وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المدرسة العليا للأساتذة . بوزريعة .

العلامة الشيخ مبارك بن محمد ابراهيمي الميلي الجزائري

محاضرات في وحدة الأدب الشعبي العام

لطلبة السنة الثانية / متوسط وثانوي

إعداد الدكتورة / حسناء سعادة

السنوات الجامعية: 2016/2015، 2017/2016،
2018/2017، 2019/2018، 2020/2019

البرنامج:

مدخل: الثقافة الشعبية

أقسام مواد الثقافة الشعبية

موقع الأدب الشعبي ضمن الثقافة الشعبية

المحاضرة الأولى: تعاريف الأدب الشعبي

1. عند عموم الدارسين

2. عند المتخصصين

المحاضرة الثانية: مميزات الأدب الشعبي

علاقة الأدب الشعبي بالعلوم الأخرى

المحاضرة الثالثة: بدايات الاهتمام بالأدب الشعبي

المحاضرة الرابعة: أجناس الأدب الشعبي

أولا: الأجناس النثرية الطويلة

الدرس الأول: الأسطورة: تعاريف

الدرس الثاني: ظهور الأساطير وتطورها

المحاضرة الخامسة: بين الأسطورة والتاريخ

المحاضرة السادسة: أنواع الأساطير

المحاضرة الثامنة: الأسطورة عند العرب

المحاضرة التاسعة: الحكاية

الدرس الأول: الحكاية الخرافية

الدرس الثاني: بين الأسطورة والحكاية الخرافية

المحاضرة العاشرة: الحكاية العجيبة

الدرس الأول: العجيب/ الغريب/ العجائبي. تأملات في المصطلح

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة
اللجنة العلمية لقسم اللغة العربية و آدابها

الدرس الثاني: ألف ليلة وليلة

المحاضرة الحادية عشر: الحكاية الشعبية

المحاضرة الثانية عشر: أدب البطولة

الدرس الأول: السير الشعبية العربية: خصائصها وظهورها وانتشارها

الدرس الثاني: بين السيرة الشعبية والملحمة

المحاضرة الثالثة عشر: ثانيا: الأجناس النثرية القصيرة

الأمثال

المحاضرة الرابعة عشر: أنواع الأمثال وخصائصها

المحاضرة الخامسة عشر: الألغاز

المحاضرة السادسة عشر: البناء الهيكلي العام للغز

المحاضرة السابعة عشر: ثالثا: الأجناس الشعرية

الشعر الملحون: تعاريف ومميزات

المحاضرة الثامنة عشر: العلاقة بين الشعر الملحون والشعر الرسمي

المحاضرة التاسعة عشر: قصيدة حيزية

قائمة بأهم المصادر والمراجع التي يمكن للطلبة العودة إليها للاستزادة:

أحمد شمس الدين الحجاجي . "مولد البطل في السيرة الشعبية" . ضمن سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال العدد 484 مصر 1991 .

أحمد صالح رشدي. الأدب الشعبي دار المعرفة 1954

ايان واط . "الواقعية والشكل الروائي" ، ضمن "الأدب والواقع" . تر: عبد الجليل الأزدي . محمد معتصم . منشورات الاختلاف الجزائر . الطبعة الثانية 2003 .

خالد أبو الليل . "النجار والهلالية "..

رودلف زلهايم. الأمثال العربية القديمة . ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب .مؤسسة الرسالة .بيروت لبنان الطبعة الرابعة 1987

روزلين ليلى قريش .القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 2007

سعيد جبار . "الخبر في السرد العربي . الثوابت والمتغيرات" . شركة النشر والوزيع المدارس . الدار البيضاء . الطبعة الأولى 2004 .

سعيد يقطين . "قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية" . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب . الطبعة الأولى 1997.

سليمان البستاني . "إلياذة هوميروس" . منشورت دار المعارف للطباعة والنشر سوسة تونس 1997. الجزء الأول

طلال حرب . "أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي" المؤسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . الطبعة الأولى 1999 ..

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة
اللجنة العلمية لقسم اللغة العربية وآدابها

طلال حرب . "بنية السيرة الشعبية وخطابها في عصر المماليك" . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . الطبعة الأولى 1999 . بيروت .

عباس الجراري "الزجل في المغرب" مكتبة الطالب ط 1 الرباط المغرب 1970

عبد الحميد بن هدوقة. أمثال جزائرية،

عبد الحميد بورايو . في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات منشورات رابطة الأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر 2006

عبد الحميد بورايو .الأدب الشعبي الجزائري. دار القصبة للنشر الجزائر 2007

عبد الصمد بلكبير. في الأدب الشعبي مهاد نظري . تاريخي. اتصالات سبو مراكش المغرب الطبعة الأولى 2010

عبد الله ابراهيم . . "السردية العربية . بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي" . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . الطبعة الثانية 2000.

عبد الملك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية 2007

عبد الملك مرتاض. "مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية " . أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهيات الإفريقية من 12 إلى 14 مارس 1989 منشورات المركز الوطني للدراسات التاريخية الجزائر 1993

عبد الملك مرتاض. الأمثال الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 2007

العربي دحو .الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية ج1 المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989

فاروق خورشيد، محمود ذهني . "فن كتابة السيرة الشعبية" منشورات اقرأ بيروت . الطبعة الثانية 1980

فراس السواح . الأسطورة والمعنى .دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية . منشورات علاء الدين دمشق سوريا دون تاريخ

فريديريك فون ديرلاين . " الحكاية الخرافية . نشاتها، مناهج دراستها، فنيتها". تر: نبيلة ابراهيم . مر: عز الدين اسماعيل

لؤي حمزة عباس . سرد الأمثال دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية مع عناية بكتاب المفضل بن محمد الضبي أمثال العرب . اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2003

م.ف ألبيديل . سحر الأساطير . دراسة في الأسطورة التاريخ . الحياة ترجمة حسان ميخائيل اسحاق منشورات علاء الدين للنشر والاتوزيع والترجمة دمشق سوريا الطبعة الثالثة 2015

محمد الفاسي "معلمة الملحون" القسم الأول من الجزء الأول مطبوعة أكاديمية المملكة المغربية المغرب 1986

محمد المرزوقي . الأدب الشعبي . الدار التونسية للنشر 1967.

محمد رجب النجار "أبو زيد الهلالي الرمز والقضية" .

محمد رجب النجار "الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي" الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر 2006

محمد سعيدي الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ

محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013.

مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة ووالأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ةالجزائر العدد 18

ناصر الحجيلان . الشخصية في قصص الأمثال العربية دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. النادي الأدبي بالرياض الطبعة الأولى 2009

رفقة قائمة السير الشعبية نذكر منها بالأخص: سيرة سيف بن ذي يزن/ سيرة عنترة/ سيرة الزير سالم/ السيرة الهلالية

Todorov Tzvetan . "Introduction à la littérature fantastique" . éditions du seuil .

Khedidja Khelladi , " Mythe, Histoire et merveilleux dans la Geste Hillalienne " , in Acte du colloque international sur l'oralité Africaine/ Alger du 12 au 15 mars 1989 , tome 1 , Cente national d'études Historiques , Alger,

Khedidja khelladi . " Littérature Orale et Imaginaire" . Tome 1 .

إضافة إلى عدد آخر كبير من المصادر والمراجع مذكورة في حينه في الإحالات

مدخل إلى الثقافة الشعبية:

يثير مفهوم الثقافة الشعبية جدلا واسعا بين الدارسين بسبب تداخل مفهومه مع مفاهيم أخرى تحمل تسميات مغايرة مثل: "التراث الشعبي"، "الموروث أو المأثورات الشعبية "، "الفولكلور" وغيرها من المصطلحات التي تشير لنفس المواد الثقافية لكنها تحمل معاني وإيحاءات لها حقولها الدلالية الخاصة . فمصطلح فولكلور مثلا ظهر في إنجلترا أول الأمر من طرف وليم توماس مراسل جريدة ذي أثنيوم سنة 1846 ويعني به حكمة الشعب، وسرعان ما تبنى الباحثون في مختلف البلدان هذا المصطلح ليصبح اصطلاحا عالميا، وكان الأقرب إلى مصطلح الأدب الشعبي عندنا، وهو ما أشار إليه محمد المرزوقي في كتابه :"الأدب الشعبي" قائلا: "إن الأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذي استعار له الشرقيون من أوروبا كلمة فولكلور على خلاف صحة إطلاق هذه الكلمة على ما نسميه بالأدب الشعبي بالضبط"[1].

وقد لجأ وليم توماس إلى وضع مصطلح "فولكلور" الجديد معرضا عن مصطلح "الأدب الشعبي" المعروف لتفادي أية مفاهيم عنصرية مغلوطة كون مصطلح شعبي يوحي بالطبقية التي كانت تعيشها أوروبا في بدايات عصر النهضة، لكن سرعان ما اتسع مدلول المصطلح وأصبح يدل في الأوساط المختلفة على مدلولين:

"الأول: العلم الخاص بالمأثورات الشعبية من حيث أشكالها ومضامينها ووظائفها

الثاني: المادة الباقية والحية التي تتوسل بالكلمة والحركة والإبداع وتشكيل المادة.

وكان المصطلح في المراحل الأولى لاستخدامه مقصورا على العادات والتقاليد والآداب والفنون الزمنية الشعبية كالموسيقى والرقص، ثم أصبح يستوعب أيضا المواد المشكلة التي يحكم عليها بأنها شعبية، وخصوصا التي لها وظائف حيوية واجتماعية كالنقوش والصور والتماثيل والعمارة"[2]

---

[1]. محمد المرزوقي . الأدب الشعبي . الدار التونسية للنشر 1967.

[2]. محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013 ص 48،49 .

تعرف الثقافة الشعبية بأنها مجموع الرموز وأشكال التعبير الفنية والمعتقدات والتصورات والقيم والمعايير والأعراف والتقاليد والأنماط السلوكية التي تتوارثها الأجيال، ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الأوضاع الجديدة واستمرار وظائفها القديمة أو إسناد وظائف جديدة لها. فالثقافة الشعبية " **منتج مكثف ومتنوع في صيغه وأشكاله وأدواته، أتيح عبر مراحل وتراكمات تاريخية، للتعبير عن قوى وجماعات اجتماعية، لها خصائص مشتركة مع غيرها من القوى والجماعات التي عاشت المراحل التاريخية معها، وتفاعلت معها اجتماعيا بفعل الضرورة** "[1]. كان يلجأ إليها لتفسير الكثير من الحقب الغامضة في تاريخ البشرية القديم قبل أن تظهر المصنفات والسجلات التاريخية، فمن الضروري التعامل معها "**كمصدر، بين مصادر أخرى، لتطوير المعلومة المطلوبة لدراسة التاريخ الاجتماعي**"[2] ذلك لاتسامها بالأصالة كونها خزان التراث والحافظ له، وبالتالي فهي من أهم عوامل التكامل المحلي والوطني في إبرازها لخصوصية المجتمع وهويته، لذا فهي تحرص على أن تساير في نموها نمو العقل والفكر والسلوك البشري[3].

تعرضت مواد الثقافة الشعبية الجزائرية في النصف الثاني من القرن العشرين إلى تغيرات متسارعة بفعل ما أصاب المجتمع الجزائري من تحولات من أبرزها:

. الثورة التحريرية وما عرفته من مواجهات دامية أدت إلى عمليا إبادة جماعية أو تهجير قصري للسكان وإعادة توطين للجماعات على هامش المراكز السكانية للكولون.

. النزوح الريفي نحو المدن.

. النمو الديمغرافي والتزايد السكاني.

[1]، أ.د عبد لباسط عبد المعطي . الثقافة الشعبية والوعي التاريخي. مقال منشور في حوليات كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية. جمعة قطر. العدد الرابع عشر 1991/1412 . ص 134.

[2]. أ.د عبد لباسط عبد المعطي . الثقافة الشعبية والوعي التاريخي. مقال منشور في حوليات كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية. جمعة قطر. العدد الرابع عشر 1991/1412 . ص 128.

[3]. ينظر حسن عبد الحميد أحمد رشوان. الثقافة. دراسة في علم الاجتماع الثقافي. الإسكندرية. مؤسسة شباب الجامعة 2006 ص 99.

. التوسع في نشر التعليم المدرسي وانتشار وسائل الاعلام والترفيه والتي زاحمت وسائل التثقيف الموروثة والشفوية التقليدية.

. الانفتاح على وسائل الاعلام ووسائل الترفيه الأجنبية.

كل هذه العوامل وسمت المجتمع الجزائري بعدم الاستقرار، وهو ما أثر بصفة واضحة على استمرار التقاليد الثقافية الموروثة وعلى نموها، إضافة إلى عوامل أخرى أثرت سلبا على تواصل الأجيال منها زوال العامل الاستعماري الذي كان يمثل حافزا نفسيا جمعيا للتشبث بمقومات الهوية، ومنها عجز وسائل الثقيف والترفيه الرسمية الوطنية من الاستفادة الجيدة من الثقافة الشعبية[1].

فرضت هذه التغيرات وضعا جديدا تعيشه مواد الثقافة الشعبية الجزائرية، لأن استمرار الثقافات الشعبية مرتهن بما تضمه من عناصر محببة تمنحها البقاء، مقارنة بثقافات أخرى افتقدت ببعض هذه القيم، لأن "**خزان القيم والأخلاق ... التي تحتويها أكثر الثقافات الشعبية المستمرة حتى اليوم، يعتبر من أعظم ما يمكن الرجوع إليها فيه وما تفتقده أكثر الثقافات الغربية المعاصرة اليوم السائدة والمنتجة من قبل الطبقات الجديدة**"[2]. وعليه يصبح من الضرورة كي لا تندثر الثقافة الشعبية في الجزائر:

1. العناية الجادة بعملية جمع المواد الثقافية الشعبية من جميع أرجاء الوطن وفق خطة شاملة مدروسة تعمل على تنفيذها هيئات علمية وثقافية متخصصة.

2. توجيه العناية للبحث اللساني المتعلق بجميع اللهجات الجزائرية سواء منها العربية او الأمازيغية عن طريق مخابر البحث والأقسام الجامعية.

[1]. ينظر عبد الحميد بورايو . في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات منشورات رابطة الأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر 2006 ص 36،37.

[2]. عبد الصمد بلكبير. في الأدب الشعبي مهاد نظري . تاريخي. اتصالات سبو مراكش المغرب الطبعة الأولى 2010 ص 155.

3. وضع خطة لدليل ميداني يساعد جامعي مواد التراث والدارسين على تنفيذ عملية الجمع المنظم[1].

أقسام مواد الثقافة الشعبية[2] :

1 . العادات والتقاليد الشعبية: فهي من أسس المعاملات اليومية "الناشئة والمترسبة التي بعضها منحدر من معتقدات بدائية وتحول على ممارسة طقسية سنوية احتفالية"[3]. وتشمل:

. دورة الحياة: الميلاد، الختان، الزواج، الوفاة.

. الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العام: الأعياد الدينية والوطنية، المناسبات الزراعية ...

. المناسبات الاجتماعية العادية: الاستقبال، التوديع، الضيافة، علاقة الصغير بالكبير والذكر بالأنثى والغني بالفقير، العلاقات الأسرية، الجيرة، آداب المائدة ...

2 . الأدب الشعبي وفنون المحاكاة ، وتشمل:

. قصص البطولة: المغازي، البطولة البدوية، قصص الزهاد، قصص الأولياء، قصص الخارجين عن القانون، قصص الثوار، قصص التاريخ...

. الأساطير.

. الحكايات العجيبة: حكايات عجيبة خالصة، حكايات الجن والعفاريت، حكايات الأغوال...

. الحكايات الشعبية أو حكايات المغزى : الحكاية المرحة، لحكايات الواقعية، حكايات المعتقدات، حكايات الحيوان...

---

[1] . ينظر: ينظر عبد الحميد بورايو . في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات منشورات رابطة الأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر 2006 ص 37، 38.

[2] . أخذت هذه الأقسام نقلا عن ينظر عبد الحميد بورايو . في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات منشورات رابطة الأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر 2006 ص39،38.

[3] . محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013 ص 30

. الشعر الجمعي: شعر المناسبات، الشعر الموجه للطفولة، الشعر النسوي، الحوفي، شعر البوقالات، إيزلي، شعر أغاني الصف...

. الشعر الملحون.

. شعر الحكمة، شعر المآثر التاريخية.

. شعر الأغاني.

3 . المعتقدات والمعارف الشعبية، وتشمل:

. المعتقدات والمعارف المتعلقة بالظواهر الكونية: السماء، الأرض، الكواكب الخ...

. المعتقدات والمعارف المتعلقة بالحيوان، النبات، الزمن، الأحجار، المعادن، الأماكن، الانسان، الطب الشعبي، السحر، الكائنات الماورائية، الأولياء، الروح، رؤية العالم...

4 . الفنون الشعبية، والثقافة المادية، وتشمل:

. الموسيقى: الأندلسية، الشعبية العاصمية، البدوية، الصحراوية، الأناشيد الدينية...

. الآلات الموسيقية: آلات النفخ، الآلات الوترية، آلات الإيقاع...

. الألعاب الشعبية: الكرة، الفروسية، البارود، المبارزة بالعصا، السباق...

. فنون التشكيل الشعبي: الأشغال اليدوية المختلفة، الأزياء، التطريز، صناعة الحلي، صناعة أدوات الزينة، النسيج، صناعة الدمى... "زهي تنتقل بالتقليد وتحمل خصائص لا تحيد عنها إلا بعد طول وقت، لأن تطورها بطيء"[1]

. أدوات العمل الزراعي.

. الأدوات المنزلية، لحرف والصناعات الشعبية: صناعة الزرابي، الفخار، الحلفاء... "وكل ما يدخل في احتياجات سكان الجزائر، وما ترغب فيه شعوب المتوسط"[2]

---

[1] . محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013 ص 26.

[2] . محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013 ص 28.

المحاضرة الأولى: الأدب الشعبي

تعاريف:

الأدب الشعبي مصطلح يتركب من كلمتين اثنتين: أدب وشعبي

استقر مدلول لفظ أدب على ذلك الكلام الفني الجمالي رفيع المستوى من شعر أو نثر صادر عن أديب، كاتب أو شاعر وخاضع لمنطق لغوي فني معين.

أما لفظ شعبي فقد اختلف مدلوله من ميدان إلى آخر ومن باحث إلى آخر، وننبه إلى أن الشعبي غير الشعبوي وغير الشعوبي، فالشعب هو ما اتصل اتصالا وثيقا بالشعب إما في شكله، أو مضمونه و أي ممارسة اتصفت بالشعبية تعني إنها من إنتاج الشعب أو إنها ملك الشعب. وعليه نتفق مبدئيا على اعتبار الشعب "**مجموعة من الأفراد والأقوام الذين يعيشون في إطار موحد من الثقافة والعادات ويوحدهم المجتمع والإطار الجغرافي**"[1]، وهو مقارب للمعنى الذي يحيل إليه ترجمة المصطلح عن الألمانية، فباعتبار الثقافة الشعبية ترجمة للمصطلح الغربي **فولكلور**، المتكون من شقين أحدهما بالألمانية **volk** وهو يشير إلى **المجتمع الذي يترابط أفراده فيما بينهم ترابطا عضويا**. وعليه يكون المقصود بالشعبية: "**مجموعة العناصر الثقافية التي تصدر عن الشعب وتمثل حصيلة معارفه وخبراته ومهاراته في مرحلة تاريخية معينة** "[2] .

أما المهتمون بالأدب الشعبي فلكل واحد رؤية للموضوع مرتبط بتكوينه الثقافي والسياسي ومنهجيته في مقاربته للمادة الشعبية.

---

[1] . ذهبية آيت قاسي. الثقافة الشعبية في البرامج الثقافية الناطقة بالأمازيغية في التليفزيون الجزائري (القناة الرابعة) دراسة وصفية تحليلية لبرنامج تويزا. رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال. جامعة وهران 2009/ 2010 ص 38.

[2] . ذهبية آيت قاسي. الثقافة الشعبية في البرامج الثقافية الناطقة بالأمازيغية في التليفزيون الجزائري (القناة الرابعة) دراسة وصفية تحليلية لبرنامج تويزا. رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال. جامعة وهران 2009/ 2010 ص 39.

التعريف الأول:

"الأدب الشعبي لأي مجتمع من المجتمعات الإنسانية هو أدب عاميتها التقليدي الشفاهي، مجهول المؤلف، المتوارثة جيلا عن جيل"[1].

ويعني هذا إن الأدب الشعبي عامي التعبير بالمقابل للأدب الرسمي الفصيح.وهذا غير دقيق فهناك من الأدب الرسمي الآن من يتوسل بالعامية مثل بعض المقالات الصحفية أو خطب الساسة، وهذا بعيد عن الفئات الشعبية التي ينبثق منها الأدب الشعبي.

كما يقرر إنه تقليدي النشأة بالمقابل للأدب الرسمي المعاصر، وهو بهذا يقصي قسم كبير من الأدب الشعبي المنتج في العصر الحالي، كما انه ليس كل الأدب الرسمي معاصر وإلا لكان الأدب الجاهلي شعبيا.

ويرى أصحاب هذا التعريف من جهة أخرى أن الأدب الشعبي شفاهي بينما الرسمي مكتوب، ولا ننسى أن قسم كبير من الأدب العربي: الجاهلي كله وجزء من الاسلامي والأموي كان شفويا ولم يدون إلى في عصر التدوين وهذا لا يجعل منه بأي حال من الأحوال شعبيا.

ويشير أخيرا إلى انه مجهول المؤلف والآخر معروف المؤلف، وهذا ليس مقياسا لازما على كل الأدب الشعبي والرسمي فكثير من القصائد الجاهلية لم تصلنا أسماء شعرائها، أو على الأقل هناك اختلاف حولها، كما أن قسم كبير من الأدب الشعبي معروف المؤلف كصائد بن قيطون والمنداسي وبن براهيم وغيرهم من شعراء الملحون الذين كانوا يحرصون على تسجيل أسمائهم في آخر القصيدة.

نخلص إلى أن هذا المفهوم فرض حصارا حول الأدب الشعبي وضيق مساحته الفكرية والثقافية، فقد استثنى الأدب المسجل حديثا في الإذاعة أو التلفزيون والأدب معروف المؤلف، كما انه هناك في وطننا شعراء معاصرون، وينتجون. لذا فهذا التعريف اسقط جزءا كبيرا من الأدب الشعبي من دائرته التعريفية .

---

[1] . سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 09.

التعريف الثاني:

الأدب الشعبي هو "كل عمل فني جاء في قالب لغوي عامي بالمقابل إلى الأدب الرسمي الفصيح"[1].

وقد أسقط من دائرته التعريفية كل العناصر التي اعتمدها التعريف السابق حيث ركز على الجانب التعبيري الشكلي، ورأينا أن ليس كل ما جاء بالعامية فهو شعبي فكثير من المقالات والخطب السياسية تأتي بلغة أقرب منها إلى العامية، فهي أعمال عامية لكنها لا تمت للطبقة الشعبية بصلة. أو بقضاياها ومشاكلها بل موجهة لخدمة طبقة نخبوية معينة. إضافة إلى أنه فصل الشكل عن المضمون واسقط العناصر الخارجية المكونة له (المؤلف، التوارث، الانتقال)، وهي عناصر أساسية مرتبطة بالدب الشعبي.

التعريف الثالث:

"الأدب الشعبي هو الذي يرتبط ارتباطا عضويا بقضايا ومشاكل وامال وآلام الجماهير الشعبية، وبالتالي يعتبر الوعاء الفني والجمالي لروح الشعب ومصورا لحركته الاجتماعية والثقافية والفكرية ومرتبطا بتقدمه الحضاري"[2] وهو لم يهتم بالعناصر الأخرى فأهمل مقاييس اللغة، الزمن، المؤلف، وسيلة التوارث، فلا يعتبرها كافية لتمييز هذا النوع من الأدب، والأهم حسب هذا التعريف هو المضمون باعتباره العنصر الثابت بثبات الشعب بينما العناصر الأخرى متغيرة وفي حركة دائمة. وهذا يضيق مجال الأدب الشعبي من جهة، كما يمكن أن يدخل إليه إنتاجات أدبية لا تمت إليه بصلة.

<u>عند المتخصصين:</u>

بعد هذا الطرح الإجمالي الذي سجلنا فيه بعض التعاريف العامة المتداولة للادب الشعبي وبينا نقائصها وعموميتها نعود إلى تعريفات المتخصصين في المجال.

---

[1] . سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 11.

[2] . سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 11

التعريف الأول:

أو ما نبدأ به هو تعريف الباحث السوداني عبد الحميد محمد في كتابه "روح الادب" الذي خصصه للأدب الشعبي في السودان (ويتضح إجلاله وإكباره لهذا الأدب من العنوان الذي أطلقه على كتابه: روح الأدب) فهو يعرف الأدب الشعبي على أنه : " رباط وثيق بكل أمة، يولد معها وترعرع بجوارها ويتربى في تربتها ويجتر كل الحياة حلوها ومرها بلا تباطؤ فإذا هو بعد ذلك أدب شعبي قمين بالالتصاق بهذه الأمة، كمين في روحانياتها، متشبث في قاعدتها غائص في أعماقها، فيصير ترجمة لها وعنوانا"[1] .

ويقول في موضع آخر : "إن كل أمة فقدت آدابها الشعبية، حق لنا أن نترحم عليها ونتقبل العزاء فيها"[2]. فهو يشير إلى أصالة الأدب الشعبي وارتباطه الوثيق بمختلف الأمم وتغلغله في روحانياتها، لدرجة أنه لا وجود لأية امة دون أدبها الشعبي .

التعريف الثاني:

أما الباحث المصري احمد صالح رشدي فهو يورد في كتابه "الأدب الشعبي" تعريف للباحث هويتمان والذي يقول فيه: "إن الأدب الشعبي ينبعث من عمل أجيال عديدة من البشرية من ضرورات حياتها وعلاقاتها، من أفراحها وأحزانها، وإنما أساسه العريض فقريب من الأرض التي تشقها الفؤوس وأما شكله النهائي فمن صنع الجماهير المغمورة المجهولة، أولئك الذين يعيشون نصف الواقع"[3].

فالأدب الشعبي حسبه يعبر عن أفراح وأحزان الأمة، وهو من إبداع الجماهير الشعبية المغمورة التي تعبر عن متطلباتها ورغباته ونظرتها للحياة، وهي نظرة جزئية بطبيعة الحال لأنها قاصرة ومحصورة على البيئة الاجتماعية والثقافية والجغرافية للمبدع الشعبي، وهو ما عبر عنه الباحث بعبارة "يعيشون نصف الواقع" .

---

[1] . عبد الحميد محمد . روح الأدب دار الثقافة 1972 ص 13

[2] . عبد الحميد محمد روح الأدب ص 16.

[3] . أحمد صالح رشدي. الأدب الشعبي دار المعرفة 1954 ص 09

التعريف الثالث:

وهو تعريف حسين نصار، الذي يعتبره البعض أحسن تعريف وأضبطه، لأنه حدد أهم شروطه: والذي يقرر بأن "الأدب الشعبي هو الأدب مجهول المؤلف، عامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية"[1].

تتحد كل هذه التعريفات في محور دلالي ثابت هو أن الأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذي أنتجه فرد بعينه ثم ذاب في ذاتية الجماعة التي ينتمي إليها مصورا همومها وآلامها في قالب شعبي جماعي يتماشى ونظرتها ومستواها الفكري والثقافي واللغوي وموقفها الإيديولوجي إزاء المجتمع.

وعليه نستطيع جمع كل تلك التعريفات في تعريف واحد فنقول إن الأدب الشعبي "هو أدب الأمة الشفوي سواء أكان مجهول المؤلف أو كان معروفه المعبر عن عواطفها وآمالها ونظرتها في الحياة، في شكل نصوص موروثة أو حديثة معروفة، يعبر بلغة مشتركة بين أبناء الأمة الواحدة على اختلاف لهجاتهم وتعدد مناطقهم ومناحيهم"[2]

ويشتمل على الأساطير والحكايات والسير الشعبية، الأمثال والألغاز، إضافة إلى الأنواع الشعرية المتعددة وهو ما سنتناوله بالتفصيل لاحقا من خلال هذه المحاضرات، كل في حينه، لنقف عند المفهوم الدقيق لكل نوع إضافة إلى الخصائص والمميزات والأنواع . لكن قبل هذا من الضروري أن نقف قليلا عند مميزات هذا الأدب، ونشير إلى أوائل الدراسات الأكاديمية المخصصة له وبدء الاهتمام بجمعه ودراسته.

---

[1] . سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 14

[2] . محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013 ص 44

المحاضرة الثانية: مميزات الأدب الشعبي

يتفق اغلب النقاد والمهتمين بالأدب الشعبي عامة على أن الأدب الشعبي لأية أمة من الأمم يمتاز بأربع ميزات رئيسية: العراقة، الواقعية، الجماعية، التداخل مع باقي المعارف والفروع الفكرية والفنون الشعبية الأخرى.

1) **العراقة:** بالإمكان وضع تواريخ تقريبية لظهور الأدب الرسمي عند الأمم المختلفة، فيحدد عند اليونان مثلا بثمانمائة سنة قبل الميلاد الفترة التي تعود إليها ملحمتي هوميروس، أما عندنا نحن العرب فيرجع إلى مائة وخمسين أو مائتي سنة قبل الإسلام على قول الجاحظ، لكن ماذا عن الأدب الشعبي؟ هل نستطيع تحديد زمن ظهوره ولو تقريبيا؟ وهو السؤال الذي شغل بال الكثيرين، وإن كانت الإجابة عنه تبقى دائما مبهمة إذ يصعب تحديد تاريخ تقريبي لذلك، لأن تاريخ الأدب الشعبي مرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان، وتاريخ ظهوره الأول يعود إلى تاريخ ظهور الإنسان الأول فوق سطح الأرض، هذا الإنسان البدائي الذي غنى ورقص ونحت وبكى واشتكى وفرح وحزن واشتغل وعمل وتصارع مع المظاهر الطبيعية والحيوانات، فخلد كل هذه الممارسات بطريقته الخاصة والبدائية فشكلت رصيده الثقافي والأدبي التي توارثها أبناؤه على مر العصور، هذه الممارسات سميت الأدب البدائي أو الثقافة البدائية أو الشعبية ومنها الأدب الشعبي المتمثل خاصة في تلك الملاحم والأساطير والحكايات الخرافية وحكايات الحيوانات[1].

ولفهم مدى قدم وعراقة الأدب الشعبي، نستدل بقول احمد رشدي صالح الذي يشرح فيه ويفسر هذه الميزة: "... معنى ذلك أن أدب الملاحم الشعبية سابق على الدين. فإذا تذكرنا أن هذا النوع من الأدب حصيلة لفنون أخرى ابسط منه واقل تركيبا، وان هذه الفنون الأدبية كقصص الجان القصيرة أو القصص الإخبارية وأغاني العمل، قد سبقت الملاحم بدورها بفترة طويلة للغاية لاستطعنا أن نتصور مدى عراقة الأدب الشعبي بالنسبة لأوجه النشاط الروحية والفنية الأخرى"[2].

---

[1] . ينظر سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 16، 17

[2] . أحمد صالح رشدي. الأدب الشعبي ص12.

نعلم أن أقدم أنواع الأدب الرسمي هي الملاحم، ومنها ملحمة غلغامش التي تعود إلى ألفي سنة قبل الميلاد، وهي في مجملها مجموعة قصص تناقلها البابليون تخليدا لملك أوروك في العصر القديم غلغامش، وقسم منها يسرد قصة الطوفان التي شغلت أذهان الناس قديما لفداحتها وهولها فتوارثوها فيما بينهم وتناقلوها مشافهة، وهذا الأمر استغرق بطبيعة الحال وقتا طويلا قبل أن يصل إلى مرحلة التدوين في الألواح الطينية في الألف الثاني قبل الميلاد، وكل هذا يندرج ضمن الأدب الشعبي مما يؤكد على عراقته وقدمه.

فالآداب الشعبية لعراقتها تحفظ لنا ذخيرة وافية نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين، وكذلك نستطيع بواسطتها أن نضبط التاريخ الاجتماعي لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشري.

2) **الواقعية:**

الأدب الشعبي أدب واقعي يعبر عن واقع الشعوب التي أنتجته وعن حياتهم بحلوها ومرها، فيعد مرآة صادقة لمجتمعهم وعصرهم، لكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل معنى هذا إن الأدب الشعبي ينتهج المذهب الواقعي المعروف في الأدب؟ ما الفرق بين واقية الأدب الرسمي وواقعية الدب الشعبي؟

تعد الواقعية في الأدب مذهبا يتهافت عليه الأدباء، فهو رهن مرحلة زمنية فقط، تماما مثل المذهب الكلاسيكي الذي انتهجه شعراء فرنسا بأكملهم وأغلب شعراء أوروبا في القرن السابع عشر وتبعهم قسم من العرب في عصر النهضة الحديثة، ثم ظهر بعده المذهب الرومانسي الحالم، فتعد الواقعية "مذهبا فنيا يتهافت عليه الأدباء بغية التقرب من الشعب ونيل رضاه، وبالتالي يلجأون إلى عدة عناصر يقحمونها في إبداعاتهم من أجل ترجمة واقعيتهم"[1] فيوظفون اللهجات العامية والأمثال والألغاز وشخصيات واقعية، ومظاهر اجتماعية، فهي إذن واقعية مزيفة مصطنعة ، عكس الأدب الشعبي الملتصق بالواقع التصاقا عضويا، فهو " ليس إلا ذلك الترجمان لآمال وألام الشعب وتصوير حياته اليومية، وواقعية هذا الأدب تكاد تكون مرادفة لشعبيته. فالأدب الشعبي خلق من اجل أن يكون

[1] . سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 19.

واقعيا أو بالأحرى انه واقعي بالولادة والممارسة"[1] فتعد واقعيته واقعية فطرية تلقائية عفوية دون زيف أو تصنع.

لكن كيف يكون الأدب الشعبي واقعيا وهو يزخر بالرموز الخيالية والغربية والعجيبة؟ وتكثر فيه الشخصيات الخرافية التي لا يؤمن الإنسان بوجودها؟

يصور الأدب الشعبي نظرة الإنسان إلى وقعه كما يتخيله، أو لنقل العالم المثالي الذي يتوق إليه، وعليه فإن "العناصر السحرية هي ترجمة لكبت واقعي اجتماعي يهدف من ورائها التعبير عن رفضه وسخطه لهذا الواقع التعس، وبالتالي فإن لجوء الإبداع الشعبي إلى هذه العناصر ما هي في حقيقة الأمر إلا حوار أبدي بين الواقع واللاواقع من اجل خلق انسجام روحي للإنسان داخل المجتمع[2].

ومن جهة أخرى فإن الشخصيات الخيالية التي يزخر بها لم تكن كذلك عند إبداع هذا الأدب، فالأساطير وإن كان الكثيرون ينظرون إليها نظرة شك وبعضهم يحتقرها ويترفع عن مضمونها، كانت عند إنتاجها تعبير صادق عن معتقد وإيمان الشعوب التي أبدعتها، الأمر نفسه ينسحب على شخصية الغول في الحكايات الخرافية عندنا فالطفل الصغير يصدق تلك الحكايات ويخاف من الأغوال، بينما نحن الكبار نعلم يقينا أنها غير موجودة، وبالتالي فالسؤال عن صحة هذه الحكايات وصدقها لا يطرح أساسا .

3) الجماعية:

ذكرنا عند تعريف الأدب الشعبي أنه في أغلبه مجهول المؤلف وهذا ما يفسر جماعيته، فهو اجتماعي وجماعي في شكله ومضمونه، "إن مبدعه الأول سرعان ما يذوب في الإبداع الجماعي وذلك لاقترانه بالقضايا الجماعية التي ينتمي إليها وكأنه جزء لا يتجزأ منها، ويتحرك في دائرتها وينهل من فضاءها الروحي والمادي..."[3] تنمحي فيه الحقوق الفردية للمبدع الذي ينسلخ عن ذاتيته ويكون همه أن تتقبل الجماعة الشعبية ذلك الإنتاج

---

[1] . سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 19.

[2] . سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 20

[3] . سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 20

وتحتضنه وتتداوله، ومع مرور الوقت ينسى المؤلف الأول ويبقي العمل الشعبي خالدا ترويه الجماعات الشعبية لأن كل واحد منها يجد نفسه فيه .

وتتمثل جماعيته كذلك في "مشاركة كل واحد في الإنتاج وفي تطوير الإنتاج حيث لا يبقى هذا الإنتاج على صورته الأولى فبمجرد إن ينتهي المبدع من عمله تحتضنه الجماعة وتتداوله بالزيادة أو النقصان، وبالتالي كل فرد يرسمه بذاتيته وليس باسمه"[1] مثل الحكاية التي يرويها كل واحد بطريقته فيضيف إلى أحداثها أو ينقص حسب متطلبات الجمهور وظروف الرواية، فهو ملك الشعب والجماعة هي المسئولة عنه والمطالبة بتطويره والحفاظ عليه بخلاف الأدب الرسمي، فالأدب الشعبي اجتماعي المضمون جماعي الإبداع.

4) التداخل

من أهم ميزات الأدب الشعبي أنه متداخل مع غيره من العلوم، فيظل "وعاء ثقافيا وفكريا يحتوي اللغة، الدين، السحر، المعتقدات، التاريخ، الفلسفة وغيرها من ألوان المعرفة الأخرى فهو يتقاطع مع كل المعارف يأخذ منها بل يحتويها في نفس الوقت ينهل منها، فإذا كان الأدب الرسمي يميل إلى الاستقلالية والتخصص فان الأدب الشعبي يأخذ من كل المعارف، يوظفها وينتعش منها"[2]، فالمؤرخ يحتاج إلى الأدب الشعبي لفهم بعض المراحل التاريخية الموغلة في القدم، مثله مثل عالم الاجتماع أو الجغرافي، وكذا اللساني يحتاج إليه لفهم اللهجات المختلفة وعلاقتها باللغة الأم، وقد بقي الكثير من الشعر القديم مستعصي على الفهم لتضمنه الكثير من الأساطير، فلم يفهم غالبية شعر الأعشى إلى بعد الاستعانة بالأدب الشعبي.

واتخذه علماء النفس أساسا لصياغة أشهر نظرياتهم في تحليل لنفس البشرية، كما فعل فرويد عند دراسته للغز أوديب للتوصل إلى العقدة الشهيرة في علم النفس التي تحمل الاسم نفسه، حتى الفيزيائي والكيميائي والطبيب يحتاجان إلى الأدب الشعبي لمعرفة بعض خصائص النباتات وقدراتها الشفائية، ولا يقتصر الأمر على العلوم الدنيوية فحتى المفسرون

---

[1] . سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 20

[2] . سعيدي محمد . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر دون تاريخ ص 21.

لجأو إليه لتفسير بعض الآيات الكريمة كما فعل بعضهم عند تفسير آية السحر في الآية 103 من البقرة، أو فهم معني لفظ "نون" عند ابتداء سورة القلم.

الأمر الذي جعل الأدب الشعبي مادة حية لكل الدراسات الألسنية، الأدبية، الاجتماعية فكل هذه المعارف اهتمت به لان كل واحدة وجدت في ثناياها على الأقل عنصرا مناسبا لاتجاهها المعرفي. وهكذا "أصبح للدراسة الفولكلورية مناهجها الخاصة بها، والتي تفيد من نتائج الأبحاث الاجتماعية والأنثروبولوجية إلى جانب العلوم الإنسانية الأخرى"[1].

إن الذاكرة الشعبية تمتاز بالشمولية وبالتالي الإلمام الكلي والشامل بالظاهرة والتحاور المطلق مع كل الألوان المعرفية والثقافية، ومن هذا المنطلق جاء الأدب الشعبي غنيا بهذه الشمولية المعرفية.

[1] . محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. ص 49.

المحاضرة الثالثة: بدايات الاهتمام بالأدب الشعبي

تعرضنا سابقا إلى الجدل الواسع الذي يثيره مفهوم الثقافة الشعبية بسبب تداخل مفهومه مع مفاهيم أخرى تحمل تسميات مغايرة، ومن بينها تسمية فولكلور الذي اعتمده الأوروبيون، ووظفوا أبحاثهم بهذا الصدد لأغراض غير بريئة تماما، إما لإثبات تفوقهم على من سواهم كما فعل الألمان (الذين بحثوا في تراثهم الشعبي لإثبات سيادة الجنس الآري على من عداهم)، أو للتعرف على طبيعة البلدان المستعمرة (عند اقتسام الدول الأوروبية غنيمة بقايا الخلافة العثمانية أو ما أسموه تركة الرجل المريض) .

نتج عن ذلك رد فعل مشروع من الشعوب المستعمرة للدفاع عن وجودها بالبحث في ثقافتها، فقد تبين أن ما يسمى بالتقاليد الثقافية الشعبية للمستعمرات ليست حالة طبيعية لدى المستعمر بل هي صيغة من صيغ رد الفعل والمقاومة التجأ إليها الشعبي في المستعمرات لحماية الذات وتحصين المقومات والذود عن التراث ... ودائما باعتبار ذلك خطة مؤقتة في انتظار توفير مؤهلات التحول والانتقال من استراتيجية الدفاع الثقافي إلى استراتيجية الهجوم السياسي . العسكري ثم الثقافي لاحقا. وقد تأكد أن معظم علوم الغرب عنا ودراساته الاستشراقية حول ثقافتنا لا تساوي في ميزان العلم شيئا وإن كانت في ميدان الايديولوجية تساوي الكثير طبعا

لقد أثبت إدوارد سعيد خصوصا في كتاب الاستشراق ان "الاستشراق لم يكن كمعرفة سوى رغبات الغرب وآماله، تصوراته وأوهامه عن الشرق ، أكثر منه علما عنه، ليس الشرق في إبداعات المستشرقين وبحوثهم ومتاحفهم سوى استيهامات الغرب عنه وعن نفسه، ومطالبه منه، وبعض نتائجه وآثاره فيه. ومن ثمة فإن شرق الاستشراق هو في المحصلة الأخيرة لم يكن سوى الوجه الآخر للغرب نفسه صنيعته ومخلوقه الشائه وصك الاتهام عن جريمته"[1].

[1] . عبد الصمد بلكبير . في الأدب الشعبي مهاد نظري . تاريخي. اتصالات سبو مراكش المغرب الطبعة الأولى 2010 ص 182

وهذا ما حدث عندنا فقد بدأ الاهتمام بمواد الثقافة الشعبية في الجزائر أول الأمر منذ التواجد التركي في بلادنا، لسعي الأتراك إلى التعرف على طبيعة المنطقة، ثم أبدى الفرنسيون اهتماما بالغا بالأمر، لكن كل هذه الدراسات لم تكن على أيدي جزائريين بل على أيادي مستشرقين ولم تكن تخلو من أغراض خاصة . فقد " كانت هناك حاجة إلى إثنوغرافيا عسكرية في بداية الاحتلال تعتمد على الثقافة الشعبية في محاولة لفهم طبيعة مجتمع المستعمرة الجديدة للتمكن من مواجهته. ما كادت هذه السيطرة تتم على أهم المدن: الجزائر وهران وقسنطينة، حتى تحولت هذه الاثنوغرافيا العسكرية (الاستراتيجية) . على حد تعبير بعض الباحثين . إلى انثروبولوجيا (تكتيكية)، القصد منها الاستفادة من نتائجها في توجيه، السكان للتكيف مع الإدارة الفرنسية الواردة عليهم من وراء البحر"[1].

كانت الأغراض الإستعمارية للفرنسيين واضحة، إذ "كانت الثقافة الشعبية هي الرصيد المعتمد في الاستكشاف العلمي للمجتمع الجزائري، فوظفت نتائج دراستها في خدمة الاحتلال، منذ البداية، وقام ضباط عسكريون بتسجيلها من أفواه أهلها وتحليلها ودراستها عن طريق أكثر المناهج استجابة للغرض النفعية المقصود من طرف الإدارة الاستعمارية، وهو إحكام السيطرة على الأهالي"[2] ، وهذا ما تطلب تظافر جهود أبناء الوطن من الجزائريين آنذاك للاهتمام أكثر بهذا التراث لوعيهم بأهميته، خاصة أن استغلاله أول الأمر من غير المتخصصين، قد يكون "أداة هدم للحضارة بدلا من أن يكون أداة بناء وأداة إثراء وإغناء له"[3].

وما قلناه على الثقافة والتراث الشعبي (وإن كان مصطلح التراث هو الأنسب بهذا الخصوص كون الثاني مرتبط بعلم الاجتماع أكثر كما ذكر الأستاذ محمد عيلان)، قلت ما قلناه ينسحب كذلك على الأدب الشعبي الذي ما هو سوى قسم من أقسام هذا التراث الضخم، ولا يستطيع جامع أقسام الأدب الشعبي، أو المهتم بتدوينها إغفال ما يتصل بها

---

[1] . عبد الحميد بورايو .الأدب الشعبي الجزائري. دار القصبة للنشر الجزائر 2007 ص 08.

[2] . عبد الحميد بورايو .الأدب الشعبي الجزائري. دار القصبة للنشر الجزائر 2007 ص 08

[3] . محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري ص 51، 52 .

من عادات وممارسات وغناء وما إلى ذلك من أشكال شعبية أوردناها آنفا ضمن أقسام الثقافة الشعبية.

إذن كرد فعل على الممارسات الاستعمارية انبرى الباحثون الجزائريون بجمع أنواع الأدب الشعبي من أفواه الناس، لأنه يمثل "أرشيف الشعب، وكنز عملهم ودينهم، وآرائهم في نشأة الكون والروح، وهو مآثر الأجداد وأحداث التاريخ، وفيه انعكاسات عواطفهم وصور من حياتهم العائلية بأفراحها وأتراحها"[1] فلم يكن مستساغا ترك مخلفات الأجداد ومآثرهم بيد الأجنبي الذي لا يعرف قيمتها الحقيقية، فكانت المرحلة الأولى كما أسمتها روزلين ليلى قريش "مرحلة الريادة والتدوين" الذي اهتم فيها بعملية الجمع والتسجيل، ثم تلتها بعد الاستقلال[2] بسنوات طويلة وبالضبط منذ سبعينيات القرن الماضي المرحلة الثانية "مرحلة الأبحاث والدراسات" التي عالجها ولا يزال يعالجها الكثيرون[3] أمثال الباحثة روزلين ليلى قريس آنفة الذكر، والأساتذة عبد الحميد بورايو، ومحمد عيلان وعبد الملك مرتاض وغيرهم كثيرين، إضافة إلى العشرات من طلبة الدراسات العليا الذين خصصوا رسائلهم لجمع ودراسة بعض من هذه الأنواع الشعبية.

---

[1] . روزلين ليلى قريش .القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 2007 ص 22.

[2] . تراجع الاهتمام بالدراسات الشعبية في الجزائر بعد الاستقلال كونها تتنافى مع لما كانت تتطلبه طبيعة المرحلة من الحفاظ على وحدة الشعبي الجزائري وترسيخ اللغة العربية كلغة رسمية وهو ما لا نجده في الأدب الشعبي القائم على العامية واللهجات .

[3] . ينظر روزلين ليلى قريش .القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 2007 ص 22.

المحاضرة الرابعة: أجناس الأدب الشعبي

أولا : الأجناس النثرية الطويلة

الدرس الأول: الأسطـــــــــورة

تعريفها لغة:

الأسطورة لغة مفرد أساطير وهي ما سطره الأولون، والأساطير الأباطيل وأحاديث لا نظام لها، يقال للرجل إذا أخطأ أسطر فلان اليوم، وسطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها[1]. فهي تتضمن النقل من القدماء وعنصر التخييل وعدم الصحة. وقد ورددت في القرآن بصيغة الجمع في قوله تعالى : "يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين" (الأنعام: 25)، ويقول عز وجل: "إن هذا إلا أساطير الأولين"(المؤمنون: 83)، كما قال سبحانه: "وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا" (الفرقان: 5) وفسرت بالخرافات والأكاذيب.

ولم ترد الأسطورة على صيغة المفرد قديما، وهي تشبه كلمة هستوريا historia اليونانية وتدلان على معنى القصة أو الرواية أو التاريخ، وأيضا على ما تركه الأقدمون من حكايات هي في الأغلب أحداث خارقة للعادة وأباطيل.

أما حديثا فاستخدمت كترجمة لكلمة Mythe والمعنى الأصلي لكلمة Mythe او Mythos عند الإغريق القدماء بمعنى الكلمة المنطقة ثم تحدد استعمالها فأصبحت تعني الحكاية التي تختص بالآلهة وأعمالهم ومغامراتهم[2].

يعتبر البعض أن هذه العلاقة بالآلهة ضرورية في الأسطورة، واعتبر وجود الآلهة ضروري فيها، لكن هذا عام وينسحب على البعض منها كما سنرى لاحقا عندما نسرد مختلف التعاريف لها،.

---

[1] . ابن منظور لسان العرب مادة سطر ج 4 ص 363.

[2] . طلال حرب. أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت لبنال الطبعة الأولى 1999 ص 92

تعاريف الأسطورة:

تعد الأسطورة من أقدم أقسام الأدب الشعبي ظهورا، كثيرا ما يتردد اسمها على الألسن ويتداولها الناس في أحاديثهم بصيغتيها المفرد والجمع، فما هي أشكالها ومظاهرها؟ هل زالت واندثرت هذه الأساطير أم لا تزال موجودة إلى وقتنا الحالي تحت أقنعة أخرى، ومختفية وراء مسميات مغايرة بعد أن تحولت إلى أشكال مختلفة؟ والأهم من كل هذا وذاك هل بقي لها حضور ضمني في لغة الاستعمال اليومي ؟ وهل ندرك ذلك؟ هذا ما سنناقشه في الصفحات المقبلة .

لكن السؤال الأعظم الذي يطرح نفسه قبل كل ذلك: ما هي الأساطير؟ سؤال يعد إشكالية قائمة بحد ذاتها، يمكننا أن نستعير للإجابة عنه رد القديس أغسطين عندما سئل عن الزمن، فعندما لا يطرح علينا أحد السؤال نظن أننا نعرف الجواب لكن عندما نُسأَل نحتار ونعجز عن الرد: هل هي أباطيل وخرافات وأحاديث لا نظام لها؟ كما وردت في القرآن الكريم[1]، وهو التعريف الذي يعتمده البعض مدعاة لرفضها ويدفعهم للتساؤل عن جدوى دراسة هذه الأكاذيب. أم هي . كما يعتبرها آخرون . حكايات الآلهة والأبطال؟[2] على غرار ما ورد في الإلياذة والأوديسة.

الأسطورة نوع من التفكير لجأ إليه الإنسان الأول عندما حاول اكتشاف نظام هذا الكون، والروابط الخفية المتحكمة فيه قبل أن يظهر العلم والفلسفة أي لما لم تكن له وسائل أخرى مساعدة على المعرفة، فهي "حكاية مقدسة توقف الزمن الدنيوي وتقص ما حدث في البدء، في ذلك الزمن الخرافي الذي سبق كل الأزمنة، وتسرد حكاية الخلق"[3] وحكايات

---

[1] . في قوله تعالى: "**يقول الذين كفروا ان هذا الا اساطير الأولين**" (الانعام)، وقوله عز وجل: "**ان هذا الا أساطير الأولين**"(المؤمنون)، وقوله سبحانه: "**وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا**" (الفرقان)

[2] . وهذه العلاقة بالآلهة ضرورية في الأسطورة، بل جعل بعضهم وجود الآلهة شرطا أساسيا لتمييز الأسطورة من الخرافة. وهذا يقودنا إلى مسألة اختلاف الثقافات، فمن حصرها بوجود الآلهة نظر إلى الأساطير الإغريقية والرومانية فقط، مع أن كل الحضارات القديمة عرفت الأساطير وكان لها أساطيرها الخاصة حسب معتقداتها وثقافاتها، وقد يكون الآلهة طرفا فاعلا فيها أم لا.

[3] . محمد عجينة . حفريات في الأدب والأساطير . دار المعرفة للنشر تونس الطبعة الأولى 2006. ص 07.

الخلق تشترط وجود آلهة لربط أسلافنا كل ما يجري في الكون والطبيعة بآلهة تسيره وتتحكم فيه.

وقد تتجاوز الأسطورة كل ذلك لتشمل جميع قصص الخلق، فتقص حكاية مقدسة حدثت في الزمن الأول، ويتم فيها الحديث عن شيء ما كيف تم إحداثه وكيف بدأ وجوده[1]، ويعتبر فراس السواح أن "لا تاريخية الحدث الأسطوري، إن رسالته غير زمنية وغير مرتبطة بفترة ما، إنها رسالة سرمدية خالدة تنطق من وراء تقلبات الزمن الإنساني، إن عدم تداخل الزمن الأسطوري بالزمن الحالي يجعل من الحدث الأسطوري حدثا ماثلا أبدا، فالأسطورة لا تقص عن ما جرى في الماضي وانتهى، بل عن أمر ماثل أبدا لا يتحول إلى ماض"[2]، وهذا ما يمنح الأسطورة قدسيتها الدائمة، فالأسطورة التي حاولت تفسير لماذا الحب أعمى ويرتبط دائما بالجنون، ترافقنا إلى يومنا الحالي، وتتجدد في أذهاننا كلما ذكر التعبير الشائع الحب أعمى، الأمر نفسه ينسحب على أسطورة تخاصم الشمس والقمر، وتعاقب الفصول وما إليها.

يعتقد البعض في أهميتها لتأسيس أعمال البشر وجميع أشكال الفعل والفكر التي يحدد بها الإنسان موقعه من العالم، فتكون ذات وظيفة رمزية معرفية استكشافية[3]؛ وهو ما يدل على منزلتها لدى الشعوب القديمة، فالعديد من الأساطير تجسدت من خلال طقوس معينة مرتبطة بها، فالأسطورة ترتبط "بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه، وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني، وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمي على نوع من الأنواع الشبيهة بالأسطورة"[4] إذ أنه في مرحلة

---

[1] . حسب تعريف الباحث الروماني المتخصص في تاريخ الأديان ميرسيا ايلياد.

[2] . فراس السواح . الأسطورة والمعنى .دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية . منشورات علاء الدين دمشق سوريا دون تاريخ ص 13.

[3] . يرجع إلى تعريف الفيلسوف الفرنسي بول ريكو في الموسوعة الكونية .

[4] . فراس السواح . الأسطورة والمعنى .دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية . منشورات علاء الدين دمشق سوريا دون تاريخ ص 14.

من مراحل تطور العقل البشري أصبح الإنسان يتقرب إلى الآلهة بالقرابين جلبا لرضاها ودفعا لسخطها، وذلك بممارسة طقوس خاصة، وكثيرا ما تندثر الأسطورة ويبقى الطقس المصاحب لها.

تعريف الأسطورة على انها قصص الآلهة والأبطال تعريف ناقص، وأبسط تعريف يستشهد به الباحثون قول الباحث الروماني "ميرسيا إلياد" المتخصص في تاريخ الأديان: "تقص الأسطورة حكاية مقدسة، وتروي واقعة حدثت في الزمن الأول، الزمن الخرافي، زمن البدايات ... هي دوما قصة خلق يتم فيها الحديث عن شيء ما كيف تم إحداثه وكيف بدأ وجوده"[1]. وهذا لا يرتبط دائما بالآلهة وإن كان لهذه الأخيرة دور هام في أغلبها.

ومن أفضل التعريفات الشاملة لمختلف خصائصها تعريف الفيلسوف الفرنسي بول ريكور Paul Ricoeur في الموسوعة الكونية إذ يقول: "الأسطورة حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسية حاضرا، وبصفة عامة إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقعه من العالم. فالأسطورة إذ تثبت الأعمال الطقوسية ذات الدلالة تعرفنا عندما يتلاشى بعدها التفسيري للأسباب والمسببات بما لها من مغزى استكشافي. وهي تتجلى من خلال وظيفتها الرمزية أي في ما لها من القدرة على الكشف عن صلة الإنسان بما هو مقدس بالنسبة إليه"[2].

وهو تعريف يجمع بين شكلها السردي النموذجي المؤسس للفكر والفعل ووظيفتها الرمزية المعرفية. وهو ما يدل على منزلها لدى الشعوب القديمة.

فالأسطورة تسعى إلى تفسير ظواهر الحياة الطبيعية والكون بمنطق الإنسان البدائي، فتعد من أوليات المعرفة، فالإنسان في تلك المرحلة الموغلة في القدم، كان يقف عاجزا أمام جبروت الطبيعة، يلاحظ ما فيها من عناصر ومن مظاهر ذات أثر مباشر في كيانه، دفعه ذلك إلى التساؤل عن حقيقة ما يتعرض له وما يصادفه، فتخيل خلف هذه المظاهر آلهة

---

[1] . نقلا عن محمد عجينة . حفريات في الأدب والأساطير . دار المعرفة للنشر تونس الطبعة الأولى 2006. ص 25.

[2] . محمد عجينة . حفريات في الأدب والأساطير . دار المعرفة للنشر تونس الطبعة الأولى 2006. ص 25، 26.

تتحكم بها. "فالأسطورة للإنسان البدائي تعني قصة حقيقية، بل ومقدسة أيضا، لأنها كانت تمثل الحاجات الدينية والحكم الأخلاقية والمتطلبات الاجتماعية"[1].

وقد حاول هذا الإنسان البدائي استرضاء هذه الآلهة ظنا منه انه يكسب بذلك مساعدتها أو يأمن غضبها فقدم لها القرابين، وقد أدى هذا الواقع إلى اشتمال الأساطير على طقوس تعد جزءا أساسيا منها وعنصرا ضروريا.

وعليه تعرف الأسطورة أنها " محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين، ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد"[2] .

لعل ارتباط الأساطير بالآلهة في أذهان الكثيرين جعلها تتراجع عن موقعها المعرفي، خاصة بعد ظهور العلم والفلسفة، فلحقها الإهمال والتهميش لعدم فهمها الفهم الصحيح، أما في الوقت الحالي فقد أصبح النقاد ينظرون إليها نظرة كلها الاحترام والتقدير لأنها التعبير عن الحقيقة بلغة المجاز وهي كالعلم تحاول الإجابة عن أكثر الأسئلة جذريا عن أصل الكون ومصيره، وتكون النجوم والقوى الطبيعية وعن مصدر الحياة وهدفها.

نخلص بناء على ما سبق إلى أن الأسطورة قصة سردية، تحافظ على ثباتها عبر فترة طويلة من الزمن، وليست نتاج خيال فردي بل ظاهرة جمعية يلعب فيها الآلهة وأنصاف الآلهة أدوارا رئيسية، تدور حول مواضيع جادة شاملة، وتجري أحداثها في زمن مقدس، وترتبط بنظام ديني معين، ما جعل فراس السواح يعرفها بأنها "حكاية مقدسة، ذات مضمون عميق يشف عن معان ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"[3].

---

[1] . طلال حرب. أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت لبنال الطبعة الأولى 1999 ص 93

[2] . طلال حرب. أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت لبنال الطبعة الأولى 1999 ص 93

[3] . فراس السواح . الأسطورة والمعنى .دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية . منشورات علاء الدين دمشق سوريا دون تاريخ ص 14.

ضبط المصطلح:

استخدمت الأسطورة حديثا كترجمة لكلمة **Mythe** أو **Mythos**، ومعناها عند الإغريق القدماء يعني الكلمة المنطوقة، ثم تحدد استعمالها فأصبحت تعني الحكاية التي تختص بالآلهة وأعمالهم ومغامراتهم. وهذا يفسر أحد التعريفات الدارجة لها كما أشرنا أعلاه.

يظن الكثيرون خطأ أنها ترجمة لمصطلح **légende**، وللأسف فقد شاع هذا الاستخدام الخاطئ عند غالبية المستخدمين، بل وتعداهم إلى بعض الدارسين من غير المتخصصين، وما هذا اللبس في الترجمة إلا نتيجة تعميم المصطلح أحيانا وإطلاقه على أمور خارجية تماما، كقولهم "محمد علي كلاي أسطورة الملاكمة"، أو "بيلي أسطورة الكرة المستديرة"، أو "فلانة أسطورة السينما" وترجمتها المتداولة المألوفة بالفرنسية مثلا " cette personne est une légende vivante" ولا يقال عنه مثلا إنه **Mythe** لحرصهم على تاريخية وقدم الأساطير. ولم تعبأ الترجمة العربية بذلك، ونظرت إلى التصرفات غير العادية لأولئك الأشخاص، فوسمت أعمالهم بالطابع الأسطوري لأن ما يجمعهما هو الجانب التاريخي . ولعل أهم الأسباب التي أدت إلى هذه الفروق الترجمية هي اختلاف الثقافات، باعتبار أن الأسطورة تحولت بعد اندثارها إبداعا إلى أشكال أدبية أخرى، وتخفَّت ضمن العديد من الأجناس الأدبية، ويستخدم هؤلاء كلمتي أسطورة **Mythe** وخرافة **légende** كأنهما كلمتان مترادفتان، والواقع أن هناك فرقا جوهريا بينهما من حيث المضمون وما يجب أن يستخدم فيه.

ولعلنا نبادر إلى القول إن الجذع المشترك للأسطورة والخرافة هو الجذع "اللاشعوري الوجداني الذي يرتبط به الإنسان ارتباطا لا محيص عنه. فالأسطورة تتعلق باللاشعور الجمعي وتنشأ عنه . بينما ترتبط الخرافة باللاشعور الفردي وإن كانت في كثير من الأحيان تنعكس بأصدائها على ذلك اللاشعور الجمعي."[1] إذ يعتقد مبدع الأسطورة في صحتها اعتقادا جازما كونها مقدسة بالنسبة إليه، فالأساطير في نظر أصحابها الذين ابتدعوها عين الحقيقة. أما في نظر سواهم فلا تؤخَذ مأخذ الجد بل هي عين الوهم والباطل والمُحال.

---

[1] . خليل تادرس "أحلى الأساطير العالمية " كتابنا للنشر الطبعة الأولى 2008 .ص 07.

وسنتطرق في درس لاحق إلى الخرافة ونضبط علاقتها بالأسطورة والفروقات بينهما، إذ بعد تطور العقل البشري وتخليه عن الإيمان بمضامين الأساطير القديمة تحولت إلى حكايات خرافية، واستبدلت شخصية الإله بشخصية الغول الذي ورث عنه بعض صفاته، وهذا ما أدى إلى ذلك الخلط المصطلحي عند الترجمة.

الدرس الثاني: ظهور الأساطير وتطورها

يبدو أن الأسطورة قد بدأت في المرحلة التالية من تطور التفكير الإنساني، عندما أخذ الإنسان ينتزع "فكرة" الشيء ويعزلها عن الشيء نفسه، فكأنما قد خطا نحو فصل الروح عن ذلك الشيء؛ وقد كان انتزاع "الفكرة" أمرا مهما من أجل التوصل إلى تنسيق ما لعمل المظاهر الجارية في الطبيعة، وتفسير العوارض الكونية، ثم إلى تنظيم نوع من الإنتاج الواعي وإحلاله محل "الإنتاج العفوي" المعتمد على تحصيل ما تعود به يد الطبيعة، فاستخلاص الأفكار المتعلقة بالأشياء، ووضع تصور عن الشيء أو الأداة وفائدتها قبل اختراعها، كان مهما من أجل التدخل في الطبيعة بهدف تحسين الوضع المعيشي للإنسان .

وهكذا فقد كانت الأساطير نتيجة لتطور فكري عريق ومتواصل عبر مئات القرون وقد ارتبطت بالتطور الفكري للإنسان وعلاقته بالطبيعة والمحيط، واستطاعت خلال تاريخ البشرية أن تغتني بمضامين جديدة لتغدو أكثر تعبيرا عن عصرها وأدق تصويرا للمجتمع الذي أوجدها، كما أنها توصلت خلال تطورها الكبير، وسعي الشعراء والفنانين في صياغتها، إلى أن تكتسي بلباس فني جذاب وتتخذ بناءها الفني الدقيق وأن تغتني بالمعاني الإنسانية النبيلة التي جعلت منها أثرا خالدا في تراث الإنسانية.

هذا فيما يخص ظهور الأساطير أما عن تاريخ اندثارها إبداعا، فهو مالم يحدث دفعة واحدة أو في الفترة نفسها عند كل الحضارات، تبعا للتطور الفكري والعلمي لمختلف الشعوب، فكان البابليون أول من تخلى عن الفكر الأسطوري لمعرفتهم أقدم الحضارات على وجه الأرض قبل ثلاث آلاف سنة قبل الميلاد، فإذا كانت بلاد الراافدبن بدءا من الألف السابع قبل الميلاد "البؤرة الحضارية التي قدمت الأسس التقنية والمادية الأولى التي قامت عليها الحضارة من زراعة وتدجين ماشية وعمارة وفن وكتابة ونظم مدينية وما إليه، فإنها بلا شك كانت الرقعة التي نضجت فيها تأملات الإنسان البدئية وتصوراته الدينية

وأساطيره"[1] والدليل على ذلك أسطورة غلغامش المنتمية لآخر أنواع الأساطير رغم أن تاريخها يعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد.

تبعهم المصريين الذين تخلو عن الأساطير في وقت مبكر أيضا، ليس بسبب التطور الحضاري شأن البابليين بل لمعرفتهم عبادة الإله الواحد، ما يناقض الفكر الأسطوري المبني على تعدد الآلهة، فتذكر كتب التاريخ القديم أن أحد أشهر فراعنتهم (ويرجح أنه اخناتون) قد ترك عبادة الآلهة المصرية المتعددة ونادى بعبادة إله واحد هو الإله آتون، ويذكر البعض إنه الفرعون الذي عاصر النبي يوسف عليه السلام، صحيح أن الكهنة ثاروا عليه وأعادوا عبارة الآلهة المتعددة بعد موته لكن هذا لا يمنع ترسيخ فكرة الإله الواحد المناقض لأساسيات الفكر الأسطوري .

أما آخر الشعوب تخليا عن الفكر الأسطوري فهم الرومان وذلك قبل ظهور المسيحية بقليل في القرن الأول للميلاد، بدليل بعض أساطيرهم المؤرخة لتلك الفترة، وسبقهم إلى التخلي عن الأساطير بفترة قصيرة اليونان، باعتبار أن الحضارة الرومانية جاءت على أنقاض الحضارة اليونانية، وإن كانت هذه الأخيرة قد تركت بصمتها وتأثيرها حتى قيل إن الرون غلبوا اليونان عسكريا لكن اليونان غلبوهم فكريا وثقافيا، ويرجح أن يكون اليونان قد تخلو عن الفكر الأسطوري حوالي القرنين الرابع أو الخامس قبل الميلاد، فملاحم هوميروس الخالدة تسرد عددا من الأساطير المندرجة ضمن أساطير الآلهة النوع ما قبل الأخير، ثم تلى ذلك في القرنين الرابع والخامس نهضة الأدب التمثيلي (المسرح) الذي يستند على الأساطير هو الآخر.

[1] . فراس السواح . لغز عشتار ص 23

المحاضرة الخامسة: الأسطورة والتاريخ

لم ترد الأسطورة على صيغة المفرد قديما، وهي تشبه كلمة هستوريا historia اليونانية، وتدلان على معنى القصة أو الرواية أو التاريخ، وأيضا على ما تركه الأقدمون من حكايات هي في الأغلب أحداث خارقة للعادة وأباطيل. يكشف هذا عن العلاقة الوطيدة التي كانت قديما بين الاثنين . ما يجعل من الممكن لنا أن نعتبر الأساطير ـ وهي الجانب الذي سُمِّحَ بإعلانه على الملأ وسُمِّح بإذاعته ونشره بطريقة او بأخرى لما كانت تتميز به من قدسية . كانت مجرد ظل للحقيقة، أو كانت مجرد إشارة إلى الحقيقة في نطاق حضارات اتسمت الحقائق العلمية فيها بالسرية ولم يكن يُسمَح لجميع الناس من أفراد الشعب بالمشاركة فيها أو الوقوف عليها؛ ومن ثمة فإن رجال الدين والسحرة[1] كانوا في صياغتهم للأساطير يغترفون من معرفتهم بعض الشذرات القليلة، يصوغونها في صيغ رمزية غير صريحة ومكتنفة بالغموض[2].

يتبادر إلى الأذهان أولا سؤال جوهري: أيهما أسبق إلى الوجود الأسطورة أم التاريخ؟ وما العلاقة بينهما؟ هل يتداخلان أم هناك حدود تفصل بينهما؟

من الضروري أولا التفريق بين التاريخ والوقائع التاريخية التي كانت الأسبق إلى الظهور بطبيعة الحال، ثم صيغت بطريقة أو بأخرى في الأساطير قبل أن تحفظ في كتب التاريخ، باعتبار الأسطورة أسبق من العلم الذي يعد التاريخ قسما من أقسامه المختلفة المتشعبة، بل إنه يتداخل معها ويستفيد منها.

لكن عند التعمق في جوهر الاشكالية نجد أنه من الصعب الفصل بينهما، خاصة أن "الأسطورة في بعض جوانبها ذاكرة الإنسانية، فيها تحفظ الأحداث طرية غضة بشكل رمزي لا يتطلب فهمه سوى الإمساك بمفاتيح التفسير"[3]. ففي ذلك الزمن الموغل في القدم

---

[1] . وكثيرا ما كان رجل الدين هو الساحر، كما كان الساحر رجل دين . كانوا يضربون بستار من الكتمان على جميع المعارف العميقة ، ولم يكونوا ليسمحوا بإذاعة أي من تلك المعارف الا في صور قصصية تصلح لان تذاع بين الناس، ولا تعمل في نفس الوقت على افشاء أسراره.

[2] . يرجع : خليل تادرس "أحلى الأساطير العالمية" ص 10

[3] . فراس السواح "لغز عشتار. الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة". دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة دمشق سوريا. الطبعة الثامنة 2002 . ص 36 .

كانت الأساطير، وهي وسيلة حفظ الوقائع التاريخية، كان فيها الإنسان يسرد ما يمر به من أحداث هامة، و"تزود الإنسان بذاكرة تاريخية تعطيه إحساسا بوجود مبرر لحياته، وبدون هذه الذاكرة يصير الإنسان إلى حالة أشبه بالموت"[1]. إذ نلاحظ أن الكثير من الوقائع التاريخية التي أثبتتها الديانات السماوية مما لا يدع مجالا للشك في صحتها، قد تم سردها بشكل دقيق في الأساطير التي تراكمت فيها معارف وتجارب أجيال كثيرة، فكانت بمثابة موسوعة حياتية لهم، بإمكانهم أن يعثروا فيها على إجابات لأهم المسائل الحياتية: الإجابة التي نبحث عنها نحن في الوقت الحالي في التاريخ[2]، شأن قصة الطوفان المفصلة في ملحمة جلغامش البابلية التي تعود إلى ما قبل الألف الثاني للميلاد .

إن كان البعض اليوم يرى في الأساطير اختلاقا وهميا بعيدا عن الواقع ويتساءلوا إن كانت حيوية وعملية؟ وأين تكمن الحقيقة فيها والاختلاق؟ لكن القدماء لم يطرحوا هذه الأسئلة على أنفسهم في يوم من الأيام لأنهم "آمنوا بصحة الأسطورة إيمانا مطلقا لا تحده حدود، وكل ما روت عنه الأساطير كان بالنسبة إليهم حقيقة كاملة مطلقة . ولم يأت إيمانهم هذا لأنهم كانوا أغبياء ونحن أكثر ذكاء منهم، بل لأن الأساطير كانت ترسم لهم الطريق التي يجب عليهم أن يتبعوها"[3].

وعليه إن كان من اليسير اليوم تمييز الأسطورة عن التاريخ، إلا أن فصلهما يكاد يكون متعذرا أو مستحيلا في السابق، باعتبار "الأسطورة كما عاشتها المجتمعات القديمة هي التاريخ والدين والمعرفة والأخلاق: فهي التاريخ لأنها تحكي قصة كائنات علوية هي محل تقديس واحترام لأنها أصل كل شيء. وهي الدين تبعا لذلك. كما أنها المعرفة لأنها تخبر بأصل الموجودات بدءا من الكون إلى المؤسسات الإنسانية وكيف ظهرت. وهي الأخلاق إذ هي تقدم من خلال التاريخ والدين والمعرفة نموذجا ومثلا أعلى للتصرف

---

[1] . فراس السواح "الأسطورة والمعنى. دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية". دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة. دمشق سوريا. دون تاريخ. ص 120 .

[2] . م. ف ألبيديل "سحر الأساطير دراسة في الأسطورة التاريخ، الحياة" تر حسان ميخائيل إسحاق. دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة. دمشق سوريا. الطبعة الثالثة 2015 . ص 20

[3] . م . ف ألبيديل . نفسه . ص 19

والسلوك يتم إحياؤه وإخراجه إلى حيز الوجود من خلال حفظ الأسطورة قولا وفعلا، أي من خلال المناسك والشعائر وضمان استمرارها"[1].

وبعد ألا يدعونا هذا لرد الاعتبار للأساطير، التي ظهرت في وقت لم يكن للإنسان وسيلة أكثر عقلانية للإجابة عن مختلف التساؤلات التي تطرأ على تفكيره حول نشأة الكون، والقوى المسيطرة على مختلف الظواهر الطبيعية المحيطة به، وذلك قبل ظهور الدين والعلم والفلسفة .

كان الإنسان في تلك المرحلة الموغلة في القدم يقف عاجزا أمام جبروت الطبيعة، يلاحظ ما فيها من عناصر ومن مظاهر ذات أثر مباشر في كيانه، فدفعه ذلك إلى التساؤل عن حقيقة ما يتعرض له وما يصادفه، فتخيل خلف هذه المظاهر آلهة تتحكم بها.

وحين نقول الإنسان البدائي نقصد الأول الذي ينتمي إلى تلك الفترة الموغلة من تاريخ الإنسانية، ولا نعني على الإطلاق بدائية التفكير أو سذاجته، إذ أثبتت الكثير من الأساطير أن مبدعها كان ذو مستوى عقلي متميز، وصاغ بعضها حقائق أثبت العلم الحديث صحتها. لكن درج الكثير من الناس وإلى وقت قريب على التقليل من مقدرات أسلافنا العقلية والتشكيك في سلامة تفكيرهم، وما ذاك سوى لأنهم اطلعوا على انتاجاتهم الأدبية ومن بينها الأساطير بشكل سطحي دون التعمق في دلالاتها ورموزها.

ما جعل الأسطورة حقيقة فنا زئبقيا في وقتنا الحالي، يتسرب من بين أيدينا ويتمظهر خلف العديد من الأقنعة فيصعب الإمساك بها، "إن انحسار الأسطورة عن معظم مواقعها القديمة لا يعني استئصال النزوع الأسطوري الذي يقبع في أعماق النفس متخفيا خلف آليات التفكير العلمي والفلسفي"[2]. لذلك يخطئ من يتوهم إن الأساطير اندثرت ولم تعد موجودة إلا ضمن بعض التوظيفات الرمزية، بل إنها في الحقيقة لا زالت قابعة في أعماقنا، نتذكرها ونعود إليها مرارا في الكثير من تصرفاتنا اليومية وإن لم نعترف بذلك، " فالأساطير والفكر الأسطوري قد لا يتصل بالماضي فقط أو بخطاب الآخرين دون سواهم بل لعله ان

---

[1] . محمد عجينة " موسوعة أساطير لعرب عن الجاهلية ودلالاتها" دار الفارابي بيروت لبنان 2005. ص 39 .

[2] . فراس السواح "الاسطورة والمعنى" ص 32

يكون جزءا لا يتجزأ من كيان البشر يتجلى في ثنايا ما يقدم من نماذج ورؤى سياسية أو علمانية أو حتى أدبية وشعرية"[1] .

[1] . محمد عجينة "حفريات في الأدب والأساطير" . دار المعرفة للنشر. تونس. الطبعة الأولى 2006. ص 43

المحاضرة السادسة: أنواع الأساطير

عرفت الأسطورة أنواعا متعددة بحسب التطور الفكري والعلمي للإنسان، فكلما تطور فكر الإنسان كلما تغيرت نظرته إلى الأسطورة، أو لنقل إن تطوره يؤثر على مضمون الأسطورة وخطابها ووظيفتها، وأبرز أنواعها عند المتخصصين سبعة:

1) **<u>أسطورة التكوين (الكونية):</u>** هي من أقدم الأنواع وأهمها، نلروي قصة انبثاق النظام الكوني، لذا تدعى كذلك "الأساطير الكوسموغونية"، وكوسموغونيا كلمة إغريقية تعني "نشوء العالم" وتكمن اهميتها حسب م.ف ألبديل في "إن جوهر أي ظاهرة أو شيء يكمن في منشئه بالذات، وأن هذا المعرفة هي وحدها التي يمكن أن تقدم مفتاح الفهم الحقيقي للظاهرةأو الشيء، وقد عدوا (القدماء) مثل هذه المعرفة ضرورية ولا تقدر بثمن ، وللسبب عينه لم يكن وصف العالم ممكنا إلا بوسيلة واحدة : أن نروي قصة خلقه، وعندما نعرف كيف جرى خلق العالم، أو كيف بني العالم، يغدو من السهل أن نحدد وجهتنا فيه"[1]

هي إذن أساطير تتحدث عن بداية الكون، وتبحث في "أكثر المسائل غموضا وصعوبة، تنظر في الكون وحدوثه وتحاول توضيح بدء الحياة وما مرت به من مراحل حتى اكتملت في النبات والحيوان والإنسان"[2]، ومن أمثلتها أسطورة التكوين السومرية، وملخصها انه في البدء لم تكن هناك إلا الآلهة "نمو" وهي المياه الأولى التي ولدت عنها كل العناصر. ثم أنجبت "نمو": "آن" اله السماء المذكر، و"كي" آلهة الأرض المؤنث وكانا ملتصقين. وتزوج "آن" بـ"كي" فأنجبا "انليل" اله الهواء، الذي أبعد أباه عن أمه فرفع السماء وبسط الأرض وأخذ يهب بينهما. ولم يكن هناك نور بل ظلام دامس فأنجب "انليل" ابنه

---

[1] . م.ف ألبيديل . سحر الأساطير . دراسة في الأسطورة التاريخ . الحياة ترجمة حسان ميخائيل اسحاق منشورات علاء الدين للنشر والاتوزيع والترجمة دمشق سوريا الطبعة الثالثة 2015 . ص 26.

[2] . طلال حرب. أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1999 ص 94.

"نانا" اله القمر فأنار الأرض. ثم أنجب "نانا" ابنه "اوتو" اله الشمس الذي تفوق عليه. وبعدها قام "انليل" بخلق مظاهر الحياة الأخرى[1].

وتشير هذه الأسطورة إن الإله كان في البدء، وان المياه هي الأسبق إلى الوجود، وخرج منها عنصرا التراب والهواء والنار، وقد قام الإله بوساطتها بخلق الأشكال الحية كافة. فرغم قدم هذه الأسطورة وارتباطها بالإنسان الأول، إلا أنها أشارت إلى حقيقة علمية أكدها العلم بعد آلاف السنين وهي أن أهم العناصر في الكون كافة أربع: الماء، الهواء، التراب، والنور، فتتطابق هذا النظرات الأسطورية " في بعض جوانبها مع النظريات العلمية الحديثة، فولادة القمر من الهواء لا تبعد كثيرا عن النظريات القائلة بتشكل الأجرام السماوية من السحب الغازية. أما صدور الأشياء عن المياه الأولى فلا يبتعد عن الاكتشافات العلمية الحديثة المتعلقة بنشأة الحياة وتطورها ابتداء من البحر"[2] فمبدعي هذه الأسطورة بتوصلهم إلى هذه الحقيقة العلمية أثبتوا أن عقل الإنسان البدائي لم يكن ساذجا أو بدائي التفكير كما أشيع عنه واتهم به.

2) **<u>الأسطورة الطقوسية:</u>** بعد تطور عقل الإنسان نوعا ما وإدراكه أنه خاضع لآلهة تتحكم في مصيره، رأى أنه من الضروري أن يستدر عطفها، لتنمو محاصيله وتكبر قطعانه، ويأمن غضبها ليتفادى الفيضانات والسيول العارمة والجدب والقحط الذين يؤديان إلى المجاعة والجوع، لجا لجأ إلى القيام بطقوس معينة لجلب رضا الآلهة، فالطقس "هو مجموعة من الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية، وتهدف إلى

---

[1] . لإطلاع على نص الأسطورة كاملا يرجع إلى فراس السواح . الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية . دار علاء الدين للتوزيع والنشر والترجمة دمشق سوريا دون تاريخ ص 42 إلى 45.وكذا كتابه مغامرة العقل الأولى ص 32، 33.

[2] . ينظر فراس السواح مغامرة العقل الأول دراسة في الأسطورة: سوريا . أرض الرافدين منشورات دار علاء الدين دمشق سوريا الطبعة الحادية عشر دون تاريخ ص 33.

عقد صلة مع العوالم القدسية"[1] ومن هنا ظهرت الأسطورة الطقوسية، التي "لم تكن قصة تروى فحسب، بل كانت تتضمن طقوسا تمثل وتعكس الحالة الاجتماعية في عصرها"[2].

وصلت إلينا بعض الأساطير مع طقوسها وما كان يواكبها من احتفالات، إذ "اشترط كل من الأسطورة والطقس أحدهما الآخر؛ فغالبا (ولكن ليس بالضرورة) ما نجد في الأسطورة وصفا لطقس حقيقي يعيد المشاركون فيه إنشاء الأسطورة"[3] كأسطورة تموز أو أدونيس، فكان الناس يحتفلون به كل عام ويندبونه، وكانوا يحملون تماثيل في شكل جثمان ميت ويشيعونها للدفن، ثم يلقون بها في البحر أو النهر، وفي بعض الأماكن يحتفلون ببعثه في اليوم الموالي. فبكاء الناس على أدونيس هو بكاؤهم على ذهاب الخصوبة وحلول القحط، واحتفالهم ببعثه هو صورة لأملهم بعودة الخصب إلى أرضهم. وهي تشبه أسطورة إيزيس وأوزوريس المصرية[4]، التي لازالت الطقوس المصاحبة لها إلى وقت قريب رغم اندثار الأسطورة، من خلال معتقد فتاة النيل الذي أبطله الإسلام، أو الاحتفالات بأعياد شم النسيم.

3) **<u>الأسطورة التعليلية</u>:** أثارت مختلف الظواهر التي تزخر بها الطبيعة اهتمام الإنسان الأول، الذي أصبح يسعى لتفسيرها ويحاول فهم وتعليل أسباب حدوثها وتكونها، فهي وليدة التأمل الموضوعي في ظاهرة قد تبدو غريبة وتحتاج إلى تعليل، ونستطيع أن نقول إنها محاولة لاصطناع أسلوب منطقي في تفسير الأشياء في عصر غاب عنه

---

[1] . فراس السواح . الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية . دار علاء الدين للتوزيع والنشر والترجمة دمشق سوريا دون تاريخ ص 140

[2] . طلال حرب. أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1999 ص 95

[3] . م.ف ألبيديل . سحر الأساطير . دراسة في الأسطورة التاريخ . الحياة ترجمة حسان ميخائيل اسحاق منشورات علاء الدين للنشر والاتوزيع والترجمة دمشق سوريا الطبعة الثالثة 2015 . ص 32.

[4] . للاطلاع أكثر يرجع إلى فراس السواح . الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية . دار علاء الدين للتوزيع والنشر والترجمة دمشق سوريا دون تاريخ ص 109، 110.

الأسلوب العلمي لفهمها، ولما كان "الإنسان البدائي يمتاز بالنزعة الإحيائية، فقد علل الكثير من الظواهر انطلاقا من مذهبه هذا"[1] .

وكأمثلة على هذا النوع من الأساطير الأسطورة الفيليبينية عن خلق الإنسان (الأسود والأبيض والبرونزي)[2]، ومثل تعليلهم لمرافقة النجوم للقمر بأن الشمس والقمر كانا يظهران رفقة أولادهما النجوم، ثم ضاقا بهم واتفقا إن يرمي كل واحد أبناؤه، ففعلت الشمس لكن القمر تدبر في الأمر ولم يرمي أبناؤه، فغضبت الشمس ورفضت إن تظهر مع القمر في وقت واحد.

4) **<u>الأسطورة الحضارية:</u>** لاحظ الإنسان أن هذا الكون قائم على مجموعة من الثنائيات، قد لا تظهران مع بعض لكن لا وجود لإحداهما دون الأخرى، أو لا نفهم إحداها إلا من خلال الأخرى، مثل: السماء والأرض، الليل والنهار، الخير والشر، الحياة والموت، وهما لا يوجدان منفصلان فمهمة الأسطورة في هذه الحالة، أن تبرز التعارض بين السماء والأرض وغيرها من الثنائيات وان توجد العلاقة القوية بينهما، وعندئذ ترتاح نفسه وتهدأ. وإذا كانت الحياة ضد الموت فلا بد للإنسان من البحث عن وسيلة تجمعهما وهذا يفسر فلسفته في خلود الأرواح، مثلما عبرت عنه أسطورة غلغامش في جزئها الذي يسعى فيه البطل إلى البحث عن الخلود .

تكشف الأسطورة الحضارية عن صراع الإنسان مع الحياة لإصراره على الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية.. وهكذا نجد كيف أن الأسطورة، بنظامها الرمزي، تعد تعبيرا عن بناء الفكر الإنساني الذي يتميز بقدرته على استيعاب النظم التي يعيش في إطارها في وحدة واحدة، وكيف إن هذا الفكر يدرك المتناقضات ويرى ضرورة الوصول إلى حل لها.

---

[1] . طلال حرب. أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1999 ص 96.

[2] . ينظر فراس السواح مغامرة العقل الأول دراسة في الأسطورة: سوريا . أرض الرافدين منشورات دار علاء الدين دمشق سوريا الطبعة الحادية عشر دون تاريخ ص 14.

5) **الأسطورة الرمزية:** كان الإنسان القديم ينظر إلى الرمز في تلك الأساطير السالفة بوصفه حقيقة، ولكنه عندما نما وعيه بنفسه بعد ذلك أصبح ينظر إلى الشخوص الأسطورية نظرة يساورها الشك، أي انه لم يعد يسلم بنظرة الإنسان السابقة لها، وهذا معناه انه بدأ يوظف تلك الشخوص بدرجة ما على نحو رمزي، وهذا ما نعنيه هنا بالأسطورة الرمزية. وحاول المحلل النفساني الأمريكي ايريك فروم (Eric frome) تفسير علاقة الرمز بالأسطورة فقال: "ولغة الرمز هي اللغة التي تنطق عن الخبرات والمشاعر الباطنية كما تنطق لغتنا المحكية عن خبرات الواقع مع فارق يكون في شمولية لغة الرمز وعالميتها وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس. والأسطورة كما الحلم تكمن أهميتها في تقديمها حكايا تشرح بلغة الرمز، حشدا من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية . وما علينا إلا أن نفهم مفردات تلك اللغة ، لينفتح أمامنا عالم مليء بمعارف غنية ثرية"[1] .

تشتمل بعض الأساطير على "بنية رمزية أو بالأحرى يمكن قراءتها قراءة رمزية، فالآلهة أو الأشخاص الرئيسيون يرمزون إلى مفاهيم مجردة، فتصبح الأسطورة أنسنة العناصر الكونية"[2]، مثل أسطورة أوروبا التي تروي أن جوبيتر رئيس الآلهة عند الرومان رأى أوروبا ابنة ملك صور فعشقها، وفكر بطريقة للحصول عليها دون إن تعرف زوجته جونون (ربة الضوء وبدايات الشهور والميلاد والنساء والخصب والولادة/ هيرا عند الاغريق) شديدة الغيرة، فسخر نفسه ثورا ابيض واختطفها، فأمر الملك ابنه بالبحث عنها وعدم العودة بدونها، وقدم الابن قربانا لأبولون فأمره بعدم العودة وبناء مدينة في المكان الذي يرى فيه نعجة ففعل. فهذه الأسطورة ترمز إلى تأثير الحضارة الإغريقية على حضارة أوروبا وثقافتها.

6) **اساطير الآلهة:** بعد تطور الفكر البشري، أصبح الانسان ينظر إلى الآلهة نظرته إلى بني جنسه، أو لنقل أنه حدثما نسميه "أنسنة الآلهة"، فجعلها في مرتبة البشر وأسبغ عليها الصفات البشرية، مع فارق أن الانسان فان أما الآلهة فخالدة، فنجد الكثير من

---

[1] . ينظر فراس السواح مغامرة العقل الأول دراسة في الأسطورة: سوريا . أرض الرافدين منشورات دار علاء الدين دمشق سوريا الطبعة الحادية عشر دون تاريخ ص 18.

[2] . طلال حرب. أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1999 ص 97

القصص التي جرت بين الآلهة وصورتهم كبشر يحبون ويكرهون ويتشاجرون ويتقاتلون، بعضهم أنانية شهواني والآخر طيب القلب محب، وهذا ما حمل بعض المفكرين على الذهاب إلى أن الآلهة في الأساطير "ملوك ألهوا، أي انهم تاريخيون او يعودون العصور ما قبل التاريخ. وهكذا تكون الأسطورة خلط في الذاكرة بين الحقيقة والخيال، وتدور حول أعمال ملوك قدامى"[1].

وخير ما يمثل هذا النوع من الأساطير ملحمتي هوميروس الإغريقيتين "الإلياذة" و"الأوديسة" اللتان صورتا جانبا كبيرا من خلافات الآلهة وصراعهم مع بعضهم البعض ومختلف العلاقات التي تربطهم مع البشر. ومهما كان الأمر فالواضح أن الأسطورة "تجسيد لآراء الناس في العصر السابق على العصر الديني، وما يعتقدون به من معتقدات تشمل الكون والآلهة والأبطال، وتوضح توق الإنسان إلى اكتشاف غوامض الطبيعة كخطوة أولى للسيطرة عليها[2].

7) **<u>أسطورة البطل المؤله أو الأساطير البطولية</u>:** كما حسمت بعض الأساطير حق الإنسان في مواهب محددة يستطيع بها ان يثير عالمه، حسمت أساطير أخرى حق الآلهة فيما لا يجوز للإنسان إن يدعيه لنفسه من حقوقها مثل مسألة الخلود. فبعد أن تصور الإنسان الآلهة مساوية له وتتحكم فيها أهواءها ونوازعها، في النوع السابق، تطور تفكيره أكثر ليصل إلى آخر مرحلة من مراحل تطور الأساطير التي جسدتها أساطير البطل المؤله، ذلك البطل الأسطوري الذي تصور أنه يستطيع أن ينازع الآلهة وينتصر عليها ، وبمعنى آخر أن نفسه أصبحت تتطلع لمرتبة أعلى من الآلهة.

وتعد أسطورة "غلغامش" أفضل ما يمثل هذا النوع من الأساطير، فبطلها أقدم "الأبطال الأسطوريين" تحدى الآلهة وانتصر عليها في مواطن مختلفة، فدفعه ذلك خاصة بعد موت صديقه أنكيدو إلى السعي للحصول على الشيء الوحيد الذي استأثرت به الآلهة

---

[1] . طلال حرب. أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1999 ص 100

[2] . طلال حرب. أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1999 ص 101.

لنفسها و"انطلق باحثا عن الخلود الذي تمتلكه الآلهة"، ليدرك بعد أهوال ومشاق أن الخلود الحقيقي هو خلود الأعمال وليس خلود الجسد.

إذن يحكي هذا النوع من الأساطير عن مجموعة من الأبطال الخارقين الذين اضطلعوا بمهمات صعبة وأحيانا مستحيلة لتحقيق هدف يفوق القدرة البشرية أحيانا أو لقيادة قبائلهم أو شعوبهم إلى محطة الأمان، ما جعل الباحث طلال حرب يدرج سيف بن ذي يزن وعنترة بن شداد من تراثنا العربي ضمن هذا النوع من الأبطال الأسطوريين[1] .

[1] . ينظر طلال حرب. أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1999 ص 101.

المحاضرة الثامنة: الأساطير عند العرب

بعد أن تطرقنا إلى أنواع الأساطير، من خلال نماذج منها تنتمي إلى الحضارات الأخرى فماذا عن العرب؟ هل عرفوا أساطير في القديم؟ هل كان لهم الفكر الأسطوري نفسه كالأمم الأخرى التي مرت بنا ووقفنا عن أساطيرها؟ وما هي مميزات الأسطورة العربية؟

في الحقيقة إن كل الأساطير التي مرت بنا من الحضارات الأخرى هي أساطير قديمة، وصلنا أغلبها مدونا و"يعد عصر الأساطير عصر موغل في القدم، يبدأ على الأرجح من تاريخ يعود إلى ما قبل الألف الثالث، ويمتد إلى القرن السابع قبل الميلاد في أبعد تقدير، إلا أن الأسطورة تابعت الوجود إلى ابعد من ذلك في المجتمعات التي لم تعتنق اليهودية والنصرانية كالمجتمع الروماني لكن لم تستمر إلى ما بعد الميلاد إلا قليلا"[1]. ويختلف الأمر عند العرب فهم لم يلجأوا إلى التدوين إلا نادرا لصعوبة الكتابة عندهم لقيام حياتهم على الحل والترحال، وكل ما وصلنا من أخبار وأدب عن العصر الجاهلي لا يتجاوز في تاريخه المائة وخمسين أو المائتي سنة قبل الإسلام على قول الجاحظ، وذلك وقت يتجاوز الفترة التي قلنا إنها قد اندثرت فيها الأساطير في العالم ككل.

إذن خلال الفترة التي وصلتنا من العصر الجاهلي لم تعرف أساطير ولم تنقل لنا، أو على الأقل أساطير مكتوبة شأن التي وصلتنا عن غيرهم من الشعوب، خاصة "إن الزمن الأسطوري سابق زمنيا وموضوعيا على العصر الجاهلي، فمع وجود الديانتين اليهودية والمسيحية، بات لدى الجاهلي أجوبة عن نشوء الكون وخلق الإنسان ومصيره، وهي أجوبة، وان لم يؤمن بها، فانه ما عاد أمامها قادرا على الانسياق بعيدا وراء فكر أسطوري اقل تماسكا منها"[2].

فهل معنى ذلك أن العرب لم يعرفوا أساطير؟ الحقيقة إن العرب لم يشذوا عن غيرهم من الأمم، والمرجح أنهم عرفوا أساطير لكنها لم تصلنا للأسباب المذكورة سابقا لكن بقيت

---

[1] . طلال حرب. أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1999 ص 103.

[2] . طلال حرب. أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1999 ص 111.

آثار تدل عليها، مثل إيمانهم بالإله "هبل" وهو عند وثنيي أهل الجزيرة كبير آلهتهم وحين نتأمل في لفظ هبل نجد انه ينقسم إلى جزأين: الهاء، و"بل" فالهاء عند الثموديين واللحيانيين وعدد من العرب أداة تعريف / أما "بل" فمحرفة عن "بعل"، فيصبح هبل هو "البعل"، وكانت عبادته مشهورة عند الشعوب السامية القديمة، وهو عند الكنعانيين اله البرق والرعد[1] تماما مثل "زيوس" كبير آلهة الاغريق، أو جوبيتر الروماني.

نجد كذلك من أوثان شبه الجزيرة العربية "اللات" و"العزى" التي يرى فراس السواح، انها ليست سوى الأسماء التي كانت تطلق في جزيرة العرب على ما أسماها "الآلهة الأم" حين اعتبر انه قد نشأت "**ديانة مركزية واحدة وأسطورة أولى**" في عصر موغل في القدم "**كانت ذات تأثير مباشر على الأشكال الدينية والاسطورية لدى جميع الثقافات اللاحقة**" وهو ما يفسر تشابه الأساطير الأساسية لدى شعوب العالم القديم[2] فتقابل "عشتار" البابلية "افروديت" اليونانية و"فينوس" الرومانية ، "إيزيس" الفرعونية و"اللات والعزى" العربية و"كالي" الهندية.

ومن الأساطير ذات الأصل العربي التي وصلتنا من كتب القصص والأخبار أسطورة "الغميصة"، إذ ورد انه كانت الغميصة هي وسهيل والشعرى في مجرة واحدة فانحدر سهيل عبر المجرة وتبعته الشعرى فسميت العبور، وبقيت الغميصاء وحيدة تبكي حزنا على فقدها سهيلا الذي تعشقه حتى غمصت عيناها ولذا تبدو دائما في السماء أسيفة موجعة. وكذا أسطورة الزهرة الذي عاد إليها المفسرون[3] لتفسير معنى الآية 102 من سورة البقرة ".

لكن ومع تطور العقل البشري وظهور الدين اندثرت الأساطير واختفت وعوضت بأشكال سردية أخرى، فما هي هذه الأشكال ؟ وما هي العلاقة بينها وبين الأساطير؟ وكيف

---

[1] . ينظر طلال حرب. أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1999 ص 117.

[2] . ينظر فراس للسواح " لغز عشتار" ص 24 .

[3] . وهذا ما أشار إليه الطبري وابن كثير في تفسيريهما.

عوضتها وحلت محلها؟ وبأي طريقة؟ وهل تم ذلك بالشكل نفسه وفي الزمن ذاته عند كل الشعوب أم لا؟ هذا ما ستتناوله فيما يلي.

اتفق أغلبية الدارسين على انه بعد اندثار الاساطير عوضت بجنس الحكاية، وعلى الأخص الحكاية الخرافية.

المحاضرة التاسعة: الحكاية

بعد أن ظهر الدين وتطور الفكر البشري فلم يعد يقتنع بما جاءت به الأساطير، ولم يعد يؤمن بوجود الآلهة المتعددة وفق ما صورتهم أساطيره، ظهر نوع أدبي جديد على أنقاض الأسطورة هو الحكاية، فما معنى الحكاية؟ ما هي أهم أنواعها؟ بم يتميز كل نوع منها عن الآخر؟ ثم متى ظهرت وما العلاقة التي تربطها بالأسطورة؟ كل هذا ما سنتناوله فيما يأتي .

الحكاية مأخوذة لغة من الجذر اللغوي حاكى يحاكي، ومنها "المحاكاة والتقليد والنسيج على منواله فضاء خياليا يقتنع البعض بوقوعه وحدوثه"[1]. وأول من أشار إلى فكرة المحاكاة هم فلاسفة الإغريق القدامى وخاصة أفلاطون وأرسطو حين اعتبرا إن الأدب محاكاة ثم اختلفا في أهمية المحاكاة فاعتبرها أفلاطون تزييفا للواقع فأخرج الأدباء من مدينته الفاضلة، في حين خالفه أرسطو ورأى أن الإنسان عندما يحاكي فهو يضفي خياله وذاتيته على الشيء فيصوره كما يراه هو وبالتالي هي موهبة وإبداع.

أما اصطلاحا فيمكن تعريفها بأنها "محاولة استرجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجا بعناصر كالخيال والخوارق والعجائي ذات طابع جمالي تأثيري نفسيا، اجتماعيا وثقافيا"[2] ، وتنقسم الحكاية إلى ثلاثة أنواع: الحكاية الخرافية، الحكاية العجيبة، والحكاية الشعبية. ويعد النوع الأول هو الامتداد الطبيعي للأساطير كما سنرى.

الدرس الأول: الحكاية الخرافية

وقد أنجزت حولها العديد من الدراسات نذكر على سبيل المثال لا الحصر كتاب فريدريك فون ديرلاين « Conte merveilleux » وترجمته نبيلة إبراهيم بعنوان "الحكاية الخرافية"، وكتاب فلاديمير بروب "علم تشكل الحكاية الخرافية" كما ترجمه إبراهيم الخطيب، وان كان الكتابان لا يتناولان الحكاية الخرافية، كما سنعرفها، وإنما أنواعا أخرى من الحكاية،

[1] . محمد سعيدي . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون دون تاريخ ص 55.

[2] . محمد سعيدي . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون دون تاريخ ص 55.

وترجمته إلى العربية باسم الحكاية الخرافية ترجمة خاطئة، لاختلاف المفهوم الغربي لها عن مفهومنا العربي، وهذا ما سنعود إليه لاحقا.

كما هناك من يعتبر الحكاية الخرافية هي حكاية الحيوان، لكن سنرى من تعريفها أن هذا رأي غير دقيق هو الآخر، ويتفق غالبية المتخصصين على أن الأخيرة نوع من الحكاية الشعبية كما سنرى. يعود السبب في اختلاف الترجمة إلى اختلاف الثقافة العربية المسلمة عن الثقافة الأوروبية . لكننا سنهتم الآن بدراسة الحكاية الخرافية المعروفة عندنا على أنها حكايات الأغوال، وسنعود لهذه الفروقات في التسمية عند الحديث عن الأنواع الأخرى من الحكاية.

ومصطلح الخرافة كما جاء في لسان العرب لابن منظور من الأصل خرف(بالتحريك) أي "فساد العقل من الكبر، وقد خرف الرجل بالكسر، يخرف خرفا فهو خرف، فسد عقله من الكبر . الخرافة : الحديث المستملح من الكذب وقالوا حديث خرافة، ذكر ابن الكلبي في قولهم حديث خرافة، إن خرافة من عذرة أو من جهينة اختطفته الجن ثم رجع إلى قومه فكان يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس، فكذبوه فجرى على ألسن الناس. وروى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال "خرافة حق"[1].

ويتداول الناس في أحاديثهم العادية مصطلحات الخرافة والتخريف والخرف، وهي تشير إلى الكذب والخيال والبعد عن الواقع، فالخرافة "اعتقاد وتفسير لا يتفق والواقع الموضوعي، بل يتعارض معه، ولكن ليس كل اعتقاد او فكرة تتعارض مع الواقع الموضوعي تعد خرافة، لأنه يشترط في هذا الاعتقاد أن يكون له استمرا في حياة من يؤمنون به"[2] وهذا يدحض رأي من يعتقد أن الحكاية الخرافية هي حكاية الحيوان لأنها قائمة على أمور لا أساس لها من الصحة وغير متفقة تماما مع الواقع في حين أن حكايات الحيوان رمز إلى أمور واقعية، وحتى كلام الحيوانات فيها فليس كذبا لأن الحيوانات تتكلم بألسنتها الخاصة وإن كنا لا نفهمها وقد ورد في القرآن الكريم في قصة نبي الله سلمان "وقالت نملة ادخلوا مساكنهم لا يحطمنكم سليمان وجنوده" والفعل قالت يدل على الكلام.

---

[1] . ابن منظور . لسان العرب مادة خرف.

[2] . محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013 ص 68.

وتسمى "ابنة الليل" إذ "تروى عادة في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة في جو شبه طقوسي ... ويحرم تداولها في النهار بدعوى أن من يرويها في ضوء النهار يصاب بأذى في نفسه أو في ذريته"[1] . والرواة الأصليون لهذا النمط من الحكي هم النساء، العجائز خاصة، مع انه قد يؤديها الرجال والشبان أحيانا، لكن هذا يكون بشكل نادر جدا.

يعتقد الأطفال الصغار في حدوث ما ترويه الحكاية الخرافية غير أن الكبار يدركون اعتمادها على الخيال .

صيغ رواية الحكاية الخرافية:

تؤدى هذه الصيغ عند حلقات روايتها، وتتضمن الانتقال من الواقع إلى الخيال، فيقال مثلا:

. كان يا مكان في قديم الزمان ... واحد السلطان والسلطان غير الله... كان كذبت انا يغفر لي الله، كان كذب الشيطان عليه لعنة الله.

. لك انت كان يا ما كان خيمتنا من حرير... خيمتك من قطن... وخيمة عديانا مليانة عقارب وفيران.

. خارفتك مخارفة الشيطان على الأوطان.

وعند نهاية الحكاية يشعر المستمعون عن طريق صيغ ختامية بالعودة مرة أخرى إلى عالم الواقع، مثل:

. خرافتنا دخلت الغابة، والعام الجاي تجينا إصابة.

. يغفر لنا ربي ... هذا ما سمعنا هذا ما قلنا.

. خرافتنا خذات الحريق، واحنا خذينا الطريق.

وقد يكون هناك حوار بين الراوي والمستمعين، مثل هذا الحوار عند اختتام الرواية:

الراوي: قصتنا تمت واعينكم ذبلت.

المستمعون: عفا الله عنك يا راوي.

---

[1] . عبد الحميد بورايو. الأدب الشعبي الجزائري دار القصبة للنشر الجزائر 2007 ص 141.

الراوي: عفا الله عنكم وعينا وليلتكم سعيدة.

توحي جميع هذه الصيغ بمعاني متعلقة إما بطبيعة الحكاية أو بوظيفته أو بظروف أدائها، ويمكن أن نحصرها فيما يأتي:

الانفصال عن الواقع والاتصال بعالم الخيال في مستهل الرواية، ثم الخطوة المعاكسة عند اختتامها.

. المزاوجة بين ما هو دنيوية وما هو مقدس، وبين الجد والهزل.

. الاعتماد على المفارقة كخصيصة مميزة للوعي الإنساني بالحياة في تناقضها المسجد في الثنائي: طبيعة/ ثقافة[1].

إن مثل هذه الحكايات لا تروى بوصفها وقائع ولكن بوصفها أحداثا عجيبة حدثت في سالف الأزمان، قد يعتقد فيها الأطفال في سن معينة غير أنهم سرعان ما يدركون طبيعتها الخيالية، والسؤال عن ما إذا كانت هذه الحكايات واقعية أم لا لا يطرح أساسا، فنحن الكبار نعرف أن "ثلاثة ليس لهن وجود الغول والعنقاء وطير الودود" في حين أن الأطفال في سن معينة يؤمنون بالأغوال ويخافون منهم، لكنهم عندما يكبرون يعرفون أنه لا وجود للغول فيتلاشى ذلك الخوف ولا يعود له مبرر .

وترسم روايات الحكايات الخرافية شخصات نمطية يعرفها أفراد مجتمع القص جيدا منها الأثير لنفوسهم لأنها تجسد قيما إيجابية مثل "الشيخ العكرك"، "نصيف عبيد"، ومنها ما يكرهونه لأنها تجسد قيما سلبية مثل "الستوت" و"زوجة الأب الشريرة"، ومنا ما ينظر إليه نظرة حيادية أو حسب موضعه من سياق القصة مثل "الديار"[2] .

وتميز في الحكاية الخرافية الجزائرية. بين شكلين فرعيين:

---

[1] . ينظر عبد الحميد بورايو. الأدب الشعبي الجزائري دار القصبة للنشر الجزائر 2007 ص 142، 143.

[2] . عبد الحميد بورايو. الأدب الشعبي الجزائري دار القصبة للنشر الجزائر 2007 ص 144

1_ الحكايات التي تسند دور البطولة لشخصية مذكرة، تقوم بإنجاز مجموعة أفعال تحقق من خلالها بطولتها / البطل الباحث[1] وهو المتجسد في ما يسمى "حكاية الأغوال الأغبياء" . وستعود للحديث عنها.

2_ الحكاية الخرافية التي تسند دور البطولة لشخصية مؤنثة، لا تكون هي المبادرة والمقررة للفعل البطولي، وإنما تكون ضحية لسلسلة من الاعتداءات . تنجح في النهاية من الانعتاق من محاولات الاضطهاد التي تتعرض لها بفضل حكمتها وأخلاقه وصبرها / البطل الضحية[2] . والمتجسدة في ما يسمى " الحكاية الخرافية الخالصة".

وهذا النوع الأخير "الحكاية الخرافية الخالصة" هو الذي يعد امتدادا الأسطورة أو تحويلات لها، وفيها تحل شخصية الغول محل الإله، وورث عنه قدراته الموسوم بها في الأساطير، فالغول في الحكاية الخرافية الخالصة مثلا له القدرة على التحكم في عناصر الطبيعة، ويخضع لقدرته النبات والحيوان ويخافه الإنسان تماما مثلما كان الإله في الأساطير مع فارق طفيف هو خلود الإله بينما الغول فان، وخير ما يمثله في الجزائر نذكر مثلا "حكاية الورد المنير"، "عصفور المطر"، "عصفور الهوى" وهي جميعا تشبه في بنائها وموتيفاتها أسطورة "النفس والعشق" الرومانية .

حكاية الأغوال الأغبياء:

تتناول موضوعات هذا الشكل الفرعي للحكايات الخرافية صراعا يجري بين كائن متوحش يكون عادة غولا، من ناحية، وكائن بشري، من ناحية أخرى، يلجأ الكائن البشري في هذا الصراع لذكائه في مواجهته للقوة المتوحشة فيحتال على الغول ويهزمه.

تبرز حكايات الأغوال الأغبياء مواجهة بين الإنسان الموسوم بالثقافة والقوى الحيوانية الموسومة بالطبيعة، يلجأ الإنسان في مقاومته لقوى الطبيعة ممثلة في الكائن الوحشي إلى الأدوات التي يصنعها لتذليل عناصر الطبيعة واستخدامها في معاشه.

---

[1] . عبد الحميد بورايو. الأدب الشعبي الجزائري دار القصبة للنشر الجزائر 2007 ص 145، 146.

[2] . عبد الحميد بورايو. الأدب الشعبي الجزائري دار القصبة للنشر الجزائر 2007 ص 145.

تتميز حكايات الأغوال الأغبياء ببساطة التركيب بين العناصر المكونة لها، فهي لا تبلغ نفس درجة التعقيد التي نجدها في بناء الحكاية الخرافية الخالصة : تسند فيها الأفعال لشخصيتين رئيسيتين هما البطل وخصمه، وهما شخصيتان ترسم الحكاية لكل منهما صورة نمطية يساعد استحضارها عادة على تذكر الرواية بمجرد ذكر اسميهما معا أو اسم احدهما. تعتمد هذه الصورة النمطية على المبالغة وتضخيم صفات التشوه الجسدي للخصمين، فالشخصية البشرية تعاني من الضعف والهزال بينما تتصف شخصية الغول بالضخامة في الطول وفي الحجم، وبقبح المنظر الناتج عن التشوهات الخلقية. يقدم كل ذلك من طرف الراوي بأسلوب هجائي يستند على بيان المفارقات الناتجة عن مواجهة عالمين متناقضين: عالم البشر وعالم الأغوال.

ان مثل هذه الحكايات تخلو من التحولات السحرية التي نعثر عليها في الحكاية الخرافية الخالصة، فيعتمد الصراع على القدرات الذهنية للإنسان والقوة العضلية للغول المفتقد للذكاء وللخبرة الثقافية، تكشف هذه الخاصية عن توجه واقعي اتخذته الحكاية الخرافية في تطورها عبر هذا الشكل الفرعي، فبعد إن كان البطل في الحكاية الخرافية الخالصة خاضعا لسلطة سحرية تسيره وتصنع مصيره، وهي السلطة التي خلفت سلطة الآلهة بالنسبة للأساطير، أصبح هذا البطل في حكايات الأغوال الأغبياء يمثل إحساس الإنسان بقدراته الذاتية التي مكنته من السيطرة على الطبيعة وإخضاعها لإرادته في سد احتياجاته.

يمكن القول إذن إن هذا الشكل ظهر متأخرا عن الحكايات الخالصة لذلك نجده يستغل عناصرها في بناء عالمه الخيالي غير انه يعبر عن رؤية للكون تختلف عن تلك الرؤية التي عبرت عنها الحكاية الخرافية في شكلها السابق.

تستند هذه الحكايات في تصوير الصراع على المقابلة بين المواقف المتناقضة والسخرية من السلوكيات الصادرة عن الأغوال الغبية ومن ردود أفعالهم، مما يثير الضحك

في الجمع المتلقي للرواية. نحن إذن إمام أدب يصور مرحلة إحساس الإنسان بقدراته الذاتية[1].

الدرس الثاني: بين الأساطير والحكايات الخرافية

اعتقد البعض الحكايات الخرافية إنتاجا ثقافيا ظهر تاليا لمرحلة ظهور الأساطير وقد حل محله، وتعد هذه الحكايات بقايا أساطير لم يعد الناس يعتقدون فيها، ورأى آخرون إن أساطير قوم قد تصبح حكايات خرافية عند قوم آخرين لا يعتقدون فيها. وهناك من يقول مثل ليفي ستروس إن الحكايات الخرافية في مجتمع ما أساطير في مجتمع آخر والعكس صحيح.

بداية نسعى لتبيان الفرق بين الجنسين، فكثيرا ما يستخدم عامة الناس وأحيانا المثقفين غير المتخصصين كلمتا أسطورة وخرافة كأنهما كلمتان مترادفتان والواقع إن هناك فرقا جوهريا بينهما من حيث المضمون وما يجب أن يستخدم فيه.

ولعلنا نبادر إلى القول بان الجذع المشترك للأسطورة والخرافة هو الجذع "اللاشعوري الوجداني الذي يرتبط به الإنسان ارتباطا لا محيص عنه. فالأسطورة تتعلق باللاشعور الجمعي وتنشأ عنه . بينما ترتبط الخرافة باللاشعور الفردي وان كانت في كثير من الأحيان تنعكس بأصدائها على ذلك اللاشعور الجمعي."[2] لأن مبدع الأسطورة يعتقد في صحتها اعتقادا جازما هي مقدسة بالنسبة إليه، فالأساطير في نظر أصحابها الذين ابتدعوها عين الحقيقة. أما في نظر سواهم فلا تؤخذ مأخذ الجد بل هي عين الوهم والباطل والمحال.

---

[1] . للمزيد من التفاصيل ينظر عبد الحميد بورايو. الأدب الشعبي الجزائري دار القصبة للنشر الجزائر 2007 ص 167 وما بعدها.

[2] . خليل تادرس "أحلى الأساطير العالمية " ص 07.

تتميز الخرافة عن الأسطورة بأنها ليست محل اعتقاد من أي كان، لا من الذي يقصها ويرويها ولا من الذي ينصت إليها، بل تروى غالبا لتزجية الوقت وأخذ العبرة. ولكن هل هذا الحد الفاصل بين الأسطورة والخرافة حد قاطع؟ أليست بعض الخرافات أساطير كف أصحابها عن الإيمان بها وبالتالي "تكون بين الأسطورة والخرافة علاقة نشوئية اذا ما نظرنا إليهما في مجرى الزمان وفي سياق التطور التاريخي"[1]. وهذا ما تكشفه لنا علاقة أسطورة النفس والعشق الرومانية بمجموعة من الحكايات الأمازيغية في الجزائر كما سنرى. فتفتت صورة الآلهة الأم مثلا "إلى صور مبعثرة مبتذلة يلوكها الخيال الشعبي، ويعجنها على طريقة الحكايا الفولكلورية ففي الغرب هي الساحرة العجوز الشمطاء لتي تركب عصا المقشة طائرة في الهواء، وفي بلادنا هي مصاصة الدماء وهي خاطفة الأطفال وهي الغولة آكلة البشر لتي احتفظت بلقب الأم حيث يشير إليها الناس دوما على أنها .. أمنا الغولة"[2] .

إن ما يميز الأسطورة عن الخرافة لهو كون الثانية، في عرف من يرويها ومن ينصت إليها، من محض الخيال أو الأوهام أو من الأباطيل المستملحة فلا يصدقها أو يؤمن بها ... أما الأسطورة فهي خطاب الجد والحقيقة ولذلك فهي محل اعتقاد . وتقابلهما على الطرف الآخر الحكاية العجيبة والقصص البطولية التي تتسم ببعض ما تتسم به الخرافة من إغراق في الخيال ببعدها عن الواقع، إلا إن "لها أصلا في الحقيقة الموضوعية ضخم وبولغ فيه وعمل فيه الخيال البشري الخلاق عمله غير انه خال من طابع الجد والقداسة الذي تتسم به الأسطورة، فإذا هي فقدته وتطورت على مر الزمان حسب بعضهم واستحالت وكف أصحابها عن الإيمان بها والاعتقاد في صحتها فإذا هي مجرد قصص دنيوية وغير مقدسة محددة تحديدا زمنيا ومكانيا"[3].

---

[1] . محمد عجينة ص 24 .

[2] . فراس السواح "لغز عشتار" ص 234 .

[3] . محمد عجينة ص 67

دراسة مقارنة بين أسطورة النفس والعشق والحكاية الخرافية:

حكم الرومان منطقة المغرب العربي لقرون طويلة، وكانت لهم أساطيرهم الكثيرة المتداولة، والتي هي في أغلبها نسخة معدلة عن نظيرتها الإغريقية، وما يختلف هو أسماء الآلهة فقط. وتتشابه بعض الأساطير الإغريقية مع عدد من الأساطير البابلية والفرعونية القديمة . كان ذلك حافزا للباحث **الألماني تيودور بنفي** على تقديم نظريته المسماة "**نظرية الاستعارة**" وفيها يرى أن التشابه "**يعزى إلى الصلات التاريخية والثقافية بين الشعوب.. وأنه كان للشرق تأثير قوي على الغرب في مراحل متعددة أدت إلى استعارة الحكايات الأسطورية**"[1] .

ومن الأساطير الرومانية التي عرفت رواجا كبيرا أسطورة "النفس والعشق" والتي ضمنها الكاتب الروماني جزائري النشأة لوكيوس دومادور في كتابه "الحمار الذهبي"[2] وترمز إلى كون النفس البشرية تتوق دوما للوصول إلى الحب وتظل في بحث مستمر عنه مهما كانت الصعاب لينال اللذة، كما يتجلى خلال مغامرات الفتاة "النفس" ورحلتها الشاقة للبحث عن زوجها إله الحب كيوبيد وتحملها لطلبات والدته فينوس المستحيلة إلى أن اعترف جوبيتر كبير الآلهة بزواجهما في الأخير وإجبار إلهة الجمال على مباركة الزواج .

وتروى في بعض المناطق من وطننا حكايات تنتمي إلى جنس الحكاية الخرافية، وقد رأينا سابقا الارتباط الوثيق بين الجنسين، مشابهة لها في الموضوع والحوافز والشخصيات والأدوار والوظائف المسندة لها كما هو الشأن في حكاية "الورد المنير"، "عصفور المطر"، عصفور الهوى" مثلا والتي تحكي في مجملها عن الفتاة التي تزوجت الغول ثم تركها فخرجت للبحث عنه، وعندما تعثر على

---

[1] . يوسف حلاوي "الأسطورة في الشعر العربي" ص 12

[2] لوكيوس أبوليوس "الحمار الذهبي" ترجمة أبو لعيد دودو

بيته تكلفها والدته الغولة بأمور صعبة الإنجاز لتتخذ من عدم انجاز الفتاة لها ذريعة لأكله، لكن الفتاة تنجزها بمساعدة زوجها، لتنتهي الحكاية بموت الغولة.

هناك اتفاق بين الدارسين على ملاحظة وجود موضوعات وموتيفات وشخوص مشتركة بين عدد من الأساطير والحكايات الخرافية العالمية، ومن بينها تشابه الأسطورة الرومانية بالحكاية الخرافية السابقة وإلى جانب ذلك تتجسد الفروق بينهما في مجموعة من **التقابلات الثنائية: "دنيوي/ مقدس"، "بشري/ الاهي"، "أخلاقي/ ميتافيزيقي"**، حيث تعالج الحكايات الخرافية الشؤون الدنيوية والعلاقات البشرية والسلوكات الأخلاقية، بينما تتناول الأسطورة ما هو مقدس وما يتعلق بالآلهة، وما يرتبط بالعالم الآخر بمفهومه الديني.

انتبه أكثر من باحث إلى العلاقة التي تربط الجنسين بسبب هذه التشابهات فاعتقد البعض الحكايات الخرافية إنتاجا ثقافيا ظهر تاليا لمرحلة ظهور الأساطير وقد حل محله، وتعد هذه الحكايات بقايا أساطير لم يعد الناس يعتقدون فيها، ورأى آخرون إن أساطير قوم قد تصبح حكايات خرافية عند قوم آخرين لا يعتقدون فيها. وهناك من يقول مثل ليفي ستروس إن الحكايات الخرافية في مجتمع ما أساطير في مجتمع آخر والعكس صحيح. ويوضح ليفي ستروس هذه العلاقة بقوله: "لا شك ان كل المجتمعات تقريبا تعتبر الحكايات والأساطير كجنسين يختلف أحدهما عن الآخر، وان انتظام هذا التمييز له سببه، وفي اعتقادي ان سببا كهذا موجود ويمكن رده لاختلاف في الدرجة ذي شقين: فالحكايات مبنية على تقابلات أضعف من التقابلات الموجودة في الأساطير ... إضافة إلى ذلك، فالحكاية الشعبية تحويل ضعيف لموضوع (Thème) يكون تحقيقه الأقوى خاصية للأسطورة".

يلاحظ دارس الحكاية الخرافية والأسطورة بأنها جميعا تتبني على نفس الحوافز (أو الموتيفات) كما أنها تستند على نفس العناصر تقريبا المشكلة لهذه الحوافز، ونقصد بها الشخصيات والأدوار المسندة لها والوظائف التي تقوم بها

وكذلك القيم التي تعبر عنها مختلف العلاقات التي تنبني عليها الروايات، ويكمن الاختلاف فيما بينها في طبيعة بعض الصور والتجسيدات التي يتم عن طريقها عرض التحولات والحالات . ويمثل هذا التمايز بين الصور والتجسيدات أهم فارق بين الأسطورة من جهة والحكاية الخرافية من جهة ثانية ... ويحدد الفرق بينهما في الخصائص الآتية:

. تنبني الحكايات الخرافية على تقابلات أضعف من التقابلات الموجودة في الأساطير.

. تمثل الحكاية الخرافية تحويلا ضعيفا لغرض Theme الأسطورة.

. تخضع الحكاية الخرافية أكثر للضغط الاجتماعي والمعتقد الديني والترابط المنطقي.

. تتيح الحكاية الخرافية إمكانية أكثر للاستبدالات والتصرف في التجسيدات والصور.

إن التقابلات في الأسطورة قامت على التضاد بين عالمي الآلهة والبشر، بينما قامت في الحكايات الخرافية المعروضة على التضاد بين عالمي البشر والاغوال باعتبارها كائنات وحشية غير مقدسة، الانتقام الإلهي الذي تعرضت له الفتاة الضحية باعتبارها بشرا مخطئا في الأسطورة تحول إلى مجرد معاناة، وقد ركزت الحكاية الخرافية على الجانب الأخلاقي في إظهارها للفتاة على أنها أخطأت.

يلاحظ المرء أيضا في الحكايات الخرافية حرصا على الترابط المنطقي بين أجزاء الحكاية بحيث يكون كل حدث سابق سببا في الحدث الذي يليه، بينما يغيب مثل هذا الوضوح السببي في الأسطورة: فتكون الإرادة الإلهية وراء كل حدث، ويظهر وكأن البشر يسيرون نحو مصائرهم المرسومة لهم من طرف هذه الإرادة. كما تبدو الحكايات الخرافية أكثر حرصا من الأسطورة على مراعاة القيم

المثالية الاجتماعية في علاقة أفراد الأسرة ببعضهم البعض، فهي من أدوات الضبط الاجتماعي بين أفراد الجماعات التي تتداولها (ضرورة طاعة الزوجة لزوجها مقابل الشعور بالشفقة والرحمة الصادر عن الزوج).

إلى جانب ذلك تصدر السلوكات في الحكايات الخرافية المدروسة عن معتقدات وقيم يؤمن بها مجتمع القص الذي يتداول رواياتها مثل الاعتقاد في التحول السحري وإمكان تسخير قوى الطبيعة، كما نلاحظ في الحكايات الخرافية تنوعا كبيرا في التصرف في الصور (الغول يتحول من إنسان إلى حصان وعصا وكبش...) ... كل ذلك يدل على مدى الحرية التي تسمح بها الحكاية الخرافية في التصوير اللغوي للأشياء والمكان ... بينما التحولات في الأسطورة تبدو محدودة جدا: فشخصية الإله تظهر عادة في صورة واحدة معروضة ومتابعة في مختلف الميثولوجيا العالمية[1].

ويبقى السؤال الجوهري هل ظهرت تلك الحكايات الخرافية في بلاد القبائل بالجزائر بعد انتشار أسطورة النفس والعشق بوقت طويل فتكون امتداد لها، أم إنها تزامنت معها فيصح عليها رأي ليفي ستروس .

بالعودة إلى تاريخ المنطقة ونمط تفكير سكانها ومختلف الظروف المحيطة بهم، نجد أن الأمازيغ احتكوا بجيرانهم من الأمم الأخرى منذ زمن طويل وقبل التواجد الفعلي للرومان في المنطقة بدليل انتصار الملك الأمازيغي شيشنق على الفرعون المصري قبل أكثر من ألفين وتسعمائة وسبع وستين سنة، الذكرى التي نحتفل بها سنويا بما يسمى "الناير" أو رأس السنة الأمازيغية، ويتفق الميثولوجيون على أن المصريين من أوائل الحضارات التي تخلت عن الفكر الأسطوري بحكم توالي عدد من الأنبياء على أرضها بدءا بالنبي يوسف عليه السلام وصولا إلى النبي موسى عليه السلام، ما جعلهم يدركون التوحيد قبل غيرهم، من المؤكد أنه تسربت بعض الآثار من ديانتهم هذه إلى جيرانهم ومنهم الأمازيغ، على الأقل

---

[1] . . للمزيد من التفاصيل ينظر عبد الحميد بورايو. الأدب الشعبي الجزائري دار القصبة للنشر الجزائر 2007 ص 165 وما بعدها.

باحتكاكهم بهم في الحروب، بينما تأخر اندثار الفكر الأسطوري في حضارات أخرى إلى تاريخ أحدث، ومنهم الرومان الذين لم يتخلوا عنه نهائيا إلى القرن الأول للميلاد، إذن في الفترة التي راجت فيها الأساطير الرومانية وانتشرت في بلدان المغرب العربي كأسطورة النفس والعشق كان سكان المنطقة قد احتكوا بغيرهم وتأثروا بفكرهم بطريقة أو بأخرى، وهم وإن لم يتبعوا ديانة التوحيد المصرية إلا أنه لم يكن باستطاعتهم الانسياق وراء فكر أسطوري متهافت وأقل تماسكا، فمن غير المنطقي لشخص سمع بوجود إله واحد أن يصدق بآلهة متعددة تأكل الطعام مثله وتمشي في الأسواق وتتزوج نسائه، وعليه نرجح أن أسطورة "النفس والعشق" في المجتمع الروماني تحولت إلى حكاية "الورد المنير" أو "عصفور الهوى" أو "عصفور المطر" في المجتمع الجزائري الذي لم يعد يؤمن بتلك الأساطير .

إذن وخلاصة لكل ما سبق فإن الحكاية الخرافية الخالصة هي التي تلت الأساطير وعوضتها، ثم مع تطور فكر الإنسان وإحساسه بقدراته الخاصة نزع عن الغول الطابع السحري الذي ظهر عبره في النوع الأول من الحكاية الخرافية ليصبح مجرد كائن غبي يكمن تفرده في ضخامة جثته وقوته العضلية الفائقة .

المحاضرة العاشرة: الحكاية العجيبة

وهذا النوع اشتهر به العرب أكثر من غيرهم، إذ أدركوا بظهور الإسلام أن الغول كائن خيالي لا وجود له، وفي المقابل آمنوا إيمانا قطعيا بوجود الجن بحكم ذكره في القرآن الكريم، فحل محل الغول والإله من قبل فنجده في الكثير من الحكايات، بينما نجد أن الغرب لا يميزون تمييزا دقيقا بين الحكاية الخرافية والعجيبة باعتبارهم لا يؤمنون لا بالجن ولا بالغول، لكن قبلا ولفهم ذلك ما المقصود بمصطلح العجيب؟ ولماذا حصرنا هذه النوع من الحكايات في تلك المرتبطة بالجن دون غيرها؟ هذا ما سنتناوله فيما يأتي:

الدرس الأول: العجيب/ الغريب/ العجائبي: الفروقات وإشكاليات المصطلح

يقتضي الحكم على الأعمال الأدبية عامة، والقصصية منها خاصة، تجاهل مقياسي الصدق والكذب؛ لأن الخروج على المألوف ومتوقعات القارئ هو ما يزينها ويكسبها متعتها وجاذبيتها، وهذا ما نبه إليه تودوروف (TODOROV) حين اعتبر أن الخطاب الأدبي عامة "لا يمكن أن يكون صحيحا أو خاطئا، لا يمكن أن يكون إلا سليما بالنظر إلى أولياته "[1]، مؤكدا أن الأدب ينشأ انطلاقا من الأدب وليس انطلاقا من الحقيقة[2]؛ فالأديب غير مطالب بمطابقة الواقع مطابقة كاملة في أعماله، و إلا عد عمله تاريخا وليس أدبا .

تتجسد الخوارق في الأعمال الأدبية في مظهرين اثنين حسب مدى تقبل القارئ لها، فهو سواء أن "يتقبل أن هذه الحوادث ذات الظاهر فوق طبيعي يمكن أن يكون لها تفسير منطقي حينها ننتقل من العجيب إلى الغريب، أو يتقبل وجودها كما هي ونكون عندها ضمن العجائبي"[3] تشترك الخوارق في مظهرها "فوق الطبيعي"، لكن قد يكون لذلك تفسير منطقي كالقوة الهائلة الناتجة عن خوف الأعداء من البطل فنكون عندها في إطار الغريب

---

[1] – Todorov Tzvetan . "Introduction à la littérature fantastique" . éditions du seuil . p 14.

[2] – ibid. p 14,15

[3] – Todorov Tzvetan . "Introduction à la littérature fantastique" . éditions du seuil . P 61.

. أو تفرض المعتقدات الاجتماعية على المتلقي تقبلها كما هي، كاعتقاد العرب بالجن، وخضوعهم أمام سلطة السحر، ما يؤدي بهم إلى تقبل وجود هذه المظاهر في العمل الأدبي دون استغراب، مندرجة في نطاق العجائبي .

إذن يجب التمييز بين ثلاث مصطلحات: الغريب étrange/ العجيب merveilleux/ العجائبي fantastique ، ويعد تودوروف أهم من حدد التمايزات بين هذه الأنواع في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" فعرف الغريب بأنه ذلك الذي يثير ترددا مؤقتا لدى القارئ، شأن القوة الهائلة التي تجعل البطل يقتل الآلاف بضربة سيف واحدة أو فكرة الحصان الطائر في بعض حكايات ألف ليلة وليلة الذي كان الإنسان قديما لا يتقبله لكنه الآن مع اختراع الطائرة أصبح مألوفا وعاديا .

ونجد الإشارة إلى هذه الاختلافات منذ زمن بعيد فقد سبق وميز أرسطو في كتابه فن الشعر أثناء دراسته للملحمة بين أمرين اثنين:

الممكن المستحيل وهو أمر يظهر ممكنا للوهلة الأولى لكن مقاييس المنطق ترفضه وتجعله مستحيل الحدوث

المستحيل الممكن وهو على العكس أمر لا نتقبله ولا نصدق بإمكانية حدوثه لكنه في الحقيقة ممكن الحدوث

واعتبر أرسطو أن هوميروس كان بارعا في النوع الأول الممكن المستحيل فصور في إلياذته الكثير من الأشياء المستحيلة لكنه لبراعتها جعلنا جميعا نصدق إمكانية حدوثها مثل خدعة حصان طروادة الشهيرة التي تناقلها الناس ودونتها كتب التاريخ على انها حادثة تاريخية وكانت السبب في سقوط طروادة، فأن يختبئ الفرسان في الحصان الخشبي ليخرجوا منه ويقتلوا الحامية فكرة ممكنة الحدوث للوهلة الأولى لكننا إن تمعنا فيها جيدا وأخضعناها للمنطق العقلي نجدها مستحيلة الحدوث فكم سيكون حجم هذا الحصان الخشبي الذي يسع لجيش بأكمله قادر على قتل كل الحامية بأسلحته وعتاده الحربي وخيوله وكلنا نعلم أن العتاد الحربي آنذاك كان ثقيلا ويأخذ مساحة ناهيك عن المساحة التي يتطلبها الفرس للوقوف والحركة حتى لا يتضايق.

أما النوع الثاني كأن يقول احدنا إنه يعقد اجتماع تشاور مع الجن مثلا فهو للوهلة الأولى لا يصدق لأن الشخص الآخر لا يرى الجن فيحكم باستحالة ما سمعه لكن في الحقيقة هذا أمر ممكن عندنا نحن المسلمين لأننا نعلم أن الجن موجود في كل مكان يروننا ولا نراهم. وهذا ما سماه تودوروف العجيب لأن "العجيب يتضمن ليس فقط وجود حادث غريب الذي يحدث ترددا لدى القارئ والبطل، ولكن أيضا طريقة للقراءة التي نستطيع في الوقت الحالي أن نصفها بالسلبية"[1]، كان العربي قديما ولا يزال مقتنعا بوجود الجن وتدخلهم في حياة البشر، ما ينفي أية غرابة عن مواجهة البطل لهم في الحكايات.

سنقصر الحديث في هذه الدراسة على الخيال العجيب، وهو الذي برز كثيرا في القصص القديمة، دون التعرُّض للنوع المقارب له والذي يترجم بالعجائبي، وقال عنه تودوروف إن "العجائبي هو التردد الحاصل لدى الشخص الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعية مؤازرة بحادثة ذات مظهر فوق طبيعي"[2]؛ أي أنه مرتبط بحوادث غير متصورة، ويستحيل حدوثها في الحياة اليومية. و"يتحدد بتدخل فجائي للغريب في إطار الحياة الواقعية"[3].

نقصد بالجن الشخصيات العجيبة التي تلعب دورا في مجرى الحكي، رغم مفارقتها لما هو موجود في التجربة، تتميز بـ "تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف"[4] . تتداخل مع الشخصيات الأخرى في أن لها مرجعيتها الخاصة، وتخالفها في ارتباطها بعالم الخوارق، ومخالفتها البشر العاديين فتتشكل وفق صور مختلفة، يعجز الإنسان عن رؤيتهم، قادرين على التشكل في صور الحيوانات المختلفة، كما تخيلهم العرب قديما؛ كما يتميزون بأن السيف البشري لا يؤثر فيهم ..

---

1 . P 37 . « Inttroduction à la littéréture fantastique » . Todorov –

2 – ibid. p 29.

3 – Ibid P30

4 . المرجع نفسه . ص 99 .

يزخر العصر الوسيط بتوظيف الكائنات العجيبة في الأعمال الأدبية، خاصة الشعبية منها باعتبارها تقوم أساسا على عامل الرواية، والإنسان الشعبي بطبعه أميل إلى تصديق مثل هذه المعتقدات، وهذا ما جعل لها وجودا يقل أو يكثر في بعض الحكايات وهي التي نسميها الحكاية العجيبة .

ولعل أضخم وأهم عمل أدبي شعبي كان للجن فيه وجود قوي هو حكايات ألف ليلة وليلة، المنتمية إلى العصر الوسيط، وفيها "استثمر الراوي الشعبي كل معرفته ودرايته بعوالم المخلوقات التي تشكلت لديه ومن خلال معلوماته المختلفة عن الكائنات الحية فوظفها بشكل أو بآخر ... وجعلها تدخل في علاقة مع الإنسان باعتباره مركز مختلف الشخصيات"[1]. فماهو هذا الكتاب المسمى ألف ليلة وليلة؟ متى ظهر وما هي أصوله؟ وعلى ماذا تقوم بنيته السردية؟ وكيف تشكل الجن في حكاياته؟ هذا ما سنتناوله بالدرس.

الدرس الثاني: ألف ليلة وليلة: إشكاليات النشأة، الأصول، التسمية والترجمة

تشكل " ألف ليلة وليلة" عالما لا متناهيا من القصص الشرقية الساحرة، تضم أكثر من مائتين وخمسين قصة مختلفة الأغراض والشخصيات والدوافع، لكنها تكرر نفس الحبكة إلى ما لا نهاية حبكة الرجال الأقوياء الذين خانتهم زوجاتهم، وكأنها تعزي شهريار عن مصيبته، بأنه ليس الوحيد من تعرض لذلك بل غيره كثيرون .

وتحتمل ألف ليلة وليلة، بسبب بنيتها السردية المخصوصة، أن تنضم إليها مئات القصص الأخرى دون أن تؤثر في طبيعتها، مما أثار الشكوك حول أصول العديد من قصصها، وتاريخ ضمها إلى الكتاب، ما جعل البعض يصنفها ضمن " الأشكال القصصية المختلطة" التي تتكون "من شكل قصصي طويل يحتوي في داخله عددا من الأشكال القصصية القصيرة التي يمكن قراءتها منفصلة عن بعضها البعض، ولكنها لا تتشكل نهائيا إلا بعد اكتمال قراءتها جميعا، وفي هذا الشكل يمكن قراءة كل وحدة من وحداته في جلسة

[1] . سعيد يقطين . "قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية" . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب . الطبعة الأولى 1997. ص 94، 95 .

واحدة، لكنه لا يقرأ كله في جلسة واحدة"[1] ؛ فقصة التجار الثلاثة في حكاية " التاجر والعفريت"، أو قصة الملك يونان والحكيم روبان في حكاية " الصياد والعفريت" أو قصة أي واحد من إخوة المزين السبع، وغيرها، كلها قصص يدرك مغزاها ويفهم مرماها بغض النظر عن القصة الإطار، التي تبقى مستعصية على الفهم، ما لم نقرأ الكتاب ككل لنفهم نهايتها، وهو بحجمه الضخم يجعل أمر إتمامه في جلسة واحدة، أو حتى بضع جلسات، أمرا مستحيلا .

فما هو هذا العمل الخالد؟ وما سبب تسميته بألف ليلة وليلة؟ ما هي أصوله وموضوعاته؟ ثم ما هي هذه البنية المخصوصة التي تسهل عليه احتواء هذه الكم الهائل من القصص؟

مضمون الكتاب :

يدور مضمون الكتاب ككل حول قصة شهرزاد (***بمعنى نبيلة التصرفات***)[2]، التي تتطوع لإنقاذ بنات جنسها من وحشية الملك شهريار (***بمعنى سيد القدرة***) قاتل العذراوات، قدمت نفسها طائعة على مذبح الزوجية فداء لكل فتيات البلد، وساعدها حسنها و سعة ثقافتها وحفظها للعديد من كتب التاريخ والأدب، على تحقيق رغبتها وتنفيذ برنامجها السردي، فخلصت شهريار من عقدته الدموية ليصبح ملكا أحكم وأعدل من ذي قبل؛ وذلك عن طريق سرد القصص بأسلوب ذكي، فتنتهي الليلة دائما قبل أن تنهي الساردة قصتها، التي بدأتها في الليلة السابقة، فيرجئ الملك قتلها شوقا لسماع بقية الأحداث .

و بقيت علاقات الإرسال والتلقي قائمة بين شهرزاد وشهريار، وظل التعاقد الضمني بينهما، بأن لا يقتلها حتى تنهي قصتها، مستمرا حتى فازت بالعفو وحفظت حياتها من

---

[1] – ناصر عبد الرزاق مواقي . " القصة العربية عصر الابداع دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري" ص 42.

[2] – وهذه المعاني ذكرتها نيكاتا ألساف التي ذكرت أن كتابة هذه الأسماء تختلف كثيرا مما يؤكد أصولها الأجنبية أو محاولة تعريبها يراجع:

NIKITA Elsséef "Thème et motifs des mille et une nuits . essai de classification" . institut français de damas" Beyrouth 1949 . P34

بينما ذكر محمد التونجي أن شهريار بمعنى صاحب البلد وشهرزاد بمعنى بنت البلد . يراجع كتابه "الآداب المقارنة" دار الجيل بيروت الطبعة الأولى 1416هـ . 1995م. ص 84، 85..

القتل؛ وتكون الليلة الأولى هي الحاسمة، خاصة وأن شهرزاد كانت تغامر بذلك، لا تعلم ما ستفضي إليه محاولتها، وهل ستنفع خطتها في تليين قلب شهريار أم لا؛ سيما وأنها كانت تجهل مدى قابلية المسرود له لسماع القصص. وما إن انقضت الليلة دون إعدام الساردة حتى أدركت ما كانت تريده، فاستمرت على ذلك المنوال إلى أن شفي الملك من عقدته، وتوصلت إلى" تغيير قناعاته الذي ما إن يتقبل ما روي له في الليلة الأولى إلا ويبدأ بتقبل كل ما يروى له في الليالي الألف الباقية"[1] . وصارت طريقة مبادلة القصص بالحياة هذه سائدة في العديد من قصص الليالي، فيعفو الجني عن التاجر بعد أن يستمع لقصص الشيوخ الثلاثة، ويعرض العفريت على الصياد أن يروي له قصة "امامة وعاتكة" مقابل أن يطلق سراحه، العرض الذي يرفضه الصياد بسبب تجربة سابقة، كادت تودي بحياته نتجت عن إبداء رغبته في سماع قصة قبل ذلك .

ألف ليل وليلة : الأصول والنشأة

ثار جدل عظيم حول أصل هذه الحكايات ونشأتها، وإن كان المتفق عليه ضمنيا أن القصة الإطار، هي من كتاب فارسي يدعى "**هزار أفسان**"[2]، وكان ابن النديم أول من أشار إلى ذلك في مقالته الثامنة من "الفهرست"، حين يقرر أن الفرس هم أول من صنف الخرافات ونقله العرب عنهم، ومن ذلك كتاب هزار أفسان الذي يترجمه على "ألف خرافة" مختتما أنه يحتوي على ألف ليلة وعلى دون المائتي سمر؛ وقصة الكتاب الفارسي هي قصة شهرزاد وشهريار كما وردت في الليالي العربية، وهذا يؤكد أصلها الفارسي، لكنه لا يفيدنا في شأن مضمون بقية القصص أو عددها، فإن كان نص ابن النديم ينبئ أن ألف ليلة، كما كانت تعرف في عهده، تضم أقل من مائتي قصة، فمن أين جاءتها بقية القصص؟ وإن غلب الاعتقاد أن الرواة قد زادوا بعض القصص على الأصل الذي عرفه صاحب الفهرست، فهذا لا يمنع أنهم غيروا بعضها فأبدلوا قصصا بقصص أخرى، خاصة وانه كان ينقل شفاها ولم يعرف التدوين إلا في العصور المتأخرة. وهذا ما قالت به نيكاتا

---

[1] – عبد الله ابراهيم . "التلقي والسياقات الثقافية" ص 19.

[2] . بخلاف ربما دي ساسي، الذي يرفض رؤية بصمات هزار أفسان على الكتاب، ويؤكد على أنها عربية تماما . داعيا إلى البحث عن أصول الكتاب الأولى في الهند، وأن المترجمين العرب أضافوا الكثير من القصص للكتاب، وحذفوا كل ما من شأنه أن يفضح أصوله الأجنبية . يراجع

"Thème et motifs des mille et une nuits . essai de classification" . P 17,19 .

ألساف حين اعتبرت أن العناصر التراثية تتناقل مشافهة لتحفظ في ذاكرة الشعب، ثم يأتي الفنانون ليصوغوا منها هيكلا قصصيا، وأفضلها والتي تعجب أكثر الجمهور تدون، مما دفعها إلى الافتراض بأن كل قصة من قصص الليالي كان لها وجودا منعزلا خارج الهيكل العام للكتاب[1] .

وصفت ألف ليلة وليلة بأنها " بحر خضم حدوده الملك شهريار وزوجه شهرزاد، ألقى فيه ما ألقى وأخرج منه ما اخرج، وعاش حرا طليقا في هذه الحدود الفضفاضة"[2] . حتى إذا تجاهلنا العدد الإضافي، وافترضنا أن الكتاب نقل بكامله عن أصله الفارسي، وأن هذا الأخير يضم مائتي سمر ترجمت بتمامها إلى العربية ووقف عليها ابن النديم، فمن أين لنا بنسخة عن هذا الأصل الفارسي حتى نقارن بينه وبين النسخة العربية ؟ خاصة وأن ابن النديم نفسه يشير في موضع آخر إلى شخص سماه الجهشياري، أراد أن يؤلف كتابا يضم ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، لكن المنية عاجلته فلم ينجز سوى أربعمائة وثمانين سمر في مثل عددها من الليالي[3]؛ ولا يستغرب أن يخلط بعض الرواة فيروون بعض أسماره على أنها من ألف ليلة وليلة، إضافة للعدد وجذبا لجمهور المستمعين.

لا يخلو الاعتقاد بالأصل الفارسي للكتاب من بعض الشك والتردد، خاصة حين نعلم أن خاصية توالد الحكايات انفرد بها الأدب الهندي ولم تعرف في سواه[4]. ويشير ليتمان إلى قصة هندية تدعى "كانها سارت سكارا"، موضوعها هو نفسه موضوع قصتنا الإطارية عن خيانة زوجتي الأخوين الأميرين، مقررا هو الآخر "أن إدماج قصة في قصة من خصائص الأدب الهندي، وهو أمر مشاهد في "المهابهارته" وال"بنجه تنتره"[1] و"تله بنجه

---

[1] – يراجع NIKITA Elsséef "Thème et motifs des mille et une nuits . essai de classification" P 44.

[2] – سهير القلماوي . "ألف ليلة وليلة" تقديم الأستاذ طه حسين . ص 12.

[3] – "الفهرست" ص 423.

[4] – فريديريك فون ديرلاين . " الحكاية الخرافية . نشاتها، مناهج دراستها، فنيتها". تر: نبيلة ابراهيم . مر: عز الدين اسماعيل. ص 191.

مساتي" وغيرها، ولا يحفل الهنود بما في هذه الطريقة من بعد عن الواقع ومنافاة لطبيعة الأشياء"[2].

وعلى الرغم من تصريح ابن النديم وبعض الدارسين بأن هزار أفسان كتاب فارسي، فما الذي يمنع، والحالة هذه، أن يكون هو نفسه مترجما عن السنسكريتية القديمة مثل كليلة ودمنة؟ ولما كانت الترجمة المباشرة إلى العربية من السنسكريتية في عصر متقدم[3] فقد مر الكتاب بترجمتين، أولاهما ترجمته من السنسكريتية القديمة إلى الفارسية في عهد كسرى أنو شروان[4]، وعنها نقله العرب إلى لغتهم فذاع واشتهر وضاعت أصوله الأولى. ويعتقد هامر أن ترجمة الكتاب تمت في خلافة المنصور، و بمرور القرون أضيفت إليها قصص في بغداد ثم في القاهرة في عهد الفاطميين والأيوبيين، وهذا ما يفسر ذكر اسم هارون الرشيد الذي حكم بعد المنصور بثلاثين سنة[5] .

وهذا نفسه ما ذهب إليه شليجل من أن الإطار وصلب القصة سنسكريتيتان، لكن المسلمين حذفوا منه كل ما لا يتلاءم مع المعتقدات الإسلامية[6]؛ وكذلك ماكدونالد حين خلص إلى أن الليالي الأولى هي ترجمة أمينة لهزار أفسان، ثم سقطت في أيدي الأدباء والفنانين الذين غيروا فيها وأضافوا للكتاب قصصا أخرى، حتى وصل إلى حجمه الحالي بعدما كان ذا حجم محدود[7].

هذه آراء المستشرقين حول أصول ألف ليلة وليلة، وأغلبها تجمع على جعل هزار أفسان أصل الكتاب؛ أما العرب فقد بقوا حائرين أمام هذا العمل، فردد بعضهم تلك الآراء

---

[1] – يذكر ديرلاين ان المهابهاراتا هي الملحمة البرهمانية الضخمة وأن بانتشاتنترا (هكذا أثبتتها مترجمة الكتاب بخلاف الرسم الذي أثبته مترجمو دائرة المعارف الاسلامية) مدونة باللغة السنسكريتية مشيرا في الوقت نفسه إلى قصة هندية أخرى من مجموعة "دجاكاتا" موضوعها يحكي قصة العفريت الذي خانته سبيته المختطفة . يراجع/ "الحكاية الخرافية" ص 190 إلى 194 .

[2] – ليتمان ." ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل" ص 20.

[3] – سهير القلماوي . "ألف ليلة وليلة" ص 28.

[4] – "Thème et motifs des mille et une nuits " P 23.

[5] – Ibid P 17,18 .

[6] – Ibid P 20 .

[7] – Ibid P 23 .

دون أن يذكر رأيه فيها، وثار الآخرون ضد هذه النظريات، رافضين إلحاق هذا الإنتاج الأدبي بأي قوم آخرين عدا العرب[1] .

حاول الغربيون، المولعون بهذه القصص الشرقية الرائعة، إيجاد أصول أجنبية لألف ليلة وليلة لأن أسلوبها لم يكن معروفا عند العرب من قبل، وإنما يشابه الأساليب الهندية والفارسية القديمة . وممن اعترف بأصول الكتاب الأجنبية التي هضمها العرب فنسجوا على منوالها دون أن ينقلوها بحرفيتها طلال حرب ، متوصلا إلى التأكيد بأن أصلها العربي يبقى مسيطرا سيطرة بارزة، وهو ركن قوي من أركانها الأساسية[2] . ويمكننا بعد محاولة التوفيق بين كل هذه الآراء أن نخلص إلى أن ترجمة الليالي أدت إلى تطويرها من روح شرقية جافة إلى روح شرقية عربية ذات طابع إسلامي مبتكر، فتفوح قصصها بعبير الأجواء العربية الساحرة .

والذي لا جدال فيه أن الليالي العربية تضم، إضافة إلى القصص المنسوبة لأصول أجنبية، قصصا أخرى لا يشك أحد في أصلها العربي، ومنها قصة "حاتم الطائي" و"الجارية تودد" و"حكاية هند بنت النعمان" و"حكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين هارون الرشيد"، وغيرها من القصص الأخرى التي تروي أحداثا تاريخية عربية تناقلتها كتب التاريخ والأدب.

إشكالية التسمية :

نرجع الآن إلى تسمية الكتاب التي لا تعتبر ترجمة حرفية للأصل، إذ لا يضم الكتاب ألف خرافة فلم سمي بألف ليلة وليلة؟ لماذا عدد الألف بالذات، هل يقصد العدد بحرفيته، أم لمجرد التكثير كما يقول بعض الدارسين[3]؟ خاصة وأن قارئ الكتاب يدرك أن تقسيمه لم يكن تقسيما زمنيا دقيقا، وإنما كان تقسيما فيه عبث الهزل أو سخف الصناعة، فإن شهرزاد يدركها الصباح دائما ولما يمضي على حديثها غير بضع دقائق[4] وهو قول

---

[1] – عبد الملك مرتاض . "ألف ليلة وليلة . تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد" ص 03 .

[2] – طلال حرب. "نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي" . ص 11.

[3] . ومنهم ليتمان الذي يؤكد على أن هذه خاصية تركية أي استعمال الألف للدلالة على العدد الكثير، وهذا ما أوردته ألساف مستدلة على أن ذلك شائع حتى في لغتنا الحاضرة فنقول لدي ألف عمل وعمل أقوم به للدلالة على الأعمال الكثيرة التي تنتظرني .

[4] – ليتمان . "ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل" ص 93.

ينطبق على بعض الليالي دون سواها، ففي حين توجد ليال تضم بضع دقائق فقط، فتعتبر أقل من أشد ليالي الصيف قصرا في أي منطقة من العالم، نعثر بالمقابل على ليال أخرى، خاصة في القصص الأولى من الكتاب، ذات طول، لا يساوي ليلة كاملة من ليالي الشتاء الطويلة، لكنها قد تفي بالمدة الزمنية الفاصلة بين منتصف الليل وطلوع الفجر في ليالي الصيف القصيرة .

وذكرت آراء مضحكة لبعض المستشرقين عن تسميته بألف ليلة وليلة، ومنها أنها سميت كذلك لأن العادة حرمت على المسلمين أن يقصوا حكاياتهم الخرافية في النهار، بسبب الاعتقاد السائد بين أوساط الشعب إن من يخالف هذه القاعدة يصاب بشر كبير، وكان بعض العامة في القرنين الرابع والخامس يعتقدون أن من يقرأه يموت أو يصاب بضرر شخصي[1]؛ ولعل من روّج لهذه الفكرة بعض المتزمتين ليصرفوا الناس عن قراءته والاطلاع على ما فيه، لما يحتويه من بعض الألفاظ المنافية للأخلاق . وقد لاحظ عبد الفتاح كليطو أن لا أحد يمتلك قوة الاحتمال لقراءته بأكمله، مطمئنا جمهور القراء أنهم لن يموتوا بسبب قراءته، لسبب في غاية البساطة، هو أننا لا نملك قصص الكتاب كاملة، فالنسخة الأصلية للكتاب المحتوية على كل قصصه لا وجود لها، وكل ما يوجد هو نسخ ناقصة مشوهة عن الأصل الكلي الضائع[2] .

يبقى أنها ارتبطت في تسميتها بالليل لعدة اعتبارات، منها أن الخرافة كانت في الأصل تروى ليلا لذا سميت ***ابنة الليل***، كما أن الليل هو الزمان المناسب لرواية القصص، ولا زالت الجدات منذ قديم الزمان يخترن الليل للحكي ، ثم أن هذا النوع من القصص ارتبط بظروف معينة، فالموت كان يتهدد شهرزاد عند الفجر، وزوجها ملك له انشغالاته السياسية التي تشغله عن سماع القصص نهارا، لذا فقد كان من المنطقي أن ترتبط بالليل .

لكن النقطة التي تسترعي الانتباه بالفعل، هي هذه الليلة المضافة على الألف، خاصة أن ابن النديم ذكر أن اسمه "ألف ليلة" فحسب، فمن أين جاءت الليلة الأخيرة؟

---

[1] – موسى سليمان . "الأدب القصصي عند العرب" ص 19.

[2] – Abdelfattah Kilito . "L'œil et l'aiguille . essais sur les mille et une nuits" p 09.

أورد ليتمان أن السبب يعود إلى تطير العرب من الأعداد الزوجية ولميلهم المألوف إلى نوع من التسجيع[1]، مؤكدا فيما بعد أن الليلة إنما زيدت فوق الألف لإفادة الكمال كطفحة الإناء وسقطة الميزان[2]؛ لكن الحقيقة هي أن الليلة الواحدة بعد الألف في كل النسخ لها دلالتها ووظيفتها، ففيها تختتم القصص ككل بوضع حد للقصة الإطار، فتكف شهرزاد عن الرواية بعد أن تجمع بين الملك وأبنائه .

وأشار غيره إلى أن العرب كانوا يضعون الواحد لوضع حد للأصفار حتى نعرف عددها بالضبط[3]، وما يدحض هذا الرأي هو أن عنوان الكتاب يكتب بالحروف كاملا "ألف ليلة وليلة" وليس بالأرقام، وهذا ينفي أي احتمال للبس بإضافة صفر آخر على سبيل الخطأ، وقد تنبه بعض الدارسين لذلك فاستبعدوا هذا الاقتراح[4] . ومهما يكن من أسباب هذه الزيادة، هل كانت لأسباب جمالية أو اعتقادية، المهم أنها أضيفت في وقت متأخر بعد أن كتب ابن النديم فهرسته، وكما أضيفت ليلة للعنونة أضيفت قصة للمتن بل وأكثر من واحدة.

تاريخية ألف ليلة وليلة :

اختلف حول مؤلفي الكتاب وسنوات تأليفه، كما اختلف حول أصول الكتاب مما يطول المجال لذكره، إذ حاول كل باحث استنباط قرائن وإشارات من جسم "ألف ليلة وليلة"، محاولا إرجاع كل قصة إلى أصولها الحقيقية؛ فتعددت الافتراضات والآراء، وقدم كل منهم أمثلة من قصص الليالي يدعم بها فرضياته، فاختلفت الآراء بشأن القصة الواحدة، وكل رأي يستند إلى مقاييس علمية ومنطقية تؤيده، وما ذاك إلا لطبيعة هذا العمل الجليل، الذي يبقى أثرا أدبيا خالدا رغم كل ما قيل عن ضعف لغته وضحالة أسلوبه، فلا ينبع جمالها من داخلها عبر لغتها أو أسلوبها أو تراكيبها، ولو كان الأمر كذلك لما حافظت على البهاء نفسه عند ترجمتها. إن روعتها وجمالها ينبعان من هذه الرغبة اللامتناهية في قراءتها والتمتع بها، فاعترف الكاتب الفرنسي الشهير فولتير أنه لم يزاول الفن القصصي إلا بعد أن

---

[1] – يراجع/ ليتمان "ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل" . ص 32.

[2] – المرجع السابق ص 94.

[3] – سهير القلماوي . "ألف ليلة وليلة" ص 18 (الهامش) .

[4] – ومنهم نيكاتا ألساف في كتابها السابق الذكر ص 27.

قرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة، وتمنى القصصي الفرنسي استندال أن يمحو الله من ذاكرته ألف ليلة وليلة حتى يعيد قراءته فيستعيد لذته[1]؛ فأي روعة وتأثير أكبر من أن تقرأ بهذا العدد من المرات من أديب له منزلته الأدبية؟ وأي إعجاب أكثر من أن يتمنى صاحبه فقدان الذاكرة حتى يعاود الاستمتاع؟. ما ذاك إلا لأن الليالي أصبحت تشكل تراثا عالميا خالدا، ووصفت بأنها أدب المتعة الخالصة، ويعترف أندريه ميكيل أن : ألف ليلة وليلة بروعتها وحجمها هي دون شك الكتاب الوحيد من الآداب العالمية الذي نستطيع ونتمنى إعادة قراءته بعد قلب الصفحة الأخيرة منه، فالقصص بطبيعتها تقرأ مرة واحدة فقط، فإذا عرفنا أحداثها ونهايتها فما الجدوى من إعادتها؟ لكن قصصا كقصص "ألف ليلة وليلة" نستطيع أن نقرأها عدة مرات، وفي كل مرة نستكشف شيئا جديدا، ويدفعنا هاجس داخلي إلى معاودة القراءة مجددا دون كلل .

دفعت هذه الشهرة العظيمة التي حظيت بها هذه القصص، خاصة وأن أدباء العالم بأجمعهم قد تمكنوا من أن يغرفوا من ألف ليلة وليلة الشيء الكثير، لدرجة أنه ليس باستطاعة الباحث مهما كان دقيقا، أن يلم بأسماء جميع الأدباء العالميين الذين تأثروا بهذا التراث الأدبي القصصي، لدرجة أن وصفها أحد المترجمين الإنجليز في مطلع القرن الثامن عشر بأنها "من بين الكتب القليلة الفريدة في تأثيراتها في القراء، وفي حجم الاستقبال الذي صادفته والرواج الذي حظيت به"[2]؛ وهذا يدل على عظم انتشار قصص الليالي وذيوعها في أوروبا، إذ طبعت أكثر من ثلاثين مرة مختلفة في فرنسا وانجلترا في القرن الثامن عشر وحده، و نشرت نحو ثلاثمائة مرة في لغات أوربا الغربية منذ ذلك الحين، وحتى قبل أن تشتهر في البلدان العربية، التي احتقرتها بادئ الأمر باعتبارها من الأدب الشعبي الشفهي الذي لا يستحق الالتفات إليه، بل إن أول طبعة عربية صدرت لها كانت اعتمادا على الترجمات الأوروبية .

تبقى روعة ألف ليلة وليلة في شخصية شهرزاد، هذه المرأة التي عرفت بدهائها كيف تشفي إنسانا مريضا بطريقة ممتعة . فهي المرأة التي غرست حب أدب العرب وأدب الفرس

---

[1] – ليتمان " ألف ليلة وليلة . دراسة وتحليل " ص 89. وقد ذكرت سهير القلماوي في كتابها "ألف ليلة وليلة" ص 59 أن فولتير هو من كان يتمنى فقدان الذاكرة حتى يستعيد لذة قراءتها من جديد .

[2] – يراجع كتاب محسن جاسم الموسوي ."ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانكليزي الوقوع في دائرة السحر". ص 7.

في نفوس كثير من أدباء العالم، فكانت نافذة مشرقة لآدابنا، وصفحة غراء يستلهم منها الأدباء . وتظل الليالي خالدة على مر العصور، تتحدث إلى العرب والعالم بأسره عن عالم من السحر الشرقي والحلم اللذيذ، الذي يجعل قارئه يغوص فيه ويتمنى عدم الاستيقاظ منه حتى لا يصدم بواقع الحياة المريرة، وقد اعترف أحدهم بهذا التأثير حين قال: "فكيف أمكن لليالي أن تتحدث إلى العرب؟ لن نعرف ذلك أبدا. المهم هو أنها تتحدث إلينا . إنها مبدئيا، مفاجأة. فهي تشتمل على عدة لغات، وكل شخص يجد فيها ما يظن انه يبحث عنه . لكن هذه الأشياء تعتبر إشكالية وبالغة الحميمية لدرجة يصعب معها اعتبارها نموذجا مثاليا .."[1] فطالب المتعة يجدها، والباحث عن المغامرات يعثر على ضالته بين قصصها، ومحب الحكايات الخيالية لا يفارقها ويفتح فمه دهشة وإعجابا إن لم يكن خوفا وإشفاقا .

تستمر ألف ليلة وليلة، في تشكيلاتها المتعددة وإنجازاتها المختلفة، من العجائبي إلى الخرافي إلى الأسطوري والهزلي، في إثارة الإعجاب والتقدير، وتفتح أبواب النقد على مصراعيها، فهو نص متقبل لكل المناهج النقدية، سواء كانت تقليدية أو معاصرة، فكل ناقد يجد بغيته في هذا الكتاب، وكل منهج يجد أدلته فيه.

الدرس الثالث: صورة الجن والعفاريت في ألف ليلة وليلة

يضم كتاب ألف ليلة وليلة العديد من الحكايات المختلفة والمتباينة كما رأينا، وبعد هذه الإلمامة المستفيضة حول الكتاب سنركز على نوع واحد من حكاياته وهو الذي بهمنا في هذا المجال نقصد به الحكايات العجيبة التي شملت أكثر من نصف الكتاب أو أكثر، فكيف تجلى الجن في ألف ليلة وليلة؟ كيف كانت صورته وما هي أنواعه؟ هل تفردت حكايات الكتاب في تصويرها للجن؟ هل ظهر فيها وفق المعتقد العربي القديم؟ هل يمكن بدراسة الحكايات العجيبة في الكتاب أن نتوصل إلى رأي بشأن أصوله؟ هذا ما سنتناوله فيما يأتي:

إشكالية ضبط المصطلح والوقوف عند المعتقد:

الجن لغة هو الستر، ومنه الجنين في بطن الأم لاستتاره داخله، قال ابن منظور: "جن الشيء يجنه جنا ستره. وكل شيء ستر عنك فقد جن عنك ... وبه سمي الجن

---

[1] – جمال الدين بن شيخ "ألف ليلة وليلة او القول الأسير". ص 20.

لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار"[1] ويجمع على جان. فالجن إذًا كائنات خفية غير منظورة ولا تدركها أبصارنا، ومنها باللاتينية مصطلح (génie) الذي يطلق على الموهوبين من الناس، وهو الترجمة الأجنبية للفظ العربي "عبقري" والذي يعتقد الكثيرون أنه مأخوذ من الأصل "عبقر" وهو، كما ورد في اللسان، "موضع بالبادية كثير الجن"[2]. وساد الاعتقاد أنهم هم الذين يلهمون الشعراء قول الشعر؛ وقد درج العرب على نسبة الأعمال الخارقة، والتي لا يجدون لها تفسيرا إلى الجن[3].

جاء الإسلام فأكد وجود الجن وذكرهم في القرآن الكريم[4]، وأصبحت "مسألة إمكانية قيام الجن بتحقيق أهداف الإنسان مسألة ثابتة أكيدة ما دامت قد وردت في القرآن"[5]. وهكذا كثرت القصص التي تستوحي هذه الفكرة، فيعثر الإنسان البائس الفقير على خاتم عجيب في جوف سمكة يصطادها، أو داخل قمقم يلتقطه في شبكته أو مصباح سحري، يخرج من كل منها عفريت يحقق مطالبه، وينتشله من الحالة المزرية التي كان يعيش فيها؛ وهي النماذج التي يكثر ورودها في "ألف ليلة وليلة".

انتشر الاعتقاد بهذه الكائنات الخفية التي تحقق كل ما يتمناه البشر، وعجز العقلاء عن ردها أو إثبات عدم وجودها الفعلي في حياة الإنسان اليومية؛ ولا تزال فئات عريضة من المجتمع، في العديد من الأقطار العربية، تؤمن إيمانا فعليا بالجن وتأثيراته في البشر[6].

---

[1] – ابن منظور، محمد بن مكرم "لسان العرب"، دار صادر بيروت الطبعة الأولى بدون تاريخ، ج 13 ص 92،93 .

[2] – "لسان العرب" ج 04 ص 534.

[3] – مثل نسبتهم قول الشعر إلى الجن، ومثل اعتقادهم أن بلقيس وذو القرنين وقبيلة جرهم كلهم نتاج زواج تم بين الانس والجن، هؤلاء الذين ينسبون إليهم كذلك بناء مدينة تدمر لما رأوه من عظمتها وروعة نقوشها وأعمدتها مما يعتقدون أن البشر عاجزين عن مثله. ينظر: أحمد كمال زكي، "دراسات في النقد الأدبي " دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بدون تاريخ ص 164، 165. وكذلك كتاب ابراهيم بدران وسلوى الخماش، "دراسات في العقلية العربية . الخرافة"، دار الحقيقة بيروت الطبعة الأولى 1974 ص 25 . وكتاب موسى سليمان، "الأدب القصصي عند العرب"، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الثالثة 1960، ص 08.

[4] – حتى إن سورة كاملة سميت باسمهم "قل أوحي إلي أنه استمع نفر من الجن" (الجن آية 01) ، ووردت قصة النبي سليمان عليه السلام، وكيف أنه كان يحكم الجن والإنس والرياح والوحوش، وأن الجن كانوا يساعدونه في بعض أعماله الخطيرة، ومنها إحضار عرش بلقيس في طرفة عين، مم سهل إيمانها بنبوة سليمان عليه السلام .

[5] – ابراهيم بدران، سلوى الخماش. المرجع السابق. ص 28.

[6] – لا يزال العديد من بسطاء الشعب يعتقدون أن الجن أحيانا يعجبون بأحد البشر فيسكنون جسده، ما يؤدي به إلى الجنون فتقام حفلات الزار لطردهم، ولا تزال بعض الأمهات تخشى على أبنائها من الجن وتخوفهم منهم، بل إن بعض

ويحرص بعض الباحثين اليوم على إثبات وجودهم حقيقة بمختلف السبل والوسائل، مستخدمين أحيانا نتائج العلم الحديث للبرهنة على فرضياتهم وأطروحاتهم؛ خاصة بعد أن ظهرت نظرية "البعد الرابع"[1]. والحقيقة أن مسألة وجود الجن أو عدم وجودهم قضية عفا عنها الزمن، فلا ينبغي أن نُعْنَى بحقيقة وجودهم الفعلي، ومكان إقامتهم، ونوع العلاقات التي يقيمونها مع بني البشر؛ بل المهم هو دراسة أثرهم في الأعمال الأدبية، بِعَدِّه من أكثر المواضيع المتناولة في القصص العربي غنى وتنوعا. بل إنه يشكل نقطة مشتركة تربط ألف ليلة وليلة بالديانتين الإسلامية واليهودية، من خلال الإشارات المتكررة للنبي سليمان الذي منح القدرة على تسخيرهم.

لكن قبل ذلك نقف عند صورة الجن في القرآن الكريم بِوَصْفِ النص المقدس أنزل قبل انتشار رواية النص الأدبي، هذا الأخير الذي كانت روايته تتم أول الأمر في المساجد، التي تعقد فيها حلقات للاستماع لألف ليلة وليلة والسير الشعبية، بالموازاة مع الحلقات التي كانت تعقد لتدارس كتاب الله وتفسيره، فلا يبعد أن يتأثر راوي النص الأدبي ببلاغة النص الديني وبيانه فيقتبس منه، وعليه سنسعى أولا لإبراز كيفية تشكل صورة الجن والعفاريت في القرآن الكريم، لتكتمل عندنا صورهم في القديم قبل بروزهم في الليالي.

صورة الجن والعفاريت في القرآن الكريم:

ورد ذكر الجن في عدد من الآيات الكريمة، نجد بعد جمعها والتعمق في دراستها أنها متجسدة عبر الصور التالية:

1/ <u>الجن المسخر لخدمة نبي الله سليمان:</u> تفرد نبي الله سليمان الحكيم عليه السلام عن غيره من الأنبياء أنه أوتي ملكا لم يكن لأحد من قبله ولن يكون لأحد من بعده، فسخرت له الريح تحمله رخاء حيث شاء، وأوتي المقدرة على التحكم بالجن، فكانوا يقومون

المثقفين يتسترون على علاقاتهم المشبوهة فيدعون أن عشيقاتهم من الجن. ينظر: ابراهيم بدران، سلوى الخماش، المرجع السابق، ص 36

[1] – البعد الرابع مكان افتراضي يعتقد بعض الدارسين الغربيين أن أرواح الموتى تنتقل إليه، وأن سكانه ينتقلون بسهولة بين عالمهم وعالمنا، بينما لا نستطيع نحن الذهاب إلى عالمهم ذاك. بل وقد ذهب البعض أن سكانه هم الجن، مؤيدين فكرتهم بالقول إن الدراسات أثبتت أن سكانه ذوو درجات حرارة مرتفعة. وقد رد عليهم الأستاذ خليل أحمد خليل منبها إلى أن النتائج العلمية تتم بالبحث والتجربة لا بالافتراض والتصور. يراجع كتابه "مضمون الأسطورة في الفكر العربي"، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الأولى حزيران يونيو 1973، ص 58.

بالأعمال الصعبة التي لا يستطيع البشر إنجازها، وهذا ما أشير إليه عدة مرات في سور مختلفة من القرآن الكريم:

2/ الجن الذي يسترق السمع من السماء:

هناك نوع متمرد من الجن يحاول استغلال قدراته التي منحها إياه الله سبحانه وتعالى، لإيذاء البشر فيحاول استراق السمع من السماء، ثم ينفث المعلومات التي يسمعها في آذان أتباعه من السحرة والكهان، وهذا ما كان يحدث أحيانا قبل مولد خاتم النبيين محمد صلى الله عليه وسلم، لكنهم منعوا عن ذلك عند مولده الشريف.

3/ ممالك الجن:

مر بنا إلى الآن نوعان من الجن كانا يتداخلان في تصرفاتهما مع الإنس، فلم يردا بمعزل عنهم، وهناك بالموازاة معهما صورة ثالثة عن نوع مستقل من الجن كان يعيش بمفرده بعيدا عن عالمنا البشري، مشكلا ما يمكن أن نسميه تجاوزا "ممالك مستقلة عن ممالك البشر"، لكنهم كانوا معنيين بدعوة رسول الله صلى الله عليه وسلم بدليل قوله عليه الصلاة والسلام "**بعثت إلى الثقلين؛ أي الإنس والجن**"، فمنهم من آمن ومنهم من كفر.

كانت هذه أهم الصور التي تَشَكَّل وفقها الجنُّ في القرآن الكريم؛ حيث إنَّهم على الرغم من الآيات الكريمة المتحدثة عنهم (حوالي 32 آية)، إلا أنهم يتجمعون في ثلاثة أصناف رئيسية كما وضحناه أعلاه.

بعد أن تطرقنا لصورة الجن والعفاريت في القرآن الكريم، سنرى كيف تشكلت صورتهم في الأدب العربي عامة وألف ليلة وليلة خاصة، لنقف عند أوجه الشبه والاختلاف بينها، ومدى توافق الصورتين الدينية والأدبية، لمحاولة إثبات تأثير إحداهما على الأخرى.

تعد ألف ليلة وليلة أهم عمل أدبي كانت للجن والعفاريت فيه بصمات واضحة، فكيف وظف فيها الجن؟ وما مقدار الخيال العجيب الذي يلفها؟ ما مدى تشرب الأدباء للمعتقدات العربية القديمة بشأن الجن؟ هذا ما سنتناوله بالدراسة فيما يأتي:

الدرس الرابع: القصة العجيبة في ألف ليلة وليلة

تطرقنا سابقا إلى تمييز تودوروف بين العجيب والغريب والعجائبي، وحرصنا على الاهتمام بالعجيب الذي يثير ترددا عند القارئ للوهلة الأولى، لكن سرعان ما يزول ذلك

التردد وتختفي الدهشة بعد فترة من الزمن، وتمثله قصص الجن في أدبنا العربي خاصة، لأنها في غيره من الآداب لا تندرج ضمن العجيب لعدم ايمانهم بوجود هذه الكائنات، أما عندنا نحن العرب المسلمين فالأمر يختلف، فيحدث ظهور الجن في أية قصة ترددا واستغرابا عند المتلقي، لكنه سرعان ما يزول حين يتذكر أنها موجودة حقيقة، وبالتالي فهذه الحادثة ممكنة الوقوع، وعليه تندرج قصص الجن عندنا ضمن العجيب، فكيف تمثلت في ألف ليلة وليلة؟

يعثر المتصفح لمجمل الحكايات العجيبة ضمن ألف ليلة وليلة على عدد كبير جدا من الجن، إذ تكاد هذه الشخصيات توازي في حضورها الشخصيات الإنسية، وتتمظهر وفق صور مغايرة، إذ بالإمكان تخصيص كتاب بأكمله للحديث عن شخصيات الجن في هذا العمل. لكن رغم هذا التنوع إلا أننا نجدها لا تتعدى نماذج بعينها من الجن، التي تختلف عموما على تلك التي كنا نجدها في غيرها من الأعمال السردية المنتشرة في الفترة نفسها. فأين يكمن هذا الاختلاف؟ وفيم يتمثل وما هي مظاهره؟

ركزت أوائل الأعمال الأدبية الحاملة لبذور القصة، والتي كان الجن إحدى شخصياتها الأساسية كالمقامة الإبليسية أو رسالة "التوابع والزوابع"، على صورة واحدة للجن متمثلة في الإلهام، واهتمت بتوظيف دور الجني في العملية الإبداعية. بينما نجد في حكايات "ألف ليلة وليلة"[1] صورا مختلفة ومتعددة عن الجن، بدءا بالجني المسجون في القماقم كما نلمحه في حكاية "الصياد والعفريت"، أو "حكاية في شأن الجن المسجونين في القماقم من عهد سليمان عليه السلام"[2] . أو ذلك الذي يحقق رغبات حامل الخاتم أو

[1] – نعتمد على نسخة "ألف ليلة وليلة". منشورات دار العودة للصحافة والطباعة والنشر، بيروت لبنان 1999.

[2] – وتمتد من ص 1047 إلى ص 1058 لتشمل 10 ليالي وذلك من الليلة 599 إلى الليلة 609. مع الإشارة إلى أن قصة مدينة النحاس لا تدخل ضمن هذه الليالي.

المصباح، على غرار قصة "علاء الدين والمصباح السحري"[1]، أو حكايتي "معروف الاسكافي"[2] و"جوذر ابن التاجر عمر وأخويه"[3].

عزز هذا أحلام الطبقات الفقيرة أو المسحوقة في المجتمع، التي أحبت هذا النوع من القصص ليتعزوا به عن واقعهم المؤلم، إذ يكفي أن يصطاد الشخص سمكة يجد داخلها خاتما سحريا، أو يلتقط بشباكه قمقما، أو يعثر على مصباح يفركه، فيخرج له من كل هذه الأشياء ماردا يحقق أمانيه، وتنقلب وضعيته الاجتماعية من الفقر إلى الغنى.

وصولا إلى أعداد هائلة من الجن تشكل مملكة خاصة بهم بعيدا عن بني البشر، لهم عالمهم الخاص، وعاداتهم ومعتقداتهم المتميزة، والذين تقع إحدى بنات ملوكهم في غرام إنسان، ويتعرف عليها هذا الأخير في أغلب الأحيان وهي متنكرة في زي طائر، فتتزوجه وتذهب معه إلى بلاده، ثم تهرب منه لأسباب متعددة، فينطلق في رحلة شاقة للبحث عنها في بلاد الجن وممالكهم، حتى يعثر عليها ويعيدها لبيتها وأولادها مثل "حكاية جانشاه"[4] ضمن "حكاية بلوقيا" المتضمنة في "حكاية حاسب كريم الدين" التي روتها له ملكة الحيات؛ وكذلك مثل قصة "حسن الصائغ المصري"[5] . مرورا بأفراد من الجن صوروا بمعزل عن البشر، أي لم يكونوا تابعين لهم، إلا أننا نجد فيهم كل نوازع النفس البشرية الدنيئة منها خاصة، من اختطاف الفتيات الجميلات ليلة عرسهن، كما فعل العفريت في "قصة الملكين شهريار وشاه زمان"[6]، الذي حبس الصبية المختطفة في صندوق، لكنها كانت تتوصل لإرضاء شهواتها من بني البشر على غفلة منه؛ وكما فعل العفريت في حكاية الصعلوك

---

[1] – وهي قصة غير متوفرة في نسخة "ألف ليلة وليلة" التي أملكها لكن المتفق عليه الآن أنها واحدة من قصص الليالي ولا ندري سبب إسقاطها من هذه النسخة، هل لكونها طبعت عن نسخة قديمة لليالي في وقت لم تكن هذه القصة قد انضمت لها فيه؟ أم لسبب آخر لا نعلمه.

[2] – وهي آخر قصة ترويها شهرزاد لشهريار (على حسب النسخة المتوفرة لدي طبعا) . وتمتد من ص 1364 إلى ص 1398 لتشمل 17 ليلة الأخيرة من مجموع الليالي.

[3] – وتمتد من ص 1072 إلى ص 1106 وتدوم من الليلة 620 إلى الليلة 651 أي أنها تشمل 31 ليلة.

[4] – وهي حكاية متضمنة في قصة بلوقيا التي تشكل بدورها قسما من حكاية أكبر هي قصة "حاسب كريم الدين ابن الملك دانيال" وتمتد من ص 926 إلى ص 978 لتشمل 48 ليلة من مجموع الليالي .

[5] – وتمتد من ص 1248 إلى ص 1364 وذلك من الليلة 831 إلى الليلة 984 .

[6] – وهي القصة الاطار لمجموع الليالي ونتيجة لأحداثها شرعت شهرزاد في رواية قصصها لتصرف الملك شهريار عن قتلها كما فعل بالأخريات . وتمتد من ص 05 إلى ص 8. ولم تكن شهرزاد قد بدأت عملية القص .

الثاني من قصة "الحمال والبنات"[1]، والجني ابن الملك الأزرق حين اختطف دولة خاتون في "حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال"[2].

إضافة إلى نوع آخر من العفاريت الذي يمكن تسميته بالعفريت المارق، الذي يقوم بمختلف المقالب، فينقل البشر من أماكنهم أثناء نومهم، لا لشيء إلا للتسلية أو للمراهنة على جمالهم مع عفريت آخر، كما في "حكاية نور الدين مع شمس الدين أخيه"[3]، الذي افتتن فيها عفريتان بجمال اثنين من بني البشر، واتفقا أن يوصلا الشاب للفتاة لأنهما يليقان ببعضهما، وفيها رجم أحد العفريتين بالشهب المحرقة، وفي هذا تداخل مع نصوص القرآن الكريم، التي تتحدث عن رجم العفاريت بالشهب كي لا يسترقوا السمع، وينقلوا خبر السماء إلى أعوانهم من الدجالين والكهان من الإنس؛ الشيء نفسه (أي نقل البشر من مكان إلى آخر) فعلته الجنية المؤمنة ميمونة بنت الدمرياط، والجني الآخر دهنش، حين قربا بين قمر الزمان والملكة بدور، وكانا ذا جمال باهر، فأحبا بعضهما في قصة "الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان"[4] . إلى طائفة من الجن كانت تحسن السحر وتمارسه، الشيء الذي تمثله "حكاية الحمال والبنات" . وصولا إلى صنف مخصوص من الجن يسعون للأخذ بالثأر، تماما كما فعل الملك الأزرق في "حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال"، وكما فعل الجني في حكاية "التاجر والجني"[5] .

من كل ما سبق نلاحظ اختفاء الصور التقليدية للجني التي وردت في الآثار القديمة، مثل تشكلهم في هيئة حيوانات معينة أهمها القط والكلب والحمار، أو مسؤوليتها عن العملية الإبداعية، ما يجعلنا نتساءل عن السر وراء ذلك، بما أن العرب أخضعوا ألف ليلة وليلة لطابعهم الخاص وتركوا فيها بصمتهم المميزة كما اتفق أكثر من باحث، فلِمَ لَم يوظفوا هذه الصور رغم انتشارها عندهم؟ لماذا تركوا ما هو موجود واستعاضوا عنه بنماذج

---

[1] – وتمتد من ص 33 إلى ص 68 وذلك من الليلة 09 إلى 19 لتشمل 10 ليالي من مجموع الألف ليلة وليلة .

[2] – وتمتد من ص 1188 إلى ص 1248 لتشمل 76 ليلة من مجموع الليالي .

[3] – وتمتد من ص 72 إلى ص 97 وذلك من الليلة 20 إلى 24 لتشمل 04 ليال من المجموع.

[4] – وتمتد من ص 507 إلى ص 597 وذلك من الليلة 198 إلى267 لتشمل79 ليلة من مجموع الليالي.

[5] – وهي أول قصة روتها شهرزاد لشهريار وتضم ليلتين من الأولى إلى الثالثة وعلى امتداد 06 صفحات من ص 08 إلى ص 14.

أخرى؟ ما السبب الذي جعل ناقل ألف ليلة وليلة يحور في صورة الجن والعفاريت بالتحديد دون غيرها؟ ومن أين استقى هذه الصور الجديدة؟ لماذا فضلها على تلك المألوفة عنده؟

الدرس الخامس: الأصول التي تأثر بها العجيب الألفليلي واقتبس منها

انطلقنا في صياغة التساؤلات السابقة من فرضية التأثير العربي على العجيب الألفليلي، إذ رغم إجماع أكثرية المستشرقين على جعل هزار أفسان الفارسي أصل الكتاب؛ ثار بعض العرب ضد هذه النظريات، ورفضوا إلحاق هذا الإنتاج الأدبي بأي قوم آخرين، فيتساءل عبد الملك مرتاض مثلا "كيف سكت الفرس، وخرس الهنود، وتجاهل الإغريق عن كل هذه الروائع وتركوا العرب وحدهم ينسجون حكاياتها ويروون أحداثها؟"[1] مؤكدا أن الآثار الأجنبية التي تحمل عناوين مشابهة لألف ليلة وليلة إنما هو "مما يتفق فيه المبدعون، وتتشابه من حوله الشعوب "[2]. واعترف طلال حرب بأصول الكتاب الأجنبية التي هضمها العرب فنسجوا على منوالها دون أن ينقلوها حرفيا، متوصلا إلى التأكيد بأن "أصلها العربي يبقى مسيطرا سيطرة بارزة، وهو ركن قوي من أركانها الأساسية "[3].

يمكننا، بعد محاولة التوفيق بين كل هذه الآراء، أن نخلص إلى أن ترجمة الليالي أدت إلى تطويرها من روح شرقية جافة إلى أخرى ذات طابع إسلامي مبتكر، فتفوح قصصها بعبير الأجواء العربية الساحرة، لنكرر مع مصطفى عبد الغني قوله: "..وكما تتفق جميع المصادر في أن أصل الليالي يعود إلى مصادر شتى، كذلك تتفق على غلبة الروح العربية التي استطاعت أن تجمع فيما جمعت وشائج الليالي بأطرافها البعيدة.."[4] . والذي لا جدال فيه أن الليالي العربية تضم، إضافة إلى القصص المنسوبة لأصول أجنبية، قصصا أخرى لا يشك أحد في أصلها العربي: ومنها قصة "حاتم الطائي"، و"الجارية تودد"،

---

[1] – عبد الملك مرتاض . "ألف ليلة وليلة . تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد" ديوان المطبوعات الجامعية 1993. ص 03 .

[2] – المرجع نفسه ص 05.

[3] – طلال حرب. "نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي" . المؤسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 199م . ص 11.

[4] – مصطفى عبد الغني . " شهرزاد في الفكر العربي الحديث" . دار شرقيات للنشر والتوزيع. الطبعة الثانية 1995 . ص 29 .

و"حكاية هند بنت النعمان"، و"حكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين هارون الرشيد"، وغيرها من القصص الأخرى، التي تروي أحداثا تناقلتها كتب التاريخ والأدب.

لم تظهر هذه البصمة في قصص قائمة بذاتها، كما رأينا، فحسب، بل تغلغلت في ثنايا قصص أخرى متفق على أصولها الأجنبية، خاصة في جانب العجيب، إذ إن صورة الجني عند الهنود والفرس في القديم كانت مشابهة إلى حد بعيد لصورته عند العرب، فلماذا اختلفت في ألف ليلة وليلة؟ ومن أين جيء بهذه الصورة؟ وما الذي دفع العرب إلى المحافظة على النسق والسياق العام لقصص بعينها، ويغيرون في هذا الجانب فقط؟ أكيد أن وراء ذلك أسباب ودوافع قوية.

ارتبطت صورة الجن والعفاريت في قصص "ألف ليلة وليلة"، ارتباطا وثيقا بشخصية دينية وتاريخية هي شخصية النبي سليمان عليه السلام، الذي منح القدرة على التحكم في الإنس والجن . هذه النقطة التي اتخذتها بعض قصص الليالي أساسا في تصوير الجن فيها، فيرسمه القصاص بشكل المارد الذي يحقق أحلام الفقراء؛ واخترعوا الخاتم وسيلة تسهل عليهم تسخيره ونسبوه إلى سليمان. ويلجئون، في مرات أخرى، إلى التحكم في هذه القوى، بعد أن يحرروها من سجنها الذي حبسها فيه نبي الله. ونبه بعض الدارسين إلى هذه العلاقات، فجعلوها دليلا على الأصول اليهودية لهذا النوع من القصص، لكنهم لم يهتموا بدراستها الدراسة الوافية. وهذا ما شكل أساس هذه الدراسة، أي تأثير قصة النبي سليمان، الواردة في القرآن الكريم، في تشكيل صورة الجن في "ألف ليلة وليلة"؛ متسائلة: إذا لم نهتم، نحن العرب المسلمين، بهذه العلاقات بين كتاب الله والليالي العربية، فمن سيقوم بها مقامنا؟ حتى ولو أشار إليها بعض المستشرقين إشارات خاطفة، فمن المؤكد أنهم لن يتوصلوا لنفس النتائج، لغربتهم عن أجواء المجتمع الشرقي أولا، ونسبية معرفتهم لحقيقة القرآن الكريم ثانيا.

انتشرت قصص ألف ليلة وليلة بين العرب في العصر الوسيط، بدءا من القرن الرابع للهجرة، أما قبل ذلك فلم ترد أية إشارات لها، أي أن أول ظهور لها كان بعد الإسلام بعقود من الزمن، بعد أن تشرب العرب تعاليمه وحفظوا قصصه واطلعوا على كل ما فيه من عبر، وأصبحت جل آياته مرافقة لهم في حياتهم يحفظونها عن ظهر قلب، ويتمثلون ما ورد فيها، ومن ذلك بطبيعة الحال قصصه المتحدثة عن الجن والعفاريت. وقد رأينا سابقا كيف تجلت صورتهم في القرآن الكريم؟ فهل انطلق منها ناقل ألف ليلة وليلة ليحوِّر تمظهرها في

هذا الكتاب؟ هذا ما افترضناه عند بدء دراستنا لصورة الجن والعفاريت في ألف ليلة وليلة، ونكاد نجزم به بعد قراءتنا مجمل الآيات الكريمة المتحدثة عن الجن ووقوفنا عند تمظهراته فيها.

أبرزنا مدى التطابق في تشكيل صورة الجن والعفاريت بين النص الديني والنص الأدبي، فناقل ألف ليلة وليلة تجاهل صور الجن الشائعة والمألوفة عند العرب في القديم، رغم شهرتها واعتقاد الجاهليين بها اعتقادا جازما: كمسألة الإلهام الشعري، أو التحول إلى أشكال الحيوانات كما رأينا، وظهرت عوضا عنها ثلاث صور أخرى، لم نجدها من قبل، هي التي نستطيع تسميتها: الجن الخادم، الجن المتمرد، ممالك الجن، وهي نفسها الصور التي تشكل وفقها الجن في القرآن الكريم، ما يؤكد إلى حد بعيد تأثر ألف ليلة وليلة بالقرآن الكريم في هذه النقطة على الأقل، فإن كنا قد ذكرنا سابقا أننا لا نملك النص الأصلي الفارسي أو الهندي الذي ترجمت عنه الليالي، واتفقنا على دخول قصص كثيرة إلى متنه لدرجة أنه يصعب علينا تمييز الأصيل من الدخيل، فما الذي يمنع أن تكون القصص العجيبة فيه قد حورت لتتناسب مع ما ورد في القرآن الكريم بشأن هذه الكائنات، خاصة أنها فقدت تأثيرها السحري الذي كان في البشر قديما، وأثبت الإسلام أنهم مكلفون مثلنا، سخروا لخدمة أحد أنبياء الله، ويعاقبون عند الخطأ، والأهم أنهم لا يمتلكون أي قدرات خارقة تميزهم عن غيرهم من سكان الأرض، ما جعل الصورة الجديدة تجذب راوي الليالي فيوظفها مستعيضا عن غيرها من صور الجن التي كانت قديما .

المحاضرة الحادية عشر: الحكاية الشعبية

تقابل لفظة حكاية شعبية في الثقافة الشعبية الجزائرية لفظا "حجاية" او "خريفة" بحيث نسمع عبارات "حاجني يا جدي" و"خرفني يا جدي" أي احك لي حكاية، لكن سرعان ما اقترن لفظ حجاية بشكل تعبيري شعبي آخر هو اللغز، وارتبطت خريفة بنوع من الحكاية هو ذلك المرتبط بقصص الحيوان.

وهي محاولة استرجاع احداث بطريقة خاصة ممزوجا بعناصر كالخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسي، اجتماعي وثقافي . وقد مر بنا سابقا تعريف الشعبية بانها صفة لكل انتاج او إبداع الشعب ومن الشعب. وعليه نستطيع تقديم تعريف الحكاية الشعبية كالآتي:

الدرس الأول: تعريف الحكاية الشعبية ومميزاتها

الحكاية الشعبية هي وصف لواقعة خيالية او شبه واقعية او حقيقية أبدعها الشعب في ظروف حياته، سجلها في ذاكرته، ورواها افراده لبعضهم البعض بمرور الأيام، توارثها فيما بينهم عن طريق المشافهة من اجل المتعة والتسلية.

عرفتها نبيلة إبراهيم بالقول: " الحكاية الشعبية هي الخبر الذي يتصل بحدث قديم، ينقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، وهي خلق حر للخيال الشعبي ينتجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية"[1].

تسرد الحكاية الشعبية مسارا شبه واقعي لبطل وهو يتحرك بين متناقضات المجتمع، وما نجده فيها من تحليقات خيالية ما هي إلا وسيلة من اجل الغوص أكثر فأكثر في الواقع ورؤيته من الداخل من الأعماق من أجل اكتشاف حقيقته وحقيقة البشر المحيطين به وحقيقة المجتمع الذي يحتويه.

وعليه يمكن القول ان فلسفة الحكاية الشعبية هي فلسفة اثبات الذات الفعالة وحركة القوة الشعبية داخل المجتمع، فهي موقف اجتماعي شعبي اتجاه الأحداث وما يترتب عنها من آمال وآلام.

---

[1] . ينظر محمد سعيدي الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ص 55.

ان حركية بطل الحكاية الشعبية يحقق هدفا له قيمته على المستوى الجمعي وعلى المستوى الاجتماعي، واختصار "الحكاية الشعبية هي أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين وهو يحفظها مشابهة عن راوية آخر، ولكنه يؤديها بلغته، غير متقيد بألفاظ الحكاية، وان كان يتقيد بشخصيته وحوادثها ومجمل بنائها العام"[1]. فالحكاية نص مرن نستطيع أن نغير فيه بالزيادة أو النقصان حسب نفسية الراوي والمتلقي والظروف المرتبطة بالحكاية .

المميزات الفنية للحكاية الشعبية[2]:

1_ الحكاية الشعبية شكل أدبي شفوي تتناقله وتتوارثه الأجيال مشافهة.

2_ الحكاية الشعبية تنحدر من أصول شعبية شكلا ومضمونا فهي من إبداع الخيال الشعبي الجماعي وبلغة شعبية فهي وعاء فني يحتوي آلام وآمال وطموحات الشعب.

3_ نص الحكاية الشعبية نص مرن في بنيته الشكلية والدلالية حيث يتصرف الخيال الشعبي في مادته بحرية مطلقة يضيف وحذف أو يغير في مضمونه ومحتواه الفني وذلك طبقا لمقتضيات الأحوال النفسية والاجتماعية والثقافية الراوي والمتلقي معا.

4_ نص الحكاية مجهول المؤلف، سرعان ما يذوب مبدعه الأول في ذات الجماعة التي ينتمي إليها.

5_ بطل الحكاية الشعبية من نوع خاص فهو خارق للعادة وغير مألوف وغير طبيعي، ساحر بكلمات وأفعاله، بحياته وموته فهو خلاصة نقية للجماعة، متجاوب مع روحها فهو ليس بطلا وإنما تجسيد آلام وأحلام طبقة الناس التي خلقته.

وتكون الحكاية الشعبية نثرية تروي أحداثا خيالية لا يعتقد رأيها وتلقينا في حدوثها الفعلي تنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة، تهدف إلى التسلية وتزجية الوقت والعبرة.

---

[1] . محمد سعيدي المرجع نفسه ص 61.

[2] . أخذت هذه المميزات عن كتاب محمد سعيدي السابق ص 61 وما بعدها بتصرف.

تتخذ مادتها من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه أفراد الجماعة التي تتداولها وتعيد إنتاجها. هي من الأنماط الأكثر تداولا والأكثر تنوعا نظرا لمرونة شكلها وعدم استقراره، وهي ليست معنية بالعبارات النمطية التي تسبق الحكي وتتلوه، ولا تتقيد بوقت معين تروى فيه أو مناسبات معينة ولا تتطلب جمهورا كبيرا ويكفي أن يستمع لها شخص واحد في أي زمان ومكان، وروايتها ليست حكرا على الرواة المحترفين، إنما يرويها جميع الناس من مختلف الأعمار ومن الجنسين.

تستمد مادتها من الواقع المعاش الذي يحياه الناس الذين يتداولونها فتصور موقفا من مواقف هذا الواقع، من خلالها نتبين طموح الإنسان إلى مراقبة واقعه وإخضاعه للملاحظة ومحاولة توجيهه، وإيجاد حلول للمعضلات التي يطرحها والسعي إلى الإجابة على مجموع الأسئلة التي يثيرها مستخدما التخييل المستند فيما يبنيه من صور قصصية أحيانا على التصورات العقائدية مثل الاعتقاد في القدر والإيمان بوجود إرادة عليا توجه الكون وفق خطة مرسومة مسبقا وأحيانا يعتمد على ما عاشه من تجارب وما مر به من خبرات.

. يحرص راوي الحكاية الشعبية على تحديد الإطار الزماني والمكاني الذي جرت فيه أحداثها، فالزمان "ليس مشروطا فيه القصر أو الطول، بل إن الراوي حر في التحرج داخل أزمنه متعددة. كما أن المكان من أهم العناصر التي يلتزم الراوي أو القاص بتحديده ووصف ما يحيط به من ظروف تناسب الحدث وتناسب الشخصية"[1] مما يفتح المجال لتعليق الراوي ومقارنة الحقائق المروية. وتركز على الحدث في حد ذاته ولا تمثل الشخصية بالنسبة لها إلا أداة يتحقق من خلالها الحدث، وتوجه انتقادا لاذعا لمختلف أشكال انحراف السلوك الاجتماعي، تستعين أحيانا بالسحر والكائنات الماورائية وبالحيوان وفق شروط معينة ليس متاحا لجميع الناس وعندما يحدث يمثل بالنسبة للشخوص البشرية تجربة ذات لون خاص يتحرر فيها الإنسان من قيود المكان والزمان لفترة معينة لكنه يعود في النهاية لعالمه بمختلف شروطه، فهي تجربة تدعو للدهشة والتأمل وأخذ العبرة[2].

---

[1] . محمد عيلان محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري ص 81.

[2] . ينظر عبد الحميد بورايو "الأدب الشعبي الجزائري" ص 187.

الدرس الثاني: أشكال الحكاية الشعبية[1]

1_ **حكايات الواقع الاجتماعي:** وهي كما يظهر من اسمها تصور الواقع الاجتماعي الذي قد يتكرر وجوده في أي زمان ومكان، فتتناول موضوعات مما يدور في الحياة اليومية خاصة الموضوعات التي تثير انتباه واهتمام المتلقي فنجد فيها ذكر للحرف وأنواع اللباس وطرق العيش، وتركز على طبيعة النفس البشرية وما فيها من متناقضات كالخير والشر، الفقر والغنى، النية والطمع وما إليها وكمثال عليها حكاية المتكسي والعريان.

2. **الحكايات المحلية:** وتنحصر في منطقة معينة فتتعرض لمشاكل وطموحات سكان تلك المنطقة، مثل مطامح سكان الريف في الانتقال للعيش في المدينة كما تصوره حكاية الشيخ رواق والراعي.

3. **حكاية الحيوان:** ومر بنا أن البعض يسميها الخرافة لكن الأرجح أنها نوع من أنواع الحكاية الشعبية لأنها تهدف إلى تقديم العبرة والموعظة على لسان الحيوان. ومسألة كلام الحيوان ليس خيالا مختلقا مئة بالمائة وليس كذبا لأن الإنسان في قديم الزمان كان يؤمن بكلام الحيوان، لدرجة أن الكثير من الحكايات تبدأ بعبارة كان يا ما كان في قديم الزمان لما كانت الحيوانات تتكلم. ثم إن هذه المسألة تحتاج إلى توقف لأن الكلام قد لا نعني به دائما الكلام البشري الذي نفهمه وقد ورد في كتاب الله سبحانه وتعالى في قصة النبي سليمان عليه السلام "وقالت نملة ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده" فاستخدم سبحانه فعل القول الذي يدل على الكلام. ولذا لا ينطبق على هذا النوع من الحكايات ما قلناه عن تعريف الخرافة بأنه الحديث المستملح من الكذب . والنماذج عنها في أدبنا القديم كثيرة مثل كليلة ودمنة لابن المقفع وفي حكاياتنا الشعبية الجزائرية حكاية الذيب والقنفذ.

4. **الحكاية المرحة:** تهدف إلى تقويم السلوك الإنساني من خلال الضحك، فعندما يضحك الإنسان من تصرف معين في الحكاية يراجع نفسه ويبتعد عن أي تصرف شبيه كي لا يكون موضعا للسخرية والضحك هو الآخر، فقد يقع الإنسان في آفة البخل دون أن يدرك مساوي هذا الأمر وقد يزينه لنفسه بأنه من التدبير وأنه يسعى لتفادي التبذير كل لا

---

[1] . أخذت هذه الأشكال نقلا عن دراسة عبد الحميد بورايو في كابهاالأدب تلشعبي الجزاشري ص 187 وما بعدها.

يكون ممن ذكرهم الله سبحانه في كتابه بأنهم أخوان الشياطين وأنه يدخر ماله اتقاء لغائلات الدهر والمستقبل لكنه حين يستمع لحكاية مثل حكاية النصائح الثلاث يدرك فداحة هذه الآفة ويتخلى عنها.

المحـاضـرة الثـــانية عشر: أدب البطـولـة

الدرس الأول: السير الشعبية

تمهيد: نشأة السير الشعبية ومميزاتها

عرف العرب قديما بكثرة الخلافات التي تنشب بين أبناء الشعب الواحد والصراعات القبلية، ما أدى إلى ظهور السير الشعبية وانتشارها، إذ ظهرت أغلبها، كما أورده أكثر من باحث، في عهد المماليك . جعل ذلك الضمير الجمعي يلتفت إلى السير الشعبية، يجتر من خلالها أمجاد العرب الماضية، وبطولاتهم في وقت تراجع فيه دورهم .

يقوم فن السيرة الشعبية على التسلية، فلا تلزم بمحاكاة الواقع إذ تعتمد اعتمادا كبيرا على الخيال المغرق، والذي نلمحه مرتبطا أساسا بعنصر الشخصيات .

يعمد الراوي إلى رسم شخصيات لا تمت إلى البشر بصلة، كأصحاب الخوارق في "سيرة سيف بن ذي يزن"، والجن وتوابعهم في "سيرة عنترة"[1]، لكنها تلجأ كثيرا إلى ربط هذا العنصر بشخصيات بشرية عادية، تجعل صفاتها وأعمالها تتسم "باللامعقولية والمبالغة والافراط في الخيال"[2] . قد تربط هذه الخوارق بشخصيات تاريخية كعنترة مثلا، الذي منحته السيرة قوة خارقة تبعده عن مصاف البشر العاديين وترفعه إلى مقام الأسطورة.

يعتبر اللجوء إلى الخيال والخوارق ميزة ثابتة في السير الشعبية، تقل درجة حضورها أو تكبر من سيرة إلى أخرى، ويكتسب البطل السيري ميزات أسطورية، تجذب المتلقي فيحتذيه مثالا أعلى يقتدي به .

أبرز ما يستهوي الجمهور هو الشجاعة الفائقة في وقت انتشرت فيه الحروب بين العرب وغيرهم، فلجأت المخيلة الشعبية إلى رسم صورة بطل قادر على قهر الأعداء

---

[1] – اعتمدنا في دراستنا لسيرة عنترة على سيرة فارس فرسان الحجاز أبي الفوارس عنتر بن شداد وهي السيرة الفائقة الحجازية المشتملة على الأخبار العجيبة والأنباء الجلية . المكتبة الثقافية بيروت 6 المتكونة من ثمانية مجلدات .

[2] – فاروق خورشيد، محمود ذهني . "فن كتابة السيرة الشعبية" منشورات اقرأ بيروت . الطبعة الثانية 1980 . ص 36 .

ونصر العرب، ما يفسر انتخاب أبطال كان لهم دورا حاسما في التاريخ القديم، ليشكلوا نواة السير الشعبية.

تمتاز لغة السير الشعبية بالسهولة والسجع، تكاد تقترب من لغة التخاطب[1] . الأمر الذي يجعل صياغتها ترقى أحيانا لتقارب اللغة الشعرية، وتسفل أحيانا أخرى لتحاكي لغة العامة، ما أدى إلى تعدد وجهات النظر حول أسلوب صياغتها الأول .

يعتقد البعض أن السير الشعبية رويت أول الأمر شعرا، ثم تغلغل النثر بين جوانبها شيئا فشيئا، إلى أن انحصر استخدام الشعر في الاستشهاد الذي له "دلالته الفنية في تصوير الصراع وتجسيده وفي ابراز المعالم النفسية التي يقوم عليها"[2]، بينما ساد النثر على فنيات السرد الأخرى .

اهتم الشعب بالسير الشعبية لأنها تصور تاريخهم الحافل بالأمجاد، وتذكرهم بانتصارات أجدادهم الأوائل، بكل ما يشوبها من نقائص وسلبيات، أي أنها تعكس "رؤية الضمير الجمعي العربي لنفسه وللعالم وللكون عبر تلك النصوص، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون . وهذا التأريخ في حقيقته . مزيج من الوقائع التاريخية والمبالغات الميثولوجية، حتى قيل إن السير الشعبية هي التاريخ ينشد على أبواب الأسطورة"[3]، الماضي الذي يطمح الإنسان حاليا أن يعيش فيه، متمنيا عودة لحظاته الجميلة . لا يصدق الراوي والمستمعون أحداث السير، لكنهم "يقضون بها وقتهم ويتعزون بها عن متاعب الحياة"[4]، يهربون من خلالها من واقعهم التعيس إلى واقع عاشه أجدادهم .

تحرص السيرة الشعبية على تقديم صورة صادقة عن خصال العرب التي اشتهروا بها، خاصة الشجاعة التي شكلت سمة بارزة لأبطالها، لاسيما وأنهم ينحدرون من البدو

---

[1] – فاروق خورشيد، محمود ذهني . مرجع سابق . ص 254.

[2] – المرجع نفسه ص 255.

[3] – محمد رجب النجار "الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي" الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر 2006 . ص 21.

[4] – غراء حسين مهنا . مرجع سابق . ص 126 .

الذين يرى ابن خلدون أنهم أكثر شجاعة [1]، إذ فرضت هذه البيئة على سكانها نمطا من الحياة أكسبتهم صلابة وقوة .

تمتاز السير بسبب حرصها على تأكيد عراقة البطل، وإبراز صورته في أبهى حلة، بالطول المفرط والضخامة والتسلسل، حتى أصبحت كناية تطلق على من يطيل ويفرط في الكلام[2] .

لا يعود ذلك الطول إلى نمو في الأحداث أو تطور في الشخصيات، قدر ما يعود إلى "تجميع حشد كبير من الأخبار والروايات"[3]، وينبغي ألا ننسى دور "مدخل السيرة التمهيدي" أو "المقدمة السياقية"، التي قد تمتد لمئات الصفحات . تسهم هذه المقدمات في وضع المستمع ضمن الجو العام للسيرة، وتهيئ لظهور البطل .

الدرس الثاني: بين الملحمة والسير الشعبية

نتطرق الآن إلى بعض المقاربات اللغوية والفنية بين الملحمة والسير الشعبية، فمن المعروف أن الشعر ثلاث أنواع كبرى: الشعر الغنائي، الشعر الملحمي، الشعر التمثيلي، وقد برع العرب في النوع الأول منه أما النوعان الآخران فنجدهما عند اليونان أولا منذ القرن الثامن قبل الميلاد بالنسبة للملاحم (الإلياذة والأوديسة لهوميروس)، والخامس قبل الميلاد للمسرح (تراجيديات أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وكوميديات أريستوفانيس) ، ثم تبعهم الرومان، ليصبح ذلك النوعان أساس الأدب الحديث عند الكلاسيكيين من الأوروبيين المحدثين.

ولم يعرف العرب في القديم سوى الشعر الغنائي، الذي برعوا فيه أيما براعة، كيف لا وهم أمة البيان والفصاحة، وليس أدل من ذلك أن تأتي معجزة خاتم النبيين في القرآن الكريم

---

[1] – ابن خلدون . "كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر" . دار الكتب العلمية بيروت الطبعة الأولى 1992م . المقدمة ص 134 .

[2] – شاع في بعض البلدان العربية، وخاصة مصر، تعبير "أهي سيرة" أو " هي سيرة أبو زيد" كناية عن الكلام الطويل .

[3] – عبد الحميد يونس . "الحكاية الشعبية" . ص 60.

المعجز بلغته وأسلوبه، فتحدى به فصحاء قريش وبلغائها ان يأتوا بمثله او سورة منه او حتى آية واحدة وعجزوا عن ذلك. جعلهم كل هذا لا يلتفتون إلى غير أديهم، ولا يعترفون أو يعجبون بأي نوع أدبي شعري آخر، وهو ما جعلهم يحجمون عن ترجمة الكتب الأدبية إبان أوج عصور الترجمة في عهد الخلافة العباسية .

أما في العصر الحديث وبعد أن ترجمت أشهر الأعمال الإغريقية القديمة، وبعد أن تعرف العرب على الفن الملحمي من خلال ملحمتي الإغريق الخالدتين، طرح سؤال جوهري: هل عرف العرب في القديم الملاحم؟ وأي أعمالهم هي الأقرب إلى الفن الملحمي بمفهومه العام؟ أم أن الملحمة فن غربي خالص لم يعرفه العرب ولم يبرعوا فيه؟

وانقسم الدارسون للإجابة عن هذا التساؤل الجوهري إلى ثلاث فئات:

. قسم معجب بالثقافة الغربية، منبهر بها، فيرى أن الملحمة فن غربي خالص لم يعرفه العرب قديما إلا ما ألفه المحدثون منهم في القرن العشرين محاكاة للملاحم الغربية كما فعل فوزي معلوف في ملحمته بساط الريح.

. قسم ثان على النقيض من ذلك شديد الفخر والاعتزاز بأدبنا العربي فيرفض الاعتراف بوجود نوع أدبي لم يعرفه العرب ولم يكتبوا فيه، فانكب هؤلاء على الأعمال العربية القديمة ليبحثوا فيها عن بوادر ملحمية أو عناصر شبيهة لما يوجد في ملاحم الغرب، ولو قسرا، ما دفعهم إلى اعتبار شعر المعلقات يحوي بعض العناصر الملحمية خاصة في وصف المعارك والبطولة، وأن الكثير من القصص القديم كمعركة ذي قار والبسوس وغيرها تضم ملامح ملحمية بارزة لا تنكر.

. أما القسم الثالث فكان أكثر علمية وموضوعية فانكب على دراسة خصائص الأدب الملحمي ومميزاته، ثم راح يتعمق في البحث ضمن التراث العربي القديم عن أعمال تشبه في مميزاتها وخصائصها الملاحم الغربية بكل أمانة ودقة علمية، فوجد ذلك ضمن ماعرفه العرب تحت مسمى السيرة الشعبية، فاعتبرها المعادل العربي للملاحم الغربية.

ونسعى في هذا الدرس إلى تأكيد أو نفي هذا الرأي، فهل تشبه السير الشعبية العربية الملاحم؟ ما هي درجة التقارب بينهما؟ هل تتوفر السير الشعبية على نفس الخصائص

اللغوية والفنية التي نجدها في الملاحم؟ ذلك ما سنحاول الإجابة عنه والتطرق له فيما يأتي من خلال اثنتان من أشهر السير الشعبية العربية: السيرة الهلالية وسيرة عنترة .

أولا: سيـرة عنتـرة

انحصر الاهتمام برواية السير الشعبية مع تقدم السنوات إلى أن كادت تندثر إلا من بعض الشذرات، التي لا يزال بعض الرواة يقدمونها في مناسبات مختلفة، وأبرزها "سيرة عنترة" لأن القاص أخرج أبطالها من رحم التاريخ العربي ملبسا إياهم حلة أدبية وفنية، معبرة عن أحداث عاشها مجتمع المتلقين .

تولي السيرة الشعبية أهمية بالغة للبطل، تتبري لتصوير شجاعته وفروسيته ونبل أخلاقه وعلو صفاته، وتحرص على أن يكون أصيل النسب قوميا وتاريخيا، بل وترتفع به إلى أجداده الأوائل[1]، لأن " الوجدان القومي يرفض بطلا غريبا عنه"[2]، هكذا خرج البطل الشعبي من رحم المخيلة الجمعية لرواة السيرة، متميزا بصفات جسمانية وخلقية قلما توجد لدى غيره، ميزات ورثها عن آبائه، وتأصلت لديه بسبب جذوره الملكية النبيلة .

اهتمت "سيرة عنترة" بفارس شاعر انتخبه الوجدان العربي للتعبير عن آماله وآلامه، خاصة أنه ينحدر من "عبس" أشهر القبائل العربية القديمة .

تمتاز شأن باقي السير الشعبية، بالطول المفرط، بسبب حرصها على تقديم البطل بأبهى حلة تقربه من المتلقين . تبارى العرب حتى عصور متأخرة لتأريخ حياة بطلها، وسرد أخباره ورواية أشعاره، إذ جسد عنترة في أشعاره بطولة العرب في الجاهلية فكان سببا لأن تنصبه الأجيال اللاحقة تمثالا للبطولة العربية، فظهرت سيرته التي تصور شجاعته وأخلاقه .

---

[1] – ينتهي نسب الأميرة ذات الهمة إلى بني كلاب، وعنترة إلى نزار بن معد بن عدنان، وسيف بن ذي يزن إلى ملوك اليمن وصولا إلى سام بن نوح، والهلاليين إلى الزير سالم المهلهل .

[2] – عبد الله ابراهيم . . "السردية العربية . بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي" . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . الطبعة الثانية 2000 ص 185 .

وهب عنترة نفسه وبذل جهده ليعترف شداد بأبوته له، وينال حريته المفقودة وينعم بانتصاراته . ظل سعيه حثيثا إلى الحرية طيلة فصول السيرة وأجزائها، فرغم افتكاكه الاعتراف الأبوي والحرية المنشودة "كر وأنت حر"، إلا أنه كان من الصعب على المحيطين به تقبل الفكرة "فيظل الصراع والتوتر قائمين طوال السيرة بين الثقافة السائدة والثقافة المرجوة"[1]، أي بين عنترة وقومه يلجئون إليه عند الشدائد، ويذكرونه بعبوديته عندما يمكنهم الاستغناء عنه، وكيف يقبلونه حرا وهم يشاهدون بينهم أمه الآمة وشقيقيه العبدين، ويتناسون ما توارثوه من عرف، منذ قديم الزمان .

راح عنترة ينشد الحرية من أفواه العبسيين جميعا بعدما حصل عليها من شداد، لم تعد تعنيه الحرية ذاتها قدر ما تعنيه مستلزماتها من رفعة وتقدير ومكانة . بقيت العقدة النفسية التي دفعته للمطالبة بحريته تعمل فيه لينشد التفوق المستمر، وظل لونه عقبة بينه وبين قومه الذين استمروا في مناداته بـ"العبد" و"ابن الأمة" رغم نيله الحرية المعنوية، فبقي يشعر بالنقص والاختلاف، ما دفعه إلى الإتيان بالمعجزات ليرغم المجتمع بالاعتراف بأسبقيته وامتيازه وليس بمساواته بالآخرين فقط، ساعيا إلى إثبات نفسه وقيمته عن طريق السيف .

1 . تصنيف السيرة :

أدت الصفات التي تتميز بها السيرة إلى صعوبات في تصنيفها أو إدراجها ضمن نوع أدبي معين، مقارنة بمحاولات تجنيس غيرها من أنواع الأدب الشعبي . إذ يندرج أي عمل ضمن شكل أدبي يستوحي إطاره ويتقولب بقوانينه، ما يقدم دلالات عن تصورات منتجيه والمتلقين له، ومستوياتهم الثقافية والمعرفية. تحدد طريقة المؤلف " الفكرة التي كان المرء يكونها عن توافق أدبي متفرع عن النماذج المحددة سلفا في النوع"[2]، ما يجعله يتناص مع أنواع أدبية أخرى لأنه يتصف بالثبات والتغير في الوقت نفسه، إذ أن العمل

---

[1] – محمد رجب النجار. الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي" الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 50.

[2] . ايان واط . "الواقعية والشكل الروائي" ، ضمن "الأدب والواقع" . تر: عبد الجليل الأزدي . محمد معتصم . منشورات الاختلاف الجزائر . الطبعة الثانية 2003 . ص 13 .

الفني " ليس ظاهرة منعزلة، إنما متصلة، ومن ثم فالشكل الفني لا يفهم لذاته، وإنما بالعلاقات التي يقيمها مع أعمال فنية أخرى"[1] . وهو الملاحظ على السيرة الشعبية التي تشترك في العديد من النقاط مع أنواع أدبية مغايرة، مع تفردها بميزات خاصة لا نجدها في غيرها.

حاول بعض الدارسين تحديد مكانة السيرة بين التاريخ والملحمة انطلاقا من تشكلات البطل فيها، وهو ما سنهتم بإبرازه فيما يأتي .

2. بوادر ملحمية :

أدى استغراب البعض عدم معرفة العرب للملاحم رغم إجلالهم الشعر، كما ذكرنا، إلى اعتبار السير الشعبية نموذجا للملحمة، كما عرفها العرب قديما. دللوا على أقوالهم بـ"سيرة عنترة" التي درجوا على نسبها للفن الملحمي، معرفين إياه بأنه "مجموع ما يعرف . تداوليا . في البيئات الثقافية الشعبية العربية باسم السير .."[2]، معتبرين السيرة الشعبية النسخة العربية للملحمة.

تمتاز الملحمة بخصائص متعددة، كان أرسطو أول من نبه إليها حين اعتبرها "محاكاة بواسطة الوزن للأفاضل من الناس"[3] . ثم تبعه آخرون متخذين "الالياذة" و"الأوديسة" لهوميروس نموذجا يستنبطون منه أسس هذا الفن، وسنتخذها مقياسا للحكم على إمكانية اعتبار "سيرة عنترة" ملحمة أم لا .

2 . 1 الخصائص الشكلية :

تتجاوز نسخة "سيرة عنترة" المتداولة الخمس وسبعين جزءا ممتدة عبر ثمانية مجلدات ضخمة فيها تفصيلات للحدث، تخالف ما عرف عن العرب من حب للايجاز .

---

[1] . عبد الله ابراهيم . "السردية العربية" . ص 253 .

[2] . محمد رجب النجار . مرجع سابق . ص 21 .

[3] . أرسطو . "فن الشعر" . ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي . دار الثقافة بيروت لبنان . الطبعة الثانية . 1973. ص 17 .

واشتهرت نسختان أساسيتان منها: النسخة الحجازية والنسخة الشامية، وتعد الأولى أوفى من الثانية لأنها تفيض في نسب القبائل العربية وصولا إلى قصة سيدنا ابراهيم الخليل مع النمرود . وهي ما اصطلح على تسميته بـ"مدخل تمهيدي" أو "المقدمة السياقية"، امتدت لعشرات الصفحات، عرف فيها الراوي "البنية القرابية وشبكة العلاقات والأنساق الاجتماعية والقيم الثقافية والمنظومات الدينية والأخلاقية السائدة"[1]، يستهلها بذكر نسب قبيلة عبس وصولا إلى خليل الله ابراهيم معددا أمجادها عبر التاريخ وأشهر أمرائها وفرسانها . والتي تشكل "معادلا موضوعيا أو دالا متقدما أو رمزا استيمولوجيا"[2]، إذ كما قهر الله النمرود بأحقر الأشياء، سيذل جبابرة الأرض بـ"عبد حقير" . وتنعدم في السيرة الشامية، التي تغفل كل تلك التفاصيل عن أصل القبائل العربية وتفريعاتهم .

يعتمد الراوي في "سيرة عنترة" تقنية السرد المباشر المتتالي للأحداث من البداية وصولا إلى الختام، ولا يلجأ إلى الاستذكار إلا عندما يتراتب فعلان أو حدثان في نفس المدة الزمنية، مخالفا الإلياذة بهذا الخصوص[3] .

تشابه "سيرة عنترة" الإلياذة من حيث الطول، لكنها تختلف عنها في التقنيات الشكلية المستخدمة .

2 . 2 الخصائص الفنية :

تعتمد اللغة الفنية للملاحم الإغريقية القديمة على الشعر، وتتجاوز عشرات الآلاف من الأبيات، لذا اشترط أرسطو وجود وزن معين للملحمة وصفه بالفخامة والرصانة[4] . لكن استبدل المحدثون اللغة الشعرية القديمة باللغة النثرية الجزلة، ولم يعد الوزن الشعري أساسا من أسس الملحمة .

---

[1] . محمد رجب النجار . مرجع سابق . ص 33 .

[2] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] –اختار هوميروس االتركيز على أحداث لشهرين الأخيرين من حرب طروادة التي استمرت عشر سنوات أو ما يعرف بغضب أخيل، وكان يعود لسرد الأحداث الأخرى باستخدام تقنية الاسترجاع .

[4] – يراجع/ أرسطو . فن الشعر ص 67 .

تتشكل لغة السيرة من النثر رغم أنها تزخر بالأبيات الشعرية التي لا تتجاوز كونها حلية فنية، لا يؤثر حذفها على تطور الأحداث السيرية، أو الفهم العام للموضوع .

كان الشعر في العصر الجاهلي هو المعبر عن الفرد، له دوره في التعريف بالقبيلة والافتخار بأمجادها . وعليه لا يستغرب أن يكون لمعظم شخصيات "سيرة عنترة"، العرب منهم خاصة، انتاجا شعريا، نجد بعضه في كتب الأدب مثل أشعار عنترة وعروة بن الورد، ويبقى البعض الآخر حبيس السيرة .

2 . 3 الخصائص الموضوعاتية :

نعني بها مجموعة الخصائص المستقاة من موضوع الملحمة، أي الحدث والفعل، وتتركز في أربع: الفعل، البطولة، القومية، الخوارق .

2 . 3 . 1 الفعل :

وضع أرسطو معيارا لبطل الملحمة، مؤكدا على ضرورة أن تحاكي فعلا نبيلا و"**للأفاضل من الناس**"، الذين يكونون أمراء أو ملوك ومن طبقة نبيلة . وهو معيار متحقق في باقي السير الشعبية[1]، وتبقى "سيرة عنترة" الوحيدة التي يبدو أنها تهتم ببطل أقل شأنا . لكن نجد بعد التمعن أن الراوي حرص على إبراز الأصول النبيلة لبطله في المقدمة السياقية، جاعلا منه ابن أكبر أمير من أعرق قبيلة، منتسبة إلى أشرف أب .

يكشف ذلك عن عراقة نسب عنترة[2] من جهة الأب . ولم يتمكن الراوي من تجاوز مشكلة الأم التي وَرَّثت البطل سواد اللون والعبودية، لكنه لم يخضع لها فلجأ إلى تخريج

---

[1] . يعد سيف بن ذي يزن ملك اليمن، والأميرة ذات الهمة من أسرة حاكمة، والظاهر بيبرس أمير خوارزمي استعبد لكنه ارتقى ليصبح حاكم مصر، وأبرز أبطال "السيرة الهلالية" أمراء .

[2] – يلاحظ اختلاف في اسم شخصية البطل الرئيسي، إذ تذكر كتب التاريخ والأدب أنه عنترة بن شداد بالتاء في آخر اسمه، لكن السيرة تورد اسمه دون تاء، وأورد هو اسمه في شعره عدة مرات بتلك الصيغة (دون تاء) . لكننا اخترنا التسمية الأقرب التي وردت في كتب الأدب أي عنترة مع ترك الشواهد التي ورد فيها الاسم بشكل مغاير على حالها .

يرتقي بنسب الأم، حين يكشف أن زبيبة هي أميرة حبشية سباها العرب. يرتفع الراوي بنسب عنترة من جهتي الأب والأم . وعليه يمكننا عده ضمن أفاضل الناس .

اهتمت "سيرة عنترة" بعدد من القضايا الجوهرية التي دافع عنها البطل وسعى لتحقيقها طيلة السيرة، هي قضايا مترابطة متتالية، يفضي بعضها إلى بعض، لكنها لا تخرج عن شرط وحدة الفعل الذي وضعه أرسطو .

نبه الراوي، في أكثر من موضع، أن هناك أسبابا غيبية متصلة بحكمته تعالى أدت إلى ظهور عنترة " ولما أراد الله سبحانه وتعالى هلاك أهل تجبرهم وأذلهم الله تعالى وقهرهم بأقل الأشياء عليه وأحقرهم لديه ... عنتر بن شداد " (م1 ص8)، ممهدا لظهور الاسلام . ومن أجل تحقيق ذلك انتصر على أبرز فرسان الجاهلية، وخاض معاركه الموصوفة في السيرة.

نخلص إلى القول، تجاوزا، أن هناك فعلا واحدا في "سيرة عنترة"، تفرعت عنه عدة أحداث سهلت سبل تحقيقه، وتكاتفت معا للوصول بالسيرة إلى الغرض المنشود من ورائها.

2 . 3 . 2 البطولة :

يمتاز البطل الشعبي بالشجاعة، تجعله البيئة البدوية يتدرب على مختلف أساليب القتال حتى يشتهر أمره، فليس "البطل في السيرة الشعبية بأقل قوة من أخيل "[1] يحمي قومه فينتصرون بوجوده وتدور عليهم الدوائر عند غيابه . وكان عنترة من أولئك الأبطال "ترتجف لصوته القبائل ارتجافها لصوت أخيل يغاظ مثله فيعتزل القتال فينكل العدو بقومه حتى يهب من عزلته فيفعل فعل أخيل في عودته"[2]، فلو لم يعرف عنترة تاريخيا بالشجاعة

---

[1] . طلال حرب . "أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي" المؤسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . الطبعة الأولى 1999 . ص 184 .

[2] . سليمان البستاني . "إلياذة هوميروس" . منشورت دار المعارف للطباعة والنشر سوسة تونس 1997. الجزء الأول . ص 169 .

والقوة لما اشتهرت بطولاته وتبارى العرب حتى عصور متأخرة لتأريخ حياته وسرد أخباره ورواية أشعاره .

لا تندرج قوة عنترة ضمن صنوف الخيال وإن اعتبرها الخيال الشعبي كذلك، لكنها شجاعة ومعرفة بمواضع الطعن وأوقاته[1]، لذلك ذهبت بطولته مضرب المثل[2].

رسمت السيرة صورة خارقة لقوته جاعلة إياه كفاء جيش بأسره، يهزم جيوش المناذرة والأكاسرة والقياصرة، أقوى جيوش الأرض آنذاك .

كان لزاما على عنترة لتكتمل صورة بطولته أن يواجه أبطالا من صنفه حتى يبرز تفوقه وتتجلى قوته . تتوالي صور انتصاراته على أشجع المقاتلين حتى أصبحت بطولته مقياسا يتخذه أبطال العرب لتجربة قوتهم .

2 . 3 . 3 القومية :

تؤكد الملاحم على مبدأ القومية الذي ينادي به أبطالها، معالجة قصة جماعات تسعى لترسيخ قوميتهم والدفاع عنها . تتطرق السيرة في بداياتها لمعارك عنترة لإثبات نسبه، ثم معاركه ضد المعادين له من أبناء القبيلة، وحين ينال اعتراف القبيلة ككل بنسبه وقوته، ينطلق الراوي إلى تأكيد سيطرة عبس على كل القبائل العربية الأخرى، ووقوفها منفردة أمام جيش النعمان ملك الحيرة، والمساندين له من العرب، ما يشكل بيانا على العصبية القبلية في هذه السيرة .

---

[1] – كان يقول إنه كان يرى الجبان المتردد فيعاجله بالضربة القاصمة التي يطير لها قلب الشجاع، ثم لا يمهله حتى يسترد رباطة جأشه بل يلحقه بالجبان . رحاب عكاوي "ملحمة العرب سيرة عنترة بن شداد". دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت لبنان الطبعة الأولى 2003 . ص 28 . وأورده الأصفهاني في "الأغاني" كذلك .

[2] . كان عمرو ابن معديكرب يقول: "لو سرت بضعينة وحدي على مياه معد كلها ما خفت ان أغلب عليها، ما لم يلقني حراها أو عبداها ... وأما العبدان فأسود بني عبس، يعني عنتر والسليك بن السلكة، وكلهم قد لقيت ... وأما عنتر فقليل الكبوة، شديد الكلب" . أبو الفرج الأصفهاني . "الأغاني" دار الفكر بيروت لبنان ج 15 ص 206 . وهو القول الذي أوردته السيرة دون ذكر أسباب خوفه من هؤلاء يراجع السيرة ج 4 ص 135 .

2 . 3 . 4 الخوارق :

يعتبر الدارسون الخارق ركيزة من ركائز الفن الملحمي، وإن كان أرسطو قد سمح به في الأحداث العرضية فقط من الملحمة، أما الموضوع الأساسي فلا يسمح فيه بأي أمر غير معقول[1] .

تتجسد الخوارق في "سيرة عنترة" في مظهرين اثنين حسب مدى تقبل القارئ لها، فهو سواء أن "يتقبل أن هذه الحوادث ذات الظاهر فوق طبيعي يمكن أن يكون لها تفسير منطقي حينها ننتقل من العجيب إلى الغريب، أو يتقبل وجودها كما هي ونكون عندها ضمن العجائبي"[2] تشترك الخوارق في مظهرها "فوق الطبيعي"، لكن قد يكون لذلك تفسير منطقي كالقوة الهائلة الناتجة عن خوف الأعداء من البطل فنكون عندها في إطار الغريب. أو تفرض المعتقدات الاجتماعية على المتلقي تقبلها كما هي، كاعتقاد العرب بالجن، وخضوعهم أمام سلطة السحر، ما يؤدي بهم إلى تقبل وجود هذه المظاهر في "سيرة عنترة" دون استغراب، مندرجة في نطاق العجائبي .

*** خوارق قتالية :**

أضفت السيرة صفة من الغريب على بطولات فرسانها، يبرز في قوة عنترة الهائلة التي تدفعه للتصدي لجيش بأكمله، باعتبار أن ردود الأفعال من شروط العجيب ومنها الخوف المرتبط "بأحاسيس الشخصيات وليس بحادثة مادية تخالف المنطق"[3] فنجدهم يزرعون الخوف في نفوس أعدائهم لقوتهم الهائلة، ما يحقق لهم النصر .

تدخل قوة البطل ضمن الخارق الغريب، ينتصر على فرسان خارقين يسرف الراوي في وصف قوتهم، ما يؤدي إلى ترسيخ بطولة عنترة الخارقة، التي تساعده في التغلب

---

[1] . أرسطو . مرجع سابق . ص 67 .

[2] – Todorov Tzvetan . "Introduction à la littérature fantastique" . éditions du seuil . P 61.

[3] – Ibid . P 52 .

على خصومه وقتلهم . ورغم ذلك لا يرتقي إلى مصاف العجيب أو الأسطوري بعجزه أمام الجن .

*** خوارق عجيبة :**

تتمثل في عدة نقاط أخرجت أحداث السيرة من نطاق الواقع المعقول، إلى عالم العجيب اللامعقول، إذ "استثمر الراوي الشعبي كل معرفته ودرايته بعوالم المخلوقات التي تشكلت لديه ومن خلال معلوماته المختلفة عن الكائنات الحية فوظفها بشكل أو بآخر في هذه السيرة أو تلك وجعلها تدخل في علاقة مع الإنسان باعتباره مركز مختلف الشخصيات"[1]، تنحصر في ثلاث نقاط أساسية : الغول، الجن والسحر .

الغول:

ورد ذكر الغول في السيرة، بحسب المعتقدات العربية الشائعة عنه آنذاك: يأكل لحم البشر، يموت من الضربة الأولى ويعود إلى الحياة إذا ثنيت الضربة (م6 ص298) فلم تخرج عما تصوره العرب قديما بشأنهم .

فضل راوي السيرة الاعتماد على الأساطير القديمة المتداولة بشأنهم، موظفا إياها في سبيل التدليل على بطولة عنترة، بجعله ينتصر على عبد هياف قاتل الغولة، ما يبرز تفوقه .

الجن:

كان للجن وجودا في "سيرة عنترة" منذ بداياتها الأولى فاكتسبت عجائبيتها تبعا لذلك، لأن "العجيب يتضمن ليس فقط وجود حادث غريب الذي يحدث ترددا لدى القارئ والبطل، ولكن أيضا طريقة للقراءة التي نستطيع في الوقت الحالي أن نصفها بالسلبية"[2]،

---

[1] . سعيد يقطين . "قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية" . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب . الطبعة الأولى 1997. ص 94، 95 .

[2] . Todorov . « Inttroduction à la littéréture fantastique » . P 37 .

كان العربي آنذاك مقتنعا بوجودهم وتدخلهم في حياة البشر، ما ينفي أية غرابة عن مواجهة عنترة لهم .

أراد الراوي الشعبي تأكيد وجود عالمين منفصلين ومتداخلين في الوقت نفسه: منفصلين بقوانينهما وعاداتهما وشخصياتهما، لكنهما يتداخلان حين تؤثر شخصية من عالم الجن على عالم الانس . سعى الراوي إلى تجهيز ذهن المتلقي لفكرة تدخل الجن في عالم البشر، حتى يصبح مستعدا لتقبل أسطورية بطله الذي ينتصر على عالم الجن ويثبت تفوقه عليه، بعد أن أثبت تفوقه على عالم البشر.

السحر :

تجلى خاصة في الساحرة سهم النزال التي تخرج لمواجهة عنترة وأتباعه لما يبلغها مقتل ابنها، وتكاد تنتصر عليهم بسحرها، لولا مساعدة ابنتها ودعة لهم .

يضاف إليه المدن والقلاع العجيبة في مدينة الافرنج، التي أراها كوبرت للبطل (م7 ص 34 إلى 37)، ومدينة الصافات المرصودة باسم عنترة، فلا يستطيع غيره فتحها (م7 ص 45 إلى 53)، ما يزيد من حدة الخوارق العجيبة في السيرة . إضافة إلى المعجزات المصاحبة لمولد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، الذي تزامن مع انتصار العرب على الفرس في ذي قار . تندرج كلها ضمن الخارق الذي لا يستطيع البشر الإتيان بمثله، رغم كونها واقعا لا يعبر عن نوع من العجائبية .

خلصنا إلى توفر السيرة على أبرز خصائص الملحمة، كما سن قواعدها أرسطو، المعبرة عن الإطار الضيق الذي يحتله هذا النوع، وقد استوفت السيرة أغلب قواعده، فما بالك بالفن الملحمي بمعناه العام كما هو معروف عند الأوروبيين المحدثين . لا شك أن "سيرة عنترة" تشكل الصيغة العربية للملحمة، أو الدرجة التي وصلتها الملاحم عند العرب، وإن كانوا يفضلون تسميتها بالسيرة، لأنها تسرد تاريخ شخص معروف .

الدرس الثالث: ثانيـا: السيـرة الهلاليـة

يندرج أي عمل ضمن شكل أدبي يستوحي إطاره ويتقولب بقوانينه، ما يقدم دلالات عن تصورات منتجيه والمتلقين له، ومستوياتهم الثقافية والمعرفية، ما يجعله يتناص مع أنواع أدبية أخرى لأنه يتصف بالثبات والتغير في الوقت نفسه . وهو الملاحظ على السيرة الشعبية التي تشترك في العديد من النقاط مع أنواع أدبية أخرى، مع تفردها بميزات خاصة لا نجدها في غيرها . ومع ذلك بقيت لها مكانة أساسية بين التاريخ والملحمة وهو ما سنهتم بابرازه .

1 . السيرة الهلالية والملحمة :

دأب الكثير من الدارسين على اعتبار السيرة الشعبية هي النموذج العربي للملاحم، هذه الأخيرة التي تصبح في عرفهم "مجموع ما يعرف . تداوليا . في البيئات الثقافية الشعبية العربية باسم السير .."[1]، في محاولة منهم للرد على من أنكر معرفة العرب لهذا النوع الأدبي، الذي كان ارسطو من القدماء هو أول من نبه إلى خصائصه حين عرف الملحمة بأنها "محاكاة بواسطة الوزن للأفاضل من الناس"[2] .

أما من المحدثين فنجد الدارس طلال حرب يستخلص تعريفا جديدا للملحمة في سعيه لإثبات معرفة العرب لهذا النوع، يتمثل في أنها: "عمل قصصي ذو طبيعة مميزة، يرصد تحركات عميقة في النفس أو الأمة، ويعبر عنها بأسلوب خاص أسطوري عجائبي في معظم الأحيان، عاكسا في تفاصيله عادات تلك الأمة ومعتقداتها وتطلعاتها"[3] .

أجرى بعدها مجموعة من المقارنات بين الملحمة والسيرة الشعبية، مؤكدا على أوجه الشبه بين الفنين، كي يقنع القارئ أن السيرة نوع من الملاحم التي عرفها الأدب العربي القديم . وهو ما قال به سليمان البستاني باتجاه عكسي، إذ انطلق من الإلياذة وراح يبحث عن ملاحم عربية تشابهها فخلص إلى أن "قصة حرب البسوس ملحمة في أصلها ففقدت

---

[1] . محمد رجب النجار .المرجع نفسه. ص 21 .

[2] . أرسطو . "فن الشعر" .. ص 17 .

[3] – طلال حرب . أولية النص ص 182.

منها أجزاء أدت إلى تفرق ما بقي"[1]، وحرب البسوس هي الحرب التي أرخت لها سيرة الزير سالم التي يرى البعض[2] أنها جزء من السيرة الهلالية لعدة أسباب:

. أولها: أن رواة سيرة الزير لم يسموها كذلك وإنما أطلقوا عليها تسمية قصة .

. ثانيها: أن سيرة الزير تحمل نصوصا صريحة تشير إلى ارتباطها بالسيرة الهلالية الأم، إذ أنها تختم بقول الراوي "وبعد وفاة الزير وضعت امرأة الأوس غلاما سموه عامرا ولما بلغ سن الرجولة تزوج امرأة من أشراف العرب فولدت له ولدا في نفس الليلة التي مات فيه جده الجرو، فدعاه هلال ... وهو جد بني هلال وكان من أعقل العرب"[3] . وهي نفسها بداية السيرة الهلالية الشامية في كل طبعاتها التي تفتتح بتعداد أبناء الجرو وما حدث لهم بعد ذلك .

. وثالثها: تشابه الأحداث والنهاية والصراع[4] .

وعليه تكون السيرة الهلالية، هي الأخرى، ملحمة فقدت بعض أجزائها كما قال سليمان البستاني . ولو اعتمدنا الرأي القائل إن سيرة الزير سالم جزء من السيرة الهلالية استقل بمفرده فيما بعد، تصبح السيرة أعم من الملحمة على هذا المفهوم وفقا لرأي الباحث، وكما أشار إليه دارس آخر كما سنرى .

بتجاوز اختلافات الصياغة بين النوعين، نعود إلى تعريف طلال حرب للملحمة، محاولين تطبيقه على السيرة الهلالية، واستخراج أبرز الخصائص الملحمية منها للتوصل إلى رأي بهذا الخصوص . فهو يحدد لها عدة أركان سندرس تجلياتها في السيرة الهلالية.

---

[1] . سليمان البستاني. "إلياذة هوميروس" . الجزء الأول. ص171.

[2] . ومنهم محمد رجب النجار في كتابه "أبو زيد الهلالي الرمز والقضية" . ينظر/ خالد أبو الليل . "النجار والهلالية ". ص 71 .

[3] . سيرة الزير سالم أبو ليلى المهلهل . عالم الكتب . بيروت . لبنان . الطبعة الأولى 2004 . ص 141، 142 .

[4] . خالد أبو الليل . مقال سابق . ص 71 .

1 . 1 البطولة :

تميل السير الشعبية إلى البطولة الفردية، بخلاف الملحمة الهوميرية التي تروي بطولات قادة جيوش اليونان في حرب طروادة، فعندما "أصبحت البطولة جماعية من خلال الحروب كانت الملحمة"[1]. ويميل العربي بطبيعته إلى الفردية، وتتجلى أقصى درجات الجماعية عنده في العصبية القبلية . في حين نجد أن السيرة الهلالية تمزج بين البطولة الجماعية لفرسانها وإنجازاتهم الفردية، فتغيب الفردية في بوتقة الجماعة في أوقات كثيرة، لكنها سرعان ما تعود لتطفو على السطح مجددا، ما سنعود للحديث عنه بالتفصيل في عنصر لاحق .

1 . 2 الدين :

نلمح للدين الإسلامي وجودا قويا في السيرة الهلالية منذ بدايتها، حين ساعد هلال بن عامر الرسول صلى الله عليه وسلم في إحدى غزواته. كما أنهم، أحيانا، يحاربون أعداء الإسلام من نصارى ويهود وينتصرون عليهم. هكذا تطور مفهوم الدين من الإيمان بتعدد الآلهة عند الإغريق، إلى الإله الواحد عند العرب المسلمين مع بقاء نفس الآثار، إذ كما ساندت الآلهة أخيل ضد أعدائه، تدخل الولي الصالح (الخضر) لنصرة أبي زيد عدة مرات .

1 . 3 الخوارق :

نلمح في السيرة الهلالية مسحة من العجائبية في بعض قصصها، تبعدنا عن العالم الواقعي المرتبطة به بحكم موضوعها التاريخي . وتشهد مغامرات الأمير حسن في بلاد برزخا واليمن، على ذلك: من مدينة مسحورة وسيف مطلسم، ومردة يحرسون الأبواب وما إليها، مع بعض السحر في قصة أبي بشارة العطار، وإن كانت مستقاة مما يسود الاعتقاد ببعضه في العقلية الشعبية العربية دون الوصول إلى مستوى الخارق .

---

[1] . أحمد ممو . المرجع السابق . ص 13.

1 . 4 الموضوعية :

لا يهدف الشاعر في الملحمة إلى تخليد أعماله وبطولاته الشخصية، قدر ما يهدف إلى سرد إنجازات الآخرين . هذا ما نجده في السيرة الهلالية التي، وإن كنا نجهل راويها الأول، إلا أن المؤكد أنها مرت في مراحل تطورها على رواة كثيرين لتكتسب صفة الجماعية، وبالتالي الموضوعية .

1 . 5 العنصر القصصي :

تستند السيرة الهلالية على حادثة تاريخية، تحكي رحلة بني هلال الطويلة واستقرارهم النهائي في بلدان المغرب العربي، وروايتها بأسلوب قصصي متخيل . أضاف الراوي جملة من القصص الغرامية والبطولات الحربية مضفيا جوا من التشويق والإثارة على عمله.

1 . 6 صورة الشعب :

تقدم السيرة صورة صادقة عن حياة بني هلال البدوية: عاداتهم الاجتماعية واحتفالات زواجهم وخططهم الحربية، ونظام الحكم القائم على المشورة، إذ أنهم "بجمعهم لكل ميادين الحياة اليومية، ودمجهم لجميع لغات المجتمع، حققوا انتصارا زمنيا ومكانيا"[1]. قلبت الرحلة الهلالية موازين المجتمع في المغرب العربي، فاعتبرت "وثيقة انثروبولوجية واثنوغرافية مهمة"[2] .

اهتمت السيرة الهلالية بتاريخ الشعب العربي، ليكون الخطاب الملحمي العربي كما يتجلى في هذه السيرة "بمثابة اللغة التي يفكر بها الشعب ويحلم في آن"[3] . أسقطت أحلام

---

[1] _ Khedidja Khelladi , " Mythe, Histoire et merveilleux dans la Geste Hillalienne " , in Acte du colloque international sur l'oralité Africaine/ Alger du 12 au 15 mars 1989 , tome 1 , Cente national d'études Historiques , Alger , P 180 ,

[2] . طلال حرب . "أولية النص" . ص 191 .

[3] . محمد رجب النجار . مرجع سابق . ص 168 .

البدو، ممثلين في بني هلال، وتطلعاتهم نحو النصر، وتأكيد التفوق والسيادة الكلية على العرب والأمم الأخرى في هاته السيرة، لتكون بمثابة "العمل النضالي الوحيد الذي يمكن للطبقات الشعبية القيام به"[1] في ظل التهميش والهزيمة اللذان عانى منهما العرب أيام المماليك فتحولت عن طريقها "الهزيمة إلى انتصار، والخيبة إلى فرحة عامرة، والاحتقار إلى كبرياء شديدة"[2].

لجأت الجماعات الشعبية إلى هذه السيرة مفتخرين بانتصارات بني هلال السابقة، حتى ينسوا هزائمهم المتلاحقة، يغطوا بفرحة السيادة العربية على خيبة الحكم المملوكي لبلدانهم؛ يحولوا الاحتقار الذي يعاملهم به الحكام غير العرب إلى كبرياء بتذكر أمجاد بني هلال، بما حملوه من قيم نبيلة وتقاليد عربية أصيلة، كادت تنمحي في ظل المماليك.

1 . 7 الأصل التاريخي :

تستند السيرة الشعبية مثل الملحمة على أصل تاريخي تعمل فيه إضافة وحذفا، إذ يعتبر الخطاب الملحمي العربي ممثلا في السير الشعبية "نتاج جدلية بين الواقع التاريخي والرؤية المثالية الحداثية لذلك الواقع، بين الحادث والمرجو، بين الراهن والمنشود، بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، بين الرؤية والرؤيا"[3] معبرا عن قراءة أخرى للتاريخ .

سردت السيرة الهلالية رحلة بني هلال نحو المغرب العربي واستقرارهم هناك مم ذكره المؤرخون، لكنها أخضعت ذلك المستند التاريخي إلى أساليب الفن القصصي والجماليات الأدبية، وفق المعتقدات الشعبية، بما يصاحبها من مظاهر أسطورية وسحرية خارقة، فنتج التزاوج بين التاريخي الرسمي الممحص، والتاريخ الشعبي بروافده المختلفة العاطفية والميثولوجية وواقع الناس، الذي أضاف إلى هذا التاريخ الأدبي الشعبي بعدا آخر . هنا تموقعت السيرة الهلالية بين التاريخي الرسمي الدقيق للمؤرخين، وبين تاريخ الجماعات

---

[1] . طلال حرب . "بنية السيرة الشعبية وخطابها في عصر المماليك" . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . الطبعة الأولى 1999 . بيروت . ص 13 .

[2] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] . محمد رجب النجار . مرجع سابق. ص 168 .

الشعبية بما مر بهم من أحداث، متجلية باعتبارها "قصة خيالية تتميز بثبات البصمة التاريخية فيها وأهميتها، لكن دون أن تكون أولية دائما"[1] بينما تبرز البصمة الشعبية بمقدار أوضح، ومن هنا ألحق لفظ "الشعبية" للمصطلح الأساس فاستحقت تسمية "السيرة الشعبية" .

2. بين السيرة الهلالية والإلياذة والأوديسة :

توصلت أحدث الآراء في العلاقة بين النوعين إلى أن الملحمة جزء من السيرة، التي تعد عالما متسعا أكبر بكثير من الأولى، فهي "الشكل الأول الذي نبتت منه الملحمة، فالسيرة حين تبدأ في التكسر تتحول إلى ملحمة، فهو جزء من السيرة، السيرة هي الكل والملحمة هي الجزء"[2] . ينطبق هذا الرأي، تجوزا، على السيرة الهلالية، حيث نلمس التماثل الموجود بين حصار تونس في التغريبة الذي دام أربعة عشر سنة، وحصار طروادة في الإلياذة المستمر لعشر سنوات، وعليه لا تزيد الأوديسة عن الريادة[3]، فتكون السيرة الهلالية جامعة للملحمتين الإغريقيتين، بل تتجاوزهما بجزئها الشامي.

لا ينسحب هذا الإسقاط على كل السير الشعبية، كي نؤكد أنها فن أدبي أعم وأشمل من الملحمة، حتى لو نظرنا إلى قيام السيرة على خاصية "الفصل المتسع عن مواليد البطل ثم التدرج السلمي نحو المراحل المختلفة لعمره"[4]، التي نجدها في أغلب السير الشعبية، إلا أنها لا تظهر بجلاء في السيرة الهلالية، التي لم تتطرق لمولد أبطالها وطفولتهم، باستثناء أبي زيد.

خاتمة وتركيب:

---

[1] . _ Khedidja khelladi . " Littérature Orale et Imaginaire" . Tome 1 . P 32 .

[2] – أحمد شمس الدين الحجاجي . "مولد البطل في السيرة الشعبية" . ضمن سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال العدد 484 مصر 1991 . ص 25، 26 .

[3] . ينظر/ المرجع نفسه . ص 26 .

[4] . المرجع نفسه . ص 27 .

وتبقى العلاقة بين الملحمة ونص السيرة نسبية، إذ يكون من المجحف محاولة استخراج العناصر الأساسية من الأولى وتطبيقها على الأخرى "ولا يمكن للجنس أن يتحقق في النص إلا بصورة جزئية، أما الجنس الكلي، فلا يمكنه أن يتحقق إلا فيما يمكن أن يسمى "النص المطلق" وهو نص لم ينتج بعد"[1] . ليس من الضروري أن يدل إختفاء بعض العناصر الملحمية من السيرة على خروجها عن هذا النوع[2] الأدبي، كما لا يمكننا الرجوع إلى بعض الملاحم للحكم على ملحمية السيرة الشعبية، التي قد تكون أقرب إلى الاكتمال الملحمي من غيرها، أو تصور عربي لنوع عرف عند الغرب .

دعيت هذه الأعمال سيرا لاستعارتها أسلوب هذا النوع الأدبي، إضافة إلى كونه المصطلح الأكثر تداولا آنذاك، خاصة في ذلك العصر بعد ذيوع السيرة النبوية . ومن شأن ذلك أن يضفي بعض المصداقية على هذا العمل الأدبي عبر الإشارة إلى ما تضمنه من أحداث تاريخية .

---

[1] . سعيد جبار . "الخبر في السرد العربي . الثوابت والمتغيرات" . شركة النشر والوزيع المدارس . الدار البيضاء . الطبعة الأولى 2004 . ص 55 .

[2] . يعتبر الجنس في حقيقة الأمر أعم من النوع لأن "الجنس هو الجملة المتفقة سواء كان مما يعقل أو من غير ما يعقل . والنوع الجملة المتفقة من جنس ما لا يعقل" . ينظر / . سعيد جبار . مرجع سابق. ص 88 . وهو حين يتحدث عن السيرة يجعلها نوعا ضمن جنس أعم هو السرد. وهو ما قاله سعيد يقطين في كتابه "الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي" . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء المغرب. الطبعة الأولى 1997 . لكننا، تجوزا في هذه الدراسة، نطلقهما على المعنى نفسه، لانعدام نظرية عربية بحتة متكاملة للأجناس والأنواع العربية، ولأن هذا الخلط لا يزال يلاحق بعض الباحثين ودرءا لتوسعات لا داعي لها في هذا المجال من جهة أخرى .

المحاضرة الثالثة عشر: الأشكال السردية النثرية القصيرة

بعد أن تطرقنا في الدروس السابقة إلى الأجناس النثرية الطويلة من الأدب الشعبي من خلال الأسطورة والحكاية بأنواعها وأدب البطولة، ننتقل بدءا من هذه المحاضرة إلى التعرف على الأنواع السردية القصيرة، والمتمثلة خاصة في الأمثال والألغاز.

الدرس الأول: الأمثال

المثل شكل من الأشكال السردية القصيرة للأدب الشعبي، "إنه فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه، فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب، وما تؤمن به من معتقدات"[1]، لذا فقد عرفتها جميع المجتمعات دون استثناء، وهي قديمة قدم الأدب الشعبي الذي تنتمي إليه، "فالأمثال عند كل الشعوب مرآة صافية لحياتها، تنعكس عليها عادات تلك الشعوب، وتقاليدها وعقائدها، وسلوك أفرادها ومجتمعاتها، وهي ميزان دقيق لتلك الشعوب، في رقيها وانحطاطها، وبؤسها ونعيمها، وآدابها ولغاتها"[2] .

وقد عرف العرب بحبهم للأمثال وولعهم بها، وتفننهم في إطلاقها في كل ما يعترض حياتهم، لما تتضمنه "من تجارب وقيم ومواقف، يلجأ إليها الإنسان حين تتعقد أمامه الأمور وتتشعب السبل، ويكون في حاجة إلى مواساة نفسه وتعليل أثر المواقف عليه، فيلجأ على موروث أجداده متمثلا له ومعزيا نفسه، وراكنا إلى ما تزود به من ثقافة، فيحس بالراحة والطمأنينة، ويسلك مسلك من سبقوه في المواقف المشابهة راضيا أو ساخطا، أو متتبعا لسبل معينة عبر عنها المثل، مشيرا إلى طريقة الخلاص منها أو الحكم عليها"[3] . ولأهمية الأمثال هاته في الحياة اليومية ورد ذكرها بكثرة في القرآن الكريم، في قوله سبحانه: "ولقد ضربنا للناس في هذا القرآن من كل مثل" (الزمر 27) وقوله: "ويضرب الله الأمثال للناس

---

[1] . طلال حرب . أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 1999. ص 142.

[2] . رودلف زلهايم. الأمثال العربية القديمة . ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب .مؤسسة الرسالة .بيروت لبنان الطبعة الرابعة 1987 ص 07.

[3] . محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013 ص 87.

لعلهم يتذكرون" (إبراهيم 25)، وقال عز من قائل: "إن الله لا يستحي أن يضرب مثلا ما بعوضة فما فوقها" (البقرة 26) وغير ذلك كثير. والنبي صلى الله عليه وسلم ضرب الكثير من الأمثال أيضا لدرجة أن ابن عبد ربه الأندلسي قد أفرد لها بابا في كتابه العقد الفريد سماه "باب أمثال النبي صلى الله عليم وسلم".

واهتم بها العديد من المؤلفين فأقدم كتاب وصلنا عنها هو كتاب المفضل الضبي (168هـ/ 784م) ، ثم تبعه العديد من المؤلفين المشهورين في علوم اللغة مثل ابن السكيت والجاحظ وابن قتيبة وابن الأنباري ونفطويه، وقد ضاعت مؤلفات بعضهم. وجمعت الأمثال العربية القديمة في اواخر القرن الخامس وبداية القرن السادس الهجري وذلك ضمن كتابين ضخمين أولهما مجمع المثال للميداني (518 هـ/1124م)، والثاني: المستقصي في أمثال العرب لمحمود بن عمر الزمخشري (467هـ/1075م)

فما هي هذه الأمثال التي لاقت كل هذه الشهرة والاهتمام من المؤلفين، ما المقصود منها؟ ما هي خصائصها ومميزاتها؟ ثم على ماذا تقوم طبيعتها وبنيتها؟ ما هي أنواعها؟ كل هذا وغيره هو ما سنتناوله بالدرس فيما يلي:

تعريف الأمثال:

الأمثال جمع مثل وهو القول الموجز، شفوي في الأصل حفظته الذاكرة قبل أن يتولى الجامعيون تدوينه، فهو قول موجز ماثل كالمعلم في الذاكرة.

تفيد كلمة مَثَل أو مِثل معنى التسوية (هذا مِثلُه ومَثَلُه) ج أمثال وهو الشيء الذي يضرب لشيء مثله فجعله مثل، بخلاف المُثلة (العقوبة) جمع مثلات.

ولم تخرج التعاريف الواردة في أمهات الكتب والقواميس عن معنى المماثلة والمشابهة بين الشيئين، فعرف ابن منظور المثل كالتالي: "مثل مِثل: كلمة تسوية. يقال هذا مِثله ومَثله كما يقال شِبهه وشَبهه، والمماثلة لا تكون إلا في المتفقين، تقول نحوه كنحوِه،

فإذا قيل: هو مِثْله في الإطلاق فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل: هو مثله في كذا فهو مساو له في جهة دون جهة"[1].

وهو ما اورده ابن فارس مع إضافة معنى المناظرة فقد عرفه: "مثل: الميم والثاء والام أصل صحيح يدل على مناظرة الشيء للشيء. وهذا مِثل هذا، أي نظيره. والمِثل والمِثال في معنى واحد. وربما قيل مَثيل كشبيه"[2]

المثل ملفوظ أصغر مرتبط بملفوظ أكبر هو القصة، الفهم الدقيق للمثل يتوقف على معرفة القصة، المثل الذي ليس له قصة يعتبر قول سائر.

فالمثل من أهم فنون التعبير الشائعة بين الناس والمتناقلة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد وعبر العصور المتعاقبة، يقول ابن عبد ربه في العقد الفريد: "الأمثال هي وشي الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب ، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان على كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها"[3].

وتوقف المرزوقي عند طبيعة المثل، كما سنقف عنده لاحقا، وظروف نشأنه فقال: "المثل جملة من القول مقتضبة من أصلها، أو مرسلة بذاتها، فتتسم بالقبول وتشتهر بالتداول ، فتنقل عما وردت فيه إلى كال ما يصح قصده بها، من تغيير يلحق في لفظها، وعما يوجبه الظاهر إلى اشباهه من المعاني، فلذلك تضرب، وإن جهلت أسبابها التي خرجت عنها"[4]

---

[1] . ابن منظور. لسان العرب. تح عامر أحمد جيدر. مر: عبد المنعم خليل ابراهيم. دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط1 ج11 2003 ص 726، 727.

[2] أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا. "معجم مقاييس اللغة. تح: عبد السلام هارون، دار الفكر.ج 5، ص 296.

[3] . نقلا عن طلال حرب . أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 1999. ص 145.

[4] . نقلا عن رودلف زلهايم. الأمثال العربية القديمة تر رمضان عبد التواب مؤسسة الرسالة بيروت لبنان 1987 ص 25.

ويقول الفارابي: "المثل ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه وفي معناه، حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السراء والضراء، واستدروا به الممتنع من الدر، وهو من أبلغ الحكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة، أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة".

الدرس الثاني: طبيعة الأمثال ونشأتها

طبيعة المثل:

للمثل مورد ومضرب

المورد هو الموقف الذي صدر عنه أول مرة قيل فيها.

المضرب هو السياق الذي أعيد انتاجه من خلاله "بمعنى أن قائله استطاع استيعاب التجربة وأدرك علاقاتها بما يحدث للإنسان من مفاجآت الحياة التي لا يتصور وقوعها"[1]

لهذا نجد لعدد من الأمثال قصصا تفسر أصل الوضع، غير أن أغلب الأمثال فقدت مثل هذا الأصل بسبب طبيعة التداول الشفوي غير أنها ظلت حية ومتداولة، فإن كان "استحضار المثل لا يقتضي استحضار القصة بالضرورة، فإن استحضار القصة مرهون بحضور المثل في ذهن الراوي. ومن هنا تأتي خصوصة قصص الأمثال، بكونها تأسيسا لمقولة حاضرة، هي مقولة المثل / المغزى. ويمكن النظر إلى القصة بوصفها إثبات لمشروعية المثل من حيث هو خلاصة تجربة إنسانية"[2] بينما هناك تعبيرات أخرى تحقق فيها الشرط الجميل ولم تتجاوز الموقف الذي قيلت فيه اول مرة.

يقول أبو بكر الخوارزمي: "ليس كل نعت صائب، ولا كل كلام فصل مثلا، إنما المثل ما استعمله واضعه وهو يقبله، ووضعه في أثناء كلامهم الخاصة والعامة، فقد قال قوم في الجاهلية وصدر الإسلام أقولا لو استعملت لكانت أمثالا، بل كانت تربى على كثير

---

[1] . محمد عيلان. المرجع السابق ص 88.

[2] . ناصر الحجيلان . الشخصية في قصص الأمثال العربية دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. النادي الأدبي بالرياض الطبعة الأولى 2009 ص 15.

مما استعملوه، فدفنت تحت النسيان وماتت في أثناء الدفاتر". (إن البغاث بأرضنا يستنسر)، (لأنا أحذر من ضب حرشته) ....

نشأة الأمثال:

بعض الأمثال تفرزه حكاية شعبية أو نكتة لا يعرف قائله، وبعضها الآخر مقتبس من القصص، وقد تنبهت بعض الأمم قديما كالسومريين والكلدانيين إلى جعلها وسيلة تعلم فنقشوها على ألواحهم، وذكر أن الجزء التاسع من كتاب الاكليل للهمذاني يحتوي على أمثال الحميريين وحكمهم باللغة الحميرية[1]. مما يؤكد فكرة كتابة الأمثال عكس ما يروجه البعض كونها تراثا شفاهيا لدى الشعوب القديمة.

وينشأ المثل عبر مصدرين:

. الانسان العادي الذي يعكس كلامه تفكيره الواقعي.

. الانسان المفكر، الفيلسوف الذي يقرأ الواقع ويحاول تعليل الظواهر وشرحها وتفسيرها وهو ما نعثر عليه في كتب الأدب والتاريخ وغيرها.

الكثير من هذه الأمثال مبني على قصة واقعية أو حادثة معروفة في التاريخ، لأنها نشأت أساسا "لتعبر عن التجارب والمواقف العملية التي تولدت في أغلبها من حالات فردية، اختلفت زمانا ومكانا، وتنوعت بتنوع الحياة نفسها. كما أنها تعكس حياة شعب له قيمه وتجاربه التي حافظ عليها عن طريق رصد ثقافته في أشكالها التي تضمن بقاءها، ومن بينها المثل" [2] إلا أن هناك كثيرا منها مبني على خرافة او أسطورة أو حكاية شعبية من الوسط العامي، ورغم أهمية حضور هذه الأنواع ضمن نصوص المثال إلا أنها لا تحضر "بوصفها نوعا قصصيا بل بما تساعد في إقامته من انواع قصصية تتحرف بمروياتها عن قول (الحقيقة) لتنشغل بالخيالي والمتوهم من الحكايات والأخبار"[3] لذلك

---

[1] . ينظر رودلف زلهايم. الأمثال العربية القديمة تر رمضان عبد التواب مؤسسة الرسالة بيروت لبنان 1987 ص 44 الهامش

[2] . محمد عيلان. المرجع السابق ص 89.

[3] . لؤي حمزة عباس . سرد الأمثال دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية مع عناية بكتاب المفضل بن محمد الضبي أمثال العرب . اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2003 ص 21.

يعتقد بعض الباحثين الإجتماعيين أن الأمثال الشعبية ليست وليدة نظام فكري أو سلوكي كما اسلفنا، بل هي رؤية تعبر عن السيرورة الحضارية للشعوب في ارتباطها بماضيها وحاضرها ومستقبلها حيث يشترك أكثر من طرف في نسج صورة المثل، ورغم طابع الخصوصية التي تتحلى بها مختلف الشعوب إل أن بعض الأمثال تتشابه ويمكن رد ذلك إلى ان مضمون هذه الأمثال واحد في كل مكان وزمان، إضافة إلى ظاهرة التأثير والتأثر الناتجتين عن رحلة الثقافات وامتزاجها.

المحاضرة الرابعة عشر: أنواع الأمثال وخصائصها

الدرس الأول: أنواع الأمثال

تصنف الأمثال ضمن الأشكال التعبيرية الوجيزة، وتقسم حسب بعض الدارسين إلى:

1. حسب الأساس الزمني التطوري: فتقسم إلى جاهلية، اسلامية، مولدة، أو أمثال محددة وأمثال شعبية . لكن لا ينبغي أن نغفل أن "الشعبية تظل سمة مهمة تغطي جانبا أساسيا من أمثال المراحل جميعها، تلك التي تختلف في مصادرها وعلة نشوئها عن الأمثال الذهنية النابعة عن الحكم والأقوال المأثورة، أو الأمثال النابعة عن الشعر"[1]

2. حسب أساس عرقي قومي: فتقسم إلى عربية، فارسية، رومية أ و تركية.

3. حسب الأساس اللغوي أو الذوقي: فتقسم إلى شفوية موجزه وكتابية طويلة (فصيحة أو شعبية).

4. حسب الأساس الأخلاقي المعياري: فتقسم إلى نافعة وضارة، محمودة ومذمومة.

هذه الأقسام غير وافية للتمييز والتدقيق بين الأنواع لما بين أنواعها من تقاطع،والتقسيم والأمثل والأشهر لها يكون حسب البنية فتقسم إلى:

أولا: الموصوف بالقدم عند جامعي الأمثال (المثل الموجز):

ونعرفه بالإشارة إلى يوم من أيام الجاهلية أو يتضمن اسم علم جاهلي مثل: "علقت معالقها وسر الجندب" وهي قصة رجل أراد خطبة امرأة فأظهروا له امرأة أخرى جميلة وعند الزواج اكتشف سوادها ودمامتها فقال لها من أنت، قالت: زوجك، قال: لست من رأيت، قالت علقت معالقها وسر الجندب، فطلقها. فهي أقدم ما نعرفه من المثال العربية، وهي تبدأ بالعصر الجاهلي وتمتد حتى بداية العصر العباسي الأول[2]

ثانيا: الأمثال على صيغة التعجب أفعل من:

---

[1] لؤي حمزة عباس . سرد الأمثال دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية مع عناية بكتاب المفضل بن محمد الضبي أمثال العرب . اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2003 ص 19.

[2] . ينظر رودلف زلهايم. الأمثال العربية القديمة تر رمضان عبد التواب مؤسسة الرسالة بيروت لبنان 1987 ص 44

مثل "على أهلها جنت براقش"، أو "أشأم من براقش" تضرب للمبالغة، "أعز من كليب"، "أكرم من حاتم"، او صفات مذمومة مرتبطة بالحيوان "أمكر من ذئب"، "أشأم من طويس" وطويس ولد يوما مات النبي صلى الله عليم وسلم، وفطم يوم مات أبو بكر، وبلغ الحلم يوم قتل عمر، وتزوج يوما مات عثمان، وولد له ولد يوم قتل علي، وكان يقول: ما دمت فيكم فتوقعوا المسيح الدجال والدابة وإن مت فأنتم آمنون.

ثالثا: الإضافي والمنسوب:

يأتي في شكل مركبات سواء بالإضافة أو النعت مثل "حكمة لقمان"، "صبر أيوب"، "سفينة نوح".

رابعا: التعابير المثلية الشائعة:

تجمع بين المركب الاسنادي التام (جملة تامة) والمركب الجزئي (شبه جملة) فمن الكنايات قولهم "فلان نقي الثوب" يريدون خلوه من المعايب، "أبو الحارث" يحيل على الأسد، "أم ليلى" تحيل إلى الخمرة التي يميل لونها إلى السواد. وقد تكون بلفظ مفرد "النعجة"، "القارورة" اللتان تحيلان على المرأة.

خامسا: الأمثال المولدة:

هي أمثال الحواضر والمدن غير مرتبطة بقصة وليس لها مورد مثل أمثالنا الشعبية الحديثة. "وهي التي جمعت وأضيفت إلى الأمثال القديمة، في مجموعات الأمثال، منذ القرن الرابع الهجري"[1]

والمثل لا يموت لأنه يحتفظ بمثل إنساني قار مثل "ظلم الأقارب أشد مضارة من وقع السيف" يعبر عن معنى قديم موجود في شعر طرفة:

وظلم ذوي القربى أشد مضارة على المرء من وقع الحسام المهند

ومن أمثلة الأمثال: "لا رسول كالدراهم"،، "الدراهم مراهم"، "من اشترى ما لا يحتاج إليه باع ما يحتاج إليه"، ، "لا تأكل خبزك على مائدة غيرك"، "تزاوروا ولا تجاوروا".

---

[1] . رودلف زلهايم. الأمثال العربية القديمة تر رمضان عبد التواب مؤسسة الرسالة بيروت لبنان 1987 ص 43.

كانت سنن النظم قديما تقتضي من الشاعر الاستشهاد بالأمثال، البيت يعمل على اشهار المثل، والمثل يعمل على إظهار البيت على ما سواه من أبيات القصيدة، والمحفوظة هي التي تحتوي على حكم وأمثال.

الدرس الثاني: خصائص الأمثال

1. يصدر المثل في مقام معين، يصدره حكيم:

نجد المثل ذاته في كلام جميع الشعوب بصور مختلفة التعبير حتى نعتت بالأقوال السائرة تجري منذ القديم مثل الشعر لذا صار السير عنصرا ثابتا في المثل وخاصية له. لكنه مجهول القائل ولا يتداول اسم قائله "ليظل ينسب إلى العقل الجمعي، وإذا ما نسب إلى لشخص ما فإن العامة لا تتداله، ما عدا ما ينسب إلى حكماء عرفوا برجاحة العقل وسعة المعرفة وحنكة التجربة"[1] .

2. الإيجاز: فالمثل يمتاز بصياغته اللغوية المحكمة، إضافة إلى الإيجاز و"الاختصار في الكلمات ذات الدلالة المكثفة سواء عن طريق الاستعارة او المجاز"[2]

وهو نوعين: إيجاز قصر: جمل موجزة بذاتها وافية بمضمون المعنى (الحركة بركة).

إيجاز حذف: خضوعا إلى قانون الاقتصاد في التلفظ

والإيجاز لا يشمل جميع الأنواع فمنها ما يتميز بالقصر البالغ ومنها ما يتسم ببعض الطول إذا تولاها الفصحاء من الناس وهذا مما يساعدنا على التمييز بين الشفاهي والكتابي (إذا سمعت المنادب فاحضر، وإذا دعيت إلى المآدب فاحذر)، (في الأرض ناس ونويس، ومنهم طاووس وطويس) .

3. الإيقاع: يتجسد في مظاهر التنغيم في المثل، وهي ظاهرة صوتية أعم وأشمل من الوزن في الكلام المنظوم (عش رجبا ترى عجبا)، (الجهل سهل المورد إلا أنه صعب

---

[1] . محمد عيلان المرجع السابق ص 94.

[2] . محمد عيلان المرجع نفسه ص 94.

المصدر)، (الرفيق قبل الطريق). فهي تمتاز بإيقاع واضح من السجع "لعله مقصود لتيسير انتشار المثل وسهولة حفظه وترداده"[1].

4. الغموض: لا تهدف جهور الباحثين إلى تقييد المثل وحفظه فقط بل محاولة توضيح غموضه، إذ أن الأمثال ترتبط وخاصة القديمة منها بقصص معينة قد لا تعرف مثل (وقعوا في حيص بيص) إذا وقعوا في أمر ينشز بينهم، ولم يعرفوا تفسير كلمتي حيص بيص.

5. استقرار بنية المثل: أجمع المحدثون القدامى أن الأمثال مستقرة البنية فلا يجوز تغييرها أو طرح شيء منها ولو كانت علامة تأنيث، "يضرب كما قيل أول مرة دون تغيير في شكله حين ضربه مهما كان من يضرب له ومهما كان جنسه، لأن المستهدف من ضرب المثل هو التجربة والتأسي في حصولها وفي سبق وقوعها لدى السلف"[2] (الصيف ضيعت اللبن)، (ما وراءك يا عصام)، (خالتي سعيدة وين تروح تعطي قعيدة" فالأصل في المثل أنه قيل في امرأة لكنه يقال للرجل الذي يحمل نفس خاصية التنقل ...

فالأمثال تعتبر شاهدا من الشواهد وبنية من القول لذا يجب المحافظة عليها كما هي، يبقى على حاله ولو تخلله اللحن، "فيجب أن يظل محافظا على صياغته الأصلية التي نطق بها لأول مرة، كيفما كانت هذه الصياغة التي لا يلحقها التصريف والتغيير"[3] لذا يجوز في المثل من الخطأ والعدول عن القواعد ما لا يجوز في غيره.

لكن قد نعثر في المجاميع على روايات متعددة للمثل: (على أهلها جنت براقش/ على أهلها دلت براقش)، فنوع الأمثال يخضعها لتحوير العبارة مع بقاء المضمون (أردت عمروا وأرد الله خارجة: يروى أردت أمرا وأراد الله غيره)

تصور الأمثال أنماط البشر وسلوكهم الانساني كضرورة المحافظة على بعض القيم كصلة القربى التي حث عليها القرآن فجاء المثل (ما تجوز صدقة وأهلها جياع) كما اهتمت

---

[1] . طلال حرب . أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 1999. ص 148

[2] . محمد عيلان المرجع السابق ص 92.

[3] . عبد الملك مرتاض. الأمثال الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 2007 ص 92

المثال بتصوير المحتال والمخادع (مية من تحت تبن)، لهذا جاءت معظم الأمثال الشعبية تحمل جانبين في طياتها من حيث المضمون

المعنى الظاهر: الذي يتعلق برسم القاعدة أو التجربة الفردية لقائله مجردة عن العلاقات الإجتماعية الأخرى.

المعنى الباطن وهو المقصود بالذات من طرح المثل أي أن المبدع الشعبي حين رأى أو عايش واقتنع بذلك بحكم التجارب المتكررة حين عرضت له تجربة مماثلة قال ذلك المثل[1]

المثل ليس مجرد شكل من أشكال الفنون الشعبية وإنما هو صراع مع الحدث يدفع بالفرد أو الجماعة إلى صياغة المثل لذلك نلاحظ سرعة تأثيره في المجتمع وانسياب هذا التأثير إلى أعمق أعماق الأوساط الشعبية بمختلف تركيباتها.

التناقض في الأمثال:

كثيرا من هذه المثال تتناقض أحيانا ولو ارتبطت مصادرها بسياق مجتمعي وظروف جد متشابهة، فهو يعبر عن "التناقض الذي يعيشه الانسان ويعبر عنه وفقا لمزاجه"[2] إلا أن هذا التناقض ظاهري فقط لأن الحالات الاجتماعية والتجارب الفردية شديدة التغير والتنوع، ولكل حالة تجربة ما تعبر عن مثل بعينه (البعد عن الناس غنيمة)، (الأقارب عقارب)، (أهلك لا تقربهم يقرصك عقربهم)، (الناس للناس)، (ايد وحدا وما تصفق)، (انصر أخاك ظالما او مظلوما).

الدرس الثالث: بين المثل/ القول السائر/ الحكمة

هناك تداخل بين هذه الأشكال التعبيرية، "ويبدو أن ظروف العيش لدى المجتمع الواحد وانسجامه في طباعه وأخلاقه وعاداته وتقاليده جعل انطباق الكثير من التجارب الحكمية والأقوال المعبرة عنها من المثل، من باب إطلاق الجزء على الكل ، اي ذلك من

---

[1] . ينظر عبد الملك مرتاض المرجع نفسه ص 12،13.

[2] . محمد عيلان المرجع السابق ص94.

مصداقية على مستوى الواقع"[1] لذلك وجدنا عددا من الدراسات حاولت التمييز بينها، وتوضح خصائص كل منها بمقارنتها بالأخرى.

. **المثل:** أساسه التشبيه وما يقع في حكمه من وجوه بلاغية، يسعى قائله أو مردده "إلى تزويد ذاكرة الأجيال بوسائل تكتشف مجاهل الحياة التي تطرأ يوما بعد يوم، تبعا لتطور الانسان وتبعا لتطور ماحوله"[2].

. **القول السائر:** عبارة تتفق مع المثل في في الإيجاز والشيوع وصوغ العبارة، وتختلف عنه من حيث استعمالها بمعناها الحرفي[3]، ولا تعتمد بالتالي على التشبيه وعلى ما يقع في حكمه من وجهة نظر بلاغية، فهو غير مرتبط بحادثة معينة "ولكن دقة تركيب مفرداته وتناغمها جعلا منه يشبه الكلام العادي من جهة، ومن جهة أخرى يتضمن معلومات موجزة مركزة في جمل أشبه ما تكون بجمل المثل، بل يتطابقان في البناء النحوي، لما فيه من إدراك للموضوع"[4] .

والقول السائر يقرر شيئا واقعا مثل (رانا والموت ورانا)، (تاج المروءة التواضع)، (التسلط على المماليك دناءة)

. **الحكمة:** هدفها إصابة المعنى وترمي إلى التعليم، ويكون انتاجها وشيوعها بين الخاصة، "فهي تعبر عن خبرات الحياة . او بعضها على الأقل . مباشرة في صيغة تجريدية. وإنه ليس من قبيل الصدفة ، أن ينسب أمثال هذا النوع إلى الحكماء والفلاسفة، الذين وهبوا المقدرة على التعبير التجريدي"[5] تقوم الحكمة على التجريد وتستدعي التأمل، وهي أكثر قابلية للتعميم.

---

[1] . محمد عيلان المرجع السابق ص 89.

[2] . محمد عيلان المرجع السابق ص 88.

[3] . ينظر عبد الحميد بورايو الأدب الشعبي الجزائري ص 68.

[4] . محمد عيلان المرجع نفسه ص 88.

[5] . رودلف زلهايم. الأمثال العربية القديمة تر رمضان عبد التواب مؤسسة الرسالة بيروت لبنان 1987 ص 32.

فالحكمة تتضمن موعظة او نصيحة أو عبرة "يلعب فيها الدين دورا أساسيا، إذ تشكل توجيهاته موضوعا لها"[1] مثل قول الإمام علي (عمرت الأبدان بحب الأوطان)، (العلم ضالة المؤمن)، (أغنى الغنى العقل وأفقر الفقر الجهل)

أما المثل فقد يتضمن ذلك وقد لا يتضمن، فهو قابل للكثير من الدلالات مع اشتماله على مقومات المثل الكامل من تشبيه وإيجاز وبلاغة وسهولة التصاق بالذاكرة ... ومن ثمة فهو ألصق بالحياة الشعبية وأصدق من الكلمة في تصوير حياة المجموعة المتداولة بين أفرادها في سرائهم وضرائهم، وأنواع العلاقات القائمة بينهم، والمثل العليا التي يشتركون في تقديسها، في حقبة معينة من الزمن وأصدق أيضا من القول السائر[2].

وظائف الأمثال:

. وظيفة تواصلية: فقائل المثل يكون محل احترام وتقدير. خاصة أنه يقوم بدورة التربوي "قبل التجربة او بعدها، فعند الإقدام على أمر قد يتذكر المقدم مثلا خاصا به أو قد يذكره به أحدهم"[3] فلا يقدم عليه أو يدرك خطأه ويصلحه يتميز بخاصية التربية والتعليم ومنح المعلومة جاهزة[4] .

. وظيفة اقناعية أو حجاجية: مثل في المعاملات التجارية أو الخلافات العائلية.

. وظيفة تنبيهية: وهذا عند المداح مثلا كي يسترعي انتباه مستمعيه.

. وظيفة حوارية: فيكون المثل بمثابة جواب عن سؤال.

. وظيفة ترفيهية: يحمل المثل الناس أحيانا على الضحك والانشراح.

---

[1] . محمد عيلان المرجع السابق ص 89.

[2] . عبد الحميد بن هدوقة. أمثال جزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 1993 ص 12، 13 .

[3] . طلال حرب . أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 1999. ص 153

[4] . ينظر محمد عيلان المرجع نفسه ص 94

وقد يقوم بدوره التثقيفي "بالاستماع إلى قصته التي نشأ منها، فيرسخ في ذهن المستمع، فينصح به الآخرين إن مروا بتجربة مشابهة، أو ينتصح به في الظروف المشابهة لقصة المثل"[1] .

وهي وظائف لعبها المثل في المجتمع الجزائري التقليدي ولا زال يلعبها حتى اليوم.

[1] . طلال حرب . أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 1999. ص 153

المحاضرة الخامسة عشر: الألغــاز

اللغز الشعبي جنس أدبي قديم قائد بذاته له أصوله ومقوماته الفنية واللغوية والبلاغية، وهو من الأشكال التعبيرية الشائعة الأكثر رواجا وشيوعا. يطلق عليه في المفهوم الشعبي "المحاجية" أو "الحجاية"، والأحجية في حد ذاتها معناها في المعاجم العربية بوجه عام "مخالفة اللفظ للمعنى"[1] ومنها اشتقت العبارة الشعبية الشهيرة "راه يحاجي ويفك" أي أنه يسأل ويجيب في نفس الوقت.

واللغز لغة حجر الضب يقول الزمخشري: "لغز اليربوع حجرته وألغزها: حفرها ملتوية مشكلة على داخلها ولغز في حفره وألغزه. ومن المجاز: ألغز كلامه: عماه ولم يبينه". فالضب والفأر واليربوح تحفر جحورها مستقيمة إلى الأسفل ثم تعديل إلى اليمين والشمال عروضا تعترضها تعمية ليخفى مكانه بذلك.

يقول ابن منظور: "ألغز الكلام وألغز فيه عمي مراده وأضمره على خلاف ما أظهره"[2]

اصطلاحا: نقل اللغز عن معناه الحرفي الأول المادي الحقيقي إلى المعنى الثاني المجرد المجازي ليدل على التعمية في الكلام على المتلقي[3]، اللغز خطاب لغوي يمتاز بالغموض والالتباس والاشكال والالتواء في بنيته اللغوية الشكلية ... لغز المرء في حديثه أي كساه بمسحة من الغموض واللبس ولم يبينه.

وهو شكل أدبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية وكان يساويهما في الانتشار[4].

---

[1] . عبد الملك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية 2007 ص 13

[2] . ابن منظرو لسان العرب مادة لغز

[3] . عبد الملك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية 2007 ص 13.

[4] . عبد الملك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية 2007 ص 13.

الدرس الأول: نشأة اللغز وتطوره

نشأ منذ قديم الزمان حين كان العقل البدائي يمرن نفسه على التلاؤم مع الكون الذي يحيط به[1]، لذلك يحب الأطفال اللغز مثلهم مثل البدائيون. ونجد الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى مثل الأسطورة والحكاية العجيبة والخرافية تتضمن الألغاز، فاللغز يشير إلى غموض الحياة، وهو في الوقت نفسه يمثل إدراك العقل البكر .

وكانت الألغاز عند قبائل الهند الصينية، كما يقول جيمس فريزر[2]، مرتبطة بموسم الحصاد دون أن يعرف السبب، لكنه يقترح أنها في الأصل عوضا عن الكلمات المباشرة، وكأنها كما يرى الدكتور محمد عيلان "تعويذة تمنع الأذى غن المحاصيل وعن محيط الانسان وما يمكن أن يؤذيه أو يعترضه أو للتقرب من الآلهة"[3] ، فبعض القبائل تطرح الألغاز قبل أن يكفن الميت باعتبارها وسيلة لخداح الروح حتى لا تهرب، ولا تزال هذه العادة عند بعض المسنين في بريطانيا، كما كان ينظر إلى "الزوجين اللذين يحلان الألغاز التي تطرح عليهما على أنهما قادران على تأسيس عائلة ورعايتها، ويستبشر من يحل ألغاز الحصاد بقدرته على حل غموض الحياة، ولذلك ينتظر أن يكون موسمه جيدا[4].

ومن الألغاز التي وصلتنا مع التراث الشعبي ألغاز ملكة سبأ على سليمان المشهور بذكائه فكان مما طرحته عليه: (ما هو الذي يعيش في باطن الأرض ويكون غذاؤه التراب ويتفجر كالمياه ويضيء البيوت) [5]، وكذلك لغز أوديب، وكذا لغز الاسكندر حين أعطي عند نهاية العالم حجرا بحجم العين وقالوا له خذه فإن فيه علما كثيرا، ولم يتمكن من فهم اللغز حتى هداه الخضر عليه السلام إلى الحل بوزنه مع التراب لترجح حفنة التراب رغم

---

[1] . عبد الملك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية 2007 ص 14.

[2] . ينظر كتاب جيمس فريزر الغصن الذهبي

[3] . . محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013 ص 99.

[4] . طلال حرب . أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 1999. ص 157.

[5] . ينظر طلال حرب . أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 1999. ص 154.

خفتها، وشرح له إن الحجر هو عين الانسان الذي لا يشبعه ولا يملؤها إلا التراب عند الموت.

وكان أغلب الوقت لا يروى مفردا وإنما داخل الحكايات الشعبية والخرافية، ولعب دورا كبيرا فيها. وهناك حكايات خرافية وشعبية اتخذت شكل اللغز بوصفها كلا ويسمونها حكايات الألغاز (مثل حكاية ابنة صاحب المكس)، وقد أغرم بها الهنود وتداولوها كثيرا وأشهرها (حكاية التمثال).

وتعاقبت العصور والأجيال ونسي الباعث الأول الذي خلق من أجله اللغز فلم يعد يستخدم لكشف موقف غامض كما عند البدائيين، بل ارتبط بالسمر وأحيانا لكشف غباء الإنسان العادي والسخرية منه. والذي يدقق النظر في هذا التراث الشعبي يجد أن الفئات الشعبية لم يفتها شيء من الأشياء أو أمر من الأمور إلا وضعت له ألغاز، ووقف عنده الانسان "متأملا مختبرا مقررا، بطريقته الخاصة: فللريح ألغاز، وللرعد ألغاز، وللنهر ألغاز، ونحو ذلك قله في النمل، والبوم الدجاج، ثم في اليدين والعينين والأسنان .... ثم إنه من العسير جدا حصر المواطن التي انصبت عليها ألغازها الشعبية ، لأن مثل هذه المواطن متنوعة وكثيرة وغنية"[1]

الدرس الثاني: اللغز والأسطورة

حاول بعضهم تفسير الألغاز باعتبارها بقايا تحولت إلى لعب لبعض أسئلة الحكمة التي كانت تدور في الزمن الماضي حول أشياء وأسرار دينية وأسرار لبعض العادات والممارسات الدينية.

فاللغز يشابه الأسطورة لأن كلا النوعين يستهدف الوصول إلى المعرفة وإلى الفهم عن طريق السؤال والجواب، والفرق أن الأسطورة عبارة عن جواب على سؤال متضمن فيها وغير محدد تحديدا مباشرا في حين أن اللغز يأخذ شكل السؤال الذي يستلزم إجابة السامع له، إلا أنه في حقيقة الأمر اللغز لا ينتهج نهج الأسطورة فهو لا يطمح إلى الإخبار بمعلومات بقدر ما إن قيمته الحقيقية لا تكمن في الإجابة وإنما في عملية التفكير.

---

[1] . عبد الملك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية 2007 ص 31، 32.

فاللغز إذن لا يمثل بقايا أو رواسب لبعض اختبارات الحكمة القديمة لكنه وجد ونشأ منذ القديم ليعبر عن رغبات الانسان في اللهو واللعب مثل لعبة الأم مع الطفل حين تخفي شيء ما وتحفزه على البحث عنه.

وقد تتضمن الأساطير والحكايات كما ذكرنا ألغازا، لكنها أبقى منها فقد يبقى اللغز ولا تروى الحكاية أو الأسطورة، إما ختزالا (جدي يحمل كيسا من الإبر)، أو جهلا (جدتي بنت يعقوب تحمل مائة خرقة من القماش).

وظائف اللغز:

1. وظيفة ترفيهية: كأن يلتقي مجموعة من الناس وبالتالي يجدون في الممارسات التلغيزية خير وسيلة للترفيه عن بعضهم البعض، وبالتالي التباري في طرح الألغاز والبحث عن الإجابات. أو يجتمع الفتيان والفتيان متسامرين في المناسبات السعيدة "فيأخذ الحديث بهم في مثل هذه الملاغزات الطريفة"[1]، وقد تطرح الأم أو الجدة على الأطفال الصغار بعض الألغاز قبل النوم .

2. وظيفة اختبار الذكاء: من أجل تنمية نسبة الذكاء والقدرة على التفكير والإدراك والتخييل[2]، ويذكر في القديم أنه كثيرا ما كان يطرح سلطان القبيلة لغزا على أفراد رعيته ويعدهم بمكافأة لمن يتوصل إلى معرفة الجواب، وقد تستغرق مدة البحث عن الحل شهورا وسنوات وتنقلات كثيرة وشاقة وقد ينجح البطل ويصل إلى هدفه كما قد يفشل ويشنق[3]، وقد تقع حروب بين القبائل المتجاورة على إثر لغز تطرحه قبيلة على الأخرى.

مميزات اللغز:

. **الجمل القصيرة:** فجمل اللغز قصيرة غير مباشرة "لحسن إجادرة التورية فيها"[4] مثل (خضرة في نباتها، حمرة في رباطها، والا ما امنتش سقسي مولاتها).

---

[1] . عبد الملك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية 2007 ص 15

[2] . محمد سعيدي . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ديوان المطبوعات الجامعية دون تاريخ ص 100.

[3] . ينظر محمد سعيدي . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ديوان المطبوعات الجامعية دون تاريخ ص 100.

[4] . . محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013 ص 106

. **السجع:** مثل (تطير بلا جنحين وتاكل اللحم بلا سنين) .

. **الجناس:** مثل (اسمها بالسين ماهي سلسلة ماهي سكين لبنات ثناش والاولاد ستين). ناهيك على أننا نلاحظ أن عبارة (ماهي سلسلة ماهي سكين) كانت قد سبقتها عبارة (اسمها بالسين)، وختم اللغز بعبارة (الاولاد ستين) " فأقامتا سجعة واحدة"[1]

. **الموسيقى والإيقاع الداخلي الخفيف والسريع:** (زوج بنات قدقد وحده تخدم الخير ووحده ما شافها حد)، حيث "نجده يعول على إيقاع صوتي واحد: يمثل نغما موسيقيا كاملا، وهذا الإيقاع نجده منسجما كل الانسجام مع الدال والمدلول، فهو بمثابة تتويج لعملية التفكير، والبث والتلقي في الرسالة"[2] فلا أحد يستطيع أن يغير من الدالات الساكنة الممثلة للإيقاع الصوتي لرسالة هذا اللغز..

. **التلاعب الصوتي:** وهو "من حيل اللغز"[3] كاستعمال كلمتين متحدتين في النطق مختلفتين في الهجاء والمعنى (زوج خواتات وحده حنات والأخرى لبات)، وقد تكون كلمة واحدة لها معنيان.

---

[1] . عبد الملك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية 2007 ص38.

[2] . عبد الملك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية 2007 ص 141.

[3] .. محمد عيلان . محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة 2013 ص 106

المحاضرة السادسة عشر: البناء الهيكلي العام للغز

الدرس الأول:

يقوم هيكل اللغز على ثلاثة عناصر أساسية:

1 . **المقدمة:** فيها دعوة الآخر إلى الاستماع أو طلب حل نص اللغز، أو الإعلان والتنبيه لسؤال اللغز الموجه. وهي عادة ما تكون جملة يتلفظ بها صاحب اللغز اختياريا وكأنه "إعلان صريح لبداية صراع ثنائي بين صاحب اللغز من جهة والطرف الآخر المطالب بتفكيكه أو حله"[1].

إن صاحب اللغز منذ المقدمة "يحدد لنفسه مرتبة أعلى معرفة من الطرف الآخر، فهو يمتلك قدرة الجواب، وفي أحيان كثيرة يبعث سؤاله عبر المقدمة محملا بخطاب عنيف وتشيع منه روح التحدي"[2]، مثل: (حاجيتك ماجيتك/ ما تسمى بالسين/ والسين في حيوط البناية/ فكها ولا نوض من حذايا). وهذه العبارة الأخيرة حسب عبد الملك مرتاض "لايعدو ان يكون مكونا لسجعة كان لا بد منها لإرضاء الذوق الشعبي الحريص على هذه الأصوات المنسجمة في الكلام"[3]، وهذا ما ذكرناه سابقا عند حديثنا على مميزات اللغز.

نلاحظ أن نص المقدمة يحتوي نص اللغز يفتحه ويختمه، لكن نص المقدمة الأكثر شيوعا وانتشارا والتصاقا بنص اللغز الجزائري هو (حاجيتك ماجيتك).

2 . **السؤال:** أهم عنصر في بنية اللغز التركيبية . ويتشكل السؤال من:

الموضوع: هو ما يرمز إليه بالممثل المستعار والمطلوب في الجواب عن السؤال المطروح[4] .

---

[1] . محمد سعيدي . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ديوان المطبوعات الجامعية دون تاريخ ص 103.

[2] . محمد سعيدي . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ديوان المطبوعات الجامعية دون تاريخ ص 103

[3] . عبد الملك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية. ديوان المطبوعات الجامعية 2007 ص38.

[4] . محمد سعيدي . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ديوان المطبوعات الجامعية دون تاريخ ص 105

الخطاب الإخباري أو الوصفي: يكتسب نص اللغز طابعا وصفيا إخباريا عن الموضوع، أي ذكر بعض أوصاف أو الأخبار المتعلقة بالموضوع ، أو التي قد توحي بالموضوع.

وقد تنتهي نصوص الألغاز بعبارة تساؤلية مثل: ماهو؟ من هو؟ ماهي؟ كيف؟

كما قد تغيب الصيغة التساؤلية من نهاية النص لكن تشم رائحتها.

3 . **الجواب:** ينحصر عادة في كلمة واحدة، أما في حالة عجز المستمعين عن فهم الجواب، أو عدم قدرتهم على الحل، فإن المجيب يضيف تعليقا مختصرا، أو شرحا وتفسيرا ليوضح الإجابة، أو ليكشف عما تحمله من رموز، أو عن دلالة الاستعارة وطبيعة الأوصاف الحقيقية والمجازية، وعلاقتها بالسؤال والبرهنة عليها من خلال موضوع الجواب[1].

الدرس الثاني: أنواع اللغز

1. **اللغز البسيط:** العلاقة فيه قريبة بين نص اللغز والجواب، فيكون الجواب متضمنا في اللغز، فهو "نوع خفيف يختص بالمجالس والمفاكهات، يقتصر فيه غالبا على ذكر الصفات القريبة للشيء المسؤول عنه، ويستطيع الاهتداء للحل كل ذي نباهة وذكاء"[2] مثل: (اسمها بالميم والميم في القلب ما احلاها، إذا غابت الميم اتكل على الله وانساها).

2. **اللغز المعقد:** "تذكر فيه صفات المسؤول عنه البعيدة، فيصعب حله إلا على من كان يمتلك ذكاء خاصا"[3]، تكون العلاقة بين طرفي اللغز بعيدة ويوحى إليه عن طريق الاستعارة، ويكون وجه الشبه بعيدا بين الطرفين، وتقربهما الصورة الاستعارية (المطر ينزل والتل يعلو).

---

[1] . يرجع لتفصيل أكثر إلى كتاب محمد سعيدي . الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ديوان المطبوعات الجامعية دون تاريخ ص 105، 106.

[2] . طلال حرب . أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 1999. ص 156.

[3] . طلال حرب . أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 1999. ص 156.

3. ألغاز المغالطة: وفيها يبحث المسئول عن الجواب في مكان بعيد بينما يكون الحل أمامه ولا يتوقعه (أمر أمير الأمراء بحفر حفرة في الصحراء ليشرب منها الكرماء والأقارب والأعراب والعربان، كم راء في ذلك؟)، ويمكن إدراجها "في باب الطرفة، وهي الأغاز التي يكون جوابها مفاجئا وحافلا بالضحك"[1] مثل: (جاء نابليون إلى مصر وهو يرتدي حمالة لسرواله تنقسم إلى ثلاثة ألوان: أبيض، وأخضر وأصفر، لماذا؟).

4. الألغاز الشعرية: وهي ألغاز تأتي على شكل شعر، مثل:

وذي خضوع راكع ساجد ودمعه من جفنه جاري

مواضب الخمس لأوقاتها منقطع في خدمة الباري

وهو لغز معنوي "يشار فيه إلى الموضوع بمجرد ذكر صفاته الذاتية"[2]

أو:

أحرقه الله بنصف اسمه وصير الباقي صراخا عليه

5. ألغاز الإعراب: وهي ألغاز نحوية، مثل:

أقول لخالدا ياعمرو لما علتنا بالسيوفُ المرهفاتُ

لم نصبت خالد وحقها الجر، ورفعت السيوف والمرهفات وحقها الجر كذلك؟

أو:

لقد قال عبدَ الله قولا عرفته أتانا أبي داود في مرتع خصب

لم نصبت عبد وحقها الرفع، وجرت أبي وحقها الرفع كذلك؟

6. اللغز العويص: وهو الذي يحتاج إلى ذكار كبير جدا لحله، فهو فوق المعقد ويستعصي على الحل، مثل (التقت امرأتان برجلين فقالتا معا: مرحبا بزوجينا وابنينا وابني

---

[1] . طلال حرب . أولية النص. نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي . المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتزيع بيروت لبنان الطبعة الأولى 1999. ص 157.

[2] . موسى الأحمدي نويوات الألغاز والمعميات دار البصائر للنشر والتوزيع الجزائر 2009 ص 06.

زوجينا، كيف يكون ذلك؟ وماهي درجة القرابة بينهم؟) أو (مر جماعة على امرأة تكلم رجلا فسألوها من هذا فأجابتهم: مالكم ومالي أخو زوجته يكون خالي).

7. اللغز المعمى: من حيث أنه مغطى عليه، ويستحيل حله من الوهلة الأولى، لكنه في كل مرة يقدم توضيحا فينكشف شيئا وشيئا حتى يصبح بالإمكان حله، واللغة العربية "تستأثر بنصيب وافر من المعميات والألغاز، وذلك لسعتها وغناها، وكثرة مفرداتها، ومجال التلاعب بمعانيها وتراكيبها ووفرة الغريب فيها، والقدرة عن التأويل والتصحيف والتحريف في حروفها لخلوها من الحركات والعجمة"[1]، مثل: (ما اسم شيء تركيبه من خمسة حروف/ وهو عند جميع الناس معروف/ ذكرته الشعراء في شعرها، والسمار في سمرها/ ثالثه كخامسه/ إذا حذف حرف من آخره بقي اثنان/ يتكون من أحرفه الثلاثة اسم لحيوان/ إذا عكست مبناه لم يتغير معناه/ أقسم الله به في القرآن/ وهو ذو نفع وشان/ اسم لشهر من الشهور معروف)[2].

[1] . موسى الأحمدي نويوات الألغاز والمعميات دار البصائر للنشر والتوزيع الجزائر 2009 ص 05.

[2] . للعودة إلى هذا اللغز وغيره مما ينتمي إلى هذا النوع يمكن العودة إلى كتاب موسى الأحمدي نويوات الألغاز والمعميات دار البصائر للنشر والتوزيع الجزائر 2009 ص 09 وما بعدها.

المحاضرة السابعة عشر: الشعر الشعبي

بعد أن تطرقنا بالدرس الأنواع النثرية من الأدب الشعبي الطويلة منها والقصيرة، ننتقل الآن إلى دراسة الأنواع الشعرية منه .

الدرس الأول: بدء الاهتمام بالشعر الشعبي

إن الفنون الشعبية من قصص وأشعار وسير تعتبر الأكثر تعبيرا عن حاجات الوجدان الشعبي وعن الهوية والثقافة الوطنيتين.

وقد عانى الشعر الشعبي من التهميش ونقص الاهتمام ويعود هذا لعدة عوامل أهمها:

. ما تتطلبه المرحلة من الدفاع على اللغة العربية واسترجاع حقها في الوجود بعد ما تعرضت إليه من اضطهاد واستعباد من طرف المستعمر، خاصة أن هذا الأخير لجأ إلى العناية باللهجات المحلية وآدابها لتحقيق هذا الغرض.

. تعارض العناية بالتراث المحلي مع فكرة الوحدة الثقافية واللغوية العربية، والتي ظلت بعض النخب الثقافية العربية متشبثة بها خاصة بعد فشل تحقيقها في المجال السياسي.

. تقييم الأدب الشعبي من وجهة نظر تراه خاليا من القيم الجمالية، وبالتالي هو غير مؤهل لأن يدرس من هذتا الجانب.

وهي عوامل بعيدة عن الموضوعية، تبررها مواقف إيديولوجية بحتة لا علاقة لها بالبحث العلمي. وقد كان لمثل هذه المواقف من الأدب الشعبي أثر سلبي على وضعيته فأهمل وضاع أكثره، ولم يحفظ منه سوى القليل الذي حافظ عليه بعض الرواة، يحدوهم في ذلك حبهم لهذا التراث واعتزازهم به، إلى حد دفعهم حتى إلى حجبه عن الباحثين والدارسين الذين يسعون إلى جمعه وتحليله.

الشعر الشعبي في الجزائر:

كان الشعر الشعبي أصيلا ملتصقا بالواقع وسجلا للحوادث التاريخية ، فأول من تحدث عن سقوط العاصمة الجزائرية سنة 1830 هو عبد القادر الوهراني في قصيدة نظمها سنة 1846 يقول في بعض أبياتها:

الأيام يا اخواني تبدل ساعاتها والدهر يتقلب ويولي في الحين

بعد ما كان سنجاق البهجة ووجاقها الأجناس تخافها في البر وبحرين

آمنين راد ربي ووفى ميجالها واعطاوها أهل الله الصالحين

الفرانسيس حرك لبها وخذاها لا هي ميات مركب لا هي ميتين

بسفاينه يفرض البحر قبالها كي جا من البحر بجنود قويين

غاب الحساب وادرك تلف حسابها الروم جاو للبهجة مشتدين

راني على الجزاير يا ناس حزين[1]

في وقت غابت فيه قصائد بالعربية الفصحى. فرغم ما عانته اللغة العربية وعلومها من وهن وتهميش منذ عصور الضعف والانحطاط ثم ما تعرضت له من تضييق على أيدي السلطات الفرنسية، إلا أن حركة الشعر الشعبي "ازدهرت وتواصلت، حيث أنها لا ترتبط بالعلم والتعليم، ولا يحتاج روادها لمدارس يرتادونها ، وهي التي تنثال عفو الخاطر على ألسن الأميين والبسطاء"[2] لكن هذا لا ينفي أن منهم من خاض المعارك البطولية ضد المستعمر ومنهم من استشهد او نفي أو سجن أو قتل أمثال محمد بلخير وابن مسايب والشيخ بن يوسف وعبد الله بن كريو والشيخ السماتي وبن قيطون وغيرهم كثير.

ولم يصمت الشعراء منذ بداية الاحتلال وإلى نهايته فما من انتفاضة شعبية إلا وكان وراءها شعراء يحثون المجاهدين والثوار على خوض المعارك والصمود في القتال يهددون

---

[1] . قصيدة عبد القادر الوهراني "دخول الفرانصيص"، مجلة آمال (عدد خاص بالشعر الملحون) العدد 4 نوفمبر ، ديسمبر . وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر 1969 ص 74.

[2] . مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة ووالأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ةالجزائر العدد 18. ص 184.

العدو ويتوعدونه، يصفون المعارك ويمدحون القادة والأبطال، بل وخاض بعضهم معركة السيف بالموازاة مع معركة اللسان مثل محمد بلخير الذي رفض المهادنة والاستسلام إلى أن نفي إلى جزيرة كورسيكا. ونذكر نموذجا لشعر شاعر شعبي حكم عليه بالسجن المؤبد مع الأشغال الشاقة:

يا حمام القصور راني مباصي بالزور

من الحكم المذكور الامحان جات قوية

هذا عن البدايات الأولى للشعر الشعبي الجزائري، الذي لم يمس من طرف المستعمر باديء الأمر، "ولم يتمكن من النيل منه جحافل الجيش الفرنسي، إلا أولئك الذين خاضوا غمرات الكفاح المسلح منهم"[1] . ونشير أيضا إلى أن هذا الشعر قد أبدع في ظل القيم الفنية التي ورثها عن الشعر العربي القديم متأثرا من ناحية أخرى بالموشحات والأزجال الأندلسية خصوصا في أشكاله وأوزانه مع الاحتفاظ بمقوماته وخصائصه الفنية آخذا كل عناصره الجمالية من اللغة العامية التي طوعها الشعراء موفقين بينها وبين اللغة الأم فجعلوها عذبة كالماء الزلال.

يدفعنا الحديث عن علاقة الشعر الشعبي بالأزجال الأندلسية، أن نعود إلى التعريف المصطلحي لهذا النوع من الشعر، وأي المصطلحات هي الأنسب والأكثر استخداما في مجتمعنا الجزائري.

[1] . مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة ووالأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ةالجزائر العدد 18. ص 184.

الدرس الثاني: الشعر الملحون

يوسم الشعر الشعبي عادة بالجمعية، يتناقل شفاها، يكون مجهول المؤلف، يرتبط إنشاده وارتجاله (إعادة إنتاجه) بالمناسبات الاحتفالية، ويفقد وظيفته عندما تحدث تغيرات هامة في المجتمع، فيصبح فولكلورا، يتم أداؤه في المناسبات الاحتفالية من طرف فرق فنية محترفة ومختصة تنشئها عادة المؤسسة الرسمية.

تداولت الجماعة الشعر الملحون "فأصبحت معاييره جزءا من التقاليد الفنية الموروثة والمتفق عليها بين محترفيه، كما أنه عبر من خلال مبدعيه عن روح الجماعة وانشغالاتها، وجسد هويتها الفنية"[1]، وهو إلى جانب ذلك متداول أيضا غناء من طرف بعض المؤدين المحدثين . ذوي الشعبية . سمحوا لأنفسهم بغناء مقاطع شعرية منهدون نسبتها لأصحابها، فأصبح يعامل وكأنه مجهول المؤلف مثلما فعل رابح درياسة لما غنى بعض شعر الشيخ السماتي وكما فعل الشاب خالد لما غنى مقاطع من شعر مصطفى بن ابراهيم.

يستند الشعر النخبوي إلى احتراف مجموعة من الأفراد قد تتسع أو تضيق للإبداع الشعري، بحيث يتم على مر التاريخ بناء تقاليد متينة يتميز بطغيان الروح الفردية والتعبير عن ذات الشاعر، والثبات النسبي للقواعد الفنية والحرص على المحافظة على ما ينتجه الشاعر بحيث يصبح أدنى تغيير مدعاة للانتقاد والاستهجان ليس فقط من طرف الشاعر نفسه بل من طرف متداولي شعره ورواته، وكل هذه الخصائص تتوفر بشكل واضح في الشعر الملحون الجزائري فهو على هذا الأساس يخرج عن الشعر الجمعي ويرتبط بالنخبوي خاصة ان أغلب شعراء الملحون كانوا ينتمون للنخب الثقافية في زمنهم وحسب معايير عصرهم فأغلبهم تقلد مناصب وظيفية هامة مثل القضاء (عبد الله بن كريو) والقيادة السياسية للقبيلة (مصطفى بن براهيم) وبعضهم متخرج من أرقى المدارس وذووا تكوين فقهي عالي مثل سعيد بن عبد الله المنداسي ومحمد بن يوسف واحمد السماتي[2].

---

[1] . عبد الحميد بورايو . "في الثقافة الشعبية الجزائرية" ص 15.

[2] . ينظر عبد الحميد بورايو . "في الثقافة الشعبية الجزائرية" ص 16.

تعاريف مصطلحية:

تتعدد التسميات لهذا النوع من الشعر فهناك من يسميه الشعر الشعبي، وهناك من يفضل تسمية الملحون، وبالمقابل هناك من يطلق عليه مصطلح الزجل فأي التسميات أصح وأنسب؟

مر بنا سابقا تعريف الشعبية عندما تحدثنا عن تعريف الأدب الشعبي في بداية السنة، فما معنى الملحون؟

الملحون لغة: يقولا ابن منظور: "لحن، اللحن: من الأصوات المصوغة الموضوعة وجمعه ألحان ولحون، ولحن في قراءته إذا غرد وطرب فيها بألحان. وفي الحديث: اقرءوا القرآن بلحون العرب، وهم ألحن الناس إذا كان أحسنهم قراءة أو غناء، واللحن واللحن (بفتح الحاء) واللحانة واللحانية: ترك الصواب في القراءة والنشيد ونحو ذلك"[1].

ويقول الزمخشري في أساس البلاغة : "لحن في كلامه إذا مال عن الإعراب إلى الخطأ أو صرفه عن موضوعه إلى الإلغاز ... ولحنته نسبته إلى اللحن، وقلت له: قد لحنت، ولحنت له لحنا: قلت له ما يفهمه عني ويخفى على غيره. وعرفت ذلك في لحن كلامه: في فحواه وفيما صرفه إليه من غير إفصاح به ... ولحن في قراءته تلحينا: طرب فيها بألحان ولحون. ولحن ذلك عني، بكسر الحاء: فهمه. وألحنته إياه"[2]

يتضح مما سبق إن هذا النوع من الشعر سمي ملحونا إما لأنه:

. من التلحين والغناء لأن فيه طرب .

. من اللحن الذي هو الخروج عن قواعد اللغة.

فأي السببين أصوب؟

لو اعتبرناه من التلحين بمعنى الطرب فيكون بناء عليه جزء كبير من الشعر الجاهلي ملحونا لأن أغلبه كان يغنى وحسان بن ثابت يقول:

---

[1] . ابن منضور. لسان العرب المحيط ج5 تقديم الشيخ عبد الله العلايلي، وأعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط . دار الجيل بيروت 1988 باب اللام (مادة ل ح ن)

[2] . الزمخشري . "أساسي البلاغة" دار صادر للطباعة والنشر بيروت 1965 ص 561، 562.

تغنى بالشعر إن كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

أما لو كان من اللحن فنحن نعلم إنه بلغة عامية وهي لا تشكل فأين يكمن الخروج عن قواعد اللغة إذن؟ والأرجح أنه سمي كذلك للسببين معا

اصطلاحا: يعتبر محمد الفاسي إن هذا اللفظ مشتق من التلحين بمعنى التنغيم لا من اللحن أي الخطأ لأن اللغة المستخدمة هي لغة غير إعرابية[1].

ويعتبر محمد المرزوقي أن الشعر الملحون أعم من الشعر الشعبي إذ "يشمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص. وعليه فوصف الشعر الملحون أولى من وصفه بالعامي ...فهو من لحن يلحن في كلامه أي نطق بلغة غير معربة، أما وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعامة فكان وصفه بالملحون مبعدا له من هذه الاحتمالات"[2].

ويحبذ العربي دحو على العموم مصطلح الشعبي على الملحون باعتباره اسما شاملا للنص الشعري غير الأكاديمي، كما يعتبر أن الشعبي مصطلح مناسب للبيئة العربية[3] .

ويناقض عبد الملك مرتاض هذا الرأي، ويرفض مصطلح الشعر الشعبي رفضا تاما لكونه مصطلحا إيديولوجيا وغير علمي، لأنه يحتقر كل ما ينتمي إلى الشعبي حتى ولو كان جميلا، ويقدر كل ما لا ينتمي إليه حتى ولو كان رديئا، فمجرد صدور هذا الشعر عن عامة الشعب أو شيوعه في أوساطهم ليس سببا كافيا لتحقيره أو الانتقاص منه[4].

ويوظف الباحث المغربي عباس الجراري مصطلح الزجل[5] لأن الأندلسيون سبقوا إليه ولانتشاره في مختلف البلدان العربية . يقول ابن خلدون: "ولما شاع فن التوشيح في أهل

---

[1] . ينظر محمد الفاسي "معلمة الملحون" القسم الأول من الجزء الأول مطبوعة أكاديمية المملكة المغربية المغرب 1986 ص 100، 101 .

[2] . محمد المرزوقي . الأدب الشعبي، الدار التونسية تونس 1967 ص 51.

[3] . ينظر العربي دحو .الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية ج1 المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989 ص 31.

[4] . عبد الملك مرتاض. "مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية " . أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهيات الإفريقية من 12 إلى 14 مارس 1989 منشورات المركز الوطني للدراسات التاريخية الجزائر 1993 ص 39، 40.

[5] . عباس الجراري "الزجل في المغرب" مكتبة الطالب ط 1 الرباط المغرب 1970 ص 363.

الأندلس أوخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه ...نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعرابا واستحدثوا فما سموه بالزجل".

وعلى العموم انتشر مصطلح الملحون في الجزائر "ويقابله الزجل والموشح الأندلسي في المغرب، والنبطي في الخليج والمشرق، والشعر الشعبي في مصر وبلاد الشام"[1]

الدرس الثالث: مميزات وظروف أداء الشعر الملحون في الجزائر

نضجت القصيدة الشعبية فنيا من خلال القرون الأربعة السابقة ووصلت إلى قمة نضجها الفني في القرن التاسع عشر على يد كثير من فحول الشعراء أمثال مصطفى بن براهيم، عبد الله بن كريو، الشيخ السماتي، بن قيطون، بن يوسف ، وقد جاء هؤلاء بقصائد تضاهي روائع الشعر العربي وهذا ما يدحض قول من اعتبر الشعر الملحون مجرد من الخصائص الفنية.

عرف الشعر الشعبي الجزائري ظروف إنتاج وأداء متشابهة في مختلف أنحاء القطر الجزائري مثل عملية إنشاد الشعر والتغني به في ذكرى المولد وقد تدوم طقوس الأداء الشعري 12 يوما في بعض المناطق ينشد فيها المشاركون قصيدة كعب بن زهير في مدح الرسول وقصيدة البوصيري فحين يقول:

يا لائمي في الهوى العذري معذرة مني إليك ولو انصفت لم تلم
فما لعينيك إن قلت كفى همتا وما لقلبك عن قلت استفق يهم
لولا الهوى لم ترق دمعا على طلل ولا أرقت لذكر البان والعلم
أيحسب الصب أن الحب منكتم ما بين منسجم منه ومضطرم

يحاكيها أحد الشعراء الشعبيين في الأغواط وينسج على منوالها فيقول:

يا لايمني كون منصف لا لوام بنو عذرة في هواهم كانش لوم
لاه عيونيك هاك بالدمع هيام زايد قلبك كي ثقل به رفيق يهوم

[1] . مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة ووالأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ةالجزائر العدد 18. ص 184

تظن الرسم هو اللي بكى دوام عمرو زهر البان ما جفاك النوم

العاشق ديما بين بكى والتخمام ويحسب سره راه خافي ومكتوم

المحاضرة الثامنة عشر: علاقة الشعر الملحون ببنية القصيدة العربية ومحاكاته للشعر القديم:

لم يكن شعراء الملعون محدودي الثقافة، أو قاصري الإلمام بالشعر القديم، ولم يلجئوا إلى الكتابة بالعامية لعدم تمكنهم من الكتابة وفق القصيدة العربية التقليدية أو بالفصحى، وإنما كان هذا اختيار اختاروه ليكونوا أكثر قربا من جمهور الشعب الجزائري، ولذا نجدهم كثيرا ما يحاكون الشعر القديم، ما يظهر فهمهم واستيعابهم للقصيدة الجاهلية وإدراكهم لرسالة الشاعر ، وفيما يلي أمثلة تظهر كيف أنهم لم يكتفوا بتقليد الشعر القديم فقط بل وتجاوزوه إلى الإبداع والسمو في الصورة الشعرية.

فمثلا كان الشاعر المنداسي (قرية منداس بنواحي غليزان) متعلقا بدرجة كبيرة بشعر امرؤ القيس، فحين قال هذا الأخير في معلقته واصفا الليل:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بانواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الاصباح منك بأمثل

فيالك من ليل كأن نجومه بأمراس كتان شدت على صم جندل

يحاكيه المنداسي وينسج على منواله فيقول:

طال الليل لوصل سلمى هل من فجر ما شطك بعذاب قلبي يا ديجور

أينما رمت آخرك يلقاني صدر مثل البحر من أولك واقف محصور

غطى السهل ظلامك الساجي والواعر ما يرجالك منهى وأنا معذور

جد بصبح فريح كم ياليل تدر بدرايرك الزهر تتجلى وتفور

نجد أنه مجدد في الصورة البلاغية، فهو يعاتب الليل الذي عذب قلبه بظلامه، وينتظر بزوغ الفجر بشغف لوصل ما انقطع من سلمى، ويتهيأ له أن ليله يجود بالدرر المتلألئة فلا تكاد تختفي إحداها حتى تبزغ الأخرى، وهو بذلك يعبر عن إقبال نفسه على الحياة وتعلقها بالأمل بصورة شعرية مليئة بالحركة والألوان المنيرة . أما صورة امرئ القيس

فتبدو على العكس من ذلك، تتميز بالثبات واليأس وفقدان الأمل، فقد توقفت النجوم وشدت بحبال إلى الحجارة الصماء.

ولا يتوقف الأمر عند المنداسي، فغالبية شعراء الملحون اطلعوا على الشعر القديم وحاكوه في بعض قصائدهم، فحين يشبه الأعشى المرأة بالدرة في قصيدة غزلية يسترسل فيها مع المشبه به، ويقدم صورة مفصله لهذه الدرة يقول:

كأنها درة زهراء أخرجها غواص دارين يخشى دونها الغرقا
قد رامها حججا مذ طر شاربه حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا
لا النفس تؤنسه منها فيتركها وقد رأى الرعب رأي العين فاحترقا
ومارد من غواة الجن يحرسها ذو ثيقة مستعد دونها غرقا
ليست له غفلة يطيف بها يخشى عليها سرى السارين السرقا
من نالها نال خلدا لا انقطاع له وما تمنى فأضحى ناعما آنقا

ويأخذ المعنى عبد الله بن كريو فيقول:

هذي درة في خزاين مخفية ضياها يغنيك عن البدر إذا غاب
عليها الأرماز بأقفال خفية يقدح منها نور بالحكمة لهاب
اطلعوا عنها اصحاب الكيمياء وجدوا فيها سر الأسباق والأسباب
من عهد أفلاطون كانت مخفية دبرها من شاو عمره حتى شاب
حجبها عن العامة دار مزية وما دخلوا ليها الصوفية الألباب
خافوا عنها من العقول الذكية واتفقوا داروا عليها كم حجاب
رصدوها بغياهب وروحانية وتهاليك بعثروا من جا طلاب
عنها ضبطوا ليث واشبال وبية والنمر اللي شوفته حرشته رهاب
وثعابين كبار طية عن طية إذا ساطو عن الذكير يصير تراب
وتماثيل موافقة ذيك لذيا سبع أرصاد وكل رصد مقابل باب

من يطعن هذه الوحوش الموذية يغدي لحمه بين الأظفار والأنياب

يجوها منعوتين طلبة سوسية ويظنوا مفتاح خزنتها ينصاب

منعتهم الأرصاد بأهوال قوية تعز عليهم بالجهد راحوا خياب

قدر ربي دارت الساعة لي الروح عزيزة وهانت يا الأحباب

تقدمت لباب كثر الكيميا وتفتحو بيبانها والمانع غاب

جا بيدي حجر الكريم اللي غاية واللي ما رمزوا عليه بشرح كتاب

الدرة مثال صادف معنايا أنا بي سابغ العين والهداب

وواضح أن وصف بن كريو للدرة كان أكثر اتساعا وتعمقا من وصف الأعشى، كما انه وظف معارف علمية وأسطورية وفلسفية متعددة في وصفه هذا.

وغني عن الذكر أن لغة هذا الشعر كانت شديدة القرب من اللغة الفصحى بألفاظ فصيحة بنطق عامي. صحيح أن القراء من غير الجزائريين يكادون لا يفهمون منه شيئا لا لأنه بالعامية، بل لأن اللهجة العربية الصافية خاصة لهجة المناطق الصحراوية التي لم يحتكوا بالاستعمار كثيرا، وبالأخص منه مدن الجلفة والمسيلة وبسكرة وما يشابهها، هي لغة عربية سليمة جدا، ولعلها من أصفى اللهجات العربية وألصقها بالفصحى[1]

وكانت قصة ليلى والمجنون مثلا واسعة الانتشار بينهم فيشبهون أنفسهم في غالب الأحيان بقيس العاشق المجنون . يقول بن كريو:

إذا قالوا قيس لمعنايا تلقاني كي قيس حامل كل عذاب

وإذا قالوا جن ما ثم حكاية اللي بي خير من ليلى تنصاب

ويشير مصطفى بن براهيم في إحدى رباعياته أنه استفاد من الحب المشتهر في قبيلة عذرة يقول:

---

[1] . ينظر مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة ووالأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ةالجزائر العدد 18. ص 195

ذا العشق المباح من بني عذرة اقتلوا

صبتوا في الشراح ذا وين صلاحي بلغتو

المحاضرة التاسعة عشر: قصيدة حيزية لبن قيطون

وكنموذج لتأثر الشعر الملحون بالشعر العربي القديم سواء من حيث الشكل أو المعنى، نمثل بقصيدة "حيزية" لبن قيطون التي تعد نموذجا للشعر العذري في سيدي خالد بالجزائر، وهي القصيدة التي جعلت شاعرها بن قيطون أكثر شهرة شرقا وغربا "وكان لها أن تخرج عن نطاق الجزائر، لما لقيته هذه القصيدة من اهتمام بالغ، وذلك لأسباب انسانية وعاطفية واجتماعية"[1] إذ تروي قصة حب عفيف بين سعيد وحيزية، الذي من شدة لوعته إثر وفاتها لجأ إلى صديقه الشاعر بن قيطون وطلب منه أن يرثيها، فرغم ما قيل عن علاقة سعيد بحيزيه فيرى البعض أنها كانت زوجته وآخرون انه خطبها ولم يقبل طلبه، إلا ان الذي لا جدال فيه أنها كان عاشقا لها متيما بحبها ما جعله يسعى لتخليدها في قصيدة رثاء تجمع بين الغزل والفخر والوصف كما سنرى عند الحديث عن الأغراض، والقصة شهيره في تراثنا الشعبي وهي "مؤهلة لأن تحمل عنوان "طلسم الخلود" ، فهي مدعاة للانبعاث وبقاء الذكر منذ أن نظمها صاحبها ورددها الرواة"[2] ولا داعي للتفصيل فيها.

أولا: من حيث الشكل

القصيدة رباعية الشكل، والوزن الرباعي معروف عند الشعراء منذ القديم، وأشهر من كتب فيه الشاعر عمر الخيام في رباعياته، ويطلق الشعراء والرواة على هذا النوع المربوع لأن كل مقطع من القصيدة يحتوي على أربعة أشطار قصيرة يلتزم الشاعر بقافية الشطر الرابع، وينوع من قوافي الأشطار الثلاثة التي تتوحد داخل الرباعية الواحدة، ولنكون أكثر دقة فهي من نوع المسمط المربع "والمسمط في الشعر معروف، إما أن يكون مربعا، وإما أن يكون مخمسا، وهو في حيزية مربع، والمربع أن تأتي بثلاثة أشطر على روي واحد، ثم تاتي بالرابع مختلفا عنها، وتبنى القصيدة كلها عليه، فيكون رويا وهكذا"[3] فمثلا يقول عن شعرها وعينيها:

---

[1] . مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة ووالأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ةالجزائر العدد 18. ص 186

[2] . عبد الحميد بورايو. في الثقافة الشعبية الجزائرية ص 22.

[3] . مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة ووالأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ةالجزائر العدد 18. ص 193

طلقت ممشوط طاح برواح كفاح

حاجب فوق اللماح نونين بريا

ويتغزل بها فيقول:

فمك مثيل عاج والمضحك لعاج

ريقك سي النعاج عسل الشهاية

ويواصل الشاعر في رسم أو نقش صورة (تمثال) حيزية على روي الياء المشددة المفتوحة، لتتشكل صورتها في الأخير وكأنها "تمثال آلهة الجمال الجزائرية" كما تصورها بن قيطون، لا تختلف في أوصافها عن أفروديت اليونانية أو فينوس الرومانية او عشتار البابلية أو إيزيس المصرية أو الزهرة العربية[1] .

ويعدد في أغراض القصيدة، فنجد فيها تنوعا في الأغراض على غرار الشعر القديم من رثاء، غزل، فخر، وصف، حماسة وغيرها، إضافة إلى المقدمة والخاتمة، فيقول في المطلع الذي يعد **مقدمة** للقصيدة:

عزوني يا ملاح/ في رايس البنات/ سكنت تحت اللحود/ ناري مقدية

يا اخي أنا ضرير/ بي ما بي/ قلبي سافر/ مع الضامر حيزية

أما في **الخاتمة** فيذكر اسمه وتاريخ قول القصيدة ومكان الأحداث، فيقول:

ما ناكلش الطعام/ سامط في لفام/ واحرم حتى المنام/ على عيني

بين موتها والكلام/ غير ثلاث ايام/ بقاتني بالسلام/ وما ولاتش لي

تمت يا سامعين/ في الألف وميتين/ كمل تعسين/ زيد خمسة بقيه

كلمة الولد الصغير/ قلناها في تفكير/ شهر العيد الكبير/ فيه الغنايه

في خالد بن سنان/ بن قيطون فلان/ قال على اللي زمان/ شفقوها حيه

قلبي سافر مع الضامر حيزية

اللجنة الوطنية لتنسيق اللغة العربية و آدابها

[1]. ينظر عبد الحميد بورايو. في الثقافة الشعبية الجزائرية ص 23.

يذكر إنها توفيت قبل تأليف القصيدة بثلاثة أيام، وذلك سنة 1295 هـ تزامنا مع عيد الأضحى المبارك، ويوقع باسمه في الأخير محمد الصغير بن قيطون .

وسنورد فيما يلي نماذج شعرية من الأغراض في القصيدة:

الغزل:

ما شفنا من دلال/ كظل الخيال/ راحت جدي الغزال/ بالجهد علي

خدك ورد الصباح/ وقرنفل وضاح/ الدم عليه ساح/ مثل الضواية

الرحلة:

في التل مصيفين/ جينا محدورين/ للصحراء قاصدين/ أنا والطوايه

(الطواية: المرأة المهتمة بلباسها)

الرثاء:

في ذا الليلة وفات/ عادت في الممات/ كحلة الرمات/ ودعتني يا خويا

(الرمات: سواد العينين)

ضميت أختي لصدري/ ماتت في حجري/ دمعة بصري/ على خدودي بحرية

الوصف: يقول في وصف الحصان

هلكني يا ملاح/ الازرق كيتلاح/ بعد أختي زاد راح/ وانصرف عليه

(الزرق كيتلاح: الحصان في حالة الجري والسباق)

بعد أشهر ما يدوم/ عندي ذا الملجوم/ نهار أو ثلاثين يوم/ وراء حيزية

توفي ذا الجود/ ولى في الأوهاد/ بعد أختي ما زاد/ يحيا في الدنيا

(الأوهاد: الحفر)

الفخر: ويقول في فخره بحيزية وتفضيلها على جميع البشر

تسوى ميتين عود/ من خيل الجويد/ مائة فرس زيد/ غير الركبية

تسوى من الابل/عشر مئة تمثيل/ تسوى غابة نخيل/ عند الزابية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
اللجنة الوطنية لتسهيل اللغة العربية و آدابها

تسوى الراحلين/ واللي في البرين/ تسوى اللي حاطين/ عادوا حضرية

تسوى مال النجوع/ والذهب المصنوع/ تسوى نخل الدروع/ تسوى الشاوية

تسوى تسوى مزاب/ وسواحل الزاب/ حاشا ناس القباب/ حاشا الأولياء

فالشاعر يبالغ "ويعد بطريقة مادية ساذجة باردة، حتى أثار عليه أحد الشعراء ممن لم يستسيغوا هذا النوع من "التثمين" فعلقوا عليه، وسخروا منه" [1] فرد عليه مثلا الشاعر محمد بن يوسف الخالدي:

تسوى مخلب حشيش ومخلب جدريه

تسوى نفقة بعير وشلخة كابويه

وهو بهذا يسخر من بن قيطون الذي كان حسب الأستاذ أحمد الأمين يعيش من لحم البعير الذي كان يتقاضاه مقابل ربطة حشيش يقدمها، أو قصيدة يمتدح بها القادرين الموسرين، في إشارة إلى أنه فلاح فقير عكس بن يوسف الذي كان غنيا موسرا، إضافة إلى كونه مجاهدا يقاتل الفرنسيين وقد زهد بالحب والغرام[2].

إذن ينوع بن قيطون بين الأغراض المختلفة في قصيدته، ويتبع كذلك الأساليب القديمة في انتقاله بين الأغراض، مثل قوله مباشرة بعد المقدمة:

ما تشكرش الباي/ جدد يا غنيا/ بنت احميدة بن الباي/ شكري وغنايا

وهذا ما يسمى في الشعر : الانتقال الفج، وقد استخدمه حسان بن ثابت في همزيته في مدح النبي ﷺ حين قال:

فدع ذا ولكن من لطيف يؤرقني إذا ذهب العشاء

[1]. مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة ووالأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ةالجزائر العدد 18. ص 203

[2]. ينظر مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة ووالأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ةالجزائر العدد 18. ص 204

ثانيا: من حيث المعنى

استخدم الشاعر الكثير من التشبيهات المتداولة في الشعر العربي القديم مثل تشبيه حاجبي المرأة بالنون، وشعرها بالنخلة، وأسنانها بالعاج وغيرها من التشبيهات.

يقول بن قيطون في قصيدة حيزية مشبها إياها بالنخلة "السامقة الثابتة المشرقة"[1]:

داروها في اللحود/ والزيد المقدود/ جبارة بين السدود/ والسواقي حية

إنها في رأيه لم تمت وإنما غرست في مكان حيث تتوفر المياه، أما استعماله لكلمة جبارة فهي كلمة عربية قديمة، يقول الأعشى في نفس المعنى:

طريق وجبار رواء أصوله عليه أبابيل من الطير تنعب

ويقول عن حيزية أيضا مشبهها إياها بالنخلة المحمية التي ماكان يظن أن تأتي الريح وتقتلعها:

بنت احميدة تبان/ كضي الومان/ نخلة في بستان/ غير وحدها شعويه

زند عنها الريح/ قاعها في الميح/ ما نحسبها تطيح/ دايم محضيه

ترنيت المليح/ دار لها تسريح/ حرفها للمسيح/ ربي مولايا

إذن فقد سار بن قيطون في قصيدته على نهج الشعراء العرب القامي، واعتمد على فنيات القصيدة العمودية التقليدية سواء في الشكل او في المضمون، وهذا يثبت عمق فهم شعراء الملحون للشعر القديم واستيعابهم لتقنيات القصيدة العمودية وما اعتمادهم على العامية للكتابة إلا اختيار يقربهم من الجماهير الشعبية، وهي عامية قريبة من الفصحى فالألفاظ المستخدمة من شعراء الملحون ألفاظا عربية فصيحة بنطق عامي أي دون اعتماد التشكيل وحركات الإعراب وحتى الكلمات العامية فهي كلمات مفهومه من الجميع وليست كلمات خاصة بالمنطقة التي ينتمي غليها الشاعر ولا يفهمها سكان المناطق الأخرى من الوطن.

---

[1]. مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة ووالأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ةالجزائر العدد 18. ص 200

ولعل هذا الشبه الكبير بالقصائد القديمة شكلا معنى هو ما جعل البعض ومنهم الأستاذ مصطفى قيصر يرى أن القصيدة "باردة ممجوجة" من الناحية الفنية، وأن "جماليتها نابعة من فصولها الانسانية، فلا الشاعر عبقري زمانه، ولا الصورة الشاعرية ناجحة في بنائها الذي وضعه الشاعر، وإنما هو استعان بحجارة جميلة كانت موجودة فبنى بها بيتا ظهرت فيه أناقة الحجارة بطبيعتها"[1] ومهما هذه الحجارة سوى لغة القصيدة القريبة من الفصحى وبنائها الفني المحاكي للقصيدة القديمة، وبرأيي إن ذلك كاف جدا للإعلاء من شعر الشاعر والقصيدة معا لتصل إلى العالمية، وتثبت وتؤكد ما قلناه من أن شاعر الشعر الملحون الجزائري كان واسع الثقافة والاطلاع على عيون الشعر العربي القديم، إذ يندر أن يبدع محاك أو مقلد كما أبدع شعراءنا الشعبيين.

[1]. مصطفى قيصر . "قراءة جديدة في قصيدة حيزية" مقال منشور بمجلة اللغة والأدب الصادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها جامعة قالجزائر العدد 18. ص 206