

قضايا يا شيخنا

بقلم
فاروق خورشيد

الناشر
مكتبة الثقافة الدينية

جميع الحقوق محفوظة للناشر

الطبعة الأولى

٢٠٠٣-٥١٤٢٣ هـ

٢٠٠٢ / ١٨٥٧٧	رقم الابداع
977 - 341 - 089 - 7	I.S.B.N الترقيم الدولي



الناشر

مكتبة الثقافة الدينية

٥٢٦ ش بورسعيد - الظاهر

ت: ٥٩٢٢٦٢٠ - فاكس: ٥٩٢٦٢٧٧

ص.ب ٢١ توزيع الظاهر - القاهرة

مُقَدِّمَةٌ

فى دنيا الإبداع الشعبى

رائعة قدرة الخالق - جل وعلا - التى وضعت فى الإنسان منذ البدء هذه الطاقة العجيبة فى إعادة رؤية الأشياء ، وإعادة صياغتها ليتلاءم معها ، وليتعقلها لفهمه وإدراكه ، وليمزج بينها وبين نفسه لتجسد أحلامه وطموحاته ، وترسم مخاوفه وآلامه ، وتنقذ روحه من الخوف والخواء وتصحح له المسار ليهتدى ويعرف .

فمنذ بدء إدراك الإنسان لحقيقة وجوده على الأرض وهو يعيش فى تطوع دائم ليكتشف ويعرف ، وينقل سر اكتشافاته ، وذخيرة معرفته إلى الإنسان الآخر الذى يأتى بعده ، ليجنبه مرحلة من مراحل التساؤل ، وليقدم له زاداً من المعرفة يسر له حياة أفضل ، وينقله فى مراحل الحضارة من مرحلة متخلفة إلى مرحلة أكثر رقىاً وتقدماً ، وأكثر يسراً فى ممارسة وجوده وأكثر قدرة على التعرف على أسرار الكون النابضة بالحياة من حوله والإنسان كلما ازداد طموحاً إلى مزيد من المعرفة ، وكلما تقدم فى مدارج الحضارة ، ازداد إصراره على مزيد من التقدم إلى الأحسن والأصلح والأرفع

وهذه الطاقة فى رؤية الأشياء والتعامل معها ، تحمل فى طياتها حب المغامرة والكشف ، وارتياح المجهول لمعرفة أسراره ، وتحمل فى طياتها أيضاً الحلم الذى يحمل طموحات الإنسان فى السيطرة على الكون حوله وتسخير كل ما فيه من موارد

وطاقت لخدمته ، وتحمل أيضاً الإصرار والدأب ، ومحاولة تحويل الحلم إلى حقيقة ممارسة .

وأول مراحل الرؤية كانت معرفته بما ينفع ويضر في الوجود الذى يعيش فيه . وإدراكه لهذا الحوار الدائم بين قوى يستفيد منها ، وقوى أخرى تضره وتهدد استمراره واستمرار حياته . وحاول أن يرصد هذه القوى النافعة ليزداد انتفاعه بها ، حاول أن يرصد هذه القوى الأخرى الضارة ليجنب نفسه ضررها ، وليحيل هذا الضرر إلى نفع كلما أمكنه هذا - ولكى يحقق هذا كان لا بد له من رصد هذه القوى والتعرف على قدراتها وتحولاتها ، ومن هذا الرصد بدأت تتكون حصيلته من المعرفة والعلم وبدأت أيضاً تعاملاته مع هذه القوى على أساس من المعرفة ، وعلى أساس من الاستفادة من تجاربه معها ، ومن أخطائه في هذه التجارب .

في تعامله مع طعامه اليومي أدرك أن اعتماده على ثمار الأشجار وحده لا يكفي ، فهذه الثمار لا توجد كل أوقات العام ، بل هى تتوفر في مواسم ، وتختفى في مواسم ، كما أنها تتلف بسرعة ، فما أن يتم نضجها حتى يدب فيها العطب . فبدأ يعرف طرق الاحتفاظ بها لوقت أطول عن طريق التمليح ، أو التحمير أو التجفيف كما بدأ يزرع هذه الثمار بنفسه ، وتعلم كيف يمهد الأرض ، وكيف يرعها وكيف يسقيها ، ومتى يزرع ومتى يحصد ، وكيف يخزن الحبوب والثمار ليجلدها صالحة على مدار السنة ، ولا يدرى أحد متى دخل عالم الزراعة ، ولكنه حين دخلها كان يعرف من التجربة والخطأ ، كيف يتعامل مع مصادر المياه ، الأمطار والآبار والأنهار - وكيف يتعامل مع التربة ، ليصلحها دوماً ، ويطهرها دوماً ، ويخصبها دوماً وكيف يتعامل مع الطبيعة في قلبها بين الشتاء والربيع والصيف والخريف ، وأى الثمار تصلح ، وأى الحبوب تصلح لكل فصل من فصول السنة - ومعنى هذا أنه عرف تقلب الفصول ورعدهما ، وعرف حركة

الشمس ، فقسم العام إلى فصول على أساس من هذه المعرفة . . . ثم كيف يتعامل مع أدوات الزراعة ، وكيف يصنعها من الحجر والخشب أولاً ، ثم من الحديد بعد ذلك ، ومعنى هذا أنه بعد أن أكتشف كل عطاءات الأرض الظاهرة أمامه ، غاص إلى أعماقها بحثاً عن الثروات المخزونة فيها . ليصنع منها أدوات الزراعة ، وأدوات الصيد ، والأدوات الهامة التي استعملها في حياته اليومية لتيسر له الحصول من الحيوان على لحمه وجلده وفراءه وقرونيه ، بل وعظامه التي سجل عليها بالرسم أول الأمر ، ثم بالأشكال الرامزة إلى الأصوات بعد ذلك ، ثم بالكلمات التي تكاملت منها اللغات آخر الأمر .

هذا التسلسل في الاكتشاف ، والمعرفة ، والاستفادة الكاملة من المعلومة ، والتجريب المغامر، والاستفادة الكاملة من أخطاء كل تجربة ، هو الذي أناح الفرصة لظهور هذا الإبداع الشعبي المثير في دنيا التعامل مع البيئة ، والاستفادة من كل كنوزها ومعطيائها النباتية والحيوانية على الأرض أو في البحر أو في السماء ، وكذلك معطيها المعدنية في باطن الأرض ، وأعماق الجبال .

وهو إبداع شعبي لأنه إبداع جمعي ، فلا أحد يعرف من الذي بدأ بمعرفة أسرار النجوم والكواكب ، ولا من الذي أكتشف الزراعة ، ونظم حرفتها ، وربطها بحركة الشمس على مدار السنة . . . ولا أحد يعرف من الذي أستخرج الحديد من باطن الأرض ، ولا من الذي عرف سر النار ، وتوصل إلى زيوت الاحتراق المستخرجة من النبات أو الحيوان أو من باطن الأرض - ولا أحد يعرف من الذي أبدع الرموز الحيوانية والنباتية لتغدو أول كلمات تعبر لا عن الأشياء وحسب ، وإنما تعبر عن المعاني والمشاعر معاً .

البشرية عرفت كل هذه الأشياء ، وغيرها كثير ، دون أن تحدد لنا من الذي بدأ المعرفة ، وأبدأ الاكتشاف أو بدأ الإبداع في استعمال ما يعرف ، وما يكتشف.

لا أحد يذكر إلا أن هذا كله من أبداع الناس جميعاً ، ساهموا فيه كل بنصيب ، وتناقلوه من مكان إلى مكان ، ومن عصر إلى عصر ، وهو في كل مكان جديد ، يتحور ليلانم طبيعة هذا المكان الجديد ، وظروف الحياة فيه ، وهو في كل عصر جديد يزداد تطوراً وفعالية ، ويزداد رسوخاً وعمقاً ، وتظهر فيه معالم إبداعية جديدة ، يستحدثها العصر الجديد ليضيف من عنده إلى ما ورثه من إبداعات من سبقوه .

ولم تكن المسألة منذ البدء مجرد جهد مبذول للانتفاع بنتيجته في تيسير أمور الحياة الإنسانية وتسييرها ، وإنما عكست المتبقيات من إبداعات الإنسان منذ عصوره الأولى عن حس جمالي امتازت بها هذه الأعمال على درجات متفاوتة . فالأدوات التي استعملها ، والأماكن التي سكنها من الكهف إلى الخيمة إلى البيت ، امتازت كلها بالزينة ، وحفلت بألوان من الجمال ، الذي استعملت فيه الألوان والزخارف ، والبحث المتقن ، ومحাকা الطبيعة فيما أنتجته من جماليات في موجوداتها الجمادية والنباتية والحيوانية على السواء فهو كما اكتشف الأشياء التي تعتبر من مقومات حياته ، اكتشف أيضاً وأبداع الأدوات التي تضيف الجمال على هذه الحياة . وهذه المرحلة من مراحل الحياة البشرية يسميها علماء الأنتروبولوجي والفلولكلور ، باسم المرحلة النفع الجمالية . وهي مرحلة وسطى ، بين النفع الخالص في البداية ، وبين استهداف الجمال الخالص ، عندما اتسعت حياة الإنسان لبيدع الجمال من أجل نفسه وليقدم من إبداعه في النحت والرسم والمعمار ما هو جمال خالص ، نفعه الأساس هو إضفاء معنى الجمال على الحياة من ناحية ، والتعبير عن مشاعر الإنسان الكامنة فيه ، ورؤيته لجمال الوجود ، وللجمال في أعماق نفسه من ناحية أخرى - ولا يمكن بحال فصل هذه المراحل فصلاً قطعياً بعضها عن بعض ، فهي قد تداخلت وتشابكت وتعايشت في مختلف مراحل حياة

الإنسان . . . فهو يبدع من أجل النفع وهو في نفس الوقت يبدع من أجل النفع والجمال معاً ، وهو يبدع أيضاً ، وفي نفس الوقت من أجل الجمال ، والتعبير عن وقع الوجود على وجدانه . ومن هنا صاحب العمل من الأداء ما يجعله متعة ، أو ما يخفف من عنائه ومشقته من الغناء والموسيقى والرقص . . . وعرف المسافر في الصحراء وحيداً مع جملة ، الحداء . ومن الحداء تولد الشعر ، وتولد الغناء ، وتولد التوقيح الراقص المتمشى مع حركة الجمل ، يعين الجمل ويعين راكبه على مشقة الرحلة ، ويربطهما معاً في مزيج متكامل من العمل والترفيه معاً ، وهو في نفس الوقت يترجم عما يحسانه من مشقة ، وما في أعماقهما من إصرار على إكمال الرحلة . . . ولا أحد يعرف أسم هذا المسافر الذي بدأ بالحداء ، فقد بدأه الجميع ، وقاله الجميع ، ونغمه الجميع . . . أعني جميع من صحبوا الجمال في رحلة عبر الصحراء . تضجرها المسافات البعيدة ، ويشحبها التغرب والبعد عن الأحبة والوطن . فهو إبداع شعبي ، لأنه إبداع جمعي . . . أبدعه أناس مختلفون ، في أماكن متفرقة ، لأنهم تعرضوا لنفس المشقة ونفس الحنين ، ونفس الإحساس بالغربة . . . فصاغوا كل هذا في هذا الحداء الذي تميز بعنصرى النفع والجمال في آن واحد ، ليكون الجذور الأولى للشعر بمختلف أوزانه وأغراضه ، والذي استطاع أن يصل إلى حد الإبداع الجمالي الخالص ، الذي يعبر عن الإنسان في أعماق أعماق حسه بالحياة والناس ، وبالوجود الصاحب من حول هذا الإنسان ، يحمل له ما يمور في أعماقه من حس ، وما يملأ وجدانه من مشاعر .

ونفس هذا هو ما حدث للراعى الذى يرقب غنماته وأبقاره وابله وخيله ويجرسها ، وينقلها إلى الكلاً والماء ، وينتقل بها من مظنة طعام متيسر ، وشراب متاح ، إلى مظنة أخرى أن جفت المياه ، وضمير المرعى . . . من نبات المراعى

حواله صنع مزماره أو نايه أو ارغوله ، وعزف لنفسه ، وللحيوانات في مرعاه ، ولا أحد يسمعه إلا هذه الحيوانات تألف موسيقاه ، وكلماته أن أنشد أو تغنى .

ارتبط الغناء والموسيقى بالعمل في معناه الشامل ، وأصبح للصيادين غناءهم ، وللبحاره غناءهم ، وللعاملين في جنى الزرع أو بذر الحب غناءهم ، وللذين يحفرون باطن الأرض ، أو يملأون سطحها تشييداً وبناء حظهم من الإبداع الفنى الذى يصاحب العمل فيما نسميه بغناء العمل ، عرفته كل الشعوب ، ومارسته كل العصور ، من البداية وحتى الآن - ولا أحد يعرف من الذى صنع أول نساى أو مزمار ، ولا أول من حرك الأكف بالتصفيق ، أو رفع العفيرة بالغناء الموقع الذى يتماشى مع حركة العمل وإيقاعه. ولكن الذى نعرفه أن هذا كله إبداع شعبى ، لأنه كان إبداعاً جمعياً .

ووجود الظاهرة ، وتكررها ، معناه أن حتمية ما قد فرضت وجودها ، حتمية احسها الإنسان ، كما أحس حتمية البحث عن الطعام وتوفره على مدار العام ، والبحث عن الكساء وتطويبه لظروف المناخ طوال العام . . . هذه الحتمية تجعل الإبداع الشعبى هنا ضرورة إنسانية ، ترتبط بتكوينه ، وبما أودعه خالقه فيه من أسرار وإمكانيات وتطلعات . . . فهو لا يملك من أمر نفسه شيئاً ، بل هو مدفوع دفعاً إلى التعامل مع البيئة والكون حوله بهذه القدرات المغامرة والمتطلعة والباحثة والمبدعة في آن واحد . . . وهو لا يملك أيضاً إلا أن يحرص على نقل ما حصله من بحث ، وما خاضه من تجربه وما أبدعه من تجديد إلى من حوله من ناحية ، وإلى الأجيال التالية ، والآتية بعده من ناحية أخرى . . . ومن هنا لعبت الكلمة المنطوقة مرة ، والكلمة المكتوبة مرات دوراً هاماً في تسجيل إبداعه هذا ، وفي نقله عبر المكان وعبر الزمان معاً ، لكل من يتلقفه ليتعلم منه ويستفيد به ، ويضيف أيضاً إليه . وأدرك الإنسان ما للكلمة من دور حيوى ، بدعم وجوده الحاصر ،

ويحقق وجود المستقبل . . . يسجل جهده وأبداعه ، وينقل هذا الجهد والإبداع بحيث لا يموت فكر الإنسان وأبداعه ، وأن مات جسده وأنتهى وجوده على الأرض . . . كأنه وجد في الكلمة مفتاحاً سحرياً يربط تواصله واستمراره ، ويعوض حتمية الموت التي فرضت عليه ، وأدرك أنه لأفكاك له منها ابدأ . . . وأحس أنه من غير الكلمة كائن يتلاشى كغيره من الكائنات حوله ، التي تسلم الجسد لمصيره من الزوال ، والروح لبارئها تعود إليه إلى يوم الدين . الكلمة تجعل استمرار الوجود ممكناً ، فإن لم يوجد الإنسان في جسده وروحه ، فهو موجود في كلماته ينقل عن طريقها جهد الجسد ومعاناه الروح لتواصل جهوده مع جهود الآخرين حوله ومن بعده ، ولتواصل عطاءات الأرواح الأخرى حوله ومن بعده في تكريم الإنسان ، وتخليد عطاءات روحه ، في معاناتها وأشواقها معاً .

وكما مرت إبداعاته المادية بالمراحل الثلاث ، النفعية ، والنفع الجمالية ، والجمالية الخالصة ، مرت أيضاً إبداعاته في دنيا الكلمة بنفس المراحل الثلاث . . . فالكلمة أول الأمر وسيلة تخاطب بين الناس بعضهم وبعض ، تقوم بواجب الأخبار والتساؤل ، والإفصاح عن الأفكار والمشاعر ، وتخلق جواً من التعاون والتفاهم بين أفراد المجتمع الواحد ، فهي هنا ضرورة اجتماعية ، لا بد من وجودها ليحقق معنى الوجود المجتمعي كيانه ، وممارساته وتواصله . . . وكما أبدع الإنسان هذه الوسيلة لتحقيق له هذا التواصل ، أثرت هذه الأداة فيه تأثيراً هائلاً . . . إذ استطاع أن يدرك حين استعمالها مدى الوجود الخصب المتحقق في داخله ، والذي يريد ان يتبلور في كلمات تنقله إلى الآخرين ، أدرك أنه ملئ بالاحتياجات والرغبات التي يجب إن يشاركه الآخرون في تحقيقها وتوفيرها . وأصبح تقسيم العمل ، ونوزع الأدوار فيه سهلاً ومتاحاً ، وأتاح هذا الفرصة للتعاون ، توفير الطعام والمسكن والمأوى ، وللتعاون في درء الأخطار ومواجهة

التهديدات التي تمارسها ضده قوى الطبيعة مرة ، والقوى البشرية المعادية مرة أخرى كما أدرك أنه ملئ بالأفكار والطموحات والمعلومات التي يريد أن يشاركه الآخرون في التحدث عنها ومناقشتها وتطويرها كما أدرك أنه ملئ بالمشاعر والعواطف التي يريد أن يقضى بها إلى من يحبون فيه الآمال ، ويحفظون عنه الآلام ، ويشاركون معه في معنى الحزن ومعنى السعادة .

و حين غنى أراد أن يعلن عن أشواق وأفكار تمور في وجدانه وعقله ، وأراد أن يشاركه الآخرون إحساسه بها ، وحين وقع الكلام وحوله إلى نغم ، أو أشرك معه النغم ، أراد أن يعمق ما يجد ، وأن يزيد وضوحه عند الآخرين وكان بهذا ينتقل من مجرد الانتفاع بالكلام ، إلى إدخال الجمال على النفع في هذا الإبداع الجديد . وزاد احتياجه للكلمة لإقناع الآخرين بما يريد من فعل ، وبما يرى من رأى ، ومن هنا استعمال الكلمة في الخطاب إلى الجماعة ككل ، لا الجماعة كأفراد معينين يريد منهم شيئاً بذاته ، وأما هو يخاطب الآن كل الأفراد الآخرين ، يريد أن يستهويهم ، ويقنعهم ويضمهم إليه ، فظهرت الخطابة وظهر الشعر . كرسول من فرد إلى الآخرين ، ينقل لهم خطابه الذي يريده أن يسود مجتمعه كله ، وأن يصل إلى كل المنتمين إلى هذا المجتمع ، وربما إلى المجتمعات الأخرى المجاورة أو البعيدة كذلك ومن هنا تغيرت وظيفة الكلام ، وتغير شكل الكلمة ، إذ خرجت من مجرد الأخبار والإبلاغ ، إلى رسالة أخرى هي الاستهواء والإقناع والاستمالة وتحول النفع بها من أن تحمل هموم الفرد وحده إلى أن تحمل هموم الجماعة كلها فيما تريد لنفسها من خطة حياة سواء في حدودها القبلية أو في حدود المجتمع القبلى كله ، أو في حدود الشعب الذي يتكون من كل هذه الوحدات المتجانسة بحكم الكلمة ، أو المتناحرة وتوظف الكلمة لتحقيق لها التجانس والاتفاق .

وتفوق إنسان على آخر بقدرته على استعمال الكلمة فنجح هو في استمالة الآخرين وأخفق الآخر . . . إذ أدرك أن سحر الكلمة لا يتفق إلا باتفاق استعمالها والتحكم فيها شكلا ومعنى على السواء . . . ومن هنا ظهر الجمال الموازى للنفع، والذي لا يتحقق النفع بدونه . . . وعاشت الكلمة مرحلة النفع جمالية، كغيرها من الأدوات التي ابتدعها الإنسان أو اكتشفها، ثم أبدع فيها وغير، وأضاف، تحقق له الاتصال بغيره على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة، وفي نفس الوقت تحقق له متعة الجمال في موسيقاها، وإيقاعها، وما استعمله فيها من محسنات شكلية، ومن تجديدات في المعنى، ومن ارتقاء في نحت الكلمة نفسها، وضبطها، ليتحكم في ضبط دلالتها .

إلا أن الكلمة بعد أن وجدت، وأصبحت شيئا منفصلاً عن الإنسان الذي أبدعها، عادت لتشكله، وتعيد تكوينه فكراً ووجدانياً أيضاً . . . فالكلمة نقلت له فكر الآخرين الذي تجسد في حروفها، كما نقلت له معنى الصياغة تشكل فكره ليكون كلماته فشكلت بهذا منهج تفكيره، ومعنى تصوره للأشياء .

الكلمة اللغز، حين تشكلت من فكر الفرد ووجدانه، عادت فشكلت فكر الفرد ووجدانه . . . الكلمة اللغز كونت بهذا التفاعل المستمر بين الفرد والمجموع من ناحية، وبين كل الأفراد، والكلمة من ناحية أخرى، الوجود الحقيقي لما يمكن أن نسميه الفكر الجمعي، كما يمكن أن نسميه أيضاً، الوجدان الجمعي . . .
ومن هنا كونت الكلمة الإنسان، كما سبق أن كون الإنسان الكلمة، وبهذا بدأت قضية الثقافة والإنسان . . . هل الثقافة هي التي تخلق الإنسان؟، أم أن الإنسان هو الذي يخلق الثقافة؟ . . . أيهما وليد الآخر . . . والحقيقة تقول أن كلا منهما وليد للآخر، ولولا وجود حقيقي وفاعل لأحدهما ما كان

الأخسر ، وما كان لهذا الآخر وجود حقيقي وفعال . . . فالإنسان صنع الكلمة . . . والكلمة صنعت الإنسان . . .

ويربط علماء الحضارة بين الإنسان واللغة ، ويعتبرون اللغة صانعة الحضارة الحقيقية التي أوجدها الإنسان ، فالإنسان واللغة عندهم عنصران أساسيان في تشكيل الوجود الحضارى للبشرية كلها . . . فاللغة بكل توظيفاتها من النفع إلى النفع جمالى ، إلى مرحلة الوجود الجمالى الخالص ، والعنصر الاساسى والأهم في تكوين الوجود الحضارى للإنسان . . . فحين وصل الإنسان باللغة إلى استعمالها الجمالى الخالص ، كان يكسبها عواطفه وآلامه وهمومه ، وكان يعطيها وجدانه لترجم كل هذا إلى عطاء جمالى خالص ، يعكس له وجوده من الأعماق ، ويرصد له آلامه بكل صدق ، ويترجم عن أحلامه وطموحاته بصورة واضحة لا تشويه فيها ولا زيف .

وهنا تبلغ الكلمة قمته ، ويظهر في الوجود الإنسانى ما يمكن لنا أن نسميه بأسم - فن الكلمة - فالكلمة هنا هى المعبرة عن الوجود الإنسانى ، وهى فى نفس الوقت المترجمة عن عمق هذا الوجود ، بأحلامه ومخاوفه وصراعاته وتساؤلاته ، وجد له مع نفسه ومع الحياة ، وهى أيضاً الكاشفة برموزها عن سعيه الدائم نحو المغامرة من أجل المعرفة ، والمغامرة من أجل الفهم ، والمغامرة من أجل الإبداع الجديد الذى يعيد صياغة الحياة حوله ، لتفسر له معنى وجوده ، ومعنى فنائه ، ومعنى صراعه مع القوى الخيطة به التى يعرفها ، والتى لا يعرفها على السواء .

الكلمة الجمال الخالص ، هى الكلمة التى تعبر عن الإنسان فى قمة عطائه وقمة معاناته فى آن واحد .

ولكن هذه الكلمة مرتبطة بتساؤلات الإنسان ، ومخاوفه ، ودهشته الدائمة فى مواجهة الكون من حوله ، وهذه القوى فى فعلها به ومعه . . . ولهذا القوى وهى

تفاعل بعضها مع بعض في حوار دائم ومستمر ، يكوّن التكرار في ظواهر الحياة ،
والتكرار في الوجود الإنسان نفسه ٠٠٠

الكلمة نفسها جسدت كل هذه الحوارات ، وبرزت معنى التساؤلات
وطالبت بعنف وإصرار، بضرورة وجود التفسير والتعليل ، والمعنى ٠٠٠٠
ومن هنا ظهرت أولى صور التعبير الجمالي المشرف الخالص لفن الكلمة ، وهو
ما عرفناه باسم الأسطورة .

الأسطورة التي تجسد كل رموز الجدول الكوني - الليل والنهار ، الشمس
والقمر ، الفيضان والجذب ، المطر والجفاف ، العطاء والمنع ، الشتاء والصيف ،
البرد والقيظ .

آخر الأمر ٠٠٠ الحياة والموت ، كيف بدأت حياة الإنسان ، إلى أى نهاية
انتهت ٠٠٠ هنا تبدأ الكلمات تصوغ أسطورة التفسير ، وأسطورة التعليل ،
وأسطورة الرصد التاريخي لمظاهر الكون المعبر، وهي تحمل في بنائها كلها ، معنى
هذا الجدول المستمر بين قوى الخير وقوى الشر ، هذا الجدول الدائر في الكون من
ناحية ، والدائر في داخل الإنسان نفسه من ناحية أخرى . وبعد أن كانت الكلمة
مجرد عطاء إنشائي غنائي ، تحولت الكلمة إلى عطاء جدلي ، أو بتعبير آخر تحولت
إلى عطاء درامى ٠٠٠ ورمز الإنسان إلى القوى التي يحسها خارجه وداخله معا
برموز تجسد ما يحسه من مظاهر هذا الصراع ، وما يجده له من أصداء في داخله .
وظهرت الحكاية الشعبية تقتبس من الأسطورة مغزاها ، وبعض رموزها ، وتحكى
امتدادات هذه الصراعات إلى الحياة اليومية العادية ، للإنسان العادى الذى يعبر
عن تجربته المعاشة في إطار من هذه الحكايات الشعبية ، ويبلور من خلالها ما اكتسبه
من كلمة ، وما خرج به من الحياة المعاشة واليومية من مغزى ومعنى . ثم بدأ يطور
هذه الحكايات الشعبية ، ويدخل فيها من فنون التعبير ، وتجاربه ومغامراته في هذه

الفنون في الحكايات الخرافية ، التي لم تعد تعبيراً تلقائياً كما كان الأمر في الحكاية الشعبية ، بل دخلتها الثقافة والخبرة ، كما دخلتها المهارة في الحكى والقص الدرامي من ناحية ، ودخلها أيضاً تطور في الشكل وفي اللغة على السواء .

وكانت - أعنى الحكاية الخرافية متنوعة متنوع ألوان الحياة التي يعيشها الإنسان ، وتنوع المخلوقات والقوى التي يواجهها ويحاول التعامل معها ، فظهرت حكايات الحيوان والنبات والأماكن ، والجن ، والمعتقدات والزمان ، والأحجار والمعادن . . . وكلها ترصد تطور الثقافة الشعبية المتراكمة في التكوين الإنساني ، وتزامل هذا كله مع حكايات العادات والتقاليد ، وحكايات السحر ، وحكايات العلاقات الإنسانية . . . لتصبح الحكاية الخرافية الركيزة الأساسية في الأبداع الشعبي ، والتي عن طريق دراستها ورصدها رسداً علمياً ونقدياً ، يمكن لنا أن نفهم الوجود الإنساني في معناه الشعبي ، والعتاء الإنساني في وجوده الجمعي . . . ومن هذه الحكايات الخرافية تكونت المجمعات القصصية التي عرفتها الشعوب وجمعتها ، وأعتزت بها لأنها ترصد وجودها الفكرى والوجداني ينحدر إليها من عمق التاريخ الإبداعى للإنسان ، ويستمر في وجوده وتفاعله في كل زمان وكل مكان على السواء .

وهذه الرغبة الدائمة في رصد التجربة الإنسانية وتسجيلها ، هي التي دفعت إلى إبداع الملاحم الشعبية الكبرى التي عرفتها كل لغات الشعوب في العالم ، وهي التي دفعت إلى إبداع السير الشعبية الضخمة التي سجلت فهم الإنسان لمعنى البطولة ، الجسدية والوجدانية والخلقية على السواء . . . بحيث يمكننا أن نقول أنها رصدت رؤيته لمعنى الخير ولعنى الشر ، ورصد تعرفه الدائم على حقيقة البطولة التي تجسد الخير وتبرزه ، وترسم لمقبة للفرد والبطل ، والأهداف التي

أو في تحقيق حلمه في غزو العالم كله أرضه وبحره وسمائه وأعماقه ومحيطاته ونجومه أيضاً ، غزو المعرفة والسيطرة في آن واحد .

في هذه المرحلة من الإبداع الشعبي لم تعد المسألة تساؤلات وتعليقات وتفسيرات وإنما أصبحت المسألة تسجيل لمعنى الطموح الإنساني ليتغلب الإنسان على ضعفه ومحدوديته ، وليرسم أنبل المعاني التي يريد أن يعيش في ضوئها ، وفي الطموحات التي تحقق له السيادة على الكون ، والسيطرة على كل أسرارها

تاريخ الإبداع الشعبي هو تاريخ الإنسان ، أو هو تاريخ ثقافة الإنسان ، ومغامراته نحو المعرفة والتجريب ، ومزج كل ما يحصله بنفسه وطموحاته وآلامه ليحقق الأحسن ، أو بمعنى آخر لينتقل من مرحلة حضارية إلى مرحلة حضارية أرقى وأنبل وفي كل مرحلة من مراحل بنائه للحضارة يترك لنا أثار إبداعه المادى في تطوير أدواته البدائية التي استعملها في الزراعة والرعى والصيد والصناعة. أو في تطوير زيته ومسكنه وصوامعه ومعابده وقبورهِ ويترك لنا معها إبداعه التشكيلي في الخزاف وعلى مصنوعاته وفي الأماكن التي عاش فيها وعمل فيها ، وتعب فيها أيضاً .

ثم هو يترك لنا حكمته وتجاربه وإبداعه الفنى فيما ترك من إبداعات قولية تجسده لنا في أحلامه وآلامه ، في أفكاره ومشاعره ، وفي طموحاته الإنسانية العظيمة التي ما زالت تملأ قلبه استشراقاً ونبلاً ، وطموحاً إلى الأحسن .

دنيا الإبداع الشعبي هي دنيا الإنسان ، وهي أيضاً دنيا ثقافته ووجدانه هي دنيا الحضارة الإنسانية الشاملة .

الأدب الشعبي والوحدة العربية

١ - يربط الدارسون دعوة الوحدة العربية ، ومقوله القومية العربية ، بظهور فكرة الانتقاص على الحكم العثماني في المنطقة ، وتطلع أبناء هذه المنطقة إلى التحرر من جهل الحكام العثمانيين الذين نزلوا بهذه المنطقة إلى بلاد من الدرجة السفلى في تيار الحركة الحضارية العالمية ، بعد أن كانت بلاد هذه المنطقة منذ الفتح الإسلامي لها وحتى ظهور الدويلات المستقلة بها ، هي قلب العالم النابضة بالمعنى الحضاري علمياً وفكرياً وفتياً وسياسياً والذي لا شك فيه أن هذه المنطقة التي تضم الشرق الأدنى قد عرفت معنى الصدارة الحضارية منذ خرج الإسلام من الجزيرة العربية بدعواه الحضارية الكبرى ، وعلى طول العصور السياسية والإسلامية التي تعاقبت على قيادة هذه الحركة الحضارية ، أي خلال العصر الأموي ثم العباسي ثم عصور الولايات القوية التي سُميت في مجموعها باسم العصر العباسي الثاني ، بما في ذلك دول المغرب العربي المزدهرة وحتى الدولة الفاطمية التي نقلت حضارة وجودها السياسي إلى مصر ، كمنطلق لها إلى المشرق العربي كله .

هذه الفترة من تاريخ المنطقة هي أزهى فتراتنا في التاريخ المعاصر المعروف كله. حقاً لقد توحدت تحت الإسكندر من قبل فثرة ، وتحت الفرس فترة . كما توحدت أجزاء منها تحت المصريين أو الفينقيين أو البابليين فترات متفاوتة في عمر التاريخ ، ولكن هذه الفترة بالذات شهدت توحداً عضويًا متكاملًا ، امتزجت فيه شعوب المنطقة لغة وانتماء ، فكراً وعملاً ، وجوداً واستشراقاً واتسم عطاؤها الحضاري بسمه الوحدة الفكرية والسياسية في مجاهدة الدول المتأخّذة لها ، والمتعاملة معها سواء حرباً أو سلماً وسواء قوة أو وضعفاً إلا أنّها في كل

الحالات كانت أبرز المناطق حضارياً وثقافياً وفكرياً. وقد شهدت هذه الفترة من تساريف العالم انتهاء الإمبراطورية الرومانية ، وصراعاً عنيفاً نخوضه الدولة البيزنطية الشرقية للحفاظ على ما تبقى من آثار الحضارتين اليونانية والهلينستية تحت شعار المسيحية والدفاع عن مقدساتها أمام الوجود الإسلامي المتمكن والمتمركز في هذه المنطقة . كما شهدت هذه الفترة من تاريخ العالم أيضاً ظهور دول الأفرنج في شمال إسبانيا وفرنسا ، وبدء ظهور المدن التي كونت جوهر بناء أوروبا في العصور الوسطى التي تعتبر عصر ظلام حضارى في أوروبا ، ومنطلقاً لمحاولة البعث والعودة إلى دنيا الحضارة باسم وراثه حضارة اليونان والرومان ، وفي مراجعة التحدى الإسلامي الذي تمثله دول هذه المنطقة أيضاً .

والمستشرقون ودارسو الحضارة الغربيون يقفزون على هذه الفترة من تاريخ الحضارة العالمية قفزاً ، ويحاولون باستمرار أن يسموا هذه المرحلة من تاريخ العالم مرحلة ظلام ، أمتداداً للظلام الذي ران على أوروبا خلالها ، وكان هذا النشاط الحضارى الخطير الذي قامت به هذه المنطقة لم يكن ، أو كان هذه المنطقة من العالم لا وجود لها في خريطة البشرية إلا أن خلال عهدين ، أما عهد التنمية لليونان والرومان ، وأما عهد البعية المتأخرة للاستعمار الغربي بتبنى أشكاله ومختلف ضروبه

ومن حتى الآن نأخذ الحمانن المليية من خلال المنظور الغربي ، ونسلم بتاريخ العالم وتاريخ الحضارة عبر الفكر الغربي بكل مصطلحاته التي لا تأتي من فراغ ، وأما تأتي من حكم مسير موقف عريق القدم من هذه المنطقة ومن نشاطها الحضارى والذي أدى بنا إلى هذا ، في انقطاعنا تحت الحكم الاستعماري العثماني غير المسئول، عن سراكمة الزك احتضاري الإنسان أو الاستمرار في مركزنا الحضارية انطبعية حتى نلت تسهم بدأ دائماً بعد كل جزر حتى نزعة التار على حدود

مصر ٠٠٠ لقد حاول العثمانيون إحياء العصبية التركية ونجحوا، وبنوا إمبراطوريتهم العثمانية على أنقاض كل أجزاء الوطن الإسلامى القديم .

ولم يأخذوا من الإسلام إلا المفهوم الدينى الضيق ، فى نفس الوقت الذى تخلوا فيه عن كل قيم ومكونات الحضارة الإسلامية. ومع هذا شهدت عواصم الحضارة الإسلامية موقفاً متعصباً مريضاً أدى إلى انهيارها وتدهورها وتخليها بالتالى عن دورها الفكرى والحضارى القيادى لتصبح دولاً وأقاليم من الدرجة السفلى فى معيار الوجود الإنسانى خلال الحكم العثمانى كله ولهذا فإن الذين يحاولون ربط عجلة الحكم العثمانى بالحضارة الإسلامية يخطئون خطأ تاريخياً وفلسفياً خطيراً ٠٠٠ حقيقة فى عصر الحكم العثمانى أمتد سيف الجندى المسلم إلى أكثر من مكان فى أوروبا ، ولكن فكر الإنسان المسلم تقلص وذوى وانتهى دوره تماماً ٠٠٠ فلم يعد عطاء الفكر الإسلامى عطاءً حضارياً مستقلاً بل غداً مستقبلاً للتطور الحضارى الذى يتم فى بلاد الغرب المعادية له والتى تبرص به وبوجوده الدوائر ٠٠٠ وأصبح تدريجياً متخلفاً فى العطاء العلمى والصناعى والفكرى ، وبمعنى آخر أصبح متخلفاً فى الوجود الحضارى كله عن دول الغرب التى بدأت تتبلور وتتواجد وتبنى وجودها الحضارى على اسس علمية وفكرية وسياسية أكثر تطوراً من وجود الرجل المريض وحضارته .

والرجل المريض فى الحقيقة عاش على كل ثروة العالم الإسلامى ، ورفع شعار الدين الإسلامى ولكنه وهو الأعجمى ، لغة وفكراً وثقافة ، لم يفهم شيئاً من محتوى الحضارة الإسلامية ، فتوقف ثم تخلف ، ثم انهيار ٠٠٠ ولم يثبت قديماً ، ولم يصف إليها جديد، بل عاش يجتر ما تملك ، ويرفع عصبية بأصالة الترك وعراقة العثمانيين .

فكان ما كان ، من تخلف وضياع وفقر وتعاسة ٠٠٠ ولهذا يخطئ كل من يدعى أن الدولة العثمانية امتداداً لحضارة الإسلام ولوجود الإسلام ، بل هى فى

الحقيقة أول معول ضرب الفكر الإسلامى الحضارى فى صميمه، يوم تخلت عن اللغة العربية كلغة رسمية للدولة إذا كان هذا التخلي عن اللغة تخلياً فى حقيقته عن الموروث الحضارى الذى حفظته هذه اللغة ، كما كان أيضاً تخلياً عن القالب الفكرى الذى تمثله هذه اللغة ، والذى أنصبت فيه العطاءات الفكرية الحضارية الإسلامية كلها ، فأثر فيها هذا القالب بمنهجه ومنطقه وطريقة صياغته للعقل والفكر والوجدان جميعاً

٢ - لقد تمسكت شعوب هذه المنطقة باللغة العربية كأمتداد تاريخى طبيعى لوجودها الفكرى منذ دخول شعوبها الإسلام ، فقد تخلت هذه الشعوب عن لغاتها القديمة وأن نقلت موروثها المدون فى هذه اللغات المهجورة إلى اللغة العربية ، وكان هذا التخلي يعنى الاستسلام الفكرى لمنطق اللغة العربية التى هى لغة القرآن ولغة الإسلام والقرآن أسلوب تفكير ومنهج تربية وليس الفكر والمنهج هو ما احتوى من مضامين وحسب وإنما الفكر والمنهج فيه طريقة الصياغة اللغوية نفسها، والقوالب المستعملة فى بناء الكيان القولى لكل مضمون من مضامينه الدينية أو الاجتماعية أو الفلسفية ولهذا فإن كانت هذه الشعوب قد ارتضت الإسلام ديناً ، فهى قد ارتضت اللغة العربية منهجاً للتفكير ، وقالباً تصب فيه عقلها ووجدانها فاللغة فى الحقيقة ليست مجرد دلالات صوتية أو رمزية للأشياء المحسوسة أو المتأمل ، أو للفكر المجرد وحسب، بل هى التحام عضوى بين الإنسان وقالب الفكر الذى يستعمله، فكما يستطيع هو أن يستعمل وحدات هذا القالب الفكرى فى الإبانة عما يريد ، فإن هذا القالب يؤثر فيه ويؤثر فى طريقه رؤيته للأشياء ، وترتيبه لهذا الإدراك الذى يمتزج فيه حس الكلمة كجرس موسيقى سها سنكويين زخرفى جمالى . والايقاع النغمى للحروف أثناً تجاورها لتكون

الكلمات ، تحدد الأبعاد الموسيقية التي تألفها أذن مستعمل اللغة ، وهو يحضه
 لنظام هذه الأبعاد الموسيقية وتراكيبها ، في إبراز فكرته أو في صب إحساسه ،
 أو فيهما معاً ، في امتزاج ، ليصح فيه الكلمة مليئة بهذه الشحنات المتعددة
 المزدوجة من الفكر ، والرحمان والحرس المربيتي الذي يربط بينهما ، ويحدد
 علاقتهما معاً ، ثم هو يحدد علاقتهما بنفس مستعمل الكلمة أما حياً ، وأما
 تلقياً . . . وهذا هو ما يمكن أن نسميه بعقوبة اللغة . إذ هي مجرد مؤثر في حس
 أبنائها وفي تفكيرهم ، بل لعلها وحود مؤثر تماماً في تعوقهم الفنى وإحساسهم
 الجمالى بالدرجة الأولى .

والتعرف على لغة شعب هو تعرف على جوهر هذا الشعب ، وطريقة تفكيره
 وطريقة إحساسه بالأشياء أو هو تعرف على حقيقة أعماق هذا الشعب الذى لا
 يعكسها بصدق شيء من الأشياء قدر ما تعكسها لثته المستعملة في نقل أفكاره
 والتعبير عن وجدانه وحين يرتضى شعب من الشعب أن يترك لغته الموروثة
 إلى لغة أخرى ، فمعنى هذا أنه ارتضى أن يغير قالب تفكيره وطبيعة تعامله مع
 الأشياء والمشاعر والأفكار .

واللغة العربية حين سيطرت على أبناء هذه المنطقة وشعوبها لعبت دوراً رئيسياً
 هاماً في التقريب التدريجى بين أمزجة أبناء هذه الشعوب وطرق تعاملهم مع الأشياء
 فكراً وإحساساً ولهذا صح لنا أن نقول أن هذه المنطقة أسلمت بقلبيها
 وتعربت بعقلها وجاز لنا أن نقول أيضاً أن الحضارة الإسلامية إسلامية
 القلب عربية العقل وحين تخلى العثمانيون عن اللغة العربية ، إنما كانوا
 يتخلون عن القالب العقلى الذى صنع ما يسمى باسم الحضارة الإسلامية . تلك
 الحضارة التى شارك في صنعها كل أبناء الدين الإسلامى الذين هجروا أديانهم

القديمة ولغاتهم القديمة ، ليحل الدين الجديد في قلوبهم ، وتتولى اللغة الجديدة صياغة عقولهم صياغة شبة موحدة .

وهنا نستطيع أن ندخل أيضاً دور الموروث الفكرى والفنى المعروف للغة العربية كجزء مشارك لصنع الماضى الثقافى للفكر الإسلامى ، وهو الماضى الذى يحدد له مكانه كفكر فى عالم الحاضر ، وأيا كانت قيمة الموروثات الثقافية المترسية من حضارته القديمة التى تعيش فى أعماقه ، فإن الموروث الثقافى للغة التى ارتضاها يصبح هو المؤثر الفعال واليومي والدائم فى تكوينه الفكرى والوجدانى ، ويساعد هذا الموروث اللغوى فى توحيد المصادر الثقافية لمجموعات الشعوب المتعاملة بنفس اللغة، فيصبح بهذا عاملاً فعالاً ورئيسياً فى صهر هذه الشعوب فى بوتقة واحدة توحيد بينهم وتؤلّف بين طباعهم الموروثة القديمة ، وبين عاداتهم الجديدة المكتسبة ، أو بمعنى آخر تصبح هذه الموروثات اللغوية الجديدة هى الأرضية التى يلتقى عندها الماضى الثقافى المتنوع والمتفرق من الموروث القديم ، لينسج كله كياناً جديداً اشتركت فى تكوينه كل هذه الخلفيات القديمة الموروثة ، ونسجته من جديد هذه اللغة الجديدة المشتركة بمساعدة موروثها اللغوى الثقافى القديم والجديد معاً .

وهذه القضية تجيب على السؤال القديم المتجدد حول الأصول القديمة لشعوب المنطقة قبل انخيازها وجداناً وعقلاً للمعطيات الإسلامية والعربية . . . فمن حين لآخر تنار باسم الوطنية نعرات العودة إلى ما قبل الإسلام . وقد نجحت هذه النعرات فى فصل الاتراك وتحطيم الحضارة الإسلامية ووقف مسارها على أيديهم فى فترة تغلبهم على العالم الإسلامى كله تحت حكم العثمانيين ، كما نجحت هذه النعرات فى فصل الإيرانيين حين عادوا إلى لغتهم الفارسية القديمة ، ثم اجتهدوا فى محاولة القفز فوق الفترة الإسلامية من تاريخهم وأصلين أنفسهم بالمأثور الفارسى القديم . . . وهذه النعرات كانت ناجحة منذ البدء فى حالة المسلمين الآسيويين

الذين لم يهجروا لغاتهم القديمة ، والذين دخلوا الإسلام كمجرد دين وطقوس وعادات ، فلم يتوحدوا بالقلب النابض للحضارة الإسلامية حين تركوا اللغة العربية وأكتفوا بما كلغة طقوسية تؤدي بما العبادات دون أن تفهم ، ودون أن تكون عامل مزج خلاق بينهم وبين باقى مكونات الأمة الإسلامية، وهذه الحالة واضحة عند مسلمى الهند والصين وإندونيسيا ، ويمكن أن تحسب أيضاً على مسلمى أفريقيا الذين أما ظلوا على لغاتهم القديمة ، وأما استعملوا لغة المستعمر الغربي فى ظل القهر السياسى والخلقى والفكرى الذين تعرضوا له قبل أن يعلنوا استقلالهم بأنفسهم وبلادهم

ولكن هذه النعرات لم تلق نجاحاً ما فى المنطقة التى نعيها ، أى منطقة الشرق الأوسط الإسلامية ، أو المنطقة التى بدأت تتبلور فيها دواعى القومية والوحدة ، التى أصبحت الآن تعرف باسم المنطقة العربية . . . فقد ظلت وحدها محافظة على انتمائها الإسلامى الدينى العربى اللغوى الثقافى أمام كل التقلبات السياسية المختلفة التى مارست قواها وعضلاتها تجاهها . . .

والواقع أن هذه المنطقة عصفت بما عدة دعوات منذ الحرب العالمية الأولى ، بل لعنا نقول منذ الحروب النابليونية . بدءاً بدعوة الوحدة الإسلامية ، إلى وحدة القومية العربية ، إلى دعاوى الوطنية الإقليمية الضيقة . . . كما استهدفت إلى دعاوى هجر العربية إلى اللاتينية مرة ، وإلى العامية مرة كما لعلها تعرضت خلال الحكم العثمانى والمملوكى إلى دعوى استعمال التركية كلغة بديلة للعربية . ورغم دخول التركية، بنفس الكمية التى دخلت بها اللغات الأجنبية الوافدة مع المغامرين والآفاقيين الذين ملؤوا موانئ ومدن هذه المنطقة كإيطالية والفرنسية واليونانية والإنجليزية وغيرها - إلا أن العربية ظلت آخر الأمر وعاء يستوعب كل هذه اللغات الوافدة ، تأخذ منها وتقتبس عنها وتحور تعبيراتها وألفاظها ، وتضم

داخلها التعبيرات الجديدة والاصطلاحات المستخدمة ، ولكنها لم تفقد مقوماتها ومكوناتها الأصلية الأولى ، فاندجبت هذه اللغات الوافدة داخل العاميات العربية الدارجة والمستعملة وأن لم تدخل دنيا الفصحى النقية المتعالية والمترفعة أى لغة الثقافة والدين

ورغم كل الدعاوى الغازية ، وكذلك رغم كل اللغات والثقافات العديدة التى حاولت أن تضع لها نقاط ارتكازه فى هذه المنطقة ، ورغم كل هذا ، ظلت شعوب هذه المنطقة متمسكة بشيء ما لا قوام له ، ولا حدود علمية له إلا أنه آخر الأمر تماسك غريزى أصيل عتيد ولعل هذا التماسك هو الذى جعل كثيراً من الاطماع تتجه إلى هذه المنطقة فى محاولة لاستقطابها وعزلها عن الحكم العثمانى ، توطئة لجعلها نقطة وثوب ثابتة وقوية على ما خلفها من عوالم أخرى ثرية وغنية وهامة بالنسبة للدول الأوروبية التى بدأت تأخذ مكانها كعلامات حضارية جديدة تحمل محل دول المنطقة وتسليمها دورها الحضارى ، وتحاول أن تسخرها فى أغراضها للسيطرة على باقى العالم الآخر الغنى والصالح للأستقلال والاستتراف ، ثروة وطاقة بشرية فى وقت معاً

٣ - قال دكتور لويس عوض فى كتابه « تاريخ الفكر المصرى الحديث » ص ٦٦ طبعة دار الهلال " كتب نابليون بوناپرت وهو فى منفاه فى جزيرة سانت هيلانه إلى الجنرال جورجود يقول : " ما فتشت الدولة العثمانية منذ أضمحللت أحوالها توجه التجريدات العسكرية ضد المماليك من غير أن تحرز عليهم فوزاً ، إذ كانت تنتهى كل تجريدة بالفشل والانكسار . وقد أفضت هذه الحروب إلى تسوية نحول للمماليك حق الاستمرار فى مباشرة السلطة والحكم مع إدخال تعديلات طفيفة وقتية عليه . والذى يفراً بالتفات تام تاريخ الحوادث التى توالى على مصر فى

المائتي عام الأخيرتين (يقصد منذ عام ١٦٠٠) يوقن انه لو عهدت إبي وال من أهل البلاد كما هو الحال في البانيا بدلا من أن تعهد إلى اثني عشر ألفا من الممالك لا تقلت المملكة العربية التي تتألف من أما تخالف الأمم غيرها من الأمة كلية بعقارتها وأرهامها ولغنها وتاريخها وشملت من ر وبلاد العرب وشطرا من بلاد أفريقية . "

وهذه الالفاه من نابليون ترد على الكثير من المؤرخين الذين يرجعون ظهور المعنى القومي إلى بدء الحرب الثمانية الأولى ، ومحارلات دول المعسكر العربي إبارد . كان المنطقة ضد الحكم العثمان . بإنارة دعوة الاستقلال العربي عن التبعية العثمانية، فالأمر إن الوجود العربي في المنطقة رجود ملموس وحى ، بل هو لم يمت على الإطلاق ، وقد ازدادت دول هذه المنطقة ترابطاً بإفصال الأطراف البعيدة عنها، عن اللغة العربية ، وبالتالي عن المقوم الرئيسي صانع الوحدة الثقافية التاريخية. وأصبح أى محلل سياسى منصف يستطيع أن يدرك التلاحم العضوى البارز الذى يجمع أبناء هذه المنطقة رغم تقسيمهم على شعوب منفصلة . ولعل نابليون كان يحلم وهو يغزو مصر بأن يكون هو رجل الأقدار الذى يستطيع أن يؤسس إمبراطورية عربية تدين له بالولاء ، وتستطيع أن تماسك وتتحد بحكم عوامل التماسك والاتحاد الطبيعية فيها الواقع أن محمد على حاول أن يحقق هذا الحلم عندما مد جيوشه تضم أجزاء هذا الوطن العربي كله ، وتطرق نيرانها أبواب القسطنطينية . ولعل ادراك الغرب لخطورة السماح لمثل هذه الدولة أن تقوم، هو الذى حدا بدوله إلى التآمر على محمد على ، وتحطيم قواته العسكرية ، واجهاض الحلم الوليد قبل أن يصبح حقيقة ماثلة

ولعل هذا الإدراك أيضاً هو الذى دفع الغرب من جديد أثر الحرب العالمية الثانية إلى الإسراع بخلق وجود دائم له في المنطقة يعمل باستمرار على منع تحقيق هذا الكيان ، بكل الوسائل ومنها الحروب الدائمة . وأعنى بهذا الوجود الدائم

الكيان الإسرائيلي ، الذي يلعب دوره الرئيسي في استنزاف المال والجهد العربيين ، وأحراف كل الجسور التي يمكن أن توصل أجزاء المنطقة بعضها إلى بعض ، في وحدة لو تكاملت ، لبدأ من جديد مد حضارى يستمد جذوره وأفكاره ومثله من أرضية ضخمة خلقة لها ، وغرسها فيه قيم ومثل الحضارة الإسلامية التي ترعها من قبل ، وفاد فكرها وفلسفاتها

٤ - وإذا كان الدين الإسلامى كعقيدة وكفلسفة وكمشاركة طقوسية ، قد قام بدوره الهام في المزج الحضارى بين أبناء هذه المنطقة، إلا أن اللثة العربية — كما قلنا — كانت العامل الأكثر فعالية في تكوين الوحدة الحقيقية . . . ذلك أن اللغة كانت هي أولاً وعاء هذا الدين ومعجزته وأداته إلى قلوب وعقول المنتمين إليه وذلك أن اللغة منحت إلى جوار العطاء الدينى ، عطاء آخر وهو العطاء الإنسانى قبل ظهور الدين ، وبعد انتشاره ونجاحه . . . ونحن نعنى بهذا الموروث الإنسانى قبل الإسلام لشعوب هذه المنطقة ، وذلك الموروث الذى انحدر إليها من حضاراتها القديمة والتي عادت تلتقى به مرة أخرى منقولاً إلى اللغة العربية وممتزجا مع الموروث القديم القادم من الجزيرة قبل الإسلام . كما نعنى أيضاً الإنتاج الفنى والفكرى والفلسفى الذى اشتركت كل هذه الشعوب في وضعه بعد الإسلام وسمى بأسم واحد ، وعرف بانتماء واحد هو الانتماء الحضارى الإسلامى. فقد ساعدت وحدة اللغة على احتواء النتاج العقلى والفنى لأبناء هذه الشعوب باعتبار انه نتاج شعب واحد، موحد المنهج الفكرى ، موحد السياق العقلى وموحد الحس الفنى والنغمى والتدقيق . . . وكانت الزعامة الفكرية تنسب للفرد لالوطنه والكاتب أو الفنان ينتمى بصفه دائمة إلى الفكر العربى كله وإلى الوطن العربى كله . . .

والغريب أن السنوات الأخيرة شهدت دعوات إقليمية ثقافية ، لم تأخذ الشكل السياسى السافر ، ولكنها بدأت تحاول استقطاب الزعامات الفكرية والأدبية لإقليم دون إقليم كما بدأت ننسب الفكر أو الكاتب لقطرة لا لفكرة العربى الواحد . . . وأيا كانت الدوافع وراء هذه الدعوات فهى فى حقيقتها أخطر ما يمكن أن يحطم الموروث الفكرى الواحد الذى صان حتى الآن وحدة الفكر العربى لأبناء هذه المنطقة .

وفى الوقت الذى يتبنى فيه المثقفون فى عصرنا هذه الدعوات ، يقول لنا التاريخ أن الضمير الشعبى رفض أى محاولة للفصل أو التجزئة منذ القديم ، بل حاول باستمرار أن ينظر إلى هذه المنطقة نظرتة إلى وطن واحد ، يشترك فى الهموم والمسئولية ، كما يشترك فى المصير والتبعية . . . يحكى التاريخ الأسطورى عن هجرات اليمن إلى الشمال فى الجزيرة ، وفى وادى الفرات ، وفى الشام ثم فى مصر وإفريقية غرباً وجنوباً ، أى بلاد البربر والسودان . . . وكأنما يشير التاريخ الأسطورى بهذا إلى وجود رابطة أخرى أكثر قربى زمنيا من الرابطة الأولى ، وهى فى ذات الوقت تمهد تمهيداً طبيعياً للرابطة التى خلقتها الهجرة العربية الشمالية والجنوبية معا والتى حدثت بعد الإسلام ، رافعة شعاره ، وحامله معها هذه المرة رابطة حضارية رئيسية هى رابطة اللغة .

ونحن نلمح هذا المعنى فى معظم الملاحم الشعبية المعروفة والتى خلقها تاريخ المواجهة بين الشعب العربى فى هذه المنطقة وبين أعدائه . . . فعنتره خرج ليوحد الجزيرة العربية ويؤمنها سيفه ويفضى على الكفار المتزين بطغيانهم وقوتهم ، ليمهد الأرض أمام رساله محمد — كما يعون السيرة نفسها فى نهايتها — ثم يخرج إلى بلاد الفرس ، وإلى بلاد روم وإلى مصر منتبهاً قدرة الفارس العربى ، ومتحدياً كل من أشتهر من أبطال وقرسان هذه البلاد . . . وفى سيرة سيف بن ذى يزن ،

يخرج البطل اليمنى ليقضى على ملك الأحباش الذى يعبد النجوم ويهدد بلاد الإيمان والتوحيد من أبناء الدين القديم ، وليردهم عن مصر ويسترد كتاب النيل ليجرى نهر النيل وينجب ولدين أحدهما مصر ، وهو الذى سيعمر مصر ويحكمها ، والثانى دمر وهو الذى سيجرى نهر بردى ويعمر الشام ويحكمها ، وكأنا تبرز السيرة الشعبية هنا ما يربط هذه الأجزاء كلها من عنصر الدم والأخوة ووحدة الكفاح المشترك ونفس هذه الملحوظة تقابلنا فى سيرة الظاهر بيبرس التى تجعل للظاهر أما عربية تربية وتنقذه من الموت والهلاك ، فى منظر درامى كأنه ولادة جديدة لهذا البطل المملوكى ، وهى السيدة فاطمة الدمشقية التى تعهده بعد أن ينس منه النحاس ، وأعتبره من الأموات ثم حين يبدأ الجزء البطولى فى حياة الظاهر ، نجد حوله أبطالاً قطريين يمثلون المنطقة كلها من العراق إلى الشام إلى الحجاز إلى غزة إلى مصر إلى السودان . وتلمع أسماء شيحة جمال الدين الغزوى ، وعثمان بن الحيلة المصرى وإبراهيم الحورانى الشامى ، وغيرهم كأبطال رئيسيين فى السيرة .

ويختفى اسم الظاهر بيبرس تدريجياً لتصبح أسماء هؤلاء الأبطال هى الأسماء الرئيسية فى هذه الملحمة الشعبية التى تمثل مرحلة المواجهة مع الصليبيين ، تلك المواجهة التى تحمل عبء النضال فيها كل أبناء الشعب العربى على السواء ورغم تفرقهم فى ولايات مستقلة ، إلا أن هذه الولايات تساندت كلها فى مواجهة هذا الخطر القادم من الغرب ، وظلت فى كفاحها المشترك ضده حتى قضت عليه وقذفت به إلى البحر .

٥ - ونحن نلاحظ بصفة دائمة أن الانتماء الذي كان يحسه مواطن هذه المنطقة انتماء موحد ، فهو مع هذه الأرض ككل ، وضد أعدائها ككل . فهناك عرب وغير عرب ، أما العرب فهم سكان هذه الأرض كلهم ولتقف مثلاً عند المسعودي الذي توفي عام ٣٤٦ هجرية أي منذ حوالي ألف عام وهو يقول عن انتقال علم العياقة من العرب إلى غيرهم وهذه المعاني من خواص العرب ، وما تفردت به دون سائر الأمم في الأغلب من الأمور ، وليس هو موجوداً في سائر العرب ، وإنما هو للخاص منها الفطن والمندرب النظير ، وأن وجد ذلك في بعض الأمم كوجود ذلك في الإفرنجية وما جانسها من هنالك من الأمم ، فيمكن أن يكون ذلك موروثاً عن العرب ، ومأخوذاً منها في سالف الدهر، لأن العرب قد نقلت في البلاد وتغيرت لغاتاً فسبب ذلك إلى الجنس الذي قطنت بينهم العرب . ويمكن أن تكون الإفرنجية ومن وجد فيها ذلك من الأمم أخذت بعد ظهور الإسلام عن جاورهم من أمم العرب ممن سكن بلاد الأندلس من الأرض الكبيرة . وإن كان ذلك قبل ظهور الإسلام فهو ما ذكرناه آنفاً ، ويمكن أن يكون الله عز وجل خص بذلك أمماً غير العرب كما خص العرب به

والذي يهمنا في هذا النص ليس تفرد العرب بالعياقة ، وإنما يهمنا تقسيم المسعودي للأمم الأرض كعرب وغير عرب . وإطلاقه لكلمة العرب على كل الشعوب العربية امتداداً إلى الأندلس والمسعودي في القرن الرابع الهجري والعاشر للميلادى يقف عند هذا المعنى في الكثير مما يسرد من أخبار أو حكايات في كتابه مروج الذهب ، وهذا النص من الجزء الثاني من هذا الكتاب الكبير . بينما نجده في الجزء الأول يتحدث عن خليج القسطنطينية المنيع فيقول : " وهناك جبال وعين ماء كثير ماؤها موصوف تعرف بعين مسلمة بن عبد الملك ،

وكان نزوله عليها حين حاصر القسطنطينية وأتته مراكب المسلمين في فم هذا الخليج ما يلي بحر الشام ، ومنتهى مصبه مضيق ، وهناك برج يمنع من فيه من يرد من مراكب المسلمين في الوقت الذي كان للمسلمين فيه مراكب تغزو الروم ، وأما الآن ، فمراكب الرزم يقرر بلاد الإسلام ، والله الأمر من قبل ومن بعد .

الانتماء أذن انتماء وجداني متأصل في قلوب أبناء هذه المنطقة من بلاد الإسلام ، أعني المنطقة العربية التي برعمت الدفاع عن وحدتها ، وعن سلامة أراضيها . وإنعكاس هذا واضح في السيرة الشعبية بعامة وفي سيرة ذات الهمة والظاهر بيبرس وبخاصة ، ففي ذات الهمة تقف القبائل العربية في حرب دائمة على الشغور ضد الدولة البيزنطية ، وفي الظاهر بيبرس تقف الولايات الإسلامية في حرب دائمة ضد الصليبيين .

والشعور بوحدة الأرض ووحدرة المصير ، لا ينتج إلا من إحساس عميق بوحدة الكيان الاجتماعي ولا ينجم إلا بإحساس متأصل بمعنى القومية المشتركة ، إلى جوار معنى الدين المشترك .

والواقع أن موقف السر الشعبية والملاحم العربية واضح فهو لم يترك وسيلة من الوسائل الفنية إلا لجأ إليها ليؤكد هذه المعاني الهامة والعريقة . . . من هذه الوسائل ربط انتماء البطل بالمجموع الكلي بطائفة بدائماً ، أو بشعب معين ، فإذا ما اضطرت إلى ربطه بهذه الطائفة أو الشعب عمم حركته داخل المنطقة العربية وأيده بأبطال متعددين ينتسبون إلى باقي الطوائف أو الشعوب . ولجأ إلى تعدد زيجاته من هذه الطوائف والشعوب ، وتعدد أبنائه من هذه الزيجات لتسهم هذه الطوائف والشعوب معه إسهاماً فيه امتزاج الدم وامتزاج السلاح معا ، في كفاحه وبطولته . . . ومن هذه الوسائل أيضاً تبني القضايا التي تعانيتها الجماهير باعتبارها قضايا عامة تمس الوحدة ، وتمس حقوق المواطن في كل مكان من الأرض العربية.

ومن ذلك تناول سيرة عنتره لقضية اللون ، وسيرة ذات الهمة لقضية وضع المرأة العربية المسلمة ودورها ، وسيرة الظاهر لقضية القضاء والقدر ، ولقضية الفساد في السلطة في سيرة على الزبيق ، والفساد المجتمعي في فصول كثيرة من ألف ليلة وليلة ، أو في كليلة ودمنة ، أو في العديد من الحكايات الشعبية المتوارثة والمدونة على السواء .

والملاحظ في هذه الأعمال الشعبية أنها وأن واجهت قضايا مشتركة تمم الإنسان العربي في حياته المعاشة ، إلا أنها أستعانت بموتيفات شعبية متوارثة من الموروث الشعبي لكل الشعوب المكونة لسكان هذه المنطقة . والاستعانة بالموروث الشعبي لأبناء هذه الحضارات القديمة حقق في الحقيقة هدفين هامين :

الأول : هو " استمرار العطاء الحضارى في قنواته الشعبية الطبيعية التي تجعل ابن اليوم وريثاً لكل عطاءات أجداده الحضارية والثقافية " .

والثانى : هو " مزج أبناء هذه الشعوب مزجاً يمس أعماق الجذور فيهم مما يؤدى إلى توحيد العادات المتوارثة وتطعيمها بعضها من بعض ، لخلق كيان وجداني متأصل تأصل الغرائز المتوارثة .

الواقع أن الدراسة الجادة للموروث الشعبي للمنطقة ستظهر لنا وجود موتيفات فرعونية وبابلية وفينيقية وعربية وسامية قديمة ممتزجة ومتداخلة ، وهذه الموتيفات تكون صلب العمل الشعبي من الناحية الفنية ، بل أننا لو تتبعنا بعض هذه الموتيفات لوصلنا إلى ملامح أسطورية تعكس عبادات هذه المنطقة القديمة ومورثها العقائدى والطقوس القديم نفسه . وهكذا بينما يوحد الدين الفكر ، بصحح هذا المزج الفنى المتبقيات المورثة القديمة وبصيغها من ناحية بصيغه موحدة، ومن ناحية أخرى بفكر إسلامى صحح ، يعدل من مسارها، ويوظفها لخدمة الثقافة الدبند الإسلامية . ويستطيع الإنسان لعربى تحب هذا التلمهى المزدوج ان

يحمس بوحدة عقله ومشاعره وموروثه جميعاً ، مما يؤكد ويوحد الموروث الثقافي المشترك الذى عاد مصاغاً باللغة العربية الموحدة ذات المنهج الخاص فى تكوين فكرة وذوقه ووجدانه وحسه الفنى .

ولعل هذا المزج الشعبى بين الموروثات القديمة ، وإعادة صياغتها فى لغة واحدة من أخطر العوامل التى سببت الإحساس العميق لدى الإنسان العربى بوحده وتكامله واشترائه فى المزاج الفنى ، والتذوق العقلى ، والإحساس الجمالى . وتوحد الذوق والمزاج من أهم العوامل التى تؤثر فى نسج وجود فكرة التوحد ، التى تصبح بفضل هذا التوحد فى الذوق والمزاج شيئاً طبيعياً لا يحتاج إلى تبرير عند الإنسان العادى من أبناء شعوب هذه المنطقة .

ولعل دارسى فولكلور الشعوب العربية اليوم يستطيعون فيما يكشفونه من تراكمات فولكلورية فى النماذج التى يجمعونها من اللغات المتعددة ، وضع أيدينا على تفصيلات هذه الموثيفات ذات الأصول البعيدة والمختلفة ولكن ذات الصياغة الواحدة فى صورها النهائية لأن هذه الموثيفات ستساعد الباحث على معرفة الجهد الشعبى الصامت الذى قام به أدباء الشعب العربى لبذر بذور الوحدة فى أعماق الضمير العربى .

الزمان والمكان في السير الشعبية العربية

إذا أردنا ترتيب ألوان الأدب الشعبي حسب تطورها وتعلدها ، سنقول أن السير الشعبية هي مرحلة النضج ومرحلة الاستواء ، أي المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الأدب الشعبي ونضجه بدأ من الحدوته والحكاية الشعبية ، ثم الحكاية الخرافية ، إلى الخواديت المجمعمة مثل ألف ليلة وليلة " كليلة ودمنه " ، ثم إلى الرواية ذات البطل الواحد ، والأحداث الكثيرة المتصلة ، التي هي بديل في الأدب الشعبي العربي عن الملاحم في الأدب الشعبي العربي والسير الشعبية هي قصص تدور حول شخصية واحدة ، وكل سيرة بطلها الرئيسي إنسان واحد ، نبدأ معه من الميلاد ، أو ما قبل الميلاد ، حتى الوفاة أو ما بعد الوفاة .

وغالباً ما نجد البطل في السيرة الشعبية له أصول من التاريخ ، فأما هو بطل تاريخي بالفعل ، أو هو بطل مخترع يمثل مرحلة من التاريخ بدائياً . سنجد في السير أبطالاً لهم أصول تاريخية ثابتة مثل عترة بن شداد وسيرته ، التي تتحدث عن شاعر عربي معروف ، تحدثت عنه كتب التاريخ والأدب . . . كما نجد ، " سيف بر ذى يزن " وهو أيضاً بطل تاريخي معروف ، فهو آخر ملوك اليمن الذي يخلص اليمن من الاستعمار الحبشي . . . ومن هؤلاء الأبطال أيضاً " الظاهر بيبرس " وهو ملك معروف في العصر المملوكي وأحد الملوك الذين لعبوا دوراً هاماً في المعارك بين العرب والصليبيين . . . وكل هؤلاء هم أبطال لهم بالفعل أصل تاريخي ، أي أن البطل هنا ليس مخترعاً اختراعاً ، وإنما هو جزء من

التاريخ ٠٠٠ والقصاص الشعبي يختار البطل ويحكى عنه ويضيف إليه. ويحوله من شخصية في التاريخ إلى شخصية في الأدب الشعبي ٠٠٠

وهناك أبطال آخرون قد لا يكونون أصحاب أهمية في التاريخ ، ولكن القصاص الشعبي يختارهم ويضيف إليهم من البطولات ما يجعلهم أصحاب أهمية خاصة في التاريخ الشعبي ومنهم بالذات الشخصيات التي تمثل القبائل العربية القديمة ، فهم لم يخلقوا من فراغ ولكن من وجود تاريخي معروف مثل أبطال السيرة الهلالية (أبو زيد الهلالي) ، والوزير سالم ودياب بن غانم وكلها شخصيات مرتبطة بقبيلة معينة هي قبيلة " بنى هلال " . والسيرة تصف في هذه الحالة ومن خلال هؤلاء الأبطال تحرك القبيلة نفسه وتاريخ القبيلة نفسها ، فنستطيع أن نقول هنا ، أن المنبع منيع قبلي مرتبط بالقبيلة ، ورغم أن الشخصيات ليس لها دور تاريخي يذكر في التاريخ المدون أو الرسمي إلا أنها ذات أهمية عند الشعور القبلي الشعبي لهذه القبيلة أو تلك .

وسنجد إلى جوار شخصيات "أبو زيد الهلالي والزناتي خليفه ودياب بن غانم في السيرة الهلالية ، الأميرة ذات الهمة والأمير عبد الوهاب والسيد البطل في سيرة ذات الهمة " كما سنجد في سيرة أخرى شخصية على الزبيق " وهو شخصية نابغة من الشعب نفسه يمثل طليعة الشعب المغلوب على أمره والذي يدافع عن نفسه باستعمال نفس أسلحة خصومه . . فأذن نحن نرى أن الأبطال هم منبعين ، أما منبع تاريخي حقيقي أو منبع مختلق له جذوره التاريخية ويمثل أما قبيلة أو طائفة أو فكرة .

وسيرة سيف بن يزن " سيرة ذات أهمية شديدة حيث تدور حول بطل يمني " واليمن من أقدم الشعوب التي سجل الشعب تاريخها الأسطوري ، وعرف عنها تاريخ حياة ملوكها وشعوبها شعباً أثر شعب . وكانت اليمن ذات حضارة قبل

الحضارات ، فحضارتها الحميرية والمعينية والسبائية ، عاشت فترة من الزمن ثم انقرضت مثلها في ذلك مثل حضارات البابليين الآشوريين ولذلك أسباب جغرافية تاريخية ، فاليمن كانت من أوائل المناطق ذات الخصب حيث بنى سد مأرب وكانت لديهم زراعة متقدمة ، وفي ظروف وجود الماء والزراعة تنشأ الحضارة ، إذ هي على الأقل أحد أسباب حضارة أى أمة حيث تعطى للإنسان الفرصة ليستقر ويطور وجوده وينشئ حضارته .

في اليمن مجموعة من الأساطير والحكايات التي تتحدث عن صراع اليمنيين مع أعدائهم التقليديين وهم الأحباش . وقد ربطت الأساطير اليمنية القديمة بين اليمن والأحباش ومن أول التاريخ اليمنى نرى أن الصراع في اليمن كان يتردد بين الاستقلال عن الأحباش أو الخضوع لهم . والأحباش وحدهم في فترة طويله من التاريخ لم يكونوا يمثلون أنفسهم فقط وإنما كانوا أيضاً الامتداد الرومانى المسمى في الحضارة ، بينما كان الفرس في الناحية الأخرى يمثلون قوة حضارية أخرى . والصراع بين الفرس والروم كان يمثل الصراع بين القوتين الأكبر في العالم . . والتاريخ المدون لسيف بن ذى يزن يقول أن الأحباش استعمروا البلاد واستولوا عليها ، وأنه قامت حرب سياسية داخل اليمن لاستتقاذ البلاد من الأحباش ، وفي هذه الحالة كان لابد من الاستعانة بقوة أخرى تمثل مركزاً من مراكز الثقل في العالم وهى الفرس ، وبالفعل ينجح الملك سيف بن ذى يزن في الاتصال بالفرس والاستعانة بهم ضد الأحباش . ويخرج الأحباش وتستقل اليمن استقلالاً كلياً بفضل بطول سيف بن ذى يزن ومعاونة بلاد الفرس ، وتنضم القبائل اليمنية المختلفة ، وبهذا الانضمام أصبحوا قوة قادرة تستطيع طرد الأحباش من البلاد وهذا هو مادون في التاريخ حول شخصية الملك سيف ، البطل التاريخى .

كان لابد أذن من الحركة الوطنية الموجودة داخل اليمن لتحاول الخلاص من الحبشة وهنا نجد في سيف بن ذى يزن بطلاً هاماً يؤرخ لاستقلال اليمن من الحبشة ، ولبطولة الشعب اليمنى في كفاحه ضد الاستعمار ، ويمثل أيضاً أحلام الشعب في الاستقلال والحرية، كما يمثل رأس الحرية التي تقضى على الاستعمار . من هنا كان سيف بن ذى يزن بالفعل رمزاً شعبياً وأسطورياً للإنسان اليمنى ، ويعتبر اسمه اسماً بطولياً عند الشعب اليمنى عبر التاريخ وحتى الآن والشخصية التاريخية صالحة تماماً لأن تكون شخصية مرشحة لبطولة ملحمة ، وقد أهتم القصاصون أن يأخذوا هذه الشخصية وقيموا عنها وحوّلوا هذا العمل الملحمى الكبير الذى سمي : " سيرة سيف بن ذى يزن " ونحن نطلق على هذا العمل اسم سيرة وليس ملحمة لأن الملحمة لا بد وأن تكون عملاً شعرياً وسيف بن ذى يزن عمل نثرى رغم وجود تسجيل منظم لكل الأحداث التى دارت فيها فتضمن شعراً أثناء السرد النثرى كتكثيف لكل مرحلة من مراحل السيرة ، والشعر عند العمل الشعبى أساس هام فى الإبداع . فكلما استوجب الموقف الانفعال أو تسجيل الحكمة أو الوصف ، يستعمل القصاص الشعر فى السيرة الشعبية . ولكن الشعر ليس أصلاً فى كتابة السيرة ، وإنما هى تروى رواية نثرية تستخدم فى أثناءها المقطوعات الشعرية أما لتخليص الأحداث السابقة أو تقديم الحكمة أو الاستعانة بها فى وصف مشاعر أحد الأبطال ، أو وصف موقف من المواقف الموجودة فى السيرة .

وبجوار هذا فإنه رغم ظهور سيف بن ذى يزن كبطل تاريخى قبل الإسلام إلا أن السيرة كتبت فى العصر الإسلامى ومن هنا تأثرت السيرة بالروح الإسلامية كما تأثر بها الأدب العربى كله إذ أننا نشعر أن هناك مسالة بين البطل وبين القدر ، تلك المسالة لا نراها عند الأبطال الملحميين الإغريق مثلاً حيث تكون فيهم جذور البطل

الدرامى صاحب الموقف الذى يصارع القدر مثلما يصارع قوى الطبيعة والاستعمار والأعداء ، بينما فى السير الشعبية العربية عامة ، وسيرة سيف بن ذى يزن خاصة نرى تعاطفاً بين القدر وبين البطل ، وتشعر أن هذه القوى دائماً مع البطل وليست ضده ، هناك سلام بين البطل وبين الله وقوى الخير المؤمنين بالله من هنا أختلف البطل الملحمى عن بطل السيرة من ناحية التكوين والشكل والسمات ومن ناحية المصير أيضاً .

والبطل فى السير الشعبية عادة يمر بمراحل محدودة فنحن نبدأ بمرحلة الولادة للبطل . ثم تأتى مرحلة التكوين حيث يكون فيها البطل إنساناً درامياً عادياً يصارع قوى قديرة شريرة ، مثله فى ذلك مثل البطل الملحمى تماماً . وحينما ينتصر البطل تبدأ مرحلة جديدة فى حياته وهى مرحلة الفروسية وأنبات تفوقه وجدارته بالبطولة فى إطار البيئة التى عاش فيها . وبعد ذلك تأتى المرحلة الملحمية أو مرحلة السيرة حيث يصبح البطل رمزاً للشعب كله وللعرب جميعاً فى قضايا عربية تهتم الشعب العربى كله ، يقف فيها أمام أعداء الشعب العربى كله . تأتى بعد ذلك المرحلة الأخيرة وهى مرحلة ما بعد البطل أو مرحلة الامتداد .

فالسيرة الشعبية أذن لها فنية خاصة أو لها أطار البناء الفنى تسير فيه ، وسنجد أن هذا الأطار يتكرر فى كل السير الشعبية من عنترة بن شداد إلى سيف بن ذى يزن إلى على الزبيق إلى الهلالية وإلى الظاهر بيبرس : والبطل دائماً فى هذه الحالة لا يتحرك فى فراغ وإنما يتحرك من واقع البيئة التى يرسمها له كاتب السيرة أى المكان ، فمثلاً اليمن فى حالة سيف بن ذى يزن ، والبيئة العربية الشمالية فى حالة عنترة بن شداد ، ومصر فى حالة الظاهر بيبرس وعلى الزبيق ، والجزيرة العربية فى حالة الهلالية . بمعنى أن البطل يتحرك من خلال منطلق بيئى ونكسنا نشعر أن كاتب السيرة يتجاوز سرعة حاجز المكان ويتحرك بلا قيود

مكانيه فهو يتحرك من خلال بيئة المنطقة العربية كلها ويكاد يخرج أيضاً من حدود هذه البيئة إلى البيئة الحضارية المعروفة وإلى العالم كله . في نفس الوقت نجد أن البطل يتحرك من خلال منطلق زمانى معين ، ففي سيف بن ذى يزن نحن في عصر ما قبل الإسلام في المعارك التي دارت بين اليمانيين والأحباش . أما في عترة فترى مرحلة ما قبل الإسلام في شمال الجزيرة العربية والمعارك التي دارت بين القبائل العربية وبين العرب والفرس . وفي الظاهر بيبرس نرى مرحلة ما قبل وأثناء الحروب الصليبية .

وفي ذات المهمة نرى مرحلة الحروب بين العرب والروم ، ولكننا أيضاً نشعر أن القصص كما تغلب على حاجز المكان تغلب أيضاً على حاجز الزمان ، فالمعارك تدور في أمتداد زمنى يتصل من لحظة تحرك القصص حول الشخصية التي يتحدث عنها ، وعبر الأزمنة المختلفة ، بحيث تكاد تلمح كل هذه الأزمنة التي مرت بها البلاد العربية في معاركها ضد الروم والأحباش والفرس والصليبيين ممثلة في كل السير الشعبية ، فالقصص هنا يقفز عبر الزمان كما قفز عبر المكان ، ويصبح عمله يتناول الحركة منذ المرحلة التي حددها لنفسه وحتى نهاية الحروب الصليبية بالنسبة للقصص أو السير التي أراد لها القصص أن تمثل الحروب الصليبية مثل الظاهر بيبرس أما في السير التي لم يرد لها القصص من الأصل إلا أن تمثل مرحلة أخرى من مراحل التاريخ القديم نلمح منها أسقاطات وتراكمات فولكلورية ممتدة عبر الزمان . ومن هنا نرى البطل الشعبي متحرراً من القيدين ، من قيد الزمان ومن قيد المكان وهذا عنصر رئيسى من عناصر تكوين البطل الأسطورى أو البطل الشعبى ، أنه لا يرتبط بمكان معين رغم بدايته من هذه المكان ، ولا بزمان معين رغم بدايته من هذا الزمان، هو بطل عام يمثل الأمة العربية كلها ، والتاريخ العربى كله .

وبذلك نستطيع أن نقول أن هؤلاء الأبطال في ضمير الإنسان العربي يمثلون الوحدة العربية في مواجهة كل الأخطار الخارجية وكل التمزقات الداخلية أيضاً ، وربما كانت هذه الأعمال الشعبية هي التي حفظت الإنسان العربي الوحدة التي كانت تشعر الإنسان العربي باستمرار أنه واحد في مصيرة وفي بيئته وفي ماضيه ، وعلى هذا فهو واحد في مستقبله ، وربما كان هذا أيضاً من العناصر الرئيسية في مقومات الوحدة العربية ، ونحن حين نتحدث عن مقومات الوحدة العربية نقول الدين وهو الإسلام واللغة وهي العربية والواقع الجغرافي أو المصالح هي مقومات هذه الوحدة ولكننا نرى أن الأخطر من كل هؤلاء هو وجود السير الشعبية هذه ، لأنها ظلت تعمل في عمق التاريخ العربي حاملة معنى الوحدة المصرية منذ البدء وحتى المواجهة مع القوى الخارجية . وعن البطل صاحب العمق التاريخي سيف بن ذي يزن وعنتر بن شداد والظاهر بيبرس وهي السير المكتوبة عن شخصيات لها أصول تاريخية ٥٥٥ ، وعن البطل الفترة والموقف سنجد على الزبيق وهو بطل من خارج التاريخ ألفه الكاتب نفسه ولكن ليست شخصية حقيقية بل هو شخصية شعبية لها أصولها ولكن هذه الأصول موجوده في ضمائر الناس وليس في صفحات التاريخ .

والقضية في الشخصية التي يمثلها سيف بن ذي يزن ، وهي الشخصية ذات الأصول التاريخية المعروفة ، أن القصص يبدأ من خلفية تاريخية معروفة ومن منطلق متفق عليه ، فعندما يذكر سيف بن ذي يزن فهو يتحدث عن اليمن ، فإذا سمى نفسه يحدد الزمان والمكان والمركة والمواقف ، بينما في السير ذات الأبطال المخترعة أو البطل الفكرة نتظر حتى ننتهي من قراءة السيرة لتتعرف عن أي عنصر يتحدث القصص وماذا يريد أن يقول .

فهناك يدلنى الاسم على موضوع الرواية والعمل ، فحين أتحدث عن الملك آرثر فأنا أتحدث عن المائدة المستديرة ، وعندما أتحدث عن كرومويل فأنا أتحدث عن صراع إنجلترا من أجل الديمقراطية وعندما أتحدث عن نابليون فأنا أتحدث عن مرحلة ما بعد الثورة الفرنسيه ومعارك فرنسا للسيطرة على العالم وعندما أقول هتلر فأنا أتحدث عن المانيا ومرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى . فأذن أسم البطل يحدد الأطار التاريخي والمعارك الدائرة . فى سيف بن ذى يزن ، لمن يعرف التاريخ العربى القديم ، نحن أمام اليمن والمرحلة التاريخية التى تصارع فيها اليمن ضد الأحباش وفى هذه الحالة ينتظر السامع والمتلقى أن يستمع لأحداث تاريخية معروفة وهذا لا يحدث فى السير الشعبية بالضرورة بعكس الرواية التاريخية تماماً الملتزمة بالحدث التاريخي المعروف .

فالسيرة الشعبية تتبع من الحدث التاريخي ، إذ هى تحدد فقط الإطار الزمنى والمكاني بأسم البطل وزمنه المعروف وهى بعد ذلك فى هذا الإطار التاريخي إلى الحدث الأسطوري أو الشعبى وتتحول الأحداث التى نعرفها فى التاريخ إلى مجرد خلفية بعيدة جداً قد يستعين بها القصاص وقد لا يستعين بها . فنحن أذن لا نتنظر فى سيرة كسيرة سيف بن ذى يزن أن نتعرف على معارك تاريخية بوقائعها التى حدثت بين الأحباش والعرب ، ولكن القصص فقط يعتمد على أساس وجود هذه المعارك ليجعلها منطلقاً لأحداثه دون أن يرتبط بالزامها عما جاء فى التاريخ ، فهو لديه بطل حرر اليمن وبطل يرتبط بالمعارك ضد الأحباش وهو فى نفس الوقت لديه معارك وعدوات قائمة بين العرب والأحباش . أما التفاصيل ، وأما الحقائق التاريخية ، وأما ما أهتمت به كتب التاريخ فهذه أشياء فى الخلفية وليست فى الأهمية الشعبية ، كل ما يهم القصاص فى إطار هذا الموضوع أن هناك بطلاً وأن هناك معركة قومية وعداء بين العرب والأحباش . أما كيف يدير القصاص هذه

المعارك وكيف يسرد هذه الوقائع ، وكيف يحدد مراحل الصراع ، فهذه قضيته هو الفنية ، فهو يعتمد على فنيته وعلى الواقع النفسى للبطل الذى تخيله وعلى نسجه من أحداث لتلائم هذا البطل المستدعى من عمق التاريخ ليكون بطلاً لعمل شعبي كبير فى سيف بن ذى يزن وتم عملية تحول البطل من بطل واقعى تاريخى إلى بطل أسطورى وبطل رمز لأمة وشعب ومن هنا تأتى ملامحه غير محددة تحديداً قطعياً ، أعنى ملامحه كأنسان يجمع معنى البطولة ومعنى الخير ومعنى القوة إن الملامح الإنسانية الخاصة تختفى قليلاً ويظهر مكانها المعنى الجرد العام . ومن هنا نجد أن ارتباط البطل بالتاريخ موجود ، وإن عدم ارتباطه بالتاريخ أيضاً قائم ، وهى نقطة هامة أيضاً فى السيرة الشعبية إذ أن البطل رغم أن له واقع تاريخى إلا أنه يتحرر من هذا الارتباط وأنه رغم وجوده داخل البيئة إلا أنه يتحرر من إطار هذه البيئة .

ولقد بدأ سيف وهو بطل يعنى وانتهى وهو بطل عربى عام ، فمعارك سيف بن ذى يزن التى سترأها فى سيرته . مرتبطة بمصر أكثر من ارتباطها باليمن ، وسنجد أن قضيته الرئيسية قد أصبحت استعادة مفتاح النيل من الأحباش ومفتاح النيل رمز فرعون قديم ، يعنى أن النيل له كتاب أو طلسم أو مفتاح . عندما يأخذه الأعداء يجربون ماء النيل عن مصر ، وعندما يسترد المصريون هذا الطلسم أو المفتاح يعود نهر النيل إلى الجريان فى أرض مصر . فالمعركة هنا إذ تدور حول استرداد مفتاح النيل من الأحباش حتى يجرى نهر النيل فى مصر من جديد .

الرمز هنا عربى لأنه رغم أن البطل يعنى إلا أنه يجارب فى قضية مصرية ، لأن البطل قد خرج عن حدوده الإقليمية ، ومن واقعة التاريخى لمثل معركة عامة عربية. وسنلاحظ أن معارك سيف بن ذى يزن أشترك فيها أبطال عرب من شمال الجزيرة وجنوبها ومن شمال وادى النيل وجنوبه أيضاً رأنا جاءوا بأسمائهم ذات

السمات التي تشير إلى أصولهم وأما جأوا بأسماء رمزية تشير إلى الدور الذي يلعبونه كممثلين لأكثر من بيئة ، فليس عيباً أن نجد في أبطال السيرة أسماء مثل سعدون الزنجي أو دمنهور الوحش أو أحميم الطالب أو الملكة جيزة . فانتخاب الأسماء هنا إجماع بوجود أكثر من بطل من أكثر من مكان يساندون البطل ويرمزون إلى البيئة العربية كلها . ويكمل لنا هذا المعنى أن سيف بن ذى يزن ينجب في مرحلة امتداده الأسطوري ثلاثة أولاد هم (مصر) الذي يملك شمال الوادي و(دمر) الذي يملك الشام وهو الذي يجري نُمر بردى وبينهما أبنة الثالث (نصر) الذي يرمز في اسمه لمعنى الأمل ، لاستمرار هذا التوحد السياسي في الامتداد والوجود والمصير معاً .

ترجع الدراسات حول سيرة سيف بن ذى يزن أنها كتبت في القرن الرابع عشر الميلادي بوجود شخصية ملك الحبشة (سيف أرعد) بأعتباره الشخصية الرامزة للأعداء والذي كان ملكاً على الحبشة حكمها فيما بين عامي ١٣٤١ ميلادية و ١٣٧٢ ميلادية . وهذه القفزة الزمانية التي جمعت بين سيف بن ذى يزن وهو ملك اليمن في القرن السادس وبين سيف أرعد وهو ملك الحبشة في القرن الرابع عشر ترسم لنا بوضوح اختفاء التحديد الزماني لحركة السيرة وحركة كتابها . والواقع أن هذا الجمع بين سيف أرعد وسيف بن ذى يزن أعطى مبرراً سياسياً جديداً لكتابة السيرة غير المعارك بين اليمن والحبشة تلك المعارك القديمة السابقة للإسلام ، إذا أن سيف أرعد كانت حياته امتداداً لسلسلة من أعمال القوة والإرهاب بدأت بحروب والده (عمدا صيون) على العرب القاطنين في منطقة السواحل المجاورة للحبشة أو في دولة الطراز القديمة وهي امتداد يعنى في قلب أفريقيا وذلك أثناء الحروب الصليبية ، مما يؤكد أن الحبشة لعبت دوراً في المواجه- بين المسلمين والغزاة الوافدين من أوروبا بأسم الدين . ومن هنا كانت

بداية سيرة سيف التي تجعل أمه (قمرية) جاسوسة للملك " سيف أرعد " على أبيه ذى يزن تفتته حتى تزوجها ثم تدس له السم لتقتله وفي عدة دراسات كشف الدراساتون هذه العلاقة المتشابكة بين العرب والأحباش في هذه المنطقة التاريخية بالذات ، من هذه الدراسات كتاب " علاقات الدولة المملوكية بالدول الأفريقية " للدكتور حامد عمار وكتاب بين " الحبشة والعرب " للدكتور عبد الحميد عابدين وتحدد لنا هذه الدراسات طبيعة العلاقات العدائية في عهد الظاهر بيبرس وملك الأحباش " أيكونوا " وفي عهد " ناواس كريستوس " وهو سيف أرعد " ونجد في صبح الأعشى " في الجزء الخامس منه ذكراً لهذه الحروب بين الأحباش وعرب الطراز . وربما كان الذي جمع عند مؤلفي السيرة بين هذين الزمانين المتباعدين هو طبيعة المعارك التي دارت بين الأحباش والعرب قبل الإسلام والأحباش والعرب في العصر المملوكي وربما كان الأمر وجود أسم سيف عند كلا البطلين اليمنى والحبشية ولكن هذا الجمع حقق من الناحية الفنية الشعبية قهراً لحدود المكان وتخطيطات لفواصل الزمن ومن هنا جاء التبرير في إغفال الحقائق التاريخية المدونة سواء حول الزمانين أو المكانين الذين يحددهما التاريخ ، وكان من هنا أيضاً المبرر الفني للإغراق في الإبداع الخيالي للأحداث والعلاقات وإدخال أبطال الجان والصحراء والحيوانات الخرافية التي تجعل للقصة منطقتها الخاص وأحداثها التي لا تخضع لقانون الحدث الزمني أو الحدث المكاني والتي تحقق فقط فكرة الموقف القومي عند الأعداء من ناحية فكرة التحام البطل مع قوى الخير التي هي قوى الإيمان بالله والارتباط بالدين الإسلامي كمحتوى فكري يجمع أبناء المنطقة جميعاً في مواجهة أعدائهم .

البطل في سيرة سيف متحرر من قيد المكان وقيد الزمان ، بطل يداعب ذهن المبدعين الخلاقين في دنيا الفنون على الإطلاق وما يزال الأدب المعاصر يحمل لنا

صوراً من أحلام هؤلاء المبدعين ومحاولاتهم في خلق هذا البطل ، ولكن ما نراه متحققاً هنا في السير الشعبية العربية بعامة وفي سيف بن ذى يزن على الخصوص تحقيقاً روائياً دقيقاً له منطق له رؤيته الخاصة وله نجاحه الإبداعي الذي يمكن أن يكون مجالاً لا ستلهمات فنية وابداعية دائمة كما يمكن أن يكون مجالاً لدراسات نقدية متعددة .

وقد أتاح تحرر البطل من قيدي الزمان والمكان لكتاب السيرة أن يتحركوا في لا زمان ولا مكان وفي كل زمان وكل مكان يشاءون ، كما أتاح هذا أن يتحركوا البطل يتنقل في المسافات الشاسعة وفي أسرع وقت أما عن طريق الجان أو عن طريق الأدوات السحرية التي زودا بها بطلهم والبطل يتحرك في الأرض كلها وعبرها ، كما يتحرك في السماء وفي باطن الأرض أيضاً وفي أعماق البحار كذلك هذه الحرية التي أتاحوها للبطل على الرغم من تصوراتها الخيالية ، وأحداثها الخرافية ، تلائم المحللين الذين يستطيعون خلق الاسقاطات التي يشاؤون والتي يوحى بها العمل الروائي الشعبي . كما أنه يخلق في السيرة جواً شبيهاً بجو الحلم أو جو الأسطورة ، حيث يلتقي الماضي بالحاضر بسهولة ، وحيث يتم التحرك عبر الزمان والمكان بيسر شديد

الفولكلور وتحديات العصر

١ - نحن نستعمل تعبير الفولكلور ونعنى به كل المعطيات الشعبية القديمة والموروثة والمعاصرة المتجددة في داخل المجتمع ، وهذا المصطلح ينطبق على المصطلحات الحرفية والتشكيلية والقولية أيضاً ولكننا نستخدم تعبير الأدب الشعبي ونعنى به المعطيات الفنية القولية الشعبية بالذات فالأقوال والمأثورات المرتبطة بالعادات الشعبية ، فولكلور وليست أدباً شعبياً .

أما الأمثال والحكم والمواويل والحكايات الخرافية والاقصايس الشعبية والقصائد القصصية ، فتدخل فيما نسميه بالأدب الشعبي ، وإن كانت أيضاً تدرج تحت تعريف فولكلور ولكن ليس كل ما هو من الفولكلور يعتبر أدباً شعبياً ونحن نتجه في جمع الفولكلور إلى ربط المقولة بسببها وبالعادات المتبعة حولها ، بينما نتجه في جمع الأدب الشعبي إلى الاهتمام بالقائل ، والأداة المصاحبة لقوله والظروف التاريخية المحيطة بهذا القول والأدب الشعبي أساساً أدب شفاهي يتناقل مشافهة وعن طريق الحفظ والسماع ، وحتى النصوص المدونة منه لا تمثل إلا مرحلة بعينها من مراحل تناقله ، وطبقة واحدة من طبقات روايته ، فليست هي أذن الصورة الوحيدة أو الأساسية في النص الشعبي والأدب الشعبي موروث جمعي ، أي أنه وليد الجماعة ومنتوج ثقافتها وفلسفتها وتعبيرها الأدبي والفني على السواء ، وهو لهذا يتحرك مع تحرك الجماعة ويتغير بما يحدث في هذه الجماعة من متغيرات ويخضع للعوامل الفاعلة والمؤثرة في البنية الاجتماعية خضوعاً كلياً .

٢ - ومن هنا كان رصدنا للأدب الشعبي هو محاولة للهاث بين الثابت والمتغير فعلياً أن نرصد ما هو ثابت مدركين مدى تحركه وتغيره، وقد كان هذا التعبير يتم ببطئاً في بقاء إيقاع التغير الاجتماعي نفسه ولكن الثورة التقنية في وسائل النقل والاتصال خاصة وسائل الاتصال الجماهيري والأعلامي ، دفعت بإيقاع التغير إلى سرعة كبيرة ينبغي أن توضع في الاعتبار عند جمع الموروث الشعبي وتصنيفه ، والواقع أن هذا التطور المذهل في وسائل المواصلات من ناحية ووسائل الاتصال الجماهيري من ناحية أخرى قام بدور هام في إفقاد الإنسان خصوصيته فإنسان العصر يقترب من أن يكون مواطناً عالمياً يشارك في تلقي كل الأحداث في كل بقعة من بقاع العالم ، كما يشارك في التأثير فيها ، فلم يعد الإنسان اليوم بمعزل عما يحدث في أرجاء العالم المتسع كما أن هذه الأحداث التي تقع لم تمتد قاصرة في آثارها على حدود البيئة التي تقع فيها ، بل أصبحت بشكل أو بآخر مؤثرة في حياة كل الناس أينما وجدوا وحينما كانوا ، فالمواطن في المنطقة العربية يعرف أن حياته اليومية مرتبطة في الثمانينات لا بالحروب الإيرانية العراقية وحسب ولكن بالحروب الأرجنتينية الإنجليزية أيضاً ، وأن أى تغير في النظام في الصين مثلاً، يلعب دوراً رئيسياً في الحياة اليومية وإيقاعها ، وهذا الذي حدث أدى بالإنسان إلى زيادة ارتباطه بكل المتغيرات بالعالم من حوله كما أدى إلى زيادة البحث عن المعلومات الجديدة عن مواطن هذه الأحداث وإنسانها وطبائعه وطريقة تفكيره وعاداته وتقاليده واهتماماته وطموحاته، والذي لا شك فيه أن كل يوم جديد يحمل للإنسان قدراً جديداً من زيادة الارتباط بالحس العالمي ويفقد تدريجياً خصوصيته المرتبطة بمدى ارتباطه بالبيئة والموروث وتثبته بالتقاليد القديمة المرعبة والعطاءات الذكرية الفلسفية المتوارثة ، من هنا يتبع الخطر الأول الذي يهدد الموروث 'ثقوكلورى للشعوب والذي يمثل في نفس الوقت أول عقبة هامة تواجه

جامع الفولكلور وتمثل تحدياً لجهوده ، فالمتغيرات كما تحدث أثرها في الإنسان تحدث أثرها أيضاً في صورة موروثه وما ينبغي لديه من عادات مرتبطة بهذا الموروث ، وهذا الإيقاع الحضارى السريع ينبغي أن يواجه بسرعة إذا أردنا أن نجتمع تراثنا الشعبى قبل الضياع ٠٠٠ ولا يقتصر التأثير الذى تحدثه وسائل الاتصال الجماهيرى على هذا بل تتعداه إلى طبيعة المنقول الشفاهى الشعبى أيضاً وذلك بعدة طرق .

٣ - الطريقة الأولى (الإزاحة والحلول) :

هى عملية الإزاحة والحلول أى أن المعطى الفنى القولى الذى تقدمه هذه الأجهزة يزيج الموروث الشعبى الشاهد المتوارث تماماً ليحل محله قائماً بوظيفة فى التعبير والامتناع معاً ، ويساعد على هذه ما لهذه الوسائل من طبيعة جماهيرية ، أى أنها تتم عن طريق الاتصال بالمجاميع لا بالأفراد ، عكس الكتاب الذى هو وسيلة فردية فى التلقى والعطاء ، أما الأذاعة والتليفزيون فمتملقها جمعى والأعمال المقدمة فيها تستهدف الجماعة بالدرجة الأولى ومن هنا كانت عملية الإزاحة والاحلال عملية طبيعية إذا حلت هذه الأجهزة محل الراوى الشعبى القديم أو محل الجدة حاملة التراث ، كما أن طبيعة التجاوب الاعلامى مع الأحداث اليومية قد جعل طبيعة الارتباط بنبض الجماهير وردود افعالها تجاه الأحداث اليومية أمراً ضرورياً .

الطريقة الثانية (التغيير والتزييف) :

هى التغيير والتزييف، وذلك أن وسائل الاعلام تتصل بالناس مستعملة لغة الناس وأسلوبهم فى التعبير والتفكير معاً وأباححت لنفسها استعمال الموروث الثقافى لتقديم القضايا التى تطرحها على الناس ، سواء كانت هذه القضايا فنية بحتة أو ثقافية أو سياسية ، وقد تم هذا دون تخطيط ودراسة أو وعى بخطورة هذا الأمر

على تزييف هذا الموروث حتى عند حامله الأصليين الذين أثرت فيهم هذه التحويرات التي لوت عنق الموروث لصالح الأعلام وهذا الخطر يمثل التحدى الفنى الهام الذى يواجه جامع التراث الشعبى اليوم .

وكل يوم جديد يحمل إلى هذا الموروث موجة جديدة من الزيف وخطر التغيير والتبديل الذى يستهوى الحاملين الأصليين له ، والانتباه إلى هذا الخطر يقتضى من جامع المادة الفولكلورية أن يكون واعياً بدخول عنصرى الاحلال والتغيير فى المادة الشعبية التى يريد جمعها حتى فى أكثر البيئات انغزالأ .
وهنا يدخل أيضاً عنصر السرعة والذى أشرنا إليه عندما قلنا أنه فى لهات مع الثابت والتغيير .

الخطر الثالث (سرعة الإيقاع) :

الذى يواجه نقاء الموروث الشعبى هو سرعة إيقاع التغيير الحضارى الذى يتم قبل أن نستطيع رصد الواقع المعاش ، والمجتمعات تتعرض فى ظروف العالم الحديث إلى تفكك العرى التى كانت هى السياج لبقاء هذه المجتمعات فى تماسكها وترابطها إذا ظهرت معالم التغيير فى الوظيفة القديمة للمجتمع سواء فى تخصصه الذى تفرضه البيئة الجغرافية أو فى تخصصه الذى تفرضه البيئة الاجتماعية وأحدثت الآلة والتغيير الصناعى الضخم ونفوذ الدول صاحبة الثروات والتأثير الإعلامى والعلمى دورها الكبير فى تحويل المجتمعات المنتجة إلى مجتمعات مستهلكة والقضاء كلية على بعض الوظائف الاجتماعية التى كانت ضرورية من قبل وإلى خلق روح الغربة والهجرة عند إنسان العصر ، كما أمتد هذا إلى طبيعة العلاقات الأسرية التى ظلت كقنيد ثقافى متوارث يحافظ للإنسان على قيمة ونسب علاقاته المتوازية بباقى أفراد المجتمع؛ كل هذه التغيرات أفقدت الموروث الثقافى الشعبى

قدسيته القديمة عند الناس ، فعدم الارتباط بالجذور يتبعها بالتالي عدم احترام الموروث الذي يمثل هذه الجذور في وجودها التاريخي وفي واقعها المعاش على السواء ، هذا الخطر ليس خطراً أمام جامع الفولكلور وحسب وإنما هو خطر يواجه الحضارة ودارسها والاجتماع ودارسه، وقد حدث بالفعل أن كثيراً من المناطق السكانية التي كنا نسميها مجتمعات قد أصبحت بحكم تزايد عوامل هذا الخطر منفصلات إنسانية لا مجتمعات إنسانية حيث يتحول الفرد إلى شيء قائم بذاته ، هذه المجتمعات أصبحت لا تقدم التعاطف ولا الحب لباقي أفراد المجتمع وهذا يعني ضياع القيم والمعتقدات التي قامت في جذورها الأولى على خلق مجتمع يجمع بين الإنسان والإنسان ويثبت هذه القيم ويحافظ عليها ويحاول أن يقدم لها الصورة الحجة الممكنة من جيل إلى جيل ، وإذا كان الفولكلور هو حكمة الشعب فإن تفكك معنى الوجود الشعبي الجمعي يمثل خطراً داهماً عليه وهذا الخطر لا بد من مواجهته بعاملين ، السرعة في الجمع ، والوعي بمحقيقة عوامل النحت التي تعمل عملها في إذابة الصياغة المجتمعية خلوصاً إلى التضافر في إيقاف هذه الحركة التي يبدو أنها غدت حتمية .

٤ - هناك عنصر رئيسي هام ينبغي أن يوضع في الاعتبار وهو التغيير اللغوي أو ما يحدث في اللغة من إضافة وتغيير ومزاوجة بين الفصحى والعامية واللغة الثالثة أو لغة المدنية ، هذا التحرك الدائم في اللغة خلق عندنا ما نعرفه باسم لغة السينما ولغة الصحافة ولغة الأغنية إلى جوار لغة المثقفين في المدينة ، وأصبح هذا المسرح اللغوي عاملاً مؤثراً عند تداول النصوص الفولكلورية التي أصبح من المتعذر أن نحكم على مدى نقائنها اللغوي وارتباطها بالموروث القديم ، وأصبح على جامع الفولكلور أن يضع هذا الأمر في اعتباره وأن يحاول أن يقيم المعادلة الصعبة في الوصول إلى ما هو موروث بوضعه اللغوي القديم ، وبين ما تم العبث به وسط

الدرامات اللغوية المتعددة التي تؤثر فيه ، وينبغي أن تدرك كحقيقة أولى ، أن اللغة العامية ليست شرطاً في النص الفولكلورى ، فليس كل ما هو عامى تراث فولكلورى ، وأن الكثير من مآثوراتنا الشعبية وصلتنا باللغة العربية أما الفصحى الكاملة وأما اللغة القريبة من لغة الحديث المتداول إلى حد كبير ، وعلينا أن ندرك هذه المشكلة اللغوية بكل أبعادها وأن نرصدها على حقيقتها باعتبارها التحدى الرابع الذى يواجه جامع المادة الفولكلورية .

٥ - أما التحدى الخامس فهو أخطرها جميعاً وهو دخول أجهزة سياسية داخلية وخارجية على السواء ، وهذه الأجهزة تستخدم الموروث الشعبى فى تثبيت قيم سياسية معينة وتوجيهها وتقوم هذه الأجهزة بتزييف المقولات الفولكلورية وطرحها على الجماهير باعتبارها من المآثورات الشعبية المتداولة أو باعتبارها من المنتج الشعبى التلقائى الذى يعبر عن فكر الأمة وروحها . . . ونحن جميعاً نعرف كيف استخدمت الحكاية الشعبية والمثل والحكاية الخرافية والنكتة تماماً كأستخدام الإشاعة كسلاح سياسى منذ الحملة الفرنسية ، وما أطلقتها أجهزة نابليون بونابرت من مقولات شعبية ، وحتى اليوم وهذا الخطر يمثل للدارس تحدياً دائماً لأن هذه الأجهزة لا تكف عن الاستمرار فى تقديم هذه البضاعة المزيفة التى تحتاج من الجامع للمادة الفولكلورية إلى انتباه دائم ويقظة مستمرة وهذه المآثورات والتحديات جميعاً تستدعى ضرورة وجود المنهج والهدف والخلفية الثقافية العلمية قبل أن يبدأ الباحث فى عملية الجمع الفولكلورى .

السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب والهدف القومي

اشتد الاهتمام في الأونة الأخيرة بالسيرة الشعبية العربية ، سواء من جانب الدارسين ، أم من جانب المبدعين الجدد ، وخاصة في دنيا المسرح والأذاعة والتلفزيون ٠٠٠ واهتمام وسائل الإعلام الحديثة ، بالسيرة الشعبية معناه أنها تدخل دنيا الناس من أوسع الأبواب ، وأن الحظر الذي فرض عليها ، واستمر سنوات وأجيالاً قد آذن بالزوال ، لتخرج إلى الوجود الأدبي من أوسع الأبواب ، وأكثرها إنتشاراً ، وأعلما صوتاً ٠٠٠ فقد أصبحت السيرة الشعبية مادة من مواد مناهج الدراسة في كليات الآداب المختلفة ، وفي مناهج المعهد العالى للفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون بالقاهرة ٠٠٠ كما أصبحت السيرة الشعبية مجالاً لاستلهامات كثيرة في المسرح ، فقدمت عروض مسرحية عن الزبير سالم وعلى الزبيقي ، وأبي زيد الهلالي ، بل قدم أكثر من عرض شعبي عن الهلالية في أكثر من بلد عربي ٠٠٠ وبنفس القدر حظيت السيرة الشعبية بأهتمام الروائيين العرب . فصدرت عدة أعمال روائية (تعصّر) السيرة أى تعطيها في قالب العصر ومعطياته الفنية والروائية المعاصرة ، أو تستلهم هذه السير في أعمال روائية مليئة بالاسقاطات الفنية المعاصرة التي تحمل هموم العصر ومشكلاته الاجتماعية والسياسية معاً ٠٠٠٠

وفي نفس الوقت صدرت عدة دراسات نقدية حول السيرة الشعبية تحاول أن تعرف على حقائقها الفنية ، وتحاول أن تعرف على هذا الشكل الفني الخاص الذى يسمى السيرة الشعبية فهل السيرة الشعبية مجرد عطاء فولكلورى لا قاعدة له ولا منهج ككل الأعمال الفولكلورية التى هى ابتكار فطرى ، تلقائى ، يحمل خبرة الشعوب وحكمتها ، ولكنه لا يخضع لجهود مثقف ملتزم ، بمنهج إبداعى محدد ؟ ، أم هى شىء آخر ؟ وأكتشفت الدراسات المتابعة والتى تم كثير منها فى حضن الجامعة ، أن السيرة الشعبية شكل فنى خاص ، له قواعده وأصوله الفنية . وأن كتاب السيرة الشعبية المجهولين يلتزمون جميعاً بمنهج فنى ثابت ، وإن هذا المنهج الفنى ترك أثراً لا على أعمالهم وحدهم ، وإنما على أعمال كثيرة تأثرت بهم فى الإبداع الفنى الروائى الغربى وبدأت تظهر دراسات نقدية مقارنة تحاول أن تحدد العلاقة بين سيرة عنتره وبين دون كيشوت ، وبين على الزبيق وأدب البكاريسك الأوروبى كله ، وبين عنتره وذات الهمة وأدب الشيفالين أو الفرسان الذى احتل مكانه كبيرة فى أدب العصر الرومانسى الأدبى فى الغرب .

فهذا المصطلح (السيرة الشعبية) يثير أشكالاً نقدية ومنهجية كثيرة ، فمنذ البدء رفضه علماء اللغة العربية المرتبطون بالثقافة الدينية من ابن كثير إلى محمد عبده . فالكل اعتبر هذا الفن خطراً على الثقافة الدينية القائمة على النقل والحفظ ، والارتباط بالنص وحده . ولعلنا نحس من هذا أن هذه الأعمال المسماة بالسيرة الشعبية كانت خروجاً فنياً وأدبياً شعبياً على الثوابت التى فرضت على العقل العربى وموقف بعض العلماء والمفكرين العرب القدماء من السيرة الشعبية ارتبط إلى حد كبير بمفهومهم لمعنى العلم ، ومفهومهم أيضاً لمعنى التعليم

وواضح أن العلم عندهم كان هو التحصيل لا التجريب . والتفسير والتهميش والتذليل لا المناقشة والاعتراض والاكتشاف والعلم عندهم هو علم نقلى

لا ابتداء . فالابتداء أو الاجتهاد قد يخرج صاحبه عن الجادة وينحرف به عن الصواب . وواضح أيضاً أن التعليم ارتبط بمعنى التلقين ، والأخذ عن السلف ، والاهتمام بتوثيق المعلومة والتأكد من صحتها عن طريق التأكد من سلامة النقل ، وصحة تسلسل الرواة للمعلومة تاريخية كانت أم أدبية أم دينية والبحث باستمرار عن الشيوخ الحفظة الذين هم (خزانة العلم) لما اشتهر عنهم من دقة في النقل ، وتمحيص في النص للتأكد من صحة المنقول وسلامته وقد انعكس هذا كله على العلوم الأخرى غير الدينية أو اللغوية ، كما انعكس على الفن بكل أنواعه وأشكاله ، ومنها فن القول ، أو فنون الكلمة .

فموقف العلماء القدماء - ربما وبعض المحدثين أيضاً ، لم يأت من فراغ وإنما هو وفاء لما ترسب في الذهن العربي من كراهة لكل ما يخالف الحقيقة ، أو ما كانوا يسمونه بالكذب ، وصدت عن كل ما هو ابتداء وابتكار وخلق فني جديد ، وخوف من دخول مترسبات قديمة ترتبط بالموروث الاسطوري القديم ، مما هو عود إلى مقولات وثنية قد تحمل في تضاعيفها من الفكرة ما ينهى الإسلام عنه ، وما أمر الإسلام بتركه .

والواقع أن انصراف طبقات الشعب المختلفة إلى السيرة الشعبية ، هدد بأن تكون هي المحتوى الثقافي الرئيسي عند عامة الناس ، وهدد بإزاحة أدباء الدولة الرسميين عن مكان الصدارة والتأثير الفعال في نفوس الناس لما تحمل من قيم إنسانية معاشه وخطيره يحسها الناس ويودون لو وجدوا التعبير الفني عنها ولعل أبرز مثل لها هو سيرة عنتره العبد الأسود الذي يرفض العبودية ، ويرفض الموقف الاجتماعي المتدني الذي يفرضه عليه لونه ، وتصبح السيرة الشعبية التي عنونت باسمه ، ملحمة تمرد إيجابي على المواضع المغلوطة التي فرقت بين الناس على

أساس من الأصل أو اللون . . . وكذلك تصبح السيرة الشعبية المعنونة باسم ذات الهممة ملحمة تمرد إيجابي على وضع المرأة المتدني في المجتمع العربي ، وربما في المجتمع الانساني كله ، بل وتصبح أول صيحة تمرد على التفرقة التي فرضتها مسلمات اجتماعية مغلوبة بين الرجل والمرأة على أساس من نوع الجنس . . . وعلى أساس من وهم مقولة تفوق الرجل وسيادته ، والتي فرضت نفسها على العالم كله وحتى ما بعد القرون الوسطى .

فالثقافة التي قدمتها (السيرة الشعبية) منذ البدء ثقافة تطلع ، أو هي بمعنى أصح ثقافة التعبير عن قضايا الإنسان والسؤال عن سر ما في حياة الإنسان من أوضاع لا يرضى عنها ، ولا يرضاها ، منهجا وأسلوباً للحياة . . . ثم محاولة تغيير هذه الأوضاع عن طريق رحلة البطولة التي ترسم حياة البطل في السيرة الشعبية وتحدد معالم البطولة التي لا ترتبط بالتفوق الجسدي ، أو بالمهارة الفردية وحدهما ، وإنما ترتبط أساساً بالفعل الجمعي ، والتواكب الجمعي في تحقيق الهدف العام . . . فالبطل في (السيرة الشعبية) يتحرك دائماً في كوكبة من الأبطال المساعدين ، مما يجعل بطولته بطولة جمعية لا بطولة فردية ، ومما يجعله بطلاً قومياً ، لا بطلاً فردياً متميزاً لصفات ذاتية فيه ، بل هو بطل يرتبط بالجماعة ويدعوها إلى احتدائه ، واتخاذ القدوة منه . فهي أذن دعوة إلى التمرد الجمعي على الأوضاع القائمة ، ودعوة تصل عن طريق الفن ، إلى كل قلب ووجدان ، عند جموع الشعب قاطبة ، إلى التحرر والتفكير ، والتغيير .

ومن هنا كان موقف كتاب كل عصر ، وكل جيل من المرتبطين بمعنى الصدارة الأدبية والفكرية من ناحية ، وبمعنى الولاء للسلطة الحاكمة من ناحية

أخرى . من هنا كان هذا الموقف الراض للسيرة الشعبية ، هذا الموقف الذى تحول من الرفض إلى المنع والحجب الكامل عن المتلقى لها .

ومع كل هذا عاشت هذه (السيرة الشعبية) عبر العصور ، وعبر كل هذه المخطورات ، وكل هذه الحرب الشعواء التى استهدفتها ، واستهدفت رواتها ، ثم استهدفت طبعاتها آخر الأمر . إلا أن الخطر الحقيقى الذى استهدفتها ، ولم تكن تتوقعه أبداً ، هو التحول الحضارى فى حياة الإنسان العربى هذا التحول الذى مارسه شاء أم لم يشأ ، رفضه أم وافق عليه ، ولكنه تحول حضارى موجود وقائم ، ولا يمكن أن تنجيه أى قوة رافضة ذلك هو التحول الاعلامى ، الذى حول السحر القولى كله إلى جهاز الأذاعة المرئية ولم يعد للراوى الشعبى مكاناً فى جلسة السمر الليلية القديمة التى تقوم عليه وعلى ربابته ، وعلى ما يقدمه من حكايات وبطولات ومسامرات .

وما حاول ابن كثير أن يفعله وفشل ، وما حاول محمد عبده أن يقرره بالأمر والسلطة وفشل ، وما حاول جورجى زيدان بالممارسة الفنية وإعطاء البديل ، وفشل ، نجحت فيه التقنية الحديثة ، حين قدمت جهاز الراديو والتليفزيون الذى هو جهاز شديد الجذب ، ومتلقى (السيرة الشعبية) كان يتلقاها دائماً صوتياً ، فهزم الجهاز الجديد ، الراوى القديم ، وقهره ومحاه .

وقد شهدت بنفسى فى طفولتى المتقدمة إلى مرحلة الصبا . . . معلم القهوة، وهو يقيم احتفالاً بوضع جهاز الراديو الفيلىس المربع فوق المكان الذى كان يجلس فيه الراوى الشعبى ، أو فوق دكته التقليدية القديمة وشهدت محي

راوى القهوة الدائم ، وجلوسه فى مكانه ، ثم صمته وحرته ، ثم انسحابه
المصمت الدائم والنهائى

ومن ساعتها انسحبت (السيرة الشعبية) كشيء حى دائم ومتواجد كل
ليلة ، وكل سهرة ، وكل مقهى من حياتنا ، لتفسح المكان للغازى الجديد . . .
لهذا الجهاز السحرى الذى يحمل إلى رواد المقهى القرآن الكريم بصوت الشيخ
رفعت ، والشيخ على محمود ، والشيخ طه الفاشنى ، هؤلاء الصيته ، الذين كان
أولاد البلد ، يهرعون إلى المآتم التى يجيئونها ، قاطعين المسافات ، دون كلل لكى
يحفظوا بسماعهم . . . ثم يحمل أيضاً أصوات مطربى العصر من الشيخ زكريا أحمد
إلى صالح عبد الحسى ، ثم أم كلثوم وعبد الوهاب . إن وضع جهاز الراديو
باحتمالية علنية صاحبة فوق ذكوة الشاعر الشعبى ، علامة مميزة وهامة فى تاريخنا
الأدبى كله . فليس من فن فى الدنيا أعلنت هزيمته ، كما أعلنت هزيمة (السيرة
الشعبية) المروية بالربابة أمام الواصل الجديد . وتراجع الراوى الشعبى ثم اختفى فى
الريف ، والصعيد ، ثم تقلص ، وتراجع ولم يعد أحد يحتفى بأن يحفظ (السيرة
الشعبية) ومات الحفظة المبدعون ، ثم مات الحفظة المقلدون ، ولم يبق من كل رواة
(السيرة الشعبية) إلا رواة السيرة الهلالية التى ظلت صورتها الشعرية التى تسمح
بالرواية الشفاهية موجودة ومتداولة . أما الظاهرية - أى رواة سيرة الظاهر
بيبرس ، والعناترة ، أى رواه سيرة عنتره بن شداد ، والحكواتية أى رواه سيرة
سيف بن ذى يزن ، وذات الهمة وعلى الزبيق وحمزة البهلوان فقد تراجعوا حتى
اختفوا تماماً ، وآخرهم وحتى الخمسينات من هذه القرن كان رواة سيرة سيف
ابن ذى يزن .

وهذا الانحسار يعنى أن زمن الراوية الشعبية ، أو زمن التعامل الفولكلورى قد انتهى بالنسبة للسيرة الشعبية . تماماً كما انتهى هذا التعامل بالنسبة لحكايات ألف ليلة وليلة إذ لم تعد هذه الحكايات هي زاد الجدات والخالات في تسليّة الأطفال وتعليمهم - لأن الجدات والخالات أنفسهن لم يعدن متفرغات لتربية الاطفال أو تسليتهم أو تعليمهم عن طريق القص ، فقد أصبحن جميعاً عاملات ، تشغلن هموم تحصيل الرزق عن واجبهن الاساسى في التربية والتعليم لابنائهن ، وأحفادهن على السواء والملاحظ أنهن قد انفصلن عن التيار الثقافى المستمر الذى كان ينقل هذه الحكايات من جيل إلى جيل ، من جدات إلى أمهات ، يصبحن بعد حين جدات .

حدثت القطيعة في الراوية الشفاهية الطبيعية ، حين أصبح الراوى الطبيعى مشغولاً عن مواصلة الراوية بما هو - في تصويره - أهم في استمرار مقومات الحياة والوجود - ومن هنا تعثرت هذه المقومات الحقيقية في استمرار الثقافة وتواصلها، أو استمرار الوجود للإنسان المرتبط بجذوره وتراثه - ولا استمرار العطاء الحضارى المتناقل من جيل إلى جيل ، ومن عصر إلى عصر . ومن هنا ، انتهى الدور الفولكلورى للسيرة الشعبية ، باعتبار التناقل الشفاهى جزءاً هاماً ورئيسياً في تصنيفها كنصوص فولكلورية ورحلت كل هذه النصوص إلى مرحلتها المدونة والمطبوعة للتحويل من تراث فولكلورى متداول شفاهياً ، إلى موروث فولكلورى متناقل مطبوعاً ، ومتاحاً ، لكل القارئ والشاديين من ناحية ، وكموروث كف عن التحرك الدائم في الزمان والمكان ، ليكشف وجوده في نصه المطبوع والثابت .

وحين يتحول النص الشعبى إلى نص لا يتناقل شفاهاً ، وانما يتناقل من نص مطبوع ثابت ، يفقد معناه الفولكلورى تماماً - فهو يفقد عنصر الاضافة المستمرة

عن طريق التناقل الشفاهي ، بمعنى أنه يفقد عنصر النمو الشعبي الدائم والمستمر . ويصبح بالتالي نصاً ثابتاً يملكه المثقفون والمبدعون ، أصحاب القدرة على الابداع الذي يحيل العمل إلى عنصر فيه من المعاصرة قدر ما فيه من التراث وفيه من الثقافة أعلى كثيراً مما فيه من التلقائية ومن هنا يتحول النص الشعبي إلى نص أدبي لا إلى نص فولكلوري - ويصبح - بالدرجة الأولى ملكاً لدارس التراث الأدبي قبل أن يكون ملكاً لدارسي الفولكلور والتراث الشعبي .

و حين يتوقف التراكم الفولكلوري ، يتوقف التناقل الشعبي للسيرة الشعبية . . . يبدأ فعل أدبي جديد ، لا يقوم به هذه المرة المبدعون الشعبيون ، وإنما يقوم به الأدباء وأصحاب العطاء الأدبي في الشعر والقصة والمسرحية . إذ يستلهمون نصوص السيرة ، أو بعض مواقفها ، أو بعض شخصياتها الدالة وذات التكوين الأدبي المتكامل في أعمالهم الأدبية الجديدة . ويخرج الأمر تماماً بهذا من المحيط الشعبي للإبداع ليدخل في دائرة المحيط الذاتي في الإبداع .

وإن كنا في نص السيرة الشعبية المتداولة نبحث عن الذات الجمعية من خلال فرز المكونات الشعبية للنص ، فنحن هنا نبحث عن السمات الذاتية للكاتب من خلال دراسة اللغة والأسلوب ، وحرفيات النوع الأدبي المستعمل .

وسواء كان النص الذاتي الجديد يرتبط ارتباطاً كاملاً بسير الأحداث ، وتثبيت الشخصيات للسيرة المستلهمة ، أم كان يتحرك بحرية أكثر ، فيجتري ويضيف ، أو كان يخرج تماماً عن النص ويكتفي باستلهامه واستيحاء فكرة فنية من موقف من مواقف السيرة . . . فالعمل هنا يرتبط بالموروث الشعبي من ناحية الأصل ، ولكنه يقدم العصر من خلال رؤية كاتب بعينه ، يرتبط بثقافة بذاتها ،

ويتبنى موقفاً حياتياً له خصوصيته . . . وهو يعبر عن المجموع بقدر ما يعبر أدب عصر عن عصره ، وبقدر ما يعبر أديب عصر ما عن موقفه من عصره ، ورؤيته له . والقضايا المطروحة هنا مهما كانت شموليتها ، هي قضايا مرتبطة بموم هذا الكاتب ومدى شمولية رؤيته .

فالسيرة الشعبية في مفرداتها الأولى كانت جزءاً من هذا الفن الشعبي الخالص الذى تسميه الحكايات الشعبية ، ذات التلقائية في الابداع ، والعفوية في التعبير ، والشمولية في المضمون . . . ثم تحولت إلى أن تكون جزءاً من هذا الأدب الشعبي الذى تسمية الحكايات الخرافية ، التى دخلتها الثقافية الجمعية ، ودخلتها ألوان من الترتيب والتنسيق ، اخرجتها من حدود التلقائية في الابداع ، والعفوية في التعبير لتعيش بين عالمى الفولكلور والأدب ، كمرحلة انتقالية لدخولها مرحلة الأدب الشعبي تماماً فى تكوينها الملحمى على شكل السير الشعبية ذات المنهج الفنى الخالص، من ناحية البناء الفنى ، ومن ناحية بناء الشخصيات ، ومن ناحية الأهداف الفنية ، والأهداف القومية الجمعية على السواء ، ولكنها حتى هذه المرحلة ما زالت تدخل فى إطار الدرس الشعبي ، وفى إطار التعبير الجمعى . وتصديق هنا مقوله أن كل أدب شعبي فولكلور ، ولكن ليس كل فولكلور أدباً شعبياً .

وهذه المرحلة هى التى تؤهل هذه السير لتكون مجال استلهام دائم ومستمر لأدباء كل عصر ، لابداع أدبهم الذاتى الخاضع لاحكام النقد الأدبى الخالص . وإن كان الأدب الذاتى يراعى فى أعماله المطبوعة التلقى الفردى للقارئ ، إلا أن هذا الأدب حين يبدع فى مجال وسائل الإعلام الجماهيرى يعود مرة أخرى إلى مراعاة التلقى الجمعى فى أصوله الأولى التى راعاها مبدع السيرة الشعبية الأصلية ،

إلى جوار مراعاة قواعد الأدوات الفنية الإعلامية المستعملة . إذ يتم استبدال الراوى وربابته ، بالكاميرا والميكرفون والأضواء والمؤثرات المسرحية أو الإذاعية أو المرئية فى كل وسيلة من هذه الوسائل الإعلامية التى يعود النص الشعبى عن طريق الكاتب المعروف والمحدد إلى التواصل مع جماهير غفيرة من المتلقين ، تماماً كما كان هو الحال فى التداول القديم .

ولكن جمعية التلقى هنا يحكمها التطور التقنى لوسائل الاعلام ، ويحكمها الوجود الثقافى والفنى للكاتب ، والوجود الحرفى والثقافى للمخرج ، والوجود المتمرس والمتمكن لأصحاب الديكور والكاميرات والميكروفونات وآلات التسجيل وجيوش من المساعدين فى دنيا الملابس والاكسسوارات والمؤثرات الصوتية والحيل السينمائية

فشعبية التلقى لا تلغى ذاتية النص ، وإن كان النص هنا يشترك فى تقديمه العديد من الذوات ، ولكنها كلها زوات لها خصوصيتها وثقافتها المتميزة ، ورؤاها الفنية والاجتماعية الواضحة .

ولكن شعبية التلقى تفرض على الكاتب والمخرج وهذا الجيش من العاملين فى تنفيذه ، حتمية دراسة النص الشعبى الأصلى ومعرفة أسراره فى البناء الفنى وفى اللغة والأسلوب ، أو فى الحبكة الدرامية ، وفى الأهداف الفنية والقومية الأصلية ، أى الموجودة فى النص الشعبى المستوحى .

وهذه الدراسة هى التى تتيح للسيرة الشعبية زحمتها أى تواصلها مع الحس الجمعى المتواصل ، وتجعلها تزدى دورها القديم فى ربط المتلقى عبر الزمان وعبر

المكان معا ، لتكون زاداً قومياً فنياً ، يؤدي دور السيرة الشعبية القديمة في خلق الحس القومي ، وتأكيد ، وربط المؤثرات الوطنية التي تكون في مجموعها الوجود القومي لأبناء المنطقة كلهم ربطاً ثقافياً وفنياً يربط وجودهم الحالى من ناحية ، ويمدهم بزاد من الترابط المستمر الموروث والمستقبلي أيضاً .

وهذه الدراسة تنقص معظم الأعمال التي استلهمت التراث الشعبي العربي بعامة ، والسيرة الشعبية العربية على وجه الخصوص . فخرجت معظم هذه الأعمال كأداة تسلية وترفيه وحسب ، دون أن تضم في أعماقها الوجود الثقافي الضروري والفهم ، والذي يحقق دون جهد كبير معادلة الإصالة والمعاصرة ، ويربط المثقف العادى بجذور تراثه الفنى والاجتماعى والتاريخى دون عناء التحصيل ، بل ييسر التلقى الفنى والتذوقى الذى أجهد مبدعوه أنفسهم في تحقيق الصدق الفنى ، الذى هو الباب الحقيقى للأمتاع إلى جوار الشفيف وهما المحوران الرئيسيان اللذان قامت عليهما السيرة الشعبية في تحقيق أهدافها الفنية والقومية على السواء .

ولو تحقق هذا الدرس لكان وجود الراديو والتليفزيون محل الراوى الشعبى انتصاراً جديداً للأدب الشعبى لا هزيمة كاملة له ، بل لكان وضع جهاز الراديو مكان راوى السيرة القديم إيذاناً بدخول السيرة الشعبية العربية والأدب الشعبى كله عصر العلم والتقنية الحديثة ، وانتصاراً لكل الإبداع الشعبى الأصيل .

الأدب الشعبي وعصر الاتصال العالى

أقامت الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية ندوة في القاهرة ، شاركت فيها الشعبة القومية لليونسكو لإعداد برنامج مصرى لتحقيق أهداف العقد العالى للتنمية الثقافية

ولهذا العقد نقاط رئيسية أربع هي : -

- مراعاة البعد الثقافى للتنمية .
- تأكيد الذاتيات الثقافية .
- زيادة المشاركة في الحياة الثقافية .
- النهوض بالتعاون الثقافى الدولى .

وهذه الندوة على ما حفلت به من مناقشات ، وصراعات فكرية حادة ، لم تسفر إلا عن توصيات باهتة مسطحة لا تقدم في هذا المجال كثيراً أو قليلاً .

ويهمنا من كل هذا ، معنى الأهتمام بالربط بين التنمية والثقافة ، ومعنى تأكيد الذاتيات الثقافية . . . ونحن نترك الجدل في كل النقاط لنقف عند نقطة واحدة هامة بالنسبة لنا في الدراسات الشعبية هي التأكيد على الذاتيات الثقافية للشعوب . . . ويقول دليل العقد العالى للتنمية الذى تقدمه اليونسكو بين أيدي المختلفين بهذا العقد : « أن الذاتية الثقافية تعنى أولاً وقبل كل شيء تعريفنا التلقائى بأننا أفراد نتمى إلى جماعة لغوية محلية أو إقليمية أو وطنية بما لها من قيم متميزة (أخلاقية ، جمالية ، . . . الخ) ويتضمن ذلك أيضاً الأسلوب الذى نستوعب به تاريخ هذه الجماعة وتقاليدها وعاداتها وأسلوب حياتها ، وإحساسنا بالخضوع

أو المشاركة في / أو تشكيل قدر مشترك ، ونعني الطريقة التي تظهر فيها أنفسنا في ذات كلية حيث نرى انطباعاتنا الخاصة بصفة مستمرة مما يمكننا من بناء شخصياتنا من خلال التعليم والتعبير عنها في العمل الذي يؤثر بدوره في العالم الذي نحيا فيه .»

وعلى الرغم من محاولة كاتب هذا النص أن يستوعب أكثر من اتجاه ، وأكثر من رؤية إلا أن النص جاء - وربما من جراء هذه المحاولة ، غامضاً وناقصاً بشكل ملحوظ . حتى ليعقب عليه هو نفسه قائلاً : « وعلى الرغم من أن الذاتية الثقافية لا تتأكد بالضرورة على هذا المنوال ، وعلى الرغم من أن أشكائها وتكوينها قد تكون غير واضحة إلا أنها تعد بالنسبة لكل منا كأفراد نوعاً من المعادلة الأساسية التي تقرر بطريقة إيجابية أو سلبية الطريقة التي نتسبب بها إلى جماعتنا وإلى العالم بصفة عامة .»

ومع كل هذه العبارات الفضاضة والغامضة تظل الذاتية الثقافية آخر الأمر وأوله ، هي الثقافة الخاصة لكل شعب ، تلك الثقافة التي تكونت عبر أجيال طويلة من ممارسة الفعل الحضاري ، وتبلور فيها مفاهيم هذا الشعب وخصائصه الذاتية ، ورؤيته للحياة من خلال موروثه القولي والعملى والسلوكي في آن واحد . وهو ما يمكن لنا أن نسميه الموروثات الشعبية المتوارثة والتي لا تزال حية في ضمائر أبناء الشعب في سلوكياتهم وإبداعهم على السواء .

وهذا النداء العالمي الهام يأتي في وقت أشتد فيه زحف وسائل الإعلام المتطورة والحديثة ، تفعل فعلها المستمر في إذابة هذه الذاتيات الثقافية ، بل وإزالتها ، لتحل محلها مجموعة من القيم الثقافية والسلوكية والإبداعية الجديدة ، أما في إطار الوطن الواحد ، وأما في إطار التجمع القومي الواحد ، وأما في إطار التجمع العالمي الأشمل والأخطر أثراً وخاصة بعد انتشار الأقمار الصناعية ، وغزو

قنوات التليفزيون في كل مكان بما تبثه من برامج ومواضيع تحمل قيماً واردة وثقافة واردة وأنماطاً من السلوك لا علاقة لها بالتدرج السلوكي لأى من هذه المجتمعات المتعرضة لهذا الغزو ، وخاصة في الدول النامية ، ذات الأصالة الثقافية المتميزة والمغايرة

ولم تلتفت هذه الدول إلى ضرورة الحفاظ على موروثها الثقافي إلا متأخرة جداً ، وبعد أن غدا الجمع العلمي للمتبعيات الثقافية متعسراً ، ومضطرباً نظراً لدخول وسائل الإعلام بثقلها في حياة الإنسان اليومية والدائمة وإذا أخذنا وجودنا المصرى نموذجاً نجد أن هناك معطيات كثيرة عوقت هذا الجمع الترانى بل وشوهته في كثير من الأحيان

فمنذ مطلع النهضة ، أى منذ رفاعه رافع الطهطاوى وتلاميذه ومريديه والالتفات منصب في اصرار وعنف على ثقل الثقافة الغربية ، والقيم السلوكية والحياتية التي بمرت هذا الجيل في زيارته الغرب بعامه وفي زيارته باريس وبخاصة ولم يكن هذا الانبهار مولداً عفويًا ، وإنما كان هذا الوليد يتنفس وجوده من الاحتكاك العنيف بين ما حملته الحملة الفرنسية إلى مصر من جوهر ثقافى متغير ومتطور ، وبين ما كانت ترسخ فيه مصر بعد الحكم العثماني والمملوكى - الانتهازى وضيق الأفق من كل معالم التردى والتخلف والسلفية الغبية في أحيان والجاهلة في أحيان أخرى . ومن هنا كانت دعوة رجال الثقافة والفكر السلفيين إلى احتقار المتروج الشعبي باعتباره مخالفاً للدين ، أو القيم الدينية كما تصورونها بأفتهم الضيق والتي يراد أن تكون هى السائدة دوماً ومن المخالفة للقيم الديني السائدة في هذا العصر عند دعاة هذه السلفية المتخلفة أن تكون هناك أى ثقافة لا ترتبط بالدين ، فهماً وتفسيراً ، واستيعاباً ، وبما أن الأعمال الشعبية أبداعات فنية تدور حول ابطال لا علاقة مباشرة لهم بالدعوة الدينية فهى أذن

أعمال ساقطة ، ولا مجال لها في الحياة الثقافية للشعب الذى يفرض عليه أن يكون مغلقاً في تواجده الثقافى تجاه المعطيات الأخرى غير الدينية ، بالمعنى الضيق ، بل وشديد الضيق ، للدين ومن هنا كان عالم الابداع الشعبى كله مكروهاً بل ومضيقاً عليه كل التضيق

وهذا المعنى الضيق للدين ، ارتبط بالدين كعقيدة وممارسات عبادية طقسية ، ولم يلتفت أبداً إلى الدين كحضارة ، وكمعطى إنسانى ارتبط بالفلسفة الدينية وتأثر بها ، ثم حاول أن يؤثر بها ليرسخ معالم الفكر الدينى من الزاوية الحضارية والإنسانية العامة والعمل الشعبى كان دائماً يهرب من هذه القيود المغلقة ليحاول أن يقدم المعطى الفنى والأدبى بعيداً عن هذا المعنى الذى يكبل حركته ومن هنا كانت هذه المعركة الدائمة بين العطاء الشعبى وبين رجال الدين فرجال الدين من اللحظة الأولى أحسوا أن العطاء الشعبى متمثلاً فى السيرة الشعبية ، وفى الحكايات الشعبية المتداولة بين الناس ، خطر لا بد من محاربته والقضاء عليه .

وكانت هذه الغلطة التى سقطت فيها الثقافة العربية بعامه ، والثقافة المصرية بخاصة حين ارتبط رجال الثقافة العربية بالموروث البلاغى القديم ، الذى يجعل الأدب لغة ، ويجعل إبداعات الأدب مجرد إبداعات لغوية يتفاضل فيها الناس ، بقدرات إبداعاتهم اللغوية ، أو بتعبير آخر ، بقدراتهم فى أحداث الجمال اللغوى ، وخلق الصور البلاغية دون ما تفكير على الإطلاق فى الابداع كتعبير عن الناس ، وتعبير عن النفس ، وعكس لصراعات الإنسان العربى . والمصرى بشكل خاص فى مواجهة التحديات التى يفرضها الوجود الإنسانى . فى زمنه ومكانه . وفى كل زمان ومكان على الإطلاق .

تصور رجال الأدب والفكر في هذه المرحلة أذن أن الأصل في العرض الفكري والأدبي هو القدرة على البلاغة واللغة والأسلوب ، وكان هذا امتداداً طبيعياً لرجال الأدب والبلاغة العرب القدماء .

كما كان امتداداً لمقولات متجددة ، في معنى الأدب ، وفي معنى رسالته على السواء ومن هنا كان وجود المبدع الشعبي ضرورة كظاهرة عضوية وأساسية لا بد منها - ليعوض المجتمع الفكري والأدبي عن هذا الخلل الذي أحدثه أدباء الصفوة ، ومفكروا الصفوة في الوجدان الشعبي للإنسان العربي على مر تاريخه ، ومختلف مراحل .

والمبدع الشعبي لم يهتم بكل المقولات التي رسخها رجال البلاغة والأدب ، فلا هو بحث عن (الشريف) من اللفظ ، ولا هو أهتم بمطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ولا هو راعى جمال الجملة وموسيقاها الداخلية . وإنما انصرف المبدع الشعبي بكلية إلى البحث عن الشخصيات التي عاشت قضايا هامة بالنسبة له ، فأستحضرها أما من عمق التاريخ المعروف ، وأما من واقع المشاركة في الحياة المعاشة في عصره ، أو في عصور سبقتة

وكانت هذه الشخصيات ذات القضايا والمواقف المحددة هي نقطة البدء في عمله الابداعي فأدار أبداعه لسيجاً حول الشخصية وما عرف عنها من صفات، وما يؤثر عن حياتها من أحداث معاشة ، وما ارتبط بها من رؤى تصل بينها وبين الأحداث التاريخية التي تمس المجتمع في حينها ، وترتبط بقضاياها ومشاكله ، وما يربط أيضاً بينها وبين الشعوب الأخرى المحيطة بالمنطقة العربية برباط الصداقة ، أو برباط العداوة والحرب في إطار من الأطماع المتبادلة

ولم يكن هدف المبدع الشعبي هو رسم الصورة التاريخية لواقع الشعب في مرحلة من مراحل حياته وحسب ، وإنما كان يهدف إلى ما هو أبعد من ذلك

وأعمق . . . ففي اختياره للشخصية المحورية لعمله الابداعي إبراز لقضية بذاتها يحس أنها ما زالت قائمة في عصره ، رغم بعد الشقة الزمانية ، والمكانية على السواء ، بينه وبين المرحلة التي عاشتها هذه الشخصية المحورية . فتم عملية اسقاط هموم عصر المبدع على أحداث عصر الشخصية المحورية . . . ، ويتحدث المبدع عن قضايا عصره ومشاكل الإنسان في عصره ، وكذلك عن الصراعات الداخلية التي تمزق مجتمعه ، والصراعات التي يخوضها شعبه في مواجهة الاطماع والغزو الخارجي ، من خلال صياغته لأحداث عصر الشخصية المحورية وقضاياها ومشاكله . . . فهو في الحقيقة لا يقصد تاريخ هذه الشخصية المحورية بقدر ما يريد استغلال أحداث هذه الحياة لنقد عصره هو ، والتنديد بعالم الأضطراب والعسف والقهر الذي يتعرض لها أبناء عصره هو . . . وقد لجأ المبدع الشعبي إلى هذا كله لأنه لم يكن يستطيع أن يرصد هموم شعبه رصداً مباشراً ، وإلا تعرض للأضطهاد بل والقتل أيضاً . كما أن رجال الأدب الذين يحترفون هذه المهنة لم تكن في منظور رؤيتهم ، الحديث عن هموم عصرهم وقضاياهم . والمبدع الشعبي في هذه الحالة فنان يعيش عصره ويعاشق هموم إنسان هذا العصر ، ثم هو يحاول أن يعبر عن وقع هذه الهموم على وجدانه عن طريق الصياغة الفنية والروائية لأحداث الشخصية المحورية . . . فهو يكتب أذن في الظل ، وبعيداً عن اليد الباطشة للحكم الذي لا يريد للأوضاع التي ينشدها أن تتغير أو تختلف . . . فكل نظام للحكم يهدف إلى استقرار كامل للأوضاع حتى يضمن بقائه في السلطة ، ورجبة المبدع الشعبي في التغيير تعني الإطاحة بالنظام القائم الذي لا يريد التغيير ولا يطمح إليه ، ولهذا فهو يقابل هذه المحاولات الابداعية التي تعمق الرؤية عند الناس ، وتكشف حقيقة ما يجري من قهر وتحجيم للقوى الحقيقية للإنسان ، بكل ما عنده من قوة وعسف . . . ولا يوجد ابداع أدبي حقيقي دون أن يحمل من

أعماقه بذور الاحتجاج ، والحض على التغيير . . . فقوى الابداع هي التي تعيش ما يحدث ، وتفهمه عن عمق ، ثم تفرز ما يعربه ، ويكشفه للناس ، لتطالب بتغييره ، ودفع الإنسان خطوة جديدة إلى الإمام في دنيا الحضارة والتحرر . . . فالأدب في جوهره عنصر تغيير لإثبات ، وهو في رسالته أداة تحرك حضارى مستمر يستهدف الأحسن والأرقى والأمثل . . . وهو في كل حال يعكس الطموح البشرى الغريزى إلى استشراف آفاق أرحب لحركة إنسان الغد . . . واستعانة المبدع الشعبى بالماضى ، إنما هي أداة لفحص الحاضر ونقده طموحاً إلى المستقبل الأرقى . . . وليست المسألة عنده مجرد الرصيد التاريخى لأحداث مضت ، إذ هي مجرد استعراض لبطولات روائية لشخصيات اشتهرت بهذه البطولات ، ولا كانت المسألة أيضاً ارتباطاً بماض مجيد في عصر ذليل تشبهاً بمعنى البقاء والحياة . . . إنما المسألة كانت أعمق من هذا بكثير . . . إذ هي انتصار لروح الإنسان العربى ، واستفاد لها على مر الأجيال من قوى الضعف والتخاذل والتخلف . . . ومن هنا كانت معظم هذه الابداعات الشعبية تنتسب إلى عصور اشتدت فيها حاجة الإنسان العربى إلى ما يحفظ له قيمة ومثله ، وما يحقق له عوامل الترابط والاعتزاز بالذات ، والتماسك القومى ، في مواجهة ظلم الداخل وعدوان الخارج على السواء . . . وقد جاءت هذه الحقيقة المبدع الشعبى إلى محاولة التموية ، لصرف الأنظار عن رسالته الحقيقية . . . فملاً عمله الابداعى بكل عناصر التسلية والتشويق ، حتى أغرق هذا العمل في فيض لا ينقطع من المغامرات المذهلة ، والمثيرة معاً . . . كما أغرق هذا العمل في حكايات الحب والغرام ، وقصص العشاق ونجوى المحبين . . . كما ملاً عمله بحكايات الدسائس والمؤامرات والحيل والخداع . . . بل وذهب يجسد في عمله الخوارق وأحداث

قوى الجان والأولياء الصالحين ، والسحرة والكهان . . . ذهب يبحث عن كل ما هو ظريف يستهوى الناس ، ويدفعهم إلى ارتباط به ، قراءة ، ورواية معاً .

ونجح المبدع الشعبي في أن يكون مستهواً للجماهير ، ونجح في أن يكون مسلياً وطريفاً وظريفاً ومثيراً في آن واحد . . . فأرتبطت به الجماهير كل الارتباط . . . فهو يجسد أمامهم معنى البطولة الفردية المتمردة على الطحن الاجتماعي العام ، وأرتبط الناس بالبطل ، بل وبالبطل المضاد له ، وحملت مجاميع الجماهير همومها لتسقطها على من تحس به تجسيمياً لما تحلم به من معاني البطولة والتفوق . . . وارتبط الناس ببطل أو بآخر . . . ولكن ارتباطهم هذا كان يعني الارتباط بمجموعة من القيم والمثل ، متمثلة في البطل الذي ارتبطوا به . فمن خلال التسلية والمغامرة والإثارة نجح المبدع الشعبي في إرساء قيم خلقية ، ومثل اجتماعية ، تحدد للملتقى الشعبي معنى للحياة ، وهدفاً لها ، ورؤية واضحة تقاوم الغيبة والتعظيم التي تفرضها الأوضاع المنهارة اجتماعياً وسياسياً عليه .

ولا شك أن المبدع الشعبي كان واعياً تماماً للهدف التربوي العظيم الذي يصبو إليه ، ولا شك أيضاً أنه كان مدركاً تماماً لضرورة إرساء قواعد الثبات وسط حركة التغيير المستمرة التي تكبل الإنسان وتوثقه في حيرة حول معنى وجوده ، وحول جدوى هذا الوجود ، وعن معنى العدالة في حياته وأميار أسسها ورجالها وقيمتها .

وإذا كان هذا الهدف التربوي والتثقيفي في آن واحد ، يغيب عن الكثيرين من الدارسين للأعمال الشعبية ، فهو يدل بنفسه ظاهراً وواضحاً تماماً في حكايات الحيوان أو الفابولات الشعبية التي زخر بها أدبنا الشعبي العربي ، وخاصة في العمل الرائع الذي قدمه ابن المقفع في كليلته ودمنه ، وفي مجموعات حكايات الحيوان التي احتلت مكاناً بارزاً في الجزء الثالث من ألف ليلة وليلة . . . ثم في الحكايات

المشبوته في كتب النوادر والأمثال ، وكتب الأدب والتاريخ حول جحا وأشعب وهبنقة ، وسيبويه المصري ، وأبو النواس ، وحكايات ونوادر الحمقى والنوكي المغفلين والحشاشين ، التي ملأت الأدب الشعبي بعمق التجربة الإنسانية التي تسخر من الغفلة والظلم ، وجهالة الحاكم ، وعبثية تسلطه الأحمق المحدود الرؤية ، بالنسبة لتاريخ أمة ووجدان شعب .

فالمبدع الشعبي يقدم عمله التربوي التثقيفي ، أما عن طريق المثل المبهر المباشر الذي يتحلى بكل صفات الفتوة والفروسية والقيم الفاضلة ، وأما عن طريق المثل المضاد بالجهل والغفلة والعفن وعوامل التفسخ والانحيار ، وأما مرة ثالثة عن طريق المثل الساخر الواعي ، الذي يفضح ويعري ، ويكشف ويزدرى .

إن هذا الموقف من المبدع الشعبي احتجاج على الازدواجية المخيفة التي عاشها الشعب العربي المسلم منذ البدء ، بين المثل والواقع ، وبين النظرية والتطبيق ، وبين التدوين والانحلال ، وبين الرفيع من القول والمتدني من الفعل من رجال الفكر والثقافة والحكم الرسميين جميعاً ، ولا أريد أن أضيف إليهم الرجال الذين لبسوا مسوح الدين والفضيلة لبيعوا الشعوب للحاكم ، أو يشتروا أموال الشعوب ليثروا هم ثراءً مذهلاً فاحشاً ، ومدمراً لمقومات الأمة الاقتصادية والاجتماعية معاً .

والمسألة أن المبدع الشعبي لأنه جزء متلاحم مع نسيج الأمة جعل من أبداعه الشعبي أداة لرسم المشروع القومي للأمة من جيل إلى جيل ، ومن عصر إلى عصر ومنتقلاً بهذا المشروع بفضل سحر الكلمة ، وفنية الابداع ، واللغة الثالثة المتحررة التي أبتدعها ، من مكان إلى مكان في أرض الوطن العربي كله ، على اختلاف أوضاعه الجغرافية وتركيبته الاجتماعية ، وهمومه السياسية ، وطغيان محلية اللهجة ، ومحلية التركيب العرقي فيه وهذا النجاح كان الاجابة الضعيفة

العملية على أهمال الأدب الرسمي لهموم الشعب ، واغفاله أهمية التعبير الأدبي عن وجدان الأمة

ومن هنا تحل الأبدع الأدب الرسمي أو كاد من هموم الإنسان في عصره ، فتقدم الابداع الشعبي لسد الفراغ في شجاعة زفي إصرار وكانت أكبر هموم إنسان العصر في كل آن ، هي الاستمرارية التربوية ، والثقافية والتعليمية جميعاً ومن هنا كان المبدع الشعبي حريصاً أن يكرن إلى جزار كونه معبراً ، ومربياً ، أن يكون معلماً في ذات الوقت ومن هنا ظهر المحدث التعليمي في الابداع الشعبي ، حيث يقدم المعلومة الثقافية والعلمية والجغرافية ، كجزء من سياقه الروائي ، لترسب في عمق المتلقى كشيء طبيعي لم يتعب في تحصيله ، ولكنه موجود من كيانه من لحظة تلقيه للعمل الشعبي الروائي المغلف بالسحر ، والفنية الروائية ومن سندباد وكل معلومات الجغرافيين العرب ، وأقوال الرحالة ، يجد متلقى الرحلات نفسه أمام كم رهيب من المعلومات التعليمية حول البحار الجنوبية والجزر المثبتة فيها ، وتيارات البحار ، وحيوانات البحار ، وأنواع النباتات، والحيوانات الموجودة في تلك الجزر ، وأنواع الحياة والتقاليد والعادات المتبعة والمرعية في هذه الجزر حتى يصل إلى سواحل الهند والصين وليس في هذا الأمر خرافة ، وأن تغلف بأسلوب الخرافة في المعالجة بل أن الأمر كله معلومات حقيقية تزجي إلى المتلقى في هذا الأسلوب الخرافي ، الذي يحتويه النسيج القصصي والروائي ، ليصل إلى المتلقى ، ويتدرب في أعماقه بطريقة تلقائية وطبيعية ، تغنيه عن كتب الجغرافيا والتاريخ والمعلومات الطبيعية والبشرية ، ودون محاولة للتلقين والتعليم التعمدين إنما هو تعليم وتلقين من خلال العمل الروائي تفتده أرقى وسائلنا العملية الآن وفي سيرة عنبرة العيسى ، تتوالى المعلومات التعليمية حول الصحراء والحيوان ، راحية الصحراوة بكل

أبعادها المختلفة ، إلى أن يأتي مشهد لا لبس في غرضه التعليمي الواضح ، حين يجمع المبدع الشعبي بين عنتره وبين شعراء المعلقات ٠٠٠ إذ هو يعرض قصيدته لتكون واحدة من عيون الشعر المعلقة على أستار الكعبة بأعتبرها من واجهات الأعمال الفنية المتعارف عليها في الجزيرة ٠٠٠ هنا يتعرض عنتره من كل شاعر سابق له من شعراء المعلقات لامتحان قاسي ، يبدأ باستعراض المعلومات الأدبية ، والمعلومات الاجتماعية ، إلى أن يدخل في الارتجال الشعري ، ثم في المعركة الجسدية الفعلية التي يلعب فيها السيف والرمح دوراً ٠٠٠ ويتنصر عنتره على كل الشعراء ، ويعترف الجميع له بالتفوق ، فتعلق قصيدته على أستار الكعبة أسوة بقصائد هؤلاء الشعراء الممتحنين له فكراً وثقافة ، أو فروسية وشجاعة ٠٠٠ إذ هو قد أثبت بعد هذا الامتحان جدارته بأن يزاملهم في مجمع الخالدين بأشعارهم المعلقة على أستار الكعبة ، وقد كتبت بماء الذهب ٠٠٠٠

ولم يكن هدف المبدع الشعبي هنا أن يحاول مجرد إظهار بطولة بطلة وتفوقه ، وإنما كان هدفه الواضح هو ازجاء كل هذه المعلومات عن الحياة والتقاليد ، وكل هذه المعلومات اللغوية والمعرفية ، وكل هذه المعلومات الأدبية والشعرية ، إلى متلقيه عن طريق غير مباشر ، وبحيث تدخل أعماقه من خلال الحدث والمغامرة والتحدى ٠٠٠

وستشهد الصورة التعليمية واضحة في قصة الجارية تودد في ألف ليلة وليلة ٠٠٠ حيث يستعرض المبدع الشعبي من خلالها ، عدة معارف ومعلومات ، تبدأ باللغة وتتحول إلى الفقه والفلسفة ، والتشريع ٠٠٠ ثم تمر بقضايا الفكر المثارة في هذا العصر مناقشة وتمحيصاً واستيعاباً ٠٠٠ والمتعة الروائية في حكاية الجارية تودد ، تتنحى لتتبع للمتعة الذهنية دورها ، كما أنها تتنحى لتفسح المجال

أمام المتلقى ليستوعب معلومات هامة بالنسبة لثقافته ومعرفته في عصره وفي كل عصر بعده

المبدع الشعبي كان يحمل هموم أمته السياسية والاجتماعية والثقافية معاً . وكان يحاول أن يلعب دوره الهام في التوعية السياسية والاجتماعية والثقافية إلى جوار دوره التعليمي الرئيسي ، حيث هو يواجه مجموعة من المتلقين الذين يحتاجون إلى هذا الدور التعليمي احتياجاً رئيسياً ، وليس من مصدر لتنذيتهم بحاجياتهم الفعلية إلا هذا المصدر الشعبي ، والمتبادل ، وغير المباشر ، والذي يستهويهم ، ويدخل إلى قلوبهم ، قبل أن يدخل إلى عقولهم ، ووجدانهم وقد تحمل المبدع الشعبي هذه الرسائل المتعددة وحده في عصور لم يعترف للأدب بدور إلا دور التسلية وازجاء أوقات الفراغ ، أو دور حامل رسالة الحكم والسلطان ورأى جبهة العلماء إلى الأمة ، دون نظر إلى هذه الأمة ، كأنها جزء حي متماسك له قيمته وأهميته .

حين يتناسى الحكام ، سياسياً وثقافياً ، والشعب . . . يتذكر الشعب نفسه، ويحافظ على هذه النفس من خلال ابداعاته الرائعة ، والمليئة والعظيمة ، فلم يقف أمام الشعب شيء ، ورغم وهم الحكام أنه قد استطاع أن يعد الشعب عن كل شيء ، هي سخرية المحكوم الواعي والمريد للحياة والتقدم ، من حاكمه المتخلف والمعادي للحياة .

فحب الحياة ، والرغبة في الاستمرار والبقاء هو الذي كان دافع المبدع الشعبي إلى أبداعه . . . كل السلطة ، وكل أصحاب البلاغة ، وكل أصحاب الدين ، كانوا يسخفون الحياة له . . . هو وحده الذي أحس أن الحياة جديره بأن تعاش ، وأن الحياة جديرة بأن تبقى . . . عبر استمرار معتقداته وأمثاله وحكمه وممارسته الحياتية وعبر استمرار ابداعاته الشعبية المتجددة ، والمليئة

بأسقاطاته الفولكلورية من عصر إلى عصر ، ومن بيئة إلى بيئة ، حاملة عطر الوجود المتجدد والدائم والمستمر ٠٠٠ وعلى طول عصور الظلام ، من ولايات العصر العباسي الثاني المؤذنة بأهيار مجد المد الإسلامي العربي الثقافى فى كل أنحاء الوجود العربى الإسلامى ، إلى عصور الممالك المستقلة التى عاشت حكم العقليات الوافدة على الدين الإسلامى ، وعلى الحضارة الإسلامية جميعاً ، بما فيها عصور الممالك والدولة العثمانية ٠٠٠ التى عاشت فى استانبول ومات فى بغداد ودمشق والقاهرة ومكة وصنعاء ولم تمثل لكل هذه الحواجز إلا القلاع والحصون ، وعساكر السلطة وحياة الضرائب ، وشعار الدين المرفوع دون سسند من فهم أو تطور أو أستيعاب ذكى متطلع ٠٠٠

هذه كانت حياة الأمة فى فترة طويلة من عمرها ، وأبحث فى أدبها الرسمى عن الأعمال التى عكست كل هذا ، وعبرت عنه ٠٠٠ وحاولت أن تعبر بوجدان الأمة كل سلبياته ٠٠٠ ولن تجد إلا أعمالاً متناثرة لا تمثل حقيقة المعاناة وعمقها ، زهى مع هذا غير جديرة بالفترة الزمنية الممتدة والطويلة التى مثلت عمر المحنة فى وجود الإنسان العربى ٠٠٠ وعلى هذا فالذى مثل وجدان الأمة فى كل هذه الفترة ، وحفظ لها وحدتها ، وصانها من الناس والتمزق ، وحمل لها الأمل المتجدد الدائم ، كان هذا الأدب الذى نسميه بالأدب الشعبى ٠٠٠

والىوم يتعرض هذا الأدب الشعبى ، بل يتعرض الموروث الفولكلورى كله لهزات مخيفة ، تزلزل وجوده ، وتهدده بالضياح والاندثار . ففى عالم الغزو الإعلامى عن طريق الارسال الاذاعى ، ثم الارسال التليفزيونى المدعوم بالبيث عن طريق الاقمار الصناعية ، يتحول هذا العالم إلى قرية صغيرة جداً ٠٠٠ موحدته الرؤية والتوجه ، وموحدة التطاء الثقافى بالمعنى العام ٠٠٠ ومن هنا كانت الخطورة على الذاتية الثقافية للشعوب بعامة ، ولنا كشعوب عربية بوجه خاص .

فالنمط الحياتى والثقافى والفكرى الذى يقدم من خلال هذه الأجهزة المحلية والعالمية يعمل عمله الدائب على إكمال عملية الإذابة الثقافية للإنسان العربى فى طار جديد مرسوم ومحدد . . .

ونحن نعيش فى اطار هذا الغزو المزدوج فى ظل تهديدات رهبة وقاسية ، علينا أن نلتفت إليها بشىء من الجدية والفهم . . . وبشىء من الإحساس بالخطر ، وبالتالى الاحساس بالمسئولية . . . وأحب أن أبدأ بالمنتوج المحلى لأنه عندى الأخطر والأهم . . . فقد انبثت دعاوى خطيرة جداً تدعو إلى تثبيت الصفات الإقليمية والمحلية والضيقة ، بكل جزء أصبح له كيان فى الوطن العربى ، باعتبار أن هذه الصفات ، صفات وطنية تحقق لهذا الجزء أهمية وقيمة واستقلالية ، وتؤكد له شخصيته النامية والطموحة . . . وعلى الرغم من صدق المقولة ، إلا أنها تحمل فى داخلها عوامل هدم خطيرة للشخصية العربية ككل . . . فنحن ندرس الخصائص المحلية لأقليم ، نرصدها ونسجلها كثقافة ذاتية لهذا الأقليم ، ولكننا نحاول أن نخرج من هذه الذاتية المحلية الضيقة إلى ما يربطها بالذاتية العربية القومية العامة . . . وإلى تحديد سمات مشتركة تثرى المجموع الثقافى العربى ، وتشارك فى تثبيت قيمها ومثلها ، كما تشارك فى صنع صمودها وتحديثها لعوامل الاذابة الخارجية . واختلط فى اطار هذه الدعاوى ما هو عامى بما هو شعبى . . . وأطلق لفظ (الشعبى) على المنتوج المكتوب بالعامية ، مما جنح بالمصطلح بعيداً عن معناه الحقيقى ، وأصبح محدداً بأنتاج طبقة اجتماعية وثقافية معينة . . . هى بحكم وضعها الاجتماعى والاقتصادى والثقافى لا تمثل القمة فى هذا المجتمع ، بل ولا تمثل حتى الوجود الثقافى السائد للطبقة التى اصطلحنا على تسميتها بالطبقة الوسطى . . . وهذا تم عزل الانتاج الشعبى عن الضمير العام السائد والقائم للمجتمع ككل ، ليصبح هذا الانتاج معزولاً فى جوهره عن التحكم فى الوجود

الثقافي السائد للوطن المحدود بهذه العامية . . . وأحب أن أزعّم أن هناك محاولات مدروسة ومخططة قد تمت في مرحلة معينة من تاريخنا لإحلال أعمال أدبية روائية محل السير الشعبية العربية التي كانت تظفر باهتمام المتلقين العرب والمسلمين ، وتستحوذ على وجداننا . . . وعلى قدر ما كانت الأعمال الشعبية تنمي وتربي وتوصل ، كانت هذه الأعمال الجديدة تشك ، وتسطح كل القيم والمعاني . . .

وأحب أن أزعّم هجنة الروايات النثرية المترجمة أو المصدرة ، في مرحلة من تاريخنا المعاصر كانت تحاول أن نريح الأبطال الذين عاشوا في صمائر الناس كعنترة وأبو زيد ودياب وسيف وشيحه وعثمان بن الحلبى والظاهر وذات الهمّة والزريق والدنف وأبو محمد البطل وعقبة شيخ الضلال ودليلة المختالة ، وحمزة البهلوان وعمر الخطاف ، وكلهم أصحاب اسقاطات ومواقف ، سواء سلبية أو إيجابية ترتبط بعمق التاريخ الشعبي العربي . . . لتحل محلهم ابطالاً يتمتعون عند القراء بشعبية جارفة ، ولكنهم ابطال لا يحملون هموم الأمة ولا قضاياها ، كأرسين لوبين وبيتر بلود ، ووليم تل وروين هود ، وكابتن مورجان ، وفانتوماس وروكامبول . . . بل بالعكس كانت هذه النماذج الروائية تحمل في تضاعيفها ما يصرف المستلقى العربي عن عمقه التاريخي ، وينسيه أصوله في دنيا البناء الإنساني ، والمعنى الإنساني ، وربما كانت تصرفه أيضاً عن قيمة المتوارثة ، ومنله العليا التي عاشها في عالمه الشعبي الخاص . . .

ما أزعّمه في هذا المجال يحتاج إلى تمحيص وبحث ، ولكنه ما زال يطرح سؤالاً يحتاج إلى إجابة ، كيف كانت الشعبيات هي الزاد السائد في عصر محمد عبده حين ذكرها في مقدمته باعتبارها الأكثر انتشاراً في عصره ، ثم كيف اختفت وتوارت ، وفقدت أهميتها في أقل من سائة عام . . . ليس الأمر طبقات أخرى

ظهرت ، وأن اهتمامات ثقافية أخرى برزت وحسب ، وإنما الأمر أن هناك فعلاً ثقافياً لعب دوره في اختفائها وتواريتها ، ثم في عدم وصولها إلى مجال الأدب ، ولا إلى مجال اهتمامات أصحاب الأدب ومبدعيه ، إلا في عصور متأخرة عن هذه بزمان بكثير ، وكثير جداً . أذن هناك الجهل الاقليمي بمعنى العطاء الشعبي ، وهناك المخطط الثقافي لاحتلال أعمال أخرى محل الأعمال الشعبية ، ثم هناك الانفصال الثقافي بين أدباء عصر النهضة المهتمين بالشكل وجمالياته ، وبين هذا المصدر الثر المعطاء للعمل الأدبي صاحب العمق الإنساني العربي الأصيل .

ولسنا ندري كيف غاب عن دارسى الأدب العربي في مرحلة النهضة أن الشخصية العربية غابت عن النماذج التي يقدمونها للدراسين والشادين للمعرفة والأدب ونعني بالشخصية العربية هنا ، الشخصية الشعبية الحية رغم التقسيمات والعصور ، والمغالطات اللغوية ، والعبث اللفظي ونعني بها أيضاً شخصية العمق العربي الثقافي في كل المحتوى الأدبي الذي قدم ، سواء شعراً أم نثراً وتساءل كيف غاب عنهم جميعاً أن ما يقدمونه للدراسين ليس عمق هم الأمة ، ليس قلبها النابض ، وليس حياتها وقضاياها ومشاكلها وإنما هو مجرد قشور على السطح لا تحفل بالنض الحي الحقيقي لشعب حي ، عاش ويعيش على العطاء الفني والأدبي ، وسيظل يعيش على هذا العطاء الثر ، مهما تعاونت على إخفائه قوى مستمرة وافدة أو متخلفة .

ثم جاءت بحكم النحت الاجتماعي والطبقي الطبيعي ، الطبقة المتوسطة لتتحكم وتتسيد ، وتفرض قيمها وتطلعاتها ، ومثلها وأحلامها ، وهذه الطبقة ارتبطت بحكم ثورها المجتمعي والثقافي بالمعنى الرغبي ، والتطلع إلى الغرب باعتباره هو نافذة التلقى الثقافي ، وهو منهل العلم الجديد، والحضارة الجديدة ، والعطاء

الفنى الجديد . . . واتجاه هذه الطبقة إلى التغريب جعلها تنظر إلى عطائها الشعبي نظرة استعلاء ، ونظرة استنكار معاً . . . ومن هنا كان الإنكار الكامل للموروث الشعبي الأدبي في ظل كتاب هذه الطبقة ، التي نظرت على الموروث الشعبي باعتباره منتوجاً متخلفاً ، ينبغي التكر له ، والاشاحة عنه ، ثم إنكاره إنكاراً تاماً وقاطعاً .

ومن هنا أغفل الأدب الشعبي اغفلاً كاملاً في عصر النهضة الفنية والثقافية في مصر وغير مصر . . . وحلت محله محاولات لربط الأدب بمنابعه اللغوية والبلاغية في عطاءات المنفلوطى والرافعى والزيات ، وغيرهم ممن جعلوا منظورهم إلى الأدب ينصرف إلى الشكل كل الانصراف، ويتصور أن العرب وموروثهم كله لا يعرف إلا هذا النوع من الزخرف اللفظي والقولى الكاذب ، واعتباره هو الأدب . . . ومن هنا كانت محاولة البارودى الشعرية القفز على هذا المتداول الساقط من دنيا البلاغة والأدب إلى الارتباط بالشريف الموروث من القول اللامع والناصح ، ووضع البارودى معبره التاريخي متجهاً نحو أدب أبي تمام والمنتبى والمعرى . . . في إغفال تام بعطاء الشعب وقيمة في عصره ، رغم أنه كان أديب السيف والقلم الذى يعرف نبض عصره . . . وتلاه شوقى ينقل شريف القول على غرار أهل السلف ، دون ارتباط بقول (السفلة) من أهله وعشيرته ، وهم من حاول أن يقدم إليهم عطاءه الفنى بالعامية ولكنه ظل في عطائه العامي يعيش في عالمه الذاتى وعالمه الخاص ، ودون التفات إلى عطاء العامة الدرامى ، أو الروائى الرخم والمعطاء .

والتفتت أبناء العصر الذى تلاه إلى هذا الزيف ، فجهدوا في إعادة النظر إلى كل المسلمات ، وكل القيم التى أصبحت راسخة عند من سبقوهم والتي اعتبرها

الأبناء الجدد لهذا العصر مشكوكاً في أمرها ، وتحتاج على مراجعات . ومن خلال هذه المراجعات برزت أهمية ما ورثناه من عطاء شعبي روائي ، وأهمية مراجعته من خلال وجهة نظر أخرى تحترمه وتسلكه في عداد التراث الأدبي شعبياً كان أو غير شعبي . والتفت الدارسون إلى أهمية جمع المتداول من الفن الشعبي بعامة ، والأدب الشعبي على وجه الخصوص فما زالت سيرة الهلالية تتداول كنص شفاهي معرض للتعديل والتغيير من راو على راو ومن مكان إلى مكان ، ومازالت هناك مجموعة من القصص الشعبي الغنائي تروى في الموالد والأسواق ، ويستداولها الراوة الشعبيون فيما بينهم ، وتتعرض لما يتعرض له النص الفولكلوري ممن تغير وحذف وتراكم فولكلوري ، قد يهدده سيادة الأعلام ، وسيادة ألحان لجان الأذاعة ، وتغير ذوق المتلقى العام وقد تتعرض كلها إلى هجمة تذوقية عنيفة تعبر من وجوده وعمقه وأصالته عن خضوعه الكامل للأذاعة كمصدر رئيسي للعطاء الغنائي والدارمي معاً والواقع أن الكثير من الألحان المستعملة في القصص الغنائي الشعبي المبدع ارتبطت بمقطوعات غنائية مشهورة ، وخاصة لأم كلثوم ، وقد قمت بدراسة أغاني الكاسيت القصصية التي سادت في فترة من الفترات ، وفرضت نفسها كعطاء شعبي على المقاهي البلدية والتاكسيات بل والأتوبيسات ، ولاحظت سيادة اللحن المحبوب والشائع في أغنيات أم كلثوم وتحكمها في الأداء القصصي لهذه الموجة من موجات الإبداع الشعبي . . . وهذا يعكس خضوع الذوق الشعبي إلى حد كبير للذوق الفني العام السائد في مرحلة تاريخية معينة . . . فنحن إن رجعنا إلى مرحلة الأربعينات والخمسينات لاحظنا سيادة الموالم (المتولوج الكوميدي) على الذوق التذوقي العام نظراً لتسيد القوة الشرائية والاستهلاكية لعمال (القرنص) ، وكلهم من أولاد البلد على ذوق الغناء والموسيقى والسينما العام أيضاً . . ثم تسيد ذوق أثرياء الحرب وهم جميعاً

من عمال القرنص السابقين . . . وغمرت الروح الشعبية بهذا الزحف السوقى الذى يمتاز بالجهالة والغباء ، مع الوقاحة والاغرار والأجوف . . . وظهرت فى السينما المصرية شخصيات تجسد هذا النموذج السائد ، لتعرضه على الذوق العام شعبيا كان أم غير شعبى هذا فى مرحلة ، وفى مرحلة أخرى . نلاحظ فى مطلع مرحلة الانفتاح ما ساد من أغنيات غزت الملامى والبيوت عن طريق الكاسيت ، وامتازت بعيشية الكلام وتفاهته ، ثم بالفزو الخليجى للألحان بما فى ذلك سرعة الإيقاع ، وخاصة الضرب بالكفوف وغلبه رقصة السيف والدبكة على معظم موسيقاها ، وغرايه الصوت ، وبعده عن التطريب ، حتى بالمقاييس المتعارف عليها لجمال الصوت فقد اختلت المقاييس وحلت مواضع أخرى ومقاييس أخرى محلها ، وأصبح الصوت الرفيع الحاد ، أو الصوت الأجهش الخشن ، أو الصوت المخنث الناعم ، هو الصوت المفضل والمختار وهى كلها أذواق بدوية مرتبطة بالحصار مهنة الغناء فى الصبيه أو اليافعين أو المخنثين فى المجتمع البدوى المغلق ، ثم انتقل الوضع الفنى كله مع تطور المجتمع الجديد نحو الغربية فى بلاد الرغبة ، ونحو الحنين على العودة إلى مقر العودة ، وظهرت أغنيات الحنين بموسيقاها الحزينة وأدائها المتردد المرتجف المهزوم . ولكنها موجة لم تستمر كثيراً ، قامت على تجارة الكاسيت المتجهة إلى المعربين والعائدين ، وليس غيرهم وتركت هذه الموجة مكانها لموجة جديدة مكتسحة هذه الأيام وهى الموجة التى سميت بالأغنية الشبابية وسنلاحظ أن هذه الموجة لم تنشأ من فراغ وإنما قامت أساساً على ارتباط وثيق بما سبقها من موجات ، مع تفرداها باللحن السريع الراقص ، وتأثيرها مباشراً بأغنيات الديسكو الواسعة الانتشار بين الشباب والغريب أنها تجمع بين النعومة الرومانسية ، وبين الاندفاع الضخامة الراقصة وبصبح فيها الكلام لا قيمة له ، إلا بما هو وسيلة إلى

مواكبة اللحن الراقص ، الصاحب حيناً ، والرومانسى حيناً والموقع في كل حين فكأننا إلى حد كبير لم نغادر لحن العبث ، ولا اللحن الوارد من الخليج ، ولا لحن الديسكو الذى يفرض وجوده ، وأنغامه فرضاً

من هنا كان المتغير الدائم مثار مستمر للوجدان الشعبى في عطائه ، وفي تعبيره معاً والوجدان الشعبى هنا أى في حكاية الأغنية ، مجرد وجدان مستهلك ، مستمع ، بلا رؤية هادفة لواقع معاش يراد تغييره ، ويراد أيضاً تغيير قوانينه ، وبلا رؤية هادفة أيضاً لمستقبل يراد بناؤه ، وإرساء قواعده على أسس واضحة وبينه .

الغزو الحضارى الدائم ، والغزو التعايشى المستمر ، يطغى على كل ثورة تأمل، وعلى كل معنى تراث لأحلام الغد وأمانيه ومعنى هذا أن وظيفة الأدب الشعبى الحقيقية قد توقفت وأصبح النتاج الشعبى التلقائى مجرد صدى لانعكاسات مجتمعية وحضارية آنية مجرد صدى للصوت المعلن الموجود والمدل بنفسه للحياة نفسها وهو بهذا لارسالة له إلا مجرد شغل الوجود الشعبى بما هو قائم ، وبما هو متغير ، وبما هو مسيرة عامة ، متأثرة تماماً بحملة الأعلام القائمة ، وخاضعة تماماً ، لقوى الضغط الإعلامى العالمى وهو بكل أداء محلى لعطاءات ثقافية وافية مفروضة ، تتلمس الصداة في المعاناة العامة ، وتحاول أن تكون انعكاساً لها ، دون أن تدخل في دائرة المعاناة الإبداعية الذاتية الصادقة والواعية معاً أنها بهذا تترك للأدباء الأفراد الميدان كاملاً ، ويختفى التعبير الجمعى لترك دور التعبير ، أو تزييف التعبير عن المجموع ، للأفراد الذين يتصدون لهذه المهمة بدافع من رغبة داخلية في أداء المهمة ، أو في ركوب هذه

المهمة لبلوغ أهداف نفعية خاصة ، وأنتاجهم بعد هذا كله أدب شخصي ،
لا جمعي . . . وأدب رسمي لا أدب شعبي . . .

فهل معنى هذا أن الأدب الشعبي فقد مبرر وجوده . . . ؟ أو معناه أن الأدب
الشعبي فقد مكونات وجوده . . . ؟ بالنسبة للسؤال الأول فالأجابة عليه أن
مبررات وجود الأدب الشعبي قائمة ومستمرة ولا تتوقف أبداً بمرور الأدب
الرسمي إلى الساحة ، واحتلال الأفراد المعبرين بالكلمة . . . في كل مجالات القول
الواصل للجماهير عن طريق الأذاعة والتلفزيون - بالذات ، ثم عن طريق
الصحافة . . . فمازال الضمير الشعبي يحس أن هذه الوسائل وكتابها ليسوا هم
أصحاب القول المعبر والحقيقي ، عن معاناة الشعب وآماله وآلامه ، وخاصة في
عصور طغيان الحكم الشمولي ، وأحكامه لقبضته على فكر الأمة وثقافتها ورصد
وسائل الإعلام المملوكة له ولتطويها وتطويرها وفق أهدافه وأغراضه . . . من هنا
يتفجر التعبير الشعبي متمثلاً في النكتة والمثل والموال ، وربما يتمثل أيضاً في الحكاية
الشعبية والموال الشعبي . . . ولكنه لا يستطيع أن يجاوز كل هذا إلى خلق سيرة
شعبية جديدة . . . ، فهذا عمل ضخيم وكبير . . . لم يعد المبدع الشعبي قادراً
على مواجهته ، وهو مسحوب على التعبير اليومي عن طريق وسائل الإعلام التي
تستغرقه وتغرقه في آن واحد في عالمها الصديئ الرتيب .

ومن هنا كان مبرر وجود التعبير الشعبي قائماً ومستمراً وكانت المعادلة
الصعبة التي تواجهه . . . فهو أما أن يبرز نفسه من خلال المنشور من الأعمال
ذات الطابع الفردي ، أو يتقدم كاتب فرد ليعيد ترتيب الأوراق ، فيقدم عمق
تجربة شعبه من خلال تجربته الفنية الشعبية السابقة ، أو يقدم عمق تجربة شعبه من
خلال اسقاطات معاصرة على الموروث الباقي من أعمال شعبية متوارثة ، فيكون

الراوى الشعبى الجديد لهذه الأعمال ، يحملها ثقل هموم العصر ، ومحتفظاً فى نفس الوقت بزخم العطاء الشعبى الممتد العريض .

أما الأجابة على السؤال الثانى فمحيرة ، فمكونات الأدب الشعبى كامنة فى أعماق الشعب نفسه وهى تتفجر مدلة بنفسها حيناً ، وهى تختفى بعيداً عن الأضواء وعسف السلطة ، واضطهاد أصحاب الأدب الرسمى أحياناً كثيرة - وهى تقاوم من عاداها باسم الحضارة والتمدن مرة ، وباسم ارتفاع القيمة الأدبية والوعى التعبيرى ، عدة مرات ولكنها أحر الأمر مقاومة عبثية تريد لروح الشعب أن يموت ، وتريد أن تحل فى وجدانه ووعيه مجموعة من القيم والأبطال لا علاقة لهم بمورثه الشعبى القديم ، وقيمه وكياناته عبر التاريخ . فرغم وجود المكونات الأساسية عند المبدع الشعبى ، إلا أنه لا يستطيع أن يصوغ أبداعه بحيث يلائم العصر أو يساير تطور معنى الأدب عنده إلا أنه ينهض على التحدى ويتصدى له - وفى أعماق الكبت الإعلامى الخلى والعالمى تتوالد الكلمة وتصاغ ، وتبرز عملاً شعبياً يتسلل خلال أدوات العصر ، ومواصفات العصر ، وتصنيفات الفن العصرى ، ليبرز الوجود الشعبى الراسخ الدائم والمستمر .

أيا كان الأمر فإن التعبير الذاتى عن الخصوصية الذاتية فى خطر مقيم وأن كان أصحاب هذا النداء لا يعنون أى شىء مما قلنا ، فهم حريصون على بقاء الصناعات الحرفية الإقليمية المحلية ، والممارسات المحلية الشعبية الضيقة ، لتكون مظهراً يسعد به الدارسون للأنثروبولوجيا ، كما يسعد به سياح الغرب العظماء أبناء العالم السيد والسعيد ، فى زيارتهم لأبناء الشعوب المختلفة التى ما زالت تحتفظ ببقايا بدائية غريبة تزيدهم إحساساً بتطورهم ، وتزيدهم إحساساً بالتفوق والسيادة .

ولا ينقلون من عطاءاتنا الشعبية إلا ما هو هذا ، ما هو ابراز لتخلفنا وتقدمهم . . . ولا ينقلون من أدبنا إلا ما هو هذا ، ما هو تعبير عن أنطوانا على أنفسنا ، وإظهارا المدى تجاوزههم لهذه المراحل المتخلفة إنسانياً وحضارياً .

ومع هذا فأدبنا الشعبي هو أصالتنا التي تقاوم كل هذه الهجمة البربرية المتخلفة، وهو وقاؤنا حين تنضام حول عطاءاته المميزة لوجودنا الحضارى الأصيل الذى أعطى ويعطى ، ويظل يعطى . . . ما دمنا نعرف له قدره ومكانته ، ونعرف مخاوف الاخطار أمامه ، وندرسها ، ونعرف وسائل ترسيخه واستمراره شعبياً كان أم على لسان أدباء العصر . والحديث فى هذا المجال ما يغلق مجالاً حتى يفتح مجالات ، . . . وما أكثر الشوق أن يستمر الحديث ، حتى نرى مسرب نور نمتدى به ونتوجه إليه ، فالكون حولنا أظلم ، وأشتدت ظلمته ، حتى لنبحث فى غمار الدراسة والابداع عن مسرب نور ، أو عن ظل مهتز من مشكاة فى زجاجة الحقيقة.

الفولكلور . . . النهب المتاح

من الشائع هذه الأيام عند العاملين في حقول الفنون المختلفة أن يركب أحدهم عملاً من الأعمال الشعبية المشهورة ليضمن سرعة الزواج والنجاح معاً ، بلا مجهود شاق ، ولا معاناه حقيقية لتجربة الأبداع الخلاق نفسها . . .

ومن الشائع هذه الأيام أيضاً ، أن ينسب النجاح أن تحقق لهذا الجري المقدم الذى وجد من نفسه القدرة على ركوب هذا العمل الشعبى ، أما في حالة الاخفاق والفشل ، فإن العمل الشعبى الموروث هو الملام الذى تلقى عليه التهم العفوية والجزافية الظالمة . . . ولا تستطيع أن ترد أحداً عن الافتئات على هذه الأعمال التراثية ، ولا عن مد الأيدى بكل جرأة ووقاحة لتشويهها وتدمير محتواها الفنى . . . فالرد دائماً متاح وجاهز وسريع ، فهذه أعمال شعبية من حق كل إنسان أن يتناولها كما يشاء . . . فهي ليست منسوبة إلى مبدع محدد يمكن أن يثير أستغلال عمله تمة السرقة والنهب .

وهذه مغالطة سببها الجهل بطبيعة التراث الشعبى وهويته ، فالتراث الشعبى وان لم ينسب إلى مبدع محدد ، إلا أنه ملك للجماهير التى عبر عنها وعكس أمالها وهمومها ، بمعنى أنه ملك الأمة كلها ، لأنه من أبداعها هى عبر آلامها ومعاناتها . . . وفي غياب المبدع الفرد الذى يفهم هذه الآلام والمعاناة فهما يدفعه إلى أبداع عمل فنى ينسب له ويعبر عن المجموع . . .

وأيا كان الأمر فإن سرقة هذه الأعمال الشعبية ليست جريمة سرقة فرد ، وإنما هى جريمة سرقة الأمة ، ولا فى شىء تملكه الآن ، وإنما فى أعمال تملكها الآن وكانت تملكها عبر تاريخها ، وستملكها دوماً ما ظل لها تاريخ ووجود . . .

والأعمال التي يدعها الأفراد وتنسب إليهم لا يعيش منها إلا العبقري الفذ الذي يقهر بحكم عبقرية صاحبة محدودية الفرد الإنسان فيه ، كما يقهر محدودية البقاء المحدود للإنسان على سطح الأرض .

قد يعيش العمل الابداعي بعد صاحبة سنوات ، ولكن أن لم يكن هذا العمل نتاج رؤية فنية صادقة ، وابن تعبير فني متميز ، ووليد ارتباط حقيقي بنبض المجموع الذي يستطيع هذا المبدع استشراقه والتعبير عنه ، فلا احتمال لبقائه لزمن طويل بعد انتهاء صاحبه ، وبعد انتهاء عصر المبدع وحياته ، وبعد صورة الحياة وأهدافها ومعانها داخل مجتمع هذا المبدع ذلك أن العمل الابداعي المنسوب إلى الفرد مرتبط بهذا الفرد ورؤيته ، فإن اتسعت الرؤية وعمقت بقى هذا العمل وإن تسطحت الرؤية وضللت ، تحدد عمر بقاء هذا العمل بينما العمل الذي يفرزه الابداع الشعبي مرتبط بالأجزاء المحورية والجوهرية التي تكون هذا الشعب ، أى أنه نتاج الحس الجمعي بالألم والأمل ، ونتاج الطموح الجمعي لقهـر معوقات اليوم ، واستشراق معنى الغد . فهو بهذا يخرج من الآن إلى كل آن ، ومن المكان المحدود إلى كل مكان يعيش فيه هذا الشعب ، وتعيش فيه لغته ويمارس فيه وجوده الحى المتدفق بالأمل والألم معاً فهو بهذا يخرج بالحدود إلى الشمول ، فى الرؤية ، وفى التعبير ، وفى البقاء أيضاً وعلى هذا فالعمل الشعبي ليس بلا صاحب ، وليس نهياً متاحاً لكل متسلق يبحث عن الشهرة السريعة ، والنجاح الأكثر سرعة والمال الوفير فصاحب الابداع الشعبي هو الأمة كلها ، ومن يعث فيه إنما يعث بكوز الأمة وميراثها الفنى ، مهدداً هذا الموروث بالتشوية والضياع ف الجريمة السرقة وأن لم توجه ضد فرد بذاته ، حريمة موجهة ضد كل فرد ، باعتبار أن هذا الموروث ملك لكل فرد من أبناء الأمة عاش حياتها ووجودها ويعيشه الآن ، وسيعيشه فى المستقبل .

وقد كان هذا الموضوع أحد الموضوعات الرئيسية التي سيطرت على جو المناقشات أثناء انعقاد حلقة البحث التي عقدتها في القاهرة لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة تحت عنوان (القيم الثقافية في المآثورات الشعبية في مصر) وقد أوضحت المناقشات أن أربعين عاماً من الدراسات في الفن الشعبي في مصر ، لم ترس لنا بعد مدرسة واضحة المعالم في تناولها للمآثورات الشعبية العربية بل أن كل الدارسين يختلفون حتى في دلالات المصطلحات بما فيها كلمة (شعبي) نفسها : هل هي دلالة على فنون رإبداعات الطبقة الفقيرة والكادحة وحدها ؟ أم هي تدل على فنون وابداعات (الشعب العربي) بكل طبقاته وفئاته . أى هل هي تعنى هذه الابداعات التي تكتب بالعاميات المحلية ، والشديدة المحلية في بعض الأحيان ، والتي تتغير وتبدل مع الزمن والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ؟ أم المقصود بما الابداعات التي بقيت من هذه المحليات ، إذ اختارها الحس القومي العام لتعبير عنه ، ورفعها إلى لغة مشتركة ، وتداولها عبر الفئة الاجتماعية التي أبداعتها ، وضمها إلى ما اختاره من ابداعات الفئات الاجتماعية الأخرى ، ليكون منها كلها ، وبتراكمات متتالية على مر الزمن ، ابداعه الشعبي القومي العام ؟؟؟

وكلمة (شعب) تعنى توحد مجموعة من الناس في الأصول والسمات واللغة، ويشتركون في خلق الحياة وتذليلها وقهر معوقاتهما . فالشعب المصري والشعب السوداني ، وأيضاً الشعب العربي والشعب الهندي كلها مسميات مجتمعات تشترك في السمات والأصول الثقافية والعرقية . أما عند رجال السياسة والأعلام فكلمة الشعب تستعمل للدلالة على الطبقة المحكومة في مواجهة الطبقة الحاكمة . وبكل أسف ساد المفهوم السياسي والاعلامى في استعمال الكلمة حتى غزا فكر المثقفين ، بل والمتخصصين أو بعضهم على الأقل

ومن هذا المنطلق ساد الخلاف أيضاً بين ما هو حرفة ونتاج حرفي ، وبين ما هو فن وابداع فني وأدبي فسواء كنا في مجال المآثورات الشعبية أو مجال غيرها ، فهناك فرق دائماً بين ما هو صنعه وحرفة يراد منها النفع ، وتناقل مع حاجات المجتمع ، يحنفى بعضها لانتهاه الحاجة إليها ، ويوجد بعضها الآخر لوجود الحاجة إليها ، مع تطور ظروف المجتمع واحتياجات أفراده وبين ما هو عمل تعبيري يعبر عن ثقافة ووجدان ورؤية مبدعة للأمة كلها وهذا لا يمنع على الإطلاق أن يتسم العمل بشيء من ثقافة صاحبه ووجدانه فيتجه إلى النفع الجمالي الذي لا يقصد به على النفع وحده ، وإنما يقصد به إلى النفع والإمتاع معاً وهذا أيضاً لا يمنع أن يكون العمل التعبيري صاحب وظيفة اجتماعية بعينها ، لا تجعل منه مجرد متعة جمالية ، وإنما توظف وظيفة نفعية بشكل أو بآخر ولكن يظل آخر الأمر - لكل منهما قواعده ودوره ووظيفته - وتظل المنطلقات الرئيسية لكل منهما تحكم دوره ، وقواعد أنتاجه ، ووظيفته التي تعطى له معنى وجوده المرحلي أو المستمر والحرف تتوارث كمهن وكتقاليد ، وهي تحمل طابع أصحاب الحرفة ، وتخضع للخامات المتاحة لهم كمنتوج طبيعي لبيئاتهم ، كما تحمل الموروث الثقافي لأمتهم ، ولكن أصحاب الحرفة ، وهم يحملون تقاليد حرفتهم عبر التاريخ ينقلون إليها تلقائياً كل الإضافات الجديدة التي طرأت على ثقافة المجتمع من ناحية ، وعلى وضعهم الحرفي من ناحية أخرى فالآلات الجديدة تفرض نفسها ، والخامات الجديدة تفرض نفسها وتطور ذوق العصر يفرض نفسه ومدى احتياجات المجتمعات ذات القوة الشرائية تفرض نفسها كذلك فصانع الطرايش اختفى ، وصناع الصديريات العنترية النسائية أختفوا ، وسائس عربات الحنطور والكارو وسوارس ، أختفى أو هو في طرقة إلى الاختفاء وظهر صانع البزبهات وصانعات البلوزات ، والميكانيكية وسائقو

السيارات ٠٠٠ وحين تقلصت صناعات الأواني النحاسية ، ظهرت صناعات الأواني الألمنيوم ، وحين تقلصت صناعة الفخار ظهرت صناعات البلاستيك . فالخامة والآلة وتطور الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لها ضغطها القاهر على هذه الصناعات والحرف ، لا شك ٠٠٠ ولكن الصانع للحرف التقليدية القديمة يظل يحتفظ بطابعه الخاص وذوقه الخاص في تشكيل مادته ، وفي أداء حرفته . ويظل يحمل المتبقيات الثقافية لأمتة عبر ما يصنع وما يقدم من منتجات ٠٠٠ ومن هنا فنحن أمام عاملين متناقضين وهامين ، وهما النبات والتطور ٠٠٠ ولا أحد يستطيع أن يضحى بمعنى الثبات في جوهر ثقافة الأمة إلا إذا أراد لشعبه أن يفقد هويته ، ويذوب في خضم الأقوى والأغنى من الشعوب . والمعادلة الصعبة هي أننا مع الثبات والتطور في آن واحد ، بمعنى أننا الحفاظ على موروثنا القومي الذي يجد طابعنا ويربطنا بموروثنا الثقافي ، ونريد في نفس الوقت أن نحافظ على مواكبنا لحركة التطور ومسيرتها إلى أبعد حد ممكن ٠٠٠

والدارسون للفلكلور يقومون بجمع ورصد وتصنيف الوحدات الفولكلورية ٠٠٠ ثم يقومون بدراستها دراسة علمية فولكلورية ، مستعينين بمعطيات علوم التاريخ ، والأثار والجغرافيا ، والاجتماع ، ليحددوا لنا الهوية والدلالات ٠٠٠ وتظل هذه الوحدات الفولكلورية مرصودة في متاحفهم ودراساتهم ومعاملهم ، وهم يتيحونها في الوقت نفسه للحياة تفعل فيها على أيدي ورثتها وأصحاب تقاليدها - فعلها ، مع استمرار عملية الرصد للتراكم الفولكلوري المستمر ٠٠٠ وأصحاب الاهتمام بالفولكلور يقيمون الجمعيات والاتحادات التي تحاول أن ترعى أصحاب الصناعات التقليدية ، وتسوق أنتاجهم ، وتقيم الندوات للتوعية بأهمية دورهم في حياتنا الاجتماعية . وقد ذهبت بعض الدول التي تعرف قيمة الاحتفاظ بالملاحم القومية لحرفها إلى إنشاء القرى الكاملة لأصحاب هذه الحرف توفر لهم

فيها الخامات والأدوات ، وتيسر لهم الحياة والتعليم والرعاية الصحية والخدمات المعيشية ، ثم تقوم عنهم بتسويق أنتاجهم والدعاية له وأصحاب الفنون التطبيقية يدرسون هذا التراث دراسة نقدية وفنية ، ثم هم يستخدمون منه مادة دائمة لإبداعاتهم وأنتاجهم الفني فالدراسة الفولكلورية ، والرعاية الاجتماعية ، والاحتكاك الفني الدائم لهذه الأبداعات يحققون لها الثبات والطور في آن واحد وبعض هذه الأنتاجات يتحول إلى مقتنيات متحفية لها قيمتها التاريخية والعلمية والفنية وينتهي دورها عند هذا الحد لخروجها من مجال النفع لأنتهاء دورها أو خاماتها أو ذوقها من التداول الحياتي ، وبعضها الآخر يظل دور الماضي الحي كما يسميه أصحاب الفولكلور فهي تعيش كجزء من حياتنا اليومية المتطورة ، وهي استمرار لماضي فرض نفسه ووجوده المستمر على وجودنا المعاش .

الخطورة في هذا الأمر أن تحاول جماعة ما تحت أي شعار من الشعارات السهلة أن تفرض وصايتها على هذه الخرف وأصحابها ، ليركبوا صناعاتهم التقليدية موجهين لها نحو تحقيق الكسب السريع ، أو الانتاج الأوفر ، فراضين على أصحابها وورثتها ، رؤيتهم هم وأواقهم هم ، ومنفعتهم هم هنا ندخل في عملية السرقة المدمرة التي قد تلعب دوراً خطيراً في تزييف وجدان الأمة وتراثها القومي . ولم يحجم أصحاب الشعارات عن استخدام الدين ، وأدعاء التقدم والتطور ، وكلمات سمعة الأمة ومظهرها الحضاري ، في تنفيذ أهدافهم النفعية الطبقيّة الرويّة والعظيمة الخطر أن الحرفي التقليدي تلقائي بالضرورة والطبع ، وما يحدثه من تعديلات للوحدات الفولكلورية إنما ينبع عن حسه النقي المرهف، وحساسيته الفطرية المطلقة تجاه الخامة والآلة والوحدة المنتجة . وأي تدخل في عمله أخرج لهذا العمل من العطاء الشعبي إلى العطاء المنظم المتقف المرتب ، مما يخرجها عن دائرة المألوف الشعبي ، إلى عطاء له ذوق فرد ورؤيته

وأهدافه الخاصة ، والرعاية الحقيقية والجادة تكون بعيدة عن الأهداف الاستشارية أيا كان نوعها وتعتمد أساساً على احترام حرية أصحاب الحرفة واحترام إنتاجهم . وتكون أيضاً بالرعاية المطلقة لهم كبشر من ناحية ، وكحرفيين مهرة من ناحية أخرى . ثم ليرفع أصحاب القبعات العالية أيديهم عنهم ، فهذا حسبهم أما أصحاب الاهتمامات الجادة والحقيقية من المهتمين بالفولكلور والدارسين ، فإن الدراسة والرصد والتحليل العلمي ، لا تكفى كلها لبقاء ما نريد له البقاء من هذه الحرف ، إذ يجب بحث البدائل الوظيفية للحرف التي ينهى التطور الاجتماعي وظيفتها النوعية يجب أن تبحث الحاجات المتجددة دائماً ، وأن نسبقها بأقترح البدائل العلمية أمام الصناعات التي يهددها التطور بالتوقف والموت كما يجب في نفس الوقت رعاية الخامة والحفاظ عليها ، وتوفيرها الدائم للصناع الذين كرسوا حياتهم لحرفهم ، ويجب في ذات الوقت دراسة العوامل الطاردة لهذه المهارات النادرة التي قد تدفع أصحاب هذه المهارات إلى ترك حرفهم التقاليدية للبحث عن أعمال أخرى أكثر كسباً وأقل جهداً . أن الذين يريدون جادين خدمة هذا الحقل أمامهم الكثير ، والكثير جداً ، الذي يحتاج إلى دراستهم الجادة وبحثهم المتأن وعطاءهم المخلص المستمر ولكن الإبداع الفنى والأدبى الشعبى ، شئ آخر مرة أخرى

يظل الإبداع الفنى ملكاً لصاحبه الفرد إلى أن يلتقطه الحس القومى العام كعمل يعبر عن المجموع أكثر من تعبيره عن الفرد الذى أبدعه ، وسرعان ما يتبناه الحس الجمعى ، ويضيف إليه ويغير فيه ، ويتناقله من مكان إلى مكان ، ومن زمان إلى زمان طالما ظلت اللغة التي أبداع منها في الأصل حية ومفهومة ، بل أنه - أى الحس الجمعى الخلاق - قد يتدخل في اللغة نفسها على تغير الزمان والمكان، لتصبح لغة أكثر تداولاً وتبوعاً في أكثر من زمان وفي أكثر من مكان

٠٠٠ وتدرجياً ينسى القائل الأصلي ، ٠٠٠ ونسى اللغة الأصلية التي التقط الحس الجمعي عمله منها ، ويصبح العمل شعبياً وشائعاً ، يعبر عن المجموع ، ومصاغ باللغة التي يفهمها هذا المجموع ٠٠٠ ويقبل عليه ، ويتداوله مصاغاً بهذا التراكم اللغوي ، ومحتوياً هذه التراكمات الفولكلورية التي أضيفت عليه عبر الرمان والمكان معاً ٠٠٠ ويظل هذا العمل الفني والأدبي الشعبي - سواء كان حكاية أم مثلاً ، أم أغنية أم قصة أم سريرة شعبية - يكبر ويتحور مع التداول الشفاهي ، ككرة الثلج تكبر مع كل تحرك لها ، إلى أن يدون هذا العمل كتابة ، ويطلع ، فتتوقف حركة النمو المتزايد . ويثبت العمل الشعبي في صورة نهائية محددة ٠٠٠ ويصبح في هذه الحالة جزءاً من تراث الأمة الشعبي ، لا يحق لأحد أن يضيف إليه أو يغير فيه إلا رواته الشعبيون الذين ما زالوا يقدمونه شفاهة نقلاً عما حفظوه دون اطلاع منهم على نسخة التي غدت ثابتة ومصونة ٠٠٠ وهؤلاء ينقضون تدرجياً إذ أن وظيفتهم الاجتماعية قد أخذت في الزوال ، بوجود وسائل النقل الفني الحديثة للأعمال الفنية والأدبية ، من سينما ومسرح وراديو مسموع ، أو مرئي ٠٠٠ لم يعد هناك مكان في المصطبة أو على دكة المقهى للراوي الشعبي ، أو الشاعر الشعبي ، المكان يحتله الآن جهاز الراديو بل وجهاز التلفزيون وحده ، أو مع الفيديو سواء في هذه المدينة أو القرية ، الحاضرة أو البادية في كل مكان من عالمنا الناطق باللغة العربية والمتذوق للأبداع الفني الغنائية أو الروائي بما ٠٠٠ فلم يعد لهذا الشاعر الشعبي دوراً أو وظيفة ، ومن هنا فهو يفقد قدرته على الابداع والإضافة لأن ما عنده من فن محفوظ لن يستفيد منه إلا الدارسون للشعبيات ، والجامعون لما ظل شفاهياً حتى الآن من الموروث الشعبي الابداعي ٠٠٠ من هنا قلنا أن التأثيرات الشعبية الفنية أو الأدبية دخلت في مرحلة الثبات بالتدوين والطبع ، وانتهت فيها - تقريباً - مرحلة التراكم الفولكلوري والإضافات

الابداعية الجديدة . . . ومن هنا تنبع مسئولية دارس الفولكلور العربي ، وتنبع أيضاً مسئولية المبدعين في مجالى الفن والأدب معاً . . .

ولكن وقت اليقظة والاحساس والمسئولية قد تأخرت كلها كثيراً . . . فقد أدرك الكثيرون من فهازى الفرص وهواه الشهرة العاجلة والكسب الكبير ، ما يمكن أن تمنحهم هذه الكنوز من فرص متاحة لتحقيق أهدافهم الذاتية الطامعة إلى حد الجشع . . . ودون تردد أو فهم أو إحساس بالمسئولية اندفعوا ينيهون كنوز الموروث الشعبى فهاً ، وظهرت الأغاني والألحان والروايات ، والمسرحيات ، والأفلام ، والمسلسلات ، تحمل أسماء الأعمال الشعبية وتقدمها إلى جمهور المتلقين فى ابتذال واضح ، وسقوط فنى يغلب على معظم ما قدم من أعمال . . . ومن (الطشت قاللى) إلى (العتبة جزاز) على (أحنا اللى دهنا الهواء دو كو) إلى ألف ليلة والسير الشعبية ، ونوادير جحا ، وأشعب ، وحكايات الشطار والعيارين ، وقصص الحب الشعبية القديمة . . . ندر فى كل ما قدم ويقدم ، أن نجد جهداً واضحاً ومدروساً ، أو أن نحس أن وراء هذا العمل المقدم فهم خلفياته الشعبية ، أو دراسة لوحداته ذات الأبعاد الشعبية الموغلة فى القدم ، والتي تربط فى نهاية الأمر بمتبقيات الأساطير والعبادات القديمة . . . وبدا أن المسألة (نهية) بلا صاحب ، ومولد وصاحبه غائب . فلا الشخصيات لها أبعادها التراثية ، ولا الأحداث فهم مغزاها الفنى ، أو عرفت دلالاتها الاجتماعية والسياسية ، ولا الحبكات الروائية والتقصية كشفت عن سرها ودلالاتها . . . يكفى أن يقتحم أى واحد قصة أو سيرة شعبية ، ويكفى أن يركب كلاماً على لسان أبطالها ، ويكفى أن يملأ عمله بكلام وشعارات سياسية أو بإيحات جنسية ليكون قد ألف وأبدع وأجاد . . . ولا يتحرك أحد ، ولا يتصدى مفكر ، ولا يقلق ضمير باحث لهذا أُنعبث بالموروث الشعبى ، والوجدان الفنى عند الباحث والمتلقى على السواء

٠٠٠ أن المتلقى اليوم يتعرف على تراثه من خلال هذه الأعمال الشوهاء ،
 ويرسب في أعماقه أنطباع عنها من واقع ما يشاهده أو يسمعه من عطاءات
 مجموعة لا وقت عندها للقراءة والبحث والتأني ، ولا مجال عندها للتعميق
 والتأصيل والدراسة ، بل لا قدرة لها على الابداع الحقيقي والخلق الصادق ٠٠٠
 وتتسطح قيمة النص عند المتلقى ، وتأخذ الشخصيات من أبطال هذه الأعمال
 الروائية أبعاداً فرضها العلاج المتعجل ، ولا تصل للمتلقى بالتالى الرسالة الفنية
 الحقيقية التى استهدفتها هذه الأعمال فى البداية ، التى أحتضنها الوجدان الجمعى
 من أجلها ، وصانها من الضياع والتلف ٠٠٠

الذى وفر فى ذهن الغالبية العظمى من أنصاف المثقفين هؤلاء ، هو أن هذه
 الأعمال كتبت للتسلية والمتعة والإثارة ، ومن هذا المنظور كان تناولهم المسطح
 لها ، وكان مفهومهم العاجز لأحداثها ٠٠٠ ولو عنى أحدهم نفسه بعض العناء
 لادرك أن قشرة التسلية والمتعة التى كسيت بها هذه الأعمال إنما وجدت لكى
 تخفى وراءها تطلع الشعب ورؤاه ، لواقعة المعاش ، وإستعانتة بهذا الفن ليماسك
 أمام الأخطار المحدقة به سواء من الداخل أو الخارج ، وترسيب المعنى القومى فى
 مواجهة التفرق ، والمعنى الكفاحى فى مواجهة الاستسلام ، والمعنى الصامد
 المستبسل أمام الإذلال والظغيان ٠٠٠ ليس من عمل من هذه الأعمال الفنية
 إلا وله رؤاه الاجتماعية والقومية والسياسية ، وهى رؤى ناجحة وواعية
 وكفاحية، عاجلت أشد المشاكل التى يواجهها المجتمع العربى تعقداً وتشابكاً ، هذا
 العلاج الرائع والفنى العامل لتثبيت المعنى الإنسانى والمعنى النبيل والباسل ، والمعنى
 الكفاحى الصامد ، والمعنى القومى المتماسك ٠٠٠ وما من عمل من هذه الأعمال
 إلا وهو يستغل كل الامكانيات الفنية المتاحة التى عرفها المبدعون منذ الأسطورة
 وحتى الملحمة والسيرة لجذب المتلقى إليها جذباً خلاباً ، يتيح لها أن تتسلل على

أعماقه بما تريد من هدف فنى ، وما تريد من هدف تربوى ، وما تريد من هدف سياسى وقومى والجهل بكل هذه الأبعاد جعل - المسألة - عندهم - سهلة وميسرة ، فما الأمر إلا الأحداث المشوقة ، والشخصيات الجذابة ، والحبكة الجيدة - وتحولت ألف ليلة وليلة - عندهم - إلى حكايات جنسية تصلح لاستهواء المراهقين ، وسيف بن ذى يزن إلى حكايات الجان والعفاريت التى تشد انتباه الصبيان ، وعنترة إلى حروب وفروسية وحب لعله يعجب الشباب ، وعلى الزبيق إلى حكايات لصوص ، أما الظاهر بيبرس فهو عبارة عن ملاعب شيخه وعثمان بن الحلبى الأمر أن هذه الصورة المدمرة هى التى تسود ، والأمر أن الذوات المتضخمة لمن يتعرضون لها تجعلهم لا يجدون غضاضة فى العث بكل شىء لأحداث الالهة والادهاش الذى يحقق الرواج والمال من ناحية ، ويحقق ادعاء الأهتمام بالتراث الشعبى ، والمعرفة به من ناحية أخرى

حين يقدم أحدهم سيرة شعبية فى أكثر من سبعة مجلدات فى عرض مسرحى مدته ساعة ونصف ، وحين يرحل آخر بأبطال ألف ليلة وليلة إلى الفضاء ويغزو بهم الكواكب ، وحين يقدم لنا ثالث (أوزير) فى استكشاث كاسكتشاث (فوازير رمضان) على المسرح ، وتندب الممثلة فى غنائها (أوزير) بأنه (الراجل السكر) ، وحين يسطو رابع على عمل روائى كامل مستلهم من سيرة شعبية فيكتبه للإذاعة مرة وللمسرح مرة ، وللتلفزيون مرة ، دون أن يعنى نفسه بإدراك أن الرواية التى سطا عليها ليست هى السيرة الشعبية التى يدعى أنه يقدمها ، ويدافع عن نفسه بأن هذا تراث شعبى ليس من حق أحد أن يدعيه لنفسه وينسى أن الرواية ملك كاتبها ، وأن السيرة ملك الأمة لا يقدم على التعرض لها إلا من أهل نفسه علما ومعرفة ودراسة لها ولغيرها ، وللعمل الفنى الشعبى بعامة حين يحدث كل هذا : أكثر لا بد من وقفه ولا بد من كلام واضح وصريح

نحن أولاً لم نبحث عن كل الأعمال الشعبية العربية التي وجدت طريقها على المخطوطات المسروقة والمنهوبة في مكتبات العالم . فنحن نعيش في فلك مجموعة ضئيلة العدد جداً من الأعمال الشعبية التي عرفت ودونت ، وطبعت وأصبحت في متناول الأيدي . ونحن ثانياً لم ندرس هذه الأعمال الدراسة الكافية ، فما قدم حتى الآن من دراسات حول الأدب الشعبي يكاد يندرج في عداد التعريف به ، لا دراسته الدراسة العلمية أو النقدية المتأنية ؟ ونحن ثالثاً - وهذا أهم - لم نقرأ هذه الأعمال قراءة جيدة ، بل لعلنا لم نقرأها على الإطلاق أن الغالبية العظمى ممن يتحدثون عن الأدب الشعبي العربي سمعوا عنه مجرد سماع ، أو شاهدوا عملاً مسوخاً سمي باسمه ، أو قرءوا أعمالاً مجردة ملخصة للأطفال . بل أن معظم الدارسين الذين يتصدون لهذه الأعمال يحرصون على تتبع نتائج الأبحاث والدراسات التي قام بها المستشرقون ، وأن يكونوا على إطلاع بالأعمال والدراسات الشرقية في جامعات العالم . ليضموا هذه النتائج إلى بعضها ويكتبوا بجهد الترجمة ، وادعاء الملكية لجهد لم يبذلوا هم فيه شيئاً وأيضاً فإن معظم المخرجين والفنيين الذين تعرضوا لتقديم هذه الأعمال ، لم يحققوا عصر الأحداث ، ولا موقع الأحداث ولا العادات والتقاليد الشعبية التي عاشت في الزمان والمكان اللذين لا يعرفون عنها شيئاً

نحن أذن في حاجة أولاً إلى بعض التواضع أمام تراثنا الشعبي . وبعض الاحساس بالمسئولية سواء في حقل الدراسة أو في حقل الصياغة أو في حقل الاستلهام فهذا التراث ، والتعامل معه واجب قومي ومسئولية عامة ومشتركة ، والتعرض له أن لم يتسم بالجدية والمسئولية ، جريمة ينبغي أن يعاقب مرتكبها عقاباً رادعاً ، وينبغي أيضاً أن يتصدى لها النقاد والدراسون بكل الصراحة والموضوعية نحن نحتاج قبل أن نتعرض لعمل شعبي أن نتعرف

عليه ، وعلى الدراسات التي قامت حوله ، وعلى المحاولات التي بذلت للتعريف بأسراره . كما أننا نحتاج أن يعنى الدارسون والنقاد أنفسهم بدراسة المتاح لنا من الأعمال الشعبية دراسة واعية ، تستعين بمعطيات علوم الفولكلور والاجتماع والتاريخ والحضارة ، وعلوم النفس لالقاء المزيد من الضوء على هذه الأعمال ، حتى يتاح لنا أن نقرأها قراءة جادة وموضوعية وملهمة ونحن أيضاً نحتاج من الفنانين المبدعين إلى الحذر فى استلهاهم هذه الأعمال ، فأن لم يعطك العمل سره الحقيقى فيجب أن تؤهل نفسك أولاً لفهمه ، وفهم أسراره قبل الاقدام على التعرض له -- ويجب أحر الأمر أن تنسب العمل إلى نفسك لا إلى الفنان الشعبى . فهذا عمل فردى استلهم نصاً تراثياً ، لا عمل تراثى يكتبى وراء مقولة الشعبية فيه . وبعد هذا وقبله ينبغى ، أن نهتم بالحفاظ على النسخ الأصلية لهذه الأعمال الشعبية كما هى ، دون حذف أو تعديل تحت أى شعار أو ادعاء حتى تظل دائماً تحت أيدي الدارسين والباحثين فأن لم تعط سرها لجيل ، عسى أن تعطى سرها لمن يليه من أجيال

وعلى الرغم من أن الحلقة الدراسية كانت متنوعة وممتعة ، إلا أن ما أثارته من نقاش كان أكثر تنوعاً ، وكان فى اعتقادى - يشكل حافزاً لمزيد من طرح الآراء حول كل قضايا الماثور الشعبى فلا ينفرد أحد بالرأى . فالعمل الذى تتعرض له عمل جمعى فى ابداعه ، لا بد أن يكون التعرض له أيضاً جمعياً فى الدرس والبحث والمناقشة .

الصحراء والمأثور الشعبي

من المسلمات علمياً أن المأثور الشعبي هو ابن البيئة ، وهو انعكاس لمكوناتها الطبيعية وظروفها الجغرافية ، متأثرة كلها بحركة التاريخ ، والأحداث التي تؤثر في هذه البيئة فتضيف إليها ، أو تحور فيها ، وتتفاعل معها تفاعلاً إيجابياً

وإذا كانت البيئة الزراعية وخاصة النيل في مصر قد شكل عنصر التكون العميق للمأثور الشعبي ، فقد شكلت الصحراء عنصراً هاماً رغم أنها ليست إلا بيئة هامشية لا تفعل فعلاً واضحاً في المأثور الشعبي المصري ، وإن كانت موجوده على جانبي الوادي بخصائصها المميزة ، والتي تضيف وتتفاعل بالموروث المصري النابع من الوادي والمأثر بمتوجه الثقافة تائراً كبيراً .

ظل المتوج الثقافي الصحراوي لا يشكل بالنسبة للثقافة المصرية إلا رافداً من الروافد ذات الطبيعة الخاصة والتي تصب في النهر الثقافي المصري المتدفق ، والتي تستمد من روافده ماء حياتها ، وتتغير عطاءاتها الثقافية تدريجياً بقدر تدفق هذه الروافد ، ويقدر تأثيرها على العادات والتقاليد والمعتقدات ، ويقدر ما تصدر من مأثور نفعي مادي متغير ومتطور ، ويقدر ما تحمل من معنى التجدد الفكري والثقافي ، والتطور السلوكي ، والتغيير السلوكي والاعتقادي جميعاً

ويظل هذا التبادل النسبي قائماً طوال التاريخ بين عطاء الصحاري المصرية على تخوم الوادي ، وبين الوادي المتحرك ثقافياً أبداً ، والمتغير ثقافياً بصفة مستمرة - وخاصة في مناطق الوادي المتداخلة مع الصحاري على الجانبين وتشكل

الصحراء هنا جزءاً من ثقافة الوادى ، كما يشكل الوادى هنا ضغطاً مستمراً
وفاعلاً في ثقافة الصحراء على جانبي الوادى

إن هؤلاء الرعاة لم يكن لديهم ما يعطونه للوادى فاندمجوا بكل وجودهم .
فيه، وتبنوا ثقافته ، وعبدوا إلهته ، ولم يتركوا إلا المخلفات الساهرة ومنها تسميه
الهكسوس (بحرامى الحلة) وهذا هو شعبياً الذى يدخل فترة الهكسوس بتداخل
غير موثق ولا محدد ، بوجود العبرانيين الصحراويين في مصر بدءاً من
دخول يوسف إلى خروج موسى - وقد مزج كثيرون من دراسى المصرىات
ودارسى الحضارة بين الفترتين أما عن جهل وأما عن عمد لربط الوجود المصرى
الحضارى بكل عطائه ، بشبهه الوجود العبرانى ، ولعل أهم هؤلاء الدارسين
الباحث المعاصر مارتن برنال ، صاحب كتاب (أثينة السوداء) الذى
يحاول أن يثبت أن هؤلاء الرعاة حين خرجوا من مصر ، شكلوا في اليونان
مستعمرات مصرية الثقافة والدم ، فقد أمتزجت دماؤهم بدماء المصريين أثناء
وجودهم فيها ويحاول بهذا أن يعود بأثر مصر الأفريقية على الحضارة
الإغريقية إلى ما قبل الامتزاج الثقافى الفكرى والفلسفى بل والعقائدى في العصور
المتأخرة والقريبة من خروج الإسكندر لفتح مصر والعالم .

وبرنال يلجأ على هيروودوت لتأييد ما يذهب إليه ، فيورد قوله : " أن معبد
الآلهة أثينة الموجود في رودس أقامته بنات (داناؤوس) اللاتى هبطن الجزيرة في
أثناء فرارهن من أبناء (أيجيتوس) " ثم ينقل في صفحة ٣٠٥ من كتابه
(أثينة السوداء) قوله : " أنى أنوى أن أتحدث عن الطقوس السرية الخاصة بالآلهة
(هيكتر) ومن الخير أن أقول - على سبيل المثال - أن بنات (داناؤوس)
هن التى جنن بهذه الطقوس من مصر ، ودرين (البلاسجيات) عليها ثم
يقول هيروودوت : " أن الذين أتوا مع كاموس ، أدخلوا إلى بلاد الإغريق - وبعد

استيطانهم للمنطقة عدداً من الانجازات ، كانت أهمها الكتابة ، وهى فن لم يكن معروفاً لدى الإغريق حتى ذلك الوقت " .

فمن هن هؤلاء الصارعات ، وما حكايتهن ، ومن هو (دناؤوس) هذا الذى هاجر بيناته إلى بلاد الإغريق ؟ .

يلحاً برنال إلى مسرحية الصارعات لاسخيلوس ليثبت قضيته ٠٠٠ ربزكدا أن هذه المسرحية المبكرة لاسخيلوس تؤكد وجود هذه الصلات المصرية الإغريقية فى زمن سبق اسخيلوس وأرخ لها اسخيلوس تاريخاً ودرامياً بهذه المسرحية ٠٠٠ ويقف طويلاً عند اسم (دناؤوس) أب الصارعات اللاتى لجأن إلى زيوس مستجيرات به . ويقول فى صفحة ٢٠٣ من كتابه : " إذا كانت النتائج التى تتوصل إليها من اسم (ديناؤوس) تدعو بالضرورة إلى الالتباس ، فإن الحكاية الشعبية التراثية التى تحكى صراعه مع (ايجيتوس) كان ينظر إليها على أنها تشير دون أى لبس ، على أنه كان زعيماً من الهكسوس طردته حركة البعث المصرى فى الأسرة الثامنة عشرة ، وفى هذا الصدد فإنه يجدر بنا أن ننظر فى التسمية الإغريقية لمسرحية المستجيرات وهى (هيكتيروس) فهذه التسمية مرتبطة بوضوح بكلمة (هكسوس) أى الصارع والمستجير ، ٠٠٠ وهى تسميه تلفت إلى اللفظة المصرية التى تحولت فى اللغة الإغريقية إلى (هكسوس) فى غضون القرن الثالث قبل الميلاد ٠٠٠

ويقول برنال فى كتابه اثينة السوداء : وليس هناك من شك يذكر أن تصوير ايسخيلوس لوصول (الدانايين) بوصفهم لاجئين ، استقبلتهم أهل البلاد بحسن الوفادة ، ثم تحولوا إلى حكام بشكل غامض بعد ذلك ، كان يرضى الشعور الوطنى الإغريقى أكثر بكثير من تصويرهم كغزاه فاتحين " . أيا كان الأمر ، سواء صدقت افتراضية برنال العلمية حول غزو مصرى قديم لليونان ، أم كانت

تحتاج إلى ما يؤكد علمياً ، فإن ما عندنا من معلومات - حتى الآن - يؤكد أن هؤلاء الرعاة الغزاة الذين اجتاحوا مصر واستعمروها لفترة طويلة ، أخذوا حضارياً وثقافياً ولم يعطوا جديداً - وإنما ما عرفناه ، أنهم خرجوا بما تعلموا من ثقافة وحضارة إلى اليونان ، وهناك كونوا طبقة من الوجود الثقافي المؤثر ، ونقلوا على أسبطة الكتابة والنظم الإدارية والدين ، والفلسفة والحكمة والخلق - أو كما يسميه هيروودت " النبل " . ومن الثابت أن الإغريق عرفوا آلهة الفراعنة وعبدوها ، وتأثروا بالوجود الفلسفي الديني للعقائد المصرية وأعتقروها ، وحين خرج الاسكندر الإغريقي يغزو العالم ، ارتبط بآمون ، وسمى نفسه ابن آمون ، وذهب إلى صحراء ليبيا المصرية يعتمد نفسه أبناً للآله المصري ، الذي كرسه لغزو العالم كله بأسمه ، آمون رع ، آله الوادي ، وآلاه كل الدنيا في حينه . . .

وبهذا اكتملت لمصر الفرعونية الوثنية ، والعريقة في الفكر الديني تأهيل الوجود الحضاري الديني للعالم القديم كله . . . وخرج الغزاه الهكسوس ، وقد امتلئوا بالوجود الثقافي المصري ، وجاء الغزاة الإغريقيون ، وهم يدينون بالولاء للثقافة المصرية العريقة وباسم عطائها الثقافي يتوجهون لغزو العالم كله . . .

الهجرة الصحراوية الثانية على مصر كانت هجرة عبرانية ، لا تذكر عنها المصادر المصرية " الفرعونية " أى شيء ، بل لعلها مرت عليها عابرة دون أن نذكرها وقد جرح هذا الموقف أصحابها ، جرحاً عميقاً ما زال مستقراً في أعماقهم إلى الآن - إلا أننا نعرف أخبار هذه الهجرة الصحراوية من الكتب المقدسة : القرآن الكريم أولاً ثم من التوراة ثانياً ، ثم من كتب التفاسير التي حاولت أن تفسر القصص القرآني ، والإشارات القرآنية معتمدة على أصحاب المعرفة من العرب القدماء ، والمدمش أن أعليهم من العبرانيين واليهود ، مما جعل الكثير من العلماء

يسمون هذه الموجة التي غمرت كتب التفسير ، بالإسرائيليات - والتي حاولت - ونجحت إلى حد كبير - إلى تحويل كل ما هو سامى إلى إسرائيلى . والتي زعم أصحابها أنهم يملكون العلم القديم الذى يفسر إشارات القرآن الكريم على الأمم البائدة والشعوب السامية القديمة سواء فى اليمن أو فى الشمال كالعماليق والجراهمة . . .

ولسنا نريد هنا أن نخوض فى الرمال السائخة ، وهى سائخة فعلاً دينياً وسياسياً معاً ولكننا نقف عند الخلاصة التى تمنا فى حديثنا هذا . فقد تم الدخول إلى مصر مرتين واحدة بصورة فردية ، وواحدة قادت إلى هجرة جماعية . أما الأولى فحين جاء سيدنا إبراهيم إلى مصر مهاجراً من بلاد كنعان بعد أن تمرد على أصنامها وعلى أبيه صانع الأصنام ، وتمرد على ملكها النمرود الذى أمر أن يزرع به فى النار فكانت برداً وسلاماً عليه ، ونجا هو ومات النمرود من حشرة ضئيلة قضت عليه . وهو فى مصر كان ضيفاً على فرعون الذى أكرمه وعرف قدره وأهداه آخر الأمر امرأة مصرية هى السيدة هاجر ، التى أنجبت له سيدنا إسماعيل وأضطر هو تحت ضغط السيدة سارة التى حدثت معها المعجزة بزوال عقمها وإنجابها فى نفس الوقت ، إلى حمل السيدة هاجر وأبناها إلى صحراء شمال الجزيرة وتركهما فى أرض غير ذى زرع .

وهناك يكون سيدنا إسماعيل أمه جديدة هى عرب الشمال الذين حلوا فيها محل الجراهمة وبقايا العماليق وغداً أبا العرب وكانت هدية مصر للصحراء السيدة هاجر التى تفجر المياء فى الصحراء تحت أقدامها ، وابنها سيدنا إسماعيل أبا العرب بحيث أصبح المصريون أخواله ، وغداً العبرانيون أعمامه وكون أمة معمرة ، وبداية حضارة جديدة فى قلب الصحراء . وأبوه رماه وتركه،

داعياً له أن تموى إليه قلوب عامرة بالإيمان . . . وأمه زرعت أرضه ، وزرعته هو في أرضه ، فهي بنت أرض الزراعة والنيل . . .

والنيل من هنا أعطى الحضارة والحياة للصحراء ، بل وهو أعطاها أيضاً معنى الفكر فسيدنا إسماعيل لا يحمل الحياة على الصحراء وحسب ، وإنما يحمل لها أيضاً رسالة أبيه إبراهيم في التوحيد المطلق ، وهجر عبادة الأصنام والأوثان - هو بدء حياة جديدة معرفة ، وفكراً وديناً أيضاً ، وهي كلها صدرها الوادى إلى الصحراء . . . يوم وهب الوادى إلى إبراهيم ، ويوم هل إبراهيم هاجر وابنها على الصحراء . . .

المرحلة الثانية من هذه العلاقة بين الوادى والصحراء كانت بداية هجرة جماعية ، دخل فيها العبرانيون إلى مصر آمنين . . . وذلك حين حمل الرعاة الذين أنقذوا سيدنا يوسف من البئر إياه بعد أن رماه أخوته فيه ليموت ، ويزيحوه عن طريقهم إلى قلب أبيهم ، مثبتين بهذا التصفية الجسدية كوسيلة عبرانية متأصلة لإزاحة من تبلور أحقادهم ومطامعهم حوله ، حتى ولو كان الأخ الأصغر ، والأجمل ، والأقرب على قلبه أبيه ، فإذا ما أشتراه عزيز مصر ، فقد حرره ، وكرس له المعلمين والمؤدابين هو والجارية المصرية التي في سنة ، والمصادر من كتب التفسير تسميها (زليخة) . . . وقصتها مع سيدنا يوسف ليس هذا موضعها ، وأن كانت لها أهميتها الثقافية التي ستشير إليها بعد حين . . .

وأدى جماله الذى هو هبة الالهه ، إلى افتتان نساء مصر ، فطعن أصابعهن ، ودخل هو السجن ، ولكن السجن كان مكان نفجر سوهبته في (العلم) الذى هو معرفة الغيب ، والقدره على تفسير الأحلام وتعبيرها - وقد تعلم هذا العلم في بيت (العزيز) ولكنه كان صاحب موهبة الالهية فيه (وآتياه العلم) . . . فتفوق داخل السجن في تفسير أحلام زملائه نى الزنزانة ، وعن هذا الطريق وصل

إلى فرعون مصر نفسه الذى فسر له حلمه عن السبع بقرات عجاف والسبع بقرات سمان ، فأسلم له مقاليد الخزان وأصبح سيدنا يوسف هو عزيز مصر ٠٠٠ يتصرف فى أمور خزائنها كما يشاء ٠٠٠ وهنا تدخل حكاية زليخة كما يحكيها كتاب السير والتفاسير ، فهى التى أقنعت أن يعفو عن أخيه اللص ، وأن يعفو عن أخوته المتآمرين ، وأن يدعوهم إلى دخول مصر ، يفعل ماها من روح مصرية متسامحة ، رغم قصة القميص الذى قد من دبر ٠٠٠

على أیه حال جاء أخوة يوسف وأبوه وأمه ، أحد عشر كوكباً والشمس والقمر ، ودخلوا مصر آمنين ، وعاشوا فيها لفترة زمنية غير محققة بدقة علمية ، فقد سكنت المصادر الفرعونية عنها تماماً - أما المصادر الدينية فتقفز عليها لنصل على سيدنا موسى عليه السلام - الذى تنبأت النبؤات بأنه كطفل يولد ، خطر على فرعون وعرشه ، فيأمر فرعون بقتل كل الأطفال الجدد الذين يولدون ، وترميه أمه فى النيل فى سلة تحمله بسلام ، ولكنها تحمله إلى قصر فرعون ، حيث تحن عليه امرأة فرعون ، وهى عاقر ، وتحتضنه ، ويرفض كل المرضعات حتى تعرض أمه نفسها ، فيقبلها ، ويستكين هو وأمه فى قصر فرعون ٠٠٠ ولا تعرف عن هذه الفترة سوى تحبسه لعبرانى قتله أحد المصريين فقتل هو قاتله ، ولم يقتص منه ، ثم حين جهر بالدعوة لفرعون بهجر أصنامهم ، وهذه المبارزة العلمية أو السحرية التى جرت بينه وبين علماء فرعون وكهنته ، وكيف انتصر عليهم جميعاً ، وقصة عصاه التى تحولت إلى حية التهمت كل عصيان الكهنة التى تحولت إلى حيات ، ثم دعوته للهجرة من أرض مصر ، وخروجه العظيم مع كل العبرانيين من أرض النيل ، وخرج الجميع وقد استعاروا كل الآنية ، والذهب والفضة والنجاس من جيرانهم وأحبائهم المصريين - ليسجلوا صفحة هامة من الخلق العبرانى، وكيفية تعامله مع أصحاب الفضل ، والحب والضيافة له .

على أليه حال ، حين يخرج موسى ومن معه ، يصنعون من الذهب المسروق من بيوت مصر المضيفة عجلأ يعبدونه ، ويفاجأ موسى بهذا الأثر الوثني الفرعوني عند اتباعه

خرجت ثقافة الوادى مع رجال الصحراء ، فى هجرتهم وطريقتهم عبر سيناء، فحملوا معهم لا الذهب والأوانى التى فبوها وحسب ، إنما حملوا معهم تقديس العجل أيبس الفرعوني ، وحملوا معهم كتاب الموتى وأناشيد إخناتون التى يثبت الدكتور فؤاد حسنين أثرهما على نشيد الإنشاد ومزامير داود فى العهد القديم، كتابهم المقدس التى بدأت أسفاره من سفر التكوين ، ثم سفر الخروج .

ومعنى هذا أن المرتين اللتين جاءت فيهما الصحراء إلى الوادى ، لم تضاف على الوادى جديداً ، ولم تستطع أن تؤثر على وجوده الثقافى ، ولا أن تلعب دوراً فى التكوين السلوكى ، أو الخلقى للشعب نفسه ، اللهم إلا روح المقاومة التى أبرزها أحس مع الهجرة الأولى ، والسخرية التى أبرزها إطلاق اسم المكسوس بما يميل من دلالات ساخرة على أصحاب هذه الهجرة التى طردها ، وخرجت كما يحاول برنال فى كتابه اثينة السوداء أن يثبت ، حاملة المعتقدات المصرية والفكر المصرى ، والرؤى المصرى للقانون والنظام لترسى دعائم أسيرطة ولتكون جزءاً فاعلاً يتداخل مع العقائد الإغريقية القديمة ، ومع الفلسفة والفكر والمعرفة الاثينية، ويمتد أثرها ليشمل الإسكندر الذى يخرج إلى العالم لا كابن لقلب المقدونى ، وإنما كابن لآمون ، ولا كفارس يحمل حربه زيوس المثلثة ، وإنما كفارس يحمل قرنى الشمس ، قرنى رع رب أرباب الفراعين .

أما الهجرة الصحراوية الثانية فى التاريخ القديم للوادى والتى بدأت بأبى الأنبياء إبراهيم عليه السلام ، وبرزت فى هجرة أحفاده من أولاد أسحق، ممثلين فى سيدنا يوسف عليه السلام ، وانتهت بنى الله وكليم الله موسى

عليه السلام ، فقد قابلها الوادى بالترحاب منذ البداية ، وبالتفهم للتعالم الجديدة التى يحملها إبراهيم عليه السلام ، وبالمقاومة لتعاليم موسى عليه السلام ، تلك المقاومة التى انتهت بهجرته من أرض الوادى إلى صحراء سيناء والعودة إلى أرض الكنعانيين من جديد.

وقد خرج هؤلاء كما ذكر دكتور فؤاد حسنين على بالمرورث الفكرى المصرى ليظهر واضحاً فى اسفار متعددة من التوراة ، كما يظهر فى الثقافة التى أثرت فى وجودهم فى أرض كنعان بعد الخروج العظيم التى تفاعلت من جيل إلى جيل ، لتظهر اليهودية كدين ، ثم تظهر المسيحية كدين ، فقد أصبحوا مؤهلين بحكم الرقى الثقافى والفكرى لتقبل رسالة السماء تلك الرسالة التى تبلورت فى اليهودية دين العبرانيين ، ثم ارتقت لتكون المسيحية دين العالم كله ، ودين كل الإنسانية

إن ثقافة الشعب المصرى وممارسته وعقائده وسلوكه اليومى ، أو الشعبى أثر لا شك تأثيراً كبيراً بالارتقاء بالمعتقد الصحراوى الوثنى إلى المعتقد الشمولى الدينى، وهو فى مرحلة ارتبط بالشعب أى بالعبرانيين ، وأصبح الشعب هو شعب الله المختار ، ثم فى فترة ، خرج المسيح ليكون فداء لكل الأمم ، الشعب والأمم معاً ، فخرجنا على الدين الشمولى الكامل - و ثم هذا كله وفقاً لارتقاء الإنسانية فكراً وثقافياً لتحمل عبء الرسالة ، ثم لتؤهلها ثقافياً وفكراً لتحمل عبء الرسالة الشاملة الثانية .

ونحن نحتاج إلى مجموعة من الدراسين المسلمين والعرب ، آن الآوان أن يقوموا بعبء الدراسة مكان فون جروتياوم وبرنال ونولدكه وغيرهم • ليدرسوا لنا دراسة أكاديمية متخصصة الآثار المصرية الشعبية فكرية كانت أم حياتية فى تكوين التيارين الدينيين اللذين تأثرا بالحضارة المصرية القديمة ، أعنى اليهودية

والمسيحية بوضوح . . . فالأثر الشعبي المصرى ترك بصماته على كل شىء حتى على عادات الختان ، والمحرمات من المآكل والمشرب، وطريقة التعامل مع الأسرى ، ومعنى الوصايا الإنسانية البارزة فى صلب هذه العقائد حول علاقات الأسرة ، ومكان الأبناء من الأباء ، ودور المرأة .

على أيه حال ، نحن نتنظر هذه الدراسات لتغيير مفهومات العالم العلمى أو تؤكد ، وكل مفهوماته حتى الآن ترسيخ للوجود المصرى كسلوك وكمعنى إنسانى ، وعمق وجوده فى الضمير الإنسانى - وإلا فما معنى إشارات الديانات السماوية إلى خروج موسى عليه السلام من مصر ، ورحلة العذراء وأبناها إلى مصر . . . وما معنى هذه الإشارات الواضحة إلى العلاقة الدينية بين مصر وأصحاب النبوه من إبراهيم عليه السلام إلى يوسف عليه السلام إلى موسى عليه السلام ، فى وجود مصرى واضح ومذكور فى سيرة هؤلاء الأنبياء على مستوى كل الكتب والرسالات السماوية .

لقد أخذت الصحراء من مصر الكثير ، ولكنها أعطت مصر الكثير أيضاً - وأن أخذت من مصر عقائدياً فى عهد الهكسوس وموسى إلا أنها أعطت مصر عقائدياً فى عهد حفيد آخر من أبناء الأنبياء إبراهيم عليه السلام ، من صلب ابنه إسماعيل ابن المصرية هاجر . . .

أعطت الصحراء لا من أرض كنعان ولكن فى أرض شمال الجزيرة العربية ، من العرب الذين حلوا محل العماليق والجراهمة ، من أولاد إسماعيل عليه السلام . . .

كانت رؤية محمد عليه السلام هى الرؤية التى سادت الوادى بعد إنتظار طويل ، ثقافياً وفكرياً وعقائدياً وفلسفياً وشعبياً ، ولهذا حديث آخر . . .

مصر الشعبية والصحراء مرة أخرى

ما زال العمق الشعبى المصرى يحمل الجذور الثقافية الشعبية التى تأصلت فى ماضيه الفرعونى ، ثم جاءت المسيحية بعقائدها الجديدة فأضافت إليها الكثير ، مع تراكمات من الوجود الإغريقى والرومانى والبطلمى والقطبى فى مراحل تاريخ مصر العريق

والعمق الشعبى هنا يعنى الجذور المتأصلة فى الوجود الثقافى المصرى ، متمثلة فى تقاليد الزراعة وتقاليد البناء ، وتقاليد الصناعة ، وتقاليد الأزياء والأدوات العملية والزينة ، وتقاليد الآثا . . . ثم العادات المتوارثة فى دورة الحياة الاجتماعية أو الأسرية من ناحية أخرى .

والعمق الشعبى هنا يعنى أيضاً التراكمات الفولكلورية الناجمة عن حركة الزمن فى المكان ، أو تأثير المتغيرات على الثوابت ، بحيث تتحرك هذه الثوابت بفعل الواقد عليها من متغيرات ، فتتحرك لتوائم بين وجودها المستمر ، والضغط الثقافى الجديد والمتجدد دائماً ، وإلا توقفت حركة النمو الحضارى للشعوب ، وأصبح ما لديها من موروث ثقافى فى حكم الآثا والمتخلفات الحضارية ، ولم يصبح جزءاً من النسيج الثقافى والحضارى الحى والمتجدد دائماً

والصحراء حين دخلت الوادى - كما قلنا - أخذت منه دائماً ، ولم تعطه شيئاً ، إلا المتغيرات والتراكمات الفولكلورية التى صبغت العطاء الشعبى بما عاناه الناس من عسف بدوى ، أو من أفتحام جاهل لثقافتهم المتوارثة ، ولهذا أفرزت فى الحس الفونكلورى معنى المقاومة والسخرية مرة ، والتفاعل الذى يطوع المعطى

الثقافى الجديد ليساير المعطى الثقافى المتوارث فى العقائد وفى التقاليد والعادات
مرات .

وفى كل الهجرات الصحراوية التى شهدتها الوادى لم تترك هجرة أثرها
البارز ووجودها المؤثر والواضح إلا الهجرة الإسلامية التى جاءت من الجزيرة
العربية ، ونحن نسميها هجرة لأنها - رغم أنها جاءت غازية عسكرياً - إلا أنها
جاءت وفى تقديرها البقاء والاستقرار مدنياً - داخل البلاد - فقد كانت تحمل
رسالة فكر وثقافة وتنوير ، ولم تكن مجرد وجود عسكري يستترف البلاد مادياً
وأقتصادياً من أجل الغزاة ، وإنما كانت آخر الأمر - يمكن للمهاجرين الجدد من
التعايش مع البلاد والاندماج فيها ، والدخول كبشر فى التلاحم البشرى بها
وكانت هذه هى القضية الرئيسية والمهمة ، أن الوافدين الجدد من الصحراء
لن يحكموا ويعبروا ، وإنما هم سيقمون ويرسون جذورهم فى الأرض الجديدة ،
وستعايشون مع كل معطيائها ووجودها - وكانت الرسالة الأولى على لسان
عمرو بن العاص : اصنعوا الحضارة التى صنعتوها طوال الأجيال فأنتم الأقدر
على صنعها ، ونحن سنحميها ، لكم العمل ولنا السلاح - وهذا المبدأ رغم أنه
يعنى الاستسلام الكامل للقوة العسكرية القاهرة ، إلا أنه كان يعنى - فى نفس
الوقت ، معنى السماح بالاستمرار الحضارى القائم بالفعل والمستمر بالفعل ، دون
توقف أو إهدار دخل العنصر الإنسانى وتأكد بالمزج الحضارى الحتمى بين
حضارة البدو القادمين من الصحراء ، وبين حضارة راسخة صنعها النيل منذ عمق
التاريخ - ويحكى لنا كتاب الدكتور عبد الله خورشيد البرى - رحمه الله - قصة
السبداية لقبائل العرب فى مصر - حيث أوضح لنا أماكن المزج الحضارى وكيف
زرعها العبقري عمرو بن العاص ، الذى لم يقتصر دوره على الدور العسكرى ،
وأنما خاض معركة التخطيط لهذا المزج الحضارى منذ اللحظة الأولى ، فلم يكن

دوره هو الغزو العسكرى والانتصار فيه وحسب ، وأما كان دوره أن تكون مصر ، مركزاً حضارياً للتحرك الإسلامى نحو العالم القديم كله - ومن هنا تسكين القبائل العربية فى قرى مصر صعيدها ودلتاها . . . ومن هنا كان هذا التوجيه الحاسم ، احترمو عقائد المصريين ، وعلموهم ما عندكم من عقيدة ، فمن قبل أن ينضم إليها فيها ، وإلا فتحترم عقيدته وتفرض عليه الجزية ، ويصبح من أهل الذمة - ورفع نير الرومان وكنيستهم عن أعناق المصريين والكنيسة المصرية ، كان مفتاحاً رئيسياً فى رفع فكرة الغازى والمغزو ، فالمهزوم هم الرومان والكاثوليك ، أما المصريون والكنيسة الأرثوذكسية فهم المصالحون وبنواؤا التعاون الجديد إعادة ترتيب الأوضاع لاستمرار الحضارة والبناء . . . ويصف الدكتور خورشيد فى كتبه رحلات الفرسان العرب إلى القرى المصرية فى الصعيد أو الدلتا حيث يقضون شهوراً بعيداً عن المعسكرات فى منتجعات ريفية لإعادة تأهيل خيولهم المنهكة . . . ولخلق الصلات الاجتماعية الحميمة بين الضيوف البدو الوافدين وبين أبناء الوادى الزراعى المقيمين . . . وسهل على الضيوف أن يتعلموا اساليب الحياة لابناء الوادى ، وأن يأكلوا المزروع تماما كما كانوا يأكلون حيوانات المراعى ، وأن يتعلموا أفانين الزراعة وأسرارها وصبرها ، ودمايتها ، والاحساسيس المرتبطة بها من أمن وثقة وتعاون مشترك ، وأن يتخلوا إلى حد كبير عن الفردية، والانتماء القبلى ، وأن ينتموا إلى المجموع وأن يشاركوا المجموع أمالهم وأحلامهم وأحزانهم أيضاً . . . وأن يملأ حس الوادى نفوسهم بمعنى الاستمرار والبقاء . . . كما سهل على أبناء الوادى أن يقبلوا الدين الجديد الذى هو دين التوحيد الذى آمنوا به منذ اخناتون ، والذى تتره مع تعرفهم بالمسيحية التى كانت حصنهم أمام كل الطقوس الوثنية التى تحجب عنهم صورة الآله الأوحده المتتره عن كل تجسيد ، فإذا بالإسلام يرفع آخر الرموز التى تربط الإله بالتجسيد ،

وإذا هو أبسط من أن يركبه التعقيد أو الكهانة أو الوصاية ، وإذا به يتركهم لأنفسهم وقيمهم ، وإذا به يقدم التنظيم المحكم لحياهم لتصل إلى بر الأمان ، بعيداً عن الشبهة أو الشك أو التردد . . . ودخل المصريون الإسلام دون خوف من أذى أو طمع في مكاسب قبلية أو فردية ، بل هو الدين الحر الذى يسمح بممارسة طقوسه في الغيظ وفي الزاوية الصغيرة إلى جوار النهر ، ويقدم معنى المساواة والأخوة والتسامح ، ويفرض قيمة العلم والعمل ويرفع من شأن أصحابها . . . وهذا يطابق الروح المصرية ويتفق مع المأثورات الشعبية التى يعيش عليها الإنسان المصرى منذ قديم . . . والذى تقف أساطيره وحكاياته المدونة في البرديات شاهداً عليه ، من علاقة إيزيس بأوزيريس الذى علم الناس الزراعة والعمل والتعاون من أجل الخير البناء الوفير للفرد والمجموع معاً ، ثم توزع جسده على كل أجزاء الوادى رمز فداء الواحد للمجموع ، وانتماء الخير للكل ، ليبقى رمزاً تذكره كل الأرض لتكتمل برسائله وسيرته كل الأرض . بالعمل والغرس وتعمد الزرع ، وإتاحة عطائها لكل من يحتاج هذا العطاء ، وإبراز معنى الحب والوفاء في الرمز إيزيس ، التى ظلت إلى جوار أوزيريس فإذا ما مزق الغدر جسده ، راحت تجمع الجسد الممزق من جديد لتستلهم معنى الحياة لرمز الخير ، وحتى لا يسيطر الشر المتمثل في (ست) على الوادى كله . ويأتى حورس الأمل ابن المعجزة ، يأتى الصقر ليهزم ست ويقتل معنى الشرفية ، ليسود العدل والحب أرض الوادى ، لينصرف الناس إلى العمل المستمر ، إذ يقتل حوس معنى التآمر والغدر في (ست) . . . ثم يحكم ويمضى بعد حين ، ليولد حورس آخر ، كبزوغ الشمس فجراً فتياً مشرقاً ، ثم انحدره مع حركة اليوم إلى أن يمضى ، لعبر بمولد شمس اليوم الجديد - رمزاً للتجدد في الثبات ، والنعد في الوحدة ، والبقاء الدائم في الفناء الختمى . . .

ثم تأتي برديه (سنوحى) لتحدث عن الرحلة الدائمة والقلق الإنسانى الذى تميز الإنسان القادر على التجدد والمعرفة ، ولو قطع من أجلها المغازات والبحار ، وخاض بحثاً عنها المهالك واجتاز المخاطرات - وهو فى كل هذا مرتبط بالأرض والوادى ، ما يحتمل ما يحتمل إلا وهو ينظر إلى الأرض التى غادرها بالحين الدائم إلى العودة بكل ما تعلم وعرف ليغذى المسيرة ويثريها .

وتأتى برديه الفلاح الفصيح ، لتؤكد معنى التمسك بالحق ، وأن الحق لكى يأتى لصاحبه لا بد من معنى المثابرة والاصرار ، وتقبل كل المخاطر التى يفرضها مواجهة الغاصب وكشفه وتعرية خروجه عن قاموس الإنسان الصادق الحر ، والصادق لا يكذب ليكسب قوت غيره ، والحر لا يقهر لكى يسلب غيره - وصاحب الحق سيصل إليه ويعلى قدره مهما طال الزمن ، وأيا كان طريق الكذب والقهر الذى لا بد أن يقطعه ليصل فى النهاية إلى اعلاء الصدق وإقرار الحق . .

هذه البرديات وغيرها كثير جداً كان يحمل روح المأثور الشعبى القديم الذى ترسب عبر الأجيال معبراً عن روح لا تريد أن تؤله الطاغية ولا أن تخضع للظالم ولا أن تخضع لتصاريف الطبيعة الظالمة أحياناً ، وإنما هى روح متمردة بالإيمان بالذات وبالله وبالعمل والعلم ، والتسامح والحب ، يزيدا صفاء حب الفن والإبداع فيه ، ومعرفة أسرار الطبيعة والجمال ومحاولة التعبير عنهما والإبداع فيهما . . . ولم يكن كل هذا يتعارض مع روح وعطاء الدين الجديد ، الذى أقر الاله الواحد وفرضه كأساس للتدين به ، والذى أقر الثواب والعقاب بعد الموت ، والذى أقر الحساب يوم البعث . . . والذى فرض مبادئ الخلق وحب الخير ومحاربة الشر ، ومقاومة الشيطان ، وإقرار المساواة والعدالة ، ووضع العمل نبراساً والعلم هدفاً ، والبناء والتنشيد الدائم غرضاً لوجود الإنسان - ولعل هذا يفسر سر الإقبال الشديد من أهل الوادى على الدين الجديد ، فلم يبق من العبادات

القديمة التي كان سكانه يمارسونها قبل الإسلام إلا الدين الذي أعترف الإسلام به وهو المسيحية والذي لم تخالف تعاليمه الدينية والخلقية تعاليم الإسلام في شئ حسيوى ، وكذلك لم تخالف المأثور الشعبى المصرى المتوارث والمتجدد دائماً والحى أبداً من جيل إلى جيل . ويدخل فى المأثور الشعبى هذا الوافد الجديد بعطاءاته من ثراء فنى قولى وممارسات حياتية جديدة ، تندمج مع القديم الموجود ، لتغير من تركيبة النهر المتدفق ، وتجعلها أكثر ثراء وعطاء . كما تندمج فلسفات القادمين مع فلسفات المقيمين لتكون فلسفة جديدة هى مزيج من عطاء الحكمة على ضفتى النهر ، والحكمة بنت البادية . . .

ولا يدرى أحد ، كيف تمت بلورة الشعب الجديد ليصبح مزيجاً متجانساً يتوحد فى فكرة ويتوحد فى عطاءه ، ويتوحد فى عاداته وتقاليده . . . وقبل من تمسك بالدين المسيحى من المصريين من أسلم منهم ومن وفد من المسلمين كجزء رئيسى للوجود المجتمعى ، كما قبل الوافدون ، ومن أسلم من المقيمين ، وجود من ظلوا على دينهم القديم بنفس الروح الإنسانية التى جمعت المجتمع الجديد مجتمعاً متجانساً لا متافراً ، ومتفاعلاً لا منعزلاً ، ومتعاوناً لا متعادياً . ولا يدرى أحد متى حدثت معجزة سيادة اللغة العربية الوادى كله من أقصاه إلى أقصاه ، ولا كيف تم التخلي الكامل عن كل اللغات التى كانت متداولة قبل الوجود العربى فى الوادى ، ولكن الذى حدث أنه لم تمر عقود كثيرة حتى سادت اللغة العربية سيادة كاملة ، وحتى اختفت باقى اللغات إلا فى الطقوس الدينية شديدة الخصوصية ، حقيقة شكل الوادى عربته الخاصة به أو مانسميه بالعامية ، ذات الطابع العام وإن كانت شملت عدة لهجات مختلفة ، باختلاف درجة انعزال المجتمع الذى تكونت فيه ودرجة تميزه البنى والجغرافى ، ولهجات القبائل العربية التى نزلت تخومه وتجرحه منذ أول الوجود العربى فى الوادى - فلا شك أن لهجات القبائل المختلفة أثرت فى

عاميات كثيرة وخاصة البعيدة عن العاصمة كالصعيد الأعلى والوحدات المختلفة، والصحراء الرغية وسيناء وبعض المحافظات في الوجه البحرى التى استقرت فيها قبائل عربية وذابت داخل مجتمعات هذه المحافظات والبيئات المتعددة ٠٠٠ إلى جوار المتبقيات اللغوية من كل اللغات التى عرفها الرادى من لغة النرعة إلى إغريقية البطالمة إلى رومانية الرومان إلى بقايا سريانية وعبرية وحميرية وشارسية مرت كلها كلغات وفدت مع أهلها إلى أرض الوادى على توالى العصور والحقب، وقد ظهرت هذه المتبقيات اللغوية فى أسماء الأماكن والأطعمة والملابس، وفى بعض التعبيرات الشعبية المتوارثة والمتحررة لتوائم العربية من بعض هذه المصادر الهامة للثروة اللغوية للعامة المصرية ٠٠٠ وقد ازدادت هذه الإضافات اللغوية بروزاً فى المناطق البعيدة عن العاصمة، وتقل تدريجياً كلما أقتربنا من العاصمة التى كانت حركة التعبير اللغوى فى العامة فيها مستمرة وسريعة، مع المتغيرات السياسية التى تأثرت بها تأثيراً مباشراً بموجات الاحتلال المستمرة، أو غير مباشر بموجات الهجرة والتجارة والاحتكاك الحضارى المتوالية ٠٠٠ وقد ظهر هذا منذ البداية منذ دخول اللغات الآسيوية الوسطى فى عهود الطولونيين والإخشيديين والأيوبيين، إلى بروز الدور المغربى والبربرى فى عهود الفاطميين، ثم التأثير التركى الواضح فى عهد العثمانيين إلى مشارف الحملة الفرنسية على مصر، وقد أدى هذا التأثير إلى ازدهار العامة الشعبية تماماً وإلى إنحسار العربية التى غدت مثقلة فنياً وثقافياً بالتحذلق الغوى والمحسنات البديعية وإظهار المهارة فى استعمال التراكيب اللغوية عند مجموعة من المحترفين كادوا ينفصلون تماماً عن حركة الحياة العامة داخل المجتمع المصرى، حتى كادت اللغة العربية أن تدخل فى منعطف حاد، يؤذن بالتدهور اللغوى، والانزعال الاستعمالى، والبعد عن القدرة عن التعبير عن حقيقة الوافد المجتمعى الذى يعيشه الإنسان المصرى، حتى كادت لتحول على معادلات

رياضية لا علاقة لها بما يحدث في المجتمع من تحول ثقافي لا بد أن يحدث تطوراً لغوياً يواكبه - وشهدنا في هذه العصور - المملوكي والعثماني - تحلقاً رهيباً في الشعر العربي ، والتأليفات النثرية العربية ، من حيث الصحة والصياغة والاداء الكامل للغة - وضح بغداد ودارسوا الأدب العربي لهذه الفترة وأسحوها بفترة الهوامش والتقليد والسجع التقليدي - فكل المؤلفات أو معظمها هوامش وتعليقات على كتب سابقة ، ومعظم الأعمال الشعرية تقليد لنصوص شعرية سابقة أو سرقة منها ، وكل الأعمال النثرية أهتمت بالمحسنات البديعية والسجع قبل أن تهتم بالعطاء الفني والأدبي ، فهي مرحلة الشكل دون المضمون .

ولكن اللغة المصرية أو العامية المصرية وهي عربية الجذور أو التعبيرات والصياغة والثقافة كان لها مسيرة أخرى ، فقد نبتت العامية كل العطاءات الشعبية السابقة ثم استوعبت كل العطاءات اللغوية القادمة إليها من الوافدين من آسيا البعيدة ، أي المماليك ، إلى عطاءات الوافدين من آسيا الصغرى أي العثمانيين ، إلى أحداث الصراع العسكري والحضارى العنيف مع أوروبا منذ البيزنطيين والصليبيين ، ثم الاستعمار الإنجليزي والفرنسى ، والتغلغل اليوناني والإيطالي على أيدي أصحاب الحرف والتجار المهاجرين ، إلى الهيمنة الأمريكية المعاصرة - المهم في هذا كله أن العامية كلغة تعبير ، كانت لغة تطوع نفسها لتغيرات الحياة ومقتضيات الاستمرار ونجحت في الاتساع لاستيعاب كل الألفاظ الهامة والتعبيرات اللغوية الضرورية ، وتطويعها داخل نسيجها الخاص والمنطور والمستمر - واستطاعت اللغة العامية أن تقدم عطاء الوادى ، للغة الفصيحة التي جاءت تحمل عطاء الصحراء ، إلا أن هذا لا يعنى وجود اللغتين وحدهما ، وأما كانت هناك دائماً لغة متغيرة نرجد لفترة ، ثم تختفى لتترك مكانها لغة أخرى منتصرة ، تلك هي لغة المستعمر ومعها الطليقة الحاركة : الطليقة المستفيدة

فشهدنا مجد التركية فترة طويلة ، ثم علو الفرنسية وسقوطها ، ثم الإنجليزية لفترة طالت أيضاً ، ثم توارت بانتهاى الاستعمار والطبقة المتعاملة معه .
 وإن كانت العربية تمثل لغة الثقافة ، وكانت العامية تمثل لغة الحياة ، فقد كانت هذه اللغات تمثل التأثيرات الثقافية الواردة ، والتي أخذ منها الوادى ما أرادته واختاره ، ثم لفظ الباقي الذى مات بزوال هذه التأثيرات الثقافية الضاغطة بوجودها العسكرى بالدرجة الأولى .

إلا أن كل هذه اللغات كانت تحتاج إلى ما يربط بينهما ويمزجها ، فهى لغات وطن واحد وثقافات متعددة ولا يبقى تعدد جذورها من ضرورة أداءها دورها فى التعبير الثقافى من عصر على عصر ، وهكذا ظهرت اللغة الثالثة ، باعتبار أن لغة المستعمر المتغير ليست ثابتة أو موجودة على مر العصور ، بل تختلف من مستعمر إلى آخر - وهذه اللغة الثالثة حملت من العربية جذورها وقواعدها وروحها اللغوية دائماً ، كما حملت من العامية عطاءها الثقافى ، والفاظ الحياة والاستعمال اليومي ، ذات الدلالة الحيوية على متغيرات الحياة والسلوك ، كما حملت من اللغة الغربية عطاءات الحضارة الوافدة مع المستعمر ، وأسماء أدوات الترف والإضافات التقنية والعلمية على عطاء الوادى الثقافى .

وهذه اللغة الثالثة فرضت وجودها منذ العصر الفاطمى أو قبله بقليل واستمرت تزداد قوة حتى اليوم ، فكانت لغة الأدب الشعبى النثرى والشعرى على السواء فعرضت معنى الوحدة فى التعبير والوحدة فى التلقى والوحدة فى الشعور القومى ، منذ ألف ليلة وليلة والسير الشعبية كلها ، وكانت لغة العطاء الشعرى المعبر تعبيراً حقيقياً عن الوجود الثقافى للأمة فى عمقه الشعبى والمتوارث والذى يحمل طبقات من التراكمات الثقافية الموروثة إلى جوار تلك الداخلة تدريجياً فى نسيجه الثقافى وكانت اللغة العربية بحكم طواعيتها ، وقد رأتها الهائلة هي

اللغة القادرة على أن تكون العصب الرئيسي لهذه اللغة الثالثة التي هي أول الأمر وآخره ، بنت العربية الفصحى ، ووجهها المتغير والمتطور .

والذى لا شك أن هذه اللغة هي الأصل في لغة المتقنين السائدة اليوم فيما يعرف باسم لغة الصحافة التي نجحت في حل المعادلة بين سلامة اللغة الأدبية الفصحى ، وبين حيوية اللغة العامية المنتشرة والسائدة استعمالياً وحياتياً معاً .

وكما نجحت اللغة الثالثة في فرض الوحدة العربية في التفكير والأحلام والآلام في العصور الوسطى عن طريق الأدب الشعبي العربي الذي أعيدت صياغته في معظم مصر - فقد نجحت اللغة الثالثة المعاصرة في فرض وحدة الفكر والمعيشة والالتقاء في العصر الحديث عندما عدت لغة الإعلام ، العام ٥٥٥ .

وهذه المعركة التي خاضتها هذه اللغة الخبية هي التي منمت أن تقع أقسام من الوطن العربي في كمين الانعزال الحياتي أو الفكري ، أو أن خطر التقوقع وجدانياً وثقافياً ٥٥٥ منفصلة بمذا عن واقع رجوها الإنسان العربي ذكراً وثقافة وتعبيراً .

وبهذا تكون هذه المعركة الصحراوية الأخيرة التي أنت بالدين الواحد والتفكير المشترك والحضارة الحية المتفاعلة والتي تجمع دائماً بين الجنود العميقة لكل الحضارات السابقة والتي ورثتها مع معطيات الدين الإسلامي وخاصة في عصور الازدهار الإسلامي ، وبين تطورات الحضارة وسيرة الزمن العلمى والتقنى والثقافى معاً .

النيل والشمس والعطاء الشعبى

منذ بدء التاريخ المدون قال المؤرخ اليونانى هيروdot عباره الشهيرة :
« مصر هبة النيل » وفسر المؤرخون هذه العبارة بعده بأن النيل هو الذى
صنع مصر ووهبها الحياة . فمصر بهذه المقولة بنت البيئة التى صنعتها وأثرت فى
وجودها التاريخى منذ البدء وحتى الآن .

ولكن المفكرين المصريين قالوا : إن « النيل هبة مصر » . . . وهى مقولة
تعكس واقع الفعل الإنسانى فى البيئة ، إذ أنه فى الوقت نفسه الذى تؤثر فيه
بوجودها ، يؤثر فيها بفعله ، لياخذ منها أكبر نفع ممكن ، وليهذب خطرهما عليه
أكبر قدر ممكن ، وليصوغ منها منظومة تتوحد مع عمله ليصنعا معاً الوجود
الحضارى الإنسانى الدؤب والمستمر والمتطور دائماً . . .

فالبيئة والإنسان فى الفعل الحضارى الإنسانى ، عنصران أساسيان ودائمان
. . . وهما محور التحرك منذ البداية الأولى للإنسان ، منذ تعرفه الأول على ما
يحيط به من مظاهر الكون ، ومنذ محاولاته الأولى للتعامل مع هذه المظاهر أما
تعاطفاً وأما تنافراً . . . أما رغبة وأما خشية . . . أما تقية وأما إفادة . وهذا
الجدل القديم والدائم هو سر ظهور كل أنواع الفنون الشعبية على الاطلاق . . .
بما فيها الفنون النفعية ، أو " النفع جمالية " أو الجمالية ، وبما فيها فنون الفعل
والعمل ، والعقيدة والفكر ، والحكمة والقول .

البيئة والإنسان يكونان عنصري الوجود في الحياة الشعبية ، وفي المتوج الشعبي على إطلاقه ، ولكن يدخل عنصر آخر أساسى يوجه حركتهما ، ويؤكد إنتاجهما المشترك وهو عنصر الحركة ، أو عنصر المتغيرات الدائمة على البيئة والإنسان معاً

هناك أذن ثلاثية قائمة هي : البيئة ، والإنسان ، وحركة الزمان ويظل المعنى الشعبي هو المسيطر على هذه الثلاثية تماماً فهذه المواجهة تتم والإنسان في لحظة وجوده الأول في العالم ، وفي لحظات تطوره الإنسانى الدائم في هذا العالم ، وفي لحظات وجود مترسبات ثقافته المتوارثة نتيجة هذا اللقاء الثلاثى .

وقد شكل النيل منذ بدء الحضارة المصرية القديمة محوراً رئيسياً من محاور عمل هذه الثلاثية ، فالوادی يدين بوجوده لاستمرار تدفق ماء النيل ، ولكن هذا التدفق في ذاته يمثل - مع ما يعطيه من خصب وغماء للأرض - تمديداً دائماً ومباشراً للأرض نفسها ، وللإنسان ، وللإنسان ، تمديداً يمتد إلى هدم ما صنع ياغراق الزرع وقتل الضرع وتدمير القرى والجزور ، ونشر الأمراض والأوبئة ، وتمديد الإنسان نفسه في حياته ، وفي خططه للاستقرار والنمو والبقاء ومن هنا كان الخوف الأول من النيل الاله القاسى المخيف الذى تقدم له القرايين ليخفف من غلوائه على الأرض حين يفيض ، وليرحم جفاف الأرض وعطشها حين يفيض

هنا كانت الأسطورة الشعبية المصرية عن عروس النيل ، التى تقدم قربانا على النيل في موسم الفيضان . وتحولت الأسطورة عبر التاريخ إلى احتفال رمزى سنوى تقدم فيه دمى ترتدى الملابس الفرعونية ، وتوهب إلى النيل من قارب فرعونى مزين وتصحب الاحتفال الرمزى احتفالات شعبية تطورت وتغيرت صورتها منذ العصر الفاطمى إلى الآن ، ولكنها ظلت تحتفل بالرمز من ناحية ، وبالاحتفالية الشعبية من ناحية أخرى ولسنا نظن إلا أن هذه الاحتفالية

امتداد شعبي للاحتفاليات الفرعونية للمناسبة نفسها . . . فلم يعرف عن الفراعنة ، تقديم الضحايا البشرية لألهتهم من أله الشمس وحتى أله النيل . ولكن ارتفق بهذا الحرف ، كثرة عدد العرقى فى النيل ، وخاصة فى أوقات الفيضان ، وربما حتى بناء خزان أسوان ، حيث كثرت فى النيل التماسيح والأسماك المتوحشة ؛ ودخلت الجرى حتى الدرافيل ، كما ثبتت رسومات المعابد والبرديات . . . وتعرضت بهذا قوارب الصيد - الصغيرة والكبيرة منها على السواء - للكثير من الحوادث الفاجعة .

وهذه الكوارث - سواء تعرض لها الإنسان المصرى على شواطئ النيل ، أم تعرض لها فى قلب النيل وهو يحاول أن يعبره - كثفت إحساسه بالعجز أمام القدر، وانعكس هذا على الحكايات الشعبية المعرقة فى الخرافة والمبالغات ، وانعكس كذلك فى الأغاني الحزينة ، والمواويل التى أبرزت برثانياتها ، وخوفها وحزنها وإحساسها بالفقد ، والإحساس بالقدرية ، وبالخوف من الموت المفاجئ والغادر . . . ثم هذا الحزن الغريب المتنامى فى غرابته والذى يرتبط أبداً بالأمل فى عودة الغائب الذى ذهب إلى النيل ولم يعد . . .

وفى الوقت نفسه فرض النيل نفسه على حياة الناس ، فكان لا بد أن تظهر حرفة صناعة القوارب الصغيرة ، وأن تتطور تدريجياً إلى صناعة المراكب الكبيرة التى لا تستعمل فى الصيد هذه المرة ، وإنما فى التنقل بين القرى الواقعة على جانبي السوادى من ناحية ؛ وفى نقل المحاصيل وغيرها من مكان إلى مكان من ناحية أخرى ، ودخل كل هذا - الصناعة ، والصيد ، والمحاصيل ونقلها - إلى دنيا العطاء الشعبى فى ميادين القول والغناء والرقص من ناحية ، وفى ميادين الحرف الشعبية المرتبطة بزيادة النيل من ناحية أخرى .

ونلاحظ أن سمكة النيل لعبت دورها الكبير في تشكيل هذا الموروث الشعبي والحرفي والذاتي إلى حد كبير . . . فشكل قارب النيل الانسيابي وشراعه المثلث استوحى لا شك جسد سمكة النيل في البناء والتصميم معاً ، بل لعل اللون الرمادي الذي يدهن به جسد المركب ، واللون الأبيض الذي يميز شراعها الذي تنعكس عليه أشعة الشمس فتزيده بياضاً يقارب لمعان الماء على جسد السمكة وزعانفها حين تقفز من النيل لتعود إليه . وتيمنت المصريات بالسمكة فجعلها جزءاً من زينتهن ، إذ يعلقن حلماً مصنوعة من المواد الخلية وملونة بألوان براقية على صدورهن ، وقد تطلّى بلون الذهب أو بلون الفضة في أحيان كثيرة . ولصيادي الأسماك في النيل تقاليدهم الخاصة ، وعاداتهم التي لونتها المهنة وتحكمت فيها ، كما لهم رؤاهم المشتركة في فلسفة الرزق والحياة ، ومعنى القدر والرضاء به وبعطائه . . . وانعكس هذا على أغانيهم الدينية وابتهالتهم العقائدية . . . وهي أن تشابحت في أشياء كثيرة مع فولكلور الصيادين بعامة ، وبخاصة صيادي الكفور والقري المطلّة على البحار التي تحيط بمصر كالبحر الأحمر إلى الشرق ، والبحر المتوسط إلى الشمال إلا أن لها خصوصيتها المفردة ذات الطابع النيلى الخالص جعلتها متميزة ، وهذه الخصوصية نجمت من البيئة الزراعية المحيطة بهم من ناحية ، ومن ثبات حركة النهر ورصدها ومعرفتها التامة بها من ناحية أخرى .

وترتبط بالنيل وترعة طقوس اجتماعية ذات طابع خاص بالمجتمع الزراعي على طول الوادى المصرى للنيل . . . فقد تعود الفلاح أن يخرج بماشيته ليسقيها من ماء النيل في مواعيد ثابتة ، فهو يسوقها أما إلى حافة الترعة أو النهر ، ويدفع بها إلى الماء لترتوى ولتغتسل معاً . . . وهذا خلق نوعاً من الحميمة بين الإنسان والحيوان الأليف . كما خلق أيضاً نوعاً من الفهم لهذا الحيوان ، بل والاحترام له أيضاً . ومن هنا رأينا العجل الصغير يرمز إلى رع في بدء ظهوره عند الصباح ،

بوثباته ويقظته وشبابه الباكر ، ورأينا الثور القوى الفحل بقريه المشرعين يرمز إلى رع في أبان قوة الشمس عند الظهيرة . . . كما رأينا البقرة ترمز إلى مصر في خصبها وثمارها وعطائها الدائم ، كل ذلك منذ البداية الأولى للوعى الشعبى المصرى الأول بالحياة .

وأخذ المصريون من وجوه الحيوانات أقنعة رامزة لآهتهم ، ترمز إلى صفاتهم القريبة من الصفات التى يتحلى بها الحيوان ، أو الدور الذى يقوم به فى الحياة . . . ومن الصقر قناع حورس الابن المتجدد ، والفرعون الدائم ، ورمز القوة والبطش ، إلى ابن أوى قناع أذوييس راعى الموتى وحارس القبور ، إلى الصل أو ذات الأجراس فوق رؤوس التيجان إلى القطة التى أقيمت لها المقابر وحنطت لتظل راسخة فى الضمير الشعبى رمزاً دائماً لتجدد الحياة وتحدى الموت ، وحمل الأرواح الهائمة فى غفلة النوم أو فى غفلة الموت ، إلى الكبش قناع ختوم آله الخلق الجديد - ظلت الحيوانات وأقنعتها هى الرموز الدائمة فى حياة الضمير الشعبى المصرى . بل لقد استخدمت بعض الطقوس المصرية القديمة حيوانات النيل رمزاً لطقوسها ، ومنها طقوس تزيح الملك الجديد نفسه . . . فتخرج القوارب الملكية إلى النيل يتصدرها قارب الملك الجديد قبل تزيجه ومعه حرسه وفرسانه يشهرون حراهم ، وهو وسطهم أو أمامهم يشهر حربته حتى يلتقوا فى النيل بوحش النيل الكامن فى الأعماق وهو هنا ما نعرفه بسيد قشطة ، الذى يرمز له (ست) عم حورس الخائن وقاتل أوزوريس - ورمز الشر المتربص بعرش مصر ، فإذا ما اصابت حربة حورس أو الملك الجديد مقتلاً من وحش النيل ، انطلقت الموسيقى من كل القوارب الملكية المصاحبة ، واشتعلت المشاعل وأنار النيل ، وسار الموكب المظفر إلى حيث ينصب الملك الجديد أو حور الجديد على عرشه وسط احتفالية طقسية رائعة . . . وأرتفق بوحش أعماق النيل هذا وحش آخر فتك بكل من أقرب من

الشواطئ ، وسبب ذعراً دائماً في حياة أبناء النيل حتى بناء السد العالي . . وهو التمساح ، والتمساح يدخل في المعتقد الشعبي من أوسع الأبواب ، فهو الوحش الذى يمزق أشلاء ضحاياه من العذروات عند الشواطئ المنعزلة . . . وهو الذى يمزق أشلاء الفرقي عند جنبات النيل وعند شاطئيه ، وهو الذى يهاجم ضحاياه على الشواطئ ، أو عند القوارب الصغيرة التى لا تحمل ضربة من ذيله العنيف ، أو هجمة من فكيه المخيفين

وعند كل بيت من بيوت مصر الإسلامية في عصورها المتعاقبة ، ستجد التمساح الصغير الذى اصطادته القوارب الصغيرة معلقاً على أبواب البيوت ، اتقاء للروح الشريرة التى يمثلها هذا الحيوان المتوحش ، وفي ضمير الشعب ترسبت حكايات غريبة عن التمساح ، وعن ضحايا التمساح ، وعن عبثه القاتل عند ضفاف النهر .

ودخل الشعر الشعبي كما دخلت الحكاية الشعبية مجال استغلال وحش البحر أيا كان في حكايات المغامرات منذ عهد الفراعنة ، وفي حكايات الفقد على طول التاريخ المصرى ، وفي اشعار الغزل والحب ، وأشعار الموت على حد سواء . فالحيب يترصد به هذا الوحش المجهول في رحلته عبر النيل ، أو على طوال ضفافه ، والحيبة الصابرة تنتظر عودته منتصراً على الوحش المجهول ، خارجاً من دائرة الخطر والموت ، وعائداً إلى الحياة ليلتقى بحبيته الصابرة ، والمؤمنة بعودته السالمة إليها وإلى عشهما الصغير من الخوص والطين على ضفاف النهر . . . في الوقت الذى شبه الحبيب محبوبته بالبطية والشبارة ، وبغيرها من أسماك النيل المتميزة بتناسق الجسد ، وحرية الحركة والانطلاق .

وإذا كانت الأسطورة الفرعونية قد جعلت جسد أوزوريس ممزقاً بين بلدان مصر جميعاً ، ومن قسم إلى قسم تسعى إيزيس لجمع جسده الذى مزقه " ست "

ووزعه على أقسام مصر جميعاً ، فإن الحكاية الشعبية (حسن ونعيمة) تجعل جسد حسن ممزقاً بين هذه الأقسام ، يحمله النيل من قسم على قسم وهو تائه محير بين هذه الأقسام ، وتحمل نعيمه رأسه ، رأس حسن ، لاهثة وراءه إلى حيث يحمله النيل ، لتجمع شتات الجسد ، ولتدفن الرأس مع الجسد الذى يعبر عبر النيل على أقسام مصر . . . وتحكى الحكاية الشعبية هذه الرحلة اللاهثة لنعيمة وراء حركة النهر ووراء جسد حسن الذى يحمله النهر من مكان إلى مكان ، ومن شاطئ إلى شاطئ ، بوصفها رمزاً دائماً لعذاب البطل وغرخته الدائمة ، وتصويراً دائماً لوفاء البطلة ، بحثاً عن معنى إكرام الجسد ؟ ، صورة أخرى من صورة بحث إيزيس عن أجزاء جسد أوزوريس الممزقة بين أقسام الوادى .

وقد ربط المصريون بين عنصرين مهمين من عناصر البيئة المؤثرة ، وهما الشمس والنيل ، فارتبط معنى الحياة عندهم بالشروق حيث يقيمون مساكنهم وقراهم في مشرق النيل ، وارتبط معنى الموت عندهم بالغروب حيث يقيمون مقابرهم في غرب النيل . . . وارتبطت الشعائر الجنائزية بالعبور ، عبور النيل من المشرق على المغرب في القوارب الحزينة التى تحمل جثة المتوفى إلى مقره الأخير عبر النيل إلى غرب النيل حيث المثوى الأخير . . . وهو تقليد فرعونى قديم ، ولكنه يمارس حتى الآن ، فمقابر القرى على شرق النيل تحمل موتاهم في القوارب ومعهم المعزين والمشييعين إلى الضفة الغربية حيث أقيمت مدافن القرية - وحتى القرى التى لا تقع على النيل ، وإنما تقع على الترع مارست التقليد نفسه ، بل حتى القرى الواقعة داخل المناطق الزراعية نفسها جعلت مقابرها في غرب زمامها ومساكنها .

وغالباً ما تتم هذه الاحتفالات الجنائزية عند بدء نزول الشمس إلى مغربها ، وهذا هو السدى جعل للحظة الغروب في حياة المصريين هذا الزخم العاطفى الوجدان الحزين . . . وفى موعد الغروب كان الكهنة في مصر القديمة يقيمون

الطقوس الجنائزية ، ويرتلون صلوات تساند (رع) في معركته مع آلهة الظلام والهلاك ، مبتهلين أن يعود رع مرة أخرى عند الفجر الجديد . وفي قبائل الأمازون ، وكثير من القبائل البدائية من عبدة الشمس ، يخرج الكهنة والعباد الصالحون إلى أعالي الجبال تقذف مكان المغرب بالسهم . وفي بيرو ، يضرب العباد الصالحون على الطبول والصفائح مع رمي السهام لإزعاج آله الشر ، ولنصرة رب الشمس في معركته مع آلهة الظلام ، حتى يقهرهم جميعاً ويعود عند الفجر فحلاً من جديد يطل على العالم ودفنه .

وإذا كانت نكبة البرامكة قد خلقت المواليا أو الموالي العراقي ، فان لحظة الغروب الحزينة على ضفاف النيل قد خلقت الموالي المصري - الموالي المصري يصاحبه دائماً الناي المصنوع من البوص المصري الذي يوجد وحده على ضفاف النهر دون أن يزرعه أحد ومن هذا البوص صنع المزمار والناي ، والأرغول ، والسلامية ، والشفافة أنواع متعددة من آلات تصدر مع النفخ ألواناً من الشجن ، والحزن ، والتنوع الموسيقي والتغمى بينهما - فحين يكون الناي في قمة الشوق ، يكون الأرغول في متاهة الحزن والفقد العظيم وبينهما تنوع باقى الآلات لتعبير عن حالات الفرح ، أو حالات الألم أو حالات الحزن كل منها حسب طاقتها وحسب امكانيات العازف وقدراته . وظل الوجد العظيم ، والحزن العظيم الذي يحسه المصري ، مترجماً دائماً في الناي وحزونه ، وفي الموالي وحكاياته التي شملت الهم الفردي ، ثم تعدته على القص الشعبي العام همهم الناي وأحزانهم من شفيقة ومتولى ، إلى حسن ونعيمة ، إلى أيوب ، إلى غيره من الأعمال التي دخلت تدريجياً ، وخلال الأيام والسنين ، إلى عمق التجربة المصرية في الموالي الشعبي وقد غزت هذه الآلات النيلية

الوجود الموسيقى المصرى حتى الآن ، وغدت آلات تدخل الأوركسترا المصرى المعاصر ، وتوظف فيه فى معظم الأغاني الجديدة شعبية كانت أم غير شعبية .

ولكن حكاية الغروب هذه تأصلت فى الوجدان الشعبى المصرى ، وتحولت الشمس إلى العين ، وتحول النيل الذى ينتظرها كقدر محتوم إلى الليل ، ونشأت فى الأغاني المصرية هذه الجدلية الدائمة بين الليل والليل ، أو بين النهار والليل .

وهذه الجدلية بين الشمس والنيل ، ظلت دائماً فى أعمال كبار الكتاب والشعراء والفنانين ، ولكنها جدلية ترجمتها واقعاً بيوت الفلاحين ، من أسوان إلى أعلى النيل ، فى عمارتها ، وفى تصميماتها ، وفى جماليتها .

فقد لعبت البيئة دورها فى التصميم الداخلى للبيوت ، حيث صممت لتستقبل الشمس ، وحيث صممت لتواجه النيل . وقد ظهر هذا الترابط فى النوبة وعمارتها وإنشاءاتها ، حيث ارتبط الوجود السكنى دائماً بالتصميم معاً ، النيل أولاً والشمس ثانياً . . . وقامت الزخارف والايقونات والتعاويد تحتاط دائماً من الإلهين معاً ، آله النيل ، والإله العظيم رع .

وأساطير النوبة وحكاياتها الشعبية مليئة بهذا المزج من الترابط العقائدى المستوارث عن النيل بوصفه أصلاً للوجود ، وحمياً للحياة ومانحاً لها . والنيل بوصفه وجوداً غامضاً يخلق الحرف منه ، والحذر فى التعامل معه ، فهو يمتص الحياة ، وتسكنه مخلوقات غامضة ومثيرة ، تواسى الناس حيناً وتكشف لهم الأسرار ، ولكنها تغدر بهم دائماً ، وتسوقهم معها إلى الأعماق حيث يوجد عالم سحرى يستهوئهم حقاً ؛ ولذا هم لا يعاون منه أبداً .

أما راع فهو هذه البيئة السحرية التي تهب الحياة وهي نفسها التي تنفس على الناس سعادتهم في ظلها فتحسدتهم ، ويتحول حسداها لهم على شر مستطير يعصف بهنائهم وسعادتهم واستقرارهم ، وتتحول العين على رمز يتقى به الشر ، وأن كان هو الشر نفسه ، ثم ترتبط العين بالإله الواعد بالأمل ، بحورس ، فهي عين حورس . . . لا تجرد أى زخرفة نوبية لا تدخل فيها العين ، ولا تجرد أى حجاب نوبى لا يدخل فى زخرفته العين . . . فالعين دائماً مستهدفة وهادفة ، ولكن العين عليها حارس ، أو لعل عليها حورس ، يسدد مسارها . وتعود الأغاني والأناشيد إلى صياغة هذه العلاقة المتشابكة فى مجموعة من الأهازيج والأغاني التي تبدأ بأغاني الأطفال وتدخل فى أغاني العمل والصيد والحب والغزل إلى أن تدخل فى أغاني الفقد والموت والرتاء والعديد .

وتدخل حكاية ليل ياعين ، بكل تداخلاتها ورموزها القولكلورية المعقدة لتصبح حكاية وأغنية متداولة ، وبشكل ملح فى كل أوساط الشعب المصرى ، بريفه وحضره ، وشواطئه أيضاً . . . وأصبحت كلمة ليل وكلمة عين رمزاً دائماً للشجن والحزن ، وعلماً على الموالم المصرى فى كل مناسبة من مناسبات القول . . . فالليل هو البداية دائماً ، ثم العين . وبالليل يا عين تمهد للقول دائماً ، فى الحكاية الدرامية ، وفى الأغنية الشعبية ، وفى القول العاطفى ، أو الحكيمى ، أو الرثائى ، فكل القول يبدأ بالليل ، ثم بالعين : ويتدفق الطرب ، ويتحكم القول واللحن ، ولكن البداية دائماً فى السر الغنائى هو : ليل يا عين .

ونسيت الأسطورة طبعاً ، ونسيت الأصول فى الموالم - وما زالت حكاية ليل ياعين سرّاً مغلقاً ، لا يعرفه المنشدون ، ولا يعرفه الحكاؤون - ولكنه دائماً ليل يا عين . . . رغم عمق الأسطورة وعراقتها .

وتتجلى سيطرة النيل على الوجدان الشعبي في السيرة الشعبية الكبيرة (سيف بن ذى يزن) إذ أن موضوعها الرئيسي هو النيل فُراً ، وواهباً الحياة للوادي كله ، ومحوراً لتآمر الأعداء الذين يتربصون بالعالم الإسلامى ، ويحاولون النيل منه ديناً ، وعروبة ووجوداً على السواء فسيف بن ذى يزن البطل التاريخى اليمنى ، الذى أخرج الأحباش من أرض اليمن قبل الإسلام ، هو هذا البطل الذى يواجه غزو الأحباش بقيادة سيف أرعد ملكهم الذى استولى على كتاب النيل فأوقف جريانه ، وهدد الحياة فى الوادى كله بالفناء والدمار والمعركة بين الملك الحبشى والملك العربى تدور رحاها فى أرض مصر ، ويستعمل فيها كل ما هو أسطورى وخارق ، من قوى الجن ، وقوى السحر ، وقوى الحكمة أو العلم ويقف الجن الخير والسحرة المؤمنون إلى جانب سيف بن ذى يزن، بينما يستعين سيف أرعد بالجن الشرير والسحرة الكفرة ، والحديدة والغدر والتآمر كلها معاً .

ويتجلى الوادى بآثاره الفرعونية القديمة ، المعابد ، والمقابر والتماثيل . كما يتجلى بأماكنه التى يطلقها المؤلفون للسيطرة على الشخصيات الروائية التى تقوم بأدوار البطولة فى السيرة فالبطلة " جيزة " إحدى زوجات سيف يشير اسمها إلى المدينة المشهورة فى جنوب القاهرة ، والملك سيف يتزوجها بعد أن أنقذها من الجنى المختطف الذى حجزها فى قلعة منيعة وخلصها الملك منها فى إشارة واضحة إلى حكاية عروس النيل التى تقدم كل عام فى زمن الفيضان وأحد معاونيه الكبار فى حربه ضد سحر سقرديوس وسقرديون كهنة الملك سيف أرعد هو أحميم الطالب ، فى إشارة واضحة إلى بلدة " أحميم " وأديرهما وقساوسة هذه الأديرة ورهبانها الذين اشتهروا بالعلم المتوارث والمعرفة المنحدرة إليهم من العصر الفرعونى وكثيرة معابد آله مصر القديمة وأشهر فرسانها الملك سيف الفارس "

دمنهور " الوحش في إشارة واضحة إلى مدينة دمنهور ، وما لاسمها من علاقة بالرموز الفرعونية فهي (دمنه هور) أو (دمنه حورس) بمعنى معبد حورس أو مدينة حورس وأم إحدى زوجاته وهي عالمة بالعلم القديم وساحرة مؤمنة قديرة تساعد الملك سيف في مغامراته ، وتنقذه من بعض المآزق التي تعرض لها بسبب مؤمرات أعوان سيف أرعد ، هي الحكيمة (تكرور) في إشارة إلى حى قديم عريق من أحياء القاهرة هو بولاق التكرور أو الدكرور ويقف أوائل الإشارات الملك أبو تاج الذى تبنى الملك سيف في طفولته ، في إشارة إلى مدينة أبي تيج في أواسط الصعيد . وتعدد الإشارات ولكنها تشمل مدن مصر وأحيائها من أولها إلى آخرها ، أى دلتاها وصعيدها وعاصمتها

والمعركة حول تخليص مفتاح النيل لا تجرى في الوادى وحسب وإنما هي تدور في أعماق النيل حيناً ، وفي منابع النيل حتى أواسط أفريقيا وبلاد القمر حيث يتوسط الكتاب المسروق كنوزاً تفوق الوصف ، وتحرسها الطلاسم والمهالك والوحوش ، وتقف دونها المهالك والصحارى والجبال المخوفة وجيوش الجن المسخرين لحراستها

هذا الجو السحري والغامض استخراج من النيل المعانى التي شعر المصريون بها تجاهه ، مشاعر التقديس ، ومشاعر الخوف ، ومشاعر الحب في آن واحد .

الفن الشعبى الفلستينى الى أين ؟

استمر النهب المنظم والمستمر للفنون الشعبى الفلستينية منذ بدء الإحتلال الإسرائيلى لفلستين وحتى الآن ، يتم فى كل مجال من مجالات الفنون الشعبى الفلستينية ، سواء فيها الفنون الحرفية ، أو الفنون الموسيقية ، أو فنون القول المتوارثة والقديمة فى عمق الوجود الفلستينى التاريخى - وقدمت إسرائيل فى معارض كثيرة فى دول غربية متعددة ، معارض للأزياء ، وفنون الصباغة والتكفيت ، والحفر الخشبي ، كلها فلستينية الطابع ، عربية الأصل بأعبارها من فنونها الشعبى - كما قدمت إسرائيل الكثير من الرقصات الشعبى ، والاستعراضات الغنائية ما سمته إسرائيلياً ، وهو من صميم الرقصات الشعبى الفلستينية ، ومن صميم الاستعراضات الغنائية الفلستينية ، وغزت بهذه الخصوصية الشديدة الالتصاق بالشعب الفلستينى ، محافل دولية كثيرة . . . باعتبارها ماثوراً شعبياً إسرائيلياً صهيونياً متوارثاً . . . والخمسون عاماً التى قضتها إسرائيل فى فلستين لا يمكن أن تكون مبرراً علمياً أو فنياً أو ثقافياً لنسبه مورث أجيال من الحياة الفلستينية التى نبتت جذوره فى أرض فلستين ، وابداعات شعب على هذه الأرض لآلاف من الأعوام ، ملكاً لها لجرد الإحتلال والوجود العسكرى ، والقهر السياسى والأرهابى داخل هذه الأرض .

أن المسألة ليست مجرد انتزاع الأرض ، وهدم البيوت ، ودمار المزارع وسرقة كل ما فيها ، وتحريرها بحكم قوانين تصدرها السلطات الإسرائيلية إلى املاك شرعية للمجلبوسين ، م رزسا وأوروبا والحبشة ، وكل بلاد العالم لإزاحة

الشعب الفلسطيني عن أرضه وأملاكه وحقوقه ، ولكن المسألة امتدت إلى سرقة روح الشعب ممثلة في عطاءاته الشعبية النامية والمستمرة عبر أحقاب وأحقاب لم تكن توجد فيها إسرائيل ككيان ، ولم يكن لها وجود كشعب عامل منتج ، يخلق ثقافته بوجوده وعرقه وفهمه لمعنى الحياة ، ويعبر عنها بفنونه العملية ، وفنونه القولية على السواء . أن المعنى المعروف والثابت لكل فن شعبي ، أنه عطاء شعب استقر في بيئته ، وأفرز عطائه في تعامله مع هذه البيئة ومكوناتها ، وكون منها وجوده ، وأعطائها سر بقاءه ، واستمراره ، وسر كلمته وإدراكه لمعنى الحياة حوله ، وكشف لها عن أعمق أسرار أحلامه ، وعن أعمق أسرار آلامه ، وعن أعمق أسرار تعبيره عن وجوده فيها وبها

والوافدون من كل الغرب يجتاحون الأرض في فلسطين ، هم شذاذ أفاق يملكون السلاح والقسوة والوحشية ، ولكنهم لا يملكون ثقافة أمه وأحلام شعب ، وعطاء استمر عبر التاريخ ليكون الوجود الفولكلورى الصادق لعراقة تستمد وجودها من جذور التاريخ ، وتنمو ثقافتها عبر تتابع حضارى استمر من الجلود حتى الاحفاد هذه القدرة على السرقة ، لا تقتصر على سرقة الأرض والثروات والمنازل والبيارات ، وإنما هي تمتد لتسرق الإنسان نفسه في عمق وجوده ، وفي تطور هذا الوجود عبر الأجيال ، تسرق فعله الحضارى الواثب من جيل إلى جيل ، وتسرق حضارة تكونت بالعطاء الإنسانى الهادئ والمنظم والمستمر والناس

وإذا كان من الممكن استعمار الأرض ، فكيف يمكن استعمار البشرية ؟ كيف يمكن سرقة الحضارة ؟ واستغلال العطاء البشرى على مر أجيال لم تكن فيها إسرائيل إلا مجرد حلم مبهم ، لم يحدد لإقامتها مكان بذاته - أن لغت الضمير الإنسانى لهذه الجريمة شيء هام وخطير ، فلم يسبق أن سرقت حضارة شعب عريق

على يد غاز وافد ، عمره في الأرض المحتلة خمسون عاماً فقط - كيف يسكت الضمير الإنساني على هذا التدليس والسرقة والنهب البشع لعمق أمه ، وعمق حضارة

والجانب الآخر المهم والملفت ، هو أن إسرائيل تصورت أنها ورثة كل يهودى في انعام ، وبهذا تحاول أن تركز العداء ضد اليهود في كل مكان - فكل يهودى عاش حضارة ومجتمعاً ، كان جزءاً من هذه الحضارة والمجتمع ، وكان واحداً من كل ، قبله المجتمع وقبلته البيئة ، وقبله الوجود الثقافى لهذا المجتمع ولتلك البيئة ليكون إنساناً يعيش في أمان ، وينتج في أمان ، ويعبر في أمان عن هذه الحضارة وذلك المجتمع ، وأنتاجه حرفياً كان ، اجتماعياً كان ، ثنياً كان ، ثقافياً كان ، هو جزء من أنتاج المجتمع الذى رحب به ، وأتاح له فرصة تعلم ثقافة هذا المجتمع ، والتمتع بحضارته وعطائه الغنائى ، كيف يمكن بعد مرور أزمان الحب والتسامح والدفء الإنسانى ، أن يتحول من وجود اجتماعى متناسق إلى شىء خاص ، إلى وجود متميز لا علاقة له بكل ما كونه وغذاه ، وأعطاه الحق في ممارسة النشاط الفنى والحرفى والثقافى والتعبيرى عنه ، ليتحول إلى مواطن إسرائيلى فجأة تسرقه إسرائيل من عمق تاريخه ، من عمق تكونه داخل وطن رحب به واحبه وأعطاه كل فرص الحياة والحرية والإجادة والتعبير تسرقه من شعبه وأمه ، لتغييره وتغيير فنه فناً إسرائيلياً ، رغم أن عطائه وإبداعه ، سبق وجود إسرائيل بأزمته ، وحياة - زرغم أنه ابن الأرض ، لم يأت من روسيا أو بولندا أو ألمانيا أو فرنسا ، ولم يكن على الإطلاق جندياً حاقداً على شعب قهره في ألمانيا وفرنسا وأمريكا نفسها ، ولم يمنع دخوله هو والكلاب إلى مطاعم ومقاهيه ، بل دعاه بكل الحب والكرم أن يساهم في علم أمته ، وحرقيات أمته ، وفن أمته

كل فنان يمني أو عراقي أو مصري أو مغربي من عمق التاريخ وكان يهودياً بالدين أدعت إسرائيل ملكيتها لفنه ، واستباححت لنفسها أن تقدم هذا العطاء الفني لمواطن احتضنه وطن عربي ، بأعباره فنها وتراثها وحدها الذي تقدمه للعالم باعتباره عمق الفن الإسرائيلي عبر التاريخ . هذا الاستفزاز غير المبرر ، هو الذي جعل العالم على مر تاريخه وتعدد أوطانه يعيد نظرتة إلى اليهود - فهل تريد إسرائيل أن تجعل اليهود في كل مكان ، وفي كل وطن عاشوا فيه ، عمقاً استعماريّاً لوجودها الحالي على أرض فلسطين ، هل هي دعوة إلى كراهية كل البردية ، في كل عصر وكل وطن وكل زمان . . .

هذه الشراهة الإسرائيلية هي التي دفعتها إلى إعلان ميراثها لكل الأراضي التي كان يملكها اليهود في كل مكان من الأرض العربية ومن غيرها ، وهي التي دفعت إسرائيل إلى إعلان ميراثها لكل الماا الذي كان يملكه اليهود أيّاً كان موطنهم في بنوك العالم كله وفي بنوك سويسرا . . .

أهى دعوة إلى كراهية اليهود . . . هل إسرائيل تريد أن تعلن وجوداً عنصريّاً متميزاً عبر الزمان والمكان . وما مردود هذا على الأمة العربية كلها ، وما مردوده على العالم كله . . . وما مردوده على فلسطين . . . ؟ .

التاريخ يقول أن الدنيا قلب ، وأن منطق القوة أنساد حينها فهو يتغير ، ماذا تضمّر إسرائيل لليهود في العالم كله . . .

الكراهية والحقد ، والمذابح من جديد ، وكراهية السامية إلى حد الاحتقار والتحقير ، والإهانة .

لن يتعلم اليهود أبداً معنى العيش في أمان مع الآخرين ، ومعنى الاحترام القائم على الصفاء والمواطنة والحب مع الآخرين .

أن سرقة التراث الشعبي الفلسطيني ، يعني سرقة وجود شعب ، وأن سرقة العطاء اليهودي لمراضين عاشوا في أمان في علمنا ، يعني سرقة وجود حق المواطن والاحترام لهم .

أن شعبنا مختلف الأعراق ، والهويات ، والانتماءات ، جاء عبر كل القارات ليس من حقه أن يسلب شعباً تراثه ، وليس من حقه أن يزرع الحقد من جديد بين الإنسانية كلها وبين اليهود .

فالذي سيدفع الثمن دائماً ، الإنسان اليهودي المعادي ، الذي يعيش مثلنا ، يبحث عن الأمان والدفء والحب والحب - ولن يجد أبداً هذا الأمان والدفء والحب بقسوة السلاح ، وبانهديد النووي ، وبالحمية الأمريكية ، وبسطره رأس المال العالمي الذي يحكمه اليهود الآن ، ويتسلط على مقدراته اليهود الآن - ولكن من لعدد

من يحكم على عطاء الفـــــــد ؟

ومن يحمي شعباً من غباء قاداته ؟ ومن عنجهية الاحساس بالقوة والسطره

والمال ؟ .

كيف يحاولون تفرغ الإنسان من إنسانيتنا ومن أطمئانه ، ومن معنى الحب

يجمعه وباقي ناس أرضه ، وناس العالم .

فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع	رقم
٣	مقدمة فى دنيا الإبداع الشعبى	١
١٦	الأدب الشعبى والوحدة العربية	٢
٣٢	الزمان والمكان . . فى السر الشعبى العربية	٣
٤٥	الفولكلور وتحديات العصر	٤
٥٠	السيرة الشعبىة بين الفولكلور والأدب، والهدف القومى	٥
٦١	الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى	٦
٨٤	الفولكلور . . النهب المتاح	٧
٩٧	الصحراء والمأثور الشعبى	٨
١٠٧	مصر الشعبىة والصحراء مرة أخرى	٩
١١٧	التيل والشمس والعطاء الشعبى	١٠
١٢٩	الفن الشعبى الفلسطينى إلى أين ؟	١١
١٣٤	فهرست الكتاب	١٢

