بعدم الالتفات إليه، والافتخار بأنه لا يلتفت إلى أربعين من الفرسان.

المخيلة الشعبيّة

إنّ روايات بعينها خففت من قوّة سالم الزير وهذّبت من أسطورته المتواترة، بل ولقد صوّرت كيف جزّ الحارث بن عباد ناصية الزير بعد أن غدر بابنه بجير رسول السلام بين أبناء العمومة بكر وتغلب، وفي اشتغال وليد سيف على ذلك ما يضعنا أمام معالجة جديدة تقف إلى جانب العدوّ لتحيله أو تعرّف به ضحيّةً فتقنع به، وفي ذلك حريّة للكتّاب في تناول النصوص واستثمار المعلومة في سبر الأغوار وقراءة النفسيّات.

لكنّ (الزير سالم) المسلسل الذي نقل السيرة الشعبيّة بأسطورتها وكلّ تفاصيلها بكثيرٍ من التشويق بثّ في الحلقات الأخيرة إسقاطات قليلة يقف عليها المهتم في اشتراط أعدائه أن يردم آبار الماء وأن يكتفي بعدد قليل من الخيول والسلاح؛ إذ لا مجال لهما فالحرب قد انتهت، ولا يجد المتابع أدنى صعوبة في قراءة الواقع السياسي العربي من خلال شروط الصلح والتخلي عن كثيرٍ من مقومات القوّة أمام عدوّهم الذي يخشى أن تقوم لهم قائمة أو تغيّرهم ظروف هذا الزمان.

روميو وجولييت

روميو وجولييت: مسرحيّة مشهورة للكاتب الإنجليزي وليم شكسبير، وتروي حكاية العاشقين روميو وجولييت، في تصويرات رومانسيّة، تترك لدى جمهورة العشاق والباحثين عن خيوط الرومانسيّة أثراً كبيراً، وفي المسرحية فإنّ زواج روميو من جولييت، وهما من عائلتين متنازعتين وبينهما ألدّ العداء، يكون سبباً في ازدياد العداوة، مما تضطر معه جولييت إلى تنفيذ خطّة القس بأن تأخذ دواءً تفيق منه بعد مدة ليظهر للناس أنها ميّتة؛ ولظروف معيّنة لا يعلم روميو عن الخطّة، فيقتل نفسه بالسمّ، لتكون النتيجة أنّ جولييت حين تصحو تراه ميتاً، فتبكيه وتقتل نفسها بخنجره، فتذهب الحكاية عبرةً تصطلح فيها العائلتان، لتحظى هذه المسرحية بالنقد والتمثيل.

الغرض التجاري

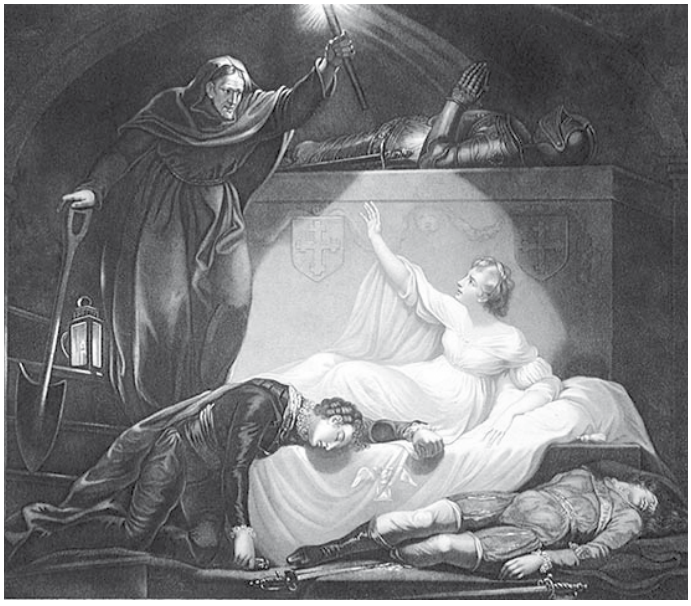
لكنّ هذين العاشقين الذين شغلا الناس وتمثّل بهما العاشقون من بعد، وتسمّى بهما المتيّمون، من العجيب أن نشاهد اليوم في إحدى صرعات مخرجي الإعلانات ومروجي السلع أنّهما يصبحان سبباً للوصول إلى قلوب المستهلكين وتسويق المنتجات الغذائيّة، فها هو روميو يربط حصانه داعياً جولييت من شرفتها لكي ينتحرا، لسبب أو لآخر، إلا أنّه يعدل عن فكرة الانتحار بعد أن تجذبه رائحة (الطبيخ) المطهو بنوع (السّمنة أو زيت القلي) محلّ الترويج، فيقرر أن يصعد إلى شرفتها بعد أن علم منها أن أختها منشغلة بالطبخ، مؤجلاً الانتحار عقب المشاركة في الطعام! والأشدّ عجباً من ذلك أنّه ينسى جولييت بعد تلذذه بالمائدة الشهيّة، فيفرّ منها إلى أختها مفضلاً الطبخة التي يتخللها المنتج التجاري على الحب!

هذا شيءٌ من الاتكاء على النصّ لغاية أقل ما توصف به أنّها غاية عاديّة، لكنّ المنتجين والمخرجين والمشتغلين بهذا المجال، ومن قراءتهم نفسيات المتلقين ومشاهدي الشاشات، يجدون الحكاية التي أصبحت جزءاً من الكيان الوجدان للناس سبباً لأن يحمل أهدافهم، وهي أهداف تتنوع استناداً لمقاصدهم المسبقة في غير مجال.

اللافت أنّ هذه الجرأة على النصوص الأدبية يمكن أن تقود في ما بعد إلى جرأة على نصوص وشخوص وموروث بأكمله يمكن أن يصبح مثاراً للضحك واستيعاب الفكرة محلّ الترويج، ولكنّها في الوقت ذاته قد تثير كثيراً من الزوابع والنعرات، خصوصاً حين يتعلق الأمر بالموروث الديني والوطني في أن يصبح وعاءً سهلاً لتمرير ما هو أبعد من منتج استهلاكي إلى أجنداتٍ غايةٍ في الخطورة.

إعادة الإنتاج

نحن أمام نصوص حكائيّة كانت في مرتبة القداسة لا يجرؤ عليها قلم أو ينالها اشتغال، واليوم باتت أرضاً خصبة لأن يُعاد إنتاج شخوصها أو أحداثها أو استيلاد مفرداتٍ جديدة منها أو توظيفها لخدمة غرض.



وهو موضوعٌ يقول النقاد كلمتهم فيه، وربّما فطن إلى ذلك فقهاء القانون وحقوق الملكيّة العامة، وربّما استثير رأيٌ عام تجاهه، وربّما نافح المشتغلون على النصوص المتواترة عن جرأتهم وتوظيفهم وإعادة قراءتهم لها بأنّه لا يمكن الوقوف أمام صنميّة النصّ دون (مماحكة) أو حتى اقتراب أو فهم من منظور مغاير، إذ يصبح المحظور متاحاً، يصدق عليه قول عادل إمام في فيلم (عمارة يعقوبيان) ضاجّاً على تبدل الحال ومساواة الخاص بالعام، حين قال: (إحنا في زمن المسخ!!).

وتكفي نظرة إلى فضائيات يكثر فيها ترويج المنتجات الاستهلاكيّة لنقف على أفلام ومسلسلات ارتبطت بالذهن السينمائي بالاحترام أصبحت اليوم تُستثمر لتأكيد قوّة منتج ما، كأن تُزجّ على ألسنتهم أسماء السلع والأدوات المنزليّة في مشاهد تُبذل لها كل وسائل تقمّص الشخصيات الأصيلة حدّ الإتقان.

المراجع

- ويكيبيديا.
- حوار أجراه الكاتب مع كاتب الدراما الدكتور وليد سيف.
  فضائيات مصريّة.
- موقع موضوع الإلكتروني mawdoo3.com
- باليه سندريلا.. جريدة الرأي

تجليات المعتقد في الحكاية الشعبية
"كرامات الأولياء نموذجًا"

د. عبدالحكيم خليل سيد أحمد *

توطئة

تعدّ الحكاية الشعبيّة الممثّلة في كرامات الأولياء أحد أهم المصادر التي يلجأ إليها المجتمع الصوفي بخاصّة لنشر ثقافة التصوّف المرتبطة بأولياء الله الصالحين، لما تتسم به من خَلْق عالم سحري وخيالي مرتبط بثقافة المجتمع الصوفي، فهي ليست مجرد عنصر جذب وتشويق وإثارة للخيال فحسب بل هي موسوعة معلوماتيّة تاريخيّة وجغرافيّة بجانب أهداف تربويّة وتعليميّة لأتباع الطرق الصوفيّة تبدأ بمراحل التنشئة الاجتماعيّة للأطفال داخل هذه المجتمعات الصوفيّة، بوصفها إفرازًا لبيئات متعددة تحمل ثقافة المعتقد الصوفي الذي يختبر هذه الأشكال من الكرامات أو الحكايات الشعبيّة فيضيف ويحذف، يعدل وينسخ كي يظل هذا الأدب مسايرًا لمقتضيات الحياة الصوفيّة المتطورة داخل حدود ثقافة المجتمع الذي يحتويه.

كما تعكس الحكاية الشعبيّة الممثلة في الكرامات عادات المجتمع الصوفي وتقاليده، والحياة بصورها الواقعيّة وتقدم للفرد الموعظة الحسنة وتضيء الطريق أمامه، وتشير إلى العوامل السلبيّة والإيجابيّة في المجتمع والفرد فتحارب الأفكار السيئة وتسند السليمة منها. وهي نابعة من المجتمع تتناقل من الآباء إلى الأبناء ومن جيل إلى آخر ولا تتأثر بالتغيرات التي تحدث في المجتمع فهي راسخة وثابتة ـ لارتباطها بالمعتقدات السائدة حول الأولياء ـ رغم التحول والتطور الذي يحدث في المجتمع، نابعة من البيئة ومن عادات المجتمع وتقاليده.

وتستهدف الحكاية الشعبيّة أو الكرامات ـ تأصيل القيم الدينيّة

* أستاذ مساعد العادات والمعتقدات الشعبية، بالمعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديميّة الفنون، مصر.

والعلاقات الاجتماعيّة التي ترتبط بأفكار وتجارب إنسانيّة ترتبط بحياة الولي أثناء مراحل التكوين وبعد تجليات الولاية عليه؛ بينه وبين أتباعه ومريديه، وتنتقل هذه التجليات الممثلة في الكرامات بعد وفاته لتنتشر بين الأتباع وتدعم استمراريّة الاعتقاد في الولي في العقل الجمعي لدى مريديه وأتباعه.

وقد ترددت على لسان أتباع الولي الكثير من الكرامات التي هي وليدة حياة وعادات ومعتقدات في أزمنة بعيدة. ومن هذه الحكايات ما يصح تقديمه داخل إطار بحث علمي أكاديمي، ومنها ما ينبغي إبعاده وتنقيته مما قد يشوبه من لبس أو غموض في عمليّة التأويل؛ لما تحمله من أضرار، ومنها ما يمكن كتابته بشكل جديد عن طريق أتباع الولي أو المحدثين عنه.

علاوةً على ذلك فالكرامات الصوفيّة بوصفها أحد أشكال الحكايات الشعبيّة تعدّ مصدرًا من مصادر اللغة الصوفيّة وقواعد العرف والتقاليد الاجتماعيّة وعالم رحب يفوق عالم الإنسان المحصور في بيئته، فهو عالم يشمل جميع العوالم المرئيّة وغير المرئيّة، المدركة وغير المدركة للحس الإنساني بعامّة؛ فينطلق منها إلى عوالم من صنع الخيال، كما هو الحال في عالم الحكاية الشعبيّة يلتقي عالم الإنسان بعالم الحيوان وعالم السماء والأرض وعالم البحار دون .

ويحفل تاريخ التصوّف بالعديد من الكرامات الخاصّة بأولياء الله الصالحين تمثّل في مجملها عالمًا خصبًا للمعتقدات الشعبيّة حول فئة الأولياء، ساهم ـ ويساهم وسوف يساهم ـ في صناعة هؤلاء الأولياء أو تخلقًا من رحم متعدد الأبعاد في العقل الجمعي المتنوع في مشاربه القرائيّة والغنى بروافده الثقافيّة، الذي يستحضر فيها النص الغائب؛ تشرّبًا وامتصاصًا وتحويلاً.

وقد لجأ الباحث إلى الكرامات الصوفيّة لدى الأولياء بوصفها حكايات شعبيّة خصبة لم تتناولها أقلام كثير من الباحثين في ميدان المعتقدات الشعبيّة؛ إذ تعبّر هذه الكرامات عن تجارب صوفيّة، كممارسات إبداعيّة أو فلسفة صوفيّة في رؤية متفرّدة لهذا الكون الفسيح.

فالكرامة الصوفيّة تحمل، بوصفها حكاية شعبيّة، كما قال جان إيف تاديي: «جماع أجناس، يحتضن الشعر والسرد والمسرح والرسم والأسطورة/ خرافةً وحلمًا وسحرًا.. كما تتلاقح فيه كتابات الرحلة، بطابعها الاستكشافي، وبالتالي يمتلك بنية مفتوحة ومتعددة الخطابات»(١).

وبهذا الطابع تصبح الكرامات الصوفيّة مدارًا للتجريب ومجالاً لاحتضان الرؤية الصوفيّة التي يبدو فيها الميل نحو التأمّل وإثارة الحيرة الوجودية.

ويعدّ «الصوفيّ» وسيلة لتشكيل الكرامات أو الحكايات الجديدة، وسنحاول إبراز بعض مظاهر حضوره في نماذج حكائيّة شعبيّة يتناول فيها كرامات الأولياء كنماذج مختارة لهذه الغاية، لعلها تعبر في حد ذاتها عن ظاهرة اجتماعيّة إبداعيّة أسهمت في تكوينها شحنات النفس العفويّة التي اعتمدت لغة الشعب المحكيّة وسيلة للتعبير عن همومها وتطلعاتها وانفعالاتها.

وتنحسر مشكلة هذه الدراسة في مدى نجاح المعتقد الشعبي وتجلياته في استثمار الحكاية الشعبيّة الممثلة في كرامات الأولياء بكل ما تشمله من ألغاز وسير وملاحم وقيم تربويّة وجماليّة تحفل بها في تشكيل الاتجاه الفكري للمتلقي وتذوقه الجمالي الخالص في أنماط سلوكه.

وتتجلى أهميّة هذه الدراسة في النقاط الأربعة التالية:

١ـ الإيمان العميق بالدور الأساسي الذي يمكن للمعتقد الشعبي أن يضفيه على الحكاية الشعبيّة في وعي المتلقي بالقضايا الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة والعقائديّة وتنشئته اجتماعيًا وثقافيًا ونفسيًا.

٢ـ نقل المعتقدات الشعبيّة بعامّة والمعتقدات حول

(١) Jean-Eve Tadié (١٩٧٨), Le récit poétique, PUF, p٦.

الأولياء بخاصّة بوسيلة فنيّة تساعد على تثبيت المعتقد واستمراريته حول أوليائهم لدى أتباعهم ومريديهم بما يساعد في تغذيّة ميولهم واحتياجاتهم النفسية.

٣ـ تعتمد تنشئة المتلقي داخل الجماعة الصوفيّة ثقافيًا على عناصر الإبداع الشعبي وقد يكون انطلاقة لإبداعه تستلهم إبداعاته المستقبليّة مما يحقّق التواصل الثقافي بين الأجيال داخل المجتمع الصوفي بخاصّة، والمجتمع المصري بعامّة.

٤ـ تسلّط الضوء على كرامات الأولياء بوصفها أحد أشكال الحكايات الشعبيّة، بما لها من آليات وكيفيات توظيف التراث من خلال اختيار الرمز أو التجربة السابقة أو إسقاط ملامحها على التجربة المعاصرة دون أن يطغى جانب على آخر، فهي «تجربة يندغم فيها صوت الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة معاصرة»١(٢). يمكن من خلال هذه التجربة استلهام مجموع ما ورثناه أو أورثنا إياه الأسلاف من معتقدات وعادات وتقاليد وخبرات وإنجازات أدبيّة وفنيّة عبر تراكم الأزمنة، وتوظيفها شكلًا ومضمونًا، بروحيّة جديدة ورؤية معاصرة، تتلاءم مع المستوى الحضاري، وتؤسّس لمنظومة ثقافيّة وفكريّة وتربويّة وأخلاقيّة من شأنها أن تخلق هويّة أصيلة للمجتمع المصري.

ويتحدد البحث الحالي بـ: نصوص كرامات الأولياء المستثمرة للحكايّة الشعبيّة والمتداولة بين أتباع بعض الطرق الصوفيّة التي تنتمي للشيخ أحمد البدوي شيخ الطريقة الأحمديّة أو السطوحيّة، أو تلك التي وردت على صفحات كتب التصوّف المرتبطة بهذا الولي.

وقد اعْتُمِد المنهج الوصفي التحليلي الذي يحلل ويفسر مقاصد النص داخل الحكايات الشعبيّة (كرامات الأولياء) لتحقيق أهداف هذه الدراسة.

لذا فإننا سوف نقوم في الجزء الأول من هذه الدراسة بطرح بعض المفاهيم الاصطلاحيّة التي نحاول التعريف بها في هذه الدراسة وهي على الترتيب: المعتقدات الشعبيّة،

(٢) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٧م، ص٦١

الحكايات الشعبيّة، و الكرامات. ثم نعرض في الجزء الثاني من هذه الدراسة نماذج لبعض كرامات الأولياء والتي نورد بعضها بلهجة الرواة أو كما وردت في كتب المتصوفة. بينما يتضمن الجزء الثالث الأخير من هذه الدراسة تحليل لمجمل هذه الكرامات كبنية ثقافيّة في ذهن المتلقي، لتعكس خلاصة تجاربها، وتعطي صورة نابضة حيّة عن واقع المجتمع عبر مراحل تاريخه الطويل.

أولاً: تحديد المصطلحات

1ـ **المعتقدات الشعبية:** تمثل المعتقدات الشعبيّة مجموعة التصورات الذهنيّة التي ترتبط بكل ما هو غيبي أو خبيء داخل صدور الناس وقد يمكن الإفصاح عنه من خلال ممارسات سلوكيّة أو أقوال شفهيّة أو مكتوبة. ويرى محمد الجوهري أنّ المعتقدات الشعبيّة هي « المعتقدات التي يؤمن بها الشعب في ما يتعلق بالعالم فوق الطبيعي، كما يرى أنّ البحث عن أصول المعتقدات الشعبيّة ليس من الأمور ذات الأهميّة الرئيسية. فقد تكون هذه المعتقدات قد نبعت من نفوس أبناء الشعب عن طريق الكشف أو الرؤية أو الإلهام، أو أنّها كانت أصلًا معتقدات دينيّة إسلاميّة أو مسيحيّة، ثم تحولت في صدور الناس إلى أشكال أخرى جديدة بفعل التراث القديم الكامن على مدى الأجيال» (٣)(٤).

2ـ **الحكاية الشعبيّة** folktale: الحكاية في اللغة: هي ما يحكى ويقص، وقع أو تُخيّل، وهي:» ما يقص من حادثة حقيقيّة أو خياليّة كتابة أو شفاهًا، وهي مصدر مشتق من الفعل حكى يحكي حكاية، أي قصّ وروى، والحكي هو الكلام، والحكاية هي القصّة المرويّة التي يتناقلها عامة الناس فيحكيها الكبير للصغير، وتتناقلها الأجيال حتى تصبح موروثًا شعبيًّا متعارفًا عليه(٥).

وعرفتها «نبيلة إبراهيم» بأنّها: «الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفويّة من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية»(٦).

وعرفها الهيتي) بأنّها:»نوع قصصي ليس له مؤلف واحد معروف، بل هي حاصل ضرب عدد كبير من ألوان السرد القصصي الشفهي الذي يضفي عليه الرواة أو يحورون فيه أو يقتطعون منه وفقًا لما يستهدفون به، وهو يعبر عن جوانب من شخصيّة الجماعة، لذا يعد نسبة إلى مؤلف معين نوعًا من الانتحال ولكن يظل في طبيعته شعبيًا»(٧).

ويرى د. عبد الحميد يونس أنّ الحكاية الشعبيّة هي جميع الأشكال القصصيّة التقليديّة، وتضمّ الحكايات الخرافيّة المجسّمة لرغبات الشعوب البدائيّة إلى جانب الإبداع القصصي المعتمد على قدر من التقنيّة المحكمة مثل حكايات «ألف ليلة وليلة» وهي ليست من ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف وتنتقل من شخص لآخر حرّةً عن طريق الرواية الشفاهيّة.... والحكاية مرنة ومتنوّعة وعلماء المأثورات يردّدون بعض المصطلحات الدالّة على أنواع منها ويدلّ تشبثهم بها على أنّهم إنّما يستعملونها بشيء من التحديد وأهم هذه المصطلحات: الأسطورة والسيرة والملحمة وحكاية الحيوان وحكايات الجانّ والخوارق وحكايات الألغاز والمسائل والنوادر والقصص الفكاهي(٨).

وتتشابه الحكايات الخاصّة بالأولياء حكايات يكون أبطالها

---

(٣) محمد الجوهري، الدراسة العلميّة للمعتقدات الشعبيّة، الجزء الثاني من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ١٩٩٣، ص٢٨ ـ ٢٩.

(٤) انظر تقسيم محمد الجوهري للمعتقدات الشعبيّة إلى تسعة عشر فرعًا: محمد الجوهري، علم الفولكلور، ج١، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافيّة، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ١٩٩٩، ص٦٥.

(٥) انظر، كاظم سعد الدين، الحكاية الشعبيّة العراقيّة، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩، ص٧. كذلك انظر: المعجم الوسيط مادة (حكى) ومادة (قص).

(٦) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة، دار غريب، ط٣، ١٩٨٩، ص١١٩.

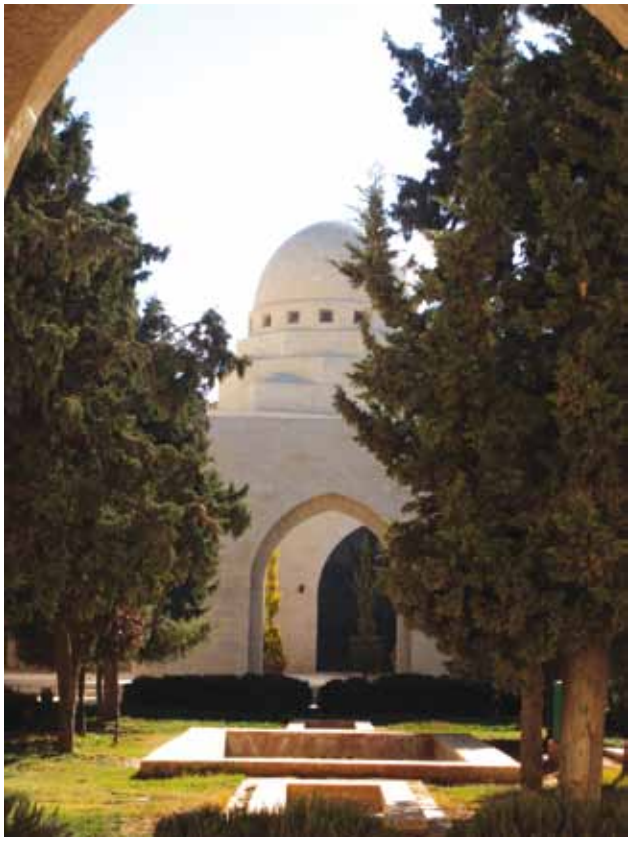
(٧) هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته ـ فنونه ـ وسائطه، العراق، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٧، ص١٨٥.

(٨) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبيّة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ١٩٩٧، ص٢٠ـ٢٢.

من الأولياء، أو يكون هؤلاء الأولياء عوامل مساعدة لإنقاذ البطل من ورطته، أو حل مشاكله) على اختلاف مصدرها لدى الشعوب العربيّة والإسلاميّة المختلفة لأنّها ترجع إلى أصول عربيّة مشتركة ورثتها الأجيال من الأمم السابقة ولكنّها تبقى مطبوعة بطابع البيئة التي تُروَّج فيها وكلّ شعب يحكيها بطريقته الخاصّة المتأثرة بمواقف الناس الناشئة إزاء حياتهم الواقعيّة وما يحيط بهم من ظروف.

ولا تقتصر الحكاية على ما يتناقله الناس بينهم بل تمتدّ لتشمل النصوص المبثوثة بين طيّات الكتب وردّدتها الجماهير وسجّلها الكتاب كحقيقة ودليل على تيارات الفكر السائد.

3ـ **الكرامات:** يعرّفها علي زيعور بأنّها :»تعبيرات إسقاطيّة عن أماني الصوفيّ المكبوتة»(٩). والكرامة :»هي أمر خارق للعادة تظهر على أيدي الأولياء أتباع الأنبياء، وهى عند الناس: «أمر خارق للعادة يظهره الله على يد رجل صالح أو امرأة صالحة إكرامًا لهم» (١٠). وهي:» قدرات إعجازيّة ينسبها المعتقد الشعبي للقديسين والأولياء، باعتبارها طاقة روحيّة مصحوبة بمواهب إلهيّة غير عاديّة، يستمدّها الولي أو القديس من قربهما إلى الله، وهي التي تمكنهما من التأثير بطريقة ملموسة في عالم الأحياء رغم غيابهم الجسدي عنه، ويستمرّون بها في إنصاف المظلومين أو شفاء المرضى وإغاثة الملهوف وتحقيق أمنيات المحتاجين البسطاء(١١).



ويستند الاعتقاد في الأولياء إلى الإشارة أو الرمز الذي يشير إلى القدرات الخاصة الخارقة للطبيعة والإنسان التي يتميز بها الأولياء عن غيرهم من الناس وتجعلهم قادرين على أداء أفعال غير عاديّة إعجازيّة، يعجز الإنسان عن أدائها تعرف بالكرامات(١٢).

ويزعم المناوى أنّ للصوفيين أنواعًا من الكرامات منها:»إحياء الموتى، امتلاك كلمة التكوين «كن فيكون»، سماع نطق الجمادات، الطواف بالملكوت، الملكوت في بطن صوفي»(١٣).

وتتفق بعض الأنواع السابقة مع ما ذكره محمد الجوهري في كتابه عن المعتقدات الشعبيّة، التي لا تتعارض في أغلبها مع أصول العقيدة وقواعد المنطق وحقائق الحياة(١٤).

ويرى الباحث أنّ غالبيّة المتصوفة كانوا من فقراء الناس، مما يعني أنّهم أقرب إلى روح المجتمع وإلى مشاكله وإلى صوت الشريحة الواسعة منه. وهذه النتيجة تضيف إلى مناقب أولياء

(٩) علي زيعور، العقليّة الصوفيّة ونفسانيّة التصوّف، سلسلة التحليل النفسي للذات العربيّة، ط٥، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ص١٨٦.

(١٠) فتحي أمين عثمان، قضيّة الأولياء ومحبتهم في كتابات هؤلاء، ابن تيميه وآخرون، تقديم مصطفى درويش، مطبعة التقدّم، القاهرة، رمضان ١٤١١هـ ـ ١٩٩٠، ص٥ .

(١١) عائشة صلاح الدين أحمد شكر، الاحتفالات الشعبيّة بموالد الأولياء والقديسين بمحافظة الدقهليّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبيّة، ٢٠١١، ٢٣١ صفحة، ص٦ـ٧.

(١٢) إبراهيم حلمي، سوزان السعيد يوسف، وآخرون، الموالد الشعبيّة، دراسات في الفنون الشعبيّة، وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبيّة، دار الزعيم للطباعة والنشر، ع١٢، ٢٠٠٧، ص١٠.

(١٣) يوسف بن إسماعيل النبهاني، جامع كرامات الأولياء، تحقيق ومراجعة: إبراهيم عطوة عوض، القاهرة، مطبعة البابى الحلبى، ط٣، ١٩٨٤، ص٤٥.

(١٤) راجع أنواع كرامات الأولياء: محمد الجوهري، علم الفولكلور: دراسة المعتقدات الشعبيّة، مرجع سبق ذكره، ص٤٧.

المتصوّفة قيمة جديدة؛ فهي حين ترتبط بولي فقير من عامّة الناس تكتسب بعدًا اجتماعيًا مهمًّا يتعلّق بمعنى البطولة الشعبيّة؛ وهو ما يتفق مع تعريف عبد الإله نبهان في عدّه الكرامة:» رؤى نقديّة إبداعيّة ذات آفاق اجتماعيّة» (١٥).

وتمتاز الكرامات، بوصفها أحد أشكال الحكايات الشعبيّة، بعدد من الخصائص أهمها:

أ ـ تعد مرآة العصر التي تعكس عادات المجتمع الصوفي وتقاليده والحياة بشتى صورها.

ب ـ أنّها صورة للتاريخ إذ يمكن عدّها وسيلة تربويّة تعليميّة لإيصال المعنى والهدف.

ج ـ الظرف التاريخي والجغرافي والاقتصادي يلعب دورًا في إنتاج الكرامات بين النفعيّة والجماليّة النفعيّة والجماليّة الخالصة. ففي فترات الحرب، والأزمات السياسيّة وتراجع السلطة وضعفها تشيع كثيرًا الكرامات المرتبطة بالولي البطل والولي المخلّص.

د ـ تلعب الكرامات دورًا كبيرًا في تثبيت القيم الثقافيّة والتعليم والتلقين والتلاؤم مع أنماط السلوك فتأخذ شكل آراء إصلاحيّة في الغالب.

هـ ـ تعرض الكرامات فصولًا أخلاقيّة يتلقى المتلقي من خلالها دروسًا في المبدأ من أبطال التضحية ورجال

(١٥) جريدة البيان، الاثنين ١١ ربيع الآخر ١٤٢٢ هـ الموافق ٢ يوليو ٢٠٠١.

الخير لينحو نحوهم في خدمة الخالق والعائلة والوطن فتكون الكرامات دروسًا ووعظًا مباشرًا وإيضاحًا لأمور تاريخيّة واستعراض الخير والشرّ ودفع المتلقي للاندفاع نحو الخير ونبذ الشر بالنصيحة المباشرة وغير المباشرة.

و ـ تميل الكرامات إلى الإضافة والحذف وفقًا لذاكرة الراوي وأهوائه أحيانًا.

ز ـ الكرامات متنقلة و ذائعة الانتشار لعدم ارتباطها بعاملي الزمان والمكان.

ح ـ الكرامات شفهيّة و مؤلّفها مجهول، وتدور حول أشخاص حقيقيين أو ابتدعهم الخيال وأحيانًا حول شخصيات تراثيّة لكنّها تُغيِّر فيها بواسطة الخيال.

ط ـ يحرص أصحاب هذه الكرامات على كتمانها سرًا وعدم الخوض فيها خلال حياتهم (١٥).

ي ـ يشوبها بعض الغموض الذي لا يمكن كشفه إلاَّ من خلال عمليّة التأويل من أتباع الولي الذين عاصروا هذه الكرامات أو جاءتهم عبر الرؤى والإلهام التي تعدّ عند المتصوفة قنوات شرعيّة معترفًا بها في النقل والنسخ والتلقي.

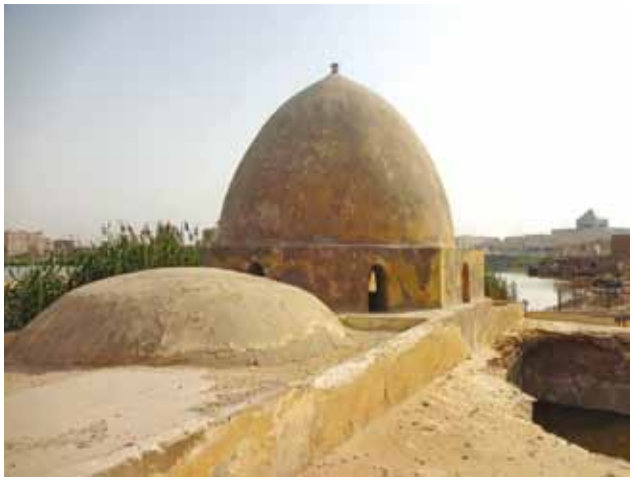
ك ـ تتحد كرامات الأولياء وتتشابه بين الأولياء على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم العرقيّة والبيئيّة، خاصّة تلك التي تتحدّث عن الشخصيّات التراثيّة، والأحداث التاريخيّة التي مرت بها الأمة في عصورها المختلفة.

ل ـ يبدأ قص الكرامات بافتتاحيّة تقليديّة قصيرة ذات قوالب معروفة منها: (وحدوا الله.. لا إله إلا الله. سيدنا الولي يا أحباب. كان يا ما كان يا مستمعين الكلام. اللي بحب العذرا يرمي عليها إشارات السلام. عليها السلام) وقد تتّفق في نهايتها بالخاتمة السعيدة حيث تجد المشاكل حلًا لها، وتتحقّق الأمنيات، والأخيار يؤجرون، والأشرار يعاقبون.

م ـ تتسم بعض الكرامات بما اصطلح عليه عند الصوفيّة بالوجد والشطح (١٦) والجذب والاتحاد الصوفي والأحوال، بما يحقّق للراوي أو الكاتب فيها الاتصال والوصال مع الزمن الأوّل. حتي يستطيع الكاتب

(١٥) «على الرغم من امتلاك الولي لناصية الكلام فإنّه يهاب الكلام أحيانًا، أو على الأصح يهاب السرد. فهو يحرم على نفسه رواية ما يحصل له من كرامات، حفظًا للسرّ وصونًا لنفسه من العجب والافتتان. بل إنه يحرم السرد على غيره فيطلب ممن يشاهدون كرامته أن يستروه وألا يفشوا السرّ وأن يصونوه إلى أن يموت فهو لا يودّ أن يصير محلّ سرد إلا عندما يتحوّل إلى جثة، وقد يعلّل تحريمه للسرد بكونه يخشى من افتضاح أمره ومن مضايقات قد تصل إلى حد القتل». عبد الفتاح كيليطو ، الحكاية والتأويل، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٩، ص٦١ـ٦٢.

(١٦) الوجد والشطح: هما مصطلحان لقضاء تعبير بالحركة والكلام عن لحظات الغفاء التي يصل إليها الصوفي عند اكتمال التجربة الصوفيّة. والوجد: صفة من صفات الواجدين والوجد مكاشفات من الحق في شكل حركات أو كلمات مستغربة هي ما عرف بالشطح الذي هو أيضًا عبارات وجديّة كقول «أبي زيد البسطامي» سبحاني سبحاني طاعتك لي يا رب أعظم من طاعتي لك.



استثمار فيض الذاكرة الجمعيّة لتوثيق ما أغفل التاريخ توثيقه، البطولات الفرديّة والجماهيرية.

ن ـ تمثّل الكرامات تجربة صوفيّة للولي يحاول من خلالها أتباع الولي التعايش مع بقيّة الناس بشروطها الروحيّة والماديّة حتى تكون فضاءً تواصليًّا بين الصوفي والمتلقي الذي يؤمن بكرامات الصوفي.

س ـ لغة التعبير عن الكرامات بوصفها تجربة الصوفيّة تحمل معها إشارات ودلالات رمزيّة تساعد المتلقين على الاتصال بعالم ما وراء الحس ويحاولون أن يصلوا بقلوبهم ومشاعرهم إلى ما لا يتسنّى للعقل والحواس الوصول إليه وقد اطمأنّوا إلى ما وافتهم به أذواقهم من معان وما صورت به عالم ما فوق الواقع من صورة ويدللوا على أنّ عالمهم هذا العالم الحق وانّ ما عداه هو الباطل (١٧).

ع ـ الولي هو بطل الحكاية أو الكرامة ورمزها الأسطوري أو شبه الأسطوري المُحاط بِهالات من التقدير تحاذي التقديس؛ حيث يحمل اسم «الولي» مفارقة ومطابقة أو دلالة رمزيّة.. وهو شخصيّة معروفة، ولكن حياته الدنيويّة ذائبة في حياته القدسيّة، ولا يكتمل الفصل بين الاثنين، مع مراعاة أنّ القدسي مهيمن على الدنيوي»(١٨).

ف ـ تظهر في كرامات الأولياء شخصيّة تقوم بالسفر. ويكون الانطلاق أحيانا لدوافع دينيّة مثل السفر لأداء فريضة الحج، وأحيانًا لغرض التجارة أو الصيد، فيما تدور القصّة في بعض الأحيان حول رحيل وهجرة من البيت إلى مكان جديد. ويمرّ الأولياء بمغامرات في سفرهم ويتعرّضون إلى المخاطر. ولا تكاد هذه القصة تخلو من الدروس والعبر المستفادة من السفر.

ص ـ سوق الكرامة بالتواتر أو الإسناد هو دليل على الإيهام بمصداقيتها لأنّ «هناك إحالة إلى عدد هائل من الرواة: ونقل الخلف عن السلف القصة ليست مسندة إلى أشخاص محددين ومعينين، وإنّما إلى سلسلة من الناقلين»(١٩). والنصّ الخبريّ ينبغي أن يقرأ في سياق السلسلة التاريخيّة وفق كونها جملة من الوقائع التي تمّ تأكيدها وترسيخها (٢٠).

ثانيًا: كرامات الأولياء: السيد أحمد البدوي نموذجًا

يعجّ المجتمع المصري بأولياء كثيرين يخضع أكثرهم لتنظيم صوفي بينما يوجد أنواع أخرى من علماء ومجاذيب ونساء صوفيات اشتهروا بزهدهم وكراماتهم المختلفة داخل مجتمعاتهم.

(١٧) درويش الجندي، الرمزيّة في الأدب الصوفي، مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٥٨م، ص٣٤١.

(١٨) الميلودي شغموم: المتخيّل والقدسيّ في التصوّف الإسلاميّ، منشورات المجلس البلدي مكناس، ١٩٩١م، ص١٤١.

(١٩) عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، مرجع سبق ذكره، ص٦٤.

(٢٠) A. G. Grémasse Du Sence, p ١٧٤ ; Seuil ١٩٧.

ويرتبط هؤلاء الأولياء في ذهن أفراد المجتمع بحكايات شعبيّة كثيرة تتناول كراماتهم وأفعالهم الخارقة وقدراتهم الفائقة، حيث تشكل الكرامات ركنًا أصيلًا في التديّن الشّعبي داخل المجتمع المصري بشكل خاص، وأنّ الإيمان بكرامات الأولياء على المستوى الشعبي ينتشر لدى أفراد المجتمع دون النظر إلى المستوى التعليمي أو الطبقة الاجتماعيّة التي ينتمون إليها، في الوقت الذي يميل فيه بعض أفراد هذا المجتمع الذي يشكل الجزء الآخر منه إلى تفضيل التديّن المنطقي الذي يقوم على الإيمان بمعجزات الأنبياء، على الرغم من عدم إنكارهم لكافّة أشكال الكرامات التي تحدث للأولياء.

ويعي الباحث هنا تمييزًا ضمنيًا لكرامات الأولياء المنثورة داخل أضرحة وموالد الأولياء حيث يقوم على بعدين هما: بعد الواقع وهو ما يرتبط بحياة الولي التي حدثت له أثناء حياته ورآها أو شاهدها بعض أتباعه فتداولوها بينهم قصًا وروايّة، ومنها ما كتب التراث الإسلامي عنها في عصره وهو ما يمكن أن نسميه بالبعد الواقعي من حياة هذا الولي. وبعد الخيال: وهو الذي ظهر بعد وفاة الولي سواء أكان في زمن قريب أم بعيد من ذلك الحدث. ويظهر في الخيال الشعبي في صور شتى؛ إذ يعيد أتباع الولي وأفراد مجتمعه صياغتها ومزجها بتاريخ الولي، وينسجون حوله القصص والكرامات المرتبطة به، وهو ما يمكن تسميته بالجزء الخيالي في ما يختص بكرامات هذا الولي.

وتعدّ صور هذه الكرامات صورًا لخيالات أدبيّة تتلامس مع الأساطير والحكايات الشعبيّة ويحيطها بعض الناس بسياج من القداسة لأنهم يؤمنون بها، بل إنّ بعضهم يجعل من الإيمان بها أساسًا من أسس الإيمان العام. وللكرامات المدونة والشفهيّة صور محددة لا تتجاوزها إلا نادرًا، والمتغير إنّما يتمّ في إطار الاستبدال، وذلك المتغير هو الشخص الذي تتحقق الكرامة على يده وهو الولي.

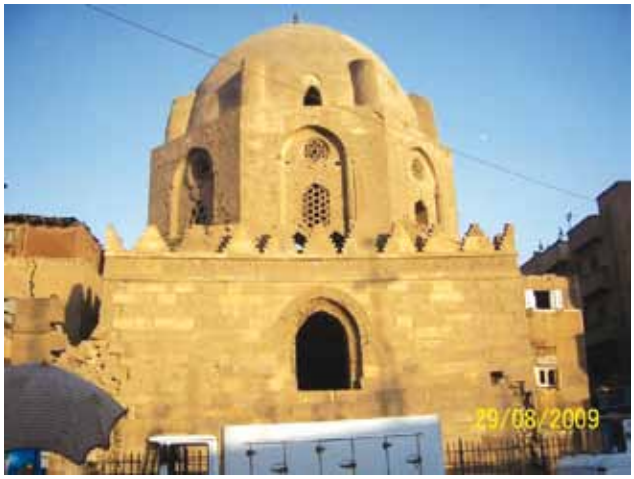
وقد حصر الباحث صور الكرامات لدى أحد الأولياء الأقطاب في المجتمع المصري المشهورين طبقًا لدرجة اعتقاد الجماعة الشعبيّة حولهم كنموذج من مئات بل ألوف الأولياء الذين يعج بهم المجتمع المصري منذ زمن بعيد، نوردها كما وردت على ألسنة بعض مريدي الولي أحمد البدوي على النحو التالي:

١ـ اسمه ونسبه

أحمد بن علي بن إبراهيم، سيدي أحمد البدوي قطب من أقطاب الطرق الصوفيّة وهو من آل البيت القرشي. رحل أجداده من الحجاز إلى المغرب سنة ٣٧هـ تقريبًا في عصر الدولة الأمويّة إثر اضطهاد الحجاج بن يوسف الثقفي للعلويين حيث استقروا بفاس بالمغرب. وفي القرن السادس الهجري علي أرجح الأقوال، تزوج الشريف إبراهيم جد السيد البدوي، من بنت أخي السلطان وأنجب منها علي.

تزوج والد البدوي من فتاة عالية القدر هي السيدة فاطمة المزنية) أنجب منها ستة أبناء من الذكور كان آخرهم أحمد البدوي.

ولد أحمد البدوي في مدينة فاس بدولة المغرب سنة ٥٩٦ هجريّة حيث بشرت أمه ببشريات كثيرة وعظيمة جدًا فترة حملها فيه،



تكررت لها رؤيا مرارًا: إنك ستلدين غلامًا ليس كالغلمان، وفي مرة أخرى: إنك ستلدين غلامًا له مقام الرجال وحال القوم. وذكرت أمه هذه الرؤيا التي تتكرر لها لوالده الشريف علي بن عثمان الذي بشر بها أصحابه بأنه سيكون له مولود ذو شأن عظيم.

٢. تربيته وشبابه

أخذ والده يرعاه بالحب والحنان وتحفيظه القرآن والأحاديث والعلوم منذ نعومة أظفاره وعني به عناية كبيرة فقد حفظ القرآن ابنَ سبع سنين وكذا أحاديث رسول الله، وتلقى باقي العلوم على والده وأصحابه من أهل فاس.

عندما بلغ العشرين من عمره هجم البربر الموجودون في المغرب على آل البيت الموجودين في فاس في ذلك الوقت ممّا اضطر الكثير منهم للسفر إلى مصر من بينهم أسرة أحمد البدوي.

مكثت الأسرة بمدينة الإسكندريّة نحو عامين تقريبًا، وفي رواية أنّهم استقروا خمس سنوات، ثم انتقلت الأسرة إلى مكّة المكرّمة سنة ٦٠٩هـ حيث توفي والده ودفن بالمعلاة بمكة.

٣. علامات الولاية البطولة

وعندما وصل أحمد البدوي لمرحلة الشباب وقعت له أمور تدل على ولايته مما تحدث لأولياء الله تعالى، منها: الخلوة: حيث اتخذ من جبل النور، خلوة له مدة ثلاث سنوات، انتقل بعدها إلى جبل قبيس بجوار مكة لخلوته، يقول صاحب النصيحة العلويّة: كان أحمد البدوي يتعبّد بجبل قبيس وفتح عليه به.

تربيته الصوفية

تسلك أحمد البدوي علي يد الشيخ البِري أحد تلامذة الشيخ أبي نعيم وأحد أصحاب الشيخ أحمد الرفاعي فكان في ابتدائه صاحب سلوك؛ فقد قرأ القرآن بالأحرف السبعة ودرس من فقه الشافعيّة وعكف على العبادة وامتنع عن الزواج.

العزلة والصمت

اعتزل أحمد البدوي الناس حوالي عام٦٢٧هـ ـ ١٢٣٠ ولما جاءته المواهب الإلهيّة وحدث له حادث الجذب والوله تغيرت عليه أحواله واعتزل عن الناس ولازم الصمت (٢١) فكان لا يتكلّم

(٢١) قرر ابن خلدون حقيقة قصور اللغة في التعبير واستثنى حالة المشترك بينهم وبين الناس على سبيل المتواضع عليه أمّا ما هو خاص فإنّ اللغة لا تعطي الدلالة على المراد. علي كيريت، اللغة والمعنى ومعضلة البيان، مجلة التراث العربي اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ١٠٠، تشرين الأول ٢٠٠٥.

إلا بالإشارة. ففتح الله تبارك وتعالى عليه بالعلم اللدني، فأصبح يلقي الدروس في الكعبة الشريفة.

واللغة عند المتصوفة " ليست مجرد كائن كباقي الكائنات الأخرى، إنّها أكثر من ذلك: هي ما يمنح الكائنات الأخرى زمنها ومكانها وصيرورتها، ما يمنحها أساس كينونتها، معناها"(٢٢)، وهو ما عبّر عنه ابن عربي بقوله:

علم الإشارة، تقريب وإبعاد وسيرها فيك تأويب وإسئاد
فابحث عليه فإن الله صيره لمن يقوم به، إفك و إلحاد

تنبيه عصمة من قال الإله له: كن، فاستوى كائنا، والقوم أشهاد (٢٢).

وذكر ابن الفارض المعنى نفسه في قوله:

وعني بالتلويح يفهم ذائق
غني عن التصريح للمتعنت (٢٣).

وجاء أيضًا عن هذا الموضوع في مخطوط ببرلين رقمه ١٠١٠٤ صحيفة ١٩ب ما معناه: أنّه لم يقدر له أن يتزوّج إلا من الحور العين واعتزل الناس وعاش في صمت لا يفصح عما يجول في نفسه إلا إشارة وأصبح في حالة ولـهٌ دائم.

ومن خلال هذه الاستشهادات نلاحظ أن لغة البدوي لا تسعفنا بشيء ذي بال، كما هي عادة المتصوفين عمومًا؛ لأنّ اللغة في مفهوم المتصوفين تتأسّس على قانون السريّة، لأنّ الكلام يفسد الخرق ويبطل الكرامة أو يعرّض المتصوف للمكروه.

٤. أخلاقه

عاش أحمد البدوي بمكة حياة مليئة بالمحامد والخصال النبيلة ومكارم الأخلاق لا أثم ولا معصية فيها، ملازمًا للصيام والقيام والعلم حتى قيل عنه إنّه كان يقوم الليل كله.

٥. البشرى

لم يطل انتظاره في مكة فقد جاءه الأمر بالسفر إلى طنطا حيث رأى من يأمره أن سر إلى طنطا فإنك تقيم فيها وتربي أبطالًا ورجالًا، رأى ذلك ثلاث مرات والرؤيا عنده لسيدي أحمد البدوي تعدّ من البشريات الكبرى؛ فهي تعني أنّه انتهى في سلوكه إلى الدرجة التي أصبح فيها أهلًا لتربيّة أبطال ورجال وهي درجة عظيمة وهي تزيده مسئوليّته في العبادة والتقوى ومجاهدة النفس لأنّها منزلة الأسوة والقدوة فيزداد فيها من حساب نفسه على الفتيل والنقير والقطمير درجةً يراعي فيها بموازين الشرع بل بموازين درجة الإحسان في الشرع كل عمل يأتيه وكل عمل يدعه؛ فهي درجة يشعر فيها شعورًا واضحًا بالأمر الإلهي (لا تأمن مكري) فيقول كما قال الصديق: والله لا آمن مكر الله ولو كانت إحدى قدمي في الجنة والأخرى خارجها. وهنا نجد أن هذا الحدث، في ظاهره إيجابي للبطل، استوجب على البطل في بداية حياته التغيير، والانتقال من مكان لآخر ومن مرحلة حياتيّة إلى مرحلة أخرى، يصل من خلالها لغاية نهائيّة.

٦. إقامته

نزل سيدنا البدوي عند ركين التاجر الذي ما أن سمع بكرامة البدوي مع أم عبدالعال حتى قبل يديه وقدميه ودعاه إلى منزله وأخلى له فيه غرفة فوق السطوح أقام فيها أثنتى عشرة سنة نال خلالها الشيخ ركين خيرًا كثيرًا. ولما قُبِضَ الشيخ ركين انتقل أحمد البدوي إلى دار أخرى وبقي فيها حوالي ستًا وعشرين سنة حتى توفي سنة ٦٧٥ هـ حيث عاش ٧٩ سنة منها أربعون سنة في مصر.

(٢٢) عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفيّة، إفريقيا الشرق، البيضاء، ٢٠٠٧، ص٢١٩.

(٢٢) محي الدين بن عربي: الفتوحات المكيّة، السفر الرابع، تقديم وتحقيق عثمان يحي، دار صادر، (د.ت)، ص٢٦٢.

(٢٣) ابن الفارض الديوان، منشورات دار صادر، (د. ت)، ص٩٢.

وفي تلك المدة أسس أحمد البدوي مدرسة وبفضل تربيته الروحيّة لأصحابه ومريديه صار للطريقة الأحمديّة أتباع كثيرون كان لها أبلغ الأثر في تاريخ مصر، وكان مأذونًا له بالدعوة والتربية وهو في مقام أهل التمكين.

٧. الترقي في درجات العلم

سلك الطريق على يد الشيخ بري أحد تلاميذ الشيخ أبي نعيم من أصحاب أحمد الرفاعي، وعكف على دراسة تعاليم إمامي الصوفيّة في العراق أحمد الرفاعي وعبدالقادر الجيلاني.

٨. طريقته

كان يقول: طريقتنا مبنيّة على الكتاب والسنة والصدق والصفاء وحسن والوفاء وحمل الأذى وحفظ العهود. وقد خرجت من طريقته عدة طرق فرعيّة منها الطريقة الخليليّة والطريقة البيوميّة والطريقة الوفائيّة وغيرها.

كان مالكي تبعًا لمذهب والده عندما كان في مدينة فاس وبحضوره مصر ارتبط بالمذهب الشافعي وأصبح شافعيًّا.

٩. ألقابه

لقب أحمد البدوي بألقاب كثيرة نذكر منها: السيد: ويقصد بها السيد البدوي، وشيخ العرب: لما عرف عنه من الجود وسعة الكرم، وأبو فراج: لأن الكرب عنده يرفع بإذن الله تعالى ويأتي الفرج ببركته، وأبو الفتيان: تعلم البدوي الفروسيّة وأتقنها حتى قيل لم يكن في فرسان مكة أو المدينة من يضارعه فيها قال عنه أخوه لم يكن في فرسان مكة والمدينة أشجع من أخي أحمد ولذلك لقب بأبو الفتيان، ومن ألقابه القطب النبوي، والملثّم، والقدسي، والعطاب، والزاهد، وكلها ألقاب يدل كلّ منها على صفة من صفاته.

15ـ كراماته

أ ـ **مصدر الشرعيّة:** والكرامة (أنّه قد دُعي من الحبيب المصطفي صلوات ربي وسلامه عليه منبع العلم والحلم والحكم فذهب إلى المدينة المنورة ومكث فيها ثلاث سنوات وفيها جاءه أول فتح حقيقي من رؤية مناميّة إلى رؤية يقظيّة من أحمد الرفاعي وعبدالقادر الجيلاني.

قالوا لـه: يا أحمد أنـت بطل لا تنام، إن لك حالا ومقاما، تعال إلينا نعطك مفتاح الـشرق والغرب فرد عليهم أحمد البدوي: في اليقظة ونظر إلى المقصورة الشريفة وقال: لا آخذ المفتاح إلا من يد الفتاح.

بعدها مباشرة تشرف أحمد البدوي برؤية النور برؤية صاحب

الكمال برؤية صاحب الجمال برؤية منبع العلم والحلم والحكم برؤية الحبيب المصطفي برؤية سيدنا رسول الله يقظة، وأعطاه مفتاح القطبنيّة والغوثانيّة الشريفة وأمره أن ينزل إلى مصر بلدة طنطا، وهذه البلدة كان فيها الكثير من أهل السحر والفسوق).

وتعتمد هذه النوعيّة من الكرامات على مبدأ مهمّ جدًا في الترويج للأولياء بولايتهم وتفردهم بدرجات لم يصل إليها غيرهم ممن هم في عصرهم أو ممن سوف يلحقون بهم من الأولياء في العصور التالية عليهم. ومن ثم فإنّ حرص الأولياء على الحصول على اعتراف رسمي يقرّ ولايتهم ويؤيد كراماتهم وخاصة بين أتباعهم ومريديهم لهو من أهم أسباب ظهور الأولياء وأولى خطوات انتشار سيرتهم داخل مجتمعاتهم ومن ثم حصولهم على اعتراف منهجهي موسّع قد يمتد إلى خارج حدود المجتمعات المحليّة أو إلى خارج حدود الوطن كما هو حال السيد البدوي. وتعد هذه المباركة بمثابة الضوء الأخضر الذي يسمح لكل من دعا لنفسه بالولاية الدخول إلى مصاف أولياء عصره بل وقطبيّة هذا العصر، ليحتل بذلك مكانة شعبيّة ودينيّة في العقليّة الشعبيّة الجمعيّة بين أفراد مجتمعه.

أما عن إقرار الأولياء السابقين للأولياء اللاحقين بهم فهي تلي مباركة الرسول في أهميتها. إذ إنّ إقرار الإمام أحمد الرفاعي والجيلاني للإمام البدوي والانتساب لمذهب الإمام الشافعي هو بمثابة اعترف رسمي لهذا الولي وولايته وإيذان له بنشر منهجه أو طريقته؛ فكان لابد من ظهور كرامات تؤيد هذه الولايّة وأشكالها وفي الأغلب الأعم لا تنتشر إلا بعد موت هذا الولي لتصبح مجالًا خصبًا للتدوال والانتشار بين أفراد مجتمعه.

ب ـ البدوي في مقام الاختبار:

طلب أحمد الرفاعي من أحمد البدوي أن يتوجه إلى امرأة اسمها فاطمة بنت بري اختبارًا له في درجة الولاية حيث لها من الجمال والسحر الجذاب ما يفوق الوصف، وأفتتن بها الكثير ومن ثبت إخلاصه لله وحده فقد نجح ونجا ومن لم يثبت فقد سقط في هذا البلاء وقد قيل إنها سلبت حال ومقام الكثير من الأولياء وهي معروف عنها ذلك، فهي رئيسة قبيلة كبيرة على حدود العراق،

قائلًا له: إن أمر بنت بري قد أنتهى، وأنت الذي ستسلبها حالها ومقامها فاتجه إليها، وما أن وصل إليها حاولت فتنته ولم تتمكن من ذلك أبدًا، فتركت ثروتها ومالها وتبعته كخادمة في حضرته وتابت على يديه إلى الله تعالى ودخلت مقام العبوديّة والزهد وظلت من أهل الله إلى أن توفيت وكانت هذه امتحانًا وكرامة له.

ج ـ البدوي في مقام الإبراهيمية

كان مجلسه فوق السطوح كان عندما يتكلم وهو فوق السطوح كان يسمعه جميع الحي والمجاورات ولم يكن في هذا الوقت توجد ميكروفونات فكان يقال هذه جلسة أحمد البدوي فيخرج الجميع ويجلسون في أي مكان أمام المنزل ويصلهم صوت أحمد البدوي (٢٤).

وفي هذه الكرامة إشارة إلى مقام سيدنا إبراهيم عندما أمره الله بأن ينادي في الناس بالحج، رغم وجوده في صحراء شاسعة مترامية الأطراف، وعلى الله إسماع الخلائق لهذا النداء فيأتون إليه ملبين من كل فج عميق.

د ـ البدوي في مقام الموسوية

مر ذات يوم السيد أحمد البدوي ببلدة محلة دمنة فلقيه الشيح صالح فأقسم عليه أن يقبل ضيافته فنزل عنده وشكا إليه من أخيه الشيخ صلاح.

وعندما جاء الشيخ صلاح قال له السيد البدوي لا بدّ من حضورك أنت وأخيك الشيخ صالح إلى طنطا لنوجهك إلى أمر، ولم يذكر السيد البدوي شيئًا عن أمر الخلاف الذي بينه وبين أخيه ولما انتهت الزيارة وعلق الشيخ صالح بالسيد البدوي

(٢٤) رغم ما شاع عن البدوي من أنه كان يربي أبناءه، مريديه وأتباعه، بالنظرة، وكان يقول: نحن نربي أبناءنا كالسلحفاة بالنظرة.

قائلا يا سيدي أعطني شيئًا من عندك أتبرك به؛ فمن عادات المريدين الاحتفاظ ببعض آثار شيوخهم، فأعطاه السيد البدوي الإبريق الذي كان يحمله للوضوء وأعطاه العصا التي كان يتوكأ عليها وقال له احفظهما ولا تدعهما إلا عند أصلح أولادك من لبعدك وكل شيء وضعا فيه تنزل فيه البركة.

ولم يكتف بذلك الشيخ صالح بل طلب من السيد البدوي أن يبارك البلدة ويدعو لأهلها وباركها ودعا لأهلها.

هـ البدوي في مقام العيسوية

عندما وصل أحمد البدوي إلى مصر(بلدة طنطدا) وما أن نزل بها ممسكًا في يده جريدة نخل عند دخوله البلدة وكان أمرًا من رسول الله أن يدخلها ممسكًا بجريدة نخل، وجريد النخل فيه سرٌّ لا يعلمه أحد مهما بلغ الكلام فيه فلا يعلم سره إلا الله تعالى، جاءه طفل صغير فسأله أحمد البدوي: هل عندكم من طعام؟ فأجابه الطفل الصغير بالنفي. فقال له أحمد: بل يوجد عندكم بيضة وضعتها أمك بمكان كذا، استأذنها وأحضرها لي.

فذهب الطفل للمنزل وحكى لأمه ما دار بينه وبين أحمد البدوي، فغضبت الأم ونهرت أبنها وذهبت به إلى هذا الذي علم سر البيضة التي تخفيها للمشاجرة، ولمّا وصلت إليه قابلها بابتسامة فيها كل الرضا، فيها كل الشفاء، بابتسامة الأولياء العارفين الشاربين نور النور وبصدر الأولياء الرحب، قائلًا لها: يا أم عبدالعال ألم تذكري يوم ولادتك والثور؟ من الذي أمسك بطفلك ؟ إنّه العبد لله أحمد البدوي. فبكت واجتمع الناس ليعلموا القصة التي هي كرامة له.

فقد كان لدى هذه السيدة ثور وكانت حامل في هذا الطفل وجاءها الوضع ولم يكن زوجها بالبيت وكان الثور مقيد بالحبال بجوارها ومن شدة آلام الوضع خاف الثور وهاج وثار وقطع الحبال وكاد أن يهجم عليها وهي وحيدة بالبيت تصرخ من الألم، وبعد لحظات وجدت الطفل ملقى بعيدًا عنها وأخذتها الدهشة في أوّل الأمر ولكنها لم تعر الموضوع اهتمامًا. فيقول لها: ألا تتذكرين يا أم عبدالعال يوم ولادتك والثور؟ أنا الذي تلقيت عبدالعال يوم ولادتك ووضعته في الموضع الذي رأيتيه فيه بأمر من الله تعالى لأنّه أبني الأول في الطريق، فاعتذرت وقبلت يديه وتركت ولدها عنده.

فهنيئًا لك يا عبدالعال بأمر من الله تعالي العلي القدير رفعتك اليد الشريفة الطاهرة وأنقذتك من الهلاك المحقق هنيئًا لك أن تكون أول أبن تربي وشب في الطريق وهنيئا لكِ يا أم عبدالعال سلامتك وأبنك علي يد قطب الأقطاب سيدى أحمد البدوي رضي الله عنه (٢٥).

وتتعدد المعاني والدلالات التي تحملها هذا الكرامة:

١) في مقام العيسوية:

حيث ترتبط بعض كرامات الأولياء مثل إحياء الموتى، إماتة الأحياء، والإخبار بالمغيبات بما أجراه الله عز وجل من معجزات على يد سيدنا عيسى مصداقًا لقول الله تبارك وتعالى:» وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِيٓ إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِيٓ أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ « (٢٦).

وهو ما وجدناه لدى البدوي في إخبار الطفل الصغير بما خبأته أمه عنه من الطعام.

ويشير شودكيفتش إلى أنّ في استطاعة العارف، إن تمرَّس في أحوال الولي، أن يكتشف الطابع النبوي الذي يطبع ظاهره، حيث يقطع السالك طريق الجهد، عسى يولِّيه الله عزَّ وجلَّ ويورثه علمًا نبويًّا، فيرث عن نبي أو عن أكثر من نبي» (٢٧).

٢) التبشير بالمستقبل

تحمل الكرامة هنا صورة الغيب في ذهن الإنسان سواء

---

(٢٥) لاحظ تمهيد الكرامات ليكون تلميذ الولي وليًا، وابن الشيخ شيخًا. تنسج حوله الكثير من الحكايات والكرامات في المستقبل.

(٢٦) سورة آل عمران، الآية(٤٩).

(٢٧) ميشيل شودكيفتش، خاتم الأولياء: النبوة والولايّة في مذهب ابن عربي، ترجمة: سعاد حكيم، باريس، ١٩٨٦، ص٦٠.

أرتبط هذا الغيب بالماضي أم بالمستقبل، في انتظار انجلاء الغمام وإسفار الغد عن حلول إيجابيّة، وفرج وحصول الأمنيات وتحقق المرامي المنتظرة بعد رؤى الولي؛ فقد برز من حديث البدوي مع أم الطفل حيث بشرها بقطبيّة ابنها عبدالعال الذي أصبح له اليد الطولى بعد وفاة الولي أحمد البدوي، وتلك نهاية سعيدة قد أتت بعد انكشاف الحقيقة وزوال السبب، في محاولة إيحاء الذهن البشري إلى خلق صورة المستقبل السعيد الذي يرنو إليه هاربًا من واقع مرير.

و ـ البدوي في مقام الفتوة

يحكي عن الدكتور حامد ندا، وكان من أبناء البدوي ومحبيه وكان من أهل الكرامات والكشوفات، وهو عائد من زيارته لسيدي البدوي للقاهرة بالقطار إذا بشخص يصرخ ويقول: زيارة السيد البدوي شرك بالله وكفر وأحمد البدوي إنسان ليس علي السنة وليس علي الكتاب وكذا وكذا، فاحتار الدكتور حامد ندا ماذا يفعل مع هذا الشخص ليرد عن أحمد البدوي غيبته ! فقال سأناديه. فناداه قائلاً: يا أحمد البدوي إني إبنك البكري، فإما تكون فتوة وإلا لن أحضر مرة ثانية لزيارتك، أرني كرامة في هذا الشخص الذي أغتابك. وإذا بمغص شديد في التو يصيب هذا الشخص ويسرع يريد الدخول لدورة المياه في القطار فوجدها مغلقة فجعل يدق بعنف على بابها وكاد أن يكسره دون جدوى، فأسرع لدورة أخرى في عربة ثانية من القطار فوجد الباب الفاصل بين عربات القطار مغلق، فأخذ في الجري من هنا إلى هنا وفي كل اتجاه بالعربة إلى أن أنفضح أمره بين الركاب وفاحت رائحته العفنة الكريهة مما جعل كل الركاب يسبونه ويشتمونه على ما قال في حق القطب الكبير أحمد البدوي.

ز ـ البدوي بطلاً شعبيًا

كانت في أيامه الحملة الصليبيّة بقيادة لويس التاسع وكان حضرته مجاهدًا فكان من ضمن كراماته إنه كان أهل حضرته من التابعين له يستيقظون في الصباح يجدون عددًا من أسرى الفرنسيين مكبلين بالحبال فوق السطوح فيقولون: الله الله يا بدوي يا بدوي جايب الأسرى

ح ـ البدوي جامع التخصصات

كان يتكلم جميع اللغات وفي كل العلوم، الطبيّة والهندسيّة والحربيّة والدينيّة من القرآن والسنة والحديث والفقه وكان له علم لدُني ومكاشفات ربانيّة وكرامات كثيرة لا حصر لها.

وتفسّر هذه الكرامات في إطار ما يسمّى لدى المتصوفة بالإلهام والذي يفسره بعض أتباع الأولياء بأنّها تجليات من الحق على بعض عباده تملئهم بالعلم والحكمة دون أن يرتبط ذلك بتحصيل العلوم المختلفة أو الشهادات الجامعيّة على تنوعها.

ط ـ البدوي وحاله مع علماء عصره

لما شاع أمر السيد البدوي أراد عالم زمانه الشيخ الفقيه قاضي القضاة ابن دقيق العيد أن يمتحن الأستاذ الولي أحمد البدوي فأرسل إلى عبدالعزيز الدريني قائلًا له: امتحن لي هذا الرجل الذي شغل الناس بأمره عن هذه المسائل، فإن أجابك عنها فهو ولي الله تعالى، فسار إليه عبدالعزيز فلما رآه الأستاذ قال له قبل أن يتكلم يا عبد العزيز من وصل إلى مقام التسليم فاز برياض النعيم جئت تسأل عن كذا وكذا ولكن قل لقاضي القضاة يقصد ابن دقيق العيد يصلح الغلطتين اللتين في مصحفه واحدة في سورة يس وواحدة في سورة الرحمن فلما بلغه الخبر راجع المصحف فوجد الأمر كما ذكر أحمد البدوي، ولما اكتملت صورة أحمد البدوي، عند ابن دقيق رأى الذهاب بنفسه ليلتمس علما إشراقيا ويلتمس بركة ونورا.

ويقول صاحب الجواهر عن أحمد البدوي: وقعت له مسألة في علم القوم عن الشيخ أبي الحسن علي بن علي وكان أحمد البدوي قبل أن يقصده الشيخ بساعة نائما فانتبه من نومه وقال: رأيت كأن أمير متحشما جاء إلي وسألني في مسألة من علم القوم الباطن فتكلمت في جوابها من الظهر إلى العصر وطاب وقتي فقام وصلى الظهر وإذا نحن بالشيخ قد أقبل وسلم على أحمد البدوي وسأله عن المسألة فتكلم في جوابها من الظهر إلى العصر وطاب وقته.

ي ـ البدوي قاضي الحاجات

أثناء ترميم مسجد أحمد الدردير كان الشيخ إسماعيل يساعد العمال بيديه واقفا بالسروال فدخل عليه أحد محبيه قائلًا معي

شخص من كبار المسئولين في الدولة وعنده مشكلة خطيرة وأتينك يا مولانا عسى الله أن يحلها له ببركة دعائك له، فنظر صاحب المشكلة إلى صديقه فوجده يتكلم مع رجل يقف بين العمال في الطين ويعمل معهم ويرتدي صديري وسروال، فهمّ أن يترك صديقه ويذهب من حيث جاء؛ إذ كان يظنّ أنّه سيقابل شيخًا كبيرًا فجاء في كامل أناقته، فرأى عكس ما كان في ظنه.

فإذا بالشيخ إسماعيل صادق العدوى يقول له: لا تقصص لي مشكلتك فإني أعلمها ولكنها ستحل عند أحمد البدوي، هل معك سيارة؟ قال الرجل: نعم. قال إسماعيل: إن سيارتك مكانها صباحًا أمام مقام أحمد البدوي في طنطا وستقف بالسيارة أمام أحمد البدوي وعن يمينها سيارة رقم كذا وعن يسارها سيارة رقمها كذا وسوف نزور ثم نقول السلام عليكم يا شيخ العرب يا أبو فراج ونرحل إن شاء الله عائدين للقاهرة.

ثم ألتفت للرجل قائلًا له إياك أن تحتقر أي إنسان تراه حافي القدمين ويرتدي سروالًا فبكي الرجل وقبل يده وجاء في الصباح ومعه الهدايا للفقراء هناك، وعندما وصلوا مقام أحمد البدوي لم يجدوا مكانًا للسيارة خالي إلا بين السيارتين اللتين ذكر أرقامهما الشيخ إسماعيل، فلم يستطع الرجل النزول من سيارته فإذا بالشيخ إسماعيل يجذبه قائلًا انزل نحن ذاهبون إلى أبو فراج الذي أعطاه الله تفريج الكروب بفضل الله وبالفعل كشف الله كرب وغمة هذا الرجل وأصبح من أحباب أحمد البدوي ومن مريدي الشيخ إسماعيل.

ك ـ البدوي يكرم زائريه

وعن كرمه يقص علينا أحد زوار البدوي: إنني كنت ذات يوم بصحبة زوجتي وطفلتي الصغيرة عند أحمد البدوي، فقالت لي الطفلة أنا جعانة يا أبي، فقلت لها عيب لا تقولي لي ذلك لكن انظري إلى المقام وقولي أنا جعانة يا أحمد البدوي، فنفذت ابنتي ما قلته لها، ولم تمض دقيقتان ومر علينا رجل ومعه بعض السندوتشات الساخنة مغلفة وأعطى ابنتي ما يكفيها.

ثالثًا: تحليل الكرامات بوصفها مظهرا للاعتقاد

مما سبق تناوله من كرامات للولي أحمد البدوي يمكن لنا الوقوف على بعض العناصر الرئيسيّة المكوّنة لها التي تعدّ في الوقت ذاته مظهرًا مهمًّا من مظاهر الاعتقاد في الأولياء، وهي على النحو الآتي:

١ـ شخصيات الكرامة

إن دراسة شخصيات الكرامة يمكن أن تلقي الضوء على أهميّة الكرامة ودورها الإبداعي والاجتماعي والسياسي، وقد قسمت الشخصيات إلى المؤلف الراوي، وهو غالبًا مجهول، لذلك فإنّ قصص الكرامات يمكن أن تكون إنتاجًا جماعيًا، والشخصيّة الثانيّة بعد الراوي هي: المدد الذي هو البطل الحقيقي الذي لا تخلو منه كرامة، وهو يأتي على يد الولي ويتكرر، أما الشخصيّة الثالثة فهي شهود الكرامة، وهو شاهد أحادي غالبًا وقد يكون مجهولاً، وذلك لأنّ المتلقي إما أن يكون مؤمنًا مسبقًا بالكرامات فلا يحتاج إلى إثبات وإما أن يكون منكرًا فلا ينفع معه دليل، زد على ذلك أنّ بعض الكرامات يتمّ عبر الرؤية المناميّة التي لا يمكن إثباتها أو نفيها.

٢ـ الكرامة عامل إثبات لولاية الأولياء

وهذه الوظيفة خاصة بالمجتمع الصوفي ذاته؛ إذ يحاول أفراد المجتمع الصوفي بشكل دائم الدفاع عن كرامات الأولياء عن طريق ما ورد بأمّات الكتب الصوفيّة للصوفيين الأوائل وضعوا فيها شروطًا خاصّة للأولياء وسماتهم وخصائصهم التي لا تدع مجالًا لغيرهم من الدخول في زمرتهم، ثم عن طريق مؤلّفات شيوخهم الحديثة التي تم تطويرها، أو إعادة إنتاجها، بما يناسب ثقافة وأفكار العصر الحديث حتى يمكنهم مخاطبة عقول الشباب وجذبهم إليهم بمختلف الطرق والوسائل المتعددة والمتنوعة؛ فالكرامة هي الأرض الخصبة التي تشكّل الوعي لدى المريدين بما يمدّهم بالمخزون الثقافي والاعتقادي حول أوليائهم للمحافظة على بقائهم واستمراريتهم داخل مجتمعاتهم.

٣ـ **الكرامة مجال للتنفيس الإبداعي:** تعدّ الكرامة مجالًا خصبًا لأفراد المجتمع للتنفيس عما بداخلهم من كبت وظلم وأحلام متوقعة أو خياليّة من نتاج المخيلة الشعبيّة، أو لإرضاء حاجة الإبداع لديهم أو لتحقيق مكاسب ماديّة أو اجتماعيّة من خلال قص الكرامات وإعادة نشرها وبثها بين الناس في المناسبات المختلفة حول الأولياء.

٤ـ الكرامة والتنشئة الاجتماعية

يستهدف رواة كرامات الولي الموجهة إلى جمهور الأطفال تجسيد الأهداف التربويّة في روايات الكرامات التي تساعد المتلقي على كسب المعارف والمهارات وتعلمه القيم النبيلة والمسالك الصحيحة ليشق طريق حياته بسلام وتطور. وتقديم تلك الأهداف بأسلوب شيق تؤطره المتعة والخيال الواسع والابتعاد عن أسلوب الوعظ الذي لا يثير خيال المتلقي وانبهاره. ويمثل الاعتماد على مجموعة النصوص الخاصة بكرامات الولي التي تظهر في أوقات التجمعات مثل الموالد والحضرات وتضفي على الكرامات هيبة خاصة وتمنحها المصداقيّة بشكل أعمق تحولها إلى نصوص مرجعيّة تؤدى وظيفة مهمّة في عمليّة التنشئة الاجتماعيّة لدى أفراد المجتمع. وتكتسب هذه المرجعيّة عبر عوامل أخرى فرعيّة منها:

أ ـ طبيعة التدقيق في هذه النصوص وإثبات مصادرها عن طريق كتب نشرها بعض من المثقفين أو العلماء المعاصرين لهذا الولي وكراماته التي ظهرت علي يديه.

ب ـ الطريقة التي تقدم بها النصوص والتي تشرح بها، وما بها من عنصري التشويق والإثارة.

ج ـ استخدام لغة تتوخى البساطة والجمال والغرابة والسلاسة في الحكاية حتى تترك أثرًا في نفس المتلقي، كأداة لتخصيب المخيلة بشكل يسهم في النمو النفسي للأطفال، والابتعاد عن الإيقاع الطنان والتراكيب الملتوية، والحكاية البسيطة هي مادة أساسيّة في توصيل الفكرة الرئيسة للنص من خلال بساطة إيقاع الكلمات والجمل مما يسهل على المتلقي فهم الحكاية الشعبيّة للكرامات بشكل سلس ومقبول.

د ـ محاولة ربط النص بالواقع المعاصر، وتقديمه في ضوء احتياجات أفراد مجتمع الدراسة.

د ـ طبيعة الثقة في الداعية أو الملقى أو الكاتب الذي يورد هذه الكرامات ونصوصها.

هـ ـ تقديم الحكايات أو الكرامات بغير وسيلة شفهيّة: رواة وكتب ووسائل إعلام.

٥ـ تشابه الكرامات

تتشابه الكرامات بين الماضي والحاضر مع اختلاف المكان؛ إلا أنّ لها قيمًا ثابتة وأخرى متغيرة لا تتعداها أو تبعد عنها فالأفعال التي يقوم بها الأولياء هي القيمة الثابتة في الكرامة، أما القيمة المتغيرة فهي الأولياء وشخصياتهم التي تصدر عنها هذه الكرامات، أو تقوم بها في سياق نص الكرامة، وعلى أساس ذلك تتغير وتتبدل أسماء الشخصيات وصفاتها.

ومن خلال استقراء حكايات الأولياء وكراماتهم نجد أنّ شخصيات الكرامات على اختلافها. جنسًا وعمرًا وشكلًا ومهنة، تنجز في الغالب نفس الأفعال، أي أنّ الكرامة تسند أفعالًا متشابهة لشخصيات متباينة.

٦ـ القيم الوظيفيّة للكرامات

نخلص مما سبق إلى أنّ للكرامات قيمًا وظيفيّة أهمّها:

أ ـ تأطير تجربة ذاتيّة، أو مرويّة، يراد بثها في أفراد المجتمع بغية إرشادهم إلى الالتفاف حول الأولياء والاعتقاد فيهم والتمسك والالتزام بتلك المظاهر المعبرة عن هذه المعتقدات المرتبطة بهم.

ب ـ مضامين أخلاقيّة تستبطن الوعي الإنساني لكي تتم له أسباب الوصول إلى الله ، فيدرك الحقائق بلا واسطة بل إلهامًا، وترد هذه الكرامات في إطار رمزي إيهامي.

ج ـ الرؤى والمنامات التي يكون لها طابع فلسفي أخلاقي، لا تحدد بوحدة وظيفيّة واحدة بل لها جملة وظائف، يصف فيها الولي، حقيقة أو تخيلًا، تجربة وقعت له، ويظهر فيها توظيف عناصر التخيل سواء أكان ذلك عند الولي أم عند أتباعه الذين يروون عنه هذه الكرامات.

فإذا ما صدرت إحدى هذه الكرامات، عن أحد هذه المضامين السابق ذكرها، صحت أن تنضوي تحت كرامات الأولياء، التي يعدّها الباحث أحد مظاهر الاعتقاد حول أولياء المجتمع المصري بل صانعة لكثير من الأولياء.

٧ـ الأثر التربوي للكرامات

أ ـ جسّد طرح الولي لأتباعه قيمة العمل والهدف المنشود من وراء ذلك العمل فالذي يجد في عمله ويجتهد يصل إلى الهدف المطلوب.

ب ـ محاربة الشر يحقق معيار العدالة والشعور بالمسؤوليّة والانتماء إلى الوطن من جهة ومن جهة أخرى يؤكد

الصدق والطاعة.

ج ـ تظهر قيمة الوفاء في كرامات الولي ونصرة الخير.

د ـ احتوت نصوص الكرامة على العديد من المعايير الاجتماعيّة والأخلاقيّة وفي مقدّمتها مثاليّة العدالة التي جسدها الولي في حكمه، واعتمد الراوي الموقف الذي يحمل العبرة ليكون مبنى حكائيًّا لقص الكرامة يتناسب مع المدرك العقلي للطفل من الناحية التربويّة والأخلاقيّة.

هـ ـ جسّد البطل الولي قيم البطولة والشجاعة وعدم الخوف، وحريّة الحركة، ونصرة الحق أينما كان وبذلك يندحر الشر وينهزم الأشرار.

٨ـ الأثر الأسطوري للكرامة

تكثر في الكرامات جوانب الخرق والأسطورة، ويرتبط هذا الخرق كقانون ملتصق بما هو غرائبي بالجوانب الأسطورية في الحكايات الشعبيّة التي تلقيناها سواء عبر حكايات الآخرين للترفيه وتزجية الفراغ أو للاعتبار؛ لأنّ «السمة اللا تاريخيّة في الأسطورة تفضي بالنتيجة الطبيعيّة إلى فكرة الأحدوثة»(٢٨) تشخص الجامد وتكلّم الأعجم وتمنح الموجودات غير الطبيعيّة صفات طبيعيّة تلحقها بعالم العقلاء، لحد تصبح فيه الأسطورة الرمزيّة نصًّا: «تتكاثف فيه الدلالات الحضاريّة والثقافيّة والنفسيّة الخالقة لأنساق تصوريّة متداخلة هي أصل الوجود الإنساني على مستوى التفكير والإنجازات الفكريّة التي تنسب إلى الضمير الجمعي للشعوب»(٢٩).

وفي ختام هذه الدراسة نخلص مجموعة من النتائج البحثيّة الهامة في إطار هذه الدراسة الآتي:

١. كشف التحليل التناصي للكرامات عن صلة وثيقة لبنيات نصيّة قديمة؛ غائبة مستقدمة من مظان تاريخيّة تتمظهر تارة في تجليات تاريخيّة وطورا مناقبيّة وأخرى أسطوريّة تتشرب من المسكوت عنه في الثقافة الشعبية.

٢. خرجت شخصيات الكرامة من رحم المجتمع، الذي يعتمد على حب آل البيت. ويحكي سير الصالحين والمتبتلين والسائحين والدراويش، في إطار التجربة الصوفيّة عمومًا، كمؤشر على دورها وفاعليتها في المجتمع.

٣. يأتي توظيف رمزيّة الخلاص في سياق التناص مع الأنبياء إبراهيم وموسى وعيسى.

٤. عمدت النصوص إلى توظيف سيري بطولي استعاد من خلاله رمزيّة الولي البطل عبر الخرق والكرامة الصوفية.

٥. الكرامات وهي تستدعي الأسطورة تحيط النص الأسطوري بدلالات كثيرة ومعاني خصبة تقوي علاقته بالأصل الإنساني في كل مستوياته الضائعة في مجاهل التاريخ.

٦. الكرامات باختلاف أنواعها وأشكالها وتنوع قاصّيها ورواتها هي أساس تواجد الأولياء، فالولي الذي ليس له كرامات هو ولي مقطوع الوصال.

٧. تدلّ الكرامات على اتساع درجة الاعتقاد الذي وصل إليه مجتمع البحث، وهذا يؤسس بيئة صالحة لدعاية إعلانيّة لفئات الأولياء وانتشارها بين أفراد مجتمع الدراسة سواء أكانوا من أتباع الطرق الصوفيّة أم من زوار الأولياء أصحاب هذه الكرامات.

٨. استلهمت الكرامات في نصوصها الخيال المثير لجذب إلى سماع الحكاية.

٩. تقديم الكرامات في قالب أدبي جديد بما يتناسب مع المتلقين بمختلف فئاتهم العمريّة وحياتهم العصريّة وقابليتهم العقليّة والذهنيّة.

١٠. تعرض الكرامات الأهداف التربويّة التي تساعد المتلقي على اكتساب المعارف والمهارات وتعليمه القيم النبيلة فضلًا عن عرضها للقيم الأخلاقية.

١١. تتطبّع الكرامات بطابع البيئة المعيشة في كل شعب فهي ذات مرجعيّة عربيّة مشتركة.

---

(٢٨) ميشيل زيرافا، الأسطورة والروايّة، ترجمة: صبحي حديدي، منشورات عيون المقالات، ط٢، ١٩٨٦، ص٧.

(٢٩) محمد أديوان، الثقافة الشعبيّة المغربيّة، الذاكرة والمجال والمجتمع، مطبعة سلمى، الرباط، ٢٠٠٢، ص٥٣.

تضاريس النصّ والدلالات الخفيّة

قصّة سحر الشجرة لهاشم غرايبة

يوسف يوسف*

في قصّة (سحر الشجرة)(١) وهي واحدة من بين أهمّ ما كتبه هاشم غرايبة في اعتقادنا، محاولة جريئة لاستنطاق الصمت والذهاب إلى قارّة المجاهل التي لم يطأها من المثقفين العرب سوى القليل. وهي قصّة تذهب باتجاه المسكوت عنه من صورة الشرق في مخيال الغرب، حيث سنرى كيف يبحر غرايبة بعكس التيار، في مهمّة أقلّ ما يمكن أن توصف به، أنّها ممّا سيكون لها ما بعدها في مجال إعادة ترسيم هذه الصورة، ومعرفة الدعاوى لتقديمها على النحو الذي نعرفه.

إدوارد سعيد هو الآخر وإن اختلفت مقارباته علاقة الغرب بالشرق والصورة التي يحملها الأوّل في مخياله للثاني، بقي يطالب المثقفين (عربا وسواهم) بأن يجهروا بالحقيقة في وجه ما كان يسميه ب (سلطان الصمت)، وكان يقصد وجوب الوقوف في وجه الاستعمار الذي سعى بكلّ ما أوتي من القوّة، من أجل إقناع الآخرين وبضمنهم العرب، بأنّ الغرب دون سواه

* باحث أردني مقيم في كردستان العراق.

هو بؤرة هذا العالم ونواته التي يجب التمركز حوله.

وعندما كتب غرايبة هذه القصّة التي يتناول فيها العلاقة المشار إليها والصورة التي في المخيال من خلال كل من (محمد علي) الشاب الأردني الذي يذهب إلى ألمانيا لدراسة الأنثروبولوجيا، والألمانيّة (للي إيفهارد) الباحثة والأستاذة الجامعيّة في ميدان العلم ذاته – الأنثروبولوجيا، فقد وضع في الحسبان من أجل تحقيق النجاح التحوّل إلى قاص دولوزي(٢) ، بالمعنى الذي يثور فيه على مختلف الأنساق الفكريّة السائدة حول العلاقة وصورتها في المخيال كليهما معا، وتقديم مفاهيم جديدة وغرسها في عقول الناس، بدل تلك التي كان الغرب قد جاء بها في أعقاب حملاته العسكريّة المتعاقبة، ومنذ عرفنا الاستشراق كمفهوم ومصطلح . لقد أخذ إدوارد على العرب عدم قدرتهم على صنع أنفسهم، وإن كان قد لاحظ وجود القدرة فيهم على إنتاج مختلف علوم المعرفة(٣) . وهكذا بين تحديد العلة والرغبة بالتجاوز، يتقدم غرايبة كسارد ليستعيد المنزلة التي أقصي (برفع الهمزة ونصب الياء) العربي منها وليعيده إليها، في مهمة لا يمكننا تصنيفها في منأى عما أصبحت تعرف بحروب السرديات، التي ستخوضها قصّة (سحر الشجرة) بجدارة تامة، وبما يعيد إلى الأذهان حكايّة إدوارد مع (بني موريس) أحد من يسمون بالمؤرخين الجدد في الدولة اليهوديّة . كان (بني موريس) يعتقد وكما يصرّح(٤) أنّه لا يستطيع أن يقول شيئًا عمّا حدث في حرب الثماني وأربعين في فلسطين، بسبب غياب الوثيقة التي تؤرخ لذلك العام . ولقد ردّ إدوارد بالقول : لماذا لا يستنطق الصمت ويبعث فيه الحياة؟ ولماذا لا ينظر إلى شعر على محمود طه في النكبة ؟ ولماذا لا يرجع إلى تاريخ الشعوب الشفهي؟ ولماذا لا ينظر إلى جغرافيّة المكان كدليل مادي؟ لماذا لا يعيد بناء الصمت مما أبيد واستُثني؟

قصّة (سحر الشجرة) وإن كان الظاهر منها أنّها يمكنها

الوصول بيسر إلى المتلقي، إلا أنّها بسبب مرجعيات هاشم الفكريّة والتراثيّة والميثولوجيّة والفلسفيّة والفنيّة جميعها، ليست على هذا النحو تمامًا، وهي ممّا توجب عند قراءتها الانتباه إلى مجموعة عناصر، بوصفها ليست مجرّد حكايّة عن علاقة عابرة بين رجل شرقي وامرأة غربيّة، وإنّما هي تخفي تحت الظاهر وفي الأعماق، ما يجعلها قصّة متعدّدة الدلالات، تقتضي قدرة القارئ على التأويل واستجواب النصّ لفهمها على الوجه الأكمل، ولاكتشاف ما يجب عليه اكتشافه فيها. وهنا نقول إنّه إذا ما كان من الضروري أن تكون العلاقة بين القارئ والنصّ تفاعليّة حسيّة وقويّة، فإنّ النصّ إن كان بحاجة إلى متلقٍ جيّد في مقدوره تفجير مضمراته ودلالاته الخفيّة كما يرى الناقد عبدالله إبراهيم، فإنّ المتلقي بحاجة إلى نصّ يدفعه لتحويل رؤيته إلى ممارسة نقديّة قادرة على استكشاف تضاريس النصوص الأدبيّة(٥) ، فهل تمتلك قصّة غرايبة مثل هذا الشرط المهمّ بحيث يمكننا القول إنّها استطاعت خوض المعركة والانتصار بسرديتها على سرديات الاستشراق ومروياته؟

يقوم غرايبة بإعادة إنتاج الواقع، الذي هو أردني شرقي، بأبعاد ميثولوجيّة وتراثيّة شعبيّة، كما يفهمه هو كسارد أردني، وذلك من خلال بطله (محمد علي) الأنثروبولوجي الأردني الذي تأسّس وجدانه وكذلك ثقافته على ما توارثه من القريّة التي ولد وعاش أغلب سنوات عمره فيها وداخل منظومتها الاجتماعيّة، وليس من خلال (لي) الأنثروبولوجيّة الألمانيّة الآتيّة من الغرب الأوروبي إلى الشرق، حيث (شجرة السنط العجفاء المعلقة قرب جبل باعون)، الذي هو أحد جبال عجلون المتوسّطة الارتفاع. ومن باب استجواب القصّة: لماذا جعل غرايبة الشجرة في قمة الجبل وليس في أيّ مكان آخر أقلّ ارتفاعًا، هل لأنّها كذلك في هذا الموقع وليس في مكان آخر أقل ارتفاعًا؟

في المرجعيات الثقافيّة الكبرى، كملحمة جلجامش وفي إشارات عديدة، المكان المرتفع ينبغي أن يكون مقدّسا، ولعلّ وصول (محمد علي) و(لي) إلى الجبل حيث الشجرة وصعودهما إليها يعيد إلى الأذهان قصّة صعود كل من جلجامش وأنكيدو إلى غابة الأرز التي في جبل لبنان . والجبل أيضًا أقرب إلى السماء، المكان الذي يعرج إليه الإنسان للبحث عن نهاية سعيدة. في مثل هذا المكان الذي يؤسطره غرايبة يمارس الناس طقوسًا، كمثل ما كانت المجموعات البشريّة تعمل في الحضارات القديمة التي يعدّ إنسان الحاضر امتدادًا لها في بعض الجوانب من حياته. لقد أشار مارسيا إلياد في كتابه الشهير (المقدس والعادي)(٦) إلى الجبل باعتباره مكانًا مقدّسًا، وهكذا الناس، المجموعة الاجتماعيّة التي يصوّر غرايبة حياتها وما عندها من الموروث الحضاري الأنثروبولوجي، بما في هذا الموروث من الرموز والأفعال ومكونات الروح . صحيح أنّ (لي) تكره الأماكن المغلقة كما تخبرنا القصّة (لا بدّ من الاشارة إلى أنّ الآنسة (لي) ما أن استقلت عن تلك المدرسة المعتمة حتى انفجر كرهها الشديد للأماكن المغلقة، واندفعت وراء هواية تسلق الجبال) ،إلا أنّ القاصّ هو من أتى بها إلى هذا المكان، لأهداف يكون قد حدّدها مع نفسه كمبدع، وإن كان قد قدّم المسوّغات لهذا المجيء (ونشطت في دراسة أحوال وسلوكات سكان الجبال النائية، مما جعل منها أستاذة متميّزة تشرف وتوجّه عمل طلاب الدراسات العليا، ومن ضمنهم محمد علي المبعوث من جامعة اليرموك من الأردن) .

على هذا المنوال من التفكير، سوف تكون القراءة النقديّة عامل تنشيط للقصة، وهي سوى هذا سوف تنعش رؤيتنا وتهذب منهجنا، ما دمنا نسعى للوصول إلى خلاصة مقنعة نبيّن فيها نتيجة هذه المقاربة الابداعيّة للثيمة الفكريّة المشار إليها: صراع الميثولوجيات والموروثات. إنّها فكرة للحصول على الفائدة المرجوة، بل وبما نعتقده، لن يكون في مقدورنا بغير هذا تحقيق قراءة نقديّة مهمّة ذات قيمة في هذا المجال من الكتابة.

ما سبق يشير إلى مرجعيات هاشم التي على أساسها قام باختيار قمّة الجبل لتكون المكان الذي سيزرع فيه شجرة السنط، التي ستأخذ على مقربة منها وتحتها علاقة محمد علي ب(للي) بعدًا آخر. إنّ المكان، أيّ مكان، لا يكتسب قدسيّته إلّا من خلال الطقوس التي ينبغي على الناس القيام بها فيه، وهو ما كان قد فعله موسى النبي مع قومه خلال رحلته من مصر باتجاه الأرض الموعودة، وما فعله أنبياء آخرون هنا وهناك على امتداد التاريخ البشري .

لا تقترب إلى هنا ... اخلع نعليك من رجليك لأنّ الموضع الذي أنت واقف عليه أرض مقدّسة، هكذا قال الربّ لموسى في سفر الخروج(٧) . ويقول القرآن (وهل أتاك حديث موسى إذ رأى نارًا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارًا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى(*) فلما أتاها نودي يا موسى(*) إنّي أنا ربّك فاخلع نعليك إنّك بالواد المقدس طوى(٨).

إنّنا إذا ما كان الواحد منّا ممّن يعتقدون بأنّ فعل الاستشراق وما حاول الوصول إليه ليس عمل أفراد عندهم رغباتهم الخاصة، وأنّه في حقيقته وواقعه نوع من العمل الفكري الذي يعبّر المستعمر من خلاله عن حاجاته في إنشاء ما سيعرف لاحقًا بسياق المركز والأطراف، فسوف نكتشف الجهد الذي بذله القاص غرايبة للخروج عليه، بامتشاق سيف السرد القصصي الذي يستفيد من المروث الشعبي والميثولوجيا هذه المرّة، لكي يعيد للشرق مجده وعزّته، وذلك من خلال تقديم رؤية تخالف رؤية الآخر الغربي الذي لا يقبل بغير رؤية الشرق من عينه هو، وليس من عين أخرى سواها(٩) . إنّ رؤية غرايبة تصطدم مع الرؤيّة الغربيّة الاستشراقيّة، وتتعامل مع الشرقي الذي هو محمد علي ابن وطنه، من المنظور الذي يحفظ له به إنسانيته، وبالتالي فإنه سوف يرى هذا الشرقيّ ليس وفق ثوابت الاستشراق ولاهوته الاستعماري، وإنّما وفق مفاهيم جديدة، يرفعه فيها إلى حيث المنزلة التي تقف فيها شجرة السنط العجوز، رمز الوجود الحضاري الموغل في تاريخ هذه المنطقة، الذي هو تاريخ الإنسان الذي فيها، وبما يعيد للوجود توازنه. أي أنّه وفق ما يذهب إليه حسن حنفي المفكر المعروف في تفسيره لمعنى مصطلح (الاستغراب)، يهدف إلى فكّ العقدة التاريخيّة المزدوجة بين (الأنا) و (الآخر)، والجدل بين مركب النقص عند (الأنا) ومركّب العظمة عند (الآخر) وفق ما يبين الأمر (حنفي) في كتابته. إنّ إعادة التوازن هذه،

إنّما سوف تؤسّس قاعدة متينة لقلب الموازين، والاستبدال في الأدوار، فالباحث الشرقي الذي بقي في مكان الاختبار، الذي تتمّ دراسته ومراقبة نتيجة بحثه من خلال الباحثة الغربيّة، أصبح هو من يقوم بدراستها والبحث عمّا في داخلها وعندها من المعرفة. وهي عندما تنعته بالعقلاني أكثر من اللازم بعد أن كانت تعتقد بأنّ العقلانيّة في الحياة والعمل لا وجود لها إلا في حياة الرجل الغربي، فإنّما لأنّ غرايبة سوف يستفيد من الحالة بالكشف عن الدور الكبير للمخيّلة الغربيّة في خدمة المستعمر، وهي المخيّلة التي بقيت على امتداد عقود طوبلة، تقوم بمهمة تشويش عمل العقل، وهو في هذا يلتقي مع أطروحة الناقد (أفايه) حول المخيّلة ودورها، يقول: لذلك يتعيّن إقصاؤها "المخيلة" من عمليّة المعرفة، لأنّ المعرفة فعل عقلي خالص يتّخذ من مبادئ العقل منطلقه ومرجعه(١٠).

وبالنظر إلى ما سبق وغيره مما لم نأت إليه، يكون هاشم غرايبة قد أنتج نصًّا قصصيًّا يتأسس فكريًّا على قاعدة الموروث الأردني الذي يأتي به من دائرة الظلال المعتمة إلى النور، ليرينا الدور الذي يمكن أن يقوم به هذا الموروث في المعارك الكبرى التي تسترجع فيها الذات قيمتها. إنّه نصّ إذا ما توخينا الدقّة في تصنيفه من حيث الدور الوظيفي في الحياة العربيّة المعاصرة، فإنّه ليس من النصوص التي يمكننا وضعها في خانة الثقافة المطابقة للنموذج الغربي على مستوى الفكر الذي تبشّر به هذه الثقافة، وإنّما هو أحد نصوص ثقافة الاختلاف والمغايرة، التي يتشبّث الداعون إليها بهويّتهم العربيّة وبتراثهم الذي يحاول آخرون التعامل مع الحياة في معزل عنه وعما يمكن أن يقوم به. إنّ هؤلاء الذين نقصدهم وبضمنهم غرايبة، يدركون في الوقت نفسه بوعي كامل حقيقة العلاقة بين الشرق والغرب، والماهيّة الصحيحة لصورة الشرقيّ التي ليست كمثل تلك التي تحملها لها المخيلة الغربيّة. إنّ الإدراك الذي يؤمن فيه هؤلاء باختلاف السياقات التاريخيّة والثقافيّة والميثولوجيّة والتراثيّة بين البشر، ولا يرى المعقوليّة بتاتًا في أيّ من أطروحات التراتب الهرمي للأجناس البشريّة، لا على وفق أطروحة أرسطو : يونان وبربر، ولا على وفق أيّ أطروحة أو ثنائيّة أخرى، من الثنائيات التي أنتجها العقل الغربي في استشراقه اللعين . ولسوف ترى (لي) أنّ الشرق الذي كانت تظنه موطنًا للسحر والخرافة والجهل ليس هو كذلك، وأنّه على عكس جميع تصوراتها السابقة، المكان الذي سوف تتجدّد حياتها فيه، رغم تجاوزها الأربعين من العمر. لذا فسرعان ما نسمعها تترنم بالنغم الذي اعتاد زوّار الشجرة من أبناء المنطقة ترديده عند صعودهم الجبل إلى الشجرة في طقوسهم الموروثة (يا حبيبي .. يا مجلل بالغمام .. يا شفيعي .. يا مجلل بالغمام) . إنّها الترنيمة التي ستعلن

من خلالها انتقالها من العالم الذي عاشت عمرها فيه، إلى عالم الشرق الجديد الذي حملها محمد علي إليه، ليس من أجل التأكد من صحّة البحث الذي تقدّم به في دراسته، وإنما لاكتشاف جهل الغرب بحقيقة الشرق .

صحيح أنّها ربّما جاءت مع محمد علي من أجل أهداف خاصّة يجهلها كطالب، إلا أنّها سوف تكتشف ما ظلّ مختفيًا وراء أغلفة الاستشراق وأقنعته، بعد أن تكون قد رأت نفسها كباحثة أنثروبولوجيّة وأنثى في الوقت نفسه، أمام واقع اجتماعي وميثولوجي لا تعرف شيئًا عنهما قبل هذا التاريخ الذي سيكون منعطفًا في حياتها . يقول غرايبة قبل توغّله كسارد في أعماق (لي): لا أدري حقيقة هل كانت البروفسور إيفهارد مهتمّة بالبحث الذي أعدّه د. محمد علي عن الأشجار المقدسة شرقي نهر الأردن، أم مهتمّة بشمس الشرق، أم هي مهتمة بمحمد علي نفسه؟

وبصرف النظر عن الإجابة، فإنّه وهو يقدّم واقعًا اجتماعيًّا بكلّ ما فيه من المعتقدات والطقوس والموروث الذي تتناقله الأجيال في المنطقة، حتى وإن حاول محمد علي أن يوهم (لي) بأنّه لا يؤمن ببعضها، فإنّما بهدف وضع (لي) في اللحظة التي سيختبرها فيها، لمعرفة ما ستحيل إليه إجاباتها عن عشرات الأسئلة التي طالما فكرت بها، وذلك بعد أن وجدت نفسها في البيئة الشرقيّة نفسها التي أنتجت محمد علي ومعه السياق الفكري الذي كانت تنعته بالمتخلف . يقول غرايبة المشغول بفكرة الدفاع عن الشرق والشخصيّة والهويّة العربيتين وما عندهما من الموروث (شرقي نهر الأردن المقدّس، يعرف الناس شجرة الكينا الضخمة التي تحرس مدخل بلدة عجلون العابقة أنسامها بأنفاس من تعاقبوا على مسالكها الوعرة عبر الحقب المتعاقبة، ويتبركون بشجرة الصفاوي، وارفة الظلال في شمال الأردن، ويعقدون راية الخصب، خصب الأرض والأنوثة، عند شجرة الباعونيّة، ويستمطرون السماء والذكورة رحمة وغيثًا وغوثًا) .

ويفرّق غرايبة بين سلوكين : أحدهما سلوك (لي)، والثاني سلوك محمد علي ابن جلدته، والبطل الذي يضع بيده الرايّة للدفاع عن تاريخ بلده وموروثه وهو يصطحب معلمته معه لزيارة البلد. إنّها في اللحظة التي تلقي فيها حقيبتها الكتانيّة فوق أحد أغصان شجرة السنط المقدّسة، يجفل محمد علي لسبب غامض، ويتراجع خطوة مستعيذًا من الشيطان. ربما آنذاك لم تكن (لي) تعرف شيئًا مما يعتوره من المشاعر والأحاسيس، إلا أنّه (ظلّ ينتابه حدس غامض أنّ هذه الرحلة ستهدم حاجزًا بينه وبين لي، طالما تمنى أن ينزاح) . كانت الشجرة (مشنشلة بأشكال وحجوم مختلفة من قطع القماش، بعضها بال وبعضها جديد. بعضها قدّت من ثياب رخيصة، وبعضها قصّت من قماش ثمين)، وقد (قدّسها الناس هنا دون غيرها من أشجار السنط الكبيرة؛ لأنّ راعية اسمها مريم الباعونيّة كانت تأوي إلى حضن الشجرة دائمًا وحبلت وهي عذراء) . وأما (لي) فقد (كانت سابحة في ملكوتها، تشعر كأنّها مدلاة في الفراغ . الحبل الذي يربطها إلى الجبل متين، لكنها بين الخوف والرجاء، تكتشف لذة المخاطرة، فتسبح في الهواء) . الأسئلة في حالة استجواب النصّ كثيرة، وقد لا تتوقّف عند سؤال بعينه . لماذا الناس ينسجون عشرات القصص حول الشجرة، ويظلّون يتداولونها، وما دلالات قيامهم بمثل هذا الفعل؟ هل هو نوع من العبث الذي لا طائل من ورائه؟ وسوى هذه أسئلة حول كيفيّة قيام غرايبة بأنسنة الأشجار ومدى نجاحه، والهدف المرجوّ

من هذا كله. إنّه يسأل: كما بين الناس كذلك هي الحال بين الأشجار، فلماذا هناك أشجار مشهورة، ولماذا غيرها أشجار مغمورة ؟

وقد تكون الأسئلة مما توجع رأس الباحث في ميدان الأنثروبولوجيا. عن أشجار تصبح لها سطوة وسلطان، وأخرى غيرها تبقى بلا حول ولا قوّة؟ قد تكون الآنسة (للي) أشغلت عقلها ببعض هذه الأسئلة وسعت لتقديم إجابات عنها، غير (أنّ جسدها بقي مبذولًا إلى حريته، يدعوه، محمد علي، ويغري).

هو أيضًا لم يكن في مكان آخر، والشجرة التي في مخيال الناس تمنح الخصب وتستجيب لدعاء الطالبين منها العون، تظلهما معا، وتحرّك فيهما حتى الشهوة (محمد علي يتذكر الملامسات القليلة بين جسده وجسدها خلال فترة دراسته، يذكر كيف حملها بين ذراعيه مظهرًا شهامته وفتوّته وهما يعبران قناة ماء ضحلة ذات رحلة) و(ها هي ممدّدة أمامه وقطوفها دانية، لكنّه لا يشعر إلا بدويّ أفكاره، وتلاطم ملاحظاته التي سيضيفها للبحث إياه) . هاشم غرايبة وكما يقول نبيل سليمان(١١) كثير البحث عمّا هو عجيب وغريب في عالم القرية. وعنده سوى هذا رغبة قويّة في استلهام المخيّلة الشعبيّة، وما فيها من المخزون الثقافي، بصرف النظر فيما إذا كان ما في المخزون مما يدعو إلى الاتفاق معه، أو الاختلاف عنه. إنه على سبيل التقريب وهو يصوغ شخصيّة محمد علي، ومثلها شخصيّة (للي)، لا يغيب عنه أن الشخصيّة في الإطار العام لتكونها، تعدّ نسقًا نفسيًّا فيه عناصر اجتماعيّة لا تدرك، أو أنّه لا يتمّ اكتشافها إلا في مواقف التفاعل مع غيرها ومع الواقع. إنّه يعرف أنّ فيها مجموعة من العناصر والمميزات البايولوجيّة والاجتماعيّة تميزها عن غيرها، مثلما ميّز بين محمد علي الإنسان الشرقيّ، و(للي) الألمانيّة الغربيّة. إنّ القيم ومثلها الطقوس الدينيّة والاجتماعيّة، لم تنبت في التراب، كما أنّها لم تسقط من السماء، وإنّما صنعها الإنسان هنا وهناك في مختلف الأمكنة من هذا الكوكب. ومن هنا لم يستطع محمد علي الفصل بين تصوّراته الخاصّة، وبين تصوّرات الجماعة البشريّة التي ينتمي إليها، الجماعة الأردنيّة في مختلف أشكال موروثها. ولقد استوعبت (للي) هذه الحقيقة، وتآلفت مع نتائجها: أوّلا لأنّها وجدت فيها المعقوليّة التي كانت تظنّ أنّها من أشياء الغرب وحده، وثانيًا لأنّها وجدت فيها ذاتها. و (للي) في اللحظة التي تصل فيها إلى حالة التآلف مع ما حولها، لا تعود تقدر على العيش بين بين معلقةً في الفراغ. إنّها رؤية القاصّ للحياة بدأت تتحرك في ضوئها: الجسد فتنة الحضور .. الحاجة فجيعة الحياة. ويقول غرايبة وهو يدفع بَطَليه: الشرق والغرب من أجل التفاهم واعتراف (الأنا) ب (الآخر): الهواء عذب فرات، والحقيبة المتأرجحة فوقها ليست حبلًا مدلًّى من قمة جبل. السباحة هي أساس الفرح. العرق ماء بين بين، والهواء الساخن يأتي بين بين .. وأذرعه السابحة تعلو متفاخرة بحريّتها وتنحت من تناوب الضوء والظلّ متعتها.

هي إذن ليست العلاقة الشهويّة بين جسدين مترعين بالرغبة يصوّرها هاشم غرايبة، رغم أنّها ستكون تحصيل حاصل في لقاء الذكورة بالأنوثة، حتى لو تمّ اللقاء في مهمّة بحثيّة كمثل المهمّة التي يجتمع فيها محمد علي مع (للي). وإذا لم تكن على هذا النحو، فما الذي يقصده؟ صحيح أنّه يقارن العلاقة باللعبة بين اثنين، إلا أنّه لم يغب عن ذهنه القول (اللعبة مسلية.. هي تجذب وهو ينأى .. يخاف من الاستغراق في اللذة .. الخوف من الاستغراق في اللامعقول) . هكذا فهو لا ينصاع لشهوته كما صوّر المخيال الغربي الرجل الشرقي.

حدث كلّ هذا في ظلّ الوجود الطاغي لشجرة السنط المقدّسة وما تحمله المخيلة الشعبيّة حولها. الشجرة التي أوجدها ورعاها وجدان شرقي، وغرسها ليس في وجدان الناس المحيطين بها وحدهم، وإنّما في يقين (للي) من خلال طالب أردني باحث في الأنثروبولوجيا. إنّه الحضور الذي يعني الانتصار على المستويين: العام والخاص: أما الأوّل فإنّه الذي يرتبط بالسرديّات الشرقيّة والغربيّة وحروبهما

المتواصلة، وأمّا الثاني الخاصّ فإنّه الذي يرتبط بالعلاقة بين الاثنين: محمد علي و(للي) : كانت تداري بللها ... وتخرج من بحيرة المتعة على عجل، وتتحسّس ضغينة ما، نبتت فجأة حيال محمد علي، والعلم، وعقلانيّة الغرب التي أفسدت الرجل.

هكذا نرى كيف أصبحت شجرة الباعونيّة ومعها الموروث الأردني روحًا ملهمة لهاشم غرايبة، ولبطل القصّة محمد علي، الشرقي الذي عليه تقديم رؤية مغايرة لتلك التي تحملها (للي)، حتى لو كانت هي من تحمل الجسد الأنثوي الذي سيثيره ويبعث فيه الشهوة. إنّه الابتعاد عن تخوم نظريّة الغرب التي يحملها الاستشراق، وما ستحيل إليها من المعتقدات، باتجاه الشرق وسحره، الذي هو سحر الشجرة شبيه الإنسان الذي سيكون له سحره أمام (للي). ومن هنا استسلامها للمعتقدات الشرقيّة، بدلالة اعترافها الصريح الذي يأتي بلا مواربة (لكن الجسد .. جسدي هو ما يجعلني أتجذّر في هذا العالم . وجسد هذه الشجرة المباركة هو من دلّ عليها لا خطبتك العصماء (تقول لمحمد علي).

المراجع

(١) هاشم غرايبة، سحر الشجرة(قصّة)، مجلة أفكار الأردنيّة ١٤٤/٢٠٠٠

(٢) نسبة إلى جيل دولوز المفكر الفرنسي المشهور، وأحد أكبر فلاسفة القرن العشرين

(٣) للمزيد : إدوارد سعيد، مقالات وحوارات، تقديم وتحرير محمد شاهين، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر٢٠٠٤ ص٥٤.

(٤) نفسه ص٢٢

(٥) عبدالله إبراهيم، الثقافة العربيّة والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت٢٠٠٤ص٦٧

(٦) أنظر : مارسيا إلياد، المقدس والعادي، ترجمة عادل العوا، دار التنوير للطباعة والنشر ٢٠٠٩

(٧) سفر الخروج ٥/٣

(٨) قرآن كريم، سورة طه، الآيات ١٠-١٢

(٩) عبدالله إبراهيم، نفسه ص٢٣٤

(١٠) محمد نورالدين أفاية، المتخيّل والتواصل، دار المنتخب العربي، بيروت ١٩٩٣ص٥

(١١) نبيل سليمان، الجمالي في المشهد القصصي في الأردن، مجلة أفكار١٣٥/ ١٩٩٩

الموروث الشعبيّ والسينما

تجارب نجحت في إثراء السينما العالميّة

ناجح حسن *

قدّم صناع أفلام عرب ألوانًا من تجاربهم وابتكاراتهم السينمائيّة الأولى اتكاء على أدبيّات الموروث الحكائيّ والشفهيّ العربيّ القديم، ونجحوا من خلال بصماتهم الخاصّة في تجسيد معان ورؤى جديدة للهويّة والقيم الإنسانيّة النبيلة، وهو ما كرّسهم لاحقًا مبدعين وقامات راسخة في فضاءات السينما العربيّة والعالميّة المغايرة للنموذج السائد.

في أواخر الستينات، نجح المخرج المصري شادي عبد السلام، في تصوير فيلمه الروائي الطويل والوحيد المسمى (المومياء) أو (ليلة أن تحصى السنين) كما في تسميّة نسخته الأجنبيّة، الذي لفت أنظار النقاد وعشّاق الفن السابع في أرجاء المعمورة لقدرة مخرجه الآتي من عوالم الفنّ التشكيلي في تجسيد موروث مصر القديم في مشهديّة بصريّة على نحو بليغ مدهش حاكى فيها تحوّلات الواقع الراهن.

وعلى نحو آخر سارت جملة من الأفلام العربيّة على أسلوبيّة السّرد في قصص وحكايات التراث، كحال الفيلم الموريتاني (هـؤلاء العمال العرب العبيد جيرانكم) لمحمد هندو، والجزائري (مغامرات بطل) لمرزاق علواش، والتونسي (سراب) لعبدالحفيظ بو عصيدة والمغربي (الزفت) للطيب الصديقي ثمّ الاهم والأكثر نضجًا المخرج التونسي ناصر خمير في أفلامه الثلاثة: (الهائمون)، و(طوق الحمامة المفقود)، و(بابا عزيز)، جميعها من بين أهمّ التجارب السينمائيّة في المغرب العربي، وفي السينما العربيّة بعامّة، حيث محاولة كلّ منهم التعبير، وبراعة السيناريو والاخراج والمونتاج بحساسيّة فائقة وفهم عميق للموضوع، والمضمون في استخدام العودة إلى الماضي «الفلاش باك» أو تجسيد بالصورة لما يروى بالصوت، أو حضور رقصة التنورة واكتشاف صوفيّة الحركة في حلقات الذكر أثناء الموالد في القرية، والطواف والتجوال في فضاءات الصحراء، كما تبدو تلك البراعة في لقطات السحب العابرة في السماء، وتدفّق نزول حبات المطر كتعابير عن رؤى إنسانيّة وتعاقب أجيال في أكثر من حقبة زمنية، حيث تستمر دائرة الحياة وإطلاق دعوات التسامح التي يتكامل فيها الديكور والاكسسوارات مع أماكن التصوير المختارة بعناية، وصولًا إلى الذروة في كشف التناقض بين الديكور العصري الأنيق وديكورات بسيطة لبيوتات

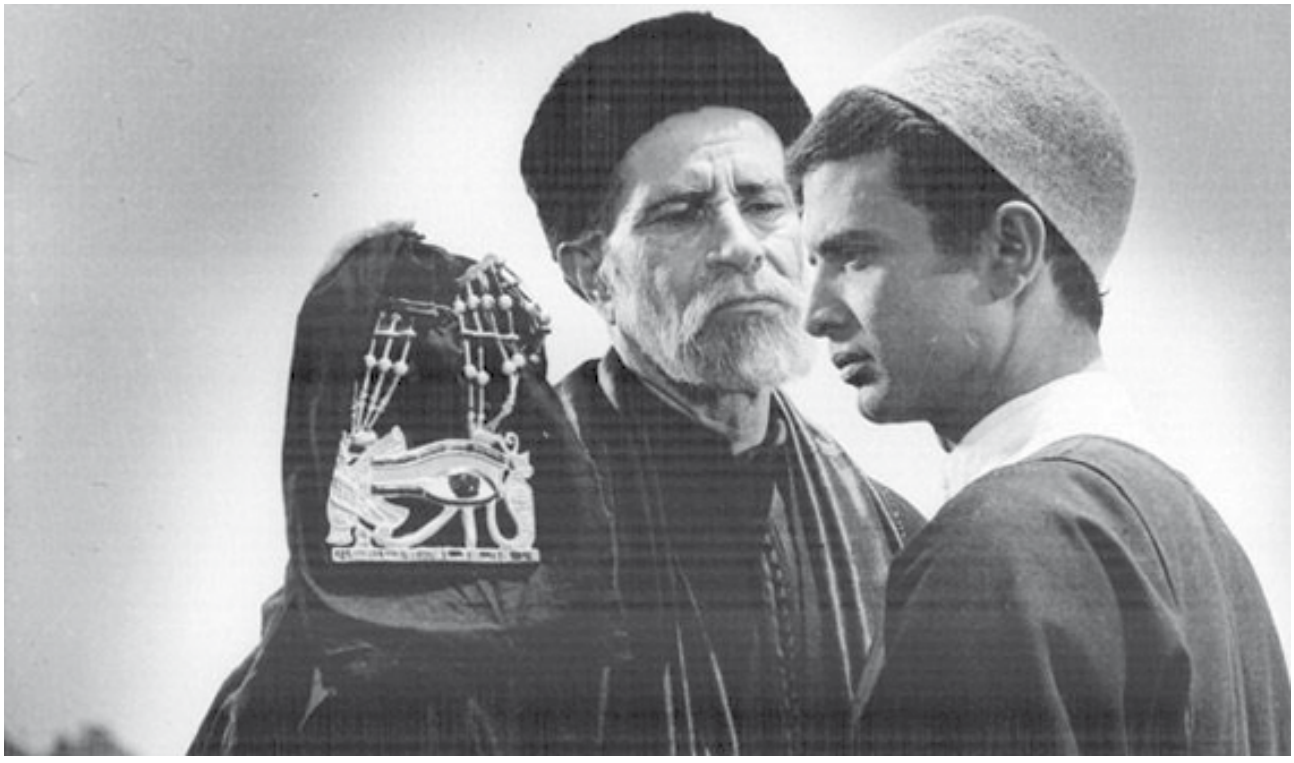
* ناقد سينمائي أردني.

سكّان فقراء في أطراف الصحراء والأحياء الشعبيّة بتكامل مع الموسيقى والألحان البليغة والمضامين الإنسانيّة غير التقليديّة، ففي تلك الاشتغالات لا توجد أحداث دراميّة بالمفاهيم السائدة، وإنّما رحلات روحيّة داخل شخصيّات معذّبة وهذا ما عبرت عنه مستويات التعابير الجماليّة بالألوان والظلال والأضواء بقدر يناسب مكونات تلك الأماكن الخفيّة للروح وانعكاساتها على الأرض والخصوصيّة في التعبير الفنيّ والبحث عن هويّة خاصّة تستند إلى جذور على نحو تلقائيّ عفويّ لا تعني العزلة عن الثقافات الأخرى في العالم، وإنّما التمايز في إطار تلاقح طبيعي بين الثقافات في عناقها الفتّان مع تنوع الأشكال والاتجاهات.

وعودة الى تجربة المخرج شادي عبد السلام فإنّ أهميّتها في تاريخ صناعة السينما العربيّة أنّها جاءت في واحدة من اللقيات الابداعيّة حين قرّر مهندس تصميم مناظر الأفلام عبد السلام أن يقدّم فيلمًا مختلفًا عن تجارب أقرانه، وعمل على اختيار موضوع تجارة متوارثة لأهالي منطقة في الجنوب المصري تتعلّق بدفائن ما خلفه المصريون القدماء من آثار ومعادن نفيسة وقدّمها على الشاشة البيضاء في فيلم مفعم بمفردات اللغة السينمائيّة بأسلوبيّة سرديّة تستمدّ جمالياتها من ثنايا جذور مكوّنات الثقافة المصريّة القديمة.

أكثر ما يلفت في تجربة فيلم (المومياء)، ذلك الحضور الآسر المتناغم بين المخرج عبدالسلام وزميله مصمم المناظر المهندس المعماري صلاح مرعي، الذي يعدّ من بين أبرز العاملين في المشهديات الجماليّة داخل موجات تيارات التجديد في السينما المصريّة، فهو على نحو نادر غير مألوف في تجارب أقرانه وضع بصمته الخاصّة في فضاءات الإبداع السينمائي عبر اشتغالاته المميّزة في تشييد ديكورات وتوظيف مفردات الإكسسوارات وتكوينات الظل والنور المستمدّة من البيئة البسيطة التي تسري فيها وقائع الأفلام التسجيليّة والروائيّة في أجواء متباينة يتحرّك فيها أفراد ومجاميع داخل فترات زمنيّة تاريخيّة أو معاصرة .

تلقى مرعي حرفيته السينمائيّة من أستاذه المخرج السينمائي الراحل شادي عبدالسلام الذي عمل إلى جواره بفيلم (المومياء) الذي اعتبره النقاد العرب أحد أبرز علامات كلاسيكيات السينما العربيّة، كما تعاون مع عبدالسلام أيضًا في الفيلم التسجيليّ (جيوش الشمس) مستلهمًا فيهما انعكاسات الحضارة المصريّة



القديمة على الأحداث المصريّة المعاصرة التي تشهد تحولات سياسيّة واجتماعيّة واقتصادية.

شكّل صلاح مرعي وشادي عبدالسلام ثنائيًّا ناجحًا في السينما المصريّة حين عملا معا على تصاميم ورسومات المشروع السينمائي الضخم المعنون (اخناتون)، الذي توارى عقب وفاة شادي عبدالسلام إبّان حقبة الثمانينات من القرن الفائت، وظلّ حلم مرعي أن ينهي الفيلم كمخرج، بيد أنّه تراجع عن ذلك بعد أن واجهته الكثير من عقبات التمويل والدعم المادي.

الراحل صلاح مرعي المولود العام ١٩٤٢ أحد أشهر العاملين في تصميم المناظر السينمائيّه في السينما المصريّة، متسلحًا بخيارات تتلاءم مع ذائقته السمعيّة والبصريّة ووجهات نظره المتعلقة في وظيفة العمل السينمائي دون أيّ تنازل، حيث عمل في بداياته الأولى إلى جوار المخرج ومصمم المناظر شادي عبد السلام كمصمم في أفلام: (رابعة العدوية)، و(أمير الدهاء)، و(السمان والخريف) .. ونال مرعي وعبد السلام الكثير من إطراء النقاد وإعجاب عشّاق السينما طيلة مسيرتهما الإبداعيّة في السينما المصريّة التي بدأت منذ بداية حقبة الستينات من القرن الفائت، وهو ما منحهما جوائز تقديريّة داخل وخارج

المنطقة إضافة إلى مناسبات الاحتفاء والتكريم بجهودهما في الكثير من ملتقيات ومهرجانات السينما الموزّعة بأرجاء المعمورة.

شادي عبدالسلام وصلاح مرعي كلاهما كان يتملّكه شغف حقيقي بالموروث الشعبي القديم، الحياة السينمائيّة العربيّة بالعديد من الرؤى والطاقات الجديدة، عندما عمل كل منهما مدرّسًا لمواد تتعلق بفنون الديكور وتصميم المناظر والجمال المعماري في اكاديميّة الفنون / المعهد العالي للفنون السينمائيّة بالقاهرة، موضحين الفروقات بين سحر الواقع وفضاء الخيال في لجّة من تلك المفردات البسيطة المستمدة من أجواء الفن التلقائي العفوي المنتشر في تفاصيل البيئة المحلية ومكوّناتها.

ظلّ الثنائيّ عبد السلام ومرعي يحرصان على تقديم فرادة الفن الشعبي في لمساتهم السينمائيّة التي تتيح لعين المتلقي فرصة التواصل بين الصورة وباقي عناصر الحقول الإبداعيّة من مشهديات لمناخات البيئة الصحراوية، وجماليات العمارة القديمة ومعزوفات وانغام الآلات الموسيقيّة التراثيّة المصنّعة من مواد خام في البيئة المحليّة القديمة وما يرافقها من غناء ورقص موروث في أجواء احتفاليّة ممتعة مسكونة بزخارف وأشكال من الصور والمطرّزات المرسومة على ملابس وازياء الشخوص وهم يؤدّون أدوارهم في تلك الأفلام القليلة التي حملت اسميهما تحت يافطة الإخراج أو مصممين للمناظر والأزياء.

نجح الثنائي في إيجاد صلات متلازمة بين الفن التشكيلي والسينما في ظرف كانت فيه السينما العربيّة أحوج ما تكون إلى ركيزة لهويّة إبداعيّة طالما تعلقت فيها آمال وطموحات منظري تيار السينما العربيّة الجديدة .

هنا ثبت لحوار أجريته مع مهندس المناظر والمخرج التسجيلي صلاح مرعي قبيل رحيله المفاجئ إثر مرض عضال، كاشفًا فيه عن محطّات في علاقته الفريدة مع المخرج شادي عبدالسلام، وما أثمرت من تعاون إبداعي متواصل رفد السينما العربيّة بخبرة وحرفيّة متمكّنة في تقنيات وجماليات الصورة وما تفيض به من تاثيرات بليغة، ودلالة ذلك إسهاماته الأخيرة مع مجموعة من المخرجين الشباب والمكرّسين وتبدّى بأفلام : (بحب

السيما)، و(عفاريت الاسفلت)، و(جنة الشياطين)، و(الجوع) وسواها كثير.

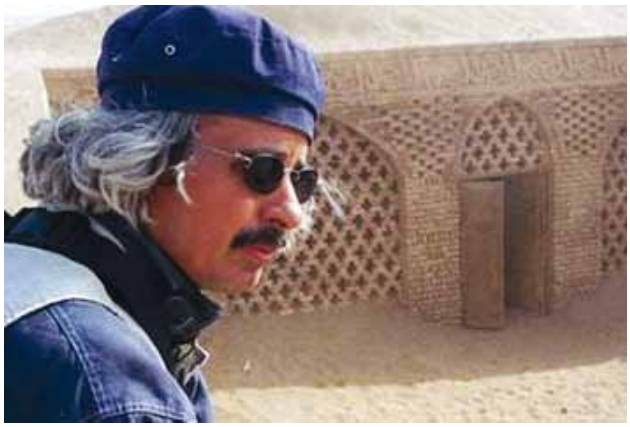
هل لك ان تحدثنا عن بداية العلاقة بينك وبين المخرج شادي عبد السلام ، وكيف تولد اهتمامك بهدا الحقل من الابداع السينمائي وأعني به تقنيات وحرفيّة تصميم المناظر السينمائيّة؟

كنت قد تخرّجت في معهد السينما بالقاهرة العام ١٩٦٣، في تخصّص هندسه الديكور السينمائي، لكن في الوقت الذي كنت أرغب فيه الحصول على الهندسة المعماريّة، ولم يحصل ذلك بسبب ظروف خاصّة، فقد كنت أهوى الرسم وأمارسه في أوقات الفراغ، ولم يكن هدفي الولوج في عالم السينما، لكنّ مشاهداتي للأفلام الكلاسيكيّة والعالميّة الشهيرة التي كانت تعرض على طلاب معهد السينما جعلت مني مفتونًا بهدا الفن حينها بدات أهيئ نفسي للعمل في الأفلام السينمائيّة .

وعزّز هذه الرغبة لديّ بعض الأساتدة والعاملين في الحقل السينمائي، إبان تلك الفتره مثل صلاح عبد الكريم، وعبد الفتاح الأبياري، وكان من قبيل الصدفه أن شاهدت فيلم (وا إسلاماه) الذي صمم مناظره المخرج الراحل شادي عبدالسلام في بداية الستينات، وكنت مبهورًا بعمله الفنيّ في هّا الفيلم لما تضمّنه من دقّه في اختيارات الملابس والاكسسوارات وقطع الديكور وتكييفها مع أجواء الأمكنه وملامحها وحركة الشخصيات والألوان الموظّفة على خلاف ما هو سائد في الأفلام التاريخيّة المشابهة.

لم يكن شادي عبد السلام في تلك المدّة قد تجاوز الثلاثين عامًا، فيما كنت ما أزال طالبًا لا يجرؤ على اقتحام أو دخول استديوهات الأفلام التي تجري فيها صناعه السينما المصرية، إلى أن اقتربت منه وأخذ بيدي وقد وجّه لي مجموعه من النصائح التى ساعدتني على العمل، وكان منها، مثلًا، أن لا أتعجب بالعمل السينمائي، وعليّ أن أراقب الأفلام بعين ثاقبة تتعقّب كلّ التفاصيل الصغيرة ومطابقة ذلك مع أحداث الفيلم، وإعطاء العين القدرة على التناغم مع مفردات العمل السينمائي وعناصره الأخرى.

لقد كان شادي عبد السلام ينحدر لعائله من الطبقة البرجوازيه التي تعيش في الاسكندريّة، وقسم آخر من العائلة يقطن في



المانيا، ثم تابع دراسته الأولى في كليّة فكتوريا، ووالدته كانت تعمل في حقل التدريس ووالده يعمل في سلك المحاماة له باع من النجاح والشهرة.

بدأ شادي عبدالسلام يمارس الفنّ التشكيلي منذ الصغر، وكان تأثير المكان عليه واضحًا في أعماله خصوصًا منطقة الصعيد المليئة بالآثار والمخلّفات النفيسة لعصور مغرقة في القدم، وكان يرى في الصعيد وجه مصر الحقيقي، وبعد متابعه دقيقة لأعمال شادي عبد السلام واشتغالاته في تصميم المناظر لأكثر من فيلم طلب مني أن أصبح مساعدًا له، إلى أن أتيحت لي الفرصة للعمل منفردًا في أفلام مخرجين مثل: حلمي حليم وتوفيق صالح في أفلام: (الحياه حلوة)، و(المتمردون)، و(الظلال على الجانب الآخر) لغالب شعث، و(الجوع) لعلي بدر خان وسواها كثير.

لكن يبقى فيلم (المومياء) أيقونة حقيقيّة في مسار السينما المصريّة، حيث شكّل بشهادة نقاد عرب وعالميين ظاهرة غير عاديّة في الإبداع السينمائيّ العربيّ.

برأيك: لماذا لم تتكرّر تجربة فيلم (المومياء) في السينما المصريّة ، مثلما تردّد انّ مشروع فيلم (أخناتون) تراجع وسكن ضجيجه؟

ولدت فكرت (المومياء) بالصدفة، وذلك حين سافر شادي عبد السلام إلى بولندا مع مخرج بولندي كان يصور في مصر وعاد

معه مستشار في التاريخ للمخرج الايطالي روسليني الذي كان يصوّر في مصر أحد الأفلام التاريخيّة، لكن لظروف سياسيّه غادر المخرج الإيطالي دون أن يكمل عمله وطلب من شادي عبد السلام أن يصوّر المشاهد المتبقيّة من العمل بعد أن أعجب بعمله إلى جواره، وهو ما جعله يرشّحه إلى وزير الثقافه آنداك ثروت عكاشه للقيام بإخراج مجموعة سيناريوهات تعتمد أسلوبيّة سينما المؤلف التى كانت دارجه في عامي ١٩٦٧و١٩٦٨ وكان من بينها سيناريو عكف عليه شادي عبد السلام طويلًا حمل اسم (المومياء) أو (ليلة أن تحصى السنين) وهي التسمية التي كان يرغب فيها كثير من النقاد الأجانب للفيلم.

وبعد محاورات ومناقشات صاخبة، جرى إسناد الفيلم إلى شادي عبدالسلام لإخراج العمل بعد أن تمّت ترجمته الى اللغه العربيّة الفصحى، ووضع له الحوار علاء الديب ووقع الاختيار على الممثل أحمد مرعي مساعدًا له إلى جانب قيامه على الاشتغال بالفيلم كورشة عمل متكامله على صعيد التمثيل والإخراج وإنتاج العمل برمته، فقد كان شادي قد رسم جميع مشاهد الفيلم على الورق ووضع الكاريكاتورات الخاصة له، واختار الملابس وصمّمها كما أراد له ذلك وتقدّم بالسيناريو للحصول على منحة تمويل لكن جرى رفض المشروع بالبدايه نظرًا لغرابة موضوعه! .

هل ثمة تعديل أو تغيير على أسلوبيّة أو رؤية المخرج شادي عبدالسلام في مشروع فيلم (أخناتون)، بحيث تتفق مع الوضع الراهن أو خصوصيّة لغتك الدراميّة والجمالية؟

طبعًا، سأفعل ذلك لكن دون إخلال بتلك المبادئ الجوهريّة التي كانت ضمن تفاهمنا نحن الاثنين حيث سأصرّ على ما أراه يتفق مع قناعاتي حتى لو كان الإقدام عليه مجازفة ومخاطرة ، نعم أنا الآن مختلف عن تلك السنوات لأنّ الأشياء باتت واضحة في ذهني، وأعني الأشياء المهمّة والأساسيّة، ولا شكّ، سوف ترفرف روح شادي عبد السلام على الفيلم إنّها الأمانه اليس كذلك؟

أنت الآن على رأس جمعيّة تحمل اسم (جمعيه أصدقاء شادي عبد السلام) ماذا عن هذه الجمعيّة أو الغاية من وجودها في مصر اليوم؟

قامت جمعيه أصدقاء شادي عبد السلام التي تأسست عقب وفاته عام ١٩٨٦ بمحاوله جمع تراثه السينمائي المكوّن من لوحات واسكتشات رسمها لمناظر وأزياء في أفلام اشتغل عليها سواء من إخراجه أو إخراج غيره إلى جوار الاحتفاظ بمكتبته وأوراقه وصوره المختلفة التي تجمعه مع أقرانه المبدعين العرب والعالميين في أكثر من مناسبة، كما تضمّ نصوص سيناريوهات أفلامه وملخّصات لأفكار حضاريّة وثقافيّة، وهناك مكتبة ضخمة في شتى المعارف الإنسانيّه، ومن ضمنها الحضارة المصريه القديمه، وهناك

سيرة الأميرة ذات الهمة

بطولة الأنثى وتحولات النص

حسين نشوان*

في الفنون الكتابيّة الشعبيّة، ومنها الشعر، والقصّة والمثل والحكاية والسيرة، تختلف مكانة المرأة وتتنوّع أدوارها باختلاف وظيفة الحقل الأدبـي ورسالته الثقافيّة والشرط الاجتماعي الذي أنتجه.

وقد برز الاهتمام البحثي مؤخّرًا بدراسة النصوص الأدبيّة الشعبيّة من وجهة علم الاجتماع والانثربولوجيا لفهم الغائب عن التاريخ الاجتماعي وتحديدًا التاريخ الذي لم يتمّ تناوله في المدونات الرسميّة، فالحكايات والقصص والسير الشعبيّة، والأمثال والقصيد الشفاهي يمكن أن تؤشّر على طبيعة التحولات الاجتماعيّة وقواها، وتكشف عمّا تعرضت له بعض الفئات الاجتماعيّة من ظلم، والهواجس التي كانت تسيطر على السواد الأعظم من الناس في عدد من القضايا التي تتصل بالعدل والحريّة، وخصوصًا في المراحل التاريخيّة العسيرة، وباختصار فهي تكشف عن المسكوت عنه.

* باحث وفنان تشكيلي أردني

ومن المؤكّد أنّ وسائل التعبير في تنوعها كانت تعبّر عن تلك التحولات التي تجري في المجتمع من خلال المحتوى أو الشكل، وتنمو وتتطور بموازة اللغة، فالإنسان يجترح اللغة، واللغة تصنع الإنسان، وفي هذه الورقة محاولة لاستكشاف تطوّر أدوات التعبير بحضور المرأة ومكانتها في النص، وعلاقة الأخير بالقوى الاجتماعيّة المنتجة له، ولا تتوخّى الدراسة تحليل "سيرة الأميرة ذات الهمة"، وشخوصها، بل تحاول النظر في التحوّلات التي تطرأ على الحقول التعبيريّة التي تمثّل خطابات مقصودة يحملها النص ليمثل سلطة المجتمع المركزيّة، ومن المؤكد أنّ هذه الحقول لم تولد مرة واحدة بل توالدت بعضها من بعض، ليتمخّض المثل أو القول السائر عن الشعر الذي اتسم بالطقوسيّة البدائيّة، بمعنى أنّ الشعر كان سابقًا للمثل الذي يعالج التفاصيل اليوميّة، ويقع بين الشعر والنثر، أما الرواية/ الحكاية، الملحمة/ السيرة، فقد جاءت لاحقة تاريخيًّا للشعر والمثل، وظهرت مع اكتمال شرط الزمان والمكان والشخوص لتدوين الأحداث الكبرى التي تمثل محطّات مفصليّة في المجتمع. وهي غالبًا ما تظهر في المحن الكبرى والأزمات تمسّ هويّة الأمّة، وتؤدي إلى اختلالات في البنية الاجتماعيّة، كما تضعف مقدرة الأشكال التعبيريّة السائدة على الاستجابة للمرحلة التاريخيّة، فيتمّ اجتراح أشكال جديدة تتمرّد على السائد لنزعة وحلم عند الطبقات المهمّشة في تحقيق آمالهم بالعدل والحريّة، ولعلّ حكايات "ألف ليلة وليلة" واحدة من السرديّات التي نزعت للتمرّد على السلطة من خلال امتلاك سلطة النص النثري الحكائي، الذي لم يكن مجرد انتقال استبدالي أو إحلالي من حقل إلى آخر، بل ثورة في وسيلة التعبير التي تقاوم الموت.

وكان ظهور الحكاية/ السيرة، وإذا ما استبعدنا الدافع الشخصي لـ"شهزاد" في دفاعها عن حياتها، فإنّ الحقب اللاحقة التي أنضجت الحقل الحكائي مثلت استجابة للتحديات التي تواجه حياة الأمة ثقافيًّا وحضاريًّا في ظلّ بروز شكل جديد لمؤسسات/ السلطة والشعب، وسيادة النمط المديني المعقّد المتنوّع باللغات والأجناس والألوان والمهن، وازدياد الظلم وبروز الفئات المهمّشة ومن بينهم المرأة.

تحولات النص ... المجتمع

إنّ قراءة الحكاية/ السيرة الشعبيّة، وحضور المرأة في المتن يدلّنا على التطوّرات والتغيّرات التي جرت في المجتمع، ودواعيها التاريخيّة التي تستدعي طرح سؤال المستفيد منها في التراتب الاجتماعي السابق للحكاية/ السيرة، فالخطاب الشعريّ (الفحوليّ) والمثل الشعبي (الذكوريّ) مثّلا سلطة ما كرسها النصّ، بينما جاءت الحكاية في سماتها وخصائصها ولغتها لتنتمي إلى سمت الأنوثة، أو على الأقل تملك الشرط الأنثوي في الشكل والمحتوى.

لكنّ الأهمّ من ذلك في قراءة شرط ظهور الحكاية ما يمكن تفسيره بعدد من الآراء، ومنها: جورج لوكاش الذي نسب النص الروائي/ الحكائي إلى تشكل المدينة ومؤسساتها وتقسيم العمل، أما أدوارد سعيد فربط بين المتخيل الإمبريالي وبروز الحكاية في الطموحات الاستعماريّة التي تنتج ثقافة الرواية/ الحكاية.

والحقيقة أنّ الكثير من الدارسين لم يلتفت إلى الهجرات في بناء الرواية/ الحكاية، حيث يحمل المهاجر الحكاية لإضفاء الأسطورة على سلالته من ناحية، ومن ناحية أخرى لإنعاش ذاكرة الأحفاد في ظلّ الأحداث وما تتعرّض له الأجيال من فناء في حالة الحروب، فالحكاية وفق الوجدان الجمعيّ هي مقاومة الموت بالحكي، غير أنّ الهجرة والمنفى يضفيان نوعًا من الثقافة المختلطة التي تميل للنثر الحكائيّ كقاسم مشترك للبيئة الجديدة، وهو ما يفسّر ظهور السيرة الهلاليّة. والحقيقة أنّ حاصل جمع الآراء المختلفة يفسّر بروز الظاهرة الحكائيّة في عصور صدر الإسلام، وما تلاها من غزو صليبي واستعمار غربيّ للمنطقة.

هذه المقدّمة تسعى إلى إعادة قراءة ظهور الحكاية/ السيرة بموازاة تحوّلات المجتمع، وتبيّن أنّ النصّ وإطاره الشكلي إنّما يصدران عن العقل الجمعيّ ويمثلانه. فالانشراخات والتمزّقات التي وقعت على العقل الجمعي، جاءت في موازاتها تفكّكات للنصّ السائد/ القديم الذي انتقل من النبرة العالية والإيقاع الرنّان والغنائيّة الشفافّة والبنائيّة الهندسيّة المتناظرة إلى خفوت النثر وواقعيته. وهو واقع يكشف عن صراعات مع القوى التي أنتجته، ليشير الشكل الجديد إلى امتلاك الشعب لسلطة النصّ في الحكاية القابلة للتداول في أوساط العامّة. وهو شكل لم يقصِ المثل أو الشعر، بل نجد الكثير من النصوص الشعريّة في الحكايات والسير، وكذلك الأمثال، وإنما أراد التخفيف من

الموقف الدوني الإقصائي الاتهامي للأنثى، بالسلطة الممنوحة للذكر وفق العرف والتقاليد والتشريعات التي نصّصها المجتمع القبلي/ القبيلة. فالشعر يرتبط بالوجدان الذاتي الصادر عن الفرد في علاقته مع المرأة بالفضاء الطقوسيّ البدائيّ، ولكنّه لا يتخلّى عن "سلطة الذكورة" التي منحه إياها النظام الاجتماعي "الفحولة". أما الحكاية الشعبيّة والسيرة فهي من تجليات تحوّل الشرط الإنتاجيّ من القبيلة إلى مجتمع المدينة وعلاقاته، والحكاية وإن لم تغب عن باقي الفنون القوليّة في الجاهليّة، ومنها قصص العرب، إلا أنّ البداية التأصيليّة ترتبط بالحقبة العباسيّة وتحولاتها الاجتماعيّة التي اتسمت فيها المدينة بالنمط "العولمي"، وكان بروز المرأة الحكّاءة "شهرزاد" في "ألف ليلة وليلة" وسيرة "الأميرة ذات الهمّة" مفارقًا لاشتراطات فحولة الشعر وذكوريّة المثل.

قراءة في المفاهيم

إنّ توصيف المفاهيم لا ينفصل عن تطوّر اللغة التي تمنح الحقول التعبيريّة دلالاتها، فالشعر الذي يصدر عن دواخل النفس، هو التعبير الأول الصامت عن النفس، ومن هنا تأتي أسبقيّة الشعر بارتباطه بالشعور، وحينما يمتلك دلالته التداوليّة يغدو قصدًا، قصيدة، أمّا المثل الذي ينطوي على المضارعة والمماثلة والمحاكاة، فهو يقترن بالخبرة التي تتطلب المقايسة والمقارنة بين الواقعة السابقة واللاحقة باختلاف الزمان والمكان والشخوص لمناسبة التعميم، ومن هنا قيل: «قول سائر» أي عابر للأزمان، وقول، على وزن فعل ينصرف إلى الماضي (تراكم المعرفة) الذي يجعل من السابق معيارًا وأنموذجًا للحاضر، وهو يأتي وفق التطوّر بعد الشعور/ الصمت، القصد/ القصيد، فيأتي القول ليمثل قواعد وتشريعات أو أنظمة مفاهيمية/ ثقافيّة للمجتمع. ويشير إهمال التعريف عن الفعل/ قول، إلى تأكيد الواقعة دون شخوصها، أما الحكاية، فهي وفق التطوّر تنتسب لقائل/ راوٍ وإن كان غير معروف، وتفصح عن البيئة المحيطة بتفاصيلها وشخوصها وزمانها ومكانها، وتبين شرطها التقني وبيئتها الاجتماعيّة المدنيّة بتعدّد الألسن والأجناس والانتماءات وفق نص «درامي» متنام ، وهو تطوّر عن البيئة التي تأسّست عليها عمارة الشعر في بنائه الشكلي الثابت، المستمدّ من البيئة القبليّة التي تحتاج للرتابة والصوت المنبري، وتجلّى ذلك في مفرداتها النقديّة، ومنها: البيت والوتد، والصدر والعجز، والزحاف والاستنواق، والأطلال، وبرزت المرأة خلال الحقلين الشعري والمثل مستهدفةً بالنص، وليست منتجةً له.

أما الحكاية، من الحكي، والقصّة من القصّ، فهي مشتقة من تطور مفردات البيئة المدنيّة وظهور تقسيم العمل والأدوات «الآلة»، قص الأثر، قص القماش، والحائك والحياكة والحكي، والطرز والتطريز، والسرد/ التسريد سرد الثوب، والحكي من المحاكاة / المشابهة التي قامت فيها الحكاية على وعي البناء وفق نظام توالدي/ تراتبي، ينتج عنه الهيكل المؤسّسي، وبموازاته البناء الحكائي الذي يتكوّن من تنوع الأماكن واختلاف الأزمان وتعدد الشخوص بين الرجال والنساء الذي اتاح للمرأة حضورًا مكافئًا وموازيًا للرجل بضرورة القول والفعل، لتمثل الحكاية تجاوزًا لذاتيّة الشعر ولا موضوعيّة المثل بحضور المرأة التشاركي والحواري، وأحيانًا «بطولة» النص.

المرأة وتمثّلات الحكاية الشعبيّة

تنقسم الحكايات وفق التصنيف الدراسيّ إلى الحكايات، والأساطير والقصص و«الخرافات»، ومنها: حكايات الجنّ، الحيوان، وفي الحكايات الشعبيّة يغيب المؤلف ليبرز الرواة

باختلاف المكان والزمان، إلا أنّ الحكاية تقوم على الشخصيات الرئيسة التي تحظى بالبطولة، وعدد من الشخصيات الهامشيّة، والأبطال الخارقين، كما تتكوّن من الفكرة/ الثيمة، أو جسم الحكاية الذي يتكون من المقدمة والعقدة/ الحبكة، والحل والرسالة، وتقع الحكاية في محيط زماني ومكاني معينين أو مبهمين.

وقد ارتبطت الحكاية/ الروايّة بالتدوين، وإن كانت غلبت عليها الروايّة الشفاهيّة في الأدب الشعبي الذي أضفت عليه نوعًا من التحويل استجابة لمتطلبات الزمان والعصر ومستوى المتلقي.

وإذا كانت الحكاية الشعبيّة تمثل واحدة من الظواهر التعبيريّة المتطورة التي انتقلت من الشعور إلى القصد والقول ثم الحكي، فقد حاولت التمرد على متبقيات البيئة القبليّة وثقافتهما، مستفيدة من التحولات الاجتماعيّة وعلاقات المدينة التي ضعفت فيها العلاقات القبليّة لمصلحة تقسيمات العمل، وهو ما انعكس على الكتاب/ المثقفين في ذلك الوقت الذين خرجوا من القبيلة لانتسابات جديدة تتصل بالمهنة بلغة العصر، ومنهم الصوّاف والغزّال والصبّاغ والسبّاك، كما انعكس على حضور المرأة الاجتماعي من خلال عمل الجواري والمغنيات، وقد برزت مظاهر هذا التحول، في «ألف ليلة وليلة» و«السيرة الهلالية» وعلي الزيبق، سيف بن ذي يزن، سيرة الزير سالم، سيرة السلطان الظاهر بيبرس و«سيرة الأميرة ذات الهمة»، وجاء التحوّل في حضور المرأة البطلة التي أسّست لها الحكاءة الأولى «شهرزاد» بوعي لا يقف عند تطور مكانة المرأة، بل ما يشهد المجتمع برمته من رؤى وتصورات عن موقع المرأة في الحقل الاجتماعي والثقافيّ والسياسيّ، وتمثّلات ذلك في الحكاية، والحقيقة أنّ الحكي يمثّل سلطة تقود إلى الفعل. فـــ «الحكايّة الشعبيّة بمكوّناتها وعلائقها وسيروراتها يمكن أن تصوغ عبر هذه العناصر مجموعة من التمثّلات والرؤى حول المرأة وهي تمثّلات تقدّم جزءًا من» الوعي الجماعي» السائد داخل المجتمع بخصوص موقع المرأة ثقافيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا»(١).

(١) عبد المجيد نوسي: تمثلات المرأة في الحكاية الشعبية. موقع وزارة الثقافة المغربيّة، دراسات فكريّة، الرابط: http://www.minculture.gov.ma/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=143

المتخيّل الشعبيّ

في كثير من الحكايات الشعبيّة عكست ثقافة المجتمع صورة المرأة في عدد من النصوص والفنون القوليّة بطريقة نمطيّة اقترنت فيها المرأة بالمكر والحيلة، والكيد، لكنّ ما يهمنا في هذه الدراسة قراءة التمثّلات التي صاغتها الحكاية الشعبيّة في «سيرة ذات الهمة»، التي وقعت في مرحلة مليئة بالأحداث، وفي الوقت ذاته تمثّل حالة انتقاليّة بين العصر الأموي والعصر العباسي، وخلالها جرت هجرات لعدد من القبائل من الجزيرة العربيّة إلى بلاد الشام، وخاضت عددًا من المواجهات مع الروم أطلق عليها «حروب الثغور».

والسؤال: كيف حضرت المرأة وفق المتخيّل الشعبيّ في سيرة الأميرة ذات الهمة؟ ومن المهمّ التفريق بين زمن الحكاية/ زمن الروي، فالحكاية الشعبيّة متحرّكة، تخضع للنقص والزيادة وفق أهواء الرواة ونزعاتهم، وتنطوي على كثير من الإسقاطات والرمزيات والإشارات التي تداعب رغبات المتلقي، وتحديدًا في الوقت الذي كانت تنتشر فيه هذه الحكايات، وتتعرّض فيه البلاد العربيّة للغزو الأجنبي، فميزة الحكاية الشعبيّة أنّ كلّ متلق يمكن أن يكون راويًا ويضفي عليها لهجته وأمنياته

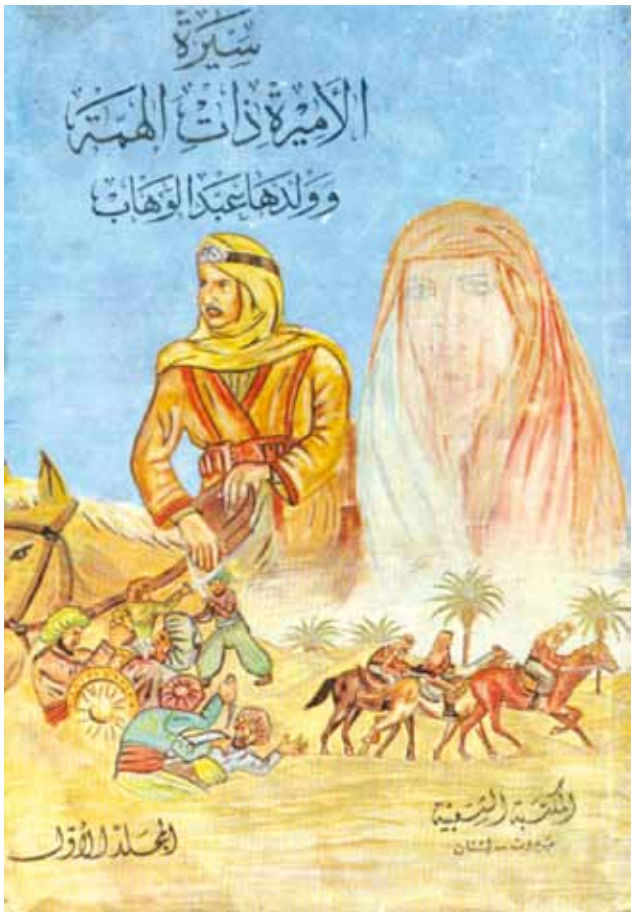
ورؤاه ويسقط على الشخصيات مواقفه وهواجسه. ويشير يوسف اسماعيل(٢) إلى أن النتاج الأدبيّ الشعبي المكتمل كسيرة الأميرة ذات الهمة لم ينشأ (دفعة واحدة)، وإنّما تطوّر عن طريق الرواية الشفويّة. ويخلص إلى أنّ مادّة السيرة جمعت من عدد من الأخبار (كولاج) التي تعود لمرحلة ما قبل الإسلام «الجاهلية»، ومرحلة عصر الإسلام: الأمويّة والعباسيّة وحتى الفاطميّة، وهي أحداث متفرّقة ومتناثرة، تمتدّ بين أزمان متضادّة وأماكن مختلفة، وانتهت أحداثها بنهاية حكم المعتصم بالله، ولكنّها كانت قابلة في الروي لاستدخال عدد من الأحداث التي تشير للحروب الصليبيّة في بلاد الشام.

حكاية الأميرة ذات الهمة

تتناول سيرة الأميرة ذات الهمة عددًا من الخطوط الزمانيّة والمكانيّة التي تتّصل بالصراع بين القبائل العربيّة والحروب مع الروم وعلاقة السلطة بالشعب، وحضور المرأة في تفاصيل حياتها وتحولاتها وعلاقاتها وحروبها.

ومن المهمّ القول إنّ الفرق بين الحكاية والسيرة أنّ الأخيرة تتبع حياة شخص منذ ولادته، ومن خلاله يتمّ استعراض الأحداث العامّة الكبرى، وفي الغالب، فإنّ البطل / صاحب السيرة ينطوي على عدد من الصفات المتميزة والمتفرّدة، ومنها: الشجاعة، والكرم، والذكاء والفروسيّة وأحيانًا قول الشعر، والفرد في النصّ الملحميّ بطل الرواية ينشأ من الاغتراب عن العالم الخارجي، من خلال الإحساس بالتناقض بين القيم التي يؤمن بها وصورة الواقع السائد، وهذا التناقض هو الذي وصفه لوكاتش بالجدل الذي يفضي إلى العيش في منطقة المتخيّل كمادّة للحكي.

وتبدأ حكاية الأميرة ذات الهمّة باستعراض حياة ثلاثة أجيال سابقة لولادتها، حيث يمهّد بالصراع التاريخي بين قبيلتي بني سليم وبني كلاب، الذي بقي مستمرًا حتى أفول الامبراطوريّة العثمانيّة في ما سمي «حروب قيس ويمن».



بدأت السيرة بسرد الصراع بين قبيلتي بني سليم وبني كلاب على السلطة وإمارة العرب، وخلال ذلك توفي الحارث الكلابي فهربت زوجته مع عبد لها خوفًا من تعرّضها للسبي أو القتل، فتعرّض لها العبد في الطريق، ولكنّها صدته، فقام بقتلها بعد ولادتها، وبدورها كانت وضعت في رقبة الطفل قلادة تبين نسبه وقبيلته، وتشاء الصدف أن يمرّ في الصحراء الأمير دارم الذي يأخذ الصغير ويقوم بتربيته ورعايته ويطلق عليه اسم «جندبة» وحينما يشبّ الفتى ويتقن فنون الفروسيّة يبحث عن قبيلته، ويخوض معاركهم ويموت في واحدة منها، وكما عاش يتيمًا تلد زوجته ولده الصحصاح يتيمًا، ويكون فارسًا مثل والده، ويحب ابنة عمه ليلى، فيطلب منه والدها المعجزات، وهو ما يذكرنا بسيرة عنترة وعبلة، فيترك الصحصاح القبيلة متوجّهًا للصحراء للبحث عن مهر ابنة عمه، وخلال ذلك يخلص قافلة ابنة الخليفة من اللصوص بعد عودتها من الحج، فيجزل له

(٢) يوسف إسماعيل، الرؤيا الشعبيّة في الخطاب الملحمي عند العرب، سيرة الأميرة ذات الهمة نموذجًا، دراسة تطبيقيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - 2004

الخليفة الهدايا وينصبه أميرًا على القبائل العربيّة، وبعد زواجه من ابنة عمه يكلّفه الخليفة بجمع القبائل للالتحاق بالجيوش التي تقصد فتح القسطنطينية.

وتقول السيرة إنّ الصحصاح رزق بمولودين هما: ظالم ومظلوم، وعهد بالإمارة للمولود الذكر، ولم يكن مظلوم سوى (ذات الهمة) التي اخفتها الخادمة وربتها بعيدًا عن القبيلة، وبعد أن شبّت ذاع صيتها كفارسة، والتحقت بقبيلتها، ورأت جور عمها وابنه الحارث الذي طلب يدها فرفضت، وحين ألح عليها اشترطت منازلته في مبارزة، وهزمته فاستعان بالخليفة، وقبلت بالزواج منه بشروط، وحينما حملت بمولودها تركت القبيلة ونذرت نفسها للقتال، ووضعت ولدًا اسود اسمته عبد الوهاب، وخاضت معارك طويلة لإثبات نسب ابنها لزوجها الحارث، ولكنّ الأخير ووالده هربا إلى بلاد الروم.

وتواصل ذات الهمّة حروبها بعد أفول الدولة الأمويّة وانتصار العباسيين مستعينة بالقبائل العربيّة، وبرجل اسمه أبو محمد البطال الذي يجيد الحيلة لمواجهة القاضي الفاسد عقبة السلمي الذي يحيك المؤامرات لتنتصر في النهاية على العدو الخارجي والداخلي.

سرد الهامش

تبدو حكاية»سيرة الأميرة ذات الهمة» في سياقاتها قد وضعت الأحداث وفق انتقائيّة تاريخيّة لرسم ملامح شخصيّة السيرة الأنثويّة التي اختارتها بقصد وإصرار، وهي دلالة تؤكد الانحياز للفئة الهامشيّة في المجتمع، ومنها المرأة، ولكنها تشير إلى المرأة الولود التي تحافظ على السلالة وتراثها وقيمها، وقدرتها على إدارة الصراع واستمرار الحياة رغم الصعوبات كلّها والتحديات والمؤامرات.

الأحداث في السيرة تتوالى كأنّها مرسومة مسبقًا للوصول إلى الرسالة التي تحملها الحكاية، وتسير في خط واحد، وتكرّر الوقائع نفسها للوصول إلى ولادة «الأميرة ذات الهمة» ضمن طقس قدري، وكأنّها «المهدي المنتظر»، وتسير الأحداث بسرعة، وتنمو الشخصيات دون نضج، كما يقال في المثل «مثل ابن الخريفيّة يكبر بسرعة»، وهو يدلّ على وعي الراوي لذلك، فهو يقوم بدور توعويّ تثقيفي، ولهذا فالشخوص تظهر دون مقدمات منطقيّة، وتختفي كذلك، ولا يمكن قراءة أبعاد الشخصيّة النفسيّة والسيكولوجيّة ، فهي ذات بعد واحد، ولكن يستطيع المتلقّي معرفة تلك الأبعاد من خلال أفعال الشخصيّات وسلوكها، وهذا له علاقة بنمط السرد القديم الذي يقترب من «الإخباري» التتابعي من قبل الراوي الذي يقوم خطابه على الاستعراض الحسّي، للمتلقي الانفعالي (الانطباعي) الذي ينفعل مع تطور الحدث بمقدار ما يمتلك الراوي من قدرة على التضخيم، وهو ما يجعل زمن السرد مختلفًا عن زمن الحكاية. وفي «سيرة ذات الهمة» لم تمرّ شخصيّة البطلة ضمن أدوار المرأة عبر الزمن من الفتاة الصغيرة إلى البنت فالمرأة ثم الجدة وما يترتب على تلك التغيرات البيولوجيّة من سلوك نفسي وثقافي، بل بقيت التوصيفات عموميّة لا تبتعد عن المواقف الحديّة للثقافة الاجتماعيّة في التوصيف للشجاعة والجمال والذكاء التي يريد أن يسبغها الراوي على البطلة من خلال الشكل الحكائي الذي لم ينضج بعد ويتلك أداته الفنيّة والجماليّة.

وفي إسناد الراوي أو كاتب السيرة الأوّل البطولة للمرأة، احتيال على المألوف، بمفارقة الصفات، وهو ما يشكل صدمة للمتلقي وهو يتابع صورة المرأة التي تجندل الرجال وتهزم الأبطال، وربما كان اختيار المرأة "بطلة" هو الشعور العام الذي أصاب مجتمع السيرة من ضعف الرجال وهوانهم. ومهّد الراوي لتبيان ذلك بالسرد لاستعراض حال القبائل العربيّة وصراعاتها التي لا تنتهي، وأراد بالتكرار أن يشير إلى أنّ الأحداث تعيد نفسها باختلاف الأسماء منذ الحارث الكلابي إلى الحارث بن مظلوم بشكل دائري، وانتقائي، ولجأ إلى تجميع الحكاية /السيرة من أحداث متفرقة بين قصص جرت زمن الجاهليّة وأخرى واقعيّة ضن الحقب الأمويّة والعباسيّة والفاطميّة، ومنها: حكاية مولودها عبد الوهاب ذي البشرة السوداء التي تتشابه مع سيرة عنترة بن شداد.

ومما جعل من السيرة تنتمي للملحمة أنّ أحداثها وقعت في

أزمان انتقاليّة تموج بالفتن والصراع على السلطة، ومنها: الثورة العباسيّة ضد حكم بني أميّة، ومدّة الصراع على الخلافة بين الأمين والمأمون، والفترات التي لحقت بها حينما عم الفساد من المتنفذين والأدعياء، وخرجت السلطة من يد العرب بتحكم الوزراء والجواري والأعاجم، وهي المدّة التي ظهرت فيها الحكايات والسير التي تبرز فيها المرأة بطلةً للحكاية.

وكما حملت "ألف ليلة وليلة "، وحكايات ابن المقفع الإسقاطات السياسيّة من خلال الإشارات والترميزات، فقد انطوت سيرة الأميرة ذات الهمة على عدد من الإشارات حول الظلم، والصراع الدمويّ على السلطة الذي يمزّق المجتمع، ويتيح المجال للمؤامرات، واستقواء المحتالين من خلال الهيمنة على الناس بالخزعبلات التي ينسبونها للدين، ومن هؤلاء القاضي عقبة السلمي الذي كان يسهم بدعمه الجواسيس في إضعاف الدولة المواجهة الروم لأهدافه الذاتية.

امتلاك فعل الحكي

إن اختيار البطولة المطلقة للمرأة في «سيرة ذات الهمة» جاء ضمن سياقات منطقيّة في ظل المناخات التي كانت تسيطر فيها المرأة على صاحب القرار وانتشار حياة اللهو وتحكم الجواري بالسلطة، وتحديدًا في المراحل المتأخّرة للحكم العباسي ومن ثم الفاطمي إذ لا يخلو اسم الدولة من انتساب دال. ويمكن فهم إسناد البطولة للمرأة بسبب النجاح الذي تحقّق في حكايات «ألف ليلة وليلة»، وحكايات ابن المقفع والزيبق في جوانب الإسقاط السياسي وحنكة المرأة وحيلتها، وليس ببعيد عن ذلك أنّ المرأة هي التي قامت برواية الحكاية في ظل ما تراه من ضعف في المجتمع الذكوري وسرديته. «وإذا كان الرجل قد سيّر الحكاية الشعبيّة منذ القدم، باتجاه تصوير مغامراته وبطولاته، في الغالب، فإنّ المرأة لم تجد بدًّا من تمجيد هذه المغامرات والبطولات، والثناء عليها، وتخليدها، عبر فعل «الحكي» الذي جعل هذه الحكايات حيّة إلى يومنا هذا، بما فيها من نماذج إنسانيّة تحمل قيمًا إيجابيّة تُحتذى، وتقف في وجه الشر، وترفض الظلم والطغيان، وتسعى إلى الحرية»(٣).

إنّ «سيرة ذات الهمة» كانت قد انتعشت في نهاية القرن التسع عشر، وتحديدًا في الفترات التي ظهرت فيها حالات ضعف الأمة نتيجة الغزو الخارجي، واستشرى فيها الفساد الداخلي نتيجة ضعف النفوس وغياب القيم وعوامل الاستلاب، وهو في الغالب ما يتحمله مجتمع الذكورة/ السلطة، فيعود الراوي لاستعادة البقع المضيئة في التاريخ العربي وتراثه، فالسير والملاحم الشعبيّة هي قصص تمجّد البطولة التي يكون محور الصراع فيها النضال القومي ضد محتلّ غاصب أو عدوّ للوطن، وتتطلب أبطالًا لهم مواصفات خاصّة سواء أكانوا من الرجال أم النساء، فيعيد الراوي نسج الحكاية باقتراحات تستبعد المسؤولين عن الحقب السابقة التي تركت ظلال الهزيمة والانكسار، فلا يجد غير الصفة «غير معرفة» لامرأة اسمها «ذات الهمة» «البطل المنتظر» لينسج بمتخيله الحكاية التي تستنهض الهمم. فوظيفة الحكاية الشعبيّة/ السيرة التعويض عن عدم مقدرة الإنسان على تحقيق رغبات معينة مما يستدعي تغير وسيلة النص ومحتواه وشكله. وكما يقول محمد برّادة: إن تحديد الخطاب الثقافي العربي يرتبط بسيرورة وثيقة الصلة بشروط إنتاج ذلك الخطاب وتصريفه وتفعيله، ... لأنّ معاودة النهوض بالمشروع العربيّ تستدعي جذريّة الطرح على ضوء ما بينت التجربة من انحدار وانكسار وتفجر للتناقضات والمكبوتات.

(٣) حول العلاقة بين المرأة والحكاية الشعبيّة، هيا صالح ، نقطة ضوء ،19 - 11 - 2010 . الرابط: http://www.n-dawa.com/articles.php?cat=13&id=421

الحكاية الخرافية في الأردن

حكاية جبينة أنموذجًا

مصطفى الخشمان *

الراوية:آمنة سليمان-٦٥ سنة.

المكان:الشوبك.

التاريخ:١/٤/٢٠٠٨

الدنيا مسا الله ايمسيكو بالخير واحسن الكلام الصلاه على النبي؟ اللهم صل عليه وسلم صلوا عالنبي وزيدوا النبي صلاه؟ ألف صلاه على النبي.

كان في هالزمان القديم عيله فقيره لكنها طيبه؟ عندها بنت وحيدة اسمها جبينه وست اخوان شباب؟ وكانت البنت حلوه كثير ومن كثر جمالها كانوا أهلها يخافوا عليها وما يخلوها تطلع من البيت؟ لكن هاذي البنت في الها صاحبات من بنات الجيران؟ بزوروها في بيتها وبسولفوا معها عن اخوانها وحياتهم. وفي يوم من الأيام بعد أن كبرت البنت وأصبحت صبية اتفقوا بنات الجيران على زيارة الغابة القريبة من مساكنهم فراحوا عند البنت وأقنعوها حتى تروح معهن للغابة للتسليه وحتى يلقطن ثمر الدوم؟ قالت البنت قولوا لأهلي حتى

* شاعر وباحث أردني في مجال التراث الشعبي

يسمحوا لي ولما اتكلموا مع أهلها اقتنعت امها واخوانها بعد أن قالن البنات احنا بندير بالنا عليها وبنحافظ عليها من الهوا الساير والطير الطاير؟ وراحت معهن وكانت مبسوطة طول الطريق تلعب وتغني وتضحك وتركض حتى وصلن شجرة الدوم قالن لجبينة انت أخف واحدة فينا ولازم تطلعي على الشجرة وتجمعي النا حبات الدوم المستويه واحنا بنلقط الدوم من على الأرض وبنحط في السلال الصغيرة؟ وافقت جبينة ولفت ثوبها على خصرها وطلعت على الشجره وجمعت كل ماقدّرها الله عليه لكن صاحباتها صابهن طمع وحطن الدوم في سلالهن وحطن في سَلة جبينه حجاره وقش وغطن أعلى السله بورق الشجر ولما نزلت المسكينة من الشجرة وكان وقت مغيب الشمس لقت السلة مليانة وثقيلة حسبتها مليانة حب دوم فحملت السله وراحت مع صاحباتها وفي الطريق حسّن البنات بالتعب وقالن بدنا نرتاح شوية؟ ولما قعدت جبينه فتحت السله وعرفت انه كل مافي السلة حجارة وقش فعاتبت صاحباتها وترجتهن ان يستنوها حتى ترجع للشجره وتجمع شويه دوم فوافقنها البنات وقالن احنا حزنّا عليكي وراح نستناكي؟ فراحت للشجره لكن صاحباتها راحن عنها ولما رقت للشجره حسّت تحتها دبيكه وأصوات خبط رجلين تحت الشجرة ولما لدّت للارض شافت شيء عمرها ماشافته؟ شافت شكل لاهو انسان ولاحيوان عيونه حمرا كبيره وأسنانه صفرا طويله وأظلافه مثل أظلاف العنز؟ فصارت ترتجف وقالت: مين انت؟ انس ولا جن؟ قال الها انا الغول؟ انزلي على ظهري حتى تسلمي اما ان نزلت قدامي على الارض فانني ساوكلك؟ فنزلت على ظهر الغول اللهم صلي على النبي؟ نسيت احنا وين صرنا؟ صرنا عند الغول؟ ايوه الله يذكرك بالخير: وقال الغول ياالله على البيت.

وراح يمشي فيها وهي مابتعرف وين رايح فيها الغول ولا شو رايح ايسوي فيها؟ مسكينه الله يكون بعونها نرجع للبنات لما وصلن البنات سألت ام جبينه؟ وين جبينه؟ قالن البنات جبينه راحت معنا صحيح لكنها اختفت في الطريق وماعرفنا وين راحت؟ امها صارت تبكي وتصرخ وراحوا اخوانها يدورّوا عليها في كل درب ومكان وامها تقول احنا مابدنا اياها تطلع من البيت لكن صار الي صار نرجع للغول الغول اخذها لبيته في مغارة في الجبل وظل يطعمها ويعتني فيها وبلا طول سيرة وبعد مدة اتجوزها وانجبت منه بنت وفي يوم قال الها الغول ان شفتيني افتح عيوني فانا نايم اما ان كانت عيوني مغمظه فانا صاحي وظلت تراقبه حتى شافت

عيونه مفتحة وهو نايم عندها حملت بنتها وهربت؟ وبعد أيام وصلت الى بيت اهلها ووجدت امها جبينه ففرحوا فيها كثير وبعد مدة احس اخوانها ان غنمهم ابتنقّص وان واحده من الغنم بتروح ورا الثانيه وقرروا انهم يراقبوا فيها الغنم بالسر واكتشفوا ان بنت اختهم هي اللي ابتوكل الخرفان عندما اياناموا؟ فقالوا لاختهم لازم بنت الغول اتموت احسن ماتوكلنا اذا خلصت على الخرفان لكن اختهم وافقتهم خوفا منهم؟ وقاموا الصبح وحطوا قدر جريش وقدر ميّة وملح وقالوا للبنت بدك توكلي الجريش وتشربي قدر المي وكانوا قاصدين موتها لكن امها عملت فتحة في اسفل قدر الميه ومثلها في قدر الجريش بالخفيه عن اخوانها وصارت الميه والجريش يسيل في حفره تحت القدور وقالت للبنت سوي حالك انك اكلت الجريش وشربت الميه والملح ولما الاولاد شافوا بنت اختهم صارت توكل وتشرب تركوها وراحوا لشغلهم؟ لكن البنت هربت من باب البيت الخلفي مثل ماقالت الها امها وظلت تمشي حتى تعبت فتذكرت ابوها الغول وقالت لابد من الذهاب الى والدي لاخدمه بعد ان اصبح عجوز كبير وظلت تسير في الطريق حتى اهتدت الى الجبل فوجدت والدها ملقى على الارض يتحرك بصعوبة فقامت تحضر له الاكل واطعمته وظلت تخدمه حتى مات فدفنته وتذكرت امها وصارت تبكي على فراقها وقالت لابد ان ازور امي؟ وعادت لبيت امها ووجدتها مريضة ياحسرتي عليها؟ المسكينه مالها ناس والاخوان راحوا لنسوانهم و بعد ان تزوجوا وفتح كل منهم بيت وتركوا اختهم تعاني من المرض فاعتنت بها وظلت تخدمها حتى ماتت فبكت عليها ودفنتها وظلت لوحدها في البيت وفي يوم من الايام دخل عليها شاب وسيم حلو رحبت فيه وقدمت له ما تيسر من الطعام وبعد مدة طلبها للزواج فقالت له انها ابنة غول ولا يمكنها ان تتزوجه فقال لها انا برجعك لبني جنسك الانس واحضر البخور وقرا عليها وعزّم فرجعت انسيه مثل ما كانت بعدها تزوجها ابن الحلال وعاشوا في ثبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات. وصاروا اغنياء عندها رجع اخوانها يطلبوا مساعدتها ومعونتها لكنها قالت انتو كنتو بدكم تقتلوني وتركتو امي وهي عجوز لكن الدم ما بصير مية انا مسامحتكو واعطتهم الي في النصيب. وطار الطير وتصبحوا على خير

تحليل عناصر الحكاية

للحكاية عناصر كثيرة حددت مسارها منذ البداية حتى النهاية وهذه العناصر هي التي تحدد اسلوب حياة العائلة في التقيد بمجموعة المفاهيم ومنظومة القيم التي تثبت مكانة الفرد أو خروجه عن الهيئة الاجتماعية الكبيرة وذلك من خلال انزياح تلك القيم والمفاهيم عن مجال سلطة المجتمع أو ثباتها بكل معتقداته وعاداته وتقاليده الراسخة، وعناصر حكاية (جبينة) هي:

١. الفقر وما يسببه من جوع ومرض وإذلال وضعف يجعل صاحبه يذعن لسيطرة الغني الذي يستعبده ويسخّره لخدمته.
٢. الابنة الوحيدة أو الابن الوحيد: هذه الوحدة التي تعكس هاجس الخوف عند أهله خوفًا عليه من الضياع وهو أملهم في المستقبل، وهذا الخوف يدعوهم الى (تدليله) أي معاملته بلطف وتحقيق رغباته لكن هذه المعاملة التي تتمثل في وضعه في البيت أكثر الأوقات وعدم مشاركته لاترابه في الخارج يجعل منه ضعيف الشخصية قليل المعرفة.
٣. وجود الحسد لدى أفراد المجتمع الواحد وفي الحكاية (جبينة) تمثّل الحسد في كيد صديقات جبينة وحسدهن لها لجمالها حيث اعتبرنها حجر عثرة في طريق زواجهن لأنّ شباب الحي يقارنون بين جمالها وجمالهن؟ وقد يكون الحسد ناتجًا عن نجاح الفرد أو العائلة في الحياة أو الغنى وغير ذلك كثير مما تشتهيه النفس.
٤. السذاجة التي اتصفت بها جبينة نتيجة معاملتها كابنة وحيدة وعدم مخالطتها لا ترابها من البنات ممّل أورثها عدم معرفة تفكير أفراد المجتمع الذي حولها لذلك انساقت إلى طلب بنات الجيران بالذهاب معهن إلى الغابة ولم يدر بخلدها أنّهن يرسمن خطة وحيلة للخلاص منها.
٥. ظهور الغول، ذلك الحيوان الأسطوري الذي هو ليس

بالأنس ولا هو بالحيوان لكنّه يجمع صفات غريبة قد تكون حيوانية وإنسانية وخيالية في الوقت نفسه، وهو شرير دائمًا لكنّه غبي يستطيع الإنسان التغلّب عليه بذكائه ما دام لا يقدر أن يغلبه بقوته، وهذا الغول وغيره من الخوارق يخلقه تفكير الإنسان وخياله ويشكّله كما يتخيّل؛ فقدومه قد يكون اعصارًا يتلوّى في السماء وعيونه حمراء مشقوقة تقدح شررًا وارجله كحوافر الحيوانات وأنيابه طويلة صفراء وشعره كث.....إلخ.

٦. زواج الابنة بالغول أو الزواج بالجن أي الزواج المتبادل بين الإنس والخوارق وقد رسخ هذا الاعتقاد في الوجدان الشعبي الجاهل إذ لايعقل أن يكون السحرة والمشعوذون الذين يدعون بجمع الجن وتفريقهم بل وحبسهم أحيانًا أن يصدّقوا هذا الاعتقاد وهم يعلمون جيدًا أنّهم هم اللذين يخلقون هذه الخوارق للسيطرة على ضعاف النفوس والجهلة من الناس.

٧. استخدام الإنسان لذكائه وحنكته بواسطة العقل الإنساني المميّز عن غيره من المخلوقات يمكنه من خداع القوى الشريرة وهذا ما حصل مع جبينة التي هربت من بيت الغول أثناء نومه وقد كانت قد عرفت بحيلتها كيف ينام الغول.

٨. الابتعاد عن قوى الشرّ ومصادره وذلك بهروب جبينة من بيت الغول وعودتها الى بيت أهلها البشر.

٩. بروز القيم النبيلة في نهاية الحكاية مثل(البر بالوالدين) وحنان الأمومة والأبوّة حتى لو كان الأب غولًا لأنّ مثل هذه القيم تعلو على كل شيء وقد يكون هذا هو هدف الحكاية الأسمى؛ إذ تجلى ذلك بعناية الابنة بأبيها الغول ثمّ بأمّها الأنسيّة حتّى وفاة الاثنين ولم يجعلها كونها ابنة غول أن تتخلى عن هذه القيم الاجتماعية السامية.

١٠. ضعف المرأة وهذا ما ظهر في هروب جبينة من الغول؛ لماذا لم تقتله وهو نائم، بدل الهروب منه؟ هذا الضعف الذي يلازم صورة الأنثى منذ القدم لعله ظهر بقيام وسيادة المجتمع الذكوري، وضعف الأنثى هو الذي يفسّر التجاء المرأة دائمًا للأهل للاحتماء بهم أما الرجل فقد يذهب إلى أي مكان في العالم.

١١. تخلّي الأخوة عن أختهم بعد زواجهم وتكوينهم أسرًا جديدة وإذا كان هذا التخلي يعتبر عملًا غير إنساني وغير مقبول في المجتمع، لكن الواقع يكون هكذا في معظم الحالات إذ ينصرف اهتمام رب العائلة الى عائلته الجديدة التي يرسم مستقبله من خلالها، أمّا الأخت التي لم تتزوج من الإنس وتنجب منهم فقد أصبحت ماضيًا عند لأولاد وبنات أخوتها وهكذا الجدات كلهن تراكمات من الماضي.

١٢. ظهور الساحر الذي يعيد ابنة الغول إلى أساسها الإنسي لأنّ أباها الغول هو مخلوق غير حقيقي، وهذا هو الهدف الأخير والمعلومة التي يرغب مؤلّف الحكاية أو مؤلفوها من توصيله للناس؛ فكلّ شيء يعود إلى أصله.

كيف انتهت الحكاية؟

لقد انتهت حكاية جبينة مثلها مثل غيرها من الحكايات الخرافيّة بانتصار الحقّ وقوى النور على الشر وقوى الظلام وذلك على يد الابنة التي رجعت إلى أصلها الإنسي فقضت على الفقر بما وفره لها الساحر الطيب زوجها وخلفت كثيرًا من الأبناء بدل الوحدة التي عانت منها هي وأمها وانتصرت على حسد صديقاتها وقامت بواجبها تجاه والدها وأمها وتسامحت مع أخوالها بمقابلة جحودهم وظلمهم بالإحسان إليهم وفي النهاية عادت إنسيّة مقبولة في مجتمعها بل وفعّالة.

نظرات تحليلية
في أهداف الحكاية الخرافيّة وأغراضها

قبل الحديث عن أهداف الحكاية الخرافيّة وأغراضها لابدّ من طرح عدد من الأسئلة:

من قام بتأليف الحكايات الشعبية الخرافية؟ هل هو مؤلف؟ حاذق؟ ماهر؟ لديه اطلاع على الأساليب التربوية في ذلك الزمن الغابر؟ أم هو الشعب يأخذ بعض أفراده عن أسلافهم يضيف إلى الحكاية كلّ ما أراد تحقيق هدف ما؟ أم هو كاهن لديه اطلاع على خوف الناس من المجهول؟ أم هو ساحر يعرف كيف يستميل الناس إلى فنه وإقناعهم بمعرفته للغيب وللاسترزاق من هذا الفن؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها من الأسئلة الكثيرة التي تدور في رؤوس الباحثين لابدّ من تحليل كثير من الحكايات الشعبية الخرافيّة، وبالرجوع إلى معظمها نجد ما يلي:

١. كلّ حكاية لها هدف معين أو عدّة أهداف تربويّة توثق صلة الفرد بالقيم الاجتماعيّة السائدة في ذلك المجتمع.

٢. تعظيم العقل البشري من خلال ذكاء الإنسان، حنكته، حكمته، درايته واستغلاله لغباء الحيوان رغم قوّته، ثمّ تغلبه حتّى على المخلوقات الأسطورية.
٣. التأكيد أنّ المخلوقات البشريّة هي الشريرة، وانّ الشرّ في طبعها وهي سبب معاناة الضعفاء من البشر الذين يذعنون للأقوياء سواءً أكانت القوة جسدية أم عقلية أم مرضية أم بكثرة الأفراد أم بما لديهم من أسلحة وقوّة اقتصاديّة، وهذا ما ظهر في حسد جارات جبينه.
٤. البحث عن سند للمخلوق الضعيف وتجسيد ذلك السند لتخويف اللآخر القوي ليهاب الضعيف خوفًا من انتقام السند الخفيّ الذي يساعد ويساند كل الضعفاء وقد يكون معبودًا (طوطمًا) أو يملك قوّة هائلة أقوى من قوّة البشر كالريح أو البرق أو الرعد، أو يكون ذا فائدة للجميع كالشمس والقمر والنهر والبحر، وهذا السند تحوّل في ما بعد إلى عبادة تحتاج من الإنسان تقديم القرابين والضحايا والبخور والأدعية ليرضى ذلك المعبود عن الإنسان الضعيف.

ولابدّ أن نفرّق بين الحكاية الشعبيّة الخرافيّة (الأسطورة) والحكاية الشعبيّة الواقعيّة؛ فالأخيرة تعبّر عن الضمير الشعبيّ الذي يمثل آراء الأفراد ومواقفهم في حياتهم السياسيّة والاجتماعيّة.(١) كما تقول نبيلة ابراهيم في كتابها أشكال التعبير في الأدب الشعبي.

وهذا يعني أنّ الحكاية الشعبيّة الواقعيّة متصلة بأحداث وأفكار بعض الأمم القديمة وتعكس تجارب إنسانيّة مجهولة، ولهذا لابدّ أن تقرأ وتكتب بروح أهلها وأحاسيس صانعها الأوّل وإلاّ فقدت كلّ ما فيها من معايير وأفكار وقيم كانت رائجة في ذلك الزمن (٢) ولعلّ كثيرًا من الباحثين في الفولكلور لم يفرقوا بين الحكايتين الشعبيّة الخرافيّة والواقعيّة وظنّ بعضهم أنّ الدّافع لكلّ الحكايات الشعبيّة هو دافع نفسي هدفه التسلية والإمتاع وتنفيس الناس عن أمانيهم وأحلامهم ومكبوتاتهم (٣).

ومن المؤسف أنّ كثيرًا من الأدباء العرب والمسلمين صدّقوا كثيرًا من الحكايات الخرافيّة وظنّوا أنّ مسرحها كانت بادية العرب فهذا النويري يقول إنّ بعض رجال العرب في العصر الجاهلي قد يتزوجون من بعض الغيلان(٤) ولم يدركوا أنّ هذه حكايات خرافيّة تحدّرت من الماضي البعيد وإذا دلّ كلامهم على شيء فانّما يدلّ على جهلهم بالعرب وتراثهم، كون معظم اولئك الأدباء ليسوا عربًا في الأصل وعرّبهم الإسلام واللغة العربيّة وظلّوا على اعتقادهم بأنّ ماقبل الإسلام كان جاهلية مظلمة في كلّ شيء ولم يحاولوا دراسة الحضارة العربية القديمة التي تمثّلت في دول الأنباط وثمود والأدوميين وتدمر ودول اليمن المعينيين والسبئيين وغيرهم ولم يدركوا أنّ الجاهلية تعني الجاهلية الدينية فقط وهي الوثنية.

وبغض النظر عمّا قاله بعض الباحثين فإنّ الحكاية الخرافيّة الأسطوريّة تمتاز بشخوصها الخارقة كالجن والغول والسحر الذي يحوّل الأشياء الواقعيّة إلى خوارق وأشياء غريبة لا يصدّقها العقل، ولأنّ الخرافة تعيش وتزدهر بين الأفراد الجهلة من مختلف شعوب العالم فإنّ صناعها والذين يسيّرون دفّتها هم الأذكياء من البشر يزرعونها في أذهان الناس ومع مرور الوقت تصبح جزءًا من حياتهم وتظل تعيش في وجدانهم يتناقلونها من جيل إلى جيل؛ لأنّها تصبح قوّة فوق قوّة البشر لتحمي الضعفاء وتأخذ حقوقهم وترى كلّ ما يصنعه أو يعمله الفاسدون والظالمون في الخفاء من مؤامرات ودسائس. وينتظم أسلوب الحكاية الخرافيّة في إقامة التوازن بين القوى غير المتكافئة وذلك بالتجاء القوى الضعيفة إلى خلق القوى الخارقة الخارجة عن المألوف(٥) لتخيف الأقوياء المتجبّرين كما أنّ الكهنة يسهمون في خلقها للسيطرة على عامّة الناس ولأنّ الكهنة قد حصروا القراءة والكتابة في أيديهم فقد يوهمون الفرعون أو الحاكم بأنّهم يمسكون بمفاتيح السحر والطلاسم ويتحكمون في هذه المخلوقات اللامرئيّة ولا يتمكّن الفرعون أو غيره من تسخيرها لخدمته أو اتقاء شرّها إلاّ بأمر الكهنة، كلّ ذلك للحفاظ على مراكز الكهنة ومشاركتهم الفرعون في الحكم، وهذا دليل واضح على أنّ البشر هم الذين يصنعون هذه المخلوقات بذكائهم، وربما لإظهار غرض أخلاقي يرمي إلى الوعظ والتعليم(٦)

ومن يتعمّق في دراسة الأساطير السومريّة والأكاديّة المتعلّقة بنشوء الكون وظهور الإنسان وقيام اله الحكمة(انكي٧)ب صنع الناس من الطين ليشتغلوا بالأرض ويربوا المواشي ويوفّروا الحياة الرغيدة لآلهة السماء يستطيع الرّبط بين هذه الأساطير والحكايات الشعبية الخرافية واذا أمسك بطرف ذلك الخيط فقد يهتدي إلى كثير من الغموض الذي يكتنف هذه الحكايات إذ إن الأساطير التي وصلتنا من أعماق الحضارات القديمة (مابين النهرين والنيل والحضارة اليونانية وغيرها) تثبت أنّ

التحولات الاجتماعية كانت تؤدّي باستمرار إلى تبدّل مفهوم البشر عن العلاقات القائمة بين الآلهة من جهة وبينها وبين البشر من جهة أخرى؛ فمن خلق وأوجد هذه العلاقات غير البشر أنفسهم؟ وهذا يظهر بوضوح في قصيدةجلجاميش(٨) الأكادي وصراعه مع العملاق(خومباتو) ثمّ مع ثور السماء الذي هبط وابتلع مياه الفرات، وقد شكّلت هذه الحكايات الخرافيّة فنًّا خاصًّا حفظ أكثر من غيره ملامح الأدب الشعبي، لكنّ إهمال هذا الأدب من قبل علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا الذين قيدوا أنفسهم بالموضوعات التقليدية التي ورثوها عن العلماء الأوائل والتي تفتقر إلى التحليل العلمي وذلك باللجوء إلى الطابع الأدبي أو الفلسفي(٩) تسبب في صرف نظر الباحثين الجادّين عن هذا الأدب، وكان عليهم أن يدركوا أنّ هذه الحكايات ليست ثرثرة عجائزيّة بل هي تراث شعبيّ فيه أصالة ومعرفة وخبرات أمم في الحياة القديمة، وأستغرب ما قاله الباحث الحرباوي(١٠): إنّ خوف الإنسان في الماضي السحيق من المصير المجهول أجبره على الاعتقاد بأنّ في كلّ ما يدهشه قوّة خفيّة ولكي يدفع شرّها توصل إلى طرق تنفيرها بأشياء من صنعه وهذه نظرة سطحية وتبسيط للحكاية الخرافيّة فكيف يكذب عليها بأشياء كاذبة وهو يعرف في داخله أنّها تعرف كلّ شيء عنه ما خفى وما أعلن؟ بل إنّ التفسير المنطقي يقول إنّ الإنسان هو من أوجد هذه المخلوقات ثم صدّق أكذوبته الأولى ورسخت في ذهنه وأصبحت جزءًا مقدّسًا من معتقداته وقد كان رجال الدين في العهد البابلي(١١) والمصري هم الذين يقومون بالسحر وعامّة الناس لا يمكنها القيام بمثل هذا الدور، وطريقة التعزيم لإخراج الجن من المريض ما زالت متّبعة عند المشعوذين من ذلك التاريخ إلى يومنا هذا ممّا يدلّ على أنّ الكهنة قد أسهموا في إيجاد مثل هذه الأرواح الشريرة وادعوا بقدرتهم على محاربتها وإبطال مفعولها على البشر الجهلة والضعفاء وكيف يفسر ذلك؟ إذا كان الكهنة لا يدركون كنه هذه المخلوقات التي صنعوها بأفكارهم وألبسوها رداء التقديس؟ ولماذا لا يخافونها عندما تكتشف أكاذيبهم وهم يعالجون الناس كذباً؟ ويمكن القول إنّ الحكاية الخرافية لم تأت محض الصدفة بل رويت من قبل بشر أذكياء عرفوا كيف يصوغونها لتدخل إلى قلوب الناس فتوجّههم إلى أهداف سامية وعادات وتقاليد يريدها المجتمع، كذلك إيجاد قيم نبيلة يتربّى عليها الإنسان، واذا ما خرج عن هذا الإطار فإنّ هناك من يعرف أسراره من القوى اللامرئيّة المتمثّلة في مخلوقات خياليّة كثيرة جدًا ولها صفات تختلف فيها من مجتمع إلى آخر وربّما من حضارة إلى أخرى حسب طبيعة وجغرافية المكان.

الهوامش:

١- ادب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن/ د.عمر الساريسي / وزارة الثقافة، مطبعة السفير، ص٤٨.

٢- هباهبة، طه، من يصدق الغيلان، ص٧.

٣- الساريسي، عمر، أدب الحكاية الشعبية في فلسطين والاردن، وزارة الثقافة، طبعة ٢٠١١، ص٤٨.

٤- المصدر السابق ص٤٦.

٥- الساريسي، عمر، الوعي الفولكلوري في الاردن وفلسطين، طبعة ٢٠١٣، ص١٢٢.

٦- العمد، هاني، كتب ومؤلّفون في التراث الشعبي الاردني، وزارة الثقافة، الطبعة الاولى ٢٠١١، ص٣٠٢.

٧- فرح، نعيم، تاريخ الشرق القديم، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٢، ص٤٦.

٨- المصدر السابق، ص٤٩.

٩- ابو زيد، أحمد وزملاؤه، دراسات في الفولكلور، دار الثقافة والطباعة القاهرة، ص١٦٧.

١٠- الحرباوي، جميل حسين، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة العراقية، العدد التاسع، ١٩٧٨، ص ٧١.

١١- يوسف، شريف، السحر عند البابليين والمصريين، مجلة التراث الثقافي العراقي، العدد السادس، ص٤٧.

تاملات في حكاية شعبية

حكاية: لولية بنت الغولة

طه الهباهبة *

* باحث في التراث الشعبي، وزير سابق.

نص الحكاية بلهجتها الشعبية

"كان فيه سلطان ، متجوز مره وبحبها كثير وما خلفت له اولاد وكانت تدعي ربها دايما انه يفرحها ويفرح جوزها، وإذا جاها ولد غير تسميه (يوسف) وتخلي الزيت يجري في الوادي، فاستجاب الله دعواتها ورزقها ولد وسمته(يوسف)، لكن ما وفت بنذرها ولما صار عمر الولد ست سنين وهو بلعب اجاه مارد كبيرو صار يقول اله: قول لامك انها توفي نذرك والا بقصف عمرك، ولما رجع يوسف على البيت نسى ان يقول لامه اللي صار، وفي اليوم الثاني اجا المارد وقال اله نفس الكلام وساله ليش ما قال لامه؟ فقال نسيت فقرصه حتى لاينسى.

وسارت القصة تتكرر كل يوم المارد بقرص ويوسف بنسى وفي احد الايام وكانت امه بتحممه شافت اللي على جسمه وسالته فانكر اولا ولكنه اعترف لامه وذكر لها قصة المارد فخافت على ابنها وطلبت من زوجها انه يوفي النذر، فقال زوجها ان هذا النذر مكلف ولكن الزوجة اصرت على تنفيذه خوفا على ابنها من المارد فنادى الزوج على الخد م وطلب منهم ان يحملوا الزيت واعلنوا للناس والرعية كلها انه رايح يخلي الواد يجري بالزيت فصاروا الناس يحضروا اواني عشان ياخذوا الزيت قبل ما تشربه الارض ولما سال الزيت في الوادي راحوا الناس يجمعوه وكل واحد يوخذ نصيبه الا عجوز اتاخرت لانها مريضه وتعبانه جابت معها قنينه اصغيره وصارت تعبي فيها اشوي اشوي وكان في الارض توالي زيت فاتغلبت وتعبت حتى عبتها، وكان يوسف واصحابه يلعبوا حول العجوز حتى كسروا قنينة الزيت فغضبت العجوز وسالت مين اللي كسرقنينتها؟ فقالوا لها : هذا يوسف. قالت: يوسف ما اقدر ادعي عليه لانه وحيد امه وابوه، ولكن الله يبلاه في حب (لوليه بنت الغوله). ولما كبر يوسف وصار شاب مرض وما فادوا كل الاطباء اللي جابهم ابوه الا واحد كان عنده كان عنده خبره وتجارب في الحياة قال هذا الولد مدعي عليه في حب لوليه بنت الغوله وما بطيب من مرضه غير ايشوفها ، راح يوسف عند العجوز اللي دعت عليه وسالها عن لوليه وقصتها وخبرته انها تربت عند الغوله لان الغوله سرقتها من اهلها وهي صغيره وحبستها في قلعة عاليه جدا وما بدخلها الا اللي بتعربش على شعرها فركب فرسه وراح على القلعه اللي فيها لوليه وقال الها:

يا لوليه يا بنت الغوله دلي شعورك وطلعيني.

فقامت ودلت شعرها مثل الحبل وتعربش عليه وطلع لعندها وحكى عن حاله وحكت هي عن حالها فحبها وحبته وخافت عليه من الغوله وقالت بس تيجي الغوله بخاف توكلك بدي اسحرك، فسحرته (ابره) وسحرت فرسه(مخاط) ولما اجت الغوله وقالت يا لوليه بنت

الغوله دلي شعورك وطلعيني دلت الها الشعر وطلعت.

وقالت للوليه: فيه ريحة انس فقالت لها : ما انا انس فسكتت الغوله.

وفي اليوم الثاني رجعت الغوله وطلعت بنفس الطريقه وقالت ريحت انس من اليوم والا من امس والا من طلوع الشمس فاجابتها البنت بنفس الجواب، وفي المرة الثالثة لما الغوله راحت تسرح قامت فرفعت عنه السحر وعن فرسه وقامت لوليه وعجنت (حناء) وحنت كل الاواعي حتى ما تفسد عليها، ومع السرعه نسيت تحني(الدف) وبعدين ركبت وراه على الفرس وشردوا. ولما اجت الغوله وكانت تحت القلعه تنادي على لوليه حتى تطلعها لكنها ما ردت عليها وردت عليها الرحاه وقالت : لوليه ابتتحمم استني اشوي ونادت مره ثانيه ورد عليها صحن العجين وقالها استني اشوي لوليه ابتعجن، واستنت ونادت وردت عليها (الحلة) وقالت: لوليه ابتطبخ وبعدين رد عليها الزير وقال الها: لوليه ابتشرب مي استني اشوي ، الحاصل انه كل الاواني اللي ردن عليها امحنيات بس الدف اللي ما تحنى فسد عليها للغوله وقال ان لوليه طلعت مع يوسف وشردت، فقامت الغوله ومعها كلبها تركض وتلحق ورا يوسف ولوليه، ولما قربت شافتها لوليه وقالت ليوسف. اسرع ولما حست ان الغوله وصلتهم دعت على امها وقالت يبلاكي يا يمه بوادي شوك ماتطلعي منه وفعلا ربها استجاب لدعوتها ووقعت الغوله هيه وكلبها في وادي كله شوك وصارت الغوله اتقول للكلب : ارتع وانا برتع معاك، وبعد ما خلصت الشوك راحت تركض ورا يوسف ولوليه، ولما قربت دعت عليها مره ثانيه انها تقع في وادي كله مي ما تطلع منه، فاستجاب ربها لدعاها ووقعت الغوله وكلبها في المي ، وصارت الغوله تقول للكلب ياالله يا كلبي انت العق وانا بلعق معك حتى شربوا المي، بعدين صارت تركض وراهم ولما حست بالتعب وما قدرت تلحقهم فدعت على يوسف انه يصير(طير) صغير ويخطفه طير كبير فسمعوا دعوتها وقال يوسف للوليه اركبي على الفرس حتى توصلي

لاهلي لانه دعوة الغوله راح تتلبى وفعلا صار يوسف طير صغير فجاه طير كبير وخطفه والفرس وصلت لوليه لاهل يوسف ولما شافوا اهله الفرس فرحوا وفكروا انه يوسف رجع عليها، ولما عرفوا القصة اتهموا لوليه انها السبب في اللي صار، ولاموها وما اكرموها وحطوها في مكان سيء حتى تنام على التراب، فاجا يوسف وهو طير ووقف على شباكها وقال الها:

يا لوليه بنت الغوله وش حالك ابّيت امي وابوي

..... فردت عليه وقالت:

تحتي تراب، فوقي اتراب ، عيشتي يا يوسف عيشة غراب

فسمعوها وحزنوا عليها وحطوها فوق الحصير ورجع يوسف وسالها نفس السؤال فقالت له:

تحتى حصير فوقي حصير عيشتي يا يوسف عيشة الاسير.

فسمعها ابو يوسف وحس انها بتكلم يوسف فامر انهم ينيموها على حرير ويلبسوها حرير فلما رجع يوسف وسالها نفس السؤال قالت:

تحتي حرير، فوقي حرير، عيشتي يا يوسف عيشة امير

فطلب يوسف منها ان تطلب من اهله ان يقيموا مادبة كبيرة حتى تحضر كل الطيور ومن بينها الطائر الكبير فسمع اهل يوسف قول لوليه فقاموا وذبحوا الذبائح وحضروا كل الناس اللي حواليهم وحضرت الحيوانات والطيور والوحوش ومن بينها الطا ئر الكبير، وتمكنوا من صيده وفكوا يوسف منه وقامت لوليه بازالة السحر عن زوجها وعاد إلى طبيعته وذبحوا الطير الي خطف يوسف وقاموا اهل يوسف وعملوا احتفال كبير وعملوا عرس وزفوا يوسف إلى لوليه، وخلفوا صبيان وبنات.“ انتهت الحكاية.

العناصر الأساسيّة للحكاية

١ــ نلاحظ انّ القاصّ يدخل مباشرة إلى صلب الحكاية دون مقدمات تقليدية ومثل هؤلاء القصّاص(الرواة) لهم قدرة عجيبة على إدارة الجلسات، وفنّ جذب الجمهور

لسماع ما يقولون دون حاجة إلى عوامل تاثيرية سواء كانت دينية ام إجتماعية، فالقاص قال مباشرة: كان فيه سلطان، ثم بدأ في القص دون أن يهتم أو أن يفرش لحكايته ببعض المقدمات.

٢ــ وتبدأ عقدة الحكاية، حيث نجد أنّ زوجة هذا السلطان لاتنجب أطفالاً، ولهذا جاء النذر كبداية دراميّة للحدث، حيث تنذر زوجة السلطان إذا رزقها الله بولد أنّها سوف تسميه(يوسف)، وهنا نلاحظ الارتباط الديني والإنساني بين سيدنا يوسف عليه السلام وجمال طلعته البهية وصبره على المحن والأهوال التي تعرّض لها من أقرب الناس إليه، وبين أمنية زوجة السلطان، وأنها سوف تجعل الوادي يسيل زيتًا، وهنا للزيت دلالة دينية؛ فشجرة الزيتون شجرة مباركة، وهي مصدر الإضاءة والنور والدفء.

٣ــ ويستجيب الله لدعائها، فيرزقها بغلام وتسميه (يوسف) ولكنّها لم تكمل نذرها، بأن تجعل الوادي يجري زيتًا، وهنا جاء عقاب الولد، من قبل المارد لأن الولد لم يخبر أمّه بذلك، ويتكرّر الفعل ثلاث مرات، الولد ينسى والمارد يقرصه في فخذه، حتى تكتشف الأم ذلك عندما جاءت لتحمم الولد، فلّما سالته عن الاحمرار تذكر كلام المارد وأخبرها بتكملة نذرها، وأعلنت في الناس أنها ستجعل الوادي يسيل زيتًا في اليوم المحدّد، حيث توافد الناس وأخذوا كلًّا حسب طاقته إلّا عجوزًا جاءت متأخرة ومعها زجاجة لأخذ ما تستطيع من الزيتن فأخذ الأطفال يعبثون بها حتى كسروا الزجاجة، فغضبت وعندما علمت أنّ يوسف هو الذي فعل ذلك، قالت له: الله يبتليك بحب(لوليه بنت الغوله).

٤ــ تبرز مشكلة جديدة، وفصل جديد بهذا الدعاء الغريب، فلم يعد يوسف يفكّر في شيء إلّا في (لولية)، التي لايعرف لها عنوانًا، حتى أصابه الهزال وظهر عليه المرض واحتار والده والناس بأمره، فجاء رجل شاهدَهُ فقال: هذا الولد مدعي عليه بحب (لولية بنت الغولة)، عندئذ تذكروا العجوز التي كسروا زجاجتها، فنادوا عليها، وأخبرتهم أنّ (لولية) فتاة خطفتها غوله ووضعتها في قلعة شاهقة ولا يصل إليها أحد إلا إذا وافقت (لوليه) على ذلك ودلت له شعرها ليتعربش عليه.

٥ــ يركب يوسف فرسه ويذهب إلى مكان لوليه، ولما وصل إلى أسفل القلعة ناداها قائلًا: يالولية يابنت الغولة، دلي لي شعورك وطلعيني عندك، فاعجبها صوته فدلت شعورها وصعد عندها، وأحبته كما أحبها، فقالت له: إريد ان اسحرك(إبره) وفرسك(مخرز) خوفا عليكما من أمي ، حتى نفكر بطريقة للهرب منها. وتقوم بسحرهما كما قالت.

٦ــ وتاتي الأم(الغولة) وعندما تصعد تقول للبنت: أنا شامّه ريحة إنس من اليوم والا من أمس، فتضحك البنت وتقول: هل نسيت أنني إنس.

ويتكرر هذا الامر ثلاث مرات على ثلاثة أيام، والبنت تنكر، وبعدها قررا الهرب، فقامت بوضع الحناء على كل أدوات المنزل الا (الدف) نسيت ان تحنيه، وهربا معًا، ثم جاءت الغولة، وصارت تنادي على لوليه لتدلي لها شعرها كالعادة، فكانت أدوات المنزل كلّ واحدة تدافع إلا الدفّ فإنه قال للغولة: لولية هربت مع يوسف، وهنا تصاب الغولة بانهيار وحالات من الجنون، فتلحق بهما، هي تقطع واد وهما يقطعان أخر، وهنا تدعو عليهما أن يعترضهما جبل من شوك، ثم نهر، ولكنهما يتجاوزان تلك المشقات، ومع يأسها تدعو على يوسف أن يتحوّل إلى عصفور يخطفه طائر كبير، ويحس يوسف بذلك فيعطي فرسه للبنت ويطلب منها أن تذهب لأهله لطمأنتهم عليه حتى ياتي الفرج.

٧ــ يتحول يوسف إلى عصفور ثم يخطفه طائر كبير، وتعود لوليه إلى أهل يوسف ولكنهم لم يصدّقوا روايتها فسجنوها، فكان يوسف يأتيها على شكل عصفور ويسألها عن أحوالها.

٨ــ يطلب يوسف من أهله أن يقيموا وليمة كبيرة لكلّ الناس والطيور والحيوانات ومتى جاء الطائر الكبير فليمسكوا به ويخلصّوا يوسف من لعنته، ويحدث ذلك، ويتمّ صيد ذلك الطائر وتقوم لولية بتحرير زوجها منه، ويتمّ ذبح ذلك الطير، ويعود يوسف إنسانًا، ويلتقي أهله، ويتزوّج من لولية.

٩ــ تنتهي الحكاية تقليديًّا بزواج يوسف ولوليه، ويقول القاص عبارته الشهيرة: وخلفوا صبيان وبنات.

الأشكال الحكائيّة الشعبيّة عند العرب والمسرح

جمال محمد النواصرة *

تشكّل الحكايات والقصص الشعبيّة للشعوب المختلفة مصدرًا مهمًا من مصادر التراث الشعبيّ؛ فقد وصل إلينا كثير من هذه الحكايات والقصص المرويّة والمكتوبة، التي تبدو متشابهة مع حكايات أخرى، كونها خضعت للزيادة والنقصان، بفعل تنقلها بين شفاه الرواة، أو بين طيات الكتب التي تناقلتها.

وقد كان الراوي (الحكواتي، القاص، الشاعر،) يزيد على هذه الحكايات أو ينقص منها تبعا لمقتضيات حكايته وبيئتها وظروف مستمعيها، ويتناقلها ويرويها للناس من أجل أخذ العبر والمواعظ والحكم منها.

ويفرق بعض الدارسين بين القصص الشعبي والسير الشعبية، فالقصص الشعبي اهتم به الرواة وكتاب الأخبار، ومنه ما هو خاص بالعرب ومنه ما ورد من الأمم المجاورة للعرب مثل الفرس والهند والروم، أما السيرة الشعبيّة فتختلف في بنائها الفني، فالبطل في السيرة الشعبيّة يمر بخمس مراحل هي: مرحلة التكوين، ومرحلة الفروسيّة، والمرحلة الأسطوريّة، والمرحلة الملحميّة، ومرحلة الامتداد(١).

أما الملحمة فهي: (هي الوقعة العظيمة التي تعتمد على الشعر الملحمي في سردها للوقائع والحروب وأخبار الآلهة والأبطال الملحميين، وقد كانت أول الملاحم وأشهرها التي وصلتنا من العالم القديم من الشاعر اليوناني (هوميروس) الذي وضع الإلياذة والأوديسة) (٢).

وتعرف السيرة الشعبيّة بأنّها: فنّ قصصيّ له بنيته الفنيّة الخاصّة به، بحيث تسير

* باحث وكاتب أردني.

(١) علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحيّة عند العرب، ص٦٧٨

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٢-١٤٨.

كلّ السير المتكاملة على قواعد وأصول هذه البنية.

ولنأخذ مثلا سيرة « عنترة بن شداد» فعنترة هو إنسان عاجز أمام القدر، لأنّه عبد أسود مقهور، ولكنه بطل وفارس ومغامر، ثم يصبح رمزًا للإنسان العربي في مواقفه السياسيّة والعسكريّة من أعدائه، فيتحوّل بعدها إلى بطل قومي، ثم يكون بطلاً ملحميًّا، ثم تأتي مرحلة الأولاد الأبطال أو الامتداد.

وهنالك تعريفات كثيرة لمصطلح الحكاية الشعبيّة سواء في القاموس الإنجليزي أو الألماني أو العربي، ولكن جميع التعريفات تجمع على أنّها تناول للمواضيع التي تهمّ الشعوب ووجدانهم واهتماماتهم وبطولات أبطالهم، فهي بالتأكيد تعبّر عن ملامح المجتمع وأنظمته السائدة، وهي جزء مهم من تراث الشعوب وتاريخهم، تنتقل من جيل إلى آخر ومن مكان إلى آخر، ولا تقوم على السرد القصصي حسب، وإنّما على المحاكاة والتقليد.

«ومن أهم خصائصها:

- تقف الحكاية دائما إلى جانب البطل الذي قد يكون واقعًا تحت الظلم والقهر.
- تجتذب الناس إليها لأنّها تعبّر عن همومهم وظروفهم .
- الواقعيّة في الطرح وتحديد الزمان والمكان.
- تنتقل من مكان إلى آخر ومن جيل إلى آخر، وقد تتعرّض للزيادة أو النقص معتمدة على الرواية الشفويّة للراوي.
- أنّها مادّة مرنة صالحة لكلّ زمان ومكان، وقابلة لتطويعها وتوظيفها لمعالجة القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة.

وقد اتفق المختصّون في التراث الشعبيّ على أنّ أشكال التعبير في الحكاية الشعبيّة هي: الأسطورة، والسيرة (الملحمة)، وحكاية الحيوان، وحكاية الجانّ والخوارق، وحكاية الألغاز والنوادر والفكاهة.

وبالرّغم من الاتفاق والاختلاف على هذه التقسيمات، إلا انّه اتُّفق على أنّ جميع الحكايات لها نمط واحد في البداية والنهاية، ويرجع تاريخ الحكايات الشعبيّة العربيّة إلى الجاهليّة حيث يدور معظمها حول الأبطال والشخصيات التاريخيّة ثم تطورت بعد ذلك لتتناول قضايا أكثر شمولية».(٣)

وتعدّ السِّيَر والملاحم من أكثر المصادر الشعبيّة جماهيريّة

واهتمامًا وحضورًا بين الناس، فهي تتميّز بثبات جذورها التاريخية، بالرغم من الاختلاف الذي قد يحصل نتيجة لتعدد اللهجات وطريقة التوصيل: (رواية، وسردًا، وتشخيصًا، ومدحًا، وغناءً) فضلًا عن طريقة التلقّي وخصوصيّة المتلقّي.

فقد نجد أنّ الأشعار المرويّة هي نفسها في أغلبيّة الأقطار العربيّة، إلا أنّ السير والملاحم تنفرد عن المصادر التراثيّة الأخرى بكونها تتحدّث عن شخوص مميزين هم: (الأبطال الأسطوريين).

هؤلاء (الأبطال الأسطوريين) هم أمل الناس ورجاؤهم في الخلاص من الواقع، بالرغم من أنّهم في عالم آخر هو الماضي، والبطل الأسطوري هو ذلك الحلم الذي يتعلّق به المتلقي لكي ينتصر للواقع الذي تعرّض للتخريب أو الاختراق.

وعادة ما يكون لهذا البطل الأسطوري من يعينه من الجان والعالم الخفي والشخصيّات الخرافيّة، فالحيوانات تتكلّم والأموات تأتي أرواحهم، والخير هو المنتصر في نهاية المطاف، وهذا هو الهدف الكامن لها، فهي، وان كانت لتسليّة الناس في المقاهي والشوارع أو الساحات، إلا أنّها تعدّ محرّكًا للحسّ الجماعيّ والضمير الشعبيّ.

وقد تأثّرت هذه السير بحكايات وتراث الأمم التي سبقتها وملاحم اليونان وأساطير السومريين والبابليين وغيرها. ومن أشهر الملاحم العربية: السيرة الهلالية، سيف بن ذي يزن، عنترة بن شداد، السيرة الحسينية، والزير سالم وغيرها.

«وبالرغم من أنّ هذه الملاحم المتميّزة في مواقفها وأحداثها وخطّ سيرها الدرامي والقصصي، وتفرّد أبطالها ووضوح شخصياتها، إلا أنّها قد تخضع لخصوصيّة كلّ شعب، فيضيف عليها الراوي صبغة من واقع المجتمع الذي يعيش فيه، فضلًا

(٣) احمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص١٠٤- ١١١

عن ابتكار وسائل جديدة متنوّعة أثناء روايتها وتشخيصها، ممّا يجعله مبدعًا آخر بعد المبدع الأوّل الذي كتبها، وبذلك فإننا أمام رواة مبدعين في أساليب توصيلهم لهذه السيرة، سواء أكان شعرًا أم نثرًا أم إنشادًا على الربابة.

وقد كانت تتخلل هذه السير والملاحم فترات من الراحة للجمهور الذي يجلس منسجمًا مع الأحداث والغناء والقص والشعر، أو فترات من الراحة للراوي نفسه الذي قد يشعر بالملل في نفسه أو في نفوس الحضور مما يتيح الفرصة للمداخلات، أو سرد حكايات ألف ليلة وليلة، أو القصص الشعبي، ريثما يزول الملل، ثم يعود لرواية السيرة التي بدأ بروايتها»(٤).

والبطل الأسطوري في السير والملاحم العربيّة هو نفسه في الأساطير اليونانيّة القديمة، فهو يمتاز بالنبل والأخلاق المثاليّة والبطولة والشهامة والشجاعة، ولكنّه بالرغم من ذلك يقترف إثمًا أو خطأً يجعله ينحدر إلى مستوى أقلّ من مكانته العالية بين الناس في مجتمعه، فقد يكون هذا الخطأ بشريًّا أو قد يكون حتميًّا من الإله أو الطبيعة.

وقد تأثّرت الأعمال المسرحيّة بالسير الشعبيّة واستلهمت نماذج كثيرة منها مثل: سيف بن ذي يزن، عنترة بن شداد، الظاهر بيبرس، أبو زيد الهلالي، الزير سالم، وغيرها، حيث السير الشعبيّة النموذج الأقرب للدراما المسرحية.

(٤) فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، ص٩٠-٩٨
(٥) احمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص١٦٤

والبطل في السيرة الشعبيّة لا يُقهر، لأنّه صاحب حقّ وصاحب رسالة، ولا يموت إلا من أجل القضايا الكبرى التي تهمّ المجتمع بشكل عام. «وقد صورت السيرة الشعبيّة الحياة الاجتماعيّة والعادات والتقاليد للمجتمعات التي ينتمي إليها أبطال تلك السير، وتصف لنا الأحداث والمواقف المتنوّعة وتصورها بفكاهة لاذعة».(٥)

ونستطيع أن نجمل أهم مميزات السير والملاحم الشعبيّة بما يأتي:

- تعتمد على التاريخ والأساطير في الرواية.
- لابدّ من توافر الراوي الذكي، القادر على الارتجال والإلقاء والغناء والإنشاد والمدح والتشخيص.
- قد يقوم الراوي بالزيادة عليها أو حذف بعضها لتتلاءم مع المجتمع الذي يعيش فيه.
- تعتمد على الراوي الذي يرويها عبر الأجيال المتتابعة ويجعل منها حكاية شائقة متميّزة بذكائه وقدرته على الأداء والتنكّر.
- أسهمت في إثراء التراث المسرحي العربي الحديث.
- أسهمت هذه السير في بعث الأمل بين الناس الذين يعانون من قسوة الحاضر وروح الانهزام المفروضة عليهم، فالماضي هو الذي يساعد الحاضر في اجترار النصر والأمل والتغنّي به بعدما أصبح النصر بعيد المنال.

وتبقى السير والملاحم الشعبيّة هي الحكاية المعبرة عن واقع الناس وطموحاتهم وضمائرهم الشعبيّة وذاكرتهم الجمعيّة إن أُحسن تناولها وتوظيفها.

إن قلّة عدد الرواة لهذه السير في السنوات الأخيرة من القرن

العشرين، وسنوات هذا القرن، أسهم في نسيانها من ذاكرة الناس الذين أثقلتهم قسوة الحياة والغزو الثقافي والاختراق المتعمّد للهويّة العربيّة، بحيث إنّ قصص هذه السير وحكاياتها لم تعد متداولة بين الناس أو بين الرواة أنفسهم.

فنون أدائيّة مكتوبة تعتمد التشخيص

حكايات ألف ليلة وليلة

إنّ أكثر ما يميّز (حكايات ألف ليلة وليلة) هو المزج بين التاريخ والأسطورة من جهة، وبين التراث الشعبي العربي والتراث العالمي من جهة أخرى، وخصوصًا في مجال الأبطال التاريخيين المعروفين لنا، فالحكايات استطاعت التوليف بين الأساطير اليونانيّة والحكايات المختلفة لدى كثير من الشعوب.

وقد ظلّت هذه الحكايات تروى شفهيا على مرّ العصور وتتناقلها الأجيال جيلا بعد جيل، ويسردها الرواة في المقاهي والتجمعات الشعبيّة حتى وقتنا الحاضر.

ولم يقتصر الأمر على الرواية الشفهيّة، بل كانت هناك مخطوطات لهذه الحكايات في كلّ بلد عربي، ربما تختلف اختلافًا بسيطًا في المضمون، أو في الشخصيات، أو في الأماكن، أو في عدد الحكايات من بلد لآخر، أو من زمن لآخر أيضًا، إلا أنّ هذه الحكايات كانت تتزايد نسبيًّا من عصر إلى عصر ومن بلد إلى آخر، لتتناسب مع التراث الشعبي لكل شعب من الشعوب(٦)

وهذه الحكايات بما تحويه من أجواء غامضة وسحريّة إنّما هي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالزمن، فالزمن يتردّد كثيرًا فيها، وهو رمز نهايتها.

فصياح الديك هو الجرس الذي يدقّ لإنهاء الحكاية التي تقصّها «شهرزاد» كلّ ليلة على«شهريار» لتتخلّص من سيفه المسلط على رقبتها، وتأخذ في إقناعه بضرورة الحفاظ على حياتها لإكمال الحكاية الجديدة، وفي نهاية كلّ حكاية نسمع الحكمة من «شهرزاد» الراوية، ونفيق من العوالم السحريّة التي دخلنا فيها.

وشخوص الحكايات تكون غالبًا شخوصًا آدميّة مسحوقة، تقف في مواجهة قوى الشرّ، فتتدخّل قوى خارقة لتخلّصها.

والراوي لهذه الحكايات قد يتوقّف أحيانًا عن رواية قصته، مضطرًا للتعليق على مداخلات الحضور، وتدخّلهم أحيانًا في مجريات القصّة، أو إبداء آرائهم؛ ففي المقاهي الشعبيّة العربيّة، قد يضطرّ أحيانًا لتأجيل الرواية بسبب ظروف يفرضها الجمهور المتلقي لحكايته عليه، أو انتهاء الزمن المخصّص (حلول الفجر) أو تدخّل الجمهور في سياق الحكاية أو معارضته لنهايتها التي قد لا تعجبه) (٧).

ويعتقد أنّ اسم «شهريار» ربما جاء من «شهر أيار» الذي يعني فناء الربيع، أما «شهرزاد» فربما جاء اسمها من «شهر آذار»، فهما اسمان لشهرين في التقويم السرياني (الآرامي)، وهما مماثلان لأسطورة: «عشتار وتموز» في الأساطير البابليّة والسومرية (٨).

وبدأ الاهتمام الحديث بـ (ألف ليلة وليلة) عندما ترجمها إلى اللغة الفرنسيّة المستشرق الفرنسي (أنطوان جالان) عام ١٧٠٤م، الذي صاغ الكتاب بتصرّف كبير، وأصبح معظم الكتاب يترجمون عنه طوال القرن الثامن عشر وحتى الآن.

والحقائق الثابتة حول أصلها، هي أنها لم تخرج بصورتها الحالية، وإنما أُلّفت على مراحل، وأضيفت إليها على مرّ الزمن مجموعات من القصص، بعضها له أصول هنديّة قديمة معروفة، وبعضها مأخوذ من أخبار العرب وقصصهم الحديثة نسبيا.

أما موطن هذه القصص، فقد ثبت أنها تمثل بيئات شتى خياليّة وواقعية، وأكثر البيئات بروزًا هي في العراق وسوريا ومصر.

ويغلب الظنّ أنّ هذا الكتاب وضع بين القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر، أما اسم الكتاب فلم يعرف قط، وعامّة الناس يطلقون عليه اسم: (ألف ليلة وليلة)، وهو ما وصل إلينا.

وحكايات ألف ليلة وليلة تتناول: أخبار الإنس والجن، والأرواح، والملائكة، والعفاريت، والحيوان، والرجال النساء، والموتى والأحياء، والحكام وأبناء الرعية، واللصوص والأشراف والوزراء والتجار والصنّاع والبحارين والفلاحين، والجنود، والحلاقين والقتلة والسحرة والمحتالين، والبخلاء والمنافقين، والكتاب والشعراء والفلاسفة والعلماء والفقهاء والأطباء، والبنات والأمهات والزوجات والأخوات، والحيوانات والطيور، وأخبار الدول والشعوب والأديان المختلفة وغيرها.

---

(٦) فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، ص٦٦-٦٧
(٧) المصدر نفسه، ص٥١-٦٤
(٨) المصدر نفسه، ص٥١-٥٢

وفي بداية عصر النهضة بدأ الاهتمام بالدراسات اللغويّة والدينيّة وكافة مجالات الفكر الإسلامي (فلسفة وعلوم وآداب) في الشرق، حيث انفردت حكايات ألف ليلة وليلة وقصص كليلة ودمنة والمقامات العربيّة باهتمام خاص من قبل المستشرقين الأوروبيين مع حدوث النهضة في فن المسرح.

ومع بداية النشاط المسرحي بدأ في المسرحيات المقدمّة ظهور شخصيّات وعناصر شرقيّة (عربيّة وإسلامية) مستوحاة من الفنون الأدبيّة الشرقيّة والعربيّة.

ولأهميّة حكايات ألف ليلة وليلة، فقد ترجمت إلى عدة لغات منها: الفرنسيّة والانكليزيّة والإيطاليّة واليونانيّة والرومانيّة والأسبانيّة والبرتغاليّة والألمانيّة والسويديّة والدنماركيّة والاسكتلنديّة والروسيّة والبولنديّة والهنغاريّة والصينيّة وغيرها.

"وتبدأ الليالي بقصة الملك شهريار الذي يشاء القدر بعلمه لخيانة زوجته له فيأمر بقتلها وقطع رأسها، وينذر على أن يتزوج كل ليلة فتاة من مدينته، ويقطع رأسها في الصباح انتقاما من النساء، حتى أتى يوم لم يجد فيه من يتزوجها فيعلم أنّ وزيره له بنت نابغة أسمها (شهرزاد)، فقرّر أن يتزوجها، وقد قبلت هي بذلك.

وتطلب شهرزاد من أختها (دنيا زاد) أن تأتي إلى بيت الملك وتطلب من أختها أن تقص عليها وعلى الملك قصة أخيرة قبل موتها في صباح اليوم التالي، فتفعل أختها (دنيا زاد) ما طلب منها.

وفي تلك الليلة قصّت عليهم (شهرزاد) قصة لم تنهها وطلبت من الملك أن يبقيها حيّة لتقص عليه بقيّة القصة في الليلة التالية. وهكذا بدأت شهرزاد في سرد قصص مترابطة بحيث تكمل كلّ قصّة في الليلة التي تليها، حتى وصلت الليالي إلى ألف ليلة وليلة واحدة، فوقع الملك في حبها وأبقاها زوجة له وتاب عن قتل الفتيات، واحتفلت مدينة الملك بذلك مدّة ثلاثة أيام.

إنّ كتاب "ألف ليلة وليلة" ليس مجرد كتاب حكايات، انّه عالم أسطوري ساحر، مليء بالحكايات الجميلة والحوادث العجيبة والقصص الممتعة والمغامرات الغريبة، وقد عدّه أغلب الباحثين نتاجًا من خيال الشعوب الشرقية: (الهنود، الفرس، العرب)، وظلّ يتطوّر مع كل زمان حتى وصل إلينا في صورته الحاليّة، حيث احتوى على حكايات متنوّعة من العراق ومصر والهند وبلاد فارس، إلا أنّ هناك الكثير من حكاياته ضُمّت إليه، على الرغم من أنّها ليست جزءًا منه أصلا.

ويمثل كتاب ألف ليلة وليلة رافدًا مهمًّا من روافد الإبداع العربي، بما تضمّنه من قصص وحكايات أسطوريّة متعددة، ورافدًا للكتّاب العرب يستقون منها ويستفيدون من روحها الوثّابة وقدرتها على التشكيل الوجداني، مضيفين إليها عناصر واقعيّة تلائم الزمان والمكان الذي يعيشون فيه"(٩)

فقد استلهم مارون النقاش، مؤسس المسرح العربي الحديث، مسرحية: (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد) من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة.

ومن أشهر الكتاب العرب الذين وظّفوا تراث ألف ليلة وليلة في

(٩) فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ص١٩٤-١٩٨

قصص مسرحياتهم لتتناسب مع القضايا الإنسانيّة المعاصرة:

مارون النقاش في مسرحية: أبي الحسن المغفل

توفيق الحكيم في مسرحياته: السلطان الحائر، والحمار يفكر، وشهرزاد، وسليمان الحكيم.

ألفريد فرج في مسرحية: حلاق بغداد.

محي الدين زنكنة في مسرحية: السؤال.

سعد الله ونوس في مسرحية: الملك هو الملك.

قاسم محمد في مسرحية: بغداد الأزل بين الجد والهزل.

احمد شوقي في مسرحية: شهرزاد.

عبد الكريم برشيد في مسرحية: عطيل الخيل والبارود.

عادل كاظم في مسرحية: الموت والقضية وغيرهم.

ولم يأت اهتمام المبدعين الأوروبيين بالكتاب وحكاياته من فراغ، إنّما لأنّه قد لامس قلوبهم، خصوصا المتأثرين بالأدب الرومانسي منهم.

(١٠) فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، ص٤٧،١٩٨

(١١) المصدر نفسه، ص٤٧.

(١٢) فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، ص٣٥-٣٧

إن حكايات ألف ليلة وليلة لا تختلف كثيرًا عن حكايات كليلة ودمنة، إلا من حيث الشخصيات، ففي حكايات كليلة ودمنة تكون الشخوص حيوانية، أما في حكايات ألف ليلة وليلة فتكون الشخوص غالبا إنسانيّة باستثناء بعض الشخوص الجنيّة أو الحيوانية.

بقي أن أشير إلى أن عبارة (ألف ليلة وليلة) تعني الامتداد والتطاول في الزمن أو الأمل في أعمار الحضور أو المستمعين أو القرّاء (١٠).

كليلة ودمنة

يقول الدكتور: فاروق اوهان: إن عبارة: «كليلة ودمنة» جاءت على ما يبدو من: (كـ ليلة) و(دمنا): أي هي تشبه: (كل ليلة) و(دمنا)، أي بمعنى: كل ليلة ودام الجميع بخير) (١١). كان كتاب كليلة و دمنة يسمّى قبل أن يترجم إلى اللغة العربيّة باسم (الفصول الخمسة)، وهو مجموعة قصص ذات طابع يتصف بالحكمة والأخلاق، ويرجّح أنّها تعود لأصول هندية.

وتتجلى مظاهر الفنّ المسرحي في هذه الحكايات، وخصوصًا في الحسّ الدرامي، وطبيعة المشاهد والحوار الذي يبدو سرديّا في معظم الأحيان على لسان الفيلسوف (بيدبا).

وتدور هذه الحكايات في قصر الملك (دبشليم) مع وزراءه وندماءه، حيث يقوم الفيلسوف (بيدبا) برواية الحكايات المختلفة التي تدور على ألسنة الحيوانات، ويقوم بطل الحكاية بإلقاء العبر والحكم المستفادة على مسامع الحضور في نهايّة القصة.

(فالراوي يقوم بتهيئة الجو العام وتقديمها بطريقة مشوقة، حيث يقوم بسرد الأحداث حينا، ويقوم بتشخيصها حينا آخر، كما هو الأمر عند الحكواتي أو راوي السيرة الشعبيّة أو السامر أو في المقامة أو في حكايات ألف ليلة وليلة، فهذه النماذج الفنيّة تتشابه في ما بينها من حيث أسلوب التقديم وتوارد الخواطر والتداعيات المختلفة، ولكنها تختلف في طريقة المعالجة واجتذاب الجمهور) (١٢).

وعند تحليل حكايات (كليلة ودمنة) نجد أنّها تجسيد للحكمة والمعرفة وجماليات القصّة أو الحكاية، بما يحتويه السياق العام من تنويعات مختلفة تتناغم فيما بينها للمحافظة على وحدة موضوعها.

وبما أنّها تحوي عناصر المسرح الرئيسيّة: الفعل الدرامي والمؤدّي والجمهور، فإنّها تنسجم مع هدفيّ المسرح الرئيسيين: المتعة والفائدة، فالناس تستمتع بقضاء أوقاتها، وتستقي الحكمة والموعظة التي تنطق بها الشخوص الحيوانيّة على مسامع البشر.

والحكايات تهتمّ بالحكمة أكثر من العواطف والانفعالات، ولذلك فإنه من الضروري عند تناول هذه الحكايات معالجتها بذكاء، والتدخل في بنيتها بحرفيّة كبيرة حتى تصبح صالحة للعروض المسرحية)(١٤).

وهذه الحكايات المقتبسة من التراث الشرقي القديم، تعدّ حقًّا مثالًا حيًّا للحكمة والعبر التعليميّة لفئات المجتمع ومستوياته كافّة.

مقدمة كتاب كليلة ودمنة

مقدّمة هذا الكتاب: «قدّمها بهنود بن سحوان ويعرف بعلي بن الشاه الفارسي، وقد ذكر فيها السبب الذي من أجله عمل (بيدبا) الفيلسوف الهندي رأس البراهمة لدبشليم، ملك الهند، كتابه الذي سماه (كليلة ودمنة)، وجعله على ألسن البهائم والطير، صيانة لغرضه فيه من العوام، وظنًّا بما ضمنه عن الطغام، وتنزيهًا للحكمة وفنونها، ومحاسنها وعيونها؛ إذ هي للفيلسوف مندوحة، ولخاطره مفتوحة؛ ولمحبيها تثقيف، ولطالبيها تشريف.

وذكر السبب الذي من أجله أنفذ (كسرى انوشروان بن قباذ بن فيروز ملك الفرس) (بروزيه) رأس الأطباء إلى بلاد الهند من أجل كتاب كليلة ودمنة، حيث أمدّه بالمال الكثير وطلب منه ألا يعود إلا ومعه الكتاب.

وقد تلطّف بروزيه عند دخوله إلى الهند؛ حتى حضر إليه الرجل الذي استنسخه له سرًّا من خزانة الملك ليلاً، مع ما وجد من كتب علماء الهند، وقد ذكر الذي كان من بعثه بروزيه إلى مملكة الهند لأجل نقل هذا الكتاب، وذكر فيها ما يلزم مطالعته من إتقان قراءته والقيام بدراسته والنظر إلى باطن كلامه، وأنّه إن لم يكن كذلك لن يحصل على الغاية منه، وكذلك حضور (برزويه) قراءة الكتاب جهراً.

وقد ذكر فيه كذلك السبب الذي من أجله وضع (بزرجمهر) بابًا مفردًا يسمى باب: (بروزيه المتطبب)، وذكر فيه شأن بروزيه من أوّل أمره وإلى مولده إلى أن بلغ التأديب، وأحبّ الحكمة وجعله قبل باب الأسد والثور الذي هو أوّل الكتاب» (١٤).

(وقد لاقى (برزويه) المتاعب والمصاعب في سفره للحصول على هذا الكتاب، فقام بمصاحبة العلماء والفلاسفة، طالبًا منهم التزوّد بالعلم والأدب والمعرفة، فأعجبوا به بعد أن استطاع كسب ثقتهم، وأوصلوه إلى باب قصر الملك، وتعرّف هناك خازن الملك الذي أوصله إلى مفاتيح خزانة الكتب، فصاحبه واستطاع إقناعه بأنّه طالب علم، ففتح له الخزانة وأمدّه بالكتب التي يريدها.

واستطاع (برزويه) نسخ كتاب كليلة ودمنة وتفسيره بعد طول انتظار، حيث كلّفه ذلك وقتًا طويلًا وجهدًا عظيمًا.

وبعد أن حصل على ما يريد كتب رسالة إلى (انو شروان) يخبره فيها انّه حصل على الكتاب، وهو قادم إليه في الطريق.

ولما وصل إلى بلاده أعجب به (انوشروان) وعرض عليه المال والجاه والمناصب والمنزلة الرفيعة، إلا أنّه رفض كل ذلك مكتفيًا برضاء الملك عنه.

وعُرضت جميع الكتب التي احضرها (برزويه) من الهند بما فيها (كتاب كليلة ودمنة) على الناس والعظماء والأشراف، فسرّ الجميع منه واثنوا عليه ثناءً حسنًا، ثم عرض عليه الملك (انوشروان) من جديد أن يطلب ما يريد، فأخذ تختًا من كسوة الملك، وطلب أن يخلّد ذكره بعد موته، فقال له الملك: اطلب ما تريد وسيلبى طلبك. فطلب من الملك أن يأمر وزيره (بزرجمهر بن البختكان) لكي يضع له بابًا خاصًّا في الكتاب يذكر فيه أمره، ورحلته في طلب الكتاب، لكي يظلّ ذكره بعد موته. فوافق الملك على طلبه، وأعجب بعلمه وأدبه، وأمر وزيره (بزرجمهر) بتنفيذ ما طلبه منه (برزويه)، وكان له ما طلب، وخَصّص له بابًا في أوّل الكتاب يتناول سيرته الذاتيّة وعلمه وأدبه ورحلته إلى الهند لطلب العلم، وزهده في الدنيا، وطلبه الآخرة، وسَمّى ذلك الباب بـ: (باب برزويه المتطبب) (١٥).

---

(١٣)علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحيّة عند العرب، ص٣٩١-٣٩٢

(١٤) ابن المقفع، كليلة ودمنة منشورات وزارة الثقافة (سلسلة تراث عالمي)، عمان، الاردن، ٢٠٠٧م، ص٥ ، (وسيشار اليه لاحقا بـ: ابن المقفع، كليلة ودمنة).

(١٥) المصدر نفسه، ص٣١-٤٠

المقامات:

المقامة: (من المقام، وقد عرفت المقامة أيّام الجاهليّة، حيث يقوم أحد أفراد القبيلة الراشدين بعمليّة السرد القصصي على مسامع الحاضرين من خلال الحديث المتّصل)(١٦).

وقد ارتبطت المقامات العربيّة ببديع الزمان الهمذاني، ومحمد بن علي الحريري، حيث أنّها عُدّت ظاهرة مسرحيّة عربيّة كونها تحتوي على ممثل ومساعد، يقومان برواية وسرد وقائع تاريخية، وتمثيل مواقف مصاحبة لهذا السرد التاريخي.

وتعدّ المقامة مجلسًا رائعًا وفنًا مبهرًا يعمل على تغذية الروح بالأفكار ويسلّي النفوس ويبهجها.

يقول أبو القاسم محمد بن علي الحريري: « أنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة، وفطنة خامدة، ورويّة ناضبة، وهموم ناصبة، خمسين مقامة تحتوي على جدّ القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله..»(١٧)

وهنا يبدو واضحًا أنّ المقامات تحتوي على غرائب الألفاظ، والتصنّع في الكتابة والتفنّن بها، فضلًا عن احتوائها على الجدّ والهزل، والحزن والضحك.

وقد كتبت المقامات بناء على طلب وزير أو أمير في ذلك الزمان، (فقد كتبت مقامات الهمذاني بناء على طلب أمير سجستان خلف بن أحمد، وكتب الحريري مقاماته بتشجيع ورغبة من وزير السلطان المسعود، أنو شروان بن خالد بن محمد القاشاني)(١٨).

وتتشابه المقامات مع حكاية كليلة ودمنة، وحكايات ألف ليلة وليلة من حيث أسلوب الحكايات والأحداث والرواية، إلا أنّ المقامات تميّزت بحركة رواتها الذين يتحركون بين الأحداث، ويشخصون أبطال حكاياتهم، وهي بذلك فن مؤدّى قبل أن يدوّن.

فالمقامة ولدت قطعة نثريّة تقوم على السمع في فقراتها القصيرة، أما الراوي فيها فهو المؤدّي المتنكر الذي ينتقل بين الأحداث والشخوص لكي يضفي عنصر الصدق في الفعل، وإبعاد الملل عن وجوه الحضور وتشويقهم لحظة بلحظة.

فالراوي هو الراوي، وهو الذي يؤدّي أدوار الشخصيّات، وهو الذي يسوق لنا الحكمة والموعظة والعبرة لما يفعله.

المقامة بذلك تعدّ نمطًا حيًّا للتجسيد الدرامي، ومرآة للظروف الاجتماعيّة والسياسيّة والأخلاقية.

وقد كان للرسام المعاصر للمقامات (يحيى الواسطي) دور مهمّ في تطور المقامات، حينما أخذ برسم الشخوص وعرضها أمام الناس عند عرض المقامات، وهذا ما أكسب فنّ المقامة صفة الفنّ القائم على الفرجة.

والمقامة تعتمد على الثنائيّة في شخوص أبطالها التقليديين أمثال: أبي الفتح الاسكندري وعيسى بن هشام أو أبي دلف وأبي زيد السروجي وهي بذلك تجمع بين فن السرد وفن التشخيص.(١٩)

وبعد، فهذه جولة في المشهور من تجليّات الحكاية الشعبية عند العرب، بما يعكس أصالة هذا الفن العربي، وتأثيره الجليل في صياغة الوجدان العربي والإنساني.

(١٦)احمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص٤٣.
(١٧) علي عقله عرسان، الظواهر المسرحيّة عند العرب، ص٤٤٠.
(١٨) المصدر نفسه ص ٤٤١.
(١٩) فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، ص٧٤-٨١..

النكتة في الحكاية الشعبيّة الأردنيّة

د.أحمد شريف الزعبي*

يُقال إنَّ الأردنيّين لا يضحكون، أو لايحبون الضَّحك، بالرَّغم من أنّ هناك بعض الأقوال تشجّع على الضحك، ولكن في أوقات محدّدة، فلا يجوز التكشير في وجه الضيف، حتى لايقال عنه (المعزب) أنه بخيل. كما لايجوز التكشير في وجه القادم، حتى لا يظنّ أنّه غير مرحبٍ به. فالأردنيّون يحبّون الإنسان البشوش، ويكرهون العابس، ومن بعض الأدلّة على ذلك:

١. يرغبون بالفتاة أن تكون بشوشة، فبعض النسوة كنّ إدا أردن خطبة فتاة لأحد أبنائهن فإنّهن يراقبن وقت نهوضها من النَّوم، فإن كانت باشّة الوجه، يقمن بالموافقة على خطبتها، وإن كان عكس ذلك يمتنعن عن مواصلة مراسيمها.

٢. يمتدحون الشخص البشوش، ويكرهون العابس، ومن أمثلة ذلك قولهم: إن ضافه ضيف بصير يتبهلل (يبتسم) من حاله، وهذا دلالة فرحته بالضيف.

٣. يكرهون الإنسان العابس، ومن أمثلة ذلك: فلان مابضحك للرغيف السُّخن، كما أنّهم يأمرون العابس بقولهم: افرد (ابتسم) وجهك. ولا يجوز للشخص أن يضحك في المجلس دون سبب، فيعدّ ذلك من باب قلة الأدب. ومن الأسباب التي تجيز الضحك: أن يقول أحدهم نكتة تثير الضَّحك، أو أن يتصرّف أحدهم تصرّفًا يثير الضَّحك.

وهناك بعض الأسباب جعلت الأردني قليل الضحك، منها على سبيل المثال:

١. طبيعة الأرض الأردنيّة، فهناك الصحراء الشاسعة، والتي تشكّل معظم مساحة المملكة، وهي قليلة الأمطار، لذا فإنّها انعكست على مزاج الحياة التي يعيشها الإنسان الأردني.

* باحث في التراث الشعبي الأردني.

أمّا المناطق السهلية، فإنّها تعتمد على مياه الأمطار، لذا فإنّ الإنسان يكون قريبًا من الله في الدعاء والابتهال.

٢. القواعد الاجتماعيّة الصارمة، فالقاعدة الاجتماعيّة تقول: الضَّحك من غير سبب قلّة أدب. فعلى من يحرص أن يكون مؤدّبًا، عليه أن لايضحك الا لسبب وجيه، وإلا فإنّه يكون موضع انتقاد وتأنيب الآخرين.

٣. الجديّة عند الأردني هي الصفة الغالبة على طبعه.

٤. الخوف من المستقبل المجهول، فعندما يضحك الأردني يقول في أعقاب الضَّحك (يارب تكفينا شرّ هالضحك).

والنكتة هي الخروج عن المالوف، وعن المتعارف عليه عند الناس، وبعض النكات مازالت مستقرة في وجدان الشعب، يردّدها بين الحين والآخر إذا تماثلت الظروف . وكما أسلفنا فإنّ الأردنيّ معروف بجديّته وحبّه للعمل، ويكره الكسل، فإذا لم يقم أحدهم بعمله، فإنه يعدّ كسولًا، فيثير سخرية الآخرين منه، ومن أمثلة ذلك، قصة الزوجن اللذين كانت لهم بقرة، وكان الزوج هو من يوصلها للراعي، الذي بدوره يجمع بقر القرية ويأخذها للمرعى، ومع مرور الأيّام ملَّ الزوج هذا العمل، فقال لزوجته: من يتكلم منّا غدا فعليه إيصال البقرة للراعي. وافقت الزوجة، وجاء الصباح وكلّ واحد يتوقّع أن يكون الآخر من يبدأ بالكلام، ولكن لم يتكلّم أحدٌ منهما، وصار وقت الضحى، والبقرة مازالت مربوطة، وتتقوم بالخوار بين الحين والآخر، وحدث أن جاءهم متسول، القى عليهما السلام، فلم يردّا، طلب منهما صدقة، فلم يلتفتا إلى طلبه، فظنّ أنّهما معتوهان، وسمع خوار البقرة، فقال في نفسه :إنّه أحقّ بالبقرة منهما، فحلّ رباط البقرة وأخذها، وغادر البيت مسرعًا، فما كان من الزوجة إلا أن قالت لزوجها: الحقه، فضحك الزوج، وقال بلهجة المنتصر: أنت من تكلمتي أولاً، وعليك إيصال البقرة الى المرعى، فثارت ثائرة المرأة ، وأخذت تصيح ، فجاء الجيران ، وأخبرتهم خبر البقرة وزوجها والمتسوّل ، فلحقوا المتسوّل وأرجعوا البقرة، وصار الزوجان موضع سخرية أهل القرية؛ لأنّ قريتهم تعجّ بالحركة، ولا مجال للكسل بينهم، فالكسل مرفوض، لأنّه ضدّ قيمة العمل، تلك القيمة العالية، والمقدّرة عندهم.

وهناك حكاية شيخ الكتّاب القاسي مع طلابه، الذي كان يضربهم لأدنى سبب. فما كان من أحد تلاميذه إلا أن قال لزملائه: هل تريدون أن ترتاحوا من عصيّ الشيخ، ولو عدة أيّام؟ قالوا: نعم. قال: سأدخل عليه أوّلاً، وسأقول له: الحمد لله على سلامتك ياشيخنا، لونك أصفر، فأنت مريض. وبعد ذلك تدخلون بعدي واحدًا واحدًا، وتعيدون ماقلته له، فوافقوا جميعًا.

دخل ذلك الطالب، وقال مقولته للشيخ، وكذلك فعل الصغار، وقبل أن يكتمل عددهم، قام الشيخ متثاقلاً، ودخل بيته، وبعد قليل جاءت زوجته وصرفتهم. فرح الصغار كثيرًا، وارتاحوا عدّة أيّام من عصاته الغليظة. تسرّب الخبر للمختار، ولكبار

القرية، الذين ذهبوا للشيخ، فضحكوا كثيراً، لِما فعله الصغار بشيخهم. ومنذ ذلك اليوم لم يعد يضربهم، بل نالوا محبته واهتمامه.

وهناك تحدّي القوة والسلطان، من قبل أحد الأشخاص، من ذوي النكتة والدم الخفيف؛ إذ توفيت أمّ أحد الشيوخ، فحزن عليها حزنًا شديدًا، فهي، فضلًا عن كونها أمَّه، ذات رأي وذكاء، ويحترمها الناس جميعًا. استمر حزن الشيخ لأكثر من أسبوع، على الرغم أنّ حزنهم لايتعدّى ثلاثة أيّام على من يتوفى. ذهبوا إلى ذلك الشخص خفيف الظل وطلبوا منه أن يُخرج الشيخ من دائرة الحزن، ولكنه اشترط عليهم أن يحموه من بطش الشيخ، فوعدوه بذلك وذهب للشيخ وجلس بمجلسه، فأخذ الشيخ يذكر صفات أمّه، فأخذ يلاطفه علَّه ينسيه حزنه، إلا أنّه لم ينجح، فما كان منه إلا أن استجمع قواه، وقال: (بدي العن روح أمك، أي هو الله ماخلق غيرها) وأطلق ساقيه للريح. صُدم الشيخ، ولحقه يريد الفتك به، ولكنّ القوم منعوه، واجلسوه، وطيّبوا خاطره، وأخذ الناس يبتهامسون ويبتسمون، فما كان منه إلا أن ابتسم أخيراً، ففرح الناس، وناداه بعد أن أعطاه الأمان وكافأه، لأنّه أخرجه وأخرج الناس، بنكتة من دائرة الحزن.

وللنساء دورٌ في النكتة، وفي اكتشاف مدَّعي البطولة من الرِّجال. إذ كان أحد الشَّباب، يلحق الفتيات على عين الماء، ويدَّعي أمامهنَّ، أنَّه اللّيث الهُمام، وأنَّه يصرع أقوى الرِّجال، فالكلّ يهابه ويحسب له ألف حِساب. والفتيات مبهورات به، وببطولاته، إلى أن قامت إحداهنَّ وبالاتفاق مع الفتيات الأخريات بلبس ملابس الرِّجال، وعندما جاء إلى عين الماء، هجمت عليه وهي تزمجر، فأطلق ساقيه للرِّيح، وهو يستنجد بالفتيات أن ينقذنه، وهنَّ يتضاحكن عليه بأصوات عالية، وأسقط في يده، وعندما عرف أنّ ذلك الشَّاب ماهو الاَّ فتاة، عاد الى بيته مطأطئ الرَّأس، وبقي عدَّة أيّام لايخرج إلى النَّاس، ولم يعد يتبع الفتيات إلى العين.

أمَّا الزوجة التي كان يعمل زوجها المضاريب (المضروب عصًا غليظة ، يحملها الرَّجل ويستعملها كسلاح فردي)، ويقسِّمها فهذا مضروب الخمسة (إذا لاقاه خمسة رجال فإنّه يصرعهم بضربة واحـدة)، وهذا مضروب العشرة، وذاك مضروب العشرين، وحدث أن ذهب في أحد الأيام ليطحن في إحدى المطاحن البعيدة، وزوجته تعرف الطَّريق جيدا، فلبست بعض ملابسه، واختبأت (في طريق عودته) خلف إحدى الصخور، وعندما عاد من المطحنة ، لاقته مهدِّدة متوعدة، وعندما استفسر عن الأمر قالت له: أُريد الحمار بما يحمل من طحين ، فأخذ الرَّجل يتوسل بأن يعفو عنه فهذا الطحين لأولاده، ستغضب منه زوجته، ولكنَّ الزَّوجة انتهرته ولوَّحت له

بالعصا، فرمى المضروب أرضًا، فضربته على مؤخرته، فأطلق ساقيه للرِّيح وولَّى هاربًا في أحد الشِّعاب.

عادت الزوجة إلى البيت، ولبست ملابسها، وصارت تعمل بأعمال البيت، وبعد حوالي السَّاعة، جاء الزَّوج وهو يرغي ويزبد على زوجته ويتوعدها، وحجّته أنَّها لم تعطه مضروب العشرين، ولمَّا استفسرت قال لها: لقد لاقاه عشرون رجلاً فلم يستطع التغلّب عليهم، لأنّ المضروب الذي معه مضروب الخمسة، ابتسمت الزَّوجة، وسمع الزوج نهيق الحمار، ونظر فوجد كيس الطَّحين مركونًا في مكانه، فقال: أترين يازوجتي: إن اللُّصوص قد خافوا من بطشي وأرجعوا الحمار مع كيس الطَّحين.، أخذت الزَّوجة تكيل المديح لزوجها، وهو يفتل شاربيه بكبرياء، وبعد الغداء، روت له ماحدث معه ومع اللُّصوص وأنّها هي التي أخافته، وأنَّها قد تنكرت بلباس رجل، لتكشف زيف رجولته التي يدَّعيها، أُسقط في يده فقال ضاحكًا: بالله عليكي ألا أُجيد العدو السَّريع؟ ضحكا معًا ولم يعد يدَّعي بطولات زائفة، بل صار مثلاً لمن يدّعي بطولاتٍ ليس بأهلها.

ولجحا في الأدب الشَّعبي، حكايات كثيرة، وارتبط اسمه بالنكتة والجواب الذَّكي السَّريع، ومن أمثلة ذلك، أن ذهب الى زوجة أبيه، فرآها حاملاً، وقالت له: لِمَ رأسك مليء بالطرحات؟ فقال: لأني أقول الصَّحيحَ. استغربت ذلك وقالت: وهل الذي يقول الصحيح يطرحه النّاس؟ قال: بلى. قالت لا أصدّق ذلك. قال لها:إنَّ أبي مات منذ سنتين، فكيف صرتي حاملا؟ فما كان منها الاّ أن ضربته بحجر فشجَّت رأسه. فقال لها أما رأيتي؟ فهذا رأسي قد شُجَّ لأني تكلمت الصَّحيح.

واشتهرت بعض القرى بخفّة الدَّم والفكاهة، ولا أحد يغضب منهم، ومن بعض تلك القرى قرية المزار الشمالي، ومن نكاتهم، أنّ أحدهم كان يجلس في أحد الباصات، وكانت خلفه إحدى الحسناوات، فأخذ الهواء يعبث بشعرها، فرجته أن يغلق النافذة: أغلق الشباك يا حجي. فقال لها: أنا لم أَحج، وإنَّما اعتمرت، فقولي: ياعمري، وذهبت نكتة بين النَّاس.

وفي المقابل فقد التصقت النكتة على بعض أهل المناطق، كما هو الحال في الأقطار العربيّة، فهناك مناطق تتصف بالبداهة، ومناطق تتصف بالشطارة (الاقتصاد) ومناطق تتصف بالبط بالعمل، وهكذا.

ومع انتشار وسائل الاتصال الحديثة كالصحف والشبكة العنكبوتيّة، أصبحت النكات الشعبية أكثر تداولا، وأسرع انتشارًا، وكل قرار يمسّ حياة المواطنين كرفع الأسعار، أو التصرفات المجتمعية، أو انتقاد المسؤولين ، صارت له نكاته الخاصَّة، التي تنتقل بين المواطنين.

أفق

الألوان في الأمثال والكنايات الشعبيّة الأردنيّة

إيهاب الشلبي*

تمهيد:

تشكّل الأمثال الشعبيّة الأردنيّة المتداولة تراثًا ضخمًا تراكمت فيه عبر السنين مجموعة من الأمثال العربيّة الفصيحة أصلًا التي اصطبغت باللهجة الأردنيّة المحكيّة مضافًا لها الكثير مما نبع من البيئة الأردنيّة المحلية، فضلًا عن تلك الأمثال الدارجة في المنطقة العربيّة المحيطة من بلاد الشام ومصر والعراق والخليج العربي والتي شاع استخدامها أردنياً، وأضحت جزءًا من التراث المشترك بحكم التفاعل والتأثير المتبادل لشعوب هذه المنطقة من الوطن العربي فيما بينها.

ولا تختلف الأمثال الشعبيّة الأردنيّة عن سواها لدى الشعوب الأخرى من حيث الخصائص، فهي في الغالب تتسم بالإيجاز والتكثيف، فالمثل قول كثر جريانه على ألسنة الناس فاكتسب قيمة تعبيريّة خاصّة، جعلتهم، عند تشابه الحال، لا يجدون أبلغ منه وأوجز للإفصاح عمّا بأنفسهم والتعبير عن مرادهم ، وتتّسم الأمثال عمومًا بالأصالة والواقعيّة وإصابتها للمعنى ودقته وبُعد المغزى، كما تمتاز بموسيقاها ورشاقتها اللفظيّة، ومن الأمثال ما بني على قصص وحوادث واقعيّة أو حكايات وخرافات فيها من العبرة الكثير. ويمكن القول إن الأمثال تعبير رمزي؛ نظرًا لأدائها الكنائي وقدرتها التصويريّة، وإحالتها على البيئة والتاريخ والعادات والمعتقدات ، ولما لها من قدرة تكثيفيّة واختزاليّة، ولتأثيرها في الأحاسيس لمجتمع التلقّي وارتباطها بتاريخه وتراثه.

وفي هذه المقالة نرصد جملة الأمثال والكنايات الشعبيّة الأردنيّة التي ورد اللون في سياقها التعبيري. من خلال بحثنا في المجموعة الضخمة من الأمثال الشعبيّة الأردنيّة التي تسنّى لنا جمعها ويربو عددها عن سبعة آلاف مثل تضمنتها موسوعة الأمثال والكنايات الشعبيّة الأردنية، وهي مخطوط مُعد للنشر لكاتب هذه السطور. وسنتعرض بإيجاز لدلالات الألوان في الثقافة العربيّة ولنتوقف عند دلالات اللون في أمثالنا وكناياتنا الشعبية.

الألوان ودلالاتها في الثقافة العربية

اللون من أهم وأجمل ظواهر الطبيعة ومن أهم العناصر التي تشكل الصورة الادبيّة لما يشتمل عليه من شتى الدلالات الفنية، الدينية، النفسية، الاجتماعية، الرمزيّة والأسطورية.

ومن يتتبع الألفاظ الدالة على الألوان في اللغة العربية، ودلالات صيغها، يعجب من كثرتها وغناها وتنوّع دلالاتها، ويدرك الشأن الذي بلغته الحياة العربيّة الإسلاميّة من الغنى والتنوع، وغنى اللغة التي استطاعت أن تستوعب هذه الحياة، ومدى قدرتها على التعبير.

ويوجد في الثقافة العربيّة ستة ألوان **(أبيض، أسود، أحمر، أصفر، أخضر، أزرق)** وجاءت كلها على وزن أفعل ومؤنثه فعلاء. أما معاني الألوان ودلالاتها في القرآن الكريم وفي الأدب العربي فقد قيل فيها الكثير، وتضمنت كتب التفسير والدراسات النقديّة الأدبيّة مئات الصفحات التي تصدت لهذا الموضوع، ويمكن تلخيص هذه المعاني والدلالات بما يلي:

---

* شاعر وباحث أردني

اللون الأبيض ويرتبط في الثقافة العربيّة بالطهرة والبراءة، وهو لون مصاحب للنور والصفاء ويطلق على من يتّصف بخصلة حميدة ، كطلاقة الوجه وبِشره. واليد البيضاء عند العرب يد قويّة معطاءة، رحيمة والموت الأبيض هو موت مفاجئ بدون آلام ولا إنذار، وقلب أبيض هو قلب قليل الحسد، فارغ من القلق وهادئ. وكثيرًا ما يذكر الأبيض مع الأسود في الثقافة العربيّة فهو يوضع معه تجاورا وفي أحيان أخرى تعارضًا ومقابلة **اللون الأسود** وما يتركب منه، يكدر الروح ويُعمي القلوب، ويولّد الأخلاط السوداوية، لأنّه اللون المشابه للظلام وما فيه من قتامة وهواجس. وهو عند المسلمين لون الكفر والضلال وسوء الحال والمآل في الآخرة. ومن معاني الأسود أيضًا التعبير عن الشؤم والخوف والمهلكات كالأهوال والحروب.

أما لفظة الأسمر ومشتقاتها في اللهجة المحكيّة ويقصد به اللون الداكن للبشرة، وهو كثير الشيوع في ربوع العرب بسبب سطوع شمسهم، والسمرة تتردد على السنة شعرائهم حين ينعتون الرماح بأنّها سمر، وفي غزلهم حين يصفون الحبيبات بأنهنّ أيضًا سمراوات.

اللون الأخضر ويرمز إلى الخصب والبركة والنماء، والأخضر لون البهجة والفرح والسعادة ومن معانيه أيضًا النعمة والرضا.

اللون الأزرق ويقترب في معانيه من اللون الأسود في الثقافة العربية، فالعدو الأزرق هو العدو الخطير الظالم الذي نوى على هلاكنا، والموت الأزرق هو الموت الشديد مع ما يصاحبه من آلام ومقاسا فهو لون كريه، لأنه لون للموت والمرض والكآبة والحزن.

اللون الأحمر ويعبر عن العواطف والمشاعر والاندفاع ، ويرمز إلى الدم الذي فيه الحياة، وإلى الحرب والقتال، والعرب تضرب الحمرة مثلًا للمكروه والأذى، وقد جعلت بعض القبائل من اللون الأحمر شعارًا لها قبل الإسلام.

اللون الأصفر ويوحي بالمرض والشيخوخة، والاستنزاف. وصفرة الوجه يولدها الفزع والبؤس والسقم، كما يعبر الأصفر عن إرهاصات الموت والفناء، وفي اللغة العربية: الرجل الأصفر هو الرجل الذي صار فقيرًا وارتباط اللون الأصفر بالاضمحلال والتساقط كثير في الشعر والأدب العربي.

الألوان وأمثالنا وكناياتنا الشعبية

المخيلة الشعبيّة الأردنيّة في توظيفها للون في المثل الشعبي

تأثرت بالدلالات الثقافيّة التاريخيّة والدينيّة فضلًا عن الدلالات النفسيّة والاجتماعيّة التي أشاعتها الألوان في النفس العربيّة الفرديّة والجمعية. والأمثال شأنها في ذلك شأن مكونات التراث الشعبي عمومًا، ومن الأمثال والكنايات الشعبيّة المتضمنة للألوان:

أولاً- اللون الأبيض

١. أيادي بيضا. للتعبير عن الفضل والمعروف.
٢. كذبة بيضا. للدلالة على المزاح وإبداء حُسن النيّة لا سوئها.
٣. صفحته بيضا. للدلالة على الماضي النظيف الخالي من العيب.
٤. بنفتح صفحة بيضا. بمعنى جديدة تجبُّ ما قبلها.
٥. قلبه أبيض . وصف للطيب المتسامح.
٦. بيِّض وجهَك اخرب بيتَك. للدلالة على السخاء والجود الذي يفني الثروة.
٧. بيضا وعرجا والله البياض فُرجه. صفة جمال الوجه والبشرة للمرأة.
٨. بيضا زي اللفت ولما شفتها قرفت. دلالاة على حسن المظهر الخارجي.
٩. خذها بيضا ولو انها مجنونة. دلالة لجمال المرأة البيضاء.
١٠. البياض نُص الحُسن. في تناص مع الحديث الشريف:" البياض شطر الحسن"
١١. يا ريتني بيضا والي بربور. صفة جمال الوجه والبشرة للمرأة.
١٢. اللي بياضه ما هو من ربه ، يا رب تعِّب قلبه. دلالة على الخلق النبيل الأصيل.
١٣. بِدُّه عبيد أبيض منُّه. دلالة ذات محتوى طبقي.
١٤. بيضا وعندها ضبّ لكنها بتنحبّ. للدلالة على جمال الوجه والبشرة.

ونجد أن اللون الأبيض غالبًا ما يرد في الأمثال الشعبيّة الأردنيّة للدلالة على الصفات والأخلاق الحسنة، فهو تعبير عن الفضل

والمعروف حينًا، أو الأخلاق العاليّة كالجود والتسامح أحيانًا أخرى، أو يأتي كناية عن الحسن والجمال للمرأة ، وقلّما يأتي بدلالات سلبيّة.

ثانياً- اللون الأسود

١٥. قلبه أسود. للدلالة على الحقد.

١٦. وجهه أسود. تعبير عن العار

١٧. ينظر للدنيا بنظارة سودا. كناية عن التشاؤم.

١٨. السودا على راعيها. كناية عن الجرم والجناية.

١٩. شوف القرد وأتامل عينيه ما تلاقي غير السواد حواليه . تعبير عن القبح والأفعال السيئة.

٢٠. اللي ما بدُّه يهملوا أولاده يداري على غلب أمهم وسواده. كناية عن نكد العيش

٢١. أيام السواد تنذكر ولا تنعاد. للدلالة على الحزن والضنك.

٢٢. أتدلعي يا عوجة في السنين السودة. كناية عن الحروب والويلات

٢٣. ربي الكلب ينفعك وربي اسود الراس يقلعك. تعبير عن العقوق وسوء الخلق.

٢٤. زي قرن الخروب أعوج وأسود. للذم والتقبيح.

٢٥. سوده يا قهوه والقلب وما يهوى. كناية عن سوء المنظر.

٢٦. قاطعات السدّ الأسود وخايفات من بعابيز الإبريق. كناية عن الأهوال والمخاطر.

٢٧. قردة سودة وبتنط مع البط. دلالة على الاختلاف المذموم.

٢٨. اللي تجمعه السمرا تضيعه في المكياج والحمره. دلالة سلبيّة تفيد الذم.

٢٩. السماره أماره. تعبير عن استحسان وامتداح الأسمر.

٣٠. السمار نص الجمال. تعبير عن استحسان وامتداح الأسمر.

أما اللون الأسود فجميع دلالاته في الأمثال الشعبيّة الأردنيّة سلبيّة كما هي في الثقافة العربية، إذ يرد الأسود تعبيرًا عن الحقد والعار والتشاؤم والجرم والجنايّة والقبح وسوء المنظر وأحيانًا يعبر عن الحزن ونكد العيش والعقوق، وأحيانًا يكون كناية عن الأهوال والويلات والحروب. في حين أن اللون الأسمر غالبًا ما يأتي بدلالة إيجابيّة في سياق المديح.

الطباق بين اللونين الأبيض والأسود

٣١. لابس أبيض في الليل الأسـود. الطباق يفيد المفارقة والتعارض بين الحسن والقبيح.

٣٢. خبّي قرشك الأبيض ليومك الأسود. يفيد التعارض بين الرخاء والشدة.

٣٣. مثل اولاد الكلبه الأبيض نجس والأسود نجس. يفيد التجاور والمماثلة رغم اختلاف الشكل.

٣٤. مثل بسطار الجيش ؛ سوّد وجهُه بيبيّض وجهك. تعبير عن المفارقة.

٣٥. الأبيض غلب الاسود. يعبر عن تفوق الخير على الشر.

٣٦. يا أبيض يا أسود. يفيد الاختلاف بين الواضح والغامض.

٣٧. عنتر أسود وصيته أبيض. للتباين بين المنظر والجوهر.

٣٨. لولا سواد الليل ما كان بياض النهار. يفيد بروز الأشياء بأضدادها.

٣٩. شافت الخنفسه بنتها ع الحيط قالت الها: يسلملي بياضك ع سواد الحيط. دلالته قلب الحقائق بين الجميل والقبيح.

٤٠.ان كانت بيضة من بختك وإن كانت سمرة زي أمّك واختك. للمقابلة .

٤١.أبو زيد أسمر وثناياه بيض. للدلالة على التباين بين المنظر والجوهر.

٤٢.سمرا ونغشة، ولا بيضا ودفشة. يفيد تفضيل الجوهر على المنظر.

٤٣.القمحيّة فرايحيّة والسمرة قمرة والبيضة صيده. التجاور بين الألوان للتعبير عن التنوع البشري الطبيعي.

رابعاً- اللون الأحمر

٤٤.موت أحمر. للدلالة على الصعوبة البالغة في الأمر

٤٥.لجهنم الحمرا. للدلالة على الشدة والعذاب.

٤٦.تجاوز الخطوط الحمرا. للدلالة على التحذير والخطر.

٤٧.بيفرجيه العين الحمرا. للتعبير عن الوعيد والتخويف.

٤٨.احمرت عينه . للدلالة على الشر.

٤٩.وجهه أحمر. للتعبير عن الخجل.

٥٠.اذا حبيبك ثور البس له أحمر. للتعبير عن الإثارة.

٥١.بابهم كبير وعقوده حمر ومن جوته شيء يقصف العمر. كناية عن الفخامة والجمال.

٥٢.البقرة الحمرا بتموت وهي حمرا. كناية عن الجمال.

٥٣.بدّك تضحك ع الأسمر ؛ لبّسُه طنطور أحمر. تجاور اللونين للدلالة على عدم التناسب.

٥٤.ما لقَوا بالورد عيب قالوا له يأحمر الخدين. تعبير عن الجاذبيّة والجمال.

٥٥.مش كل حمرا لحمة. كناية عن الزائف المضلل.

٥٦.حمر المطايا ما جابها النوّام. كناية عن المرامي السامية والعلية.

٥٧.لا انت أحمر مني خد، ولا أحسن مني جد. كناية عن الحسن والجمال.

٥٨. اللى ما يقدر على الحمرا و عليقها يخلى من طريقها. كناية عن الخيل الجميلة.

٥٩. ايش عدوك فى البقر ؟ قال : الأحمر أبو عيون واسعة. كناية عن عموم النوع.

٦٠. دودة حمرا وبالعجين. للدلالة على الظهور الواضح.

٦١. علشان الحَمارة قتلنا الحمارة. كناية عن الأنثى الجميلة.

وللون الأحمر كما يبدو مما سبق دلالات متنوّعة في الأمثال الشعبيّة منها ما هو إيجابي مثل الكنايات عن الحسن والجمال والجاذبيّة والفخامة والإثارة والوضوح، ومنها ما فيه كنايات سلبيّة عن الشر والخطر والشدّة والعذاب والزيف والتضليل والوعيد.

خامساً- اللون الأخضر

٦٢. أعطاه الضوّ الأخضر. كناية عن المسموح والمتاح.

٦٣. بيوكل الأخضر واليابس. للدلالة على كل ما هو حي.

٦٤. بلاد بني حسن ماء وخضره ووجه حسن. دلالة للخصب والثراء.

٦٥. شهر الخميس كل عرق أخضر ييبس. كناية عن نبات الأرض وربيعها.

٦٦. بدرهم وإيده خضرا. كناية عن البركة.

٦٧. الخضرا تنجى من النار. دلالة دينيّة حيث أن اللون الأخضر هو اللون المحبب للنبي صلى الله عليه وسلم وهو لون ثياب الأبرار في الجنة.

وهنا نلحظ ما للون الأخضر من قيمة في الذاكرة الشعبيّة الأردنيّة إذ تبدو كل دلالاته في الأمثال إيجابية، فهي إما للتعبير عن النماء والخصب ونبات الأرض وربيعها، أو للدلالة على البركة والخير والتقوى.

سادساً- اللون الأزرق

٦٨. مثل الجن الأزرق. دلالة على الخبث والحيلة.
٦٩. عظمه أزرق. للدلالة على العداء والحقد والتعصُّب.
٧٠. استخفوه ورقصوه ولبســـــوه ثوب أزرق. دلالة على الكراهية.
٧١. اسنان فُرُق وعيون زُرُق. دلالة للشر مرتبطة بالخرافة (لون عيون الشيطان).
٧٢. الذبّان الأزرق ما بيعرف طريقُه. دلالة مرتبطة بالخرافة(الأزرق الشيطاني.
٧٣. عجوز ولابسة ودعة زرقا. دلالة مرتبطة بالخرافة(مقاومة الإصابة بالعين والحسد).

ونرى في دلالات اللون الأزرق في أمثالنا الشعبيّة ما فيه ارتباط بالخرافات والغيبيات ، وفي أغلبها كنايات سلبيّة شيطانيّة كالخبث والعداء والحقد والتعصب والكراهيّة وغير ذلك من والشرور.

سابعاً- اللون الأصفر:

٧٤. وجهه أصفر. تعبير عن الخوف أو المرض والشحوب.
٧٥. ابتسامته صفرا. للتعبير عن المكر والخبث وسوء الطوية.
٧٦. قيمو بيادركم أجا الصفاري. تعبير عن الخريف.

ويلاحظ هنا الدلالات السلبيّة للون الأصفر في الأمثال الشعبيّة الأردنيّة حيث تنحصر في الخوف والمرض والخبث والمكر وسوء الطويّة والجفاف.

حنين

ذاكرة المكان: المصدار

رشاد رداد*

حدّثني (سالم الذيب) قال: كنتُ ضمن العائلات التي سكنت ذلك السفح الجميل المطلّ على كنيسة اللاتين برهبتها وكياستها وسكونها، إنّه (المصدار)؛ بيوتات متلاصقة تفصلها أزقّة ضيّقة متعرِّجة.. كانت تلك البيوت من الصفيح والخشب، ومَن كان ذا سعة كانت جدران بيته من الطوب، والسقف بلا تردُّد صفيح أو زينكو، وكان البيت غرفة واحدة للنوم والطبخ والمعيشة، وحمّام بعيد قليلاً عن الغرفة.

الحيّ كانت تسكنه عائلات مسيحيّة وأخرى مسلمة، ولا تستطيع أن تفرِّق بين بيت المسيحي وبيت المسلم. ومِن العائلات التي سكنت ذلك الحي: بطارسة، وعوّاد، وردّاد، ومشربش، والجمل، وجاد الله، والكيلاني. وكان أكثر الأشخاص تأثيراً في الحيّ ذلك الإقطاعي الثريّ (رزوق) حيث كان يمتلك نصف الحيّ، وكان بيته في الستينات من الحجر، وهذه علامة كافية وفارقة جداً على ثراء ذلك الرجل.

في أسفل ذلك السفح، كانت هناك مغارة كبيرة تتسع لكلّ أهل الحي.. وقد اختبأ فيها أهل الحيّ في السبعين واستطاعت أن تضمّهم بأريحيّة كاملة، وكانت هذه المغارة تسمى مغارة (رزوق)؛ نسبة إلى ذلك الرجل، لأنّها كانت تقع ضمن حدود أرضه التي كانت تبدأ من الشارع الحالي (المصدار) وتنتهي إلى المقبرة في الجهة العليا لبيته، وكانت معظم الأرض التي تحيط ببيته مشجَّرة ومسنسلة، وفي منتصفها كانت مغارة أخرى صغيرة، ينام فيها شخص يسمى (أبو عيسى). كان أبو

* كاتب أردني

عيسى أعزباً، وهو سقّاء الحيّ، وكانت علاقاته مع نسوة الحيّ جيدة. وكان يأتي بالماء من رأس العين في المكان نفسه المُقام عليه (أمانة عمان). يجلب الماء من تلك العين، ويصعد بها إلى ذلك الحي دون كلل أو تعب. كان يعلّق خشبة على كتفيه يتدلى منها دلوان من الجلد، وكان يُحاسِب النساء على (النقلة)؛ حيث كانت أجرة (النقلة) تساوي قرشاً أو رغيف خبز، أو ما تجود به النساء عليه في ذلك الوقت.

كان رغيفُ الخبزِ رغيفَ تعبٍ وجهد، والحصول عليه ليس بالسهولة التي هي عليه الآن، وكان يمرّ بمراحل متعدِّدة؛ يُؤتى بالقمح، ثم يُطحن بطاحونة يدوية، أو يُرسل إلى (بابور الطحين) الذي كان يقع مقابل الأمانة حالياً، بجانب شركة التبغ، وكان هذا البابور لرجلٍ أرمنيّ.

بعد ذلك، يُعجن، ثم يُترك ليتخمَّر، ثم يُقطع قطعاً صغيرة بحجم الرغيف، ليُرسَل إلى الفرن الوحيد في ذلك الوقت (فرن يوسف أبو العينين) بجانب دَرَج دير اللاتين، ليُخبَز هناك.

وكان في الفرن شخص يوصِل الخبز إلى البيوت يسمى (الأجير)، وذلك مقابل رغيف خبز أو تعريفة أو قرش، وبجانب المخبز (الفرن) كانت بقاله وحيدة تبيع اللبن والجبن يمتلكها شخص يدعى (سعيد الشامي)، وكلّ منتجاته طازجة وتُصنع يدوياً ولا مجال للغش فيها.

في نهاية الحي، عند الإشارات الضوئية الحاليّة، كان هناك «المهاجرين»، وكان يقف أمام ذلك المخفر شرطيّ أسمر نحيل، يغنيك عن كل الإشارات الضوئية، يعرفه الأردنيون والعمّانيون؛ إنّه هزّاع الذنيبات.. ذلك الشرطيّ الذي كان صديقاً لكل السائقين، يستقبلك بابتسامة، ويودّعك بابتسامة.. وكم تكون مندهشًا من حركة يديه التي لا تهدأ.

مقابل ذلك السفح، كان محلّ لبيع الأدوات الكهربائية؛ محل بسيط، إنّه محل «عيسى مراد» المؤسِّس لهذه العائلة الكريمة.

وبجانبه كان أقدم بلياردو في عمان؛ «بلياردو رشيد» الذي تمّ إغلاقه في نهاية السبعينات، واستبدل بمحل لصناعة الصاج. تتجه نحو اليسار قليلاً، فتجد «صالون هاني» المُحاذي لدرَج المصدار مقابل الكنيسة، وبجانبه كانت «بقاله مشربش»، ومحلّ صغير لبيع وصيانة الأسلحة والذخيرة، وقد تمّ هدمه في توسعة شارع المصدار، وكذلك محل الأسلحة الذي كان بجانبه، وبقاله مشربش أيضاً.

***

يُتابع سالم الذيب حديثه عن تلك الحقبة المهمّة

في عمان... عمان الستينات والسبعينات:

وكم كانت فرحتنا عندما أخذتنا أمي، أنا وإخوتي، لنشاهد ما غنمه الجنود النشامى من حرب النصر والكرامة: دبابات إسرائيلية ومصفَّحات.

سار بها جنود الوطن في شوارع العاصمة، وكانت الشوارع مزدحمة بالناس الذين راحوا يهللون ويباركون ويحيّون الجنود الأردنيّين؛ جنود الجيش العربي، وهم يسيرون بعزة وكرامة.

ذلك مشهد مؤثِّر لن ننساه أبداً.

يقول محدِّثي سالم الذيب: نعود إلى المصدار، إلى مضافة دار عوّاد وردّاد؛ بيت من الصفيح الكامل، كان أهل هذه العائلتين يتسامرون به بعد المغرب... وقليل منهم مَن كان يذهب للمقهى القريب من ذلك الحيّ.

فالبيوت لم يدخلها التلفاز، وبعض البيوت كان بها راديو يعمل على البطاريات، لأنّ الكهرباء في ذلك الوقت لم تكن متوافرة، فكانت الإضاءة بفوانيس الكاز، أو بدرجة أرقى «اللوكس».

وكان هناك شخصان ظريفان أصحاب نكتة... الأول

درويش عواد، والثاني حسين عواد، وهما أخوان، وكانا قمة في الظرافة، بحيث كانت تُسمع قهقهات الرجال المتسامرين من داخل البيوت. **ويقول محدثي:** إنّ عائلة عواد كانت في الأصل من الكرك، أما عائلة ردّاد فكانت من قرية صخرة، ثم استوطنت هذه العائلة قرية كفر يوبا في إربد... ثم بعد ذلك، نتيجة قتل أحد أفراد هذه العائلة لرجل في تلك القرية استبعدوا وذهبوا إلى قرية أبو شوشة في فلسطين، وبعد أن هدأت النفوس عاد بعضهم إلى كفر يوبا، والقسم الآخر قرّر أن يبقى في عمان.

بعد ذلك، يقول محدثي: إنه لم تكن هناك مدارس قريبة من الحيّ، فيضطرّ مَن يريد الدراسة أن يذهب إلى مدرسة العباسيّة القريبة من رأس العين، بجانب سوق الخضار، وكان من أشهر الأطباء في ذلك الحيّ الطبيب الأرمني (عيسى واكيم) والطبيب (يوسف الحاج) وزوجته.

أما طبيب الأسنان الوحيد في تلك الفترة، فكان (البطيخي)، بجانب مخفر المهاجرين القديم.

هي أمكنة وذكريات ستظلّ حيّة في قلوبنا، ونورثها لأولادنا وبناتنا لكي يظلّ انتماؤهم للمكان الذي عاش فيه آباؤهم وأجدادهم... وما زال جزء صغير منه موجوداً ومع الزمن، استبدلت الجدران والأسقف، وأصبحت بيوتاً قابلة للحياة العصرية... ونتيجة للضغط العددي لدى كلّ أسرة، اضطرّ الكثير من مؤسسي ذلك الحيّ، أو أولادهم، للسكن في مناطق قريبة منه، فمنهم من اتجه إلى الوحدات، أو الأشرفية، أو النظيف، أو القويسمة، أو جبل عمان، أو جبل الحسين، ومنهم من سافر إلى أميركا وأوروبا.

أصداء

الفضّة.. شغف بالتاريخ والجمال

مجدولين أبو الرب*

لا يقتصر الشغف بالفضّة، والرغبة باقتنائها، على جماليات ذلك المعدن الأبيض اللمّاع الثمين، لكنّ هذا الشغف يأتي أيضًا من ارتباطها بالتراث والتاريخ، فمشغولات الفضّة تشي بالكثير، فهي تخبر بطريقة معيشة الجدات والأجداد، ومعتقداتهم الشعبية، وعاداتهم، وتعبّر عن الموقع الاجتماعي للشخص، والمنطقة التي ينتمي إليها، وحتى إن كانت المرأة عزباء أم متزوجة، الأمر الذي جعل منها رمزًا للتراث والتاريخ الذي تحمله في طيّاتها.

عرفت العرب قديمًا هذا المعدن، واستُعمل في سك النقود، وصناعة الحليّ والأواني، وارتبط بمعتقدات شعبيّة لها علاقة بجلب الخير ودفع الشر، والعلاج والوقايّة من الأمراض. والحفر في هذا الموضوع تاريخيًا وثقافيًا يفتح بوابات ذاكرتنا الجمعية، لنعيش زمانًا غير هذا الزمان.

سك النقود

الفضّة معدن يقاوم التأكسد والتلف لفترة طويلة، استعملت كعملة قبل أن يبدأ الإنسان بسكّ النقود، وكانت الفضّة هي المعدن المستخدم في صناعة النقود في عهد الامبراطوريّة الإغريقيّة، كما استعملها البابليون نقودًا منذ العصور الأولى للتاريخ. أما اعتماد الفضّة أساسًا نقديًّا في وحدات ذات وزن وعيار محددين، فكان منذ القرن الثامن قبل الميلاد، حيث كان يتمّ تداول القطع النقديّة المصنوعة من الفضّة ومن الذهب في جميع البلدان من القارة الهنديّة وحتى وادي النيل، وفي بلدان أوروبا وآسيا وأميركا.

الفضّة في العلاج والوقاية من الأمراض

للفضّة قدرة عجيبة على قتل البكتيريا، والميكروبات، والطحالب، دون الضرر بالإنسان. يكفي أن يضع المرء بضع قطع من الفضّة في الماء لتعقيمه! هذا ما عرفته العرب قديمًا ، فكان المسافر يضع في قِرَب الماء، المصنوعة من جلد الشاة قطعًا معدنيّة من عملات الفضّة، ويملأ ثلاثة أرباعها ماءً تاركًا حيّزًا للهواء، وأثناء الرحلة تهتزّ القربة، فتحتكّ القطع بعضها ببعض، مما يؤدّي إلى قتل البكتريا وتطهير الماء. كما يُعتقد أنّ للفضّة تأثيرًا على الحالة النفسيّة للإنسان، وأنّها تسهم في الوقاية من الأمراض الخطيرة، وأنّ الحليّ الفضيّة لها خصائص علاجيّة كثيرة، فهي تصلح لعلاج مرض الروماتيزم والأعصاب، وأكثر من ذلك، ثمة معتقدات شعبيّة ارتبطت بالفضّة.

الفضّة في المعتقدات الشعبيّة

المعتقدات الشعبيّة تصوُّرات ومواقف وبقايا أساطير، أنتجتها المُخيِّلة الشعبية، إزاء خوف الإنسان من الشر والمكروه، أو طمعه في الخير والرزق، وصارت من المسلَّمات، ورَسَخَت في العقلِ الجمعيّ مع مرور الزمن، وشكّلت جانبًا مهمًّا من الوجدان الشعبيّ، ويظهر تأثيرها في تعاملات أفراد المجتمع وأحاديثهم وحياتهم اليوميّة، وهي أحد مفاتيح فهمنا للثقافة الحاليّة لمجتمع ما.

أما عن الفضّة في المعتقدات الشعبية، فمنها أنّها تجلب حسن الطالع، وتؤثر إيجابًا في نفسيّة المرء، وتحمي من الشر، وتجعل صاحبها معظّمًا في النفوس، وطلبه دائمًا مُجاب، محبوبًا ومُصدّقًا من الآخرين، وتجلب له حسن الطالع.

ويعتقد بعضهم أنّ للفضة تأثيرًا على الحالة النفسيّة للإنسان، وأنّ لها تأثيرًا مفرحًا يُذهِب الهمّ والغمّ والحزن، وضعف القلب وخفقانه، وأنّ ارتداء خاتم أو أسورة من الفضّة كفيل بعلاج الأمراض، والحماية من الكوابيس.

ومن المعتقدات التي يحفل بها الموروث الشعبي استعمال قطع من الفضّة كتمائم تحمي من الشرّ، وتطرد الجنّ، وثمّة من يعلّق «خميسة» (مجسّم لكفّ اليد عليها خرزة زرقاء) من الفضّة لطرد الحسد والعين، وجلب الرزق.

كما يُسقى الشخص المرعوب (خاصّة الأطفال) من طاسة الرعبة، وهي وعاء من الفضّة منقوش عليه آية الكرسيّ، تستخدم لمن أصابه الخوف الشديد، فتُملأ بالماء، ويُسقى منها الشخص المرعوب، فيذهب عنه الخوف.

---

* قاصّة وباحثة أردنية

حليّ الفضّة

عُرفت الحليّ منذ العصور القديمة، واستخدمت للزينة أو لطقوس ارتبطت بالطبّ والتنجيم. يتميّز معدن الفضّة بلمعان أبيض أخّاذ، وطراوة وليونة شديدة، مما أعطى الصائغ حريّة كبيرة في صنع تصاميم ونماذج لا حصر لها، ودفَعَه لإبداعٍ أكبر، بما تحمله الفضّة من أصالة ورقيّ. اتخذت مصوغات الفضّة والأحجار الكريمة حليًّا للزينة واحتلت مكانة عاليّة عند المرأة في مجتمعاتنا العربية، حيث تنظر المرأة إليها بوصفها تمثل جزءًا مهمًّا من هويّة المجتمع وثقافته، وأحد الروافد التراثيّة المستوحاة من البيئة العربيّة. أما الأدوات والأواني المصنوعة من الفضّة، فتضفي الجمال والرونق على أركان المنزل. وحافظ الصانع على خصوصيات ومميزات هذا التراث، مما أعطى لمشغولات الفضّة طابعًا يتجاوز ماديّتها، حيث تصبح بمثابة أعمال فنيّة وإبداعية.

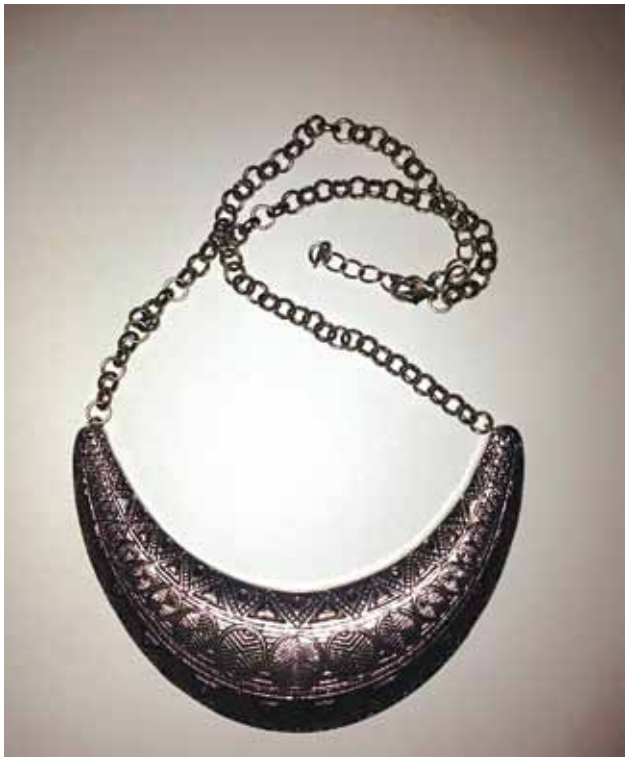
اعتمدت العرب على الحرفيين لتزيين نسائهم، فارتدت جداتنا من الفضّة (أقراطًا، وقلائد، وزنانير/أحزمة، وخواتم، وأساور ومعاضد وحجول، ولبات بأنواعها، ورشرش، وعصبات، وبروش، وخلخال)، واقتنين المكحلة والمرش والمبخرة، وزيّن أجدادنا بالفضّة أعنّة الخيل، والسيوف والخناجر.

تتشابه الحلي ومشغولات الفضّة في تراث المنطقة العربيّة بعامّة، وإن كان ثمة اختلاف، فهو في التفاصيل، وبالاسم الذي يطلق على قطعة الحليّ، ومن حليّ الفضّة التي زيّنت المرأة الأردنية:

القلائد

تعددت أنواع وأشكال القلائد، فمنها قلادة الحجاب (الحروز)، وتتكوّن من التعليقة التي تشبه علبة صغيرة من الفضّة على شكل مثلث أو مستطيل، تتصل به كرات صغيرة، وتُعلّق بسلسلة وتُلبس حول رقبة المرأة، وبها ورقة مكتوبة بالأدعية المختارة من أجل دوام حب الزوج، والقدرة على الإنجاب، والحماية من الحسد، وهذه القلادة تكون ضمن مهر العروس، أو تُهدى إليها من الأهل.

ثمّة أنواع أخرى من قلائد الفضّة مثل الكردان، وقلادة الهلال التي تكون على شكل هلال كبير من الفضّة تحتوي بداخلها تعاويذ. والسمكة الماسكة، وهي قلادة كبيرة تضم العديد من قطع فضيّة دائريّة الشكل. يضاف الخرز في القلائد على قطع الفضّة،



وكانت دلالة الخرز الأزرق الرُّقيا من الحسد، أما الخرز الأحمر، فكان دلالة على أن لابسته ما زالت في مقتبل الصبا وغير متزوجة.

الخلخال (حجول الفضّة)

للفضّة رنين صوتي جميل ومتميّز عند إسقاطها، أو ارتطامها، يشبه رنين الجرس، لذلك صنع الخلخال من الفضّة الخالصة، وهو دائري الشكل مفتوح من جانب واحد، تتدلى منه قطع فضيّة صغيرة، ويوضع أسفل الساق فوق الكعب، ويصدر صوت رنين الفضّة عندما تحرّك المرأة قدمها.

ومن المعزوفات الشعبيّة الأردنيّة معزوفة (الخرخشة)، التي تتضمن رنّة الخلاخيل عند النساء.

الزميمة (الوردينة)

قطعة حليّ تشبه القرط، تُعلّق في ثقبٍ بالأنف، وعادة تضعه المرأة البدويّة على الجهة اليمنى من الأنف لتشير إلى ثراء زوجها أو قبيلتها، ولها أحجام وأشكال مختلفة.

الرشرش أو اللبّة

وهو نوع من القلائد، تضعه المرأة في عنقها، ويمتاز بأنّ زخارفه ونقوشه تتدلّى من العنق لتغطي الصدر.

الأعلاج

تصنع من الفضّة وتوضع على جانبي الرأس(الصدغين) حيث تثبَّت بغطاء الرأس على جانبي الغطاء، وتلبس بدلًا عن الأقراط أو معها. كما تهتمّ المرأة البدويّة بتنسيق شعرها على هيئة ضفائر وتغطّي رأسها بشريط يتدلّى على جانبي الرأس مُزيّنًا بالعملات الفضيّة أو المعدنية.

العرجة

الماسكة أو العرجة هي قطعة مسكوك عليها خرز وقطع من النقود الفضية، وفيها سلسال من الفضّة، وتتدلّى من خلف الرأس حتى أسفل الظهر وتنتهي بقطعة تسمى الماسكة.

الأساور

تلبس في معصم اليد، ومنها «المَباريم» و«سوار الليرات الإنكليزية» و«سوار السناسل»، وسوار «زردة»، ومنها المحبر، أو المطوبج السادة الخالية من النقوش.

التراكي أو الحلق

وهي أقراط توضع في الأذن وتتنوع في أشكالها، تصنع من الفضّة وقد ترصّع بأحجار كريمة.

أدوات وأواني

استعملت الفضّة في صناعة الأواني وأباريق القهوة وأواني الزهور وحمّالات الشموع والمكاحل (لحفظ كحل العيون)، والمرشّ؛ ويستعمل لرشّ ماء الزهر وماء الورد، والمبخرة للبخور والعود بخاصّة. وكثيرًا ما تضمّن جهاز العروس أواني من الفضّة.

كما استعملت الفضّة كذلك لتزيين الأسلحة كالخناجر (الشباري) والسيوف والبنادق القديمة، حيث تزيَّن الأغماد والمقابض بنقشات وأشكال جماليّة بديعة وخرز الفيروز والعقيق.

كما استخدمت في صناعة المرايا حيث يطلى وجه واحد من الزجاج بالفضّة وذلك بترسيبها على الزجاج، كما زُيّنت الصناديق الخشبيّة المرصّعة بالعقيق المزينة بقطعٍ فضيّة تحتوي على أشكال جماليّة وهندسيّة صنعت باليد. كما دخلت الفضّة في صناعة الفوانيس والأباريق الخاصة بالقهوة.

كلّ ما تقدّم أعطى للفضّة خصوصيّة ثقافيّة وتاريخيّة وفنيّة مميّزة في تراثنا العربيّ، وبلغ اعتزاز العرب بهذا المعدن أنْ أطلقوا اسم «فضّة» على بناتهم، ولا عجب في ذلك حين تكون الفضّة عندهم رمزًا للاستدلال على صفاء الشخص، ونقاء سريرته، وجماله، وبعده عن الغدر والرياء.

B 7.000

حوار

منال النشّاش:

فنانة حرفيّة - مشغولة بالتراث

سناء العبدالات

الموهبة استعداد طبيعي لدى الإنسان، يولد مزوّدًا بها، كالذكاء والحفظ، والقدرة على الرَّسم والخط، والموهبة الشعريّة والكتابيّة والخطابيّة، و القدرة على الاختراع والعمل والابتكار، وتعلّم الأشياء، واكتساب الخبرات ... وكلّ تلك المواهب والقابليات هبة من الله سبحانه .. وكّل إنسان قد أُعطي موهبة من المواهب، وزود بقابليّة واستعدادات، ولكنْ بدرجات متفاوتة ، وكلّ منّا يحمل مواهب واستعدادات، ولكنّ الكثير منا لم يكتشف تلك المواهب المتوافرة لديه.. إنّها كنز ثمين يختبئ في الإنسان وعليه أن يجنّدها بطريقة إيجابيّة ويُفعلّها بالدَّوام على المراكز المخصّصة لحقن تلك الشحنات الإيجابيّة على أرض الواقع، وتوظيفها بشكلها الأمثل.

في هذا الباب سنسلط الضوء على موهبة ظهرت وتُرجمت على أرض الواقع، في مجال حرفة تراثيّة مهمة في المجتمع المحلي والعربي والعالمي وهي حرفة النحت الخزفي والتشكيل، رائدة من الرائدات في هذا الحقل المميّز، الفنانة الشَّابة منال النشاش، التي بأناملها الرقيقة تصوّر لنا اللمسات المتناغمة في تجسيد الخيال الفكري والحسّي لتطلق سيمفونيتها الخاصّة ذات الرونق لتستهوي كلّ من يراها بعينيه ويتمنّى تعلّمها وتطبيقها.

بطاقة تعريفيّة

ولدت الفنانة منال النشاش في عمان ١٩٦٨/٣/٢١، في أسرة مشجعة للفن، وحملت من الشهادات العلميّة: دبلوم في الكمبيوتر، ودبلوم في الخط عربي، ودبلوم في الخزف، ودبلوم في إدارة الجمعيات السياحيّة، ولها كتابات من الخواطر والقصص القصيرة نشرت في الصحف اليوميّة في جريدة الدستور، والشعب، والأسواق ، وتجربة فريدة من العمل الكاريكاتيري مع المرحوم جلال الرفاعي في جريدة الدستور.

نسجت النشّاش هواياتها ضمن المعارض الشخصيّة التي بلغت حتى الآن (١٤) معرضًا شخصيًّا يشهد لها التميز والخصوصيّة في تصوير ما تختلجه مشاعرها ورؤيتها للأشياء.

من إنجازاتها

- تأسيس مؤسسة إنتاج وتدريب وتسويق للفنون والحرف اليدويّة منذ العام ٢٠٠٧.
- عقد العديد من الدورات والورش التدريبيّة التفاعليّة مع عدّة جهات منها مؤسسات حكوميّة، وجهات مانحة مثل: (مبادرة فنون بالتعاون مع أمانة عمان ببرامجها الثلاث، نفذت على أرض الواقع، وكانت الفئة المستهدفة في المبادرات طلاب المدارس وسيدات المجتمع المحلي لتمكينهم صنع تلك الأدوات حتى تؤهّلهم لمواكبة متطلبات السوق والمجتمع المحلي بكل ما هو جديد، في تطوير سبل العيش والرزق.
- المميز في عمل الفنانة منال النشاش أنّها قبل البدء بدوراتها وورشها العمليّة، تعاين للمنطقة الجغرافيّة والسكانيّة المنويّ عقد تلك الورش والدورات فيها، ومعرفة ما في تلك المدينة أو المحافظة من مواد وأدوات في أراضيها، لتوظيفها ضمن برنامجها التدريبي، والاستفادة من كنوز الأرض والإنسان في تلك المحافظة بطريقة مثلى عند تطبيق العمل التدريبي، والعمل على تسويق النتاج النهائي محليًّا وعربيًّا ودوليًّا بأيدي المتدربين، لضمان استمراريّة العمل.

مشاركات دوليّة

شاركت الفنانة منال النشاش في العديد من المعارض الدوليّة مثل:

- المشاركة في مهرجان صحارى في دبي عام ٢٠٠٥.
- المشاركة في الأسبوع الثقافي الأردني في مصر عام ٢٠٠٧ .
- - المشاركة في مؤتمر النحت الدولي الصيني الثالث، وكانت المشاركة العربيّة الوحيدة بين ١١٢ فنانًا في سمبوزيوم/ في الصين سنة ٢٠١٢، حيث تمّ توثيق ما سجل في المؤتمر باختيار ١٢ تجربة من التجارب في كتاب وكانت الفنانة منال النشاش من بين تلك التجارب الموثّقة في هذا الكتاب

المهمّ الذي يعكس خبرتها في هذا المجال وتميز أعمالها.

- المشاركة في الحفل الختامي في فعاليات بغداد عاصمة الثقافيّة العربيّة عام ٢٠٠١٣ .
- المشاركة في عدة معارض دوليّة ومعارض جماعيّة بلغ عددها اثني عشر معرضًا شخصيًّا.

المشاركات المحليّة

- المشاركة في مدن الثقافة الأردنيّة للمحافظات الثمانية بعرض جداريّات، ومعارض فنيّة، وبرامج تدريبيّة لأهالي المنطقة.
- المشاركة والتعاون مع أمانة عمان / الدائرة الثقافيّة (مبادرة فنون للبرامج الأربعة)، و المشاركة مع دائرة البرامج الاجتماعيّة في أمانة عمان قسم كبار السن في الدورة المتخصصة لذوي الاحتياجات الخاصة من موظفي أمانة عمان.
- عقد دورات في إعادة تدوير ورق الجرائد وتحويلها إلى بطاقات معايدة ولوحات فنيّة، وأوراق للتغليف في العديد من المراكز والحدائق الثقافيّة التابعة لأمانة عمان، ويتم عرض المخرجات في نهاية الدورات من عام ٢٠١٠-٢٠١٥.
- عقد ورشات تدريبيّة لموظفي وزارة الأوقاف عام ٢٠٠٨.
- تنظيم مجموعة من الفعاليات في بيت شقير للثقافة والتراث وجمعيّة صناع الحرف التقليديّة التي كانت الفنانة نائبًا لرئيسها، بالتنسيق والتعاون مع وزارة الثقافة وأمانة عمان، في عرض الفعاليات المشتركة وتقديمها لزوارها .
- إقامة وتنظيم مجموعة من المعارض الجماعيّة لفنانين عرب من دبي والسعوديّة والعراق والأردن في بيت شقير ٢٠١٠.
- تنظيم فعاليات أسبوع القدس الثقافي كبرنامج متميز والذي تضمن أمسية شعريّة للشاعر إبراهيم نصر الله، وأمسية حواريّة عن دور الدراما وتأثيرها في الأحداث مع الفنان جميل عواد والفنانة جولييت عواد، وعرض فيلم عائدون للفنانة لعائدة الأميركاني، وأمسية موسيقيّة شرقيّة لفرقة أمانة عمان، ومعرض حرف ومعرض كتب من مطبوعات وزارة الثقافة وأمانة عمان، خلال الاحتفاء بالقدس عاصمة دائمة للثقافة العربيّة العام ٢٠٠٩.
- التدريب على الخزف والفنون اليدويّة بصفة مدرب معتمد في مركز زها لمدة ثلاث سنوات سابقة.
- التدريب مع المنظمة الدوليّة للشباب في مركز زها، وفي العديد من جمعيات المجتمع المحلي.
- التدريب مع مؤسسة نور الحسين في برنامج جيوب الفقر في مدينتي المفرق والموقر العام ٢٠١٢.
- تنظيم مهرجان روابط الصداقة الدولي للفنون، بالتعاون مع أمانة عمان، وقد استمرّ المهرجان ستة أيام وتضمن مجموعة من الفعاليات : (ورشات عمل حيّة في مجال النحت والرسم والتصوير الفوتوغرافي والحرف اليدويّة،

معارض فنيّة، محاضرات وندوات متخصصة، وورشة حيّة في جامعة اليرموك، كليّة الفنون بمشاركة الطلاب مع الفنانين، والمشاركة في اليوم الفنّي المفتوح في مدينة الثقافة العام ٢٠١٣ عجلون ، بنحت شعار المهرجان على حجر تم وضعه أمام القرية الحضريّة في عجلون، بمشاركة دولية من الأردن، وفلسطين، والعراق، وسوريا، والسعوديّة وكردستان.

أمّا جديد الفنانة في العام ٢٠١٥، فهناك العديد من الأنشطة والفعاليات مثل:

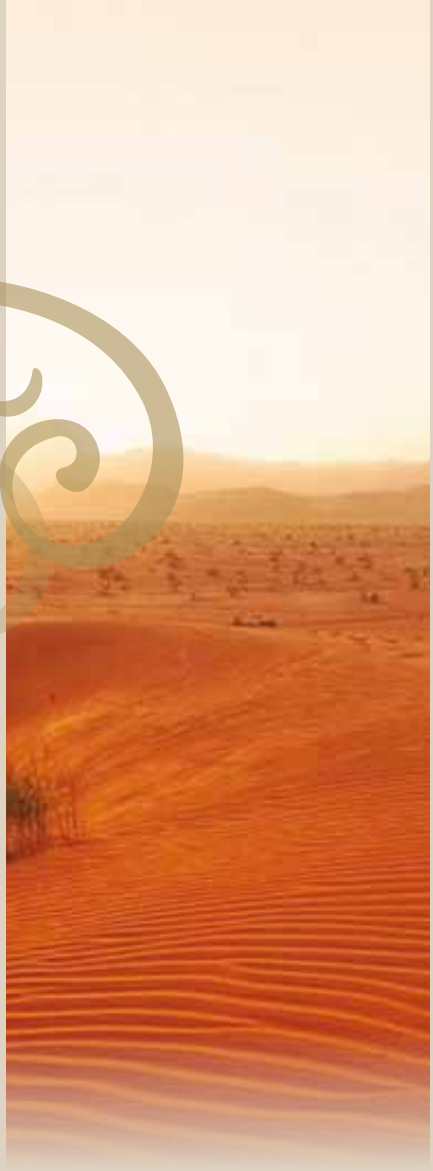
- المشاركة مع التلفزيون الأردني في برنامج يوم جديد صبيحة كل يوم أحد، للحديث والتدريب على عرض وتطبيق أفكار حول مهارات صنع أدوات مفيدة من مخلفات الأشياء و إعادة التدوير بطرق بسيطة وفي متناول الجميع، والرسم على الخزف والتشكيل.
- برامج تدريبيّة ضمن اتفاقيات مُبرمة مع جمعيّة سيدات حوض الديسي كمصممة لمجموعة تصاميم يتمّ تطبيقها على القطع الخزفيّة ومساعدتهم بخبرتها في تسويق وترويج مخرجات الحرفة داخليًّا وخارجيًّا.
- عقد برامج تدريبيّة في المحافظات بالتعاون مع وزارة العمل في مجموعة من مجالات الفنون والحرف اليدويّة.
- برامج تدريبيّة مع الصندوق الأردني الهاشمي لتنمية البادية في مناطق البادية لمساعدة الجمعيات القائمة في تسويق أعمالها والتركيز على حرف تعينها على سبل العيش وطرق الاعتماد على الموارد والقدرات الجسديّة والفكريّة المجتمعيّة من خلال توفيرها من قبل الصندوق الأردني الهاشمي ودعمه في تأطير العمل والتدريب والتسويق.
- التدريب في مبادرة فنون ٣ بالتعاون مع أمانة عمان / الدائرة الثقافيّة، وهو برنامج يضم ٢٥ ورشة تدريبيّة لإنتاج قطع فنيّة استخداميّة من المواد المُعاد تدويرها من البيئة الداخليّة والبيئة الخارجيّة، وتهدف المبادرة لتعزيز السلوك الإيجابي لدى طلاب المدارس من عمر ١٠-١٦ سنة، وتعزيز احترام ثقافة الآخر واحترام القانون والمحافظة على البيئة، وتمّ تنفيذ ثلاث ورشات في محافظة البلقاء بالتعاون مع مديريّة ثقافة البلقاء وتم تنفيذ مجموعة من الورشات بالتعاون مع الصندوق الأردني الهاشمي لتنمية البادية في البادية الشماليّة والبادية الوسطى.
- التحضير لمبادرة فنون رقم ٤ وبالتعاون مع أمانة عمان، الدائرة الثقافيّة.

النشاط النقابي

- أمين سر رابطة الفنانين التشكيليين ٢٠١٢.
- نائب رئيس جمعيّة صناع الحرف التقليديّة سابقًا.
- أمين سر جمعيّة صناع الحرف التقليديّة.
- عضو هيئة اداريّة لجمعيّة البلقاء.
- عضو جمعيّة تدريب وتأهيل المرأة الأردنيّة.

الجوائز

- حصلت الفنانة على جائزة سيتي بنك للمشاريع الإنتاجيّة الرياديّة في مجال الفنون والحرف اليدويّة العام ٢٠١٢.
- كما حصلت على الكثير من كتب الشكر لمشاركتها في العديد من الورش التدريبيّة محليًّا وعربيًّا ودوليًّا.
- الآمال والاحلام والتطلعات
- الأحلام الشخصيّة : تتمنّى الفنانة منال النشاش تنظيم مهرجان دولي يمثل الأردن، لتقدّم تجربتها في مجال الخزف على الصعيد الشخصي. وعلى الصعيد المهني : أن يصبح للفنون والحرف مرجعيّة قانونيّة واحدة، لأنّ تعدّد المرجعيات يسبب إضعاف قطاع الحرف في الأردن، وعدم إظهار التجربة المُهمّة والهويّة التاريخيّة والحضاريّة التي يمتاز بها الأردن لتعطيها الأهميّة والخصوصيّة .
- كما تحلم بتأسيس مجلس حرفي خاص يُشكّل من جهات رسميّة ومن الحرفيين أصحاب الخبرات تحت مظلة قانونيّة حكوميّة .
- منال النشاش فنانة تشكيليّة وخزفيّة تركت بصمة مميزة في نفوس كلّ من تعلّم على يديها واقتنع بأهميّة الفن الخزفي والتشكيلي في تحديد هويتنا التراثيّة ليكون نبراسًا ودليلًا لطريقهم نحو التميز والاحتراف.



رواد

عبدالله اللوزي.... شاعر ومواقف

د. عبدالله العساف

ولد الشاعر عبدالله اللوزي (أبو قبلان) في عام ١٩٠٠، في بلدة الجبيهة شمال عمان، المحاذيّة لشفا بدران وأبو نصير، ولمّا كانت ولادته قد حصلت بُعيد وفاة والده؛ فقد كفِل رعايته أخوه الأكبر مفلح العلي اللوزي (أبو رداد)، وكان هذا رجلًا ذكيًا متحدّثًا لبقًا، تربطه علاقات طيّبة مع المسؤولين العثمانيّين إبان حكم الدولة العثمانيّة آنذاك. وهكذا فقد توافرت للشاعر عبدالله أسباب الرعاية والتربية والتّتلمذ في كنف أخيه، ولكنْ ما أن درج في سنواته الست عشر، حتّى فقد أخاه (أبو رداد) الذي توفاه الله عام ١٩١٦.

أصبح الشاعر عبدالله اللوزي وجهًا لعشيرة اللوزيين في ريعان شبابه، وعيّنته الحكومة العثمانيّة مختارًا للوزيين. وقد حباه الله مهارات عديدة منذ حداثة سنه، وكان يتقن أدب الحوار وفنّ الكلام، ما صيّره مثار إعجاب لدى أصدقائه ومعارفه من أمثال عبدالحليم النمر الحمود وغيره.

عرف عنه أنّه، منذ نعومة أظفاره وحداثة سنه، ولعَ بالشعر البدوي ونبغَ فيه أيضًا، ما يشي ببواكير تفتّح قريحته الشعريّة بسجيّة الفطرة البدويّة، مع ملكة لافتة في الذكاء وسرعة البديهة، وبعد أن أصبح الشاعر اللوزي شابًا فشت سيرته بين الناس، وانطلقت سمعته الشعريّة تسبقه.

شاعريته

كان الشاعر عبدالله اللوزي من الرواد في الشعر الأردني، الذين نهجوا الشعر المحكي، أو الشعر النبطي أو البدوي أو الشعبي أو اللهجي بصورة عامة. فقد توافرت لشاعرنا خصيصة الإبداع الأصيل والشاعريّة العذبة الصافية والحساسيّة العالية في إنشاء الشعر وإلقائه. ويبدو أنّه من الصعب على قارئ مقطوعات الشاعر اللوزي، أن يمرّ عليها دون أن ينتبه إلى مضامينها وإيقاعها وصدق عاطفتها، وذلك أنّ لهذا الشاعر من الفطنة والتوليف وجودة التوظيف، ما يجعلنا نقدر تلك الشاعريّة وأصالة تجربتها، لنضعه في مرتبة الشعراء الفرسان، وهذا ما يظهر جليًّا في قصائده الطوال ومساجلاته الشعريّة، التي تضمنت تدفقات حارّة في جوانب النقد الاجتماعي، والحث على مكارم الأخلاق، كما على مكامن الهم والانشغال بالوطنيّة السياسية.

عندما نقرأ في شعريّة اللوزي نجده يرهف بنزعة إنسانيّة عالية، ووجدان وطني أصيل، وقوميّة متجذرة في أعماقه. فقد كتب عن فلسطين وعن الأردن ومعركة الكرامة، فكان، من زاوية ما، لسان حال الأرادنة الانقياء الطيّبين وهم يشاطرون إخوانهم من أبناء فلسطين كلّ تلك المواجع والأحزان.

لقد تنوّعت شاعريّة (أبو قبلان) مثلما تنوّعت موضوعاته الشعريّة، فهو الشاعر الاجتماعيّ والسياسيّ وشاعر الغزل العذري العفيف، دون أن يبخس اهتمامه بالشعر مكانته كوجيه اجتماعي لعشيرة اللوزيين. وقد عرف عنه حبّه لأبنائها بجمع شملهم وأكّد وحدة قلوبهم، في زمن كانت فيه وحدة العشيرة مصدرًا للقوة ولاحترام الآخرين؛ فبادلته العشيرة حبًّا بحبّ، ومكانة بمكانة.

كان على دراية فنيّة عاليّة في تشريق قصيدة الغزل، كما في (الهجينية) العظيمة، المحتشدة بالصور البليغة التي أسندها بلهجة الأرادنة، وكان مما قاله فيها:

يا بنت يااللابسة الجبّة ياللي كما عين صيّادِ

إلى أن وصل في القول

القلب والنار تلهبْ بَهْ يطرق كما كور حدّادِ

حتما القمر عذّبه ربّه يركض ورا الشمس وينادي

وكان دأبه أحيانًا أن يعتمد التطويل في بعض القصائد وذلك بحسب الحال والمقام والمناسبة، سيما في القصائد التي تؤرخ لوقائع وأحداث أردنية، ما زلنا نتمثلها في مجالسنا ونقتبس منها الحكمة والعبرة، كما في قصيدته المشهورة (اللوزي سوّى المثايل) وغير ذلك مما تحفظه ذاكرة الآباء وتطرب له. وينبغي أن يصيب وجدان شبابنا وأبناء جيلنا، ويرسخ في وعيهم وثقافتهم.

لقد توافرت لأبي قبلان مزاجيّة شخصيّة مرهفة توافقت مع شاعريّة متدفقة، ووجدان صاف صادق الإحساس، علاوة على ثقافة أدبيّة ظاهرة، ما مكّنه من استثمار كل هذه السجايا في أشعاره وقصائده ومقطوعاته، والعمل على التوليف بصورة الشعر المحكي أو اللهجي، ما يجعلنا نجزم أنّ للشاعريّة المحكيّة عند الشاعر خلفيّة تستوقف المشتغلين بالأدب والشعر والإبداع عمومًا، لا سيما الذين يهتمّون النقّاد، ليدرسوا بعمق تجربة الشاعر عبدالله اللوزي بأبعادها المختلفة.

الشاعر عبدالله اللوزي وصلته بالشيخ ماجد العدوان

لقد اعتاد الشيخ ماجد العدوان أن يمضي الصيف في ربوع عمان، وبالذات عند ديار اللوزيين في الجبيهة، إذ كان يطيب له المقام هناك، مبتعدًا عن حر الأغوار ولهيبها في أيام القيظ والصيف. ولا عجب أن تتوثق علاقة الشاعر اللوزي بالشيخ ماجد، فقد اعتاد أن يكون من جُلسائه في مجلسه وديوانه، حتى لكأنه أصبح من بعض أخصّ رجاله ومُسامريه، ومن المُقرّبين منه.

ويذكر في هذا السياق أن ابن عدوان كان زعيمًا لحلف البلقاء، قاد هذا الحلف في عام ١٩٢٣، نحو حركة معارضة للسلطة آنذاك سميت بثورة البلقاء. والواقع أنّ هذه الحركة قد ضمت عددًا كبيرًا من القبائل المتحالفة، وكانت مطالبها تتراوح بين المطالب السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصادية. وكانت جموع فرسان البلقاء تحتشد في أراضي الجبيهة، وقد شارك الشاعر عبدالله اللوزي مع هذا الحشد.

عندما غادر الشيخ سلطان العدوان وابنه الشيخ ماجد ورجالهما، بعد هزيمة البلقاء إلى سوريا، مكثوا فيها مدّة من الوقت، حيث كانوا في ضيافة الزعيم الدرزي سلطان باشا الأطرش. إلى أن جاءهم العفو، فرجعوا من جبل الدروز، عند ذلك كان الشيخ سلطان قد سمع بقصيدة (دغمي)، التي تم إهدار دمه بسببها، ولأن دغمي هذا تربطه صلة قربى بالشاعر عبدالله اللوزي، الذي هو أحد المقربين من الشيخ سلطان، فقد بادر الأمر، وخاطب الشيخ سلطان بالقول: "يا شيخ سلطان اسمح لي أن أردّ على دغمي، وإن كان ردي يعجبك فأصفح عنه بالعفو". فوافق الشيخ سلطان على طلب اللوزي فارتجل قصيدة مدح الشيخ سلطان وأبناءه وذمّ فيها ما قيل من شعر على لسان دغمي، كما رسم اللوزي صورة وصفيّة بقصيدته حول المفارقة العسكريّة تحمل دلالات انعدام التكافؤ بين الثوار بأسلحتهم البسيطة وبين البريطانيين بدباباتهم ومجنزراتهم وطائراتهم، الأمر الذي أدى بهم لهزيمة وقال فيها:

يَا وَاهْجِي بْقَلبِي ثَمانِينْ عِلَّهْ	عِشْرِين طَاحَنْ عَ ضْلُوع النَّقاصيرْ
وعِشرِين مع عِشْرِين كُبرى تِسلَّه	وعشرين طاحَنْ عَ الحَشَا والجماجيرْ
أحسْ قَلبِي زَايِمن زَوم دَلّه	بارضْ الهَوا والبِطْرِقَهْ بِلْغي كِثيرْ
قَاف الزبيدي مِثلْ)...) بِشِلّه	يْسِبْ شيخٍ باللّقَا عِدَّه الزيرْ
سلطان ع الصَفْره وضابان سلّه	يذبحْ عَقيدَ القوم شْوقَ الغَناديرْ
يا شِيْخ ياللي جَايِب الاتوه كلَّهْ	يا شَيخ يا مْزَوِّد عَلِيْج المَضَافيرْ
لَنْ لحج ماجِدْ فَوقْ حَمراء يغلّه	لْوحَه عَليها عِدّهَا هَفَّه الطيرْ
بنت الكْحيلا زاهيا بَالْمِحَلّه	وابن الرَباهَا مْعَسكَره بالمساميرْ
عبد الحميد اللي ما يَعْرِف المِذلّه	ومنصور يْلِكِد ع كْبير الطُوابِيرْ
وياسين ع صَابِل وياسِين والله	ياسين عَرِيفْ العَرَبْ والمساييرْ

والقصيدة معروفة.

فما كان من الشيخ سلطان العدوان إلّا أن أعجب بما قاله عبدالله اللوزي من شعر، وعفى عن دغمي.

وفي حادثة آخرى يذكر أنه قد حضر إلى مجلس الشيخ ماجد العدوان في أحد الأيام شاعر من فلسطين، فقال لماجد أنتم تنشئون أشعاركم على قافيّة واحدة (صدر وعجز) فسأله ماجد، وأنتم كيف تصنعون الشعر، فأجابه الشاعر، نحن نقول الشعر بطريقة (المربوعة)، هكذا، وأنشد القول:

باب البوابة بابين ... كلب وجفت وصيادين ... صيادين وكلب وجفت ... وجفتين وكلب وصياد

فقال الشيخ ماجد للشاعر عبدالله اللوزي الذي كان يحضر المجلس آنذاك عند ماجد: ماذا ترد عليه يا أبو قبلان. فبادره اللوزي بالقول، نحن أيضًا نقول مثل هذا الشعر،

ولكن بدون جفت وكلاب. ثم إنه ارتجل هذه الأبيات، على غرار (مربوعة الشاعر)، فقال:

باب البوابة بابين ... سيف ورمح وجلادين ...
وجلادين وسيف ورمح ... ورمحين وسيف وجلاد

مواقف

قاد زعماء شرقي الأردن والمثقفون من أبناء البلاد الحركة الوطنيّة الأردنيّة التي كان له أثر كبير في مناهضة المخططات البريطانيّة الصهيونيّة في المنطقة، وتمثل نضالهم ذلك بعقد العديد من المؤتمرات الوطنية، وقد ظهر بين صفوف أفراد الحركة الوطنيّة بعض الخلافات والانشقاقات، وأخذت شكل حملات التضليل والهجوم وكيل الاتهامات المتبادلة.

في هذه الأثناء دعا الشيخ ماجد العدوان إلى عقد مؤتمر الشعب العام في ٦ آب ١٩٣٣م، وبين أن الغاية من الدعوة بحث أوضاع الحكومة الحاضرة، والحالة الاقتصادية، ومحاولة معالجتها بقدر المستطاع، وكذلك استنكار الصهيونية، والعمل على توحيد الصفوف والقلوب، وضم المؤتمر في صفوفه كثيرًا من زعماء ومشايخ البلاد وأعيانها، وحضور ثلاثمائة شخصية. وصفته الصحف آنذاك بالمؤتمر العدواني، أو مؤتمر الشيخ ماجد العدوان. وقد ألقيت في المؤتمر عدة خطابات، وكان من أبرز المتكلمين سعيد المفتي، وقاسم الهنداوي، ورفيفان المجالي، وناجي العزام، وهاشم خير.

ويذكر أن الشاعر عبدالله اللوزي كان من بين الذين حضروا المؤتمر، وألقى في هذه المناسبة قصيدة شعرية، مدح فيها المؤتمرين، ووصف الأحوال التي كانت تمر بها البلاد آنذاك. قال فيها:

يا الله أني طالبك العفو وسترة الحال	والمشتكي يارب تنظر بحاله
ما قال اللوزي من حليات الامثال	ع اليفهمون القاف محلى مثاله
راح الشرف والكذب ببلادنا غلال	والكل ماشي بدروب الظلاله
والكل منا ماضي بكثرة المال	والكل منا راضي بي هباله
صارت مقاعيد المجالس للأنذال	والحر ماله بالمجالس مقاله
جيل ظهر والله ماهو بالاجيال	متباشر بالكذب ويّا الرزاله
والحصن تقت روسها عقب الاصهال	ضاعن دلايلها وضاعت احواله
واشوف أبو الحصين رقى عراس ماطال	والصقر يرجى من الدويري عشاله
صار اليهودي للسلاح شيال	من عقب ماهي عيشته بالمساله
ويا هل الوطن قوموا ع الأنذال	ومن خان الوطن ريته يعدم عياله

وفي إثر ذلك شكا عدد من الشخصيات والزعامات إلى الأمير عبدالله، أمر الشاعر اللوزي، ومن أنه يذمهم ويتعرض لهم في شعره، فأمر الأمير عبدالله بإحضاره حافيًا عاريًا، فما كان من الشاعر اللوزي إلا أن ذهب إلى الشيخ ماجد العدوان الذي صحبه معه إلى مجلس الأمير، وألقى قصيدة بين يدي الأمير، امتدح فيها الأمير عبدالله، وفي ختامها مدح الشيخ ماجد (أبو حمود) وجاءت على نفس القافية التي قالها في مؤتمر الشعب العام، فقال:

مقال اللوزي بحليات الأمثال	ع اليفهمون القاف محلى مثاله
الحمدالله دوب الغثا زال	جانا الفضا والهم قوطر بفاله
لولا الأمير بلادنا ما لها حال	عمرك يطول وحكمكم بالعداله
ولولاه محنا للبواريد شيال	ولولاه ماتغزل النسا من ارجاله
ما دام أبو طلال عالسرج خيال وجبال	مثل القمر يضوي علينا إشتعاله
جزل العطا معطي السلايا والاموال	ماهو من اليحسب نواقص حلاله
ولن اعتلى قبا من الخيل مشوال	يسهر منام البحيرابه نواله
ولصاح صايحهن وبدا به اجفال	بالسيف يضرب بيمنه وشماله
بحر تزاود ماسبح به خيال	مثل المطر اللي تزاود هلاله
بالعبدلي المنسوب ياطيب الفال	سيد العرب والترك نسل الجلاله
ورغدان دار المنهزم عز وظلال	قصر طويل ويا وسيع المجاله
أبو حمود اللي للثقيلات شيال	واللي مثلك يدور جعص خاله
يا عيون جور مضيعة اهل المال	زول الشنيعه يجفل من سمارة خياله
واختم كلامي بالنبي الطيب الفال	اللي له الحجاج شدت رحاله

وعندما سمع الأمير عبدالله القصيدة أجلسه بجانبه، وقال: «هكذا يكون القصيد وإننا نأمر لك بسلالة وسيف (هدية)». ثم إن الشيخ ماجد العدوان قال مخاطبًا الأمير: يا أبو طلال: هذا اللوزي (يعطي وما ياخذ)، وعند ذلك اعتذر الشاعر اللوزي عن الهدية. وقال للأمير أن هناك من هو صاحب حاجة أولى منه بالهدية.

الشاعر عبدالله اللوزي والملك عبدالله الأول:

كان ميلاد عبدالله اللوزي في مطلع القرن العشرين، وكانت وفاته في الربع الأخير من هذا القرن (١٩٧٦). وهكذا فقد كان

الميلاد قبل قيام الدولة الأردنية، فشهد ميلادها شابًا يافعًا، كما أنه عاصر ملوكها (عبدالله الأول/ الملك طلال/ الملك حسين)، لكن علاقته توطدت مع الأمير عبدالله، الشاعر والأديب، وقدر له أن يكون قريبًا لمجلسه، وأن يتحاورا في سجالات شعريّة كما أسلفنا، تظهر مكانته لدى الملك.

فلما كان الشيخ ماجد العدوان كما ذكرنا سابقًا قد اعتاد قضاء الصيف في الجبيهة، وكانت تلك المنطقة مضارب اللوزيين. وقد كان الأمير عبدالله يزور الشيخ ماجد في مجلسه في الجبيهة. وكان الشاعر اللوزي هو أيضًا من رجالات الشيخ ماجد وجلسائه. ولذا فإن علاقة الشاعر اللوزي قد توثقت مع الأمير عبدالله من خلال اللقاءات في مجلس ماجد، واكتشف كل واحد منهما ثقافة الآخر الأدبيّة والشعرية. وضمه الأمير عبدالله إلى مجلسه، إلى أن أصبح من حاشيته، بعد أن أعجب بشعره وشاعريته، وكانت بينهما مساجلات وردود شعريّة كثيرة.

كانت أولى مساجلاته الشعريّة مع الأمير عبدالله، عندما أنشد الأمير قصيدة يصف بها فتاة حسناء، شاهدها في الربيع ولكن بعفة وكبرياء. فقال:

البارحة بديار القـــوم واليـــوم بديـــار حيـّاني
بالترف يابو حنك ماشوم لشريه أنا بغـــالي الأثمـان
لشريه وأغليه أنا بالسوم وإن كان بيه ما يطحـــاني

فبادر الشاعر عبدالله اللوزي إلى الرد على هذا الشعر، بقوله:

يا بنت يا لابسة الجبّـة يللي كمـــا عين صيـــادِ
القلب والنار تلهـب بـه يطـرق كمـا كـور حـــدَّادِ
حتى القمر عذبـه ربـه يركض ورا الشمس وينادي
قبلان قوم أطلبه حبـّه هذا هوى النفـس ومـــرادِ

في صيف عام ١٩٣٩، زار الملك عبدالله منطقة الجبيهة، وعند الاستقبال، ارتجل الملك قصيدة منها:

يا مهيرتي يا حلو مقناك ريم نظا وصفها لزوم
والقذلة اللي على محياك يكعب بها ريح الحزوم
شبه النداوي تغيضي عداك صقر على الصيد مرقوم
عمان رب الملا يرعاك ديرة عرب دايم الدوم

فردَّ عليه الشاعر عبدالله اللوزي بقصيدة منها:

دنيت أنا حرة محراك يا بكرتي ما لها سوم
من الجبيهة القصر ملفاك عالهاشمي سيد القوم
نورك ظهر والسعد يبراك بدر السما فوق الغيوم
طلال ونايف على يمناك أشبالك نمور ونجوم

ومن أشعار عبدالله اللوزي أيضًا، في مساجلاته مع الأمير عبدالله، قوله في قصيدة:

يا علي فار قلبي فور دله يزعج البن من حر اللهايب
يا علي حكمكم ما يرضي الله واعطيتو مدموج الساقين شايب
شيّبني واللي يخليك خلّه واطمحوا لما أمر الغصايب
صابرين وحنا في مذله صبري صبر الجمل والشين صايب
تسلموا لي يا علي والسيف سله واعتلى صهوة جواده من الركايب
وينك يا علي يوم صابتنا المذله نعم يا علي يا فكّاك النشايب

ومن مظاهر فطنته وذكاءه وفراسته. أن الأمير عبدالله جاءته أحجيّة (لغز) في بيت من الشعر، من أحد أعيان الشام في سوريا، فما كان من الأمير إلّا أن أرسل في طلب الشاعر اللوزي لكي يحل له هذه الأحجية، فأرسل عبدالرحيم الواكد، وكان أحد موظفي ديوانه، لكي يحضر اللوزي إلى الديوان الأميري، وبعد وصوله ألقى عليه الأمير الأحجيّة التي نصها:

أفتيك بميّة بنت بروح فرد معلقات .... ميّة بنت وحاكمـــهم ذكر

فما كان من الشاعر اللوزي أن حل الأحجية، بهذه الأبيات:

لاميرنا لرد حلو الابيات حنا أذكى الناس ما حنا غجر
هذول المسابح للشيوخ منظمات للي زار بيت مكة والحجر
تحت المآذن بالجوامع ساكنات ويعاشرن الحكام مع باقي الوزر

عندئذ قال الأمير مخاطبًا الشاعر عبدالله اللوزي، «والله ردها أحسن منها». يقصد الرد على الأحجيّة أفضل من الأحجيّة نفسها.

نص

رحل ذاك النهار

عبد الهادي البحيح الحويطات*

رحل ذاك النهار اللي جمع ويا المحب أحباب
رحل كنّهْ حسد فيني دعى ليل الشقا وجابه

همس باذن الظلام وراح من ليل العنا يرتاب
طوى نور وظيا شمسٍ دفا فيها وتدفّابه

تلاشت والخجل جمرٍ سكن وجه الغروب وذاب
سناها اللي قلب لونه قبل ما تفوت محرابه

وشفق ذاك الغروب اللي شهد أصعب وداع وغاب
تلاشى يحتضن حزنه وأنـا حزني مع اغيابه

رجعت وللقا ذكرى ولكن للفراق احراب
لها في خافقي غمد جزع مني وأنـا اشقابه

كأني أنتظر منّه يـواسي قلبي المنصاب
وأنا ادري للطعون أسباب وطْعوني من أسبابه

غدا مثل السقيم اللي غفى مع كيّة الدولاب
لك الله يا الخفوق اللي تظم الغمد واحرابه

رجعت وللحزن فيني مثل ما للأسد بالغاب
نعم حزني أسد كاسر وانـا قلبي له الغابة

مشيت وملّت ادروبي من اخطايا ثقل وقراب
على نفس الطريق اللي خلط شوقي مع اترابه

وصلت وللتعب حصّه كسبها من جسم واعصاب
وجلست وللحزن ماطر تلجّ ارعـود سحّابه

جلست وليلي الصامت غلب صمتي عليه وتاب
عن الصمت وسكون الليل بدا يفتل لي اشنابه

كسر صمته يعاندني برد ثلج وهبوبٍ هاب
من مـزونٍ بها البارق كشف ليلي من اثيابه

* شاعرنبطي أردني.

على صوت الشجر والريح عا رشّ المطر بالباب
وعلى برقن دخل ضوّه على الحجرة ويطفابه

طغى صمتي سكن ليلي بعد ما ظن ليلي خاب
رجع يفرح مع الصامت رجع يحزن على اتعابه

وانا كلّي تعب يحزن له اصحاب وأهل واجناب
ولكن للأمل خيطٍ يشد القلب وأسلابه

تشتتني كثير أحزان ولْلمْة الشتات اصعاب
وانا عندي أمل بجمع شتاتي بس ع عصابه

أخافه لا بدا يجمع شتات اللملمه ينصاب
بخيبات الأمــل اللي رهن نفسه على حسابه

الا وين النهار اللي جمع ويا المحب احباب
الا ليته يجي مــرة يشوف القلب بغيابه

رحل ذاك النهار

بين البحر والكثبان

إسراء عيسى*

على قرع الحزن ترقصْ طيوري والنشيد احزان
على قرع الحزن حاله ما تشبه بالعمر حاله

اذا ما ارختلي القفرا جديله من عجاج زمان
ونــادانــي سراب المــا لأقــصى ردهــة احواله

شعرت اني مسافاتي مَبين البحر والكثبان
شعرت بظلّيَ الآفــل مَبين الحلم وظلاله

كنّي طفلة المنفى تسير وتسأل الطوفان
متى جيت ومنو تاخذ يا ماي وتشرب رماله

شعر منثور يجمعها بشمسٍ تقتفي ما كان
وتتبع من أثــر خطوه سطوع يبدد اماله

صور تحمل مشقتها على كتف القصيد ألوان
ســواد ويكسر الظلما ســوادٍ معلن اسداله

جمر يجمع بقايا منْهْ في ترنيمة التحنان
ويحضن ضــوّه الخايف كأنه يحضن عياله

طيورْ تهاجرك للغيبْ ما تتركلك العنوان
ترفرف خايفهْ يفضحْ أنــين الغيم تجواله

وشمسٍ تقتربْ أكثرْ وقمرهْ تطرق البيبان
تسائلْ عن شعاع النور ما نخطر على باله

ظما في أرضي الثكلى ظما من شدّة الحرمان
وورد ذابل ورد أحمر تعبْ بَهْ طول ترحاله

يا حزني والطيور اقفت تدوّر للقصيد اوطانْ
بعد ما ضاعت اوطاني وحلمي ضيّع اقفاله

* شاعرة أردنية.

رأي

التراث الثقافي غير المادي: المفهوم

د. رياض حمودة ياسين*

الحديث عن التراث يتركّز عند الدارسين على التراث المكتوب الذي غالبًا ورث عن الصفوة المثقّفة. أمّا الكنوز المعرفيّة الشعبيّة، لاسيما الشفهية منها التي تشكّل السلوك وتوجّه الفكر في المجتمعات، فهي قليلة الحظ من الاهتمام، ويعود ذلك ولى أنّ هذا التراث هو حي متناقل بين الجماعات والأفراد يتغيّر ويتطوّر حسب المعطيات الموضوعيّة التاريخيّة.

يمثّل التراث الشفوي ذاكرة حية متناقلة، إطارها الأوسع ما يسمّى التراث الثقافي غير المادي (Intangible Cultural Heritage) حسب التعبير الذي تبنته منظمة اليونسكو، منظمة الأمم المتّحدة للتربية والعلوم والثقافة خلال إطلاقها اتفاقية خاصّة للمحافظة على هذا التراث سنة٢٠٠٣ ١.

وقد اعتمد المؤتمر العام لليونسكو في ١٧ تشرين الاول ٢٠٠٣ اتفاقيّة صون التراث الثقافي غير المادي، التي دخلت حيز النفاذ في ٢٠ نيسان ٢٠٠٦. وقد صادقت الأردن على هذه الاتفاقيّة بتاريخ ٢٤-٣-٢٠٠٦.

وتمحورت أهداف الاتفاقيّة حول صون التراث الثقافي غير الماديّ واحترام التراث الثقافيّ غير المادي واحترام الجماعات والمجموعات والأفراد، والتوعية على الصعيد المحليّ والوطنيّ والدوليّ بأهميّة هذا التراث والتقدير المتبادل له.

ويشمل الإطار العام للتراث الثقافي غير المادي على الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات وما يرتبط بها

---

* باحث أكاديمي أردني

١ (UNESCO, 2008), Intangible Heritage Section, Intangible Heritage Messenger, n 10)

من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية... تعتبرها الجماعات وأحيانًا الأفراد جزءًا من تراثهم الثقافي المتوارث. وهو ينمّي لدى هذه الجماعات الإحساس بهويّتها والشعور باستمراريّتها ويعزّز من احترام التنوّع الثقافي والقدرة الإبداعيّة البشريّة.

لقد بات العالم، مع الانفتاح الهائل، يأخذ سمة زوال الحدود والحواجز، فكانت هناك تخوّفات مشروعة من اندثار هذا النوع من التراث الذي لا يمكن أن يكون موثقًا تمامًا، وبالنهاية هو جزء من هذه الثقافة التي تعبّر عن هويّة المجتعات وتشكّل ذاكرة للأمم وعنوان وجودها، وأكثر من ذلك فهو جزء لايتجزأ من التراث الثقافي للإنسانيّة ٢، ومن هنا كان الاتجاه الأممي نحو المحافظة على هذا التراث من الضياع ، وأكثر من ذلك صونه بالطرق المناسبة باستخدام الوسائل المـتطوّرة٣ وقد التفتت منظمة اليونسكو في مؤتمرها العام نهاية ٢٠٠٣م إلى أهميّة التركيز على حماية التراث الثقافي غير المادي ولهذا الغرض أطلقت جائزة لروائع التراث الشفوي غير الملموس بعد أن تبيّن أنّ هناك نقصًا في الاهتمام بهذا النوع من التراث في المجتمعات التقليدية، ووفق المبررات التي ساقتها المنظمة الدولية فإنّ هناك حاجة ملحة للحفاظ على هذا التراث المهمّ في ظل مخاطر الضياع والاندثار، وقد بات هذا التراث بأمسّ الحاجة إلى الالتفات إليه كونه يمثل ملكًا مشتركًا للإنسانيّة وخسارته أو فقدانه تعني خسارة لكل الإنسانية؛ ذلك أنّه يمثّل خصوصيّة الأمم والمجتمعات، وهو بالمحصّلة مستودع للذاكرة الإنسانيّة برمّتها، فضلًا عن أنّه يمثّل عنصر التواصل بين الأفراد في ما بينهم وبين الجماعات ذات السمات والخصائص المشتركة ٤ وعندها يمكن الحديث عن ثقافات عالميّة يكون فيها لكلّ أمة ثقافتها وهويتها المتمايزة. وبقدر ما يكون هذا الحراك

حاضرًا في هذه الثقافة تكون مؤثرة في الثقافات العالميّة ضمن اشتراطات موضوعيّة وتاريخيّة.

لاينحصر التراث الشفوي فيما يختزنه الناس حفظًا فيكون بالأدب المحكي على الشفاه حسب، فقد يكون مكتوبًا ومدونًا. لكنّه يكون ثقافة الجماعة البشرية وهويتها، وأداته هي اللغة وما يرتبط بها من أصوات وأحيانا ايماءات وتعبيرات جسدية ونفسية.

ويمكن تمييز التراث الشفوي عن باقي التراث غير المادي كون أداته هي اللغة٥، فالتراث غير المادي ليس كلّه شفويًّا، فهناك فنون متنوعة تتعلق بمأثورات شعبية مارسها الأجداد واستمرّت ولكن بصيغ وتفاصيل أخرى مرتبطة بتفاصيل حياتنا، مثل الحلي وأدوات الزينة والجواهر والملابس والعطور والطيب والهدايا والطبيخ والحلوى وآداب المائدة

٢ نبيل جورج سلامة، التراث الشفوي في الشرق الادنى ومنهجية حمايته، ص٣٥.

٣ (Intangible Cultural Heritage Convention ,p2, www.UNESCO.org)

٤ أحمد علي مرسي، الادب الشعبي والعادات والتقاليد، مجلة المأثورات الشعبية، ص٧٢.

٥ راجع:توصيات لجنة الخبراء الحكوميين المختصة بصيانة الفولكلور، منظمة اليونسكو، باريس، ٢٢-١٩٨٢/٢/٢٦.

والمراثي والتعازي وطقوسها وأدب الزيارة والعشق والعشاق وأخبار النساء والشعبذة وفنون الشطرنج والمعتقدات والمعارف والحرف التقليدية وغيرها، فهذه الفنون لاتدخل ضمن التراث الشفوي ولكنّها تتضمن الحاجة إلى الكلام في ممارستنا لها، الأمر الذي يعني أنّ هناك تداخلًا لا يمكن تجاهله بين الفنون غير المادية وبين الثقافة المحكيّة الشفويّة التي تمّ تناقلها عبر الأجيال التاريخيّة.

وربما يتماثل ما نعرفه بالتراث الشعبي مع فكرة الــتراث الثقافي غير المادي. ويمكن القول إنّ دراسة الأدب الشعبي تفيد في التعرف على نماذج التراث الشفوي، فالتراث الشفوي هو جزء من الأدب الشعبي الذي يشمل أيضًا عناصر كثيرة منها السير الشعبية والتعابير، والأقوال السائرة، والكنايات والألغاز، والمعاضلات والحكايات والأساطير والخرافات، والأمثال والشعر والأحاجي، والنداءات والنكات والفكاهات ونحو ذلك٦.

لكنّ هناك إشكالات داخل التراث الشفوي المحكي نفسه، فهذا الأدب المرتبط بأمّة ما أو جماعة بشرية، يصعب تصنيفه وفق عناصر معينة لأنّه يشمل كل ما يتناقله الإنسان شفاها دون تحديد نوع هذا الأدب أو الخطاب. وأكثر من ذلك أنّه لا يتّخذ لغة واحدة بمعنى أنّه قد يكون محكيًّا باللهجة المحلية أو شبه الفصيحة٧ ، وقد يشمل ما هو محفوظ منه بالفصحى، وتبقى السمة الغالبة على الأدب الشعبي أنّه مجهول المؤلف عاميّ اللغة يتمّ توارثه جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية٨، وهذا معناه انّ هناك تراثًا غير شعبي قد يكتنز صفات مغايرة كأن يكون فصيحًا أو متداولًا بين فئات محدودة لأنّه قد يشتمل على غموض أو على مستوى يحتاج إلى أدوات معرفيّة وعلميّة لاتتوافر إلا لقلّة من الناس. وقد يكون غير شعبي بمعنى أنّه ليس مجهول المؤلف، ولكنّه يمثل تراثًا شفويًّا، وهذا يدخلنا في إشكالية أخرى تتعلق بسؤال شيوع هذا التراث وقدرة كلّ الناس على تناقله وسهولة تداوله، ويدخلنا في سؤال آخر له علاقة بالحدود غير الواضحة بين الأدبين الشفوي والكتابي، ويدفعنا إلى سؤال آخر يتّصل بالعلاقة بين العامي والفصيح، بمعنى أنّ تتبّع حركة التفاعل بين هذين البعدين يبدو صعبًا في الإطار التاريخي.

وإذا كان الموروث الذي عددناه شفويًّا تمّ تناقله بين الأجيال تاريخيًّا ، فماذا عن الثقافة الشفويّة الناشئة بفعل ظروف راهنة، أي ليس لها ارتباط بالموروث وكانت ناتجة عن التأثّر بثقافة أخرى أو كانت نتاجًا لمستجدّات وظروف موضوعيّة فرضتها خصوصية الجماعة ضمن ظروف معيّنة في الوقت الراهن؛ فنحن هنا أقرب إلى الاعتراف بانّ الثقافة الشفويّة أكثر شمولًا من تعبير التراث الشفويّ الذي يعني ما تمّ تناقله من جيل سابق فقط. وهذا يعمّق الإشكاليّة مرّة أخرى لأنّه سيصبح من الصعب تتبع أصول المفردات الحياتية في أصولها واشتقاقاتها.

٦ هاني العمد، الادب الشعبي في الاردن، ص١٥

٧ مجلة التراث الشعبي العراقية، عدد ٦، ص١٨٢

٨ المرزوقي، الادب الشعبي في تونس، ص٤٩

مكتبة الفنون الشعبية

إصدارات

مخلد بركات *

(المجتمع الأردني
مظاهر الحياة الشعبيّة)

عن دار (عالم الكتب الحديث) صدر كتاب "المجتمع الأردني مظاهر الحياة الشعبيّة" للكاتب غسان علي نيازي التل، وهو كتاب اعتمد تسجيل التراث الأردني وتجسيده ودراسته حفظًا له من الضياع، ويقول المؤلف في هذا الصدد في المقدمة:" ومن هنا تأتي أهميّة الدراسات التي تلقي الضوء على تاريخ الإنسان وعلى سلوكه الاجتماعي، وعلى صفاته الحياتيّة والنفسيّة، وأهميّة النظر إلى العادات في إطارها الزمني، فضلًا عن تسجيل حضارته .. ولم يحظ المجتمع الأردني بكلّ ما يتضمّنه من إرث اجتماعي بالاهتمام والعناية، وبما يستحقّه من الدراسات الاجتماعيّة ومجال الدراسات الميدانيّة بخاصّة.

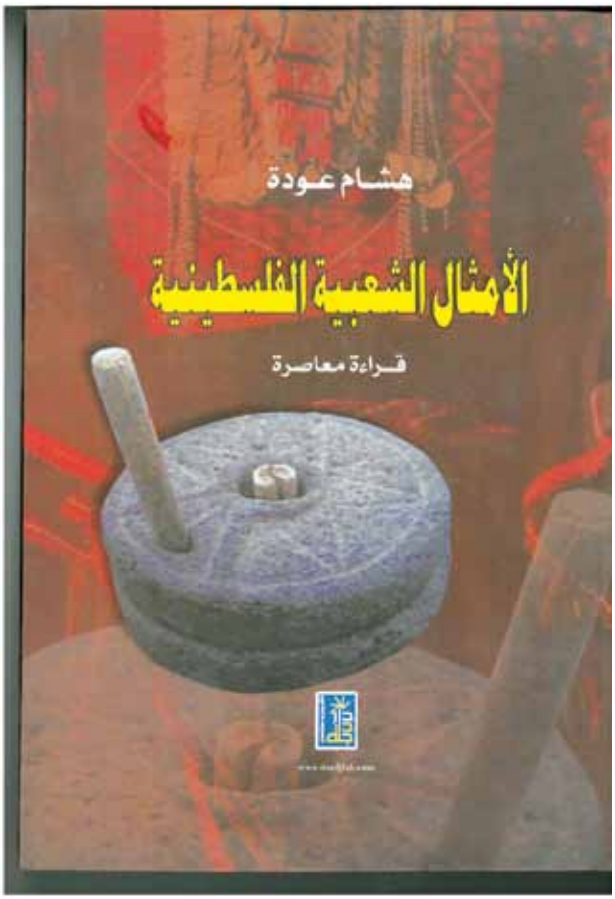
وقد سعى الباحث بجهد واضح لجمع المظاهر العامّة في مناحي الحياة الاجتماعيّة الأردنيّة، حضرًا وبدوًا، من خلال أسلوب حياتهم في معاشهم وعملهم ومأكلهم وملبسهم ومسكنهم، واهتمامهم بالعمليّات الزراعيّة وتربية الحيوانات واستخدامها والاستفادة من منتجاتها، وصناعاتهم الشعبيّة.. والتعرّف على قيمهم الأخلاقيّة والاجتماعيّة والدينيّة؛ بما تتضمّن من أفكار وقيم وأهداف نبيلة وأغراض سامية، كونها صادرة عن ميراث مشترك ومتشابه يحافظ على لحمة الوطن وهويته؛ وهي بذلك محفّزة على التمسّك بالروح

* روائي وقاص وباحث أردني

القوميّة والإسلاميّة. وقد اعتمد الباحث في مراجعه ومصادره على الدراسات الاجتماعيّة ذات الصلة، وعلى ما كتبه الرحالة الغربيون، والمنشورات والأبحاث في الصحف والدوريّات، وإجراء المقابلات الميدانيّة.

ويظلّ هذا الكتاب قيّمًا في مضامينه وفي أسلوبه البسيط الممتع، وما يقدّمه من معارف شتّى حول المظاهر الشعبيّة الأردنيّة.

(الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة- قراءة معاصرة)



وللزميل المبدع هشام عودة صدر (الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة - قراءة معاصرة) عن دار دجلة(ناشرون وموزعون)، وقد سعى عودة إلى ترسيخ مفهوم المثل الشعبي الذي سيبقى صالحًا للتداول وقابليّة القياس، فالمثل الشعبي كما يقول الأستاذ محمد الوحش في التقديم للكتاب: " نتاج خبرة شعب متراكمة يمتدّ عمرها إلى مئات السنين، كما إنّها نتاج حركة تطوّر اجتماعي للشعب والأمة ضمن منظومة العلاقات المتداخلة في الحياة.." ربما تنبع أهميّة الكتاب من أنّ الامثال الشعبيّة تقودنا إلى قراءة مصادرها اللغويّة والتاريخيّة، ويضيف هنا الوحش:" فالشعب الفلسطيني جزء من الأمة العربيّ، وثقافته هي مفردات الثقافة العربيّة، لذلك كان طبيعيًّا أن يأتي كثير من الأمثال الشعبيّة في فلسطين متشابهًا ومتطابقًا مع مثيلاتها المتداولة في الوطن العربي.."

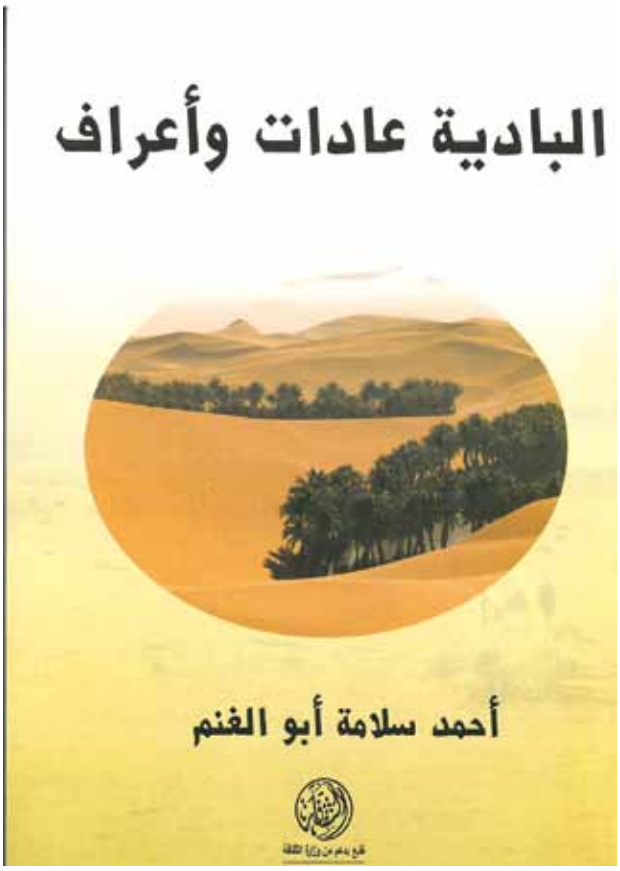
ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ الزميل عودة سعى بهذا الكتاب الرائع إلى الحفاظ على هذا الكنز المعرفي التراثي من النسيان والاندثار، بما يحمله في بنيته وصيغه من مواقف وطنيّة وقوميّة وإنسانيّة، فالأمثال الشعبيّة ليست مؤشّرًا على الماضي حسب، بل تسعى إلى قراءة الحاضر والمستقبل.

ويقول الزميل عودة:" أضع كتابي بين يدي القراء متسلّحًا بثقة أفترضها، مفادها أنّ الكتاب سيقدّم المتعة والفائدة معًا، ويضع أمام القارئ سجلًّا عميقًا من التجربة الإنسانيّة الممتدّة عدة قرون في قلب التاريخ، هذه التجربة التي نتلمّسها يوميًّا ونعيش أجواءها طوعيًّا لتعميق انتمائنا إلى أمّة عريقة، وإلى شعب موغل في التاريخ، في وطن يستحقّ منا حمايته والدفاع عنه.. أمثالُنا الشعبيّة هُويّة وطنيّة وقوميّة، نعلن من خلالها الوعي والانتماء، والحقّ التاريخي في ماض وحاضر ومستقبل.."

ومن المواضيع التي تطرّق إليها المثل الشعبيّ الفلسطينيّ بحسب الكتاب: أثر الدين، وأمثال

مسيحيّة، والسلطة، والموت، والأسرة، والمرأة، والبيت، والأرض...“ وممّا يحسب للمؤلّف الجديّة في الطرح، واللغة الصافية، والأسلوب السهل الممتنع، والإحاطة بالمثل من جوانب عديدة في بنية تحليليّة علميّة، ناقدة ومستبصرة.. ومن هنا فهو قمين بالقراءة لما يحقّقه من متعة ومعرفة بتراث الشعب الفلسطيني العظيم.

(البادية عادات وأعراف)



بدعم من وزارة الثقافة صدر (البادية عادات وأعـــراف)، عن مطبعة السفير، وهو كتاب جدير بالاهتمام، لمؤلفه الباحث أحمد سلامة أبو الغنم، لما للأعراف البدويّة من أهميّة وجدانيّة وسلوكيّة، فهي بمثابة القانون الـذي يحمي الفضيلة، ويرفع من قيمة الإنسان البدويّ، ويجعله فارس القلم والسيف.. وبهذا الصدد يقول الباحث حنا قنصل في تقديمه للكتاب: ” إن هذا الكتاب له قيمة بل مجموعة قيم تزيد من أهميته: القيمة الأولى أنّ كاتبه بدويّ عشائريّ أصلًا وسلوكًا، حضري مدني فكرًا وثقافة، والثانية أنّه من تجمع عشائري عريق في الأردن، أسهم في تشكيل ملامحه البدويّة.. هذا الكتاب موجه للشباب الذي قد ينسى بعض السلوكات التي تسبّب السوء لنفسه وأهله، وقد تخلق صراعًا يجر المجتمع لصراعات نحن في غنى عنها..“

ويقول المؤلف أبو الغنم في مدخله للتراث:“ دراسة التراث في أشكاله وصوره سواء كان شفويًّا أو مكتوبًا، لها أهميّة كبيرة.. فهو يعتبر سجلًا تاريخيًّا يعكس حياة هذه المجتمعات في نواح كثيرة، أمّا تناسيه والإهمال فيه فإنّ من شأنه غزو الحضارات الأخرى لهذه المجتمعات، وفي ذلك انقلاب عليها وعلى الشريعة السمحة؛ لأنّ الأعـــراف والشريعة غايتهما كرامة الإنسان واستقامة الحياة...“ ونلمح هنا حرص الباحث على تدوين هذه الأعراف لما تشكّله من قيمة في وجدان البدو، ولما لها من أهميّة في حفظ الهويّة الوطنيّة من الاخـــتراق والتشويش والإقصاء.

ومـــن الأعـــراف التي ناقشها بالتحليل والكشف: القضاء البدوي، وإكرام الضيف، وحقوق الوالدين، والزواج، الجلاء، والقسم عند البدو، ومعتقدات البدو، والعين الشريرة، والفال، والقهوة... وقد أدرج في المتون العديد من القصائد والحكايات البدويّة الجميلة للتدليل على جوهر هذه الأعراف، وما تشكّله من قيم عليا تحافظ على الحياة.

(الأغاني الشعبيّة الأردنيّة)

وللزميل الباحث الدكتور أحمد شريف الزعبي صدر كتابه المهمّ (الأغاني الشعبيّة الأردنيّة) بدعم من أمانة عمان الكبرى، وقد التزم الزعبي المنهجيّة العلميّة في التسلسل والمعالجة، حيث بدأ بتعريف الأغنيّة الشعبيّة ومبررات الاهتمام بها، وتوضيح منهجيّة العمل، وطرق انتشار الغناء الشعبي الأردني. وحول أهميّة الأغنية الشعبيّة يقول الزعبي: "إن الأغاني الشعبيّة التي تُقال في مناسبات الأفراح هي فرصة ينفس فيها الجميع عن أمانيهم وآمالهم ورغباتهم المكبوتة، وهي في الواقع محاولة للتخفيف من تعاسة الذين يكدون ويكدحون بانتظار موسم الحصاد.. ليغنوا ويطربوا ويعبروا عن مشاعرهم وأحاسيسهم.."

وقد انصب جهد الباحث على توثيق النصوص الغنائيّة دون حذف أو زيادة، إلا في بعض المقاطع التي تنافي أخلاقيّات المجتمع وقيمه الدينيّة. وتأتي محاولته هادفة إلى إطلاع هذا الجيل والأجيال القادمة على موروثنا الغنائي، حينما تقاطع مع البيئة الجغرافيّة والأحداث التي مرّت في مختلف مناحي الحياة. وحول أغراض الغناء بيّن الباحث الزعبي العديد منها، وسياقاتها الاجتماعيّة، كالأفراح والأتراح، والمدح والفخر، والاستغاثة والهدهدة، والمدائح الدينية..

وهو يفصّل ويحلّل بأسلوب شائق وممتع، فمثلا عندما يتناول مفهوم الحِداء، يقول: " وهو من بحر مجزوء الرجز، ويُعتقد أنّه أوّل الغناء عند العرب، ويتألّف من مقاطع شعريّة غنائيّة..." وعلى هذا المنوال يسافر الزعبي متمهّلا في طيّات كتابه الرائع مضمونًا وأسلوبًا، في لغة جميلة التصوير والعرض الفني.. لعلها انسيابيّة الشعر حينما يصير جدولًا.. يفيض بالمسرات!!

الأسواق القديمة في مدينة عمان (١)

سوق السعادة: وقد سمي بهذا الاسم هكذا دون أن ينسب لأحد، وقد كان هذا السوق مكانًا لبيع الأقمشة والبقالة والحاجيات الأخرى.

سوق البخارية: وقد سمي بهذا الاسم نسبة إلى البخاريين الذين هاجروا إلى عمان في بداية الثلاثينيات وهو بناء عادي غير مركوب، وكان يقع في الساحة الحالية للجامع الحسيني الكبير بعمان، أما المحلات التجارية فيه فقد كانت من البناء العادي المتأخر أبوابه من الحديد الجرار ويظلل السوق جمالون وهو عبارة عن صفائح معدنيّة وسمي جمالون نسبة للجمال العالية، وقد تخصّص هذا السوق ببيع الخرداوات وأجهزة العرايس .

سوق الحلال : كان سوق الحلال يقع في وسط المدينة وبالضبط مكان المقبرة القديمة بالقرب من شارع الطلياني، وقد كان يوم الخميس من كل أسبوع هو اليوم المشهور الذي يتساوم فيه الناس في أرض مكشوفة، حيث كان الخاروف الواحد يباع بستين قرشًا فقط، وقد كان التاجر يحضر غنمه للبيع وعندما يريد أحد التجار أن يشتري منه كان البائع يقول افصل:

(١) أخذت هذه المادة من العدد ٦، وكان أعدّها المرحوم عبدالله رشيد

فيقول الشاري: بكذا. فإن لم يعجب البائع يقول: يرزق الله. وينتظر اليوم الثاني حتى يتسنى للرجل الغريب أن يحضر للسوق ويبيع البائع بالسعر الذي يناسبه.

ويقول الحاج أبو زيدان الدبوبي، كان البائع يضع يده في يد الشاري فيقول هذا: افلح. فيقول البائع: ييسر الله، يفتح الله. ثم يبدأ الشاري بتحديد الثمن، وهكذا.

وقد كان بائع الغنم يدفع رسومًا للبلدية يقال لها (الباج)، والجدير بالذكر أن سوق الحلال كان مجمعًا لكلّ التجار الذين يفدون من الزرقاء وسحاب والسلط ومادبا وناعور ومن العراق وسوريا.

ويقول أبو زيدان : كان من صفات التاجر الناجح أن يكون جسورًا "ويعرف كيف يساوم على الربح ولا ينضحك عليه".

أما البيع والشراء فهي عمليّة مُصايدة أو غالب ومغلوب إلا أن الصدق هي طبيعة المتاجرة .

سوق السكّر: وهو السوق الموجود حاليًا بالقرب من الجامع الحسيني الكبير، حيث كان يباع فيه حاجيات البقالة فقط، وقد سمي بهذا الاسم نسبة لأحد أفراد عائلة السكّر في ذلك الوقت.

سوق الحدّادة : كان هذا السوق موجودًا على جانب سيل عمان بالقرب من شارع الملك طلال يتجمّع فيه الحدّادون والبيطريّون وباعة الخرداوات.

Folktale is one of the exclusive chapters in (Al-Funoun Al-Sha'biyya) journal, which strives to reach the collectors of the Arabic identity, the Jordanian national identity in particular, and preserve the traditions that formed this identity. Well-known researches in intangible cultural heritage contributed in preparing this chapter, and presenting an integrated researches to form a full theme on folktale and its different structures, resources that were built throughout the eras and forms that might be a chain of related tale series, such as: One Thousand nights and one night, and Arabic Maqamat, or independent separate tales that depend on inherited oral folktale.

The reader of this chapter will notice the exceptional significance of oral folktale, and its role in carrying the social and educational values to the targeted audience through listening or reading. Moreover, it manages to portray the concerns and sense of helplessness in social conscience; this resulted in building its narratives to defeat reality or shape the characteristics of the loyal heroes. And even if the people failed to achieve that, they still managed to write down its journal to the next generations to learn from their wisdom and expertise.

This chapter includes serious academic studies, and the needed knowledge to establish the fundamental basis to access the beautiful charming world of folktale.

Editor

Dr. Hikmat ALnwaesh

Contents

Folktale.....5

Editorial (FOLKTALE) — Dr. Hikmat Al-Nawayseh.....6
Jordanian folktale- features — Dr. Mohammad Waheeb.....7
Changes of folktale features — Ibrahim Alswair.....12
Manifestations belief in the folktale, Karamat Alawliyaa as an example — Dr. Abdlhakeem Khalil.....22
The topography of the text and hidden connotations in "tree's magic) story by Hashem Gharaibeh " — Youssef Youssef.....40
Heritage and cinema, experiments succeeded in enriching the universal cinema — Najh Hassan.....48
The Biography of Princess ThatAlhimma — Hussein Nashwan.....54
Folktale in Jordan- Ejbanh tale as an example — Mustafa Alkhshman.....62
Reflections on folktale, Loliya Bent Algoola — Taha Hababheh.....68
Types of folktale in Arab world — JamalNwasra.....72
The humor in Jordanian folktale — Dr. Ahmad Sh. Alzoubi.....80

Proverbs.....84

Colors in proverbs and popular metaphors — IhabAlshalbi.....86

Nostalgia.....92

Almsdar — Rshad Alrdad.....94

Reverberations.....96

Silver "A passion for history and beauty" — Majdolin Abu Rub.....98

Dialogue.....102

Manal ALnshash : A Handcrafts artist with a passion for heritage — Sana Alabdallat.....104

Pioneers.....108

Abdulla Allouzi: poet and Attitude — Abdulla ALassaf.....110

Text.....114

Gone that day — Abdel Hadi Albheeh Alhwetat....116
Between the sea and the dunes — Israa Issa.....118

Opinion.....119

Intangible Cultural Heritage: The Concept — Dr. Riyad Hamodeh Yassin..120

Al-Funoun Al-Sha'biyya Library.....122

Publications — Mekhled Barakat.....124

From Al-Funoun Al Sha'biyya Memory.....128

Old Markets in Amman City

Al-Funoun Al-Sha'biyya

Quarterly Journal, dealing with intangible cultural heritage and related topics issued by Ministry of Culture in the Hashemite Kingdom of Jordan.

Issue No. 19 – Spring 2015

Editorial Board

Prof. Dr. Hani Al-Amad

Prof. Dr. Hani Hayajneh

Prof. Dr. Mohammad Al-Trawneh

Dr. Mohammad Waheeb

Dr. Abdelaziz Mahmoud

Dr. Ahmad Shareef Alz'ubi

Editor in Chief

Dr. Hikmat Al-Nawayseh

Editorial Secretary

Amani Abu Hammour

Translation

Sumaya Awwad

Layout Design

Jumana Al-Alami

This Journal aims at promoting the scientific study and documentation of cultural heritage in the Hashemite Kingdome of Jordan and the Arab World. It welcomes research papers, reports and book reviews focusing on the theoretical and practical aspects of both tangible and intangible cultural Heritage, fieldwork activities and any other related issues.

Publishing Terms and conditions:

1. The Journal undertakes to publish the Contribution, subject to approval by the editor(s), in its Journal named above. In consideration of such publication, you hereby grant and assign to the Journal the entire copyright in the contribution, including any rights of whatever kind or nature now or hereafter.
2. Contributions should be between 6000 and 9000 words, including footnotes.
4. Topics of cultural heritage nature proposed by the editorial board have the priority for publication.
5. Contributions and papers are sent via e-mail or to the given postal address, either as a hard copy or as an electronic form. A summary in English and Arabic (max. 100 words) is required.
6. Necessary reference material should be submitted with the research paper, including photographs (sources should be acknowledged), musical notes, charts and other documentation. Photo materials that have not been previously published have the advantage.
7. An up-to-date curriculum vitae of the author is required. Personal photo of the author, his national number (for Jordanian authors) and account number for non-Jordanians are required.
8. Research papers submitted to the Journal will be refereed. Articles the Journal declines to publish will not be returned to the authors.
9. The Journal shall notify the writers about the receipt of their contributions within a week of its receipt and about acceptance for publication; within two months.
10. The Journal will not accept previously published material or one presently being considered by another publication.
11. The order of the articles printed in the Journal is based on technical considerations and bears no relation to the value of the material or status of the author.
12. The views expressed in an article are those of the author and do not necessarily reflect the editorial board's opinions.
13. Authors will be granted financial compensation for their published article.

For Inquiries and Participation:

Telefax: 065607381
E-mail: hikmat@culture.gov.jo
Or
Amman- ministry of culture – Wasfi Altal Street

P.O. Box. 6140 Amman 11118 Jordan

Articles published express to writer's views, and not necessarily the journal view, unless expressly indicated.