الفصل الأول

العناصر الدرامية
في الموروث الشعبي

obeikandl.com

الأسطورة

تعتبر الأسطورة من أهم أشكال الأدب الشعبى، بل تعتبر أهم أشكال التعبير القولى فى الأدب الشعبى، فالأسطورة ليست قصة عادية تروى أو حكاية يتناولها الشعب فى أمسياته لتمضية وقت فراغ، «بل إن الأسطورة بقوامها المتكامل المستوعب للكلمة والحركة والإشارة وتشكيل المادة، هى جماع التفكير والتعبير عن الإنسان فى مراحلة البدائية والقديمة»(١).

والأسطورة كشكل من أشكال التعبير الشعبى بما تحتويه من طقوس وشعائر تبدأ من الإيماءة والإشارة والحركة البسيطة، ثم الحركة الراقصة التى يشترك فى أدائها جميع أجزاء الجسم والتى اصطلح على تعريفها بالرقص البدائى الذى يعتمد على «الحركة والإشارة والكلمة» والحركات البدائية التى تتكرر طبقا لقوالب محددة. والإشارات استجابة لدلالات معينة قد تصور ما يحمله الكلام، وتؤكد ما يحمل من معنى «وما تتضمنه من تعاويذ ورقى وأدعية وأغانٍ طقوسية صيغت لكى تلائم النفوس المتعلقة بها، وفيها دائما عناصر درامية، تضيف أبعادا جديدة إلى الطقوس وترتبط ارتباط وثيقا بحركات معقدة»(٢)، وبالضرورة فإن تلك الإيقاعات الموسيقية المصاحبة للحركة الراقصة أو للأغنية والتى تشكل معها كلاً متكاملاً، ومع استعانة المؤدين بما يعرف «بتشكيل المادة والكتلة والتوسل بالخط واللون من استخدام الأقنعة وصبغ الوجوه والأجساد، التى تساعد على تشخيص أو تجسيم «الطوطم» الذى يرمز

---

(١) عبد الحميد يونس: الأسطورة والفن الشعبى ط١ (القاهرة: المركز الثقافى الجامعى، ١٩٨٠) ص١٥.

(٢) نفس المرجع السابق: ص٧١.

إلى أصولهم، «أو إلى أسلافهم الأسطوريين، أو إلى كائنات خارقة لها علاقة أسطورية بوجودهم»[٣]، أضف إلى ذلك وجود الجموع التى تشاهد أو تشارك فى الأداء.

هذه الوسائط جميعها، والعناصر التى تتضافر مع بعضها لإحياء المناسبة المرتبطة بالأسطورة وطقوسها، هى التى بذرت البذور الأولى «لفن الدراما» بما تحمله من مقومات وعناصر درامية سواء للجانب الأدبى للدراما أو للجانب الفنى لعروضها.

الأمر الذى لم يبق بعده شك فى نشأة «الدراما» كما نعرفها اليوم عن الشعائر والطقوس التى تفسرها الأسطورة، والتى كانت محل إيمان بلا نقاش واعتناقاً بلا تردد من كل أفراد المجتمع، والتى تحمل فى طياتها خبرته الحياتية وما يتعلق بها من أفكار وتصورات تعمل على حفظ توازنه داخل الجماعة، وتشكل «المضمون الخفى للأفكار الجماعية»[٤] وكما يقول «يونج» والتى تشكل «اللاشعور الجماعى لديه»[٥]، ويعتبر مفهوم «اللاشعور الجماعى» أحد المفاهيم الرئيسية فى نظرية يونج فى التحليل النفسى، وهو يعنى به ذلك الخزان الذى ينطوى على الآثار الخفية من الموروث الإنسانى عبر التاريخ البشرى.. التاريخ العنصرى والقومى وكذلك الوجود الحيوانى، ما قبل الإنسانى، وهو خبرة. إنسانية عامة، موجودة لدى جميع الشعوب، كما أنه مركز الصور الأسطورية التى تشكل المضمون الحى للأفكار الجماعية، وتستعيد الأسطورة صفتها الجمعية من جماعية خلقها وإبداعها، فنحن «لا نصادف فى الفكر الأسطورى اعترافات شخصية، إذ تعنى الأسطورة تجربة الإنسان الاجتماعية

---

(٣) عبد الحميد يونس: الفولكلور والميثولوجيا، عالم الفكر، المجلد الثالث العدد الأول (الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٧٢) ص١٩.

(٤) فاليرى ليبين: مذهب التحليل النفسى وفلسفة الفرويدية الجديدة، (بيروت ـ دار الفارابى، ١٩٨١) ص٩٤.

(٥) Carl G. Jung, Man & His Sympois, (New York, A Wind Full Book, 1944 P.107

وليس تجربته الشخصية»[٦] وأيضا باعتبارها جزءاً من الحقيقة الاجتماعية التى يتعايشها الناس ويتفاعلون معها ويعبرون عن أنفسهم من خلالها طبقا للتكوينات الرمزية» التى تتضمنها الأسطورة وطقوسها، والتى تساعد على اتصال الجماعة بعضها البعض بما تحمل من دلالات ومعانٍ تتفق عليها الجماعة وتلتزم بها، ومن هنا يمكن القول بأن الأساطير بمثابة قوانين للفعل الاجتماعى «وقوى تحافظ على توازن المجتمع، بما لها من قوة كقانون لا يحقق المعايير فى المجتمع فحسب، وإنما هى تنظم سلوك أعضائه، بالإضافة إلى تقويم القيم، والقيم تنظم المعايير التى تستخدم فى أى مجال تنظيمى»[٧].

وقد اختلف العلماء حول تعريف الأسطورة. وإيجاد تعريف يجتمعون عليه، وإن كان البعض كعبد الحميد يونس يرد الوصف الشامل لها «وهو أن الأسطورة تروى تاريخا مقدسا، وتسرد حدثا وقع فى عصور ممعنة فى القدم، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة»[٨].

أما معجم «فونك» فهو يعرف الأسطورة بأنها «قصة تبدو وكأنها حدثت فعلا فى زمن سابق، وتفسر العقائد الميتافيزيقية، وما وراء الظواهر الكونية الطبيعية والآلهة والأبطال، والسمات الثقافية، والمعتقدات الدينية.. وهكذا.

وتهدف الأسطورة إلى التفسير.. تفسير الأحداث فى «عالم ما قبل عصر العلم».

والأسطورة تحكى عن خلق الإنسان، والحيوانات، والأرض، كما تحكى عن كيفية اكتساب حيوان ما لصفاته، مثلا لماذا يكون الخفاش أعمى؟ أو لماذا يطير فقط

---

(٦) أرنست كاسير: الدولة والأسطورة، ترجمة: أحمد حمدى محمود (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥ ص٩٢.

(٧) فاروق مصطفى: الموالد: دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر.

(٨) الفولكلور والميثولوجيا مرجع سبق ذكره.

ليلاً؟ كما تفسر أسباب حدوث الظواهر الطبيعية.. كأسباب ظهور قوس قزح مثلا، وتفسر لماذا وكيف تؤدى الطقوس والاحتفالات؟ ولماذا تبدأ وتستمر؟.. والأساطير لها خلفية عقائدية وأبطالها من الآلهة أولهم علاقة بالآلهة واختفاء الآلهة أو أنصاف الآلهة، يحيل مثل هذه القصص إلى حكايات شعبية»(٩).

ولا يخلو موروث مجتمع من المجتمعات ذات الجذور القديمة فى التاريخ الإنسانى من وجود التراث الأسطورى فى أدبه الشعبى، وهذا الوجود للتراث الأسطورى يدل على وحدة الدوافع الإنسانية الكامنة وراء الخيال والفكر والهدف الأسطورى، وهى وحدة الشعور والتى تحققها الأسطورة والدين اللذان يحددان «معنى الهوية ومعنى الروابط الكلية الجامعة، تلك الهوية التى تربط ما بين الفرد ومجتمعه والطبيعة، والتى يرغب الإنسان فى تحقيقها ويتحقق إشباع هذه الرغبة بواسطة الطقوس الدينية ـ فهنا تذوب الفوارق بين الأفراد، ويتحولون إلى كل لا متمايز»(١٠).

وتصنف الأساطير إلى :

الأساطير الطقوسية :

وهى الأساطير التى ترتبط أساسا بعمليات العبادة، أيا كان شكلها أو طريقتها والتى تعتمد على الطقوس (الفعل الحركى)، والتى من شأنها العمل على أن تحتفظ بتقرب الإنسان إلى تلك القوى الخفية (الآلهة التى تتحكم فى مظاهر الكون والطبيعة من حوله) والأسطورة ما هى إلا ذلك الجانب القولى المصاحب لهذه الطقوس، والذى يصبح فيما بعد، «حكاية لهذه الطقوس»(١١).

ويعتبر بعض الباحثين أسطورة إيزيس المصرية واحدة من هذا الصنف «فثمة مواقف

---

(٩) Standard Dictionary Of Folklore, Myth & Legend, (new York, Funk & Wigmalls, 1972) P.778.

(١٠) الدولة والأسطورة، مرجع سبق ذكره ص٦٠.

(١١) أحمد كمال زكى: الأساطير دراسة حضارية مقارنة ـ ط٢ (بيروت دار العودة، ١٩٧٩) ص٤٦.

من الأسطورة تبرز تماما عند الترتيل الشعائرى، ويصاحب هذا الترتيل النسوة وهن يضعن دمية ترمز لأوزيريس الممزق ويلقين بها فى نهر النيل وذلك إحياء لذكرى طرحه فى الماء داخل الصندوق»(١٢).

أسطورة الخلق(١٣):

وهى الأساطير التى تفسر خلق العالم أو الكون وتعتمد أساطير الخلق المصرية أساسا على آلهة الطبيعة، السماء، الأرض، الرياح، الشمس، القمر، والنجوم، «أما باقى الآلهة التى يرد ذكرها أو يشار إليها عند تفسير الخلق ليس من الضرورى أن يكون لهم دور فى قصة الخلق»(١٤).

الأسطورة التعليلية :

«وهى تلك التى يحاول الإنسان البدائى عن طريقها أن يعلل ظاهرة، ولكنه لا يجد لها تفسيرا مباشراً، هذه الأسطورة ظهرت بعد ظهور فكرة وجود كائنات روحية خفية فى مقابل ما هو كائن من الظواهر الطبيعية كالرعود وانفجار البركان وانشقاق الأرض عن الزرع»(١٥).

الأسطورة الرمزية :

«وهى أقرب إلى الأسطورة التعليلية، لأنها تعبر بطريقة مجازية عن فكرة دينية، أو كونية»، تتضمن عدداً من الرموز التى تتطلب التفسير، فالمعنى الرمزى لأسطورة أوزيريس «يرى أن الصراع الذى نشب بين أوزيريس وست، ثم بين ست وحوريس،

---

(١٢) نفس المرجع السابق: ص٤٧.

(١٣) صفوت كمال: أساطير الخلق، عالم الفكر المجلد الأول، العدد الثالث (الكويت ـ وزارة الاعلام، ١٩٧٠).

(١٤) Veronica Lons : Egyptian Mythology (London News Books, 1982)P.21.

(١٥) الأساطير دراسة حضارية مقارنة، مرجع سبق ذكره ص٤٧.

إنما هو مقابل لظهور ثلاث ممالك فى مصر، وهى مملكة شرق الدلتا وكان يحكمها أوزيريس، ومملكة غرب الدلتا تحت حكم حوريس، ومملكة الجنوب أو مصر العليا وكانت فى حوزة ست، وقد استطاع حوريس بعد أن هزم ست أن يوحد هذه الممالك لأول مرة فى التاريخ.

الأسطورة التاريخية :

وهى الأسطورة المتضمنة واقعا تاريخيا مُمْعناً فى القدم، وهى مزيج من التاريخ والأعمال الخارقة التى تنسب إلى البطل الذى يجمع ما بين الصفات الإنسانية والقدرات الإلهية والذى بما له من صفات إلهية يحاول أن يصل إلى مصاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده دائما إلى العالم الأرضى، وتتعلق الحكاية «بمكان أو بأشخاص حقيقيين»(١٦).

وباختلاف التصنيف، والمضمون والمعانى التى تحملها الأسطورة، نجد أن معظم الأساطير ترتبط إلى حد كبير بالطقوس أو الشعائر، وتعتمد على الرمز، ويعتبر الطقس والرمز دعامتين أساسيتين من دعائم التكوين الأسطورى، فالطقس كفعل هو أكثر مقومات التكون الأسطورى بقاء، بل قد يكون هو الأصل فى نشأتها، فالإنسان البدائى: عندما صادف الظواهر الطبيعية من حوله، كالمطر والبرد والإنبات، إلى غير ذلك، كان لابد له من التساؤل عن مصدرها، وأن يربط بين وجودها والقوى الغيبية التى آمن بسيطرتها عليه وعلى هذه الظواهر، والتى رأى أنه لابد وأن يكون فى صلح دائم معها، وأن يكون على صلة وثيقة بها «ليكسب ودها عن طريق العبادة والتبجيل والتضحية، ومن هنا «نشأت الطقوس الدينية التى كان يحييها فى مواسم معينة... والأسطورة بمعناها المحدد وصف لهذه الطقوس أو هى الحكاية التى ترتبط بها»(١٧).

ومن ناحية أخرى ماذا يحدث عندما ينسى الناس الباعث الأصلى على القيام

---

(١٦) نفس المرجع السابق، ص٥١

(١٧) نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى (القاهرة ـ دار نهضة مصر ـ بدون) ط٢ ص١٧

بشعيرة أو طقس..؟ «لقد دلت الملاحظات والشواهد على أن أسطورة جديدة تنشأ لتفسير الشعيرة المجهولة الأصل، وبالفعل النزّاع إلى التفسير والتجسيم والتشخيص والتمثيل تولد الأسطورة الجديدة. وهكذا فإن الأسطورة يصيبها التغير النابع من تغير المضمون الثقافى للبنية الاجتماعية التى تفرزها، فالشعيرة أو الطقس «تلد ـ استجابة لتغيرات فى المضمون الثقافى للمجتمع ـ أسطورة جديدة، ليست فى مقام الأولى ولكنها ثانوية»[١٨] وتعتبر «تفسيرا تمثيليا للطقوس»[١٩] وهذا ما يفسر وجود أكثر من صورة، وأكثر من تفصيل يفسر طقسا أو جزءاً من أسطورة أضيف أو بدل خلال رحلة الإنسان الاجتماعى فى الزمان والمكان وتغيير البنية الثقافية والاجتماعية بفعل التطور الحتمى للمجتمعات.

أما الرمز الذى يميز السلوك الإنسانى عامة والذى هو سلوك رمزى فى جوهره، لأن الإنسان وحده هو الذى ينفرد عن كل الكائنات الحيوانية، بالسلوك الرمزى وبالقدرة على استعمال الرموز والتعامل عن طريقها، فاللغة التى يتصل بها مع غيره، شبكة من الرموز والأحجبة والتعاويذ والطلاسم والشعائر والطقوس التى يمارسها فى مناسبات معينة، جميعها رموز «اصطلح عليها المجتمع ويدركها أفراده، ويستخدمونها فى حياتهم اليومية»[٢٠]، لذلك يعتبر الرمز ثانى دعائم التكوين الأسطورى وأكثرها أهمية. وتتأتى أهميته من خلال «الأفكار والمشاعر التى يعبر عنها أو التى تتجمع حوله. فالرموز بطبيعتها أشياء بمثابة النبوءة للمشاعر أو التأملات[٢١]». وتتمثل أهميتها كأساس «فى نشأة الحضارات وتطورها وتقدمها، أو قيام الثقافة التى هى فى

---

(١٨) الفولكلور والميثولوجيا، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦.

(١٩) الأسطورة والفن الشعبى، مرجع سبق ذكره، ص١٩.

(٢٠) أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى ـ عالم الفكر م١٦ ع٣ (الكويت ـ وزارة الاعلام ١٩٨٥) ص٧

(٢١) الفولكلور والميثولوجيا، مرجع سبق ذكره، ص١٧.

آخر الأمر نسق معقد من الرموز المختلفة، كما أنها أساس قيام كل التنظيمات الاجتماعية من سياسية واقتصادية ودينية وغيرها»(٢٢).

وكان الإنسان القديم فى استخدامه للرموز المرتبطة بالأساطير لا يفرق بين الرمز والمرموز إليه، فالمصرى القديم مثلا كان يتصور أن «الرمز» يلتئم مع الشىء المرموز إليه، بحيث يصبح الواحد منهما بديل الآخر.. لم يفرق بين الفعل والتمثيل الرمزى، فحينما ادعى أن أوزيريس وهبهم مقومات الحضارة المصرية، أدخل ضمن المقومات الصناعية والزراعية الطقوس والزراعة والمراسم، وكان يعتقد أن لكلتا الفعاليتين نفس القدر من الحقيقة»(٢٣).

هذه هى الأسطورة.. والتكوين الأسطورى.. الذى نشأ منه فن الدراما. ذلك الفن الذى يستوعب الكلمة والحركة والإشارة والمادة المشكلة، لكن ما هى العناصر الدرامية فى الأسطورة، والتى ساعدت على نشأة فن الدراما من أحضان الأساطير وما ارتبط بها من طقوس وشعائر ومراسم أداء، فى وجود جموع تشاهد وتشارك فى هذا الأداء.

العناصر الدرامية فى الأسطورة :

عندما واجه الإنسان ظواهر الطبيعة على سطح الأرض، وجدها محيرة غامضة عليه، فحاول أن يفك طلاسمها، ويحل ألغازها، ليفسرها ويتحكم فيها إن أمكن، وليتقرب من تلك القوى الغيبية التى تكمن خلفها، وتصارعه فى أسباب الحياة، بما تثيره فى نفسه من خوف وعدم اطمئنان، وتطارده بتقبلها المستمر، ما بين ليل ونهار، وما بين شتاء قارس البرودة وصيف قائظ الحرارة.. صراع بين الظواهر الطبيعية وبين الإنسان الذى حاول أن يحسم هذا الصراع لصالحه.. ولاستمرار حياته، ليأمن شرور تلك القوى القادرة على إفساد الزرع وإحلال الجدب.

---

(٢٢) الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى، مرجع سبق ذكره، ص٧.

(٢٣) عبد الحميد زايد: الرموز والأسطورة الفرعونية، عالم الفكر ١٦ ع٣ (الكويت ـ وزارة الاعلام ١٩٨٥) ص٣١.

وتمكن الإنسان من أن يفسر ويفهم فى حدود فكره ونشاطه المعرفى ووعيه أبعاد الصراع الذى حاول أن يحسمه لصالحه، بالانتصار أو بالمصالحة مع تلك القوى الغيبية المسيطرة على الطبيعة والحياة من حوله، وحتى يتمكن من مواجهة تلك القوى، بدأ يسقط عليها من صفاته الإنسانية ما يمكنه من تجسيدها وفهمها، ومواجهتها بأساليبه والتى يتصور فى مخيلته القادرة على التجسيد مناسبتها لصفاتها البشرية.

وهكذا تحدد طرفى الصراع، فى تجربة الإنسان الحياتية، الإنسان الذى يملؤه الخوف من المجهول، والقوى الطبيعية الكامنة وراء هذا المجهول بصفاتها البشرية أو الإنسانية التى أكسبها إياها الإنسان.. واتخذ تجسيد الصراع شكل طقوس يمارسها الإنسان كوسيلة حاول بها أن يسيطر على تجربته الحياتية الحيوية ويتحكم فى ظواهرها ويملك القدرة على التنبؤ بحدوثها من خلال احتمال تكرارها عن طريق «تكرار الممارسة الطقسية»، والتى تشكل «البذور الدرامية» الأولى فى النظام المعرفى للإنسان، ومن هنا فنحن نتفق مع الرأى القائل بأن نشأة الدراما قد ارتبطت : «بالحاجة إلى السيطرة على تجربة حياتية حيوية عن طريق اكتشاف معناها أو استنباط قوانينها وتحويلها إلى نمط من التوقعات، يتم انتظامه فى تيار الوعى، وتوصيله إلى آخرين بصورة مقنعة فعالة، بحيث يتصل الوعى الغربى المعرفى بالوعى المعرفى الجماعى. وتصبح تجربة الفرد هى تجربة الجماعة، وذلك عن طريق الاسترجاع المصطنع، الواعى والحركى، المباشر للتجربة»(٢٤). بمعنى اتحاد الفكرة الفردية التى يكونها الفرد عن المشكلة، بالصورة الجمعية التى تكونها الجماعة، وتبنى على أساسها نشاطها الجمعى فى الطقس، الذى يساعدها على حسم الصراع.

وهكذا نشأ الطقس «كفعل» وهو «الجانب الدرامى» من التجربة الحياتية أى الجانب الذى يتميز بالحركة والفعل، إذ أن الدراما «كلفظ تعنى الفعل» ذلك أنها تحيل القضية الفكرية أو المشكلة الاجتماعية أو المسألة الإنسانية المجردة إلى حركة

---

(٢٤) نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر، (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٦)

متجسدة»[٢٥]. والأسطورة هى الجانب الملحمى منها أى الجانب الذى يعتمد على القول لتفسير الفكر الذى يكمن وراء الطقس. وجاءت «الدراما» جوهر هذا «الفعل الدرامى» والذى يتميز بما يلى:

١ ـ موضوعه هو صراع يكون فيه الإنسان طرفا.

٢ ـ هدفه هو استكشاف وتوضيح معنى التجربة وحسم الصراع.

٣ ـ التمثيل، أو الحركة المصطنعة فى جمع هى وسيلته.

٤ ـ المنطق الذى يحكم تطوره وسيرته هو الجدل.. الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية.

ومن ثم يمكن تحديد مفهوم عام «للدراما»، من حيث أن الدراما هى نشاط معرفى واع، حركى، جماعى، تمثيلى. بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية فى شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعية القوى المتصارعة، ويتتبع مسار الصراع فى مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع[٢٦].

ومن هذا المفهوم، يمكن أن تحدد عناصر «الفعل الدرامى» الأساسية أو «عناصر الدراما» فى الفعل إلى: «موضوع» يتضمن «صراعا قائما» بين طرفين أحدهما يعمل لخير وصالح الإنسان، والآخر يعمل ضد هذا الصالح.. ولكل منهما مقوماته التى تشكل بعده التشخيصى كطرف فى هذا «الصراع». و«هدف» يتحقق بحسم هذا الصراع، «ووسيلة» لتجسيد هذا الصراع بين الجماعة.

وبدراسة الأسطورة للتعرف على تلك «العناصر الدرامية» المكونة لبنيتها، نجد أن

---

(٢٥) نبيل راغب: دليل الناقد الأدبى (القاهرة ـ مكتبة غريب، ١٩٨١) ص٦٥.

(٢٦) المسرح بين الفن والفكر، مرجع سبق ذكره ص١٩.

«الموضوع» فى الاسطورة متباين ومتنوع، وإن كان فى مجمله يحكى عن آلهة أو أنصاف آلهة، أو عن كائنات لها قدرات خارقة، أكسبها الإنسان من صفاته الإنسانية الشىء الكثير، وتدور الحكايات حول التفسير بمنطق الإنسان لظواهر الكون، والطبيعة، والنظام الاجتماعى، وأوليات المعرفة.

و«الصراع» الذى يتضمن هذا الموضوع، والذى يشكل فى الوقت ذاته «جوهر دراميته» قد يكون بين الآلهة بعضها البعض، أو بين الإنسان والآلهة، ويبدأ، ويستمر، وينتهى، لصالح قيمة عقائدية، أو اجتماعية، يحاول الإنسان التمسك بها مكونا «بنية القيم العقائدية» والاجتماعية، التى تسود المجتمع، وتحدد العلاقات المختلفة بين أفراده.

ومن ثم تجىء البطولة الأسطورية لتجسيد الوعى الجماعى، أو للتعبير عن النظام الذى تقوم عليه حياة الجماعة، ويكون البطل الأسطورى هو ذاك البطل الذى يحمل وعى وفكر الجماعة ويمثل قيمة جمعية «تدافع الجماعة عنها» وتتبناها، لأن هذه الأفكار تحقق صالحا للجماعة من وجهة النظر الجماعية، وتساعد على بقاء المجتمع واستمرار الحياة به، ومن هنا يأتى مبرر وسبب اعتناق الجماعة لكل ما يأتى به البطل من أفعال وما يعتنق من قيم، فهى فى الحقيقة لا تعبر عن إراداته الذاتية، بل هى تعبير عن إرادة الجماعة ككل، وإرادة الآلهة التى تساعد البطل الأسطورى فى صراعه.

ومن هذه الجمعية العقائدية، النابعة من صالح الجماعة، يكون معنى حياة البطل الأسطورى «ليس فى التماس السعادة الفردية، بل هى فى الحقيقة أكبر من وجوده الفردى، ويعتمد إلى حد كبير على العون الخارق من الآلهة التى كانت معه فى صراعه ضد القوى التى تقف أمام إرادة الجماعة.. وهذا الاعتماد على هذه القوى الخارجية المساعدة، ينبع من موضوعية البطل الأسطورى، والتى تضع ذات الإنسان انعكاسا أو امتدادا لشىء ما خارجها»(٢٧).

---

(٢٧) شكرى عياد. البطل فى الأدب والأساطير، (القاهرة ـ دار المعرفة ط٢، ١٩٧١) ص٦٢ ـ ص٨٨.

والغاية التى يسعى إليها البطل الأسطورى هى «غاية مطلقة تتعدى وتتجاوز حدود الزمان والمكان بعكس البطل التراجيدى الذى تنحصر غايته فى تحقيق رغبة ذاتية تخضع لزمان ومكان وجوده»[٢٨] وإن كان فى الإمكان شمولية تكرارها كتجربة فردية تؤدى إلى معرفة عامة «فالأسطورة أصلا لا تضع فى اعتبارها المكان ولا الزمان، بل هى تنتقل فى يسر عبر المكان والزمان معا، وبطلها يمكنه أن يخوض أحداثا تدور بشكل منتظم فى مئات السنين»[٢٩].

والصراع فى الأسطورة يتم تشخيصه من خلال الشخوص التى تحمل رموز أطراف الصراع وتشارك فى الممارسة الطقوسية، والتى تكشف عن ميول ورغبات وحاجات الجماعة، وتترجم هذه الميول إلى حركات إيقاعية وقورة، أو رقصات وحشية عنيفة، حسب طبيعة الطقس والمناسبة والهدف المرجو منه.

وهذه الطقوس الحركية الجماعية شكل من أشكال التعبير التى انتشرت فى كل المجتمعات الأولى. وهى فى شكلها العام لا تعتمد على التعبير الحركى فقط، بل تستعين أيضا بالغناء والموسيقى، «والأغانى الطقوسية قد صيغت لكى تلائم الطقوس المتعلقة بها، وهى تختلف بعض الشىء عن التعاويذ والأدعية»[٣٠].

وقد يعتمد المؤدون لهذه الطقوس، على قدراتهم التشخيصية أو التجسيدية للرمز عن «طوطم» تنتسب إليه أصولهم، أو أسلافهم القدامى، الذين قد ينتمون إلى عالم آخر غير عالم الواقع، والشعيرة التى تتحقق بهذا التشخيص ـ التمثيل ـ تفرض على المؤدى أن يتناسى شخصه «وأن يندمج بما يشبه القوى الخارقة فى الدور الذى يمثله»[٣١].

---

(٢٨) نفس المرجع السابق : ص٨٠.

(٢٩) فاروق خورشيد محمود ذهنى : فن كتابة السيرة الشعبية (بيروت منشورات اقرأ، ط٢، ١٩٨٠) ص٢٣.

(٣٠) الأسطورة والفن الشعبى، مرجع سبق ذكره، ص٨٤.

(٣١) الفولكلور والميثولوجيا: مرجع سبق ذكره، ص٣٧

ولتحقيق الكمال. والاندماج الكامل للعناصر التشخيصية، يتم الاستعانة بما يعرف بتشكيل الكتلة والتوسل بالخط واللون، «وفى استخدام الأقنعة، وصبغ الوجه أو الأجساد واستخدام أشياء لها دلالتها الرمزية إلى جانب الكلمات»(٣٢).

ولا يقتصر التشخيص أو الاندماج فى تصور شخصيات الطقس على المؤدين من منشدين أو راقصين أو ممثلين، إلى غير ذلك من جوقة وجماعة المؤدين، بل يشمل أيضا المتلقين الذين يساهمون «فى التمثيل، والجميع يعتقدون أنهم يشهدون، أو يمارسون شيئا يمت إلى عالم مختلف فى عالمهم، ولكنه على الرغم من هذا الاختلاف عالم واقعى له أهميته فى تصورهم».

وإن كان عنصر المشاركة هذا هو أحد الاختلافات القائمة بين العرض الطقسى والعرض المسرحى، ذلك أن الفرد فى الطقس الشعائرى، يتجه من خلال الدور الذى يشارك به فى الطقس، إلى الآلهة فى محاولة للتقرب منها أو لاسترضائها أو «لمحاكاة صراعها من أجل الإنسان والخير والعدالة»(٣٣) وهذا يحتم عليه المشاركة. وذلك بعكس الوجود المسرحى، «فالفرد يذهب للعرض المسرحى، لينسى ذاته وينسى شخصيته ومشاكل حياته اليومية ويأتى ليشاهد هموم الآخرين والتى قد تشكل هما أكبر من همه الشخصى»(٣٤) وإن كان نتيجة هذا إحداث التطهير كما قال أرسطو، أو لطرح تساؤلات عن الواقع الذى يعايشه من أجل تغيره، كما قال بيرخت، فالمشاهدة هنا وتأثيرها العاطفى وما يحدثه من تطهير، أو العقلانى المؤدى للتفكير فى تغير الواقع، هما هدفا العملية المسرحية، ودور المتلقى فيها يتأتى من خلال المشاهدة فقط، بعكس حضور الطقس الشعائرى الذى يحتم المشاركة، والذى يميزه عن حضور العرض المسرحى.

---

(٣٢) الأسطورة والفن الشعبى : مرجع سبق ذكره ص٧٣.

(٣٣) فاروق خورشيد : التراث الشعبى فى المسرح العربى (الكويت ـ ندوة التراث العربى والمسرح، ١٩٨٤) ص٩١.

(٣٤) Jan Laui Barauit : (Best & Warst.....)

The Use Of Drama,(John Hadgson, Edited London : Me Thuen 1984) P.2.5.

وهنا فرق آخر. هو ارتباط الطقس الشعائرى بمناسبة دينية أو قومية ومع هذه الاختلافات، إلا أن الأمر لا يدع مجالا للشك فى أن العناصر الدرامية المكونة أو الكامنة فى الأسطورة والطقس، كانت البداية الحقيقية لنشأة فن المسرح فى كثير من المجتمعات كالمجتمع الإغريقى، وهذه العناصر يمكن أن نوجزها فيما يلى :

ـ الموضوعات المتنوعة المتضمنة صراعا بين طرفين أحدهما البطل الذى يحمل وعى وفكر ورغبة الجماعة. تساندة القوى الخارقة والآلهة التى فى صف الجماعة.

ـ صراع يبدأ ويستمر ويتأزم وينتهى لصالح الجماعة لتحقيق توازن داخلى أو لإرساء قيمة ما بالجماعة.

ـ هدف يسعى لإكساب الجماعة القدرة على التنبؤ من خلال تكرار التجربة الطقسية التى تنعكس على التجربة الحياتية، بما يحقق استمرار حياة الجماعة.

ـ الاستعانة بالتمثيل الحركى، والتشخيص، فى «الطقوس الشعائرية» وما يصاحبها من أغانٍ وموسيقى واستخدام رسائل التنكر والتشخيص من أقنعة وألوان ومعدات.

ـ المشاركة الجماعية فى الأداء ـ والممارسة الطقسية.

ـ اعتمادها على منطق الجدل ما بين اللحظة الآنية ـ لحظة ممارسة الطقس، ولحظة ماضية تستحضر من خلال الممارسة الطقسية، للاستفادة منها فى شد العزائم، أو استرضاء الآلهة، أو تحقيق الشعور بالهوية والانتماء للجماعة.

وبدراسة أسطورة «إيزيس وأوزيريس» كمثال للأسطورة باعتبارها من أشهر الأساطير ـ ليس فى مصر وحدها ـ بل وفى العالم أجمع. ولأهميتها فى العقيدة المصرية القديمة، ولتوظيفها فى المسرح المصرى المعاصر ـ محل الدراسة هنا ـ فى أكثر من عمل مسرحى، سنحاول أن نحدد تلك المحاور أو العناصر الدرامية بالأسطورة.

والأسطورة مثلها مثل باقى الأساطير الدينية الشرقية ذات الثنائية المطلقة ما بين الخير والحق المطلق، والجدب والشر المطلق ـ هذا هو المعنى العميق للأسطورة ـ

لذلك فهى تصور الصراع بين الخلق، والدمار، بين الخصب والجفاف، بين الشباب المتجدد والفناء، بين الحياة، والموت.

والأسطورة تدور حول محاور هامة: منها ما يشكل موضوع الصراع الأساسى فى الأسطورة، ومنها ما يفسر الكثير من الظواهر الطبيعية والاجتماعية، ويضع الناموس والقانون والقيم الاجتماعية التى شكلت الجانب الفكرى فى حياة المصريين القدماء. واستمر منها الشيء الكثير كموروث شعبى حتى الآن.

والمحاور التى تشكل موضوع الصراع تنحصر فى، خيانة «نوت» ـ لعنة رع ـ حيلة «تحوت» ـ إنجاب «نوت» لأبنائها الخمسة ـ زواج إيزيس وأوزيريس ـ زواج ست ونفتيس ـ حيلة إيزيس مع رع حتى يتمكن أوزيريس من حكم مصر ـ اصلاحات أوزيريس ـ مساعدة إيزيس له ـ رحلة أوزيريس خارج البلاد لتعليم الناس ـ مساعدة تحوت له ـ حذر وحرص وحزم إيزيس فى حكم البلاد أثناء غياب زوجها ـ استسلام ست وخضوعه لإيزيس ـ عودة أوزيريس مكيدة ست ـ اكتشاف إيزيس غياب أوزيريس ـ رحلة إيزيس الأولى للبحث عن الصندوق ـ الاستعانة بالأطفال ـ وصولها إلى بابلوس ـ عملها كمرضعة فى قصر عشتاروت ـ حصولها على الصندوق ـ العودة للوطن بمساعدة ملك بابلوس، إحضار الصندوق ـ فتح التابوت والبكاء والنحيب بمساعدة نفتيس ـ الحمل فى حورس من روح أوزيريس ـ اكتشاف ست لمكان الصندوق ـ تمزيق جثة أوزيريس إلى ١٤ قطعة ـ إلقاء الأجزاء عبر أقاليم الوادى ـ رحلة إيزيس الثانية للبحث عن الأجزاء ـ العثور على ثلاثة عشر جزءاً ـ تجميع الجسد وصنع الجزء الناقص بمساعدة نفتيس لأوزيريس ـ صعود أوزيريس ملكا على «الدوات» ـ تربية وتدريب حورس للانتقام والثأر لأبيه ـ المطالبة بعرش مصر لحورس ـ انعقاد محكمة التاسوع الآلهى ـ الشك فى نسب حورس لأوزيريس ـ دفاع «تحوت» ـ التفرقة بين «ست» أميرا على الجنوب، وحورس ملكا على الشمال ـ رفض ست لقرار المحكمة ـ حيلة إيزيس للحصول على قسم من ست ـ

نزول أوزيريس لتدريب حورس ـ نقض ست للقسم ـ بدء الحرب بين ست وحورس لمدة ثمانين عاما ـ انتصار حورس ـ توحيد القطرين ـ نفى ست إلى الصحراء ليكون حاكما لها.

هذه هى أركان الحدث فى أسطورة إيزيس وأوزيريس، وما يقوده من صراع بين الخير المطلق والشر المطلق، بالإضافة إلى تفسيرها لكثير من عادات وتقاليد المصريين، كعادة التحنيط، وتفسير عقيدة الخلود بعد الموت، وتفسير وحدة الظواهر الطبيعية والحياة والكون، وأبطالها الذين يجسدون هذا الصراع وهم أوزيريس، الإله ملك مصر. العالم... المخترع.. الذى علم الشعب الحضارة والزراعة وسن لهم القوانين وعلمهم العيش فى سلام، كما علمهم ما يأكلون وما يلبسون، وإيزيس إبنة الآلهة، ملكة مصر الحكيمة الساحرة والأم الحنون والزوجة الوفية التى أعطت دروسا عن وفاء الزوجة وتضحيتها فى سبيل زوجها، ساعدت الزوج فى تعليم الشعب أساليب الحضارة، وربت ابنها حورس وحمته حتى يستطيع أن يأخذ بثأره.. واستعانت بالعلم والحكمة بجانب السحر والحيلة لتنفيذ مهمتها، وحورس الإبن البار الشجاع الذى يؤمن بأن «الثأر للأب وللأم الحزينة من أقدس الواجبات»، البطل: الذى استطاع أن ينتصر على عدو أبيه عمه ست، ويسترد عرش أبيه، ويوحّد الوادى، وينشر السلام، وست، رمز الشر والجدب والحقد الذى أعماه الحسد ودفعه إلى اغتيال أخيه والكيد له، ليفوز بالسلطة والعرش، واستمر فى حروبه وخداعه لحورس ثمانين عاما، حتى انهزم فى النهاية، وتوت أو تحوت، إله الحكمة، والذى ساعد أوزيريس فى حياته، واستكمل رسالته فى تعليم حورس، وهو من خدع القمر حتى تنجب نوت أبناءها.

والأسطورة بمحاورها هذه وأبطالها وصراعها، تتضمن العديد من المحاور الدرامية، بداية من تسلسل الحدث الذى يتصاعد بأحداثه المختلفة من نقطة إلى أخرى تمهد للحدث القادم، حتى ينتهى بانتصار حورس «الخير المطلق» على ست «الشر المطلق» مكونا ثلاثية الحدث التى اشترط عليها أرسطو من بداية ووسط ونهاية، وإن كان طول

الحدث هنا وزمانه لا ينطبق عليهما. المفهوم الأرسطى من حيث تجاوزه حدود واقعية المكان والزمان. والشخصيات الأسطورية «فى أسطورة إيزيس وأوزيريس» أنماط، تحمل أفكارا مطلقة كالخير المطلق والشر المطلق تدل عليها، فأوزيريس نمط للخير والخصب و«ست» رمز للشر المطلق وهكذا.. والشخصيات الأسطورية تعتمد فى صراعها على خوارق الأعمال، والاستعانة بالسحر والتحول والتنكر لتحقيق أهدافها، ولتتغلب على ما يصادفها من عقاب.

وبجانب شخصية البطل الأسطورى، نجد الشخصية المساعدة، حسب مفاهيم الدراما المعاصرة «فتوت» كان عوناً لإيزيس، يمدها بالنصيحة والحيلة إن لزم الأمر. و«نفتيس وأنوبيس» كانا عوناً لها فى مرحلة الصراع الأولى و«ست» كانت معه ملكة أثيوبيا «آثو».. وحورس، ساعده «حارما شيس» أو «أنوبيس» فى صراعه ضد ست. والشخصية المساعدة هنا، كان لها دورها الواضح الذى يتحدد فى البناء الأسطورى، فهى مكملة للشخصية الرئيسية وتؤمن بها وتساعدها فى صراعها.

ويتمثل عنصر الأداء الدرامى فى تلك الطقوس التى امتازت بها أعياد المصرى القديم والتى كانت تقام غالبيتها احتفالا بمناسبة من المناسبات التى يكرم فيها الآلهة «أوزيريس» أو أحد شخصيات الأسطورة، ومن أهم هذه الأعياد، ذاك العيد الذى كان يقام فى أبيدوس «العرابة المدفونة»، والذى كان يعرف بأعياد «آلام أوزيريس»، والتى كانت تستمر فى أدائها طوال أيام ثمانية، يخصص كل يوم لأداء فصل أو جزء محدد من الأسطورة. وليس المقصود هنا من تناول هذه الطقوس أو الأعياد الدينية فى التدليل على وجود مسرح مصرى قديم من عدمه، بل محاولة لاستخلاص تلك المحاور الأدائية لعناصر العرض الطقسى أو الاحتفالى، وما بها من درامية فى العرض.

ومن الوثائق التى تصف هذا العيد الشعبى، ما ذكره «بلوتارخوس» فى رسالته عن «إيزيس» و«أوزيريس»، فيما يتعلق بوصف ذات الحفل الذى كان يقام فى التاسع عشر من «هاتور»، وإحياء لذكرى العثور على «أوزيريس» واهتداء «إيزيس» إلى جثته، فيقول: ينزل الناس فى أمسية اليوم التاسع عشر إلى شاطىء البحر، ويخرج «آمنة الأردية» والكهان، منه ذلك الصندوق المقدس الذى يحتوى على علبة صغيرة من

الذهب، يصبون فيها ماء عذبا، كانوا قد نزحوه.. على حين تدوى صيحات الحضور بالعثور على أوزيريس، ثم يقبضون طينة خصبة يعجنونها بهذا الماء، ويخلطونه بتوابل زكية، وطيوب ناضرة، ويشكلون من كل هذا تمثالا صغيرا فى هيئة هلال يكسونه، ويزخرفونه(٣٥).

ومن خلال النظر الدرامى لهذا النص، يمكن أن نتبين من خلال هذا الاحتفال الطقسى والذى كان يقام فى مناسبة خاصة هى كما أوردها بلوتار خوس إحياء ذكرى العثور على «أوزيريس» تلك العناصر الدرامية الأدائية، والتى تشكل تمثيلية كاملة.. من السعى إلى البحر، والبحث عن الصندوق، وإخراجه وصب الماء العذب، إلى آخر ما جاء فى النص.

حدث كامل هادف متدفق، وزعت أدواره ما بين «أمناء الأردية»، وهم من طبقة الكهنة، والكهنة، وأفراد الشعب المختلفين، والذين يعرفون أدوارهم تماما فى هذا الاحتفال الطقسى. هذا بجانب استخدام المعدات المسرحية، كالإكسسوار ـ متمثلا ـ فى الصندوق الذهب، والصندوق، والتمثال.. كل هذا يؤدى فى مكان للعرض وإن اتسع مداه، وهو شاطىء البحر ـ النيل ـ حيث ألقى بأوزيريس.

هناك نص آخر خلفه آخر نوفره «رئيس مالية الملك» سنوسرت الثالث، يتحدث فيه عن احتفال آلام «أوزيريس»، والذى كان يقام كل عام فى أبيدوس «العرابة المدفونة»، وفى هذا النص إشارة إلى ما يشبه المسرحية.. لم يهتد إلى النص الكامل وإنما ما جاء فى النص لا يتعدى «عناوين أجزائها» والتى تشير لأهم أجزاء الاحتفال الطقسى والذى كان يتم فى حوالى ثمانية أيام، كان يستغرق تمثيل كل جزء منها يوما.. وهكذا كما يدل النص، يتكون الاحتفال، من ثمانية فصول. ويؤكد هذا نقش آخر «من نقوس القرن العشرين قبل الميلاد»(٣٦)، يستدل منه على أهم أحداث

---

(٣٥) بلوتار خوس : رسالة إيزيس وأوزيريس، ترجمة: حسن صبحى بكرى (القاهرة الألف كتاب، العدد ٤٣٥ بدون) ص٦٤.

(٣٦) ايتين دريتون : المسرح المصرى القديم، ترجمة ثروت عكاشة (القاهرة ـ دار الكتاب العربى ـ ١٩٦٧) ص١٩ ـ ص٢٠.

أيام الاحتفالات الثمانية، والتى كانت تنقسم إلى نوعين من الطقوس. تلك الطقوس السرية أو «المحجبه»، والتى كانت تتم داخل المعبد فى حجرة الأسرار، وتتناول أجل الأجزاء فى الأسطورة والطقوس العامة والتى كان يشارك فيها الناس.

فى اليوم الأول ـ أو فى الفصل الأول ـ يخرج موكب ـ أوزيريس المنتصر أيام حكمه المجيد لمصر، يسبق الموكب الشارات الحربية للمعبود «أونوبيس» و«بواوة» وهو الإله الذى يرمز له «بابن آوى»، وكان يعد الفاتح للطرق، ليشتت أعداء أوزيريس ويفتح له الطريق.

وفى اليوم الثانى، يظهر أوزيريس نفسه ـ على هيئة تمثال لأوزيريس ـ فى قاربه «نشمة» يحيط به الكهنة، ونفر من الحجاج، الذين كانوا يساعدون أوزيريس فى منع أعدائه من تعويق سير القارب، وكان ثمة جماعة من الناس متحفزون للحيلولة دون سير الإله، وكأنهم الأعداء، وهؤلاء كان لا ينالهم الأذى دون شك إلا بعد أن يلحقوا بعض الضرر بمرافقى أوزيريس.

وفى الجزء الثالث والذى يتم فى اليوم الثالث.. فقد ذكر فيه تنظيم الموكب العظيم للإله، وما فيه من جلال، وفى هذا اليوم، يدخل الموكب معبد أبيدوس الكبير، حيث تغلق الأبواب، ويقام قداس، أقداسه شعائر «الطقوس الدينية المحجبة» والذى يعد سرا لا يطلع عليه إلا الكهنة، والتى كانت تدور حول مقتل أوزيريس غيلة فى قصره، بيد أخيه «ست»، الذى يلقى بجثته بعد ذلك فى اليم، أما شعائر الاحتفال الأخرى فكانت تقام بعد ذلك علانية.

وفى اليوم الرابع.. يخرج «تحوت» رب الحكمة، وما من شك فى أنه مجد الجثة التى عثرت عليها إيزيس.. وفى اليوم الخامس، يتضمن الاحتفال تلك الطقوس والشعائر المقدسة التى يعد الإله بها للتحنيط، والذى ينقل فى اليوم السادس فى موكب عظيم وسط الناس. إلى المقام المقدس بالصحراء التى خلف «العرابة المدفونة» حيث يوارى جثمان ذلك الإله الراحل فى قبره.

أما الفصل السابع، فهو مشهد رائع. فعلى شاطىء «نديه» ـ وهى المنطقة التى قتل فيها «ست» أخاه «أوزيريس» ثم حدثت معركة الثأر. بين «حورس وست» فيها أيضا أى فى المنطقة القريبة من «العرابة المدفونة»، يهزم أعداء «أوزيريس» ومعهم الإله «ست» وأتباعه فى موقعة عظيمة، على يد حورس بن أوزيريس.

وفى الفصل الثامن يعود أوزيريس إلى الحياة الجديدة، يفضل الشعائر السحرية، ويدخل إلى معبد أبيدوس منتصرا ليحكم فيسود العالم السلام.

وكان الناس يتسابقون للمشاركة فى هذه الأعياد، والصلاة للإله العظيم مرة بعد مرة، لينالوا بعد الموت حظوة المشاركة فى هذا الاحتفال العظيم.

ويشير هذا الثبت إلى طقس ذى جذور درامية، يتم أداؤه، على أيام الاحتفال الثمانية، حيث تؤدى أحداث كل يوم إلى أحداث اليوم التالى، ولكل من الشعب والكهنة دوره، واتساع مكان العرض، انتقال من ساحة المعبد، أو حجرة الأسرار إلى المدينة وما يحيط بها من صحراء، وشاطىء النيل القريب منها، والمدافن القابعة خلفها، تعدد فى الأماكن، وتعدد فى الأدوار، ووجود نص أو طقس متفق على محاوره وأحداثه، وشخصيات تحاكى أو تقص، وجمهور يشاهد ويشارك، ومناسبة دينية تتكرر كل عام، كلها محاور درامية يحفل بها ذات الطقس الذى يقام فى ذكرى «آلام أوزيريس».

وهنا نص آخر وجد على حجر خلفه الملك «شبكو»[٣٧]، نقش عليه نص لهذه الاحتفالات المتعلقة بالأسطورة، وهو الفقرة الخاصة بمجمع «التاسوع الإلهى» حيث يقف «جب» رب الأرباب ليوزع تركة ابنه «أوزيريس» الذى اغتاله «ست».. والنص المدون موضح به جزء يعتمد على «الرواية» وآخر على «تبادل الحوار»، والذى يفترض أن تؤديه شخصيات، ويبدأ النص بالراوى الذى قد يكون كبير الكهنة.

---

(٣٧) المسرح المصرى القديم : مرجع سبق ذكره، ص٥٠

«يجمع جب «التاسوع الإلهى»، ويقضى بين حورس وست، ويحول بينهما وبين أن يتصارعا. وينصب «ست» ملكا على مصر العليا فى المكان الذى ولد فيه.. ثم ينصب «جب» «حورس» ملكا على أرض الشمال حيث غرق أبوه...

«جب» «لست»: امض إلى حيث ولدت.. ست: الجنوب..

«جب» «لحورس»: امض إلى حيث غرق أبوك.. حورس: الشمال..

«جب» «لست» و«حورس»: لقد باعدت ما بينكما الشمال والجنوب..

ـ ويعود إلى الرواية ـ غير أن «جب» لا ترضى نفسه بأن يتساوى نصيبا حورس وست فيعطى «جب» «حورس» ابن ابنه البكر تركته:

«جب» لتاسوع الآلهة:

لقد قر قرارى.. وحدى.. لهذا الوارث.. ابن ابنى.. أول مولود لى.. انه ابنى الذى ولد لى.. حورس، فلتكن ابن آوى المحنط.. حورس ميراثى.. حورس، أوفويس الجنوب.. حورس، أوفويس الشمال.. حورس، فى مولد أوفويس الشمال وأوفيوس الجنوب.. ليحكم حورس البلاد، وعندها سوف تتوحد هذه البلاد.. ومن هذاالنقش نستدل على «الحوار» المتبادل بين شخصيات تمثل الآلهة، بجانب ذلك الجزء السردى، الذى قد يؤديه رئيس الكهنة، وتبادل الحوار بين الشخصيات هو ركن هام من أركان الدراما.

أما الممثلون فهم هنا، من الكهنة، والمحترفين، والمتطوعين الذين يتم اختيارهم، من أبناء الشعب، وفى لوحة كشف عنها فى إدفو سنة ١٩٢٢، وترجع إلى أوائل الألف الثانية قبل الميلاد. وقد جاء فيها: «كنت ذاك الذى يتبع سيده فى جولاته، دون ضعف فى الأداء.. ولقد كنت أردد على سيدى كل أدواره، فإذا قام بدور «الإله» كنت أقوم بدور «الحاكم» واذا أمات أحييت»[٣٨].

(٣٨) نفس المرجع السابق، ص ٤٦.

يتحرز عبد المحسن الخشاب فى كتابه التياترو القديم من قبول هذه الترجمة حيث يقول «يجب أن نتحرر من قبول هذه الترجمة إطلاقا لأن الأستاذ «فيكنيت» أحد الأساتذة اللغويين، قد عارض هذه الترجمة، واقترح ترجمة بعيدة كل البعد عن نص ترجمة الأستاذ «دريتون»[٣٩]. وهذه اللوحة التى ترجمها «دريتون»، ما يهمنا منها هنا هو إثبات وجود المؤدى الذى يقوم بدور مخالف لطبيعته وشخصيته «أى الممثل» بالمفهوم العصرى، والذى تنحصر مهمته فى التجوال للقيام بهذا الدور المحدد المتفق على أبعاده مسبقا.

هناك أيضا ما جاء فى بردية برلين (رقم ١٤٢٥)، وتؤكده بردية المتحف البريطانى (رقم ١٠١٨٨) والتى تقول:

« تختار امرأتان ممشوقتا القد، وتجلسان على الأرض قدام البوابة الأولى للقاعة الواسعة «أوسخة» ويكتب على منكب إحداهما إيزيس.. وعلى منكب الأخرى نفتيس، ويوضع فى اليد اليسرى لكلتيهما «أرغفة» خبز[٤٠]».

ومن هذه البردية يتضح فعلا أن هناك اختيارا من بين المتطوعين من أبناء الشعب، لاختيار أنسب العناصر البشرية، تبعا لمواصفات محددة، للقيام بأدوار الآلهة ونعتقد أن هذا كان قصرا على تلك الأجزاء الاحتفالية التى كانت تؤدى أمام المشاهدين ويباح لهم المشاركة فى أدائها من خلال أدوار محددة لهم كما رأينا، أيضا نلاحظ أن النساء كن يشتركن فى أداء هذه الطقوس والشعائر المرتبطة بالأسطورة.

وهكذا نكون قد حددنا أهم «المحاور الدرامية» التى تتعمق جذورها بين ثنايا الأسطورة، وتظلل أوراقها الطقوس والشعائر المرتبطة بها، وتكسبها الهوية الدرامية

---

(٣٩) عبد المحسن الخشاب: التياترو القديم (القاهرة ـ مطبعة على أحمد مخيمر، (١٩٧١) ص١٦.

(٤٠) المسرح المصرى القديم: مرجع سبق ذكره، ص٤٧.

الشعبية، والتى استطاعت بعض المجتمعات القديمة أن تتطور بها لتنشىء من بين أحضانها فن «المسرح» كالمجتمع الإغريقى، وبعض المجتمعات التى احتفظت بهذه الممارسات فى شكلها الأدائى الدرامى لتميز فن «المسرح» لديها، كما فى مسرح الشرق الأقصى، وبعض المجتمعات التى لم تستطع الحفاظ عليها إلا من خلال نقوش على جدار أو حجر، أو نص على بردية مهملة، كما حدث فى المجتمع المصرى القديم، لكن الأمر لم ينته بها عند هذا الحد، بل عادت فى مصر الحديثة ملهمة لفنانى «المسرح» المصرى المعاصر، للعديد من الأعمال الدرامية المعاصرة، كما سوف نرى.

السيرة الشعبية

تعتبر السيرة الشعبية من أهم أشكال التعبير الشعبى الأدبى التى تعبر عما يجيش بالوجدان الشعبى من آمال. وأحلام، وبما تصوره من أبعاد للحياة الاجتماعية، والعلاقات السياسية والاقتصادية للجماعة وما حولها من جماعات.. وكما يقول محمد النجار أيضا «بما تحمله من دلالات ورموز اجتماعية ونفسية يمكن من خلالها التعرف على خصائص الشعوب وبنائها الاجتماعى، وعاداتها وتقاليدها، وتكوينها النفسى، وتاريخها، كما تتصوره وتنشده»(١).

وبجانب ما تصوره السيرة الشعبية من حياة الجماعة، فهى تحافظ فى الوقت نفسه من خلال تداولها على تلك الخصوصيات التى تشكل مقومات البقاء للجماعة وتماسكها فيما بينها، وبما يميزها عن الجماعة المجاورة لها، ويتضح هذا التمييز فى نمط البطولة الذى تصوره السيرة من خلال بطلها الذى تجعل منه رمزا لمعنى البطولة فى الجماعة، يمثل قيمها، ويحارب لخيرها.. ومن أجل ارساء القيم والأعراف التى تتمسك بها الجماعة.. كما يحقق لها حلمها.. والذى دوما يسعى نحو النصر، النصر للجماعة على أعدائها، والسيادة والتفوق على جيرانها.

وعرف التراث الشعبى ثلاثة أشكال تعبيرية من فن السيرة، وهى **فن الملاحم** التى تعتمد فى صياغتها على الشعر، **وفن السيرة النثرية أو سير الانساب** والذى يعتمد على الصياغة النثرية فى الروى بصفة خاصة، **والسير الشعبية**، والتى تجمع فى صياغتها ما بين الشعر الذى يتميز به فن الملحمة، والنثر المميز لفن السيرة النثرية، ويختص بها فن السيرة العربية.

---

(١) محمد النجار: البطل فى الملاحم الشعبية (مخطوط،جامعة القاهرة، ١٩٧٦) ص أ.

وتعرف الملحمة لغة «بالقصيدة القصصية الطويلة، التى تسجل الأعمال البطولية الخارقة، التى صدرت عن بعض الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين، والتى تمزج فيها أفعال البشر، وتصرفات بعض الكائنات الإعجازية الخفية كالآلهة والمردة والشياطين والوحوش المخيفة المهولة»[٢]. وتتضمن الملحمة عادة صراعا بين حضارتين أو بين أمتين «كل أمة منها تعمل لمجموعتها لحماية نفسها من غوائل العدو، فالصراع الملحمى هو صراع من أجل الحياة، وكلا الطرفين له الحق فى الدفاع عن وجوده[٣]..وتمتاز الحضارة الأوربية عامة والإغريقية خاصة بفن الملاحم، ومن نماذجها ملحمتا الإلياذة والأوديسا الإغريقيتان.

وسير الأنساب أو السير النثرية، هى تلك السير التى تدور حول أنساب العائلات، وتعنى أكثر ما تعنى «برواية أنساب عائلة من العائلات، مع بيان ما يطرأ على أقدم فرع من فروع هذه العائلة، أو أكثرها أهمية»[٤]. ومن خلال رواية سيرة هذه الأنساب تتعرض السيرة للحياة العامة.

أما السيرة الشعبية، والتى يتميز بها التراث الأدبى الشعبى العربى، والتى ينظر إليها البعض كنوع من الملاحم اصطبغت بالصبغة العربية، فهى فى أبسط تعريفاتها: «لون من القصص الطويل، الذى يتراوح بين النثر والشعر، ويدور حول البطولات والفروسية»[٥].. فالدارس للسيرة الشعبية العربية، يجد أنها بجانب اعتمادها على الصياغة النثرية إلا أن للشعر جانبا كبيرا فى بنائها، وإن كان لا يتعدى مواقف الفخر بالذات والجماعة، والهجاء للعدو، والترنم عند الحرب، ومناجاة العشاق، وذكر مناقب المحبوبة، وفى المسامرة..

---

(٢) أحمد أبو زيد: الملاحم كتاريخ وثقافة، (الكويت ـ مجلة عالم الفكر م١٦ ع١ ١٩٨٥) ص٤.

(٣) فايز ترجى: الملاحم بانوراما حية، (بيروت، مجلة الباحث ع٤٢، نيسان ١٩٨٦) ص٤٥.

(٤) الكزاندر هجرتى كراب: علم الفولكلور، ترجمة: أحمد رشدى صالح (القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٧) ص٢٢٨.

(٥) غالى شكرى: أدب المقاومة، ط٢، (بيروت ـ دار الآفاق ١٩٧٩) ص٥٥.

والسيرة الشعبية تتضمن دفاعا عن قضية هامة من القضايا العادلة التى تهم الجماعة لحظة إبداعها، بجانب قضية ذاتية فردية تكون المنطلق للقضية العامة، فالبطل فى السيرة الشعبية وإن كان تشغله قضيته الذاتية إلى أن السيرة تعده لتحمل رسالته فى الدفاع عن قضية عامة تهم المجتمع ككل، لذلك فالبطل يعكس دوما آمال الجماعة وأحلامها، ويعبر عن آمالها «ويمثل قدرة المجموعة على مواجهة القوى المعادية وهزيمتها وتحقيق كيانها والشعور بذاتها»(٦).

ومع تنوع السيرة الشعبية وتعددها، إلا أن ما بين أيدى الدراسين والشعب العربى منها حتى الآن. ليس هو كل التراث الشعبى العربى من السير، وما وصل من هذه السير هى «**عنترة بن شداد، ذات الهمة، فتوح اليمن، السيرة الهلالية، الظاهر بيبرس، سيف بن ذى يزن، حمزة البهلوان، فيروز شاه، على الزيبق**، وهناك العديد من السير مما أشار إليه الدارسون ولم يعثر على مخطوطات لها»(٧).

وقد حاول الشعب العربى أن يودع هذا الإرث من التعبير الشعبى قيمه الإنسانية العليا، ونتاج خبراته وما جرى عليه «من تحويلات تاريخية»، اجتماعية وسياسية، أفرزتها المجموعة العربية من ذاتها أو نتيجة الاحتكاك بغيرها من المجموعات البشرية»(٨).

وقد انتخب الشعب العربى من تاريخه ثلاثة عصور تدور فيها أحداث السير الشعبية لها دلالتها الاجتماعية والقومية وهى: «الأول العصر الجاهلى الذى يؤكد نقاء الجنس العربى، والثانى هو العصر الذهبى الذى يستطيع الشعب أن يجعل منه حافزا على الحركة التاريخية الصاعدة، والثالث هو العصر الذى كافح فيه الشعب العربى تحريرا لوطنه ضد الاستعمار الصليبى.

---

(٦) فاروق خورشيد: محمود ذهنى: فن كتابة السير الشعبية، ط٢، (بيروت ـ منشورات اقرا ـ ١٩٨٠) ص٣٠.

(٧) فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، (بيروت ـ منشورات اقرأ ـ دون) ص٣٠.

(٨) عبد الرحمن أيوب : الآداب الشعبية والتحولات التاريخية (الكويت ـ مجلة عالم الفكر م١٧ ع١ ـ ١٩٨٥) ص٢٠.

وتترجم هذه العصور الثلاثة خصائص العروبة والعدل والحرية والإيمان الشعب العربى بهذه القيم حافظ عليها وعلى السير الشعبية «بسياقها وأحداثها وأبطالها، بغير تحريف»[٩]، وإن كان الأمر لم يمنع من محاولات «إعادة إنتاجها حذفا وإضافة، وتعديلاً، لكى تتفق مع تطور حاجة الوجدان[١٠] «ولكى تقوم بدورها فى التعبير عن الوجدان الشعبى، ورسم المثال القومى والنموذج الإيجابى للبطل الشعبى. الذى يمثل حاجة الشعب فى فترات التحدى والهزيمة».

لذلك لجأ الشعب إلى السيرة الشعبية ليستمد منها العون فى مقاومته لأسباب هزائمه، والتى قد تكون عدواناً خارجياً، حيث يجد الشعب عندها فى الظاهر بيبرس ومقاومته للعدوان الخارجى للصليبيين والتتار المثال والنموذج. وقد تكون لأسباب تمزق داخلى أو صراع اجتماعى، كما فى سيرة عنترة بن شداد وقد يكون الخطر لظروف طبيعية تهدد بفناء الجماعة، حيث يجد الشعب فى تغريبة بنى هلال وسيرة أبى زيد المثال على ذلك.

ولا تقتصر الاستفادة على إعادة رواية السيرة الشعبية بذاتها، بل تعدته إلى استلهامها فى أشكال أدبية مغايرة لجنس النص الأصلى. ونظرا لتطور الإبداع الأدبى فى الجماعة، شرط أن يكون «هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة ووسائله الفنية المتطورة مبرزا للخصائص القومية الإنسانية ومحافظا فى الوقت نفسه على أصالة الإبداع الفنى الشعبى دون تشويه أو تحريف.. يحفظ للأصل الشعبى روحه وطابعه الفنى الخاص»[١١].

وعلى ذلك يكون الاستلهام هو «مجموعة الممارسات الإبداعية التى بذلها أفراد

---

(٩) البطل فى الملاحم الشعبية: مرجع سبق ذكره، ص هـ.

(١٠) محمد حافظ دياب: السيرة الشعبية مقاربة حول منهجية اعادة الانتاج (مخطوط، ندوة السيرة الشعبية ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٨٥) ص١٢.

(١١) صفوت كمال: استلهام عناصر من الفولكلور، (القاهرة ـ مجلة الفنون الشعبية ع١٨ ـ ١٩٨٧) ص١٤.

شعبيون مبدعون (مؤدون وشعراء، ومنشدون، مدونون، رواة، روائيون..) خلال تناقل السيرة الشعبية، عبر صياغات اجتماعية تاريخية معينة، لتأويل تراث السيرة لمقتضيات هذه الصياغات، كي يواصل هذا التراث هدفه في تجسيد حاجة الوجدان الشعبي، إن في الإدراك أو التعبير أو البناء.

وكان لفن الدراما في المسرح المصري المعاصر نصيب كبير في استلهام السير الشعبية، كموضوعات للعديد من المسرحيات التي حاول مبدعوها تأويل تراث السيرة لمقتضيات العصر، أو بمعنى آخر لإسقاط قضايا معاصرة من خلال العناصر التراثية بالسيرة الشعبية، استناداً لما تتضمنه السير الشعبية من عناصر درامية، سواء في البناء أو الموضوع تيسر من مهمة الاستلهام.

العناصر الدرامية في السيرة الشعبية:

أولا: شخصية البطل ـ خصوصياته ـ قضاياه ـ ميادين الصراع:

إن شخصية البطل في السيرة الشعبية، والتي «تعكس آمال المجموعة وأحلامها، بل إنها تمثل في الحقيقة حلمها، وقدراتها على مواجهة القوى المعادية وهزيمتها، وتحقيق كيانها والشعور بذاتها»[١٢]، من أهم العناصر الدرامية في السيرة الشعبية. ذلك أن البطل هو محور السيرة وحوله تدور الأحداث، وتلتف الجماعة، فهو نتاجها الجمعي الذي أنتجته من تاريخها.. كالظاهر بيبرس، أو موروثها الشعبي، كعنترة بن شداد.. لتستمد من سيرته العون، وتتخذه مثالاً وقدوة، يساعدها على تجاوز الشدائد. والأزمات والأخطار.

وهو ـ أي البطل ـ ليس غريبا عن الجماعة التي أفرزته، فهو منها، إنسان، مثل باقي أفرادها، إنسان «بكل ما تحملة هذه الكلمة من معنى، مهما كانت قدراته، ومهما كانت الخوارق التي يقوم بها، ومهما كانت القوة التي تعينه أو يستعين بها»[١٣]. ونحن وإن كنا نشارك عبد الحميد يونس في رأيه في إنسانية البطل الشعبي

---

(١٢) فن كتابة السيرة الشعبية: مرجع سبق ذكرة، ص٣٠.

(١٣) عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور (القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣) ص١٣٨.

إلا أننا نرى أنه يمكن أن نطلق عليه «النمط الأعلى» وهو ما يعرفه «أريك بنتلى» بأن «شخصية النمط الأعلى تنمط الأشياء الأكبر والخصال التى هى أكثر من مجرد صفات سلوكية صغيرة مميزة»[١٤] فالبطل الشعبى شخصية ابتدعتها الجماعة «ليكون نموذجا لكل أفرادها، يمثل أفضل قيمها، وأفضل ما تصبوا إليه وما تتمناه، وهو نمط متميز، يجمع ما بين خصوصيته الذاتية، والشمولية المتميزة للنموذج الجمعى للبطل كما أبدعته الجماعة، وبالتالى يجمع ما بين مشكلته أو رغبته الذاتية ومشكلة أو رغبة الجماعة التى تريد تحقيقها من خلاله».

ننطلق مما سبق إلى أن هناك نوعين من القضايا يشغل بهما البطل الملحمى بطل السيرة الشعبية هنا ـ نفسه هما :

«النوع الأول: تلك القضايا المحورية الخاصة التى تتمايز بها كل سيرة أو ملحمة عن الأخرى، وتشكل القضية الأم التى تدور حولها السيرة أو الملحمة، ويأتى البطل رمزا لها. وهى قضايا فى مجملها ذات طابع اجتماعى ثورى.. انها ثورة اجتماعية على كثير من السلبيات التى تعوق الذات العربية.

والنوع الثانى: القضايا المحورية العامة أو المشتركة بين جميع السير أو الملاحم، ويأتى البطل ـ كل بطل ـ رمزا لها.. وهى «قضايا المجتمع العربى، ذات الطابع القومى والدينى والإنسانى»[١٥].

فعنترة بن شداد تشغله قضيته الذاتية وهى اعتراف القبيلة به وبحريته، وزواجه من ابنة عمه عبلة، وتعليق قصيدته على الكعبة.. بجانب هدفه القومى وهو الانتصار على جيوش وفرسان الروم والفرس، أعداء العرب آنذاك، بعد أن يوحد عرب الجزيرة.

ونلاحظ فى سيرة ذات الهمة مثلا أن البطلة كما يقول فاروق خورشيد تشغلها

---

(١٤) أريك بنتلى: الحياة فى الدراما، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، ط٣. (بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢) ص٥٢.

(١٥) البطل فى الملاحم الشعبية: مرجع سبق ذكره، ص و.

قضيتان، الذاتية منها إثبات «حق العربية فى مكان المساواة من المجتمع العربى». والجماعة أو العامة «صراع الأمة العربية بكاملها تجاه الغزو الأجنبى[١٦]» والأمثلة كثيرة.

وازدواجية القضايا التى يحملها البطل فى السيرة الشعبية تصنع لها ميدانين من الصراع لابد أن يخوضهما البطل وينتصر فيهما، الميدان الأول مجتمعه المحلى الصغير والذى يشكل بنظمه الاجتماعية وعقائده وبتلك الشخصيات الرافضة لوجود البطل، طرفاً فى الصراع الذاتى مع البطل. وفى هذا المجتمع يولد ويعيش ويتحقق حلم البطل الذاتى. ومن خلال تجاوز البطل لهذا الصراع وانتصاره على العقبات التى تقف أمام تحقيق رغباته فى هذا الميدان، ينطلق البطل للميدان الثانى الأرحب وهو الوطن الأكبر، والذى يصارع فيه البطل القيم والعقائد والقوى المناهضة لإرادة الآلهة، والتى تشكل طرف صراعه فى قضيته الكبرى، والتى وجد من أجلها البطل، الذى يجب أن ينتصر لها وللقيم والعقائد التى توافق إرادة الآلهة، والتى تؤكد سلامة وأمان الجماعة، وغالبا ما يكون لها جانبها الدينى والاجتماعى. وبانتصار البطل تتحقق النبوءة التى مهدت لميلاده ورسالته.

ويتميز الصراع فى المرحلة الذاتية بما يتضمنه من «صراع داخلى» يؤرق البطل، ويدفعه لحسمه لصالح توازنه النفسى، ومنه ينطلق نحو الصراع القومى الأكبر وهو صراع خارجى يتصدى له البطل فى صراعه القومى الجمعى.

خصوصيات شخصية البطل فى السيرة الشعبية:

وللبطل فى السيرة الشعبية العديد من الخصائص المميزة لشخصيته، وعلى رأسها الفروسية التى شكلت نمطا من أنماط الحياة فى المجتمع العربى، والذى كان الفارس به «المحور الذى تدور عليه حياة القبيلة بأسرها».

---

(١٦) أضواء على السيرة الشعبية: مرجع سبق ذكره ص٤٨.

ويقترن بالفروسية وتقاليدها، القدرة على قرض الشعر، فكان يدعى الفارس الشاعر، وخير مثال للبطل الفارس الشاعر، عنترة بن شداد، فارس بنى عبس، وأحد أصحاب المعلقات، ويقترن بالفروسية الشجاعة، وما يرتبط بها من قيم أخلاقية أبرزها «الإباء الذى يتسم بمقاومة الظلم أيا كان»، ونجدة الضعيف، وتلبية الدعوة للمساعدة والإغاثة والحماية، لكل من يطلبها حتى لو اضطر لمعاداة آخرين ذوى بأس وسلطان وبطش شديد.. وعادة ما كان أعداء البطل الشعبى من أقرانه فى الشجاعة والفروسية والنزال، وذلك لتعظيم قدر البطل الذى لا يمكن أن يحاربه إلا «بطل مثله، وإن كانت ـ السيرة ـ فى بعض الأحيان تجرد العدو من بعض الخلائق التى تتطلبها الشجاعة، ماعدا البأس والمضاء فى الحرب»[١٧].

والبطل الشعبى بجانب فروسيته وما يتبعها من شجاعة وإقدام، على قدر كبير من الفطنة ورجاحة العقل، وهما يساعدانه كثيرا على تحقيق النصر. وتكسبه الفطنة قوة الملاحظة، وسرعة الخاطر، والتروى، فالبطل الشعبى «يؤثر التدبير لحل المعضلات العظيمة والأحداث الجسيمة. ومن هنا كان الذكاء ملازما للشجاعة، وكانت الحيلة ملازمة لثقافة الحرب، وما من بطل فى الملاحم الشعبية لا يصطنع الحيلة التى تصل أحيانا إلى التنكر، وإلى ما يشبه خدع الحرب»[١٨]، وعندنا أبو زيد الهلالى وجرابه، وجمال الدين شيحة وألاعيبه، وعلى الزيبق، وأحمد الدنف، وغيرهم.

النبوءة والبطل الشعبى:

ويرتبط ميلاد وحياة ورسالة البطل الشعبى بالنبوءة، نبوءة مولده، والنبوءة التى تحدد رسالته فى الحياة داخل مجتمعه، والمجتمع الإنسانى ككل.. فالبطل هو إفراز اجتماعى يمثل تحقيق رغبة أو حاجة للجماعة والتى تسعى لصياغتها فى النبوءة التى تبشر بميلاد البطل القادر على تحقيق هذه الحاجة.

---

(١٧) دفاع عن الفولكلور: مرجع سبق ذكره، ص١٤٢.

(١٨) سيرة أبى زيد الهلالى: ط١ (بيروت ـ مكتبة التربية، ١٩٨٣).

وقد تأخذ هذه النبوءة شكل أمنية مركبة يتحقق عند ميلاد البطل جزء منها إشارة لإمكانية تحقق باقى الأمنية، مثل أمنية خضرة الشريفة والدة أبى زيد الهلالى.. فعندما حملت خضرة الشريفة فى أبى زيد «كانت تطلب من الله أن يرزقها ولدا ذكرا، وخرجت مرة إلى بستان فرأت غرابا أسود يطرد الغربان ويقهرهم ويفتك بهم فقالت: إلهى أسألك أن ترزقنى ولدا ذكرا ولو كان لونه أسود لعله ينشأ يغلب الفرسان ويقهرهم مثل هذا الغراب ثم أنشدت:

يـا رب يـا رحمـن يا سامع الدعا　　تـرزقنى ولـدا ذكـرا يـا جبار

يكـر علـى فرسان البداوى جميعا　　ويعـلو ذكـره فـى سـائر الأقطار.

وقد تكون النبوءة فى شكل دعاء للبطل يجاب، كما فى نبوءة الظاهر بيبرس «فقد فتحت السماء بمقدرة الله وظهرت من السماء طاقة قدر القبة، وهى صافية البياض، والنور يسطع منها، ورأى كل شىء على الأرض ساجداً.... فقال محمود فى نفسه هذه ليلة التى هى خير من ألف شهر، ثم نهض على الأقدام وسأل الله الغفران، ودعا رب الأنام وقال: اللهم بحرمة هذه الليلة المباركة عندك أن تجعلنى ملكا على مصر والشام وسائر بلاد الإسلام، وأن ترزقنى النصر على الأعداء محبة للمصطفى»(١٩).

وقد تكون النبوءة من خلال استقراء أمارات غريبة تعقب ولادة البطل أو تظهر فى طفولته أو تسبقها، وتكون «هذه الأمارات نبوءة تشير إلى بطولته المستقبلية»(٢٠)، كما فى سيرة عنترة بن شداد، فقد ولد كما تصفه السيرة «ذكرا.. وهو أسود أدغم، مثل الفيل أفطس المنخر، واسع المناكب، واسع المحاجر.. كبير الأشداق.. متسع الظهر

(١٩) سيرة الملك الظاهر بيبرس: (بيروت ـ دار الكتب الشعبية ـ بدون) ص١٣٢.

(٢٠) نبيلة ابراهيم : سيرة الأميرة ذات الهمة (القاهرة ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ بدون) ص٨٣.

صلب الدعائم والعظام.. ولما صار له من العمر عامان بالتمام ضار يدرج ويلعب بين الخيام، ويمسك الأوتاد، ويقلبها فتقع البيوت على أصحابها» وقد تنبأ له الملك زهير لما رآه فى طفولته بالشجاعة فقال «والله ما هذه الفعال إلا دليل على الشجاعة والقوة لهذا الغلام المسمى عنترة ولابد أن يصير من أشجع الشجعان»(٢١).

وقد تكون النبوءة سابقة لميلاد البطل مرصودة باسمه فى الكتب القديمة مقرونة بأفعاله ورسالته وتحدد له علامة فى جسمه مثلما كان لسيف بن ذى يزن والذى «ولد ذو شامة خضراء على خده، ولما رآه سقرديون ـ أحد كهنة سيف أرعد، عدوه وعدو دينه ـ قال: هذه الشامة.. على خد الغلام علامة تحذير لعبدة النجوم والأصنام.. فإنى وجدت فى الكتب العظيمة والملاحم القديمة أن ولدا سيظهر يقال له تبع جار الغزال يقضى على عبدة زحل والنجوم، ويكون أبوه من حمراء اليمن ويقال له سيف بن ذى يزن ويحكم على الإنس والجان بسيف آصف بن برخيا وزير نبى الله سليمان»(٢٢).

وبقدر ما تكون هذه النبوءة سببا فى سعد البطل، فقد تكون أيضا سببا فى شقائه، فقد تسبب معرفتها فى إقصائه عن أهله إما بسبب الحسد والحقد، أو لظروف اجتماعية تقف حائلا أمام الاعتراف به وإفشاء سره وإعلان نسبه، كما حدث لعنترة ابن شداد. وأبى زيد الهلالى، والأميرة ذات الهمة التى أبعدت لأسباب اجتماعية وخشية والدها عليها «فقد خشى والدها أن يلحق به الذل والهوان إن هو أعلن نبأ ولادتها، فسلمها إلى المرضعه سعدى لترعاها وتخفى خبر أصلها حيثما تكبر»(٢٣).

---

(٢١) قصة عنترة بن شداد: رواية أبى سعيد عبد الملك الأجمعى، (القاهرة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى، جـ١ م١ ـ ط١ ١٩٦١م) ص١٢٥.

(٢٢) فاروق خورشيد: سيرة سيف بن يزن (القاهرة: دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٧) ص٥٤.

(٢٣) سيرة الأميرة ذات الهمة: مرجع سبق ذكره، ط٢، ص٨٣.

وتساعد الآلهة على تحقيق النبوءة، فعلاقتها بالبطل هى علاقة المساندة، فالبطل الشعبى ليس ضداً للأقدار، بل يكاد أن يكون رجلها الذى تهيئه «لرسالة محددة سابقة ذات طابع قومى، وهو يعرف الرسالة معرفته لنفسه، ويجد فى تحقيقها واثقا من النصر»، والذى تبشر به النبوءة، هكذا كانت سيرة عنترة، وأبى زيد، وسيف بن ذى يزن، والظاهر بيبرس.. وغيرهم.

عناصر الدراما فى بطل السيرة الشعبية:

يقف البطل الشعبى فى السيرة الشعبية بما يتعرض له من قضايا عامة وقضايا خاصة، فى طريق وسط بين البطل الجمعى كما أبدعته العقلية الجمعية الشعبية فى الأسطورة، والبطل التراچيدى الذى تنبع تراچيديته من «صدمة لإرادته وذاتيته الإنسانية»[٢٤]، وإن اتفق بطل السيرة الشعبية والبطل التراچيدى فى كون كل منهما فاضلا، فمن الملامح الأساسية لبطل السيرة أن يولد لأبوين مرموقين، إذ أن والده غالبا ما يكون ملكا أو زعيما.. ولا تقل الأم فى أصلها عن الأب إلا أنه يختلف عن البطل التراچيدى فى أنه لا يتعقبه «خطأ وقع فيه أو قام به، ولا يأخذ فى مصارعة القدر، لذلك تختلف النهاية لكل منهما، فبطل الملحمة ـ السيرة ـ ينتصر، والبطل الترچيدى ينهزم»[٢٥].

أما بالنسبة لموقف الآلهة والتى تشكل بالنسبة للبطل التراچيدى عقبة أمام تحقيق رغبته لمعاندته القدر الذى تسيره الآلهة أو مخالفتها أو محاولة الفكاك من أسر هذا القدر، فهى تساند البطل فى السيرة الشعبية، فهو رجلها الذى يعمل لخدمة ونشر رسالتها بين قومه وإرساء قيم الخير التى تفرضها بين أفراد جماعته ووطنه، وتقربه هذه الرسالة ذات الصفة النفعية للجماعة، من البطل الأسطورى الجمعى، والذى يأتى تعبيرا عن الجماعة أو عن وظيفة اجتماعية..

---

(٢٤) البطل فى الأدب والأساطير: مرجع سبق ذكره، ص ٦٨.

(٢٥) دفاع عن الفولكلور: مرجع سبق ذكرة،

ويجمع عنترة بن شداد فى نهايته نموذجا لتوسط بطل السيرة الشعبية للبطل الأسطورى والتراجيدى، فعنترة بن شداد يغتال على يد الأسد الرهيص والذى أسره عنترة فى حروبه ثلاث مرات ثم لسماحته ولوساطة عمرو بن معديكرب لديه يطلق سراحه، لكن الأسد الرهيص يصمم على الأخذ بالثأر من عنترة الذى أفقده البصر ليمنعه من الحرب والخداع والخيانة، فيمكن له بعد أن تدرب على رمى السهام، تبعا لمصدر الصوت، وينجح فى إصابة عنترة بسهم مسموم يتسبب فى موته فيما بعد، وهنا يقع الشبه ما بين عنترة والبطل التراچيدى الذى يتردى فى نهايته لضعفه الإنسانى.. وهذا التسامح مع من لا يستحق والخضوع لوساطة صديقه عمرو بن معديكرب. أما أسطورية النهاية لعنترة، فتكمن فى حمايته لقبيلته بعد وفاته على حصانه الأبجر، يجلس عنترة جثة هامدة على حصانه الأبجر بين أعدائه الذين يراقبون قبيلته وهى ترحل بعيدا عن عنترة فى طريقها لأرض بنى عبس، والأعداء يخشون الاقتراب خشية بطش عنترة، طوال النهار، ولولا حركة حصانه وسقوط جثته لما اكتشفت وفاته.. نهاية بطل أسطورى، استطاع أيضا أن يحمى قبيلته بعد وفاته وهو من حماها فى حياته، وتتمثل الأسطورية أيضا تبعا للمفهوم الأسطورى حيث نجد أن عنترة، يموت فى الوقت الذى تصل فيه بطولته إلى القمة.. وبعد أن يترك وراءه امتدادات جديدة تظهر فى أبنائه.. فالعالم الأسطورى، والأساطير كانت تقضى بموت البطل القديم قبل ظهور البطل الجديد.

ثانيا : الشخصيات المساعدة فى السيرة الشعبية:

لا يقف البطل فى السيرة الشعبية فى ميادين صراعه وحيدا، ولكنه يجد دوما من يقف بجانبه يساعده ويسانده ممن عرفوا بالشخصيات المساعدة. وتتباين هذه الشخصيات ما بين البشر وغير البشر نجد الإخوة والأقرباء والأتباع. وقد تتعدى دائرة المساعدين من البشر نطاق الإخوة والقرابة، فنجد الشخصيات ذات القدرات التى تفوق قدرات البشر كالأولياء وأصحاب الكرامات والمعجزات والذين يظهرون كلما

اقترب الصراع من مرحلته الملمحية، وبمجرد أن يأخذ الصراع شكله الأسطورى أو يتطبع بطابعه الأسطورى، تظهر الشخصيات المساعدة المناسبة، والتى تبعد عن دائرة البشر، كالجان والعفاريت.

ومن دائرة الإخوة والأقارب نجد شيبوب شقيق عنترة بن شداد فى سيرته، والذى يجمع ما بين الذكاء الخارق وبين النبالة والغفلة، وتساويه شخصية عمر الخطاف فى حمزة البهلوان.. وفى السيرة الهلالية نجد يحيى ويونس ومرعى الذين وقفوا بجوار خالهم أبى زيد الهلالى فى الريادة، مع الفارق فى خصوصية كل شخصية.

وخارج هذه الدائرة نجد الفرسان والأبطال من الأصدقاء الذين مالوا بجانب البطل وانضموا لصفه بعدما كانوا من أعدائه ومنافسيه، إيمانا منهم بعدالة قضيته ورسالته، منهم عمرو بن معديكرب، الفارس والشاعر صديق عنترة بن شداد، وميمون الهجام، وسابك الثلاثة، وسعدون، أصدقاء سيف بن ذى يزن، وعثمان بن الحلبى، وجمال الدين شيحة، أصدقاء الظاهر بيبرس، كما نجد الملوك الذين يقفون بجوار البطل تعاطفا واقتناعا ببطولته وسمو هدفه وعدالة قضيته، واعترافا بفضله على حماية قومه وجماعته، كالملك زهير وولده مالك فى سيرة عنترة، والملك أبى تاج فى سيرة سيف بن ذى يزن.

ومن نطاق البشر أيضا نجد الأولياء ذوى الكرامات والمعجزات وأصحاب الخطوة. الذين يساعدون البطل لإتمام مهمته ذات الطابع الدينى، والذى يعمل البطل من خلالها لنشر دين الله الحنيف، أو الدعوة له والتمهيد لظهوره كما فى سيرة عنترة.. وتزخر سيرة سيف بن ذى يزن بهذه النماذج، فنجد الشيخ جاد والشيخ عبد السلام اللذين يساعدان سيف فى الحصول على كتاب النيل.

ومن عالم غير البشر نجد الجان كعيروض خادم اللوح المسحور، وعاقصة شقيقة سيف بن ذى يزن فى الرضاعة وأمها ملكة جبال القمر وينابيع النيل.. وزوجة الملك الأبيض من ملوك الجان.. وطامة وأمها عاقلة الحكيمة الكاهنة.

ومع تنوع وتعدد هذه النماذج من الشخصيات المساعدة، إلا أن ما يبرز منها هى تلك الشخصيات من البشر التى تقع فى دائرة الإخوة والأقارب والأصدقاء للبطل حيث أنها تلازم البطل وتزامله فى معظم مراحل السيرة، بعكس باقى النماذج التى قد يرتبط وجودها بمرحلة معينة تختفى بعدها، أيضا ولأن الشخصيات المساعدة من البشر، تؤكد على الجانب الإنسانى والبشرى فى السيرة، وفى رأيى أن هذه الشخصيات المساعدة بما لها من ضعف بشرى تعمل على الاقتراب بالسيرة من المنطلق البشرى، فهى نماذج بشرية تصارع وتهزم، فلا تيأس بل تحاول لكن بوسيلة جديدة من الوسائل والإمكانيات المتاحة لها، وهى متنوعة تبدأ من استخدام السلاح والفروسية، إلى استخدام العقل والذكاء، والقدرة على التنكر والحيلة وسرعة البديهة وخفة الظل.

ومع أن البطل فى السيرة يمر بمراحل متعددة، إلا أن السيرة لا تقدم لنا هذه الشخصيات سوى من جانب واحد ـ هو مساندتها للبطل، فى شكل أقرب لثبات النمط بالمفهوم الدرامى، وإن كانت أقرب للنمط فى الكوميديا الشعبية. يؤيد هذا الرأى ما تمتاز به من حس كوميدى، وخفة ظل، وحيل ساخرة تميز كل شخصية على حدة.. ومع هذا فنحن نختلف مع فاروق خورشيد الذى يفسر وجود هذه الشخصيات فى السيرة بأنه يعطى مساحة واضحة فى العمل القصصى للمواقف الضاحكة، والطرائف، والنوادر التى يغرم بها الشعب العربى غراما كبيرا.. لأن مثل هذه المواقف قد يخلقها البطل ذاته، فأبى زيد الهلالى كانت له نفس القدرات على التنكر، والتحايل.. كما كان لجمال الدين شيحة مثلا.. إنها شخصيات ذات سمات إنسانية تجمع بين العبوس والمرح، بين الجد والهزل، كل منها بأسلوبه.. وهذا هو الإنسان النابع من الواقع الإنسانى الخاضع لامكانياته وقدراته البشرية، والذى يسير فى أموره حسب المنطق الإنسانى، وليسوا الوجه المقابل لمعنى الجدية التى يمارسها أبطال السيرة فهم لا يقلون جدية عند العمل عن البطل، بل إن حياة البطل ذاته قد تكون معلقة فى كثير من الأحيان على مهارة هذه الشخصيات وجديتها.

ثالثا: التشخيص داخل السيرة:

لقد ساعد وجود الشخصيات البشرية بقدراتها على التحول والتنكر والتجسيد الكامل لشخصيات تتنكر فى ثيابها ولغتها، على تحقيق الجانب التشخيصى داخل السيرة.. ذلك أن هذه الشخصيات كانت قادرة على المعايشة التامة، أو بلغة المسرح الدخول فى إهاب الشخصية التى تتنكر بها فتسلك سلوكها وتتحدث لغتها.. وهى قد أرهصت بذلك لبدايات فن التشخيص، وحققت ما اصطلح عليه فيما بعد «بالمسرحية داخل المسرحية» والذى يتم فى المسرح «بتقديم عرض مسرحى ـ جزئيا أو كليا ـ داخل المسرحية المعروضة»[٢٦]، فالمواقف التشخيصية الصغيرة التى يقوم بها أبطال السيرة المساعدون تقترب من هذه العروض المسرحية والداخلية، وإن تضمنتها السيرة الشعبية.

والأمثلة على هذه المواقف التشخيصية فى السير الشعبية كثيرة، ولا تخلو منها سيرة من السير.. ففى سيرة عنترة بن شداد ـ على سبيل المثال ـ نجد شيبوب عندما يصل مع أخيه عنترة إلى أرض الحيرة.. أرض الملك المنذر لإحضار النوق العصافير مهرا لعبلة محبوبته، يرسله عنترة، لاستطلاح الأمر فما كان من شيبوب إلا : «أن حط قوسه وكنانته وقد لبس خليقات مرقعة، وحط العصا على كتفيه وسار يطلب المراعى، فوصل إليها... فنظر العبيد إلى شيبوب فرحموه وأخرجوا من زادهم وأطعموه، وتحدثوا معه وسامروه.. وقال لهم: يابنى الخالة أنا عبد من عبيد الربيع بن زيادة.. هربت من شره واسترحت من جوره وغدره... فقالت له العبيد يا ابن الخالة أقم عندنا عمرك، واقطع فى أرضنا سنتك وشهرك.. فشكرهم «شيبوب»

موقف درامى كامل.. مأزق يلجأ شيبوب فيه إلى التنكر والقيام بدور العبد الهارب فتصدقه عبيد الملك المنذر، وتستضيفه، ويقضى هدفه.

ولم يقتصر الأمر على الشخصيات المساعدةفنجد أبا زيد الهلالى من أكثر الأبطال

---

(٢٦) ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية (القاهرة، دار الشعب ـ١٩٧١) ص٣

حذفقا فى هذا المضمار «يحمل جراب الحيل، وهو جراب ملىء بأدوات كثيرة منها الأصباغ والأدهنة والشعور المستعارة والأزياء، وكان يستطيع أن يصبغ جسده فى سبع صبغات ويتبدل فى سبع بدلات. وهكذا نرى أدوات مسرحية، وعدة تنكر، بالمفهوم المسرحى المعاصر وتوزيعاً للأدوار أيضاً.. ففى الريادة يوصى أبو زيد رفاقه، يحيى ومرعى ويونس.. «قال أبو زيد: مرادى أدبركم على رأى فقالوا له وما هو، فقال: إذا دخلنا على ملك أو أمير أو خلافه، فنادونى بالحج مسعود واجعلونى عبدكم وراعى جمالكم واتركوا قولكم يا خال.

موقف آخر يقوم به أبو زيد ومرعى ويحيى أمام الوهيدى والزناتى عندما طلب الوهيدى شنقهم «فلما فرغ الزنانى وأبو زيد من كلامهم، تغير الوهيدى معبد من كلام أبى زيد فقال الوهيدى: اشنقوهم، وعاد الوهيدى يقول هذه الأبيات».

أول ما نبدى نصلى على النبى ... نبى عربى بين طريق المذاهب

يقول الفتى الوهيدى معبد ... ونيران قلبه زائدات المهائب

يا خلتى يا عزوتى يا رفاقى ... اشنقوهم ودول سبب التعائب

مسكها أبو زيد وقال لهم ... حقيق الغربة تذل العرايب

هيا اشنقونى يا أجاويد حمير ... وإن عشت ياما تكونوا تعايب

تبدا مرعى للكلام يقول لهم ... أكثر كلام العبد للموت هايب

أنا اشنقونى يا أجاويد حمير ... والعبد دخلوه يراعى الركائب

تحرك المطعون وقال لهم ... الأيام والدنيا تسوى عجائب

ما يشنق العبد والسيد حاضر ... تبقى مصيبة يا ملوك المغارب

تبدا أبو زيد يقول له ... يا سيد لا تطرى كلام المعايب

مرعى يطيفها أبو زيد يقيدها يحط لها حلفا تزيد اللهائب

قالت جميع الناس يا حى يا صمد ازرق لمن يشفع لهذى الغرايب

ودرامية الموقف واضحة، صراع ومحاورة، وموقف متأزم، يستطيع البطل أن يحسمه لصالحه، بقدرته التشخيصية، فيستجلب عطف الناس عليه، ويثبت مهارته فى التحايل فينقذ ومن معه من الشنق.

وفى سيرة الظاهر بيبرس نجد جمال الدين شيحة، وجوان، والبرتقيشى، ممن يجيدون فن التنكر والحيلة والتشخيص، سعيا وراء النصر للجانب الذى يؤيده كل منهم.. وقد ساعدت قدرة جمال الدين شيحة على انتصار بيبرس فى أكثر من موقف، فقد اعتاد بيبرس أن يستعين بمشورته فى حروبه، فكان جمال الدين شيحه يسبق الجيوش ويتنكر ويتجسس على الأعداء ويعرف أخبارهم ثم يشير على الأمير بما يجب. وفى إحدى انتصارات بيبرس كان الفضل لمشورة شيحة الذى سبق الملك إلى عسقلان ـ مكان الاعداء ـ فرأى الأبواب مغلقة والحصارات قائمة فصبر إلى الليل وعبر البلد وتنكر فى زى حكيم وأقام فى مكان من الخانات وصار يداوى الناس ويعالجهم بكل ما يقدر عليه وأسبل الله عليه خيمة الستر حتى إن جوان دخل عليه أربع مرات ما عرفه، لأنه جعل له لحية بيضاء ودهن وجهه بما يعرفه من العقاقير فصار كل من يراه يظن أن به جدرى.

ونحن نرى أن هذه المواقف التى كانت الشخصيات تتخلص فيها وتنجو من الأزمات والمكائد، بواسطة التشخيص والتنكر، أكسب السيرة الشعبية إمتاعا يستشعره المتلقى ويعجب به، كما كان مصدرا طيبا لرواد المسرح العربى فى الاستفادة من هذه التقنية فى كثير من المسرحيات الكوميدية، التى يلجأ فيها الأبطال والشخصيات المختلفة إلى التنكر، والتشخيص للخروج من الأزمات. ومن ناحية أخرى كان لهذه المواقف ولقدرة الراوى للسيرة على محاكاة الشخصيات فى حركاتها وتقليد أصواتها عند حديثها بلكنة أجنبية، كان فى كل هذا إشباعاً لغريزة التمثيل لدى المتلقى والذى اكتفى منها بما يسمعه ويراه عند رواية السيرة.

رابعاً : الحبكة فى السيرة:

الحبكة فى المنتج الأدبى هى تتابع الأحداث فى الزمن، ذاك التتابع الذى ينتج عنه ما يعرف بالحكاية أو الحدوتة، وقد اعتبر أرسطو الحبكة بالنسبة للتراجيديا «الجوهر الأول.. بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم.. والمحاكاة غالبا ما تدور حول محاكاة فعل تام فى ذاته... يتحدد له مراحل ثلاث، بداية، ووسط، ونهاية»(٢٧). ذلك أن الفعل هو الأساس ومنه تكتسب الشخصيات خصائصها، لذلك أصر أرسطو على ارتباط المحاكاة بالفعل، ومنها جاءت أهمية الحبكة بوصفها محاكاة لهذا الفعل التام فى ذاته، والذى فى تمامه تحقيق هدف معين.. يحقق هذا الهدف طول الحبكة ـ بعدها الزمنى ـ سواء فى التراجيديا التى يكون طولها كما قنن أرسطو هو «الطول الذى يسمح للبطل بأن ينتقل من حال الشقاوة إلى حال السعادة، أو من حال : السعادة إلى حال الشقاوة، أو فى الملحمة التى تهتم بسيرة حياة البطل، وارتباط السيرة الشعبية بحياة البطل وسيرته يعطيها نبرة خاصة تسمح للحبكة فى الامتداد فى الزمن، فالفعل التام فى السيرة يستغرق حياة البطل كلها منذ الميلاد وربما قبله حتى مماته، وربما بعده، حتى تتم الرسالة التى يجيء البطل إلى الحياة بسببها، والفعل فى السيرة وإن كان يخضع للتقسيم والتحديد الأرسطى من حيث بدايته ووسطه ونهايته، إلا أن بعض المتخصصين يرون أن الفعل التام ـ حياة البطل ـ فى السيرة يمكن أن يخضع لتقسيم آخر زمنى يرتبط بمراحل حياة البطل منذ نشأته حتى مماته، ويحاولون أن يصبغوا كل مرحلة بصبغة خاصة بها، ويحدد لها خصوصيتها ودورها فى الفعل العام. وقد ساعدها على هذا تركيبة الفعل فى حبكة السيرة، إذ أن للحبكة فى السيرة الشعبية فعل رئيسى، تغذيه على الدوام أحداث وأفعال فرعية، يختار منها الراوى للسيرة ما من شأنه أن يؤكد على سعى البطل الدؤوب نحو تحقيق هدفه، وللتأكيد من خلال تكرار الأحداث والمواقف ذات الطبيعية المتشابهة على تلك الخصال الفاضلة التى تم تميز بطل السيرة كالفروسية، والبلاغة فى الشعر، ونجدة الضعيف، وتحمل الشدائد، والإصرار والإيمان العميق برسالته.. الخ ونحن نرى أن مثل هذا التكرار يفيد أيضا فى تحقيق عنصر هام من عناصر الرواية، ألا وهو عنصر التشويق وكسب اهتمام المتلقى.

---

(٢٧) أرسطو : فن الشعر : ترجمة : ابراهيم حمادة (القاهرة، الانجلو المصرية ـ ص ١٠٨ بدون)

يحدد محمد النجار مراحل حياة البطل الشعبى فى السيرة بعشر مراحل هى:

«ميلاد البطل، نشأة البطل، الإعداد الفردى، مرحلة الاعتراف الجماعى، مرحلة الاعتراف القومى، البطل والقدر، البطل والقوى الغيبية، خلاص البطل، أبعاد التشخيص الملحمى، موت البطل.

أما فاروق خورشيد فيحددها بخمس مراحل هى «مرحلة التكوين، مرحلة الفروسية أو المرحلة الذاتية، المرحلة الأسطورية، المرحلة الملحمية، مرحلة الامتداد، وتمثل كل مرحلة من هذه المراحل نقلة هامة فى شخصية البطل وفى بناء قصته.

ونحن نرى أن التقسيمين وإن اعتمدا المراحل الزمنية أساسا للتقسيم ـ فلا يوجد فرق وظيفى بينهما، فالتقسيم الأول ما هو إلا تكرار استطرادى لمراحل التقسيم الثانى، يحاول من خلاله محمد النجار إضافة مراحل تفصيلية أكثر لحياة البطل. كما أغفل كلا التقسيمين مرحلة أخرى هامة فى حبكة السيرة وإن لم ترتبط بشكل مباشرة بحياة البطل، إلا أنها ترتبط إلى حد كبير بتحديد رسالته، وهى مرحلة التمهيد الذى يحقق هدفين وظيفيين أحدهما فنى «يكشف عن الخلفيات التاريخية للعصر الذى تبدأ منه الأحداث بالعودة إلى الماضى تمهيدا للحاضر.. والآخر موضوعى ـ يفصح فيها عن طبيعة القضايا التى ينوى معالجتها فى هذا العمل.

ونرى هنا ومن وجهة النظر الدرامية أن يتم تقسيم حياة البطل وتحديد الحبكة فى السيرة، بعدد من المحاور التى ترتبط بالدوافع والغايات الكامنة وراء الفعل والمحركة للبطل والجماعة فى أفعالها والتى تقود بدورها لتصاعد الحبكة من بدايتها حتى قمة الأزمة، فالحل، إن صدق القول «إذ أن هناك دافعاً أساسياً فى جلد كل فعل يصدر عن إنسان. وهذا الدافع يتحرك لتحقيق رغبة، ولكن عندما تقف عقبة ما فى مسار هذا التحرك، يحدث الاصطدام والصراع»[٢٨].

وعلى هذا يمكن تحديد تلك المحاور التى تحدد حبكة السيرة الشعبية فى عمومها إلى المحاور التالية والتى تصدق على كافة السير الشعبية:

* **الحاجة الاجتماعية لوجود البطل**.. ويحددها ما يظهر فى الجماعة من

---

(٢٨) ابراهيم حمادة: افاق فى المسرح العالمى (القاهرة ـ المركز العربى للبحث والنشر، ١٩٨١) ص١٦.

خلل فى البنية الاجتماعية، أو العقائدية، أو القيم والأعراف والعلاقات التى تسود أفرادها.. أو لظهور أى من الضغوط الخارجية المختلفة والتى قد تتعرض لها الجماعة.. الأمر الذى يؤدى بالجماعة إلى اعتناق النبوءة التى تمهد لظهور البطل والذى تحتاجه الجماعة لإصلاح أمرها.

* **ظهور البطل**.. والذى ينشأ من أبوين فاضلين لهما مكانتهما فى الجماعة.

* **خصوصية البطل**.. وهنا تظهر تلك الخصوصية التى تحدد تفرد كل بطل عن غيره من الأبطال، وتتعلق بالجانب الإنسانى أو البشرى فى حياة البطل والذى يكون له دور فى سيرته (كلون عنترة ـ وجنس ذو الهمة ـ وطيبة بيبرس.. الخ).

* **تميز البطل وتأكيد بطولته وتميزه بمعيار الجماعة**.. وهنا تظهر من خلال مجموعة من الأفعال تلك الصفات البطولية المميزة للبطل عن أقرانه. وهى من الصفات التى تمجدها الجماعة فى أبطالها (كالفروسية والشعر فى سيرة عنترة مثلا) وبسببها يظهر للبطل أعداء من جماعته يبدأ معهم صراعه المحلى.

* **رفض الجماعة للبطل وإقصاؤه عنها**.. ويرجع ذلك إما لأسباب اجتماعية داخل الجماعة (كالطبقية فى عنترة وأبى زيد) أو لخوف من تحقق النبوءة المرتبطة بمولد البطل والمهددة للجماعة (كما فى سيرة بن ذى يزن) أو لمكيدة تدبر ضد البطل فى طفولته وتسعى للقضاء عليه مثل (ذو الهمة وسيف بن ذى يزن).

* **عثور البطل على معدات قتاله**.. وهى من العناصر المساعدة من غير البشر، والتى يستخدمها فى كفاحه وإثبات أحقيته فى التميز على أقرانه، وهى تكون مخصصة ومرصودة غالبا باسم البطل، (كسيف بن ذى يزن، ودبوس بيبرس) أو تنادى بطلها ليكون فارسها (كالأبجر فرس عنترة بن شداد).

* **حاجة الجماعة للبطل واعترافهم به**.. وتسعى الجماعة لمصالحة البطل لحاجتها إلى قدراته، وخصاله الحميدة واعترافهم به بطلا عليهم، وانتصاره فى

سلسلة من المواقع وعلى المكائد التى تدبر ضده داخل الجماعة.

* **انضمام الجماعة للبطل**.. ومساعدتهم له على التفوق على أعدائه من الجماعات فى مجتمعهم المحلى.

* **استقطاب البطل لمعاونيه**.. من أبطال جماعته وأبطال الجماعات الخارجية المعادية لجماعته والذين ينتصر عليهم فى سلسلة من المواقع الحربية، فيعترفو له بالسيادة والزعامة وبهم تكمل للبطل عناصر المساعدة من البشر.

* **مساعدة قوى خفية للبطل**.. من أجل تحقيق الهدف العام للنبوءة، وتتم هذه المساعدة إما بطريق غير مباشر عن طريق معاونيه من الأولياء أو الجان، أو بطريقة مباشرة عن طريق ما تمنحه للبطل من قدرات وإمكانيات خاصة به.

* **انتقال الصراع خارج الجماعة**.. ويبدأ البطل بعد أن يستكمل عدة قتاله الحربية، وبمساعدة العناصر المساعدة له، فى مرحلة القتال خارج جماعته المحلية ضد أعداء قوميته (الفرس والروم والأحباش فى سيرة عنترة بن شداد مثلا)، ويأخذ الصراع طابعه القومى لتحقيق النبوءة التى جاء البطل من أجلها (صراع من أجل قيم دينية وعقائدية، وقومية).

* **انتصار البطل**.. ورفع شأن جماعته وقوميته على أعدائها.

تحقيق الرسالة المنوط البطل بها.

نهاية البطل والتى تأخذ طابعا أسطوريا، بعد أن يترك من ذريته من يحمى انتصاراته من بعده.

ونحن نرى أن هذه المحاور التى تعتمد على الأفعال الرئيسية التى تميز السيرة الشعبية ترتبط من جهة بالمراحل الزمنية للسيرة، بداية من مرحلة التمهيد والتى تسبق ظهور البطل، حتى مرحلة الامتداد والتى تعقب نهاية البطل وبها يستكمل تمام الفعل العام للسيرة أو حبكتها العامة المبنية على تسلسل هذه الأفعال وتعاقبها فى الزمن.

خامسا: أداء السيرة الشعبية:

تمتاز صياغة السيرة الشعبية بالمزج بين النثر والشعر، وتتسم مقاطعها الشعرية بالغنائية عما يجيش بخاطر ووجدان شخوصها، وبما تتناوله من أبواب التفاخر بالأبطال، والهجاء للخصوم، والسخرية منهم، وقد أثر أسلوب الصياغة هذا بالضرورة على أسلوب رواية السير الشعبية وأدائها، فجاء الأداء مزجا ما بين الحكى أو القص للمنثور من أجزائها والإنشاد والغناء للمقاطع الشعرية. والمقصود بالأداء هنا وكما يشير أحمد مرسى هو «وضع معين يتخذه الراوى أو المغنى أمام جمهور يختلف بدرجات متفاوتة عن وضعه أو دوره فى الحياة اليومية، وفى علاقاته مع الآخرين»(٢٩).

وراوى السيرة الشعبية يعتمد على الذاكرة الناقلة فى أغلب الأحيان، وخاصة طبقة الرواة الذين عرفوا بالشعراء أو «أبو زيدية» نسبة إلى موضوع روايتهم ـ سيرة أبو زيد ـ والتى لا يخرج موضوع روايتهم عنها. وعرف الشعب المصرى رواية السيرة الشعبية، وقد سجل عنها الأجانب الذين وفدوا إلى مصر مع مطلع القرن التاسع عشر، كظاهرة من مظاهر الفرجة الشعبية التى يستطيب للشعب التسلية بها والاستمتاع بالإنصات لقصص أبطالها وأحداثها، خاصة فى أمسياتهم، فقد كان يخصص لرواية السير ليالى فى المقاهى بالقاهرة «وغيرها من المدن فى ليالى الأعياد الدينية خاصة....

وكان القاص يجلس فوق مقعد صغير أعلى المصطبة المقامة بطول واجهة المقهى، ويجلس بعض السامعين جانبه، بينما يجلس البعض الآخر على مصاطب المنازل المقابلة فى الشارع الضيق، والباقون على مقاعد من الجريد، وأكثرهم يدخن الشيشة وبعضهم يرشف القهوة»(٣٠)، أما الثراة والمماليك من الطبقة الحاكمة والذين لا

---

(٢٩) أحمد مرسى: مقدمة فى الفولكلور، (القاهرة دار الثقافة للطباعة والنشر ـ ١٩٧٥) ص١٢٢.

(٣٠) إدوارد .وليم لين: المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم، ترجمة: عادل طاهر نور، ط٢، (القاهرة ـ دار النشر للجامعات، ١٩٧٥) ص٣٣٨.

يرتادون المقاهى، فإنهم «يستدعون هؤلاء المنشدين إلى منازلهم ويكافئونهم بسخاء» ويتم هذا غالبا عند إقامة «احتفال ببعض المناسبات العائلية السعيدة، مثل ميلاد طفل، حفل عرس أو احتفاء بأشخاص يستضيفونهم»(٣١).

وفى رأيى أن ظاهرة رواية السيرة الشعبية، تعتبر واحدة من مظاهر الفرجة الشعبية ذات الجذور الدرامية، بل قد تعتبر من أولى المظاهر الدرامية التى عرفها الشعب العربى، والتى تم الفصل فيها وبشكل واضح ما بين المتلقى ودور المؤدى.. فبعد ما كان المتلقى مشاركا فى الأداء من خلال الطقوس الأسطورية، أصبح الآن يشكل جزءاً من اللعبة المسرحية (الدرامية) الشعبية، واكتسب دورا جديدا يقتصر إلى حد كبير على التلقى والفرجة والاستماع، بينما هناك مؤدّ دوره فى الأغلب والأعم على أداء نص من إبداع آخر.. علاقة أشبه بدراما الممثل الواحد، بالمفهوم الحديث، وإن كانت موهبة الرواة والمغنين تكمن «فى كونهم قادرين على تشكيل مادتهم والتنويع فيها، وهم إلى جانب قدرتهم على الأداء، يمتلكون قدرا كبيرا من المواد.. كما أنهم يقومون من آن لآخر بتنقيح ما لديهم، وتعديله، لكى يتناسب دائما مع ظروف الحياة التى يعيشونها ومتطلبات مجتمعاتهم «ومن هنا تنشأ العلاقة الجدلية ما بين المؤدى، والمتلقى.. تلك العلاقة تعتبر إحدى الأسس فى فن الدراما وإحدى مقومات العرض الدرامى، والذى يقام من أجل هدف يسعى لتحقيقه المؤدى (العظة ـ التطهير ـ التعليم ـ إيقاظ الوعى ـ والمتعة) مراعيا فى ذلك الحاجة الاجتماعية والوجدانية للمتلقين، والتى تتحكم فى اختياره لمادته فقد «تختلف الوظيفة الاجتماعية التى يقوم بها نوع معين من الأدب الشعبى فى موقف معين، عن الوظيفة التى ينهض بها النوع نفسه فى موقف آخر كما تتحكم فى تعاطفه مع الشخصيات التى يحكى عنها حسب رغبات المتلقى، «فالمؤدى لا يمكن أن يكون محايدا إزاء ما يحكيه أو يغنيه»(٣٢) وغاية ما يسعى إليه المتلقى وهو الطرف الثانى فى

---

(٣١) علماء الحملة الفرنسية : كتاب وصف مصر، المجلد الأول، ط٢، ترجمة: زهير الشايب (القاهرة ـ مكتبة الخانجى ١٩٧٩) ص١٤٠.

(٣٢) مقدمة فى الفولكلور: مرجع سبق ذكره ص١٣٩, ١٢٩, ١٤٤.

الجدل الدرامى، بدءا من تزجية وقت الفراغ والمتعة والمسامرة، إلى التوحد مع البطل والاتعاظ من مصيره، والاستفادة من درس الماضى فى الحاضر المعاش.

والمتلقى هنا ليس مستقبلا سلبيا لما يؤدى أمامه من المؤدى بل هو قادر أيضا على تقويم أدائه ذلك التقويم اللحظى الذى يؤثر على أداء المؤدى بالسلب أو بالإيجاب، فالملاحظ «أن جمهور المستمعين يميزون عادة بين الأداء الفعلى، وبين القواعد المثالية للأداء، ذلك أنهم يحتفظون فى مخيلاتهم بنماذج محددة لأداء كل نوع من أنواع الأدب الشعبى كمحصلة لخبرتهم بها، وتعودهم عليها، ومن ثم فإنهم سيكونون باستمرار متنبهين لنوع الأداء وماهيته وقدرة المؤدى على أن يحقق هذا النموذج الذى استقر فى أذهانهم.

ومن هنا تتبلور العلاقة الجدلية فى استجابة المؤدى للمتلقى وقيامه بالتعديل والإضافة على عناصر التعبير الشعبى، بل ولم ينقذها التدوين من الإضافات التى يضيفها المؤدى، الذى يمكن أن نعتبره «مؤلفا ومؤديا فى الوقت نفسه.. وإن كاد يكون من المسلم به، أن إبداعه الحقيقى إنما يتركز فى كونه مؤدياً أكثر منه مؤلفاً أو مبدعاً [٣٣] «والذى يخضع فى أدائه لرغبات الجمهور، الأمر الذى يدفع بالمؤدى ـ كما سجل علماء الحملة الفرنسية ـ إلى أن يتوقف» فى معظم الأحيان ليسأل مستمعيه ما إن كانوا يشكون فى صحة حكايته، أو ما إن كانت الحكاية (على بعضها) جميلة أو خيرة[٣٤] . «وسعيا وراء إرضاء المتلقى يزيد المؤدون من التفنن فى الأساليب التى تشحذ العواطف. وكثيرا ما يستثيرهم ذلك إلى ابتكار حوادث وأقوال من عندهم التماس المبالغة فى تحريك النفوس واستثارتها[٣٥] ، وكان يزيد من سلطة

---

(٣٣) السيرة الشعبية حول منهجية إعادة الإنتاج: مرجع سبق ذكره، ص٢٢.

(٣٤) كتاب وصف مصر ـ المجلد الأول: مرجع سبق ذكره، ص١٤٠.

(٣٥) أ . ب كلوت بك: لمحة عامة إلى مصر، جـ٣، ط٢، ترجمة: محمود مسعود، (القاهرة ـ دار الموقف العربى، ١٩٨٢) ص٧٦.

الجمهور هذه ما ينفحه من هبات للمؤدى، فإن كان صاحب المقهى يدفع فى بعض الأحيان لهؤلاء المنشدين، لكنهم فى العادة لا يحصلون من أجر إلا ما يدفعه الجمهور عن طيب خاطر».

ويمكن أن تحدد وظيفة المؤدى للسيرة فى أدائه بحالات ثلاث نتفق فى تصنيفها مع محمد حافظ دياب، الحالة الأولى، هى حالة الراوى الظاهر المنفصل عن أحداث ما يرويه، والذى يروى فى الزمن الحاضر ويستجيب لرغبات الجماهير فى الاستمرار أو التعديل أو الانتهاء فى سرده، والذى يتأثر لحد كبير «بالبيئة الجغرافية والبيئة الاجتماعية، والتجارب الشخصية المباشرة، وغير المباشرة، التى يمر بها.. فى تكوين شخصيته وآرائه ومعتقداته» وبالتالى تؤثر على اختياره وأسلوب آدائه.

والحالة الثانية هى حالة المؤدى الخفى، أو الراوى فى الماضى، والذى يستخدم له عند الحديث لفظة «قال الراوى»، كأن السيرة، وما يقال ليس من إبداع المؤدى، بل يحيلها إلى هذا الراوى الخفى.. واستخدام الراوى ـ المؤدى ـ المستمر لصفة الراوى الثابت، والإحالة إلى الماضى من الصفات الملحمية التى استفاد منها المسرح الملحمى فى إحداث التغريب بالزمان، كما فنن له برتولد بريخت منظر المسرح الملحمى والذى يعتمد على مفهوم التغريب.

والحالة الثالثة، هى حالة الراوى المؤدى لشخصية البطل.. أو المؤدى الممثل والذى لا يقتصر دوره على الرواية، بل كثيرا ما يقوم بتمثيل بعض أجزاء الحكاية وهو يقصها، فتصور إشارات اليدين أو الرجلين وحركات الجسم الأخرى[٣٦]. «هذه الأجزاء والمواقف تساعد على تجسيد الأحداث، من خلال هذا الأداء الدرامى الذى يجسم أدق المشاعر، وأكثر الأحاسيس خفاء ويتم ذلك عبر اللجوء إلى أسلوب ضمير الأنا»[٣٧]، فمن الملاحظ أن المقاطع الشعرية أو الحوارية التى تجىء على لسان

---

(٣٦) الموالد: مرجع سبق ذكره، ص١٩٢.

(٣٧) السيرة الشعبية مقارنة حول منهجية إعادة الانتاج، مرجع سبق ذكره، ص٢٣.

الأبطال تنسب دوما إلى قائلها، فكان الفارس يستهل قوله بذكر اسمه «ويسبق اسم الفارس لفظة الفتى تأكيدا للفتوة العربية المعروفة فى الفروسية وتأتى بعده نسبه إلى قبيلته توضيحا، لموقفه النفسى من منازله»[٣٨]. وهذا يدفع المؤدى إلى الإعلان عن القائل باسمه، ثم يبدأ فى تشخيص موقفه قولا وحركة، ومثال على ذلك، فى تغريبة بنى هلال، وقصة الست زهرة بنت الملك التمرلنك، يدور لقاء بين أبطال السيرة، يتحاورون فيه معبرين شعرا عما يجيش فى صدورهم ويبدأ كل منهم الإعلان عن نفسه:

يقول الفتى حسن الأمير أبو على ... الدمع من فوق الخدود سجام

يا قوم اسمعوا إلى قصتى ... وانتم يابو زيد ويا ضرغام

فيرد عليه أبو زيد :

يقول أبو زيد الهلالى سلامة ... بدمع جرى من فوق الخدود سكيب

ونيران قلبى كلما أقول تنطفى ... لها بين محب الضلوع لهيب

فيجيبهم التمرلنك:

يقول التمرلنك على ما أصابه ... ولى مدمع الخدود يسيل

من أجل كلام البدو وياقرومنا ... وأصبح جسمى والفؤاد نحيل[٣٩].

وفى مثل هذه المواقف تظهر قدرة المؤدى على الانتقال بالصوت والحركة من شخصية لأخرى، مستعينا فى ذلك فى معظم الأحيان، بآلة موسيقية هى الربابة ذات

---

(٣٨) عبد الحميد يونس : السير الهلالية بين السيرة والتاريخ (القاهرة ـ دار القلم) ص٥٦.

(٣٩) تغريبة بنى هلال: (القاهرة ـ مكتبة محمد على صبيح ـ بدون) ص٧٦ ـ ٧٨.

الوتر الواحد، والتى تعرف أيضا بالرباب الأبوزيدى، والتى تستخدم عند رواية سيرة أبى زيد فقط، كما يقول علماء الحملة الفرنسية وغيرهم: «يستخدم مرتجلو مصر، الذين يطلق على الواحد منهم اسم شاعر، آلة موسيقية لمساندة الصوت وإطالته، بينما يرتجلون، وهذه الآلة هى الربابة التى «بوتر واحد، أما الفائدة التى تعود عليهم من استخدامها فهو ضبط النغم أو المقام الذى يغنون عليه، وذلك بفعل مد نغمى يؤدى على النغمة نفسها طيلة وقت الحكى».

وهناك عدة طوائف من الرواة أو القصاصين، كما ذكرهم إدوارد لين وهم، «طائفة الشعراء، وهى أكثر طبقات الرواة عدداً، وهم يسمون أيضا أبو زيدية نسبة إلى موضوع روايتهم «سيرة أبو زيد»، ونجد منهم «الهلالية، والزغبية والزناتية، تبعا لما يختصون به من سرد وقائع الأبطال المختلفين من قبائل الهلالى، والزغبى والزناتى»، وهم يروون من الذاكرة ويستعينون فى روايتهم بالإنشاد المصاحب بالعزف.. «ويصحب الراوى على العموم عازف على رباب آخر من النوع نفسه».

وهناك طائفة أخرى تعرف بالمحدثين، أو المحدثين، وهم «يقصرون أنفسهم على رواية سيرة الظاهر، أو السيرة الظاهرية، ومن ثم يسمون الظاهرية، وهم لا يستعينون فى روايتهم بكتاب».

أما الطبقة الثالثة من الرواة، فهم يسمون عناترة، أو عنترية، وهم يسمون هكذا تبعا لموضوع روايتهم سيرة عنترة.. ويستعين العناترة بالكتاب فلا يروون من الذاكرة، وهم ينشدون الشعر، ولكنهم يقرأون النثر بالطريقة الدارجة، ولا يستعملون الرباب، وهم «يروون أيضا بجانب سيرة عنترة من سير المجاهدين، وتسمى عادة سير دلهمة أو ذو الهمة.. وسيف ذو اليزن.. وهو كتاب جامع لقصص مدهشة، كما أنهم يقصون قصص ألف ليلة».

نستخلص مما سبق أن أداء السير الشعبية، كان بمثابة النقلة التى قام بها «تسيبس» فى الدراما الإغريقية، بنقله الموروث الشعبى من المرحلة الطقسية إ لى المرحلة

التمثيلية التى تعتمد على الممثل الواحد. وأداء السير الشعبية كما لاحظنا ملىء بالجذور الدرامية، التى تسمح لنا بأن نطلق هذا الحكم. فهناك النص والمؤدى، وأسلوب الأداء يعتمد على التمثيل، والاستعانة بالحركة والإشارة والأغنية والإنشاد، وهناك المتلقى، الذى يدخل فى جدل مع المؤدى من شأنه إثراء الأداء، وهناك مكان العرض.. جميعها عناصر نما منها فن العرض الدرامى، وكانت بداية للدراما الشعبية التى استفاد منها المسرح المصرى فيما بعد، كما حدث فى تجارب مسرح يوسف إدريس، ونجيب سرور وشوقى عبد الحكيم وغيرهم وعروض الطليعة، والثقافة الجماهيرية وغيرها، وسوف نناقشه فيما بعد.

لكل هذا يمكن اعتبار السيرة الشعبية وأدائها مرحلة وسيطة بين فنى الأسطورة والطقوس المرتبطة وفق الدراما كنص وعرض.

وهذا ما دفع الكثيرين من المسرحيين لاستلهامها فى المسرح المصرى المعاصر كما سنعرف من الفصل الثانى فى هذه الدراسة.

الحكاية الشعبية

يحفل التراث الشعبى العربى بكم هائل من طراز الحكاية الشعبية، والتى مازالت محفوظة وشائعة حتى الآن، إما بفضل التدوين خلال كتب التراث، أو من خلال التواتر الشفاهى عبر الأجيال، وقد اعتمد عليها المسرح العربى والمصرى منذ نشأته حتى الآن فى استلهام موضوعات لعديد من مسرحياته.

وتعتبر الحكاية الشعبية من حيث القدم من أقدم الموضوعات التى ابتدعها الخيال الشعبى، وعرفها الإنسان فى كل مكان، فالرواية الشفاهية «للحكايات أقدم بكثير من التاريخ، ولا ترتبط بقارة واحدة»[1]، هى ظاهرة إنسانية عالمية لا ترتبط بزمان فهى تسبق أى زمان محدد. ولا ترتبط بمكان، فقط ترتبط بعقلية الإنسان الذى ابتدعتها عقليته الجمعية، ليحملها «بمقولاته الفكرية وأسلوب النظرة التأملية التى يرى بها الإنسان وجوده، والوجود المحيط به، سواء أكان ذلك من واقع الحياة، أم مما يتخليه لما فوق الحياة الطبيعية[2]».

فهى أحد أشكال التعبير الجمعية التى عبرت بها الشعوب عن واقعها وأحلامها، لذلك لم يكن مستغربا أن يلجأ إليها المسرحيون لهذا السبب، ليعبروا من خلال عالم الحكاية وبأدوات فن الدراما عن واقعهم، فالحكاية الشعبية تتحرك فى عالم غير

---

(١) سيث طومسون: الحكاية الشعبية: عالميتها وأشكالها، ترجمة : أحمد آدم (القاهرة- مجلة الفنون الشعبية، ع٢١، ١٩٨٧) ص٨٠.

(٢) صفوت كمال: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى جـ٣١، (الكويت ـ وزارة الإعلام ص٢٤٢ ـ ١٩٨٦).

واقعى، ولا ينص فيها على مكان محدد أو شخصيات محدده، وهى حكاية زاخرة بالعجائب. وفى هذا البلد الذى لا وجود له أبدا يصرع أبطال لا وزن لهم خصومهم، ويتسلمون عروش ممالك ويتزوجون من أميرات[٣]، وهذا العالم الفانتازى الذى يتجاوز حدود الكائن والممكن، يعتبر من أهم عوامل جذب المسرحيين لاستلهام عالم الحكاية للتعبير من خلاله عن واقعهم وعالمهم.. فعالم الليالى يعفيهم من أى إحراج، أو ضرر إن عبروا مباشرة عن واقعهم.

كما ساعدت الحكاية الشعبية بمرونة بنيتها التى تخضع للحذف. والإضافة، والتبديل والتغيير، والتداخل فى عناصرها وموتيفاتها ما بين الحكاية الواحدة أو حكايات أخرى، تبعا لعوامل التغيير الاجتماعى والثقافى والاقتصادى، على إبداع أكثر من صورة درامية للحكاية الواحدة. فكما ساعدت مرونة الحكاية القاص على التدخل «بثقافته ومدركاته الحديثة وبراعته الأدبية فى إنشاء صيغ جديدة للحكايات الشعبية وتحوير العناصر المكونة للحكايات التى يرويها»[٤]، ساعد هذا أيضا المبدع الدرامى على إبداع أكثر من صيغة درامية قد تستلهم نفس العنصر، أو إبداع صيغ تستلهم أكثر من عنصر لأكثر من حكاية، كما سنعرف فيما بعد.

ومع هذه المرونة التى للحكاية الشعبية، إلا أن وظيفتها تبقى كما هى لا تتغير كما يقول طومسون: «قد تختلف القصص فى الموضوع من مكان إلى مكان، وقد تتغير ظروف رواية الحكاية وأغراضها عندما تنتقل من بلد إلى بلد، أو من قرن إلى قرن. ومع ذلك فإنها فى كل مكان تلبى الحاجات الاجتماعية الفردية الأساسية نفسها، والدعوة إلى المسامرة لتزجية ساعات الفراغ. وتنحصر وظائف الحكايات الشعبية فى التفسير، «تفسير الظواهر المتعلقة بعالم الحيوان نفسه، كاختلاف،

(٣) الحكاية الشعبية: عالميتها وأشكالها، مرجع سبق ذكره، ص ٨٢.

(٤) صفوت كمال: الحكايات الشعبية الكويتية المقارنة: (الكويت - وزارة الاعلام، ١٩٨٦) ص٥٦.

أشكالها وأحجامها وألوانها، وصفاتها، واستغلال هذا العالم فى تفسير ظواهر طبيعية واجتماعية لا علاقة للحيوان بها.. أى أن الحيوان فى هذه الحالة يصبح وسيلة تفسر واقعا بعيدا عنه»[٥]، وتتشابه وظيفة التفسير هنا مع إحدى وظائف الدراما التى تعتمد على فعل المحاكاة لتفسير علاقة اجتماعة أو إنسانية ما..

أما ثانى وظائف الحكاية، فهى الوعظ والتعليم وبث قيمة أخلاقية، كما فى الحكايات الخرافية خاصة وباقى الحكايات عامة، حيث تنحصر أهم القيم التعليمية الأخلاقية التى تحاول الحكاية الشعبية بثها فى مكافأة الخير بخير، ومعاقبة الشر بشر، تلك الوظيفة التى كانت محور الدراما فى العصور الوسطى.

هناك أيضا الوظيفة النفسية للحكاية الشعبية، حيث يجد فيها الإنسان «متنفسا له من كل أنواع الضغوط الاجتماعية.. حيث تتوارى الأهداف البيعدة المكبوتة فى اللاشعور خلف الحكاية، فتبرز تلك المشاعر الدفينة التى عمل التطور الحضارى على تحريمها، ومنع الفرد من مزاولتها، تبرز فى الحكاية، حيث يلقى بالمسؤولية الاجتماعية فى بروزها على شخوص الحكاية الوهمية، لكى تحدث فى نفس المتلقى التنفس المطلوب»[٦]، وهى وظيفة قريبة من التطهير الأرسطى للدراما.

من جهة أخرى تساعد الحكايات الشعبية على تحقيق نوع آخر من الرغبات الفردية للإنسان «كالهروب من ظروف بيئته وحدوده البيولوجية، ففى وطأة الإحساس بالقيد الزمانى والمكانى، يحاول الإنسان فى الحكاية أن يكتسب لنفسه قدرة جديدة على تحطيم هذا القيد، والانطلاق من أسر الزمان والمكان» ويخضع الإنسان فى تلقيه لهذه الوظيفة لميكانيزم التوحد النفسى وهو شبيه بالتوحد مع شخصيات وأبطال عالم الدراما، والذى يتم من خلال تحقيق الإبهام الكامل فى فن

---

(٥) عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية: (القاهرة ـ المكتبة الثقافية ـ ١٩٦٨) ص٣١.

(٦) عز الدين اسماعيل: القصص الشعبى فى السودان (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١).

المسرح، والذى يساعد الإنسان على الاندماج الكامل أو التوحد مع العمل الدرامى وشخصياته.

ومن هنا ينبع سر الاعجاب بما فى الحكاية الشعبية، من ظواهر الطيران السحرى، والحياة بعد الموت، والبطل الذى يهزم أعداءه بالسحر.. إلخ، تلك الظواهر التى تحقق للمتلقى الوظيفة البيولوجية حيث يخرج فيها من قيده الزمانى والمكانى ومن عجزه الفيزيائى.. كل هذا بجانب وظيفة التسلية والإمتاع، فالحكاية أيا كانت تؤدى الوظيفتين معا، التسلية والتثقيف،وكل ما قد يلتمس هنالك من فرق بين حكاية وأخرى فى هذا الصدد لا يعدو أن يكون فرقاً كمياً لا فرقا نوعياً، وهما فى رأيى وظيفتان يجب توافرهما فى كل مناحى الإبداع الشعبى أو الموجه للشعب.

ويصنف الدارسون الحكايات الشعبية إلى أصناف أو أنواع حسب الطرز أو النماذج، التى تجمع العناصر المكونة لنسيج الحكاية الشعبية.

وفى رأيى فإن من الأفضل أن يتم تقسيم أو تصنيف هذه الحكايات من المنظور الدرامى تبعا لنوعية شخوصها، وعلى ذلك يمكن تصنيفها إلى حكايات الحيوان، والخوارق، والبشر، وحكايات الحيوان، هى من أقدم أشكال الحكايات الشعبية، وهى التى يقوم فيها الحيوان بالدور الرئيسى، قد يكون «شخصا من شخصيات الحكاية يتحرك ويتصرف ويتكلم، أو مجرد رمز أو صورة تتقمصها شخصية القصة»(٧).

أما حكايات الخوارق فهى التى تدور حول شخصيات من الجان وأصحاب الخوارق والسحرة، الذين يقفون ضد أو مع الإنسان كأحد شخصيات هذه الحكايات.. وتدور أحداثها دائما فى بلاد بعيدة جدا، يخرجها هذا البعد السحيق فى تصور الناس عن عالم الواقع، وفيها تقع أحداث خارقة لا يحدها نوع، وأبطال حكايات الجان شخصيات لا أسماء لها، فهى نماذج أو أنماط كالملك والملكة والوزير.. وقد يطلق على الأبطال أسماء تتسم بالتعميم مثل الشاطر حسن والشاطر محمد(٨).

---

(٧) سهير القلماوى: الف ليلة وليلة، ط٤، (القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٧٦) ص٢١٧ ص٢١٧.

(٨) الحكاية الشعبية: مرجع سبق ذكرة: ص٤٤.

والإنسان فى حكايات الخوارق، بسيط فقير أو يتيم يبدأ وحيدا فى البداية «ثم مع سلسلة من المخاطرات تلعب فيها الخوارق دورا ملموسا، يستطيع البطل أن يصل إلى غرضه فيعيش حياة سعيدة إلى النهاية»[٩] وفى مغامراته هذه يلتقى بالشخصيات الشريرة والتى يمكن تقسيمها إلى فريقين طبقا لموقفهم من البطل، الفريق الأول: من الأقرباء والمعارف المحتك بهم البطل.. والفريق الثانى: من العمالقة والأبالسة والغيلان والسعلاه والعرفان والسحرة، والذين ينتصر عليهم البطل لتنتهى الحكاية نهاية سعيدة بزواج البطل من أميرة أو البطلة من أمير الطلاسم، وعودة الإنسانية إلى الشخوص المسخوطة بفعل السحرة.

ومع التطور الثقافى والاجتماعى بدأت تظهر الحكايات التى يتطلع الإنسان ببطولتها، ويغلب عليها النقد الاجتماعى وعرفت بالحكايات الاجتماعية، والتى تتوسل بالمنهج الايجابى فى النقد الاجتماعى وتستغل فن التشخصين أى رسم النماذج البشرية الدالة على طبقة أو حرفة أو ضرب معين من ضروب السلوك. وتسعى هذه الحكايات إلى الجمع ما بين التسلية والنقد الاجتماعى مع ترسيب معرفة أو تأصيل قيمة إنسانية أو تأكيد مثل اجتماعى أو أخلاقى، وتدور هذه الحكايات حول أنماط من البشر فى حياتهم اليومية.

ومن أشهر نماذج هذه الحكايات حكاية الشطار التى يمثل فيها البطل الشاطر أو العايق مقدرة أولاد البلد على حماية البلاد من الأخطار ومن الحكام، بما أوتوا من مهارة وذكاء وحسن تصرف وتحايل فى بعض الأحيان وفى معظم الأحيان، وتدور هذه الحكايات حول «اختبار قدرة البطل على القيام بعمل أو التغلب على عدو أو التخلص من مأزق أو العثور على شىء نفيس دونه الأهوال».

ويأتى فى هذا الطراز من الحكايات، حكايات النوادر والحكاية المرحة، وهى حكايات تعمد إلى التسرية والمتعة وإثارة روح المرح، وهى تدور حول أنماط ونماذج

(٩) علم الفولكلور: مرجع سبق ذكره: ص٢٨.

من البشر ذوى الطباع الخاصة، كالبخلاء والأغبياء، وخفاف الظل، وهى شخصيات دارجة تواجه مشكلات عادية ملموسة وتتعرض للنزوات المألوفة.. وتنتهى عادة إلى موقف أو نكتة مرحة. والقصد منها النقد الاجتماعى لضرب من السلوك المرفوض اجتماعيا.

وهناك أيضا حكايات الألغاز، وهى من أنجح الأساليب التى لجأت إليها الشعوب لتعبر عن اعتراضها أو احتجاجها على الظلم والظالمين.. فحكاية اللغز الشعبية تعد بمثابة المرفأ الأمين أو الرمز الغامض الذى يلجأ إليه الفقراء والأميون لإعلان عدم رضاهم عن احتكار الأغنياء، وتسلط الحكماء، واستعلاء الأدباء الرسميين وأصحاب الفتاوى من العلماء الذين يعيشون فى ظل ذوى الجاه والسلطان واليسار.. كما يلعب اللغز فى الحكاية الشعبية ككل دوراً هاماً فى التحفيز على حركة الأحداث وتجسيم الصراع.

هذه هى أهم أصناف أو طرز الحكايات الشعبية وفى رأيى أن حكايات ألف ليلة وليلة، والتى عرفها الشعب العربى عامة والمصرى خاصة تتضمن. معظم هذه الطرز بين حكاياتها، لذلك كانت الليالى من أهم المصادر التراثية التى استلهم منها المسرحيون العرب، والمصريون، العديد من العناصر فى إبداعاتهم المسرحية، لما تحويه من «شهرة واسعة بين الناس وبما ترمز به من عناصر المتعة والطرافة والخيال، وتصلح أن تكون وسيلة رئيسية بين وسائل تحقيق التسلية على المسرح.. وفى الوقت ذاته تصلح أن تستخدم إطارا يعبر عن قضايا فكرية مختلفة[١٠]، وبما تتضمنه من عناصر درامية تشمل درامية باقى طرز الحكايات الشعبية، فما هى هذه العناصر الدرامية التى تميز الحكايات الشعبية عامة وحكايات ألف ليلة وليلة بصفة خاصة؟

---

(١٠) فائق مصطفى: أثر التراث الشعبى على المسرح النثرى فى مصر (بغداد ـ دار الرشيد ـ ١٩٨٠) ص١٣.

العناصر الدرامية للحكاية الشعبية:

أولا: الحبكة فى الحكاية الشعبية:

تعتبر الحبكة من أهم جوانب العناصر الدرامية فى الحكاية الشعبية، لتميزها عن الحبكة فى الأسطورة أو السيرة الشعبية ولطبيعتها الخاصة التى توجب البدء بدراستها لمعرفة خصائصها.

وبدراسة الحكايات الشعبية المختلفة نتبين وجود صنفين أساسيين من الحكايات، حكايات الإطار، والحكايات الداخلية، أما حكايات الإطار فهى حكايات على نسق المقدمة تعتبر تمهيدا لمجموعة من القصص تتحد فى غرض ما أو فى صفة ما.. كتفسير سبب عاهة مثلا.. أو اشتراك فى كونها مثل كيد المرأة للرجل. ومن أمثالها حكاية شهر زاد وشهريار التى تكون إطار حكايات الليالى، أما الحكايات الداخلية فهى تتنوع بين حكايات الحيوان وحكايات الجان، وغيرها من أصناف الحكايات الشعبية والتى ترتبط معا فى الصفة التى تحاول حكاية الإطار أن تؤكدها.

ولا يبدأ الفعل فى الحكاية الشعبية، ومع وجود هذا الإطار فجاءة، بل لابد من وجود تمهيد واستهلال لبدء الفعل، كما يساعد هذا الاستهلال بجانب تقديمه للشخصيات والدوافع لبدء الحدث وبيئته، على إثارة ذهن السامع وجذب انتباهه كما يقول الأستاذ صفوت كمال: «يميل بعض رواة القصص والحكايات الشعبية (الحكائين) إلى الإطناب فى بعض الفقرات وإعطاء مقدمات طويلة لإثارة ذهن السامع، وقد تتداخل تلك المقدمات أحيانا مع عناصر الحكاية أو القصة التى يرويها الراوى، وكما أن الحكاية الشعبية لا تبدأ فجاءة، فهى أيضا لا تنتهى فجاءة، بخطبة أو زواج البطل مثلا، وهى النهاية السعيدة التى ينتهى عندها الحدث فى أغلب الأحيان، وإنما يجب أن يتبع نهاية الحدث صيغة ختامية، أو أننا نسمع شيئا عن مصير الشخوص غير الرئيسية»[١١] وذلك بهدف إقرار ذلك الجانب الأخلاقى والموعظة التى تريد الحكاية طرحها.

---

(١١) فردريش فون دبرلاين: الحكاية الخرافية: ترجمة نبيلة ابراهيم (القاهرة الألف كتاب ـ بدون) ص١٣٠.

والحكاية الشعبية فى عمومها تتكون من مجموعة من العناصر يقسمها صفوت كمال إلى «عناصر أصلية Versions، وعناصر متغيرة Variants، وعناصر الربط Conjunction Motives» ويتبين أن العناصر الأصلية هى العناصر المميزة لأحداث الحكاية الشعبية والتى تعتمد أو ترتبط بعالم الحكايات وشخوصهم من أصحاب القدرات الخارقة، والأحداث العجيبة مثل «صعود الجبل فى جوف الحيوان المذبوح بواسطة الرخ» كما فى قصة السندباد.

أما العناصر المتغيرة فهى العناصر التى ترتبط بزمان الحكى والتى تضاف إلى العناصر الأصلية من خلال التناقل والتواتر الشفاهى عبر الأجيال، خاضعة للعوامل الاجتماعية والثقافية المتغيرة تبعا لبيئة الحكى، وكذلك تبعا لمقدرة الحكائين على الإبداع الذاتى، وإضافة ما يراه مناسبا لأحداث الحكاية تبعا للعوامل الاجتماعية والثقافية لبيئة القاص. ويساعد على هذا مرونة الحبكة التى تمتاز بها الحكايات الشعبية والتى تسمح بالحذف والإضافة والتعديل، والنقل من حكاية لحكاية أخرى طالما أن العنصر الجديد يتماشى مع طبيعة الحدث.

أما عناصر الربط فهى تلك العناصر التى تساعد على تكوين حكايات جديدة من خلال إعادة ترتيب العناصر الأصلية.

وتحفل عناصر الحكاية الشعبية بالأحداث التى تعمل على إثارة وتشويق المتلقى بما تتضمنه من تصوير لعوالم غريبة عن عالم الإنسان وعلاقات ما بين الخوارق أو الحيوانات سواء فيما بينها أو بينها وبين الإنسان. ومن هذه العناصر ما يدور فى عالم العفاريت، والتى قد تشق الأرض فتخيف، أو تكون حيوانا متنكرا مسحورا فتصل إلى أغراضها وتضر الإنسان فى سبيل هذا، أو تقوم بدور طريف ـ تظهر فيه العفاريت ـ هو دور الحب،.. فاذا أحب عفريت إنسية ـ وهذه العفاريت يحلو لها أن تلهو بالبشر ـ ويكون عبث العفاريت هذه ظريف لأنه ينتهى إلى خير الأبطال دائما، وهناك أيضا قوة السحر واستخدامها غالبا فى الشر» وتغير حالة الإنسان من آدمى إلى حيوان غالبا، وإلى جماد قليلا.

ولا يقتصر الموضوع فى الحكاية الشعبية على عالم الخيال فقط، بل هو مزج ما بين الخيال والواقع.. فالحكاية وإن كانت تتألف من حوادث خرافية، ذات طابع سحرى عجيب لا يعيش إلا فى الحكاية الخرافية.. إلا أنها تهدف أولا وأخيراً إلى تصوير نماذج بشرية، حينما تصور لنا علاقة الإنسان بالإنسان، والإنسان بالحيوان، والإنسان بالعالم المحيط به، ومن هنا يأتى ارتباطها بالواقع، حيث تمزج الخيال بالواقع الحقيقى فى أعمق أعماقه ـ فهى تود أن تحكى عن غرائب عالم الواقع وغرائب العالم الآخر.. وفى نفس الوقت تود أن تفسر الحقيقة الدنيوية، أى حقيقة عالمنا.

ويصدق هذا أيضا على تصوير الحكاية الشعبية لعالم الخوارق، فهى تحاول أن تصبغه بصبغة الواقع، فنرى العناصر الخارقة تحيا فى عالمها حياة آدمية محضة فى كل تفاصيلها وكل ما يميزها عن الإنسان هو تلك القوى الخارقة.. أما أكلها وسكنها وعواطفها وعاداتها، حتى العادات التفصيلية التى نراها فى حفلات الزواج مثلا، فهذه كلها لم يستطع خيال القاص أكثر من أن ينقلها كما هى من الأرض إلى السماء.

ويدور الموضوع فى الحكايات الشعبية حول عدد محدد من العناصر المميزة لنص الحكايات من أشهرها: «موضوع الحبيب الذى يلقى الصعوبات فى سبيل من أحب، وكثيرا ما تكون الصعوبات فى عالم سحرى، أو مجهول».. كما تحكى عن مظلومين أو يتامى أو فقراء استطاعوا أن يصلوا لأعلى المراتب ويتزوجوا بأميرات.

وقد فرقت الحكاية الشعبية ذات المغزى الاجتماعى بين نوعين من الأفراد، أولئك «الذين ينجحون فى المجتمع مرتبطين بأصولهم وأنسابهم وطبقاتهم وبين آحاد يقتحمون هذا المجتمع اقتحاما وهم أدنى إلى الطفيليات الاجتماعية منهم إلى أى شىء آخر كالشحاذين والصعاليك». والذين تشغلهم مشكلة توزيع الثروة، التى أثارت فى نفوس الفقراء بالحكايات الشعبية الأمل فى تغير الحال، وكما تصفهم سهير القلماوى: «كلما اشتد الحرمان على تلك الطبقة من طبقات الشعب توثبت فيها

الأحلام بالفرج، وتصورت هذا الفرج صوراً خارقة بعيدة عن واقع الحياة، فالواقع لم يصبها منه إلا الشر، والصدى الطبيعى لهذا الحرمان هو الفرج.. ومع الزمن جاءت الكنوز الموجودة ولقيت دورها فى تفريج هذا الحرمان، وجاءت التعازيم والتعاويذ التى يستطاع بها أن يسيطر الإنسان على ثروات ضخمة بل إن الملائكة سخرت أحيانا كثيرة لإيصال الثراء إلى الفقير.. واتخذت آلات السحر وسيلة آلاف للوصول إلى الكنوز وسبلا للفوز بالثراء المادى(١٢).

ويحكم جميع الشخوص فى سلوكهم وتحقيق حلمهم دستور الشعب الذى يجازى الخير بالخير والشر بالشر والذى يدفع بالقاص إلى تصفية حساب شخصياته فى النهاية حرصا على تحقيق ميزان العدل كاملا وفى الحال.. فالشعب مهما آمن بالجنة والجحيم لا تسمح له طيبته الساذجة بهذا الانتظار.. لهذا فهو ينتظر الجزاء العاجل الذى لا حياد عنه.

ولا يرتبط الحدث فى الحكاية الشعبية بمكان أو زمان، فالمكان دوما بعيد وغريب عن عالم القاص وواقعه وإن اكتسب الكثير من ملامحه، والزمان فى معظم الأحيان «هو سالف العصر والأوان».. زمن ذو بعد أحادى، فالحكاية الشعبية تصور شخوصا مسنة وأخرى صغيرة، لكنها لا تصور أناسا يعيشون فى الزمن، بمعنى أنهم يهرمون، ويعيشون الماضى والمستقبل، بل هم يعيشون حاضرهم فقط.

وتستعين الحكاية الشعبية بالرمز لتحقيق هدفها الذى يتركز غالبا فى الدرس الأخلاقى الذى يحققه القانون الشعبى والذى يجعل من أحداثها عبرة لمن اعتبر، ولو كتب بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر. والرمز فى الحكاية الشعبية متنوع فهو قد يكون من الحيوانات، التى تختلف دلالتها حسب طباعها والدور الذى تقوم به بالنسبة للبطل.. فمرة يظهر بوصفه حيوانا روحانيا، ومرة أخرى يكون عدوا للإنسان، كأن يكون أفعى شريرة أو تنينا أو دودة شجرة الزيزفون، أو تجسيدا للشر بصفة عامة، وفى ظروف أخرى يظهر الحيوان بوصفه مساعدا للإنسان.

---

(١٢) الف ليلة وليلة: مرجع سبق ذكره، ص٩٣.

هناك أيضا رمز المحرمات أو التابو، والذى لا يحق للبطل أن يقترب منه، وهو كما تقول نبيلة ابراهيم عن هذا البطل «رمز آخر للإنسان الذى لابد من أن يعيش مطمئنا بحياته الواقعية تاركاً الغوص فى العالم المجهول، يود أن يكتشف كل شىء حتى المحظور عليه اكتشافه، إن مثل هذا الإنسان لن يكتشف فى النهاية سوى ظلام مروع، ومصيره أن يتخبط فى حياته فلا هو يصل إلى اكتشاف المجهول، ولا هو يعيش راضيا بحياته بعد أن رفضها» فالأشياء المحرمة هنا هى رمز لهذا المجهول الذى يحاول الإنسان دوما السعى وراء اكتشافه.

ومن رموز الحكاية أيضا الكلمة الطيبة، التى تجسدها المرأة الجميلة التى يمكنها أن تحيل الشر إلى خير «فمن الصور المألوفة فى الحكاية الفتاة الجميلة الطيبة، التى بوسعها أن تحول الممسوخ فى صورة حيوان إلى رجل جميل تتزوج به، وذلك عن طريق الكلمة الطيبة، أو المعاملة الحسنة».

وتخضع الحبكة فى الحكايات الشعبية لعدد من القواعد شبه الثابتة، كقاعدة البداية ذات الاستهلال، والنهاية ذات الصبغة الختامية والعبرة الأخلاقية، وقاعدة التضاد، والتى تعمق من الدرس الأخلاقى بما تخلقه من مقارنة فى حياة الأبطال الخيرين وانتقالهم من البؤس إلى السعادة، والعمل من جهة أخرى على إظهار ميزات الأبطال. فوجود أخ أحمق أو أخت حاسدة، يفشلان فيما يسند إليهما من مهام ينجح فيها البطل، يؤكد على ميزات البطل، ومن هنا تمتلىء الحكايات الشعبية بالمواقف والشخصيات والعلاقات التى تحقق هذا التضاد.

وهناك أيضا قاعدة التأكيد بالتكرار لحفلة ما أو موقف ما، من خلال الاستخدام الرمزى للعدد ثلاثة، «إذ يتحتم على الإنسان أن يكرر المحاولة ثلاث مرات، وأن يختار من بين ثلاثة اختيارات، طريق السلامة، وطريق الندامة، وطريق اللى يروح ما يرجعش، وأن يكون البطل أخا صغيرا لثلاثة إخوة، وينجح فى ثالث محاولة بعد أن يفشل الأخوان الأكبر منه، وتفسر نبيلة ابراهيم العدد ثلاثة بأنه يعطى للحكاية

الشعبية سرها، لأن «العدد واحد يدل على الشيء الذى لم يتطور بعد، والعدد اثنين الذى يساوى العدد واحد مزدوجا، يرمز إلى التضاد، والنور والظلم، والسماءوالأرض، والليل والنهار، لكنه لا يدل على النهاية والاكتمال. أما العدد ثلاثة فهو يعطى للشكل سحره واكتماله.. فتميز البداية والوسط والنهاية، والماضى والحاضر والمستقبل»[١٣]، والحكاية الخرافية ـ الشعبية ـ على ذلك لا تشعر بكمال التجربة إذا ما جربت مرتين، بل لابد من أن تجرب ثلاث مرات تكون الثالثة هى الحاسمة والناجحة.

ثانيا: عالم الحكاية الشعبية:

وعالم الحكاية الشعبية هو عالم خاص بها، لا يحدده مكان ولا زمان، ولا يخضع للقوانين التى تحدد عالم الواقع، وهو كما يقول صفوت كمال «عالم يفيض بالخيال، عالم الزمان فيه زمان مطلق بلا حدود، وعالم المكان فيه بلا تحديد، حتى وإن اصطنع راوى الحكاية أسماء بلدان، ووصف أماكن ومعالم جغرافية، فهى حكايات تروى مما كان فى سالف العصر والأوان.. وفى هذا العالم يلتقى عالم الإنسان، مع عالم الجان، وعالم البر مع عالم البحر، وعالم الأساطير مع عالم الأحداث الواقعية.. عالم خيال الإنسان بما يتضمنه هذا الخيال من معارف موروثة، وخبرات مكتسبة، وتصورات ذهنية فنية. لذلك فان عالم الحكاية الشعبية يتأثر إلى حد كبير بالبيئة التى يدركها القاص فالعقبات التى يقص عنها القاص إما بيئة سمع عنها ووصلت إليه معلومات عنها، فهذه البيئات تحققت بشيء من الحياة فى الليالى وعاشت مصطبغة ببيئة القاص،.. أما إذا كانت البيئة من خيال القاص ولم يسمع عنها إلا ما قد أثار تخيلها فى نفسه، كبيئة الجن وأهل البلد، فإن هذه البيئات إسلامية صرفة، تتطبع بيئة القاص، ويمتاز عالم الحكاية الشعبية كما تصفه ليالى

---

(١٣) نبيلة ابراهيم: قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقية (بيروتدار العودة ـ ١٩٧٤) ص٣٩.

ألف ليلة وليلة باهتمامه بتلك الطبقة التى لم يؤثر عليها تتابع العصور والأزمة وأنظمة الحكم المختلفة بشكل كبير، بل إن الحال السياسية والاجتماعية للدولة قد أوجبت على هذه الطبقة نوعا من الحياة لم يكن قابلا للتغير الهام على الأقل فى سرعة أو يسر.. وهى طبقة الموسرين والتجار، والتى لم تمسها كما تقول سهير القلماوى، المدنية الإسلامية بكثير من التغيير، إلا فى عصور حديثة لا تصل إليها حياة الناس فى هذا الكتاب. وقد دفع الثبات النسبى لهذه الطبقة لعدم الاهتمام بانتساب الحكاية إلى عصر معين فهى فى الأغلب والأعم قد حدثت فى سالف العصر والأوان، وكأن هذا العالم هو محور عالم الليالى.

ونحن نرى أن الاهتمام بهذه الطبقة كان ينبع من كونها عصب المجتمع، فهى الطبقة التى تتوسط المجتمع بطبقتيه الحاكمة والدنيا، فالحديث فيها كان يمثل حلم الطبقة الدنيا التى تضطر لإقرار هذه الطبقة كنموذج أعلى لتوزيع الثروة، وحياتهم الخاصة قريبة من تصورهم وإدراكهم. والحديث عن هذه الطبقة لأفرادها كان يمثل متعة يدركها الإنسان منهم عندما ينصب الحديث على أقرانه، بمعنى أنه وإن كان التجار فى حياتهم يتسامرون بالسماع من القاص لمثل هذه الحكايات، ففى رأيى أنه كان يروقهم لو سمعوا عن تجار من طبقاتهم، لذلك اهتمت الليالى على سبيل المثال بتصوير حياة هذه الطبقة الخاصة والعامة فى سيرتهم وأعمالهم وكأنما كانوا يعيشون على مسرح عام تستثير حوادثهم الخاصة عواطف الجمهور إن سخطا أو رضا.

كما شكلت الحياة فى الأسواق جزءاً كبيراً من عالم الليالى، حيث تختلط فئات كثيرة من الشعب.ففى الأسواق تظهر «طبقات الحكام، وطبقة الصناع، وطبقة صغار العمال» . والذين اضطلعوا ببطولة قصص الليالى، بجانب الشطار، والعياق.. وعن كل هؤلاء حكت الليالى. «حكت عن اللصوص، الأبطال، ثم عن الحكام والأمراء، ثم عن الصناع، والطبقة البرجوازية، ثم عن التجار والعبيد. وقد كان هذا كما يقول

ديرلاين أحد أسباب «موافقة هذه الحكايات هوى جميع طبقات هذه الدولة الكبيرة»[١٤].

كما ظهر فى الحكايات الشعبية عالم القصور أو عالم الملوك. لكن ظهوره لم يكن إلا بشكل هامشى أو فى إحداث الأطر التى تضم عدداً من الحكايات، وغالباً ما يظهر الملك فى الحكاية الشعبية آية فى العدل والسهر على مصالح الرعية.. وهاتان الصفتان هما أقصى ما يمدح به القاص الملك بعد المبالغة فى وصف سلطانه، أما العدل فلم يوح إلى القاص كثيرا من الحوادث، أما السهر على الرعية فقد أوحى إليه تلك الصورة التى فتنته من تنقل الرشيد وحاشيته بين الرعية متخفيا، يحسن إلى فقيرهم ويساعد مكروبهم.. هذا هو عالم الحكاية الشعبية، والذى يشكل بنية خاصة فى تكوينات الحكايات الشعبية.

ثالثا: الشخصيات فى الحكاية الشعبية:

لما كان الصراع فى الحكاية الشعبية لا يعدو أن يكون صراعا ملحميا كما يقول فائق مصطفى «يقوم أساساً على المفارقة الحدية بين طرفى الصراع، إذ يكون أحدهما خيراً مطلقا والآخر شراً مطلقاً»[١٥] لذلك يمكن القول بأن للحكاية الشعبية أنماطاً لا شخصيات.. فالنمط دراميا هو ما يعكس صفة ثابتة يمتاز بها، ولا تتغير أو تتبدل طول ذكرها. يؤكد ذلك أن أنماط الشخصيات فى الحكايات الشعبية تعيش وكأنها بلا دافع داخلى وبلا عالم يحيط بها، وان خضعت لتأثير البنية الاجتماعية المحيطة بها، فإنهم يتعاملون معها بوصفها محورا للحدث وأفعاله حسب تقاليدها ونظم السلوك بها فقط، وتجىء أنماط الحكايات الشعبية فى إطار مثالى مجرد.. وفى صورة واحدة جامدة لا تكاد تتغير من أول الحكاية حتى آخرها.. إما خير مطلق، وإما شر مطلق.. دون اشتمال الخير على شىء من الشر، أو اشتمال الشر على شىء من الخير.

---

(١٤) الحكاية الخرافية: مرجع سبق ذكره. ص١٩٤.

(١٥) اثر التراث الشعبى على المسرح النثرى فى مصر: مرجع سبق ذكره، ص٦٧.

لذلك فنحن نرى أن شخوص الحكاية الشعبية يمكن تقسيمها إلى نمطين أساسيين: الشخوص الخيرة والشخوص الشريرة.. أما الشخوص الخيرة فيندرج خلالها الأبطال والمساعدون لهم، أما الأشرار، فهم من يقفون ضد الأبطال ويقيمون العقبات أمام تحقيق رغباتهم.

والأبطال فى الحكاية الشعبية هم غالبا من عامة الشعب، من بين أفراد طبقته الفقيرة، أو من طبقة التجار وفى النادر من طبقة الملوك والأمراء.. وتصور لنا الحكايات الشعبية من هؤلاء الأبطال فئتين: أولئك الذين يرتبطون بأصول وأنساب بطبقات لها شأنها كطبقات التجار، والملوك والأمراء وفئة الذين يحاولون اقتحام الطبقات العليا. وهم من أدنى الطبقات من الحرفيين والصعاليك والشحاذين، وإن اختلفوا فى الانتماء الطبقى، إلا أنهم يشتركون غالبا فى صفة واحدة، هى امتلاكهم لقدرات ذاتية، وأحلام تدور حول توزيع الثروة، يسعون لتحقيقها، ومن هنا تتحدد نوعية الصراع الدرامى فى الحكاية الشعبية، فالبطل فى الحكاية الشعبية لا يقف فى صراعه ضد قوى غيبية بقدر ما هو صراع من أجل الكشف عن قدرات كامنة ومحاولة تحقيقها فى الواقع.. ويعبر الموقف الدرامى لبطل الحكاية الشعبية عن الموقف الدرامى العام الذى يعيشه الإنسان العربى كما يصفه صفوت كمال فى أنه: «يتحدد فى ممارسة الإنسان لإرادته بفاعلية نشيطة حرة فى محاولة للكشف عن قدراته الذاتية وتأكيد وجوده الإنسانى.. فمحاولة الإنسان الأساسية هى الخروج من إطار ما هو مفروض عليه إلى إطار ما يريد تحقيقه، أو تغييره من أنماط تقاليده، والعرف السائد فى مجتمعه، مما يغاير رغباته وتطلعاته. فهو صراع من أجل التغير الاجتماعى لا من أجل الخروج مما هو قدره، فالإيمان بالقضاء والقدر هو مقولة أساسية فى الفكر العربى والإسلامى بخاصة.

والوضع الذى يجسد شخوص الحكايات ويدفعهم لتغييره هو وضع توزيع الثروة،

والتى يحرم منها المخلصون الخيرون، لكن دستور الشعب الذى يعطى لكل ذى حق حقه، وعاجلا فى الدنيا كما يسعى الخيال الجمعى الشعبى فى الحكايات الشعبية، أن يعوض أبطال الحكايات ومتلقيها عن هذا الهم وأن يعيد توزيع الثروات، من خلال سلسلة من الأحداث الغريبة والعجيبة التى يغلب عليها طابع الميلودراما ذات المصادفات التى تخرج عن منطق الواقع، لكنها تخضع بالضرورة لمقولة المقدر والمقسوم والقضاء، ذلك القدر والقضاء الذى دوما يكون عادلا، لذلك فإن مفهوم البطولة فى بعض الحكايات الشعبية يأخذ شكلا وبعدا جديدا وهو القدرة على التحمل حيث نجد الصبر وانتظار الفرج، وما سيأتى به الزمن من أحداث، هى العناصر الأساسية فى تغير موقف الإنسان إزاء ما يواجهه من أزمات أو مآزق.. فقدرة التحمل والانتظار هى أساس الواقع الدرامى لمثل تلك الشخوص فى مثل تلك الحكايات.

وهذه المواقف لا تمثل استسلام البطل وسلبيته، بقدر ما تمثل قناعتهم وإيمانهم بعدالة النهاية التى يستحقونها، وأنهم سوف ينالون فى النهاية ما يستحقونه، وهذه النهاية هى ما تسعى الحكاية الشعبية لتحقيقها بذلك الكم الهائل من الأحداث العجيبة والغريبة، المليئة بالمصادفات، وخوارق الأفعال، لتحقيق دستور الشعب، والذى يؤكده القاص فى عالم الحكاية.. ذلك العالم الذى يقوم فيه البطل بمجموعة من الأعمال حددها ألكسندر كراب بثلاثة أعمال فى الغالب الأعم، وهى: «رحلات الاستطلاع والمغامرات.. وهو يسعى لشىء مادى ملموس ونوبات الحراسة والتى يؤديها البطل وهى نادرة وتكثر فى حكايات الجان، والأعمال التى ترتبط بمخاطر الاعداد حيث يمر البطل باختبارات محددة».

وبطل الحكاية الشعبية والذى قد يدفعه عشقه لأميرة، أو رسالة أو مهمة يكلف بها تكون مكافأته عليها حصوله على كنز أو الزواج من أميرة، أو استرداد ثروته وجاهه الضائع أو هربه سعيا إلى الأمان من ظلم وقع عليه.. وهى فى رأيى أغلب الدوافع التى تكمن وراء فعل البطل، والذى لا يمكن أن ينجح فيه دون المساعدة

التى تقدمها له الشخوص من أصحاب الخوارق.. والبطل لا يحصل على رعاية هؤلاء بغير وجه حق، ذلك أنه يكسب صداقتهم بعمل طيب يديه أو باحسان يقدمه.

وهذه الشخوص المساعدة ـ الخيرة ـ قد تكون فى صورة بعض الحيوانات ذات القدرات الخارقة، أو من الجان المؤمن الذى يسخر لخدمة البطل الخير، وفى بعض الحكايات نجد أن الحيوانات المسخرة لخدمة البطل، إنما هى نفسها، إنسان مسخوط بفعل السحر أو بفعل قوة شريرة.. وأحيانا ما تؤدى الجمادات ذلك الدور المنوط بالحيوان الخادم، فتطلب شجرة إلى البطل أن يسقط عنها ثمارها، فإذا فعل كافأته على صنيعه.. أو قد يحصل البطل على شىء عجيب ييسر له أداء عمله، كحصان سحرى، أو سيف، أو آلة موسيقية..

وهناك أيضا أصحاب الخوارق الدينية كما نرى فى حكايات ألف ليلة وما يدور حول الخضر، فهو يمثل دورا هاما فى إنقاذ المؤمنين.. وأكثر هؤلاء يستعينون بالدعاء أو الإقسام فاذا كل شىء قد ذلل وإذا هم قادرون على مالا يقدر عليه.

أما الشخوص الشريرة فى الحكايات الشعبية فهى تأتى مثالا للشر فى كل أوصافه حتى فى أوصافه الجسمية التى تكون جزءا لا ينفصل عن شره وهى غالبا ما تكون من الجن الشريرة التى تستدعى ضد البطل ما يمكن أن تحتكم عليه من قوى العالم الأرضى، والعفاريت والسعلاه، والسحرة الذين يلجأون لكل وسائل السحر لإثباط همة البطل عن تحقيق هدفه.

وتلعب المرأة كشخص من شخوص الحكايات الشعبية دوراً هاماً كساحرة أو مصدرا للشر، بجانب الدور الذى يمكن أن تلعبه كرمز أو مصدر للخير.. فتتعدد صورة المرأة فى الحكاية الشعبية، فهى الملكة أو الأميرة الجميلة، وهى أيضا المرأة العجوز التى تقرب بين المحبين والتى تحتال على لقائهما.. ولكنها الشمطاء الخبيثة الساحرة التى تجسم الشر ولا تستريح إلا بتدبير المكائد مثل «شواهى أم الدواهى».

رابعا: رواية الحكاية الشعبية:

فى حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال فى ألف ليلة ذكر لوصف قاص أو راو للحكاية الشعبية، وهو شيخ صبح الوجه فاضل «كل يوم يجلس على كرسى ويحدث حكايات وأخبارا وأسماء ملاحا، لم يسمع أحد مثلها»(١٦). وفى حديثه عن رواية القصص العامة. ذكر وليم لين عند حديثه عن طبقة العناترة المتخصصين فى رواية سيرة عنترة بن شداد أنهم «كانوا يقصون قصص ألف ليلة وليلة»(١٧). ومن هذه الإشارات البسيطة يمكن الاستدلال على مدى شعبية رواية الحكاية الشعبية، ومكانتها التى احتلتها لدى الجماعة الشعبية، فظهر القصاص فى الأسواق العامة، والقاص تتوافد عليه الجماهير مبكرة حتى يمكن أن تجد لها موضعا كما يقول أحد شخوص ألف ليلة «أجرى حتى أجد موضعا قريبا منه وأخاف أن لا أحصل لى موضعا من كثرة الخلق».

وكان القاص فى هذه المجالس يعتلى منصة أو كرسياً والناس من حوله يسمعون ويتابعون، هذا ما كان من رواة الليالى.. أما الحكاية الشعبية فقد عرفها الشعب من خلال روايتها من غير المحترفين، فى الحقول، وأماكن العمل، وفى المنازل، كما أورد فتوح أحمد فرج فى بحثه الميدانى عن القصص الشعبى فى الدقهلية. نماذج من أماكن رواية الحكاية الشعبية فيقول: «يروى القصص الشعبى وفقا لظروف ومناسبات متعددة فى البيئة الزراعية، فى أعمال المقاومة اليدوية لدودة القطن، حيث يستلزم العمل ضرورة انحناء الأطفال طيلة النهار تحت شمس الصيف المحرقة يجد الأطفال ـ الصغار منهم والكبار ـ متنفساً لهم فى قص الحكايات، أو التغنى بالأغانى الشعبية، لعلها تخفف عنهم «قسوة العمل»، وفى غير العمل فقد وجد أيضا أن الفلاحين، مازالوا مغرمين برواية الحكايات الشعبية فى الأمسيات الهادئة التى يجلسون

---

(١٦) الف ليلة وليلة: المجلد الثالث: (القاهرة ـ مكتبة محمد على صبيح ـ بدون) ص٢٧٢.

(١٧) المصريون المحدثون: مرجع سبق ذكره، ص٣٥١.

فيها حول المدفأة، أو فى الحقول، عندما يتركون المياه تنساب وسط الحقول بالليل وهو أنسب أوقات الرى»[١٨]. وهذا كله ينصب على الحكاية الشعبية النثرية. ذلك أن هناك نوعا آخر من الحكايات الشعبية يصاغ فى قالب الموال ويؤدى غناء وليس هذا الفصل مجال دراسته.

كما يحتل المنزل أيضا كمكان لرواية الحكاية الشعبية، جانباً هاماً فى توراث الحكاية وتواترها.. فمن منا لم يستمع إلى جدته أو مربيته فى طفولته، وهى تحكى له عن الشاطر حسن أو بعض الحكايات الخرافية عن الغيلان والجان، إما بقصد التسلية أو الترهيب، أو التأديب.

وراوى الحكاية الشعبية هو صاحب الرؤية الإبداعية التى تصل للمتلقى زمن الحكاية، فهو وإن كان يقدم صيغة لما يحفظه عن السلف أو مما يعرفه من معرفة مسبقة ماضية، يفترض أنها موروثة من قديم الزمان، ويقوم بدور الوسيط فى نقلها، فهو فى رأيى وسيط فعال له القدرة فى معظم الأحيان على إخضاع عناصر الحكايات للمتغيرات الثقافية والاجتماعية التى يمر بها مجتمع الراوى. وعلى قَدْرِ وعى الراوى بهذه المتغيرات على قدر ما يكون الدرس المستفاد من الحكايات الشعبية التى تملك بجانب قدرتها على التسلية القدرة على التثقيف والنقد الاجتماعى.. فالقصة ذات الطابع الاجتماعى كما يقول محمود تيمور «تتيح لنا أن نتأمل فى صحائف من حياتنا، تسخر من غباوة الغبى، وتضحك من جهالة الجاهل، وتتحرر من مزالق الرذيلة»[١٩]. وحتى يحقق القاص هذه الرسالة فانه «يضفى على القصة خيالا ممزوجا بحوادث من الواقع ممتعة»، وإن صدق هذا على القصاص الفنى، فإنه يصدق أيضا على راوى القصة الشعبية، الذى يحاول أن يجذب إليه «المتلقى من

---

(١٨) فتوح احمد فرج: القصص الشعبى فى الدقهلية (القاهرة ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـ ١٩٧٥) ص١٢.

(١٩) محمود تيمور: دراسات فى القصة والمسرح (القاهرة ـ المطبعة النموذجية ـ بدون) ص٢٠٨.

خلال نمط الاستطراد والانتقال من حدث إلى حدث من خلال الخط الدرامى الذى يربط الأحداث بعضها ببعض دون افتعال أو اعتماد على صفة مميزة، وعندما يتحقق اللقاء بين المتلقى والراوى تبدأ شخصية المبدع الراوى فى الخروج بالنص الشعبى من إطار النص المنقول إلى النص المروى حيث يكون أسلوب الأداء هو الركيزة الأساسية فى إعطاء النص المروى قيمة فنية فى أدائه الشفاهى.. بجانب قيمته الفنية كنص أدبى يخاطب فكر ووجدان متلقيه أو مستقبليه أو سامعيه»[٢٠]. ويعقب صفوت كمال على هذه القضية بأنها أحد أسباب تغير البناء الفنى لبعض الحكايات حينما تنتقل شفاهة من راواية إلى راوية آخر.

وفى رأيى أن رواية الحكاية الشعبية لابد وأن ترتبط ببعض الممارسات الخاصة التى تهيأ لها ذهن ونفسية المتلقى لتحقق التأثير المطلوب منها. ومن أهم هذه الممارسات، اختيار مناسبة القص كالمساء مثلا، وعندما يجتمع عدد من المتلقين فى حاجة لتمضية أوقات الفراغ بدرس مستفيد، وصلاحية الراوى لأن يصدقه المتلقى.. فالحكاية بما تحمله من خرافات وعجائب لابد لها من موصل جيد قادر على الإقناع.

لهذا نرى أن معظم رواة الحكاية الشعبية من كبار السن والجَدّة والجَدّ فى المنزل والذين لا يتركون أى فرصة لأى شك فيما يقولونه، أو من كبار رجال القوم، أو من الرجال أصحاب العلم والمعرفة الشعبية الواسعة، أما بالنسبة للمتلقى فيجب عليه احترام هذه الجلسة واحترام ما يقال، وفى رأيى أن هذه الجلسة يسودها قانون كذلك الذى يسود الفعل الدرامى، وهو الاتفاق الضمنى على أن هذه الحكايات لا تروى كتاريخ أو حقائق علمية معينة، لكنها تروى من أجل الدرس الذى يكمن خلف عناصرها، ويحدد هذا القانون بدء الراوى سيرته بقوله «كان ياما كان.. فى سالف

(٢٠) الحكايات الشعبية الكويتية: مرجع سبق ذكره، ص ١٨٤.

العصر والأوان»، فى زمن لم يدركه أحد وهى أحد المبادىء الهامة فى بدء الحديث لفرض قانون الإرجاء المؤقت للشك، فالتغريب فى الزمن هنا يعطى الجميع الفرصة لتخيل ما قد يحدث طالما أنه بعيد عن الواقع الملموس ويخاطب الخيال المتعطش للتنشيط.

وفى ختام الحديث عندما يورد الراوى عبارته «وفى ذلك عبرة لمن اعتبر» فهو يحدد الهدف من القصص ليس تصديق ما يقال، ولكن للعبرة الكامنة فى الأحداث التى لا تتعدى كونها وسيلة لإيصال هذه العبرة التى يتعظ بها المتلقى.

obeikandi.com

درامية الموال القصصى

الموال القصصى هو واحد من أشكال التعبير الشعبى الشفاهى، والذى يعتمد على الكلمة واللحن، ويقع من حيث طريقة الأداء والشكل «كموال» كعنصر من عناصر الأغنية الشعبية. وقد اكتسب الموال شعبية كفن من فنون الغناء الشعبى، بمقدرته على التعبير عن هذا الشعب. «فالموال المصرى كعمل جماعى، إن عبر عن شىء فإنما يعبر عن الشعب المصرى، تفكيره. وحياته ومفاهيمه. ويعتبره شوقى عبد الحكيم «فلسفة وإيديولوجيا الناى، فهو يحدد ويرسم ويعكس وجهات نظرهم للحياة والناس والمشاكل والتاريخ والحب والاقتصاد»[1].

ومن حيث المضمون والبناء للأحداث، فهو ينتمى إلى الحكاية الشعبية التى تعتمد على سرد حدث رئيسى متسلسل فى تعاقب زمنى، له بداية ووسط ونهاية، بهدف التأكيد على قيمة ما وإعطاء عبرة لمن يعتبر. ودرس أخلاقى اجتماعى فى أغلب الأحيان. وهذا ما نستخلصه من موال حسن ونعيمة مثلا، حيث يختم الشاعر موالة أو حكايته بحكمة يوجز فيها القصد من الموال أو جوهره فيقول:

«وأوصيك يا غريب ما تحب برة عن بلدك

تموت غريب المنازل وتحزن عليك بلدك

وقليل يا غريب إن الخبر وصلوه بلدك

أو فى موال أدهم الشرقاوى حيث يحاول الشاعر أن يؤكد على ضرورة الاهتمام بما فى هذه المواويل من عبر وضرورة الأخذ بها وتكرارها.. من خلال سؤاله عمن يتلو معنى الكلام.

---

(١) شوقى عبد الحكيم: أدب الفلاحين (القاهرة: الكتاب العربى، بدون) ص١٥.

«منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه»[٢].

الحبكة: والموال القصصى فى عمومه يعنى بحكاية قصة أو حكاية تختلف فى طولها من قصة لأخرى، بل قد تختلف القصة فى طولها حسب مكان وظروف روايتها. وعلى سبيل المثال موال الطير الذى ذكر أحمد مرسى فى كتابه مثالين له يقع الأول فى ٩٦ بيتا والثانى، فى ٣٠ بيتاً. وفى نفس الكتاب نجد موالا آخر بعنوان مواويل مقبولة يقع فى ٥٤٠ بيتا.

وإن اختلف طول الموال فان الحدث الأساسى فيه لا يتغير بل قد تتغير بعض الأحداث الفرعية، أو قد يكون الاختلاف ناتجا عن تدخل الراوى تبعا لظرف اجتماعى أو تبعا لرغبة السامعين، ولاختلاف شكل وأسلوب الأداء، كما فى النموذجين اللذين أوردهما أحمد مرسى عن «شفيقة ومتولى». الأول، يؤدى من خلال مطرب ومؤدين يشاركونه فى ترديد مقطع ثابت. والثانى يؤديه مطرب فرد، وهذه الأبيات تدور أساسا حول سلسلة الأحداث التى تشكل الحدث الأساسى والذى يكون غالبا واقعة درامية مفردة، تواجه فيها وبسببها الشخصيات بعضها البعض، فتتقارب وتتناقض بما ينتج فى النهاية الأثر الدرامى المطلوب.

ويمتاز الموقف الدرامى فى الموال ببساطته، وقلة عدد شخصياته أو أحداثه، وعدم اهتمامه بتفاصيل الزمان والمكان والشخصيات.. ويرجع ذلك فى رأى أحمد مرسى إلى اعتماد الفنون القصصية الشعبية عامة على نمطية الجو القصصى.. فعندما يذكر مثلا وجود أدهم فى السجن، أو متولى فى معسكر للجيش، فهو لا يدخل فى بنيته الفنية أى خصوصية للسجن أو معسكر الجيش مستثيرا فى نفس كل فرد من المتلقين تصوره لهذا أو ذاك.

أيضا لا يهتم الموال بالتركيز على الدوافع التى تملى على الشخصيات سلوكها،

---

(٢) أحمد على موسى: الأغنية الشعبية ـ مدخل إلى دراستها (القاهرة ـ دار المعارف، ١٩٨٣). ص٣٤٥

بل يعتمد على توقع جمهور المتلقين الذين يعد الحدث بالنسبة لهم واقعة اجتماعية نمطية، يمكن أن تحدث وأن تتكرر. وهذه الواقعة الاجتماعية فعل تستنكره الجماعة تماما أو قد تستحسنه تماما، طبقا لطبيعة العادات والأعراف والمعتقدات الاجتماعية.

والموضوع الذى يغلب على هذه القصص هو الموضوع الأخلاقى غالبا. لذلك فنحن نرى أن الموال القصصى يندرج تحت نماذج الحكايات الشعبية الأخلاقية، والتى تهتم بتصوير قيم وأعراف ومعتقدات الجماعة الأخلاقية، لذلك نجد أن معظم هذه المواويل تدور حول مواقف غرامية تؤكد على قيم الشرف والشهامة وصون العرض «**حسن ونعيمة**» أو على قيم أخلاقية عن ضرورة الوفاء «**موال الطير**»، أو صون العرض والشرف (حسن ونعيمة) أو الاستشهاد فى مقابل الحق «**ياسين وبهية**»، ونادرا ما تدور حول مفهوم البطولة كما فى موال أدهم الشرقاوى، وان كان من رأيى أن أدهم الشرقاوى لا تنطبق عليه تماما صفات البطل الشعبى من حيث الشهامة والنجدة.. بل هو أقرب إلى الشطار والعياق بالمفهوم الشعبى.. فهو قاتل ـ حتى وإن كان سبب القتل الثأر لعمه، وهو طريد، قاطع طريق.. أما شعبيته فهى تنحصر فى سخريته من الحكومة متمثلة فى مأمور المركز الذى استطاع أن يحتال عليه أكثر من مرة، وقد يكون ذلك متنفسا للشعب الذى كان يرزح تحت وطأة الاستعمار والحكومة الموالية للاستعمار زمن رواية هذا الموال، ومن جهة أخرى لقدرة أدهم على التنكر فى زى نساء مرة وفى زى خواجة مرة، وله القدرة على نفس الألاعيب التى كانت لأبطال السيرة الشعبية.

ويخضع الموال القصصى الشعبى لنفس تلك القوانين التى تخضع لها الحكاية الشعبية والتى صنفها الباحث النمساى أولريك.. فالموال القصصى لا يبدأ الحدث فيه فجاءة أو ينتهى فجاءة، فالقصة تبدأ عادة بداية هادئة بحكمة أو بتساؤل عام يلقيه الراوى أو المغنى الشعبى يمهد به لأحداث القصة.. ففى موال الطير مثلا يبدأ الموال بتساؤل يطرحه المغنى يقول:

«يا زارع الود هو الود شجرة فل

ولا سواقى الوداد نزحت وماءها قل»

وأيضا موال أدهم الشرقاوى يبدأ بتساؤل، عمن يسمع الكلام فيعنيه ويتلوه:

«منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه

شبه المؤيد إذا حفظ العلوم وتلوه»

وقد يبدأ الموال بدعوة من المغنى للمتلقى لسماع «كلام مشهور ومعانى».. فيه من عجائب الحياة الشىء الكثير وهنا يحاول المغنى أن يوهم المتلقى ويؤهله نفسيا وذهنيا لسماع ما سوف يلقى عليه وهو من عجائب الحياة، كما فى مطلع موال مقبولة:

«يا عاشق الفن اسمع فن ومعانى

أنا ها أروى لك دور كلام مشهور ومعانى

ياما فيه عجايب جرت فى الحال ومعانى»

وقد يبدأ الموال بحكمة يلخص فيها المغنى ما سوف يحدث ويكون من مصير شخوص حكايته. كما فى موال حسن ونعيمة:

«لو كنت أعلم بأن الوعد مدارى

لا كنت اطلع ولا أخط خط من دارى

وأرضى بقليله وأقول للقلب متدارى

دارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى»

وقد يبدأ الموال بالسرد مباشرة للحكاية بتقديم الشخصيات، كما فى موال شفيقة ومتولى.. ومنها إلى الحديث الأساسى والذى يلى هذا المطلع أو عتبة الموال، أو فرشته كما يطلق عليها المغنى الشعبى.. وهى تعنى «القاعدة التى ينبنى عليها

الموال»[٣]، ففى موال الطير وبعد التمهيد الذى يستغرق حوالى سبعة أبيات يبدأ المغنى فى سرد الحدث الأساسى:

«أصل الحكاية فرشت لطيرى شيشان الحرير والفل

عافر معايا من الزرد الرفيع وفك الرباط وحل

وطلعت أدور على طيرى نهار ما راح

وقلبى منى بلى لما امتلا جراح»

ويستمر تعاقب الأحداث وتسلسلها حتى تصل إلى نهايتها، ولا ينتهى الموال بنهاية الحدث الأساسى أو القصة «بالوصول إلى ذروة الحدث الأساسى» والذى عادة ما يكون كارثة لشخصية من الشخصيات الوفية، فغالبا ما ينتهى الموال بعد انتهاء القصة بإلقاء حكمة تكون ترديداً لنفس المقولة التى بدأ بها الموال، وكأن المغنى بهذا التكرار يؤكد على المعنى الذى يريد إيصاله للمتلقى، فينتهى موال الطير مثلا، بنفس الأبيات التى بدأ بها:

«يا تاجر الود هو الود شجرة فل

واللا سواقى الوادد نزحت وماءها قل»

ويلجأ الموال القصصى إلى الرمز المباشر، أحيانا، لإعطاء درسه الأخلاقى كما فى موال الطير، حيث يدور كله عن الحبيب الذى هاجر حبيبه بعد أن قدم له كل شىء، رامز لهذا الحبيب المهاجر بالطير.

وتكون الحبكة فى الموال القصص من عدد من المشاهد (أو جزئيات الحدث التى يقدمها المغنى فى مشاهدة متعاقبة) يتخللها بعض الفقرات أو المواقف الغنائية. وفى المشاهد التى تكون عناصر الحدث الأساسى، لا يزيد عدد الشخوص بها عن اثنين فى كل مشهد، «واذا حدث وتضن المشهد شخصا ثالثا فإنه يظهر فى خلفية المشهد»[٤].

---

(٣) أحمد مرسى: الأغنية الشعبية (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٠) ص٣٤.

(٤) الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها: مرجع سبق ذكره ص٣٥٥.

ففى موال أدهم الشرقاوى مثلا يذهب أدهم متنكرا للقاء المأمور ويدور المشهد بين أدهم والمأمور:

«وقال يا مأمور لِمْ غفرك وعساكرك

وهات منهم السلاح وبكرة يجيلك سلاح جديد

لم منهم السلاح حتى سلاح العمد لم خلو»

وعند البحث على أدهم يلتقى أيضا بالمأمور وجنوده والذين يمثلون لدى أدهم الحكومة جميعها، لكنها فى المشهد تأخذ شكل المأمور وحده:

وقال لهم: بتدورم على إيه يا حكومة

وقال المأمور بندور يا بنت على أدهم

قال لهم أنا أدهم واجبيه منين

دنالدهم سمعت انه يجمع من الرجال ألفين»

واذا كان هناك أكثر من شخص فانه يظهر فى الخلفية كما سبق أن ذكر، ففى موال حسن ونعيمة عندما يصف الراوى دخول حسن مع أخوات نعيمة (فى إحدى صور الموال) لا يكون لحسن دور فى هذا المشهد:

«نعيمة شافت حسن داخل مع اخوتها

كأن واحد ضربها عيار واخواتها

خايفة على الحب ومش قادرة على اخواتها

داروا كتاف الولد دغرى وشطوه مشط»

وتتعاقب هذه المشاهد فى الموال القصصى فى تسلسل زمنى لا يمكن له أن

يختل، وإلا انعكس ذلك على الأغنية ذاتها، والاستمتاع بها.. ولا يتم انتقال الراوى من مشهد إلى مشهد بشكل فجائى، وإنما تترابط المشاهد مع بعضها البعض كحلقات فى سلسلة واحدة.

ويعتمد المشهد فى الموال القصصى على الحوار الذى يدور بين شخوص الحكاية ويرويه المغنى على لسانه.. ويساعد وجود هذا الحوار على خدمة الجانبين «الغنائى والقصصى» فهو كما يقول أحمد مرسى: «فهو إما يزيد من تعميق الجانب الغنائى العاطفى، أو يساعد على دفع الحدث خطوات إلى الأمام».

ومن ناحية أخرى فإن وجود الحوار على لسان شخصيات الموال يساعد المغنى على تشخيص هذه الشخصيات والحديث بحديثها وتجسيد المعانى التى يرددها..

كما يذكر فتوح أحمد من الوسائل الفنية لأداء الأغنية الشعبية (الموال القصصى) من خلال ملاحظته المرئية على مؤدى السيرة فيقول: «كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى الاستعانة بوسائل التمثيل للتأثير فى جمهوره، ومن ذلك تقليده للهجة الأجانب وأصواتهم فى أثناء سرده للقصة، فيقول بلهجة نوبية مقلدا العبد فى القصة:

«سيدى يقول لك، كلى الطعام دى، واهمدى الله على ما هداك من النعم»[٥].

والحوار يتم عادة باستخدام تعبير الشخص الثالث هو، حيث يقوم المؤدى (المغنى) بالحديث عنه، ففى سرده لمقابلة أدهم لصديقه:

«راح على الجبل وقال صباح الخير يا باشا

دنا جبتلك الفطور ونسيت أجيب العشا

قال أدهم يا خوفى يا حبيبى ليكون آخر عشا»

وعندما يتدخل المؤدى فى الحدث والقصة ويضع نفسه كطرف من أطرافها يكون الحوار هنا تعبير الشخص الأول المتكلم كما فى موال الطير على سبيل المثال:

(٥) القصص الشعبى فى الدقهلية: مرجع سبق ذكره، ص٢٠٠.

«إلا وهـــاتف قابلنى مـــن ورا بيقـــول

تكتم السر وإن قلته.. والله العظيم ما أقول

فســأل علـــى الطير دا راح مدينة استنبـــول

واحد وستين يوم وأدينى فى البلاد بألف

أنا قلت سيبونى لما أشوف اللى أنا عليه مشغول

الشخصيات:

وشخوص الموال القصصى هى شخوص نمطية مثل شخوص الحكاية الشعبية، ومعظمهم من الطبقة الدنيا فى المجتمع، فحسن مغنواتى جوال، وياسين مزارع بسيط لا يمتلك سوى ربع فدان اغتصب منه، وأدهم مسجون هارب يسعى للقصاص من قاتلى عمه، ومتولى فلاح فقير مجند.. وقد يقابل هؤلاء الأبطال فى صراعهم شخوصاً من نفس الطبقة أو يتصارعون مع من هم أكثر رفعة فى السلم الطبقى.. فياسين يتصارع مع الباشا الإقطاعى، وأدهم مع الحكومة الغاشمة، وحسن مع نظام اجتماعى وتقاليد بالية يمثلها أب غشوم قاسى القلب، وعمدة مرتش.

ولما كانت المعايير فى دنيا أبطال الموال القصصى مختلة، وهى التى تعكس بالضرورة انعكاس معايير دنيا وزمن الرواية، فإن البطل صاحب الحق دائما هو الأضعف ودائما هو المهزوم.. فحسن العاشق تهزمه التقاليد والخيانة، وياسين المطالب بأرضه والذى حاول الحفاظ على عرضه تقتله جنود الباشا، بمعنى أنه فى الموال القصصى دوما تنتصر قوى الشر إذا حاول الضعفاء مجابهتها.. لكن هذا لا يحدد بالضرورة انتصار قيمهم، فالشعب والدستور الشعبى لا يسمح أبدا بانتصار قيم الشر مهما كانت.. ففى موال حسن ونعيمة، ومع اغتيال حسن وانتصار الشر الممثل فى أهل نعيمة وحنا وحنين إلا أن القصاص يقع فى النهاية على الظالمين القاتلين.

«يا للى سمعت الحكاية والدور بالعشرة

شوف اللى قلبه سجد عمل إيه بالعشرة

لبسوا القضية وكان الختم بالعشرة

سنة ٤٩ فى شهر ٢ يوم عشرة

جلسة سريعة وفيها الحكم تأبيدة

العمدة والشيخ خدوا الاثنين تأبيده

أخوها وابن عمها خدوا الاثنين تأبيده»

ومتولى يقتل شفيقة انتقاما لعرضه.. ولأهمية قيمة العرض ينتهى الموال بحكم مخفف على متولى فالدافع للجرم هو الذى خفف عليه الحكم:

كان الجاضى اسمه حسن

راجل عنده فضل واحسان

أصل انت شريف وعملك شىء يعليك

ابدا ما فيش شىء عليك

غير ست أشهر إشاعة ليك»

نخلص من هذا أن الصراع فى الموال الشعبى وإن كان يدور بين طرفين يمثلان قوى الخير والشر، ينتصر الشر فى جولة قد تودى بحياة البطل، إلا أنه فى الغالب لا ينتصر الشر انتصارا مطلقا حسب مقتضى القانون الشعبى فى مجازاة الشر بالشر. وما مصرع البطل هنا إلا نوع من الإثارة الميلودرامية التى توظف من أجل التأكيد على هذا الجزاء. وكنوع من المقاومة والرفض الشعبى لقوى الشر ومعانيه.

أداء الموال القصصى:

يمتاز أداء الموال القصصى عن باقى أشكال الحكاية الشعبية باعتماده كلية على الغناء: ويعرف المؤدون له بالمغنين الشعبيين تمييزاً لهم عن طوائف «المداحين» والذين تدور روايتهم حول «مديح الأنبياء والأولياء، والتحدث بآثرهم ومناقبهم.. وفى العادة يفتتحون قصصهم ويختمونها بمدح «**طه الرسول**»[٦].. وهم يترنمون بقصصهم مستعينين بالنقر على الدف وهو رق من جلد مشدود على إطار من خشب.. ليس فى جوانبه فتحات بها جلاجل أو صاجات، والغاية منه ضبط التوقيع وتمثيل المعانى فى الأداء.. والمنشدون، الذين ينشدّون بقصائد لا تخرج فى موضوعها عن مدائح فى النبى وآل النبى أو نصائح تدور حول الوعظ بأحوال الدنيا وتقلباتها، وأحداث الأيام وتصرفاتها، والدعوة إلى الصبر على نوازل الدهر.. والرضا بالقضاء والقدر. وهم لا يغنون فى لحن مصنوع، ولا يستعينون فى أدائهم بأى آلة موسيقية، لكنهم يعتمدون فى فن التطريب على اللحن الممدود، وعلى الاستراحة الهادئة اللينة فى جواب النغم.

أما المغنى الشعبى فهو من يغنى على الأرغول أو بعض الآلات الموسيقية الأخرى.. والأرغول من الآلات الموسيقية المصرية القديمة.

ويندرج بناء الموال القصصى ما بين الغنائية والحكى أو القص، والمقصود بالغنائية هنا كما يعرفها أحمد مرسى: «هى الإبداع الشعبى الذى يركز على المشاعر سواء أكانت مشاعر فرد أو مشاعر جماعة، أكثر مما يركز على الحدث أو الأحداث التى تشكل فى مجموعها العمل الفنى.. والغنائية هى توقف الزمن لتستعصى اللحظة، فى ضوء الشعور المسيطر أو العاطفة التى قد تصبح منفصلة عن الزمان والحدث ذاته»

بمعنى أن المواقف التى تسيطر عليها الغنائية يقف فيها الحدث تماما وينطلق

---

(٦) محمد فهمى عبد اللطيف: ألوان من الفن الشعبى (القاهرة ـ وزارة الثقافة والارشاد ـ يونية ١٩٦٤) ص١٣.

المغنى خلالها لإثارة المتلقى والتركيز على مشاعره وعواطفه، وبذلك تكتسب هذه الفقرات أو المواقف قدرتها على جذب المتلقى وإثارته لما تثيره فى وجدانه من مشاعر وعواطف، وعلى أن تكون فى نفس الوقت ممهدة للحدث الأساسى وللجزئية التى ستليها من الحدث، ويتم التمهيد من خلال ما تثيره من توقعات للانعكاسات العاطفية التى يمليها الموقف والأحداث بشكل مباشر.. ومنها ينتقل المغنى إلى أجزاء الحدث الأساسى ليقصها غناء.

ولغلبة الأداء الغنائى على الموال القصصى، فانه كما يشير أحمد مرسى «يفقد جزءاً كبيرا من تأثيره إذا روى دون مصاحبة الموسيقى له. فالموسيقى عنصر أساسى وهام فى بنائه، تسهم فى التعبير عن المواقف المختلفة التى يحفل بها الموال. وتزيد من تأثيرها وافتعال المستمعين بها».

ومن أشهر المواويل الشعبية فى مصر موال **أدهم الشرقاوى**، **وحسن ونعيمة**، **وبهية وياسين**، وموال **شفيقة ومتولى**، وموال **الطير**، **وموال مقبولة**.. وقد استلهم المبدعون المصريون الكثير من حكايات هذه المواويل، فى إبداعات درامية ما بين فن المسرح وفن الإذاعة، والسينما، وفى المسرح قدم لنا المسرح المصرى، **شفيقة ومتولى**، **وحسن ونعيمة** لشوقى عبد الحكيم، **وأدهم الشرقاوى** لنبيل فاضل، **وياسين وبهية**، **ومنين أجيب ناس**، عن **حسن ونعيمة** لنجيب سرور.

نخلص من هذا أن الموال القصصى كشكل من أشكال التعبير الأدبى الشعبى، يقع بين الحكاية الشعبية والأغنية الشعبية، وإن كان فى بنائه أقرب إلى الحكاية الشعبية من حيث الحبكة، والشخوص، والهدف، ويصدق عليه ما يصدق على الحكاية الشعبية وشخوصها.. من حيث الموضوع البسيط، والصراع الواضح ما بين الخير والشر، والشخصيات التى هى أقرب إلى النمط الثابت منها للشخصية بأبعادها.

مظاهر الفرجة الشعبية

لم تقتصر وسائل تزجية أوقات الفراغ لدى الإنسان المصرى، على سماع راوى السيرة الشعبية، أو المنشد والمغنى الشعبى، أو المحدث والحكّاء.. بل عرف الشعب المصرى بجانب كل هذه الأشكال، بعضا من مظاهر الفرجة الشعبية، التى قدمها له أكثر من فرد واستطاعت بجانب ما حققته من إمتاع للإنسان المصرى، أن تعبر فى الوقت ذاته عن وجدان الشعب، وقضاياه وهمومه، بما حملته فى موضوعاتها من نقد لسلبيات الحياة اليومية، وللعلاقة ما بين أفراد الشعب وطبقاته، وبينهم وبين الحاكم الأجنبى.

جاءت هذه المظاهر محملة بالبذور الأولى لدرامية العرض التمثيلى الشعبى، أو الفرجة الشعبية، فان كانت الأسطورة والسيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والموال القصصى ـ وجميعها من فنون القول ـ قد حملت بين عناصرها الثقافية العديد من العناصر الدرامية كنص.. فإن مظاهر الفرجة الشعبية حملت هى الأخرى بذور الفرجة أو العرض الشعبى، لتكون الجانب المرئى من الدراما الشعبية، بغرض أن فن الدراما قول وفرجة.

وكان من أهم ما يميز هذه الفنون وكما سنعرف فيما بعد اعتمادها على تقنيات التقليد والمحاكاة، والارتجال النابع من غياب نص مدون فى معظم الأحيان، والخضوع لمقتضى الحال ومتطلبات المتلقى، وبحكم هذا الجدل الذى كان يقوم بين المؤدى والمتلقى، واعتمادها أيضا على التحاور بين أكثر من شخص يشاركون فى تقديم الحدث وهى أول الملامح الدرامية التى تميز هذه المظاهر، عن الأداء الفردى بالنسبة للسير الشعبية والحكاية الشعبية.

وقد تكون هذه الشخوص المتحاورة مصنوعة كالدمى والعرائس التى يحركها لاعبون ينطقون لها.. ويتم التقليد هنا بأسلوب غير مباشر عبر هذه العرائس التى تقلد البشر، أو شخوص بشرية تقلد أنماطا من البشر بشكل مباشر ومبالغ فيه لإثارة الضحك والفكاهة.

وعلى هذا يمكن تقسيم مظاهر الفرجة إلى قسمين أساسيين:

الأشكال التى تعتمد على التقليد والمحاكاة غير المباشرة، وهى، **خيال الظل، الأرجوز، صندوق الدنيا** تجاوزا.. وتلك الأشكال التى تعتمد على التقليد المباشر، وهى ما قدمته فرق المحبظين، وما يقدم من فصول مضحكة فى احتفالات السامر..

ونحن نخالف رأى على ابراهيم أبو زيد فى تعريفه هذه المظاهر، **بالمسرح الشعبى الدارج**، حيث يقول: «نرى لزاما علينا أن نتحدث عن المسرح الشعبى الدارج، لنرى ما فيه من ألوان مختلفة لصور التمثيل غير المباشر، ومن فنون اللهو الشعبية من قول أو فعل، مما يؤيد وجود مسرح شعبى فى بلادنا»[1]، وهو يتفق فى ذلك مع رشدى صالح الذى أطلق فى كتابه **المسرح العربى** على هذه المظاهر اصطلاح: «فنون التمثيل الدارجة»[2].. فإطلاق صفة المسرح على هذه المظاهر سواء أكان المقصود بلفظة المسرح مكان العرض، أو المسرح بمعنى فن الدراما، يعتبر مغالطة، وذلك لبعد هذه المظاهر عن الاكتمال الفنى فى تقنيات ووسائط العرض المسرحى المتعارف عليها، وافتقارها لكثير من العناصر الدرامية، كالحبكة المتطورة، والصراع الواضح الأطراف والتطور، وأخيرا لاتساع المصطلح الذى يطلقه على ابراهيم أبو زيد ليشمل العديد من المظاهر الشعبية التى لا تندرج بأى معيار تحت مفهوم الدراما أو التمثيل، كارباب المساخر الذين يندرج تحتهم كما يقول أبو زيد «طبقة الحواة الذين يستخدمون الثعابين فى ألعابهم، كما تضم ـ البهلوان ـ والقرداتى بتمثيلياته وقرده وجديه وحماره».

---

(١) على ابراهيم أبو زيد: تمثليات خيال الظل (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢) ص٢٩.

(٢) رشدى صالح: المسرح العربى (القاهرة: مطبوعات الجديد، ١٩٧٢) ص٢٩.

أما بالنسبة لإطلاق اصطلاح ممثل على مؤدى هذه المظاهر، كما يقول على الراعى: «يمثل الممثلون الشعبيون، ما بين حواة وقرداتية ومدربى حيوانات ولاعبى الأراجوز، وفنانى خيال الظل، والممثلين الشحاذين[٣]، والممثلين الجوالة». وفى رأيى أن ما يؤديه هؤلاء جميعا لا يتعدى أن يكون درجة من درجات التقليد والمحاكاة، قد تختلف من مظهر لآخر اختلافا فى الدرجة قربا أو بعدا من فن التشخيص أو التمثيل الذى يعتمد على التقمص والدخول فى خصائص الشخصية ذات الأبعاد الثلاثة، وأن هذه المظاهر لا تتعدى أن تكون مظاهر للفرجة الشعبية تستهدف التسلية والمتعة فى جانبها الأكبر، وتعتمد على التقليد والمحاكاة لأنه كما يقول عبد المحسن الخشاب: «الواقع أن ثمة فارقا كبيرا واضحا بين الممثل المقلد فى الكوميديا الشعبية، وبين الممثل فى أنواع الدراما الأخرى.. فالممثلون الشعبيون، كانوا مجرد مقلدين بسطاء يقومون بتقليد شخصيات هذه الطبقة البسيطة الساذجة فى إطار مقطوعات قصيرة»[٤]. وهم بهذا يختلفون عن الممثل بالمفهوم المعاصر، ذلك الممثل الذى يقول عنه كوكلان «الممثل خالق»[٥]. والذى اشترطت عليه سارة برنارد «أن يكون ذا ثقافة وتعليم عال..» وإذا بحثنا عن أولى صفات الممثل، انتبهنا إلى التعليم، وهو الذى يتدرج فى الأدوار، لا يثبت على نمط معين لا يغيره «فالممثل هو الشخص الوحيد الذى ينتقل من منتهى السفالة إلى منتهى العصمة، من منتهى الفقر إلى منتهى الغنى».

ان فن التمثيل يعتمد على التقليد والمحاكاة الساخرة بقصد الإضحاك، والتى تستهدف تقديم المتعة فى مقابل النفحة المالية التى يمنحها المتلقى للمؤدى، لا يتعدى أن يكون حرفة من الحرف، الإبداع فيها مبتور، تتواتر وتتناقل عبر الاجيال..

---

(٣) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى (الكويت: سلسلة المعرفة ـ يناير ١٩٨٠) ص٢٢.

(٤) التياترو القديم: مرجع سبق ذكره، ص٢٣٧ ـ ٢٤٨.

(٥) كونستان كوكلان: فن المسرح جـ٢: تأليف : أوديت أصلان ترجمة سامية أسعد (القاهرة مكتبة الانجلو ـ ١٩٧٠) ص٤٩٠.

أجيال من يحترفونها ويمتهنونها للاسترزاق.. وتخضع لعوامل التغير الاجتماعى والتطور.

لذلك فلا عجب من أن يندثر بعضها أو أغلبها، ويحل محله لون آخر من أنواع الفرجة أكثر تقنية وتفنينا، ويندرج تحت مسمى الفنون، وقد تنتمى إلى تلك الأصول الشعبية من مظاهر الفرجة أو لا تنتمى، ومن هنا فنحن نرى أن مظاهر الفرجة الشعبية التى عرفها الشعب المصرى والتى حملت بين طياتها جذورا درامية، حاول المسرحيون المصريون الاستفادة منها واستلهامها فى أثناء بحثهم عن صيغة جديدة للمسرح المصرى، صيغة تستمد جذورها من موروث الأمة الشعبى، تنحصر فى خيال الظل، والأراجوز، وصندوق الدنيا كمظاهر تعتمد على التمثيل غير المباشر، المتوسل بالدمى والعرائس فى عروضه، والمحبظين وعروض السامر كمظاهر فرجة تعتمد أيضا على التمثيل المباشر، متوسلة بالعنصر البشرى، وهو ما سنحاول دراسته للتعرف على أهم العناصر الدرامية التى تتضمنها.

خيال الظل

يعتبر خيال الظل من أقدم مظاهر الفرجة الشعبية التى عرفتها مصر، والتى تعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من الشخوص، متوسلة بالحركة والإيماءة للتعبير عن معنى ما بقصد إيصاله للمتلقى.. «وأقدم الإشارات التى وردت عن خيال الظل المصرى، ترجع إلى أواخر الحكم الفاطمى، بعد ذلك «ذكر أن صلاح الدين الأيوبى حضر عرضا لخيال الظل مع وزيره القاضى الفاضل وذلك عام ١١٧١م (٥٦٧هـ)»[٦].

وتدرجت أهداف خيال الظل من فرجة شعبية يسعى الشعب إليها «طلبا للتسلية

---

(٦) ابراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ـ ١٩٦٣) ص٤٠.

فى حد ذاتها، ثم أصبحت رغبة فى تسلية وعظية أساسها القصة الدعائية، ثم تطور هذا الأساس بسرعة إلى عرض فكاهى ترفيهى تمس موضوعاته بعض مجريات الحياة الواقعية والممكنة، وتقوم على الإضحاك والمفارقات. ولم يخل الأمر من أن يوظف الشعب خيال الظل ليعبر به «عن مفارحه ومحازنه، ويودعه خلجات نفسه وأمنيات طموحه ومداعبات وجدانه».. وإن استغلته الغوغاء لحشوه بالكثير من «مقابح عاداتهم وسلوكهم المنحرف من عبارات مكشوفة شهوانية وحركات فاضحة، يبهج لها العامة والدهماء.

وكانت هذه الأمور فى رأيى من عوامل الجذب لهذه الفئات، الأمر الذى قد يشبه إلى حد ما العروض الكوميدية الماجنة، التى يلجأ إليها المسرح التجارى فى بعض فترات الانحلال لجذب المتلقين، وقد أدى هذا الانحراف فى توظيف خيال الظل إلى تأرجح مكانته وقبوله لدى الحكام، فالحاكم الماجن كان يشجعه، والمعتدل لا ينظر إليه. وأما الذين امتازوا من الحكام باستقامة الضمير والرغبة فى العناية بشؤون الملك والدين وأخلاق الرعية، «فقد استنكروا انحرافات خيال الظل وعروضه الجنسية وحاربوه وسجنوا أربابه، وعدوه بدعة مرذولة.. ومن هؤلاء الظاهر بيبرس عدو المخايلين وأرباب العشق والفجور»[٧].

وقد استلهم عبد العزيز حمودة هذا الموقف فى مسرحية **الظاهر بيبرس** والتى قدمها المسرح القومى باسم **إبن البلد**. ونحن نؤيد الرأى الذى يقول: إن هذا المنع كان بسبب ما تتعرض له هذه الفصول أو البابات فى بعض الأحيان، لفساد الحكم، ومقاومة الحكام، حيث يقول إبراهيم حمادة «ان بعض البابات كانت تهدف إلى الغمز السياسى والنقد الاجتماعى المرير.. أو تمثيل مختارات من الحوادث الجارية الضاحكة التى كانت تهم الرأى العام، سواء أكان هذا العرض تصريحا أم تلميحا»، وتؤيد هذا الرأى أيضا تمارا الكساندروفنا حيث تقول: ان خيال الظل قد قدم «إمكانية إيجاد متنفس لكراهية شعوب البلدان العربية للغزاة الأجانب»[٨].

---

(٧) نفس المرجع السابق، ص٥٤.

(٨) تمارا الكساندروفنا: الف عام وعام على المسرح ط١ ترجمة: توفيق المؤذن (بيروت ـ الفارابى ـ ١٩٨٠) ص٨٩.

من جهة أخرى يعتبر خيال الظل واحدا من أولى مظاهر الفرجة الشعبية التى قدمت فى بيوت مخصصة لها..«ويحضرها جمهور فى أماكن مخصصة له لمشاهدة العرض»[٩]. لما لها من تقنية خاصة بدونها لا يتم العرض، ويصف ابراهيم حمادة فى صورة متخيلة عما كان يجرى فى محل خيال الظل فى العصر المملوكى فيقول:

«كان يطيب للناس فى المواسم والأعياد أن يخرجوا إلى الشطآن بآلات طربهم وأطعمتهم يتلهون ويأكلون.. حتى إذا ما أقبل المساء كانوا يذهبون للساحات العامة.. وكان بالساحة مشرب عامر جلس زبائنه يلعبون النرد والشطرنج ويحتسون الزنجبيل والقرفة وحب الرمان. وبجوار المشرب قامت دار كبيرة «**خيال الظل**» تجمهر الناس ببابها يتنافسون على مشاهدة رواية جديدة، بينما ربطوا المكاربون بالقرب من الدار بحميرهم وبغالهم المسرجة ينتظرون الناس ليعيدوهم إلى دورهم ومساكنهم بعد انتهاء العرض.

وعندما زحف المساء جلس المتفرجون على دكك خشبية تملأ صالة طويلة وقد تناثرت بينهم بضع موائد مربعة عليها مشروبات، وفى أيدى البعض قراطيس الترمس والحمص، وعيونهم جميعا معلقة بالمسرح ينتظرون إسدال الستائر وعزف الموسيقى وبدء اللعب.. كان **مسرح خيال الظل** عبارة عن حاجز خشبى بعرض الصالة يفصل المشاهدين المصفوفين عن اللاعبين، ويرتكز هذا الحاجز على الأرض ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل وفى وسطه على بعد متر ونصف من الأرض ـ فتحة عرضها نحو المتر وطولها متر ونصف تقريبا قد شدت عليها ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف وفى أسفل الشاشة من داخل المسرح جهة اللاعبين ـ ثبت قضيب مفرغ من الخشب ليحمل الدمى المشتركة فى اللعب.. وعلى الأرض صندوق كبير يحوى مجموعة من شخوص العروض التمثيلية.. وعند العرض تطفأ

---

(٩) التراث الشعبى فى المسرح العربى: مرجع سبق ذكره، ص٧٧

أنوار الصالة وتغلق النوافذ والأبواب ثم تثبت الشخوص فى القضيب الخشبى فتغدو ملتصقة بالشاشة ثم يضاء من داخل المسرح مصباح زيتى أو مجموعة من الشموع تحبس أنوارها بواسطة حواجز أو برانيط تمكن الضوء من أن يرتكز على الشاشة وعندئذ تظهر الشخوص على الشاشة وتنعكس من الجهة الأخرى فيراها المتفرجون واضحة، فيبدأ اللاعبون تحريكها بعصيهم وهم يؤدون بأصواتهم الجهيرة حوار القصة التمثيلية..

أما عن الجوقة فهى تتكون من أفراد أسرة واحدة، الأب، صاحب الفرقة ومديرها «حاضر البديهة سريع النكتة، ذكى لماح، يحفظ تمثيليات عديدة لمخايلين سابقين، ويروى كثيرا من الشعر والنوادر القديمة»[١٠]..

ومهمة الأب ـ الريس ـ هى تحريك الشخوص التى تقوم بالأدوار الرئيسية فى التمثيليات، ويتحاور بلسانها فى خبرة ومهارة، ويحاول ما وسعه الجهد أن يقلد فى صدق الشخصيات المختلفة والواقع فى الحياة.. ويحاكى ضروب سلوكها.

ويساعد الأب الإبن الأصغر، وهو الذى يُعَدّ لتحمل مسؤوليات إرث الأب ويرث صنعته، لذلك فهو يقوم بتحريك الدمى مع والده.. وقد تساعدهما الأخت الصغرى، فى تقليد أدوار النساء، والتى غالبا ما يقوم بها رجل قادر على تقليد أصوات النساء.. ويساعد هذه الأسرة رجلان آخران أحدهما يدق الطبلة لترقص على نقراتها العرائس، أما الآخر فإنه يعزف على آلة وترية تشبه العود ويمتاز بصوت جهورى ليستعين به المخايلون وقت الحاجة».

أما شخوص خيال الظل فكانت تصنع من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة فى موضوع التمثيلية، وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والكلاب والماعز أو من الجماد كالسفن والبيوت والأشجار[١١].

---

(١٠) خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال: مرجع سبق ذكره، ص١٢ ـ ١٦.

(١١) نفس المرجع السابق: ص١٨.

مما سبق يمكن الاستدلال على أهم ملامح هذه الظاهرة الشعبية، والتى كانت تقدم لطوائف الشعب كافة، من حكام، وتجار، وسوقة، فى ارتباطها بمكان مخصص للعرض، واحتياجها لتقنية خاصة وطقوس خاصة للفرجة، واعتماد لاعبيها على التقليد الصوتى، فى تقديم بعض الوقائع الحياتية، وطرح بعض القضايا، التى تهم الشعب، فى قالب ساخر، ماجن أحيانا، بقصد التسلية البريئة أو الخبيثة أحيانا، ولا مانع من التعليم الوعظى، والغمز السياسى.

أما اللاعبون الذين كان يطلق عليهم كلمة «المخايل أو الخيالى»[١٢]، فهم يجيدون التقليد الصوتى للهجة الشخصيات، حاذقون فى مهنتهم، يحفظون الكثير من البابات، والأشعار، والأزجال والنوادر وغيرها من ضروب الأدب الشعبى الشفاهى، يستعينون بها عند الضرورة، إرضاء لذوق الشعب، وسعيا لكسب رضاء المتفرجين، ونقودهم، وغالبا ما كان الرجال يقومون بأدوار النساء والعرائس الظلية هى وسيلتهم فى التشخيص والمحاكاة.

أما المتلقى فكان غالبا ما يرى فى عروض خيال الظل ضربا من ضروب التسلية وتزجية أوقات الفراغ، لذلك كان صاحب المحل يعد لجمهوره المناضد الزاخرة بالمشروبات والحبوب التى تساعد على التسلية.

أما نصوص خيال الظل والتى كان يطلق عليها لفظة بابة أو فصل.. فهى فى الأغلب كانت تعتمد فى انتقالها على التواتر الشفاهى، وما عثر عليه منها مدوناً قليل جدا، ومن أهم النصوص المدونة ثلاثة نصوص **لشمس الدين أبى عبد الله محمد بن دانيال الموصلى** الذى هاجر من الموصل إلى القاهرة هربا من بطش التتار.. وقد كتب نصوصه هذه فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى، وهى كما يقول ابراهيم حمادة: «أقدم نص ظلى اكتشف حتى الآن» وسوف نحاول دراسة نص منها وهو «طيف الخيال» للتعرف على الخصائص البنائية لنصوص خيال الظل من جهة، ولأنه النص الذى استلهمه عبد العزيز حمودة فى مسرحيته الظاهر بيبرس،

(١٢) محمود تيمور: الأدب الهادف ط١ (القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٥٩) ص١٤٣.

والتى ستكون محور دراستنا التطبيقية حول توظيف خيال الظل فى الفصل الثانى من هذه الدراسة.

تعتبر بابة طيف الخيال، «صورة واقعية للمجتمع المصرى فى القرن الثالث عشر الميلادى، وتؤرخ فى بدايتها للحركة الأخلاقية الإصلاحية التى أحدثها الظاهر بيبرس، وتصف انهزام ألوان عديدة من اللهو والمنكر كانت سوقها رائجة وقتذاك»[١٣].

والبابة فى عمومها تحكى عن الأمير وصال ـ الجندى الشركسى ـ الماجن الفاسد ـ الذى قرر التوبة عن الخلاعة والزواج، فيطلب من الخاطبة أم رشيد أن تبحث عن عروس، وتحضر أم رشيد العاقد **المأذون**، ليعقد للأمير وصال على العروس دون أن يراها، حسب ما كان متبعا من عادات وتقاليد آنذاك، لكنه ما أن يختلى بها «كشف عن وجهها الخمار، شهقت شهيق الحمار، وإذا هى، من أكبر الدواهى، بأنف كالحبل، ومشافر كمشافر الجمل».. يتهرب منها الأمير وصال، ويطلب الشيخ عفلق زوج أم رشيد ليعاقبها، لكن الشيخ عفلق يخبره بأن أم رشيد قد ماتت، فلا يجد الأمير وصال أمامه إلا «الارتحال، وقد عزمت على الحجاز، وخرجت بالحقيقة عن المجاز».

والدارس لبابة طيف الخيال للتعرف على خصائصها الدرامية يلاحظ أن النص بسيط البناء، بسيط الحبكة، والحدث يكاد يخلو من الصراع بمفهومه الدرامى العام، فلا أقطاب ولا أطراف متساوية القوى فى الصراع، والحوار مزج بين النثر والشعر، مطول يغلب عليه السرد والوصف، المناطق الحوارية به مفتقدة وهو عبارة عن مجموعة من المونولوجات الفردية الطويلة، يتم النقل من مونولوج لآخر عن طريق حوار ثنائى فى أغلب الأحيان قصير، ينتهى ليسرد الشخص الحكاية أو يصف موقفا أو يعبر عن رأيه.. فعند قدوم طيف الخيال أخى الأمير وصال للبحث عنه، يستدعيه الريس ليحكى حكايته، فيبدأ حديثه بتحية الحضور، ثم تعظيم رب العلا، والصلاة والسلام على الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم :

---

(١٣) خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال: مرجع سبق ذكره، ص٥٦.

طيف الخيال:

سلام على السادة الحاضرين

سلام المشوق الكئيب الحزين

سلام على من حوى ذا المقام

من السادة الأتقياء الكرام

ومن قبل رقصى بهذا الخيال

ومن قبل أن أبتدى بالمقال

أعظم رب العلا ذى الجلال

ومن بعد هذا أصلى على

النبى الذى جاءنا بالهدى

ثم يسترسل الشخص فى الحديث نثرا.. أما المعنى العام الذى يتضمنه الحديث فهو وصف لخواطر جنسية شاذة وغير شاذة، يعقبها ذكر سبب قدومه: «إلا اننى من حين نويت توبتى عن هذه الخصال، وتوديعى لأخى وصال، ورجوعى من الموصل الحدباء إلى الديار المصرية.. ثم يأخذ فى وصف حال مصر فى أيام الدولة الظاهرية، ثم يعلق شعرا على الحال، وكيف أن بيبرس يقاوم الفساد.

ويعقب هذا حوار قصير بين طيف الخيال. ورسول الخيال (الريس) الذى ينادى على الأمير وصال، الذى يظهر شخصه، ليقدم نفسه ومشكلته ورغبته فى الزواج بنفس الأسلوب. ويلاحظ أيضا فى النص وجود بعض التعليمات التى بتنفيذها يتم

العرض، بأسلوب خيال الظل والذى يعتمد على الغناء والرقص.

ففى بداية حديث طيف الخيال نجد التعليمات التالية:

«ثم يرقص على عادة الخيال، ويغنى بيوت الأرجال»، كما تضمنت أيضا هذه التعليمات وصفا للشخوص مثل: «يخرج جندى بشربوش ـ غطاء للرأس ـ وسبالة ـ شارب ـ منقوش».

والحبكة فى نص خيال الظل، تعتمد على مجموعة من المواقف الضاحكة التى تتعاقب واحدة تلو الأخرى، معتمدة على السرد، ويتم النقل من موقف لآخر باستدعاء أحد الشخوص لتدخل فى تحاور مع الشخص الأول وهكذا.

والمواقف تربطها فكرة عامة أكثر من ربطها بموضوع واحد، حيث أن الشخص فى الموقف ينتقل لأكثر من موضوع ثم يعود للفكرة العامة، وقد يكون هذا الطول أحد العوامل التى تكون مرونة مثل هذه الحبكات، والتى تتميز بمساحات ارتجالية تسمح بالحذف والإضافة.. فنجد موقف حضور طيف الخيال الذى يبحث عن أخيه ويصف القاهرة ثم يعقبه شكوى الأمير وصال، فاستدعاء أم رشيد.. إلخ، ويلاحظ أن معظم هذه المواقف قد استلهمها المسرح المصرى المعاصر فى العديد من الأعمال الدرامية، خاصة اكتشاف العروس القبيحة، وخداع الخاطبة.

أما شخوص خيال الظل، فيلاحظ من هذه البابة، أن شخوصها عبارة عن أنماط، بشرية، أو حيوانات أو جماد، والشخوص البشرية، هى لأنماط من المجتمع، فهناك كاتب الأمير وصال، **التاج بابوج**، والشاعر المتحذلق صريعر، والخاطبة **أم رشيد**، **والمأذون، والشيخ المعمم** عفلق، والحكيم بقطنيوس.

وقد استمرت شخوص خيال الظل فى نمطيتها بعد ذلك، تنتقى من المجتمع نماذجها التى تبالغ فى تصويرها من خلال مواقف ضاحكة شبيهة بالأصل وإن خضعت لتطور فهو ما يحتمه التطور الزمنى والاجتماعى، ففى أحد تسجيلات مركز الفنون الشعبية مع أحد لاعبى خيال الظل، يصف اللاعب الشخوص الجديدة وهى

بائع لحمة الرأس، وبائع الفراخ، والمراكبى، والصعيدى، والفلاح، وابن البلد واليهودى، والقسيس، والراهب، وبنت البلد، والحشاش، والبربرى[١٤].. ومعظمها من الأنماط التى استلهمتها الدراما المصرية فيما بعد سواء فى السينما أو المسرح.

نخلص من هذا إلى أن درامية خيال الظل، تنحصر فى ارتباطه بمكان وتقنية عرض، واعتماده على الشخوص المصنوعة من الجلد، لتقليد الشخوص، المستمدة جذورها من المجتمع. وموضوعاته تدور حول الحياة اليومية، التى يتناولها فى الأغلب الأعم بالنقد والغمز، فى حبكة بسيطة فقيرة خالية من الصراع الدرامى.. وحوارها يدور على لسان الشخوص التى هى أنماط فى بنائها، وينطق اللاعبون بلسانها، وحوارهم مليء بالألفاظ السوقية والتلميحات الجنسية الصريحة والماجنة.. وجمهوره كان يسعى للمتعة فى المحل الأول، وهى السلعة التى كان يقدمها أصحاب خيال الظل دوماً لجمهورهم فى مقابل ما ينالونه منهم من نفحات مالية.

الأراجوز

هو ثانى مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية والتى تستعين بالتمثيل غير المباشر عن طريق الدمى وعرائس الأراجوز والتى تصنع كما يقول ابراهيم حمادة:

«من القماش مع الاستعانة بالحصى والخشب والسلك والورق وعناصر أخرى كالقش أو القطن أو الجلد.. وتلبس الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها فى التمثيل.. وبدلا من أن تتحرك هذه الدمى خلف الستارة كما هو الشأن مع خيال الظل، فانها تعلو ـ ساترا ـ من قماش سميك يحجب اللاعبين، وهذه الدمى لا تحتاج إلى إضاءة خاصة، بل يمكن اللعب بها فى أى وقت من النهار أو الليل، كما نشاهد فى الساحات الشعبية وليالى الموالد».

وكما يذكر محمد صدقى فإن الأراجوز «قد ظهر فى مصر بعد ظهور خيال الظل وبعد مجيء الحملة الفرنسية، وقد ظهر الأراجوز أول الأمر على بعض المسارح

(١٤) تسجيل على شريط رقم ٨١٣٢٦ فى ١٩٧٦/٢/١٤ (القاهرة ـ مركز الفنون الشعبية).

الخاصة، ثم أصبح عاديا أن يرى فى الأماكن العامة»..وقد استغله الفرنسيون عند قدومهم لمصر «ليقدم للمصريين إيحاء نفسيا واجتماعيا وسياسيا يقنع المصريين بأن نزول الحملة الفرنسية فى أراضى مصر إنما هو فى صالحهم»[١٥]، وذلك من خلال ما كان يقدمه من فقرات تسخر من المماليك وسبل حياتهم وتصوير عذاب المصريين بسبب ظلم المماليك.

وبعد رحيل الحملة الفرنسية بقى الأراجوز الذى اتخذه الشعب وسيلة يعبر من خلالها عن قضاياه، يشكل مظهرا من مظاهر الفرجة الشعبية، الباعثة على التسلية بفقراته المرحة التى تعرف لدى أصحاب اللعبة من اللاعبين «بالفصول» أو «الأدوار»[١٦].

وتتنوع موضوعات الفصول التى يقدمها الأراجوز، حسب مقتضى الحال والظروف وأماكن العرض، وغالبا ما تدور حول نقد بعض المواقف الحياتية والاجتماعية ويعتقد أن بعض هذه المواقف قد استمد من بابات خيال الظل كموقف اختيار الأمير وصال لعروسه فى بابة طيف الخيال، ففى أحد فصول الأراجوز «يطلب الأراجوز الزواج، وتعده الخاطبة بعروس بيضاء كالفل، ويتهيأ الأراجوز للزواج، وتزف إليه العروس، وحين يكشف عنها النقاب، يتبين أنها سوداء كالفحم»[١٧]، وقد تجاوز الأمر النقد الاجتماعى إلى تناول المواقف البطولية فى معارك الشعب المصرى، كما حدث فى ثورة ١٩١٩ كما يقول محمد صدقى: «الذين عاصروا أيام ثورة ١٩ يذكرون كيف كان الأراجوز فى الموالد والأعياد والطرقات العامة أيضا.. يسلى الصغار والكبار بأحاديثه الساخرة والمضحكة، التى كانت تضم بين موضوعاتها السخرية والعداء للانجليز بتقليد جون بول فى حركات تعبر عن شعور المصريين تجاههم.

---

(١٥) محمد صدقى: الأراجوز (القاهرة ـ مجلة صباح الخير ـ ١٦ أغسطس ١٩٥٦) ص٥٧.

(١٦) تسجيل خاص عن الأراجوز ـ مركز الفنون الشعبية على محمد محمد حسين لاعب أراجوز فى ١٩٧٦٢/١٤.

(١٧) اثر التراث الشعبى على المسرح النثرى فى مصر: مرجع سبق ذكره، ص٣١٥.

والشخصية الأساسية فى عروض الأراجوز، هى دمية الأراجوز، الذى يتميز بصوته الخاص الذى ينفرد به عن باقى الشخصيات، والذى يصطنعه اللاعب باستخدام ما يعرف «بالأمانة»، وهى عبارة عن قطعتى نحاس مربعة طول ضلعها ٢ سم، يضمان لبعضهما ليكونا تجويفا فيما بينهما يحيطهما شريط لاصق، ويضعها اللاعب فى مقدمة تجويف سقف الحلق وبمساعدة اللسان يمكن اصطناع الصوت المميز للأراجوز.

ويتميز الأراجوز أيضا فى سلوكه بالخفة واللباقة، وحسن التخلص فى المآزق، بالتحايل واستغلال الخبث والدهاء وهو فى العموم كما يقول فاروق خورشيد: «يمثل ابن البلد فى ملبسه وخفة ظله ولباقة لسانه، يجمع بين الغفلة والطيبة، وبين الذكاء اللماح.. والأراجوز شخصية فضولية، دائمة التدخل فيما لا يعنيها ودائما ما تؤكد فهلوتها، وشطارتها أمام الشخوص الأخرى[١٨]، والتى قد يبلغ عددها ٤٨ شخصية لا يقدم منها الآن «سوى خمس شخوص فقط»، وتميز منها «الرجل الأسمر عم عثمان الصديق الطيب الذى يرمز للسودان، وعم محمد أفندى الذى يرسم شخصية المصرى أفندى الغلبان، والشيخ المعمم والمرأة التى هى بنت البلد ذات العشر ألسن.. ثم أخيرا الفتاة المودرن التى يسميها سوسو هانم. معبرا بها عن الفتاة الدلوعة التى لا تعرف شيئا سوى الملبس والنوم، بجانب شخوص أخرى كالشرطى، والصعيدى، والفلاح، وغيرها من الشخوص التى يبدو أنها كانت امتداداً لبعض شخوص خيال الظل، والتى لا تزيد عن كونها أنماطا ثابتة متكررة، فى معظم الأدوار الفكاهية التى يقدمها الأراجوز.

ويجد الأراجوز فى علاقاته مع الآخرين استحسانا من جمهور المتلقين لأنه يمثل لهم ما يأملوه ضد الشخوص الأخرى، والتى غالبا ما تكون شخصيات كريهة مبغوضة من العامة.. فهى إما شرطى غليظ الحس، أو الحماة، أو الزوجة المشاكسة، أو

---

(١٨) التراث الشعبى فى المسرح العربى: مرجع سبق ذكره، ص١٨٠.

الشريك المخادع، وغيرها من الشخصيات التى يتصدى لها الأراجوز بعصاه التى يحملها فى يديه دوما، ليضرب بها هذه الشخصيات، فيثير الانتقام منها بالضرب ضحك المتلقين.

ويلاحظ أن هذه المواقف قد استلهمها المسرح المصرى فى كثير من المسرحيات سواء فى الثلاثينات فى مسرح الكسار أو الريحانى، أو فى المسرح المصرى بعد الخمسينات.. وما شخصية فرفور «التى قدمها يوسف إدريس فى مسرحيته الفرافير إلا نسخة من الأراجوز، وإن نفى يوسف إدريس ذلك كما سنعرف عند مناقشة الفرافير فى الفصل الثانى من هذه الدراسة.

وتعتمد عروض الأراجوز على الحوار القصير الساذج بين الأراجوز وباقى الدمى من جهة، وبين الأراجوز وضارب **الطرنبيطة** الذى يقف أما الساتر من جهة أخرى، والذى يعرف بين أهل الصنعة «بالملاغى» [١٩] والذى هو أشبه برسول الخيال، وتتلخص وظيفته فى التمهيد للحدث من خلال سؤاله للأراجوز عن سبب حالته، كما فى المشهد التالى من أحد أدوار الأراجوز، حيث «يبدأ المشهد بعم شحاتة الضارب على الطرنبيطة والواقف أمام المتفرجين بجوار الستارة القماشية المزخرفة يحاور الأراجوز:

عم شحاتة: أهلا.. ازيك يا أراجوز.

الأراجوز: (لا يرد)..

عم شحاته: ما ترد.. با أقولك ازيك..

الأراجوز: (لا يرد وينكس رأسه كأنها رأس ميت)..

عم شحاتة: يا عينى الأراجوز مات.. مات خلاص..

يا خسارة يا حرام والله كان نفسه يتجوز..

---

(١٩) تسجيل خاص عن الأراجوز: مرجع سبق ذكره.

الأراجوز: (يرفع رأسه) مين اللى مات؟ مين اللى رأسه مالت.. مالت عليك حيطة.. هو أنا عمرى أموت إلا لما أجيب أجلك. دا أنا بسبع تراوح.. وأنا أطلع روح مليون زيك قبل ما أموت.. دا أنا بس الغلب سادد نفسى.

عم شحاتة: غلب.. غلب بتاع إيه؟

الأراجوز: بتاع مراتى..

عم شحاتة: مالها مراتك؟

ويبدأ الأراجوز فى سرد ما يعانيه من زوجته، التى تظهر وينتقل التحاور بينها وبين الأراجوز إلى أن يتطور لضرب الزوجة للأراجوز، ثم يعقبه ظهور شيخ معمم يحاور الزوجة وينتقد تصرفاتها فى حوار يصور فى عبارات بسيطة مضحكة انتقادية عند أولاد البلد لألوان عديدة مما يدور فى حياتهم.

والدور فى عروض الأراجوز عبارة عن موقف مضحك صغير. والأدوار عموما شبه ثابتة فى بنائها وتسلسلها، فهى تبدأ بالغناء كطريقة لجذب انتباه المتفرجين.. وعادة ما يكون الغناء عن طريق الأراجوز بصوته المميز، ثم يتم الحدث بالتحاور بين الأراجوز والملاغى، ثم تتوالى ظهور الشخصيات التى تدخل فى نقاش مع الأراجوز يتخلله بعض النكات والقفشات والسباب وفى بعض الأحيان بعض التلميحات الخبيثة، وينتهى الموقف أو الدور بالغناء أيضا.

ومن أشهر الأدوار «حمودة الأقرع، الأراجوز فى الجيش، والبوليس فى حارة اليهود، الأراجوز وزوجته، الأراجوز والبواب السودانى عثمان البربرى، الحرامى والبواب.. وهناك أدوار ترتبط بالأحداث الجارية كدور محمود أمين السفاح، ودور عن حرب بور سعيد.

وهذه الأدوار غير مدونة بل معظمها محفوظ ومتواتر شفاهة، وإن كانت له جذور

فى فصول وبابات خيال الظل، وله امتداد فى المسرح والسينما المصرية فيما بعد، ويعتمد اللاعب فى تطويرها على الارتجال حسب مكان وزمان وجماهير العرض، فهناك عروض تقدم للصغار، وأخرى للكبار.

أما جوقة الأراجوز فتتكون من لاعب أو اثنين أو ثلاثة عندما يكون الدور كبيرا به شخوص كثيرة كدور حارة اليهود الذى يقدمه ثلاثة لاعبين لظهور ستة شخوص فى وقت واحد، ويصاحب اللاعب عازف طرنبيطة ونفير (بروجى) أو آلة نفخ نحاسية تساعد على الغناء واللاعب الرئيسى الذى يحرك عروسة الأراجوز يكون قادرا على الغناء.. والأغانى ترتبط بالمعروف من أغانى زمن العرض ولمشاهير المطربين عادة.

نخلص من هذا إلى أن عروض الأراجوز والتى تشكل أحد مظاهر الفرجة الشعبية، تعتمد على تقنية التقليد الصوتى، والتمثيل غير المباشر بالدمى، والارتجال فى تحاور الشخوص، التى لها صفة النمطية والثبات والتكرار فى معظم الأدوار، وإن اختلفت المواقف والتى غالبا ما تدور حول نقد لسلوك اجتماعى من خلال نادرة أو نكتة معروفة يحاول اللاعبون تجسيدها فى دور صغير سطحى البناء، يعتمد على القفشات والنكات والتعليقات الساخرة فى حواره. ويقوم فيها الأراجوز بدور الضمير الجمعى الذى يتخذ من عصاه وسيلة لعقاب الشخوص الكريهة المبغوضة من الجماعة، وينتهى الدور كما يبدأ بالغناء فى قفلة الدور تعبيرا عن انتصار الأراجوز على خصومه وخصوم جمهوره.

صندوق الدنيا

ثالث مظاهر الفرجة الشعبية التى تتوسل بالصورة والدمى فى عروضها هو «صندوق الدنيا أو صندوق العجب ـ أو السفيرة عزيزة»[٢٠].. وتجاوزا يمكن أن يقال عنه: إنه أحد مظاهر الفرجة الشعبية التى يمكن أن تتضمن بعض العناصر الدرامية، لأن دراميته تنحصر فقط فى اللاعب الوحيد أو الراوى الذى يقوم بتحريك صور الصندوق، شارحا ومعلقا ما بها، بأداء منغم ثابت الطبقة، وبصورة تكاد أن تكون آلية، وبالسماع للتسجيلات الموجودة بمركز الفنون الشعبية مع لاعبى صندوق الدنيا، نلاحظ هذه الآلية، من خلال قيام الراوى ـ اللاعب ـ بالتعليق على مجموعة من صور الصندوق تبلغ العشرين صورة، لذلك فنحن نرى أن تصنيف صندوق الدنيا ضمن مظاهر الفرجة الشعبية ذات الجذور الدرامية هو تجاوز لحد كبير، فلا موضوع يربط بين الصور، ولا حبكة ولا صراع، حتى عناصر الدراما الشعبية من تقليد وارتجال ومحاكاة وغناء ..إلخ، مفتقدة هى الأخرى فى أداء لاعب الصندوق، بعكس ما فى راوى السيرة الشعبية أو «الحكواتى» مثلا والذى يكاد يكون ممثلا فردا يستعين بالتنوع الصوتى والحركة والإيماءة فتجسيد شخصيات السيرة أو الحكاية التى يرويها.

وقد يكون للصندوق محل صغير لا يحتوى إلا على الصندوق ذاته، ودكة صغيرة واحدة يجلس فوقها المتفرجون فى مواجهة دوائر زجاجية لا تزيد فى عددها عن خمس، وما أن يجلس المتفرجون حتى يضع اللاعب ستارة سميكة فوق رؤوسهم لتحجب النور الخارجى، ويبدأ اللاعب فى إدارة عمود الصور، ويستعان بإنارة داخلية عن طريق مصباح غازى صغير لينير ما بداخل الصندوق، وعلى فتحة الصندوق من الخارج توجد عروستان أو ثلاث من البلاستيك يرتدن ملابس شعبية يقوم اللاعب

---

(٢٠) تسجيل خاص عن صندوق الدنيا: مع اللاعب حسين عبد الكريم عبيد، (القاهرة، مركز الفنون الشعبية فى ١٩٧٠/١/٢٧).

بتحريكها بواسطة سلك يتصل بها لجذب الجماهير وهو يضرب على البروجى قبل بدء العرض.

أما الصور بداخل الصندوق فهى عادة لشخصيات شعبية من أبطال السير الشعبية، خاصة أبطال السيرة الهلالية، أو الأماكن أوبنية مقدسة، وفى بعض الأحيان تكون صورا حديثة من مجلات أو جرائد يومية.

ويبدأ عرض صندوق الدنيا بدعوة المشاهدين ومعظمهم من الأطفال بضرب اللاعب للبروجى وتحريك العرائس الموجودة أعلى الصندوق.. وعندما يكتمل المشاهدون يبدأ عرض الصور وهو يغنى بشكل آلى: «اتفرج يا سلام شوف العجب ألوان.. الناس سير وكلام.. وكل شيء بأوان.. اتفرج يا سلام..

وبعد أن يجلس المشاهدون.. يبدأ فى إدارة الصور ويصف ما تحتويه.. مثل: وشوف عندك كمان.. الجارية والسلطان.. نازلين فى بعض كلام.. فى الفاضى والمليان.. وشوف كمان وكمان.. نايمة على الديوان.. وبتعزف الألحان.. بلحظها الفنان.. اتفرج يا سلام..

ويستمر حتى ينتهى العرض.

هذا ما يخص أهم مظاهر الفرجة الشعبية ذات الجذور الدرامية والتى تتوسل بالتشخيص غير المباشر فى عروضها. أما بالنسبة لتلك المظاهر التى تعتمد على التشخيص المباشر، فهى تنحصر فى نوعين من الفرجة: الأول ما كان تقدمه جوقة **المحبظين**، والتى أثبت وجودها فى مصر، خاصة بالقاهرة، فى نهاية القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، والثانى ما كان يقدم خلال احتفال **السامر**، الذى عرفته القرى المصرية بعد الحملة الفرنسية، كما يقول توفيق الحكيم: «حتى السامر وما فيه من مشاهد مسرحية إنما عرف بعد دخول الحملة الفرنسية على مصر»(٢١).

والمحبظون كما يقول إدوارد لين: «هم ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة، وكثيرا ما يرون أثناء الحفلات المسائية الممهدة للزواج والظهور فى منازل العظماء،

(٢١) توفيق الحكيم: قالبنا المسرحى (القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٦٧) ص١٠.

وأحيانا فى ميادين القاهرة العامة.. وهم على الأخص يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة، ولا يوجد نساء فى فرق المحبظين، فيقوم بدورهن رجل أو صبى فى ثياب امرأة».

والمحبظون مثلهم مثل لاعبى خيال الظل يعتمدون على التقليد، وإلقاء النكات الفاحشة، والتلميحات الخبيثة أثناء تحاورهم، ويبالغون فيما يقدمونه الأمر الذى يطبع أداءهم بالفارس، وإن اختلفوا عنهم فى التمثيل المباشر أمام الجماهير سواء داخل المنازل والقصور أو فى الطرقات. كما يتعدى التشابه أسلوب الأداء وبنية الحوار إلى أنماط الشخوص، فالشخوص التى «يدور حولها المحبظين هى امتداد لشخوص خيال الظل» ففى تمثيلية الفلاح عوضين مثلا والتى أوردها لين كنموذج لأعمال المحبظين نجد أن أهم شخوصها «مدير اقليم، شيخ بلد، خادم، كاتب قبطى، فلاح، زوجة»[٢٢]. وهى شخوص سبق ظهورها فى خيال الظل، بالإضافة إلى الاستعانة بأشخاص آخرين من موسيقيين وراقصين.

ويبدأ العرض أو الدور فى تمثيلية المحبظين بنفس أسلوب خيال الظل والأراجوز.

تبدأ بداية موسيقية غنائية يعقبها مشهد تمثيلى غالبا ما ينتهى بالغناء، أو إلقاء درس وعبرة، ولا يقتصر دور الفرقة الموسيقية على الموسيقى والغناء فقط، بل يتعداه بالاشتراك فى التمثيل، تماما كرسول الخيال أو الملاغى فى الأراجوز، ويصف «لين» ضمن المشهد الخاص بالفلاح عوضين:

«يقول القاضى: كم قرشا دين عوضين بن رجب»، فيجيب العازفون والراقصان، الذين يقومون الآن بأدوار فلاحين: مر النصرانى بالبحث فى السجل»

وهو دور أقرب إلى دور الكورس فى المسرح البريختى أو الملحمى حيث يقوم بالرواية والمشاركة فى تمثيل الحدث.

أما موضوعات هذه التمثيليات فهى موضوعات مقتبسة من الحياة. حياة الكادحين وتعاملهم اليومى مع السلطة. ويعقب محمد يوسف نجم على هذه الأدواروالاسكتشات التى كانت تقدمها فرق المحبظين بقوله: «هى فى الأكثر مظاهر

---

(٢٢) المصريون المحدثون شمائلهم وعادتهم: مرجع سبق ذكره، ص٣٣٥.

مرتجلة.. تنبع فى الأكثر من أعمال الجماعات فى أعيادها، واحتفالاتها، وتقوم على غريزة المحاكاة والتأثر، وليست هى من الفن فى شىء، وليس باستطاعتنا أن نعدها البذور الأولى للفن المسرحى الحديث»[٢٣]. ونحن نختلف هنا مع محمد يوسف نجم فى قضية درامية هذه الأدوار.. فبالربط بينها وبين أدوار خيال الظل السابقة لها فى الوجود، يتضح أن هذه الأدوار هى امتداد لأدوار خيال الظل، أو هى النسخة البشرية لعروض خيال الظل، فحين يصعب إيجاد مكان، وشخوص ومصدر ضوئى لإقامة عروض خيال الظل، وعندما تتمكن غريزة المحاكاة والتقليد المبدع الشعبى، وجد لديه النموذج الجاهز من خيال الظل فحاكاه.. ومن هنا ظهرت اسكتشات المحبظين، والتى جاءت متشابهة مع أدوار خيال الظل، والاختلاف بينهم لا يزيد عن كونه اختلافا تبعا للتطور الاجتماعى. وبالتالى فإن هذه الأدوار لها نفس الخصائص الدرامية لأدوار خيال الظل.

ومن جهة أخرى عندما يعزى محمد يوسف نجم ليعقوب صنوع فضل ظهور أول مسرح عربى كما يقول: «لعل أول خطوة عملية جديدة فى سبيل اقامة مسرح عربى فى مصر، هى تلك الخطوة التى اضطلع بها يعقوب صنوع»، نجد أنه من المعروف عن مسرح يعقوب صنوع استفادته بشكل كبير بتقنية ودرامية مظاهر الفرجة الشعبية التى كانت سابقة لمسرحه، وفى هذا يقول صنوع عن تجربته: «عندما أحسست بأننى أصبحت متمكنا إلى حد ما، من الفن المسرحى، كتبت غنائية باللغة العامية، وأقمت فيها بعض الأغانى الشعبية الشائعة، وعلمت أدوارا لعشرة من الشبان الأذكياء، الذين أخذتهم من بين تلاميذى، وتزيا أحدهم بزى امرأة وقام بدور العاشقة»[٢٤].

---

(٢٣) محمد يوسف نجم: المسرحية فى الأدب العربى الحديث (ط٣ بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٠) ص٧٤.

(٢٤) نفس المرجع السابق: ص٨٠.

وشخصيات مسرحيات صنوع يغلب عليها طابع الأنماط، فيها إبن البلد والبربرى ـ والخادم ـ والفتاة المودرن ـ والخواجة.. إلخ.. وجميعها أنماط عرفتها مظاهر الفرجة الشعبية. وأيضا اهتمامه بالنقد الاجتماعى كما فى مسرحية الضرتين ـ أبو ريدة والبورصة.. واهتمامه بالنقد السياسى كما فى شيخ البلد.. وجميعها أعمال وموضوعات ترتبط بشكل أو بآخر بمظاهر الفرجة الشعبية بدءاً من خيال الظل حتى الأراجوز والمحبظين، ونحن نرى أن هذا فى حد ذاته دليل على مدى درامية هذه المظاهر.

السامر

ثانى مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية البشرية ما كان يتم فى احتفال السامر.. فالسامر ليس فنا أو تقنية فنية، بقدر ما هو مكان عرض شعبى تقدم فيه مجموعة من الفصول المتنوعة الشعبية المنبع، فهو أشبه بمسرح المنوعات المعروف الآن..

هو حلقة يجتمع فيها المتسامرون للسهر والسمر والتسلية، حول هذا المعنى بنى محمود دياب مسرحيته **ليالى الحصاد** والتى استلهم إطارها المادى من السامر الشعبى بالقرية فى إحدى **ليالى الحصاد** أو ليالى جنى القطن.

«الغاوى: نهايته.. فى الليالى الحلوة دى.. زى الليلا دى..

الفجر طالع والجو ظريف.. نسهر نتسامر ـ شوية

نتحدث.. وشوية نضحك.. واللى عنده حكاية يجولها..

وفيه حدانا ولاد شطار تجول عفاريت.. تشوفه يقلد

نفر تجول هوه غاوى تشخيص»[٢٥].

---

(٢٥) محمود دياب: ليالى الحصاد (القاهرة ـ مسرحيات عربية ـ ١٩٧٠) ص٩.

فالسامر إذن مكان للعرض الشعبى يجتمع حوله أبناء الشعب ومناسبتهم السعيدة فى ليالى الأفراح، وليالى الحصاد المقمرة، كما يقول أمين الخولى: «قد كانت مناسبة إقامة هذا السامر من أسعد المناسبات، وهى الزواج أو الفرح كما يسميه الناس».. أما عن المكان نفسه فهو غالبا ما يكون «الساحة الشعبية التى توجد فى كل قرية، وتتسع بطبيعتها لذلك وهى الجرن.. وفى هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة مفروشة دائرتها بالحصر، أو الدكك، أو الكراسى حسب المستوى، وفى جانب هذه الدائرة تستقر الفرقة وأدواتها الغنائية والتشخيصية»(٢٦).. وهى الفرقة التى ستحيى فقرات هذا العرض المنوع والشامل. ويحكى أمين الخولى عن هذه الفرقة من مشاهدته لها فيقول:

«والفرقة التى كانت تحيى هذا السامر كانت تعرف بالطبل، وكانت تتألف من عدة أشخاص كانوا جميعا رجالا، ثم دخلت فيهم المرأة، بتطور اجتماعى، ولهم ريس ينسب إليه الطبل.. ومع الريس شخص أو شخصان لدق الطبل، وشخص أو شخصان للزمر على المزمار الحديد، تميزا له عن مزمار الغاب، ثم الغايش، وهو الراقص، الذى حلت محله مع الوقت السنيورة، وهى المرأة الراقصة، وهى غير الغازية.. وفى الفرقة أيضا الخلبوس، وهو شخصية فكهة ماجنة.. ومع هؤلاء مساعدون يكونون تحت التمرين على أعمال الطبل المختلفة.

ولم يكن ما تقدمه هذه الفرقة يقتصر على الطبل والموسيقى والرقص أو الغناء فقط، بل كانوا يقومون بجانب هذا بتقديم فصول من التشخيص والتقليد.. وبرنامجها كان ثابت الترتيب فى تتابع فقراته.. كان يتكون كالآتى كما يصفه أمين الخولى:

«فاصل موسيقى راقص، بالطبل على الدربكة، مع المزمار، ورقص الغايش الرجل،

---

(٢٦) أمين الخولى: لماذا لم يعرف العرب المسرح؟ (القاهرة ـ المجلة العدد ١١١ مارس ١٩٦٦) ص١٦.

أو رقص السنيورة حينما حلت محله.. وتدور الراقصة بموسيقاها فى السامر، وهناك شخص يتبعها يجمع النقطة، فى أثناء هذا الفصل ويشوبش باسم الدافع فتزغرد الحاضرات من قريباته.. كانت النساء تحضرن السامر وغالبا ما كن يجلسن فوق أسطح المنازل المحيطة بالجرن.. وبعد أن تتم هذه الدورة بخروج الريس من مكان الفرقة بوقاره وملابسه البلدية وعمامته، فينكر على الراقص أو الراقصة والطبالين والزمارين ويطردهم فيعتذر الرجال، وتعتذر السنيورة فى دلال فيتركها ويضرب الخلبوص، الذى يكون موجوداً بملابسه التقليدية، وهى سروال كسراويل أهل السواحل قصير الرجلين، ويضربه الريس بالطراشة التى تشبه الفرقلة ضربا يطرقع طرقعة عالية.. وتعد طرقعة الضرب من معالم السامر التقليدية، والخلبوص يصيح حياك ياريّس، فيبدأ الريس بعدما ظهر فوق المسرح يلقى نصائح وحكما يردد الكلمة الأخيرة منها الخلبوص وهو واقف قبالته».

ويلاحظ أن الخلبوس هنا ـ أو الفرفور ـ كما وصفه يوسف إدريس: «مثال صادق للبطل الروائى المصرى، الحدق، الذكى، الساخر، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيق وكل مواهب حمزة البهلوان.. إنه مضحك ومهرج وحكيم وفيلسوف فى نفس الوقت[٢٧]، وهو أيضا الأراجوز فى إحدى صوره المتطورة. وهو أيضا أبو عجورة مهرج فرق الغوازى» والذى أشار إليه رشدى صالح حيث يقول: «كانت عادة الغوازى أن يقدمن عرضا من الرقص أو الغناء. وقد يقدمن فصولا تمثيلية مضحكة، وفى الحالة الأخيرة، كان المهرج يشترك معهن، فيدخل السامر وقد صبغ وجهه بالدقيق أو الجير، وأخذ يقلد حركاتهن بطريقة مضحكة، ويعلق على الحوار بينهن بأسلوب هزلى، أو يستخدم الفرقلة وهى سوط من الحبال المضفورة، فيطرقع بها مثيرا الضحك أو يشير بمقبضها الطويل المصنوع من الخشب إشارات جنسية فاضحة»[٢٨].

---

(٢٧) يوسف ادريس: نحو مسرح عربى (بيروت ـ الوطن العربى ـ ١٩٧٤) ص٤٨٤.

(٢٨) المسرح العربى: مرجع سبق ذكره، ص٤١.

فجميعهم يتصفون بخفة الظل وسرعة البديهة والمحاورة، والقدرة على التقليد الساخر، واستخدام العصا أو القرمة فى إبداء آرائهم. وفى رأيى أن الفصل التمثيلى الذى كان يقدم من خلال فرقة الغوازى هو جزء من برنامج السامر، والذى تكون رقصات الغوازى به إحدى الفقرات، بمعنى أن السامر الذى يصفه أمين الخولى، بخلبوصه هو صورة مما يصفه رشدى صالح، والاختلاف بينهما هو اختلاف فى المسميات، ففرقة الطبل التى تستخدم المزمار الحديد، هى نفسها التى تصاحب الغوازى فى رقصها.

لذلك يرى أنه لا فرق بين الفرقتين إلا فى المسمى الذى قد يرتبط بالمنطقة الجغرافية التى شاهد فيها كل من أمين الخولى السامر بفرقة الطبل ورشدى صالح السامر بفرقة الغوازى.

وبالعودة إلى وصف أمين الخولى لبرنامج حفل السامر نجد أنه يتضمن أيضا بعد إلقاء الريس نصائحه وحكمه والتى ترتبط عادة بالزواج وحال الزوجة ومعاملتها.. ثم تظهر التقليعة، وهى الفصل الأول من فصلى السهرة، وتكون بالملابس المناسبة للدور، ومع التغير المناسب فى الملامح، ويكون لها من المناظر ما يكون أحيانا مصنوعا مكونا مثل جمل من أشخاص عليهم ثياب وله رقبة صناعية»[٢٩].

والتقليعة أو فصول السامر التمثيلية، هى عدة فصول تعتمد كما يقول يوسف إدريس على الارتجال.. فقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون فى همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها. ثم يؤدون دورا رئيسيا واحدا هو دور فرفور، وهو المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية وبمواقفه وآرائه وحركاته التى تضحك الناس.

ومن الإشارتين السابقتين نرى أن هذه الفصول هى امتداد لما كان يقدمه

(٢٩) لماذا لم يعرف العرب المسرح: مرجع سبق ذكره، ص١٨.

المحبظون، فالكوميديا الساخرة، والارتجال، واستخدام المناظر المصنوعة من البشر كالجمل مثلا، هى نماذج أوردها المستشرقون لبعض عروض المحبظين. واستخدام مثل هذه الشخوص حتى الحيوان فى العرض يذكر بعروض خيال الظل التى كانت شخوصها مزيجا من البشر والحيوان والجماد. ويؤكد هذا الرأى ما ذكره الرحالة الإيطالى بلزونى عن «أحد عروض المحبظين»[٣٠]، حيث يظهر على المسرح جمل وكان ممثلا بواسطة رجلين مغطيين بالملابس وكأنهما جمل. كما تتشابه أيضا عروض هذه المظاهر ـ خيال الظل ـ المحبظون ـ الفصول التمثيلية بالسامر ـ فى موضوعاتها، حيث تدور فى أغلبها حول موضوعات اجتماعية قائمة، تسخر بروح مصرية.. بأوضاع سياسية أو اجتماعية، وبعقلية الجندى التركى، وبلؤم الخواجة الأجنبى، واحتياله لابتزاز الأموال، وأيضا تتشابه وتتحد فى شخوصها.

نخلص من هذا إلى أن درامية عروض السامر تنحصر فى شمولية العرض، فهى تتضمن الكلمة واللحن والحركة، وارتجالية الفصول التمثيلية تبعا لظروف مكان وزمان العرض وتلبية لذوق ورغبة المتلقين، واستخدام الأدوات المساعدة من إكسسوار وملحقات مسرحية وملابس، واعتمادها على شخصية محورية هى المهرج ـ الخلبوص أو الفرفور ـ الذى يمثل الطبقة البسيطة، طبقة الشعب، ويعبر عن رأيهم ويعانى مثلهم من حاكم ظالم، أو أجنبى طامع، وشخوصها هى نموذج لطوائف الأمية، فهناك الفلاح، والمثقف، والشيخ، والجندى التركى، والخواجة المحتال، وهى فى عمومها تعتبر امتداد لمثيلاتها من مظاهر الفرجة الشعبية، بدءاً من خيال الظل حتى «المحبظين».

نخلص مما سبق إلى أنه وإن كانت الدراما هى فعل، فتكون **الدراما الشعبية** هى ذاك الفعل الذى تقوم به الجماعة لتعبر من خلاله عن وجودها وموقفها

---

(٣٠) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب: مرجع سبق ذكره، ص١٠٦ ـ ١٠٧.

وأفكارها تجاه تلك القوى المهددة لوجودها، سواء أكانت قوى غيبية أسطورية أو قوى غريبة عن الجماعة، أو قوى تسلط واستغلال من بين أفراد الجماعة، نشأت خلال تمايز الجماعة طبقيا. وتهدف الجماعة من هذا الفعل إما استرضاء هذه القوى تجنبا لخطرها، حيث أن الدراما الشعبية قد نشأت من الخوف، أو تخليدا لذكر رمز مأسوى لهذه القوى سعياً وراء مساندته للجماعة، أو مقاومة هذه القوى بالتصريح المباشر أو بالتلميح والغمز والنقد غير المباشر.

واعتمدت الجماعة فى أدائها لهذا الفعل على قدراتها الإبداعية المعتمدة على التخيل الجمعى، لما يكون عليه عالم هذه القوى وشخصياتها، ثم حاولت أن تحاكيه، فى صور ومواقف متخيلة لتستمد تفاصيلها من واقع الجماعة ذاته، لكن الجماعة تنفصل عن هذا الإبداع وتغترب عنه، ليصبح عالما له واقعه ومنطقه البعيد عن واقع الجماعة، ويشكل مع واقع الجماعة بشخصياته المتخيلة طرفى الصراع والذى يعتبر واحداً من أهم مقومات الفعل الدرامى فى الدراما الشعبية.

تختار الجماعة من بين شخصيات هذا العالم المبدع من يعبر عنها ويمثلها فى صراعها، وهو دوما يجسد رمزيا فكر وأحلام وآمال الجماعة وأدائها. ويكون هو البطل المعبر عن وجهة نظر الجماعة والذى يقتحم به الصراع الدرامى من أجل حمايتها وإثبات حقها وإرساء قيمها، فيكون نموذجا لما يجب أن يكون عليه أبطالها الحقيقيون، ويتخذوا من سيرته وأفعاله سندا لهم يقتدون به للحفاظ على تماسك الجماعة، لذلك فدوما ما يمثل هذا البطل كل قيم الخير والعدالة والحق، وباقى القيم الإيجابية المؤثرة فى حياة الجماعة.

والصراع فى الدراما الشعبية هو صراع خارجى والبطل أحد طرفيه، ويمثل قيمة الخير المطلق الذى تتبناه الجماعة، والطرف الآخر فى الصراع والذى يمثل الشر المطلق المهدد لوجود الجماعة، وقد يكون من خارج الجماعة كعنصر طبيعى يخيف الجماعة، أو ظاهرة طبيعية تهدد بقاء الجماعة، أو قوى أجنبية غريبة تهدد استقرار

الجماعة وأمنها، أو قد يكون من داخل الجماعة ذاتها، متمثلا فى طبقة حاكمة فاسدة، أو تاجر خرب الذمة، أو ممثل لقيمة اجتماعية فى حاجة لتغير.

وبين الخير المطلق ويمثله البطل، والشر المطلق وتمثله كل هذه القوى يدور الصراع والذى يحسم دوما لصالح الجماعة، وللبطل دوما مساعدون يقفون جانبه، فى صراعه، ويمثلون ذات القيم والمبادىء التى يصارع من أجلها البطل، وهم قد يكونون من البشر، أو أصحاب القوى الخارقة، والمعجزات، أو مخلوقات من غير البشر، من الحيوان أو الجماد تسخر عن طريق السحر أو القوى الطيبة لمساندة البطل، وتشكل له عدة قتاله.

وقد عرفت الدراما الشعبية صنفين من الأبطال تبعا لانتماء كل صنف للجماعة، ففى مراحل الجماعة الأولى والمرحلة الأسطورية ـ كان هذا البطل المعبر عن الجماعة وهو **البطل الجمعى**، واحدا من تلك الآلهة المسيطرة على تلك القوى والمظاهر الفيزيقية والطبيعية التى تحيط بالجماعة وتشكل مجموعة من الأخطار تهدد وجود الجماعة. وفى المرحلة الملحمية، وبعد أن عرفت الجماعة الاستقرار النسبى، كان البطل الجمعى هو **البطل الملحمى** والذى يمتاز عن أفراد الجماعة بقوته الخارقة وخصوصياته التى أكسبتها له الآلهة لحماية الجماعة ودينها ورسالتها، وكان يعد منذ الميلاد لأداء رسالة لصالح الجماعة.

ومع استقرار الجماعات وتمايز الجماعة الطبقى، وانفصال الحكام عن المحكومين، بدأت الجماعة تتجه إلى النموذج الشعبى من الطبقات الدنيا ويبتعد بطلها عن الجمعية ويقترب من الطبقة التى تبدعه معبرا عنها، فظهر **البطل الشعبى** معبرا عن الطبقات الدنيا من الجماعة، ومعبرا عن أحلامها وآمالها وهمومها، وأصبح **البطل الشعبى** فى نظر الجماعة هو من يستطيع أن يحل قضية إعادة توزيع الأرزاق والثروات بالقوة أو بالمكر والحيلة أو بالكلمة الطيبة، لأن مشكلة توزيع الثروات كان من أهم شواغل الطبقات الدنيا، ومع اتساع رقعة الهموم، اتسعت الأحلام التى أثقلت كاهل البطل الشعبى، فأصبح هو من يقف أمام الحاكم الظالم، أو التاجر المرتشى الفاسق، أو أصحاب الامتيازات ممن يستغلون جموع الشعب ويستحلون

عرقهم، وجميعهم أنماط، كل واحد منهم يمثل قيمة من قيم الجماعة، أو خصوصية من خصوصيات أفرادها.. فعرفت فئات العياق والصعاليك أبطالا لها، وعرف الشحاذون وصغار التجار أبطالهم.. كلٌ يحمّل بطله أحلامه وآماله وهمومه. لكن الأمر لم ينته بالجماعة لنسيان أبطالها الجمعيين، فعندما كان هناك خطر خارجي يحيق بالجماعة ككل، تتحد الجماعة فى مواجهته وتستعيد من موروثها أبطالها الجمعيين لتتخذ من أفعالهم وبطولاتهم نماذج تشعل جذوة الوطنية بين أبناء الجماعة لدرء الخطر الخارجي الذى يهدد كيان الجماعة ككل.

وهذا واحد من أهم أسباب تمسك الجماعة بموروثها الشعبى، وحفاظها على هذا الموروث للتزود به عند الضرورة بما يقوى من ترابط الجماعة اجتماعيا وأخلاقيا.

بداية كانت النصوص الحافظة لهذا الفعل الشعبى (الدراما الشعبية) لها جانب كبير من التقديس.. كانت بمثابة الصلاة، بل كانت تشكل أركان الكثير من العبادات والعقائد، لذلك كان الحفاظ عليها وتقديسها واجب كل فرد من الجماعة التى تشارك فى معظمها وأداء طقوسها، لكن مع التطور الاجتماعى وظهور الديانات السماوية التى حلت محل هذه العقائد، واتجاه الجماعة لإبداعها الشفاهى فى السيرة والحكاية الشعبية وباقى أشكال التعبير الأدبى، جعل نصوص الدراما الشعبية من المرونة بمكان، وخضوعها لعوامل الحذف والإضافة والتعديل تمشيا مع التطور الزمانى والانتقال المكانى وذاكرة الحفاظ وقدرات المؤدين ورغباتهم فى الإضافة، ورغبات وذوق المتلقين.. كل هذه العوامل أثرت على محاور نصوص الدراما الشعبية وانتشارها والحفاظ عليها، حتى جاءت مرحلة التدوين فحافظت على ما حافظت عليه.

لكن التدوين لم يمنع التدخل فى أداء هذه النصوص من المؤدى والمتلقى الأمر الذى رسم هذه النصوص بسمة الارتجال ـ الإبداع الشعبى اللحظى ـ والذى أصبح سمة من أهم سمات أداء نصوص الفعل الدرامى الشعبى، لدرجة أن هناك نصوصا

شفاهية تأتى كلها ارتجالا، وأصبح المؤدون لمثل هذه النصوص يتبارون فيما بينهم وبين جمهور المتلقين حول قدراتهم على الارتجال.

وفى أداء الجماعة للدراما الشعبيّة تعتمد إلى حد كبير على عنصرى المحاكاة والتقليد، لعالم البطل والحدث المؤدى.. فتحاكى الصورة المتخيلة عن عالمه وعن شخصه، وتستعين بكل ما هو متاح من إمكانات متاحة لتحقيق المحاكاة المثلى والتقليد المقنع، سواء بالتوسل باللون أو الحركة أو الإيماءة، أو بالتنويع الصوتى ليتم الفصل بين شخصية المؤدى والشخصية محل التقليد. ومن هنا نشأ التمثيل أو التشخيص واستخدام المنظر البسيط والزى الخاص والملحقات الدرامية.

وقد اشتركت الجماعة بداية فى أداء هذا الفعل لكل دوره لا يخرج عنه ويلتزم به، ومع تطور الجماعة الاجتماعى وتعدد الأدوار، أصبح هناك من يتولى عن الجماعة أداء الفعل، وأصبح للعرض الدرامى الشعبى بجانبيه: الجانب الأدائى وجانب الفرجة وجود، وإن لم تنعدم المشاركة من الجميع، فكان لرأى المتلقى وذوقه ورغبته دور محدد فى اختيار موضوع الفعل، وزمانه وأسلوب أدائه، بل تعدى هذا إلى سير أحداث الفعل ذاته، ولم يجد المؤدى الذى أصبح أداء هذه الأفعال حرفته ـ إلا الخضوع لرغبة الجماعة فى مقابل ما تمنحه إياه من هبات. وقد أدى هذا إلى فقدان الدراما الشعبية قدسيتها واحترامها فى كثير من الأحيان، والنزول بها إلى أدنى مراحل المتعة والتسلية التى تصل إلى حد الفحش والمجون والخلاعة، وإن كان الفعل الدرامى مازال معبرا عن هذه الطبقات التى تبدعه، معبرا عن همومهم وأحلامهم وموقفهم ضد قوى الاستغلال الداخلية وقوى القهر الخارجية، تتناولها فى عروضها الشعبية بالسخرية والهراء من أجل مقاومتها، أو إصلاحها أو التندر عليها.

وتضمنت عروض الدراما الشعبة منذ أن عرفتها الجماعات المختلفة شمولية الإبداع الشعبى الفنى، فلم يقتصر أداء الدراما الشعبية على الكلمة والحركة والإيماء، بل تضمنت اللحن والنغم والرقصة والتشكيل فى الفراغ بالأجساد أو بالألوان.

كذلك لم ترتبط هذه العروض بمكان أو زمان، بل تعدت محدودية المكان وانطلقت من بين جدران المعبد إلى الطريق الرحب والساحات والمقاهى وفناء المنازل، إلى كل موقع يجتمع فيه نفر من الجماعة تسعى لتسلية أو متعة أو معرفة، كما انطلق من قيد الارتباط بمواسم معينة، محددة، أو مناسبات جماعية، إلى الوجود الدائم فى أى زمان ووقت، وإلى الارتباط بالمناسبات الخاصة بأفراد الجماعة، لدفعها إلى التجول سعيا وراء الكسب والارتزاق.

وختاما يمكن التوصل إلى تعريف شامل لمفهوم **الدراما الشعبية**، باعتبارها جوهر ذلك الفعل الذى يعبر عن وجود وأفكار وآمال وأحلام الجماعة، والذى يتضمن صراعا يكون أحد طرفيه البطل الجمعى أو البطل الشعبى الذى يمثل أنماطا من الجماعة التى اختارته من تراثها ليحمل قيمها ومثلها وأحلامها وخيرها المطلق. وفى الطرف المقابل تلك القوى المهددة لوجود وتماسك الجماعة، والمتمثلة فى قوى العدوان الخارجى، أو قوى الفساد الداخلى التى تعمل على تحلل الجماعة وهى شر مطلق. وينتهى الصراع دوما بانتصار البطل الذى يمثل الجماعة، وهذا الانتصار يمثل الأمل فى استمرار الحياة للجماعة.

وتعتمد مظاهر الفرجة الشعبية التى يقدم من خلالها هذا الفعل على المحاكاة، والتقليد والارتجال، ومشاركة الجميع فى الأداء، حيث أن المشاركة عنصر هام فى تحديد الدراما الشعبية وتتم إما بالمشاركة المباشرة لجزء أو كل الفعل، أو مشاركة غير مباشرة تتدرج من التأثير فى اختيار الموضوع إلى تحديد اتجاه سير الأحداث، واختيار النهاية التى تتوافق مع ذوق ورغبة وقيم الجماعة.

وتتميز مظاهر الفرجة الشعبية بشمولية العناصر الفنية المشتركة فى التعبير عن هذا الفعل فهى تستعين بالموسيقى والغناء، بالكلمة، والحركة، والإيماءة، والتنويع الصوتى، والتقليد، والتشخيص.

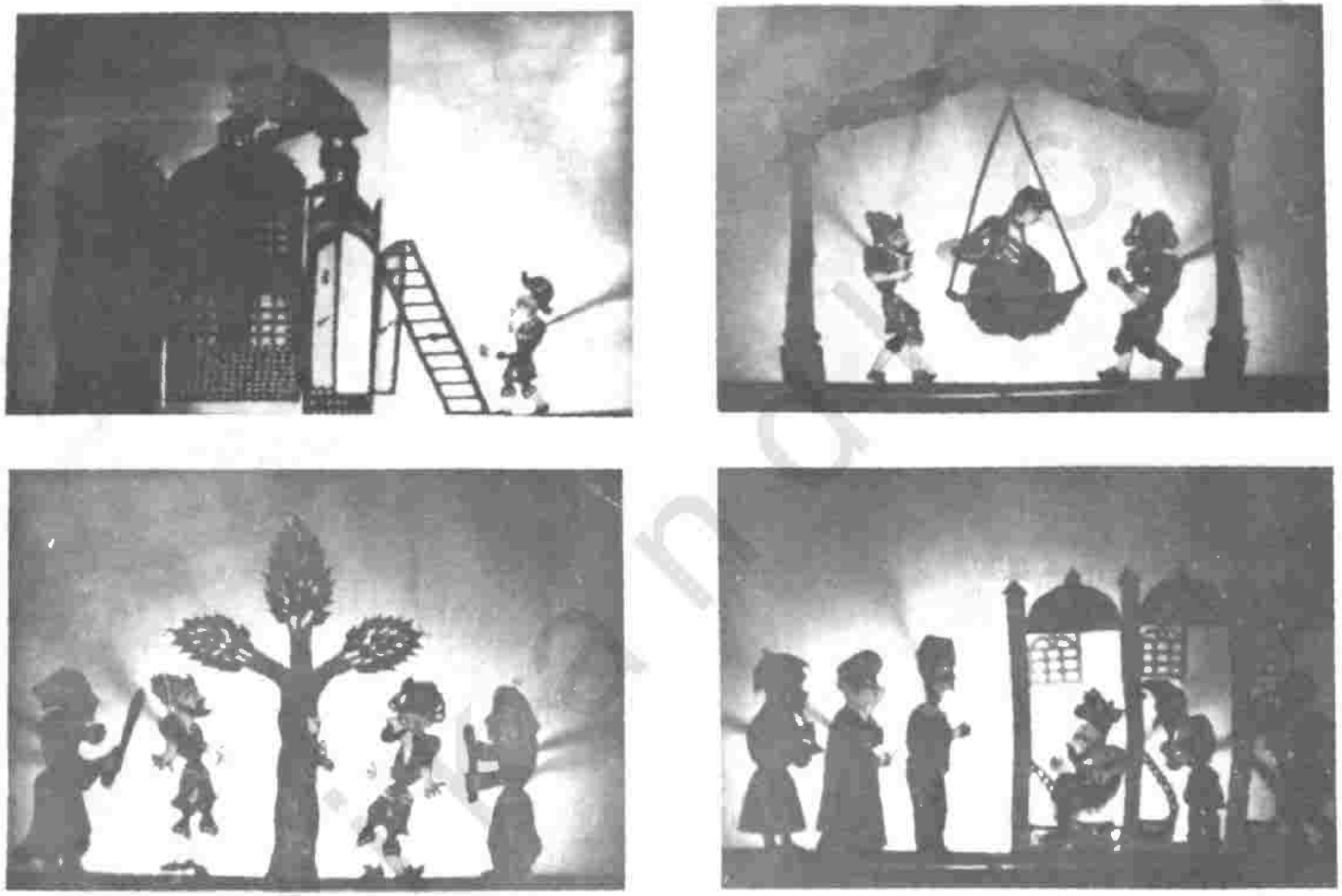
وتهدف الدراما الشعبية إلى التعبير عن الجماعة.. أفكارها ومعتقداتها وقيمها وهمومها. وتستعين لذلك إما بالتصريح المباشر أو بالتلميح والغمز والتندر والنقد غير المباشر، لكنها لا تخلو فى عمومها من جانب الإمتاع والتسلية. والجمع بين التعبير والتسلية هو ما تميزه، والاختلاف بينها فى مظهر من مظاهر الفرجة هو اختلاف فى الدرجة، لكن لا وجود لعنصر دون الآخر.

obeikandi.com

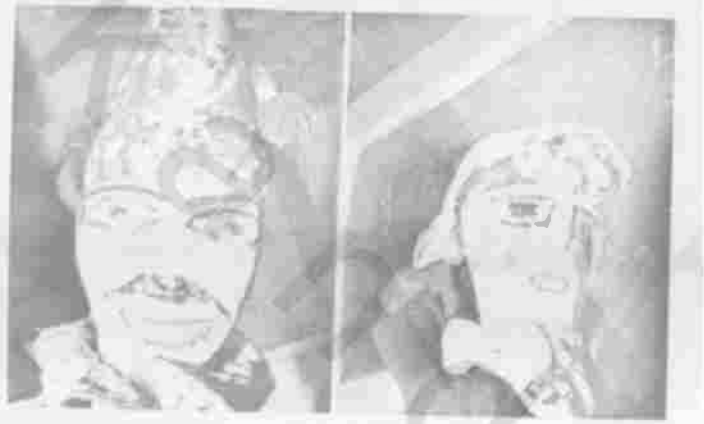
خيال الظل.. فارس الفوارس عنترة «عروسة جلدية»

الحكواتي .. راوى الحكايات الشعبية

حكواتى شعبى.. لكن من تركستان.



مناظر مختلفة من عروض خيال الظل



الأراجوز المصرى وزوجته نفوسة

obeikandl.com