الفصل الثاني

السّيرة الشّعبية والإبداعات الشّعبية

تتميز السّيرة الشّعبية العربية بأنها فنٌّ مستقلّ بذاته له قواعده وأصوله ، وله بناؤه الفني الخاص به ، وله أهدافه الفنية والاجتماعية والسّياسية التي استقل بها وتميز ؛ ولهذا فنحن لا نستطيع أن ندرجها ضمن الآداب الشعبية الأخرى المعروفة التي وجِدت عند كل الشُّعوب ، وفي كل اللغات القديمة التي دوَّن بها الانسان أدبه الشَّعبيّ المعروف لنا الآن . فلا يمكن لنا أن ندرج السيرة الشعبية العربية ضمن الحكايات الشعبية الخرافية ، والحكايات الشعبية الخاصة بالبطولة ؛ فهي وإن حملت الكثير من ملامحهما إلا أنها تتميز بمنهج خاصٍّ بها يفردها عن الانضواء تحت لواء الأدب الشعبيّ العام المتوارَث والمعروف ، ويجعل لها خصوصية مفردَة بذاتها .

والحكاية الخرافية هي صلب الأدب الشعبيّ النثريّ ، بل والشّعري أحيانًا ، المتوارَث الذي يمد جذوره ليرتبط بالأسطورة القديمة بأشكالها المتعددة ، ثم يحمل تراكماتِ وخبراتِ الشُّعوب على مر التاريخ منذ مرحلة البُدائية في حياة الإنسان ، وعَبْر مراحل تطوره وارتقائه الحضاريّ في كل أدوار الحضارة الإنسانية حتى الآن .[1] وقد عُرفت الحكايات الخرافية الهندية والعربية منذ العصور الوسطى عند الحضارات النامية الجديدة في أوربا ، ومن هنا امتزجت بآدابها الشَّعبية وأثَّرت فيها ، وإن ظلت لكل شعب من الشعوب أصالتُه الخاصة في رواية حكاياته وإبداعها ، بحيث تحمل سماتِه القومية من ناحية ، كما تحمل

حدود رؤياه الثّقافية والحضارية لحظة إبداع هذه الحكايات الخرافية من ناحية أخرى .

ولعل أروع مجموعة عرفها العالم من الحكايات الخرافية هي المجموعة العربية المعروفة باسم ألف ليلة وليلة ، التي تطورت في مصر حتى اكتملت في صورتها المعروفة الآن .[٢] ويُرجع الدّارسون الغربيون إلى عصور الحروب الصليبية سرّ تطور هذه الحكايات . وامتزاجُ حضارات شعوب الشّرق القديم كلها في نسيج مؤثّر ، أعطى الحكاية الشعبية الأوربية وجودها المتكامل الذي عرفته بعد هذا في عصورها الوسطى ، والذي تمثّل في مجموعاتٍ من الحكايات الخرافية ظهر فيها التّأثير الهنديُّ والعربيُّ بعامة ، وتأثيرُ ألف ليلة وليلة بصورة خاصة ، وأبرزها مجموعة « الديكاميرون » لبوكاشيو في إيطاليا .

ورغم أن هذه المجموعة تُعتبر من بدايات أدب القصة القصيرة ، وعلى الرغم من أنها من عطاء أديب معروف هو بوكاشيو ، مما يجعلها إلى الأدب الذاتيّ أقرب ، وأكثر انتماءً – إلا أنّ تأثّرها بالآداب الشعبية وخاصة الحكاية الخرافية جعل الكثيرين من الدّارسين يُدخلونها ضمن إطار الأعمال الشعبية البارزة ذات الدّلالة من ناحية ، وذات التّأثير في الدّراسات الشعبية من ناحية أخرى . وهي في هذا شبيهةٌ بكليلة ودمنة لابن المقفع ، فهي رغم كونها عملاً أدبيا متميزاً من ناحية اللغة والصّياغة الشّكلية التي اهتم بها البلاغيون العرب أيَّ اهتمام ، وخاصة لما لابن المقفع من باع كبير في دنيا النثر العربيِّ الفنيِّ بصفة خاصة ، إلا أن الدارسين للأدب الشّعبيِّ العربيِّ يقفون عندها وقفة طويلة ، من حيث هي عمل تجميعيٌّ لفابيولا الحيوان العربيِّ المترجم عن الثّقافتين اللتين عرفَهما العرب كلَّ المعرفة – أعني الثقافة الهندية والثقافة الفارسية [٣] ولا يرضون لجهد ابن المقفع إلا بدور التّرجمة عن نصٍّ فارسيٍّ قديم ، والنصُّ مفقود ولم يعثر عليه أحد .

وحين عرف الأدب الفارسيُّ كليلة ودمنة عرفها ترجمةً عن النص العربيِّ لابن المقفع نفسه . وكلُّ الأبحاث والدِّراسات التي اهتمت بكليلة ودمنة حاولتِ الرُّجوع بحكاياتها إلى أصول هندية وأصول فارسية ، وقد وجدوا بالفعل بعضَ هذه الأصول في الفابيولات أو حكايات الحيوان التي عُرفت عن هذه الشُّعوب ، [٤] وليس ما يمنع أن يكون الشعب العربيُّ قد عَرف هذه الحكايات وتناقلها في لغته عن طريق الاختلاط الثَّقافيِّ والتجارة والرِّحلات البرية والبحرية بينهم وبين فارس والهند ، إلا أن ابن المقفَّع تناول هذه الحكايات بطريقته الخاصة مشابِهاً في هذا المجهود الذي بذله أدباء القرن السابع عشرَ والثامنَ عشرَ في أوروبا ، الذين جمعوا الحكايات الخرافية التي انتشرت في عصورهم وقدَّموها بعد إضفاء طابَع فنيٍّ غنيٍّ بالصّياغة ورهافة الحسِّ عليها ، وإن احتفظوا للحكايات الخرافية بعناصرها الرئيسية ، يشابه في هذا ما قام به شارل بيرو وموزوبيس وفيلاند الذين مزجوا الحكايات الخرافية [٥] المنتشرة في عصرهم بروح العصر الأدبية ، كما أخضعوها للصّياغة الشِّعرية السائدة في عصرهم . وقد أثَّروا بهذا على كتّاب عصرهم وأدبائه من أمثال غوته ، وشكسبير وغيرهما، الذين وصلوا بالحكاية الخرافية إلى عالم المسرح والدِّراما الشِّعرية . فقدَّم لنا ابن المقفع حكايات كليلة ودمنة من منظور الأدب في عصره الذي كان يهتم اهتماماً كبيراً بالصّياغة اللغوية من الشّكل الأدبيِّ ، واشترك مع هؤلاء الأدباء في فهم الحكاية الخرافية باعتبارها مصدراً للحكمة ، وأنها لا شك تجمع بين التَّسلية وبين التَّثقيف الذي يُثري الوجدان دون أن يُثقل عليه بالتَّعاليم السّائدة .

وقد قفز ابن المقفع من هذا إلى توظيف هذه المجموعة من الحكايات توظيفاً سياسيا يعبِّر من خلاله عن موقفه من الحُكْم في عصره ، وكان ابن المقفع واضحاً في تحديد موقفه من الحكايات الخرافية التي جمعها وقدَّمها بهذا الشكل الأدبي إذ يقول في باب عرض الكتاب [٦] : إنه يتجه إلى جوار استسالة

قلوب القراء إلى وضع الحكمة فيه لِتكملَ به الفائدة وتعم مثبتاً قول عليٍّ بن شاه الفارسي في مقدمة الكتاب من أن بيدبا الفيلسوفَ الهنديَّ صنع هذا الكتابَ ، وجعله على ألسنة البهائم والطير « صيانةً لغرضه فيه من العوامِّ ، وضنا بما ضمنه عن الطَّغام ، وتنزيهاً للحكمة وفنونها ومحاسنها وعيونها ؛ إذ هي للفيلسوف مندوحة ، ولخاطره مفتوحة ، ولمحبّيها تثقيف ، ولطالبيها تشريف .» [٧]

إلا أننا نقف عند آخر حديثه في عرضه للكتاب عند قوله « والغرض الرابعُ هو الأقصى ، وذلك مخصوص بالفيلسوف خاصة .» [٨] مما نعتبره إشارة واضحة إلى ما قام به ابن المقفع من إسقاط سياسيٍّ أحبَّ أن يُخفيه وسط حكايات الحيوان بما فيها من تسلية وحكمة . والحس الدرامي العالي هنا ، حسٌّ مبكر على الأدب العربيِّ الرسميِّ ، أو الذي يحفل بالشّكل ويهتم بإرضاء أهل البلاغة .

وإذا كان غوته قد تدرَّج باستخدام الحكاية الخرافية من مجرد إعادة الصياغة إلى إخراج رائعته « فاوست » التي استعان فيها بالحكايات الخرافية عن فاوست القديم ، وإذا كانت حكاية ترويحية شعبية قديمة قد أوحت لشكسبير بهملت ، وحكاية شعبية عن الحكايات الخرافية الإيطالية « بروميو وجوليت » فإن هذا الثَّراء الكبير للحكايات الخرافية الشَّعبية المتداوَلة يجعل منها مصدراً هاما من مصادر الإبداع الأدبيِّ المعاصر ، كما أنها تجعل الحسَّ الأدبيَّ المستقى منها حسا إنسانيا عاما يربط الإنسان بجذوره الثقافية القديمة .

ويعرِّف « هردر » [٩] الحكاية الشعبية بقوله : « إن الحكايات الشعبية بأسرها، ومثلها الحكايات الخرافية والأساطير – هي بكل تأكيد بقايا المعتقَدات الشعبية ، كما أنها بقايا تأمُّلات الشعب الحسِّية وبقايا قُواه وخبرته .» وفي هذا فإن كلمة الشعب هنا تنطبق على الإنسان في كل مكان دون تحديد موطنٍ معيَّن ، وهذا

ينفي اتّجاه الإخوان « غريم » إلى اعتبار الحكايات الخرافية قد انتقلت من شعب إلى شعب حتى وصلت إلى الشّعب الجرمانيّ ، كما أنه يرد على قول « بنفي » إن الموطن الأصليّ للحكايات الخرافية جميعاً هو الهند ، وإن هذه الحكايات قد ابتدعها كهنة البوذيّين لأغراض تعليمية وإرشاديّة ، وإنها انتقلت إلى أوروبا في شكل روايات مدونة قبل كل شيء [١٠] « إما بواسطة العرب عن طريق البيزنطيّين ، وإما في شكل روايات شفوية مباشرة عن طريق المغول وشعوب شرق أوروبا .»

وأجهد « بنفي » نفسه في إرجاع كل الحكايات الخرافية الأوربية والألمانية إلى أصول هندية ، وجاء بعده كثيرون يبحثون عن أصول الحكايات الخرافية من هذا المنظور مثل « ماكس مولر » ، إلا أن هذا الموقف العنصريّ الذي يميّز بين الشعوب في قدرتها الحضاريّة تَحطّم بانتشار الأبحاث الأنثروبولوجية ، التي أثبتت وجود تشابُهٍ بين الشعوب في مراحلها البدائية في الممارسات العقائديّة والتّفسيرات الأسطورية لمظاهر الكون وقواها ، وأثبتت هذه الدّراسات التي أثبتها « تايلور ولانج » تشابُهَ الحكايات الشعبية الخرافية عند شعوب كثيرة ، وقدّم « جيمس فريزر » في الغصن الذّهبيّ أمثلةً كثيرة . [١١]

وجاء الدّارسون بعد هذا ليؤكدوا أن الحكايات الخرافية ترجع إلى عصور قديمة جدا ، وأنها مزجت بين بذور عدة حكايات وأساطير وخرافات تفسيرية في تشكيلٍ دراميٍّ يحمل من الرمز ما يلائم روح كلّ عصر ، ويعكس في ذات الوقت خصائص بيئيةً وبشرية ، قد تميّز صورة منها عن صورة أخرى باختلاف الشعوب التي تحكيها ، وباختلاف العصر الذي تُحكى فيه . ولم تكن المسألة تحتاج إلى انتقال ورحلة للحكايات الخرافية من مكان إلى مكان ، أو أن تُنسب هذه الحكاياتُ لشعوب بعينها ، هي الأصل في صياغتها وإبداعها في حين تظلُّ باقي الشعوب مجردَ متلقّية لما وصلها من ثروة فنية من الحكايات الخرافية

وهذا الذي جعل المدرسة الفنلندية وعلى رأسها « أنتي آرني » تتجه إلى الرجوع إلى جذور الحكايات الخرافية ، وعَقْدِ الدِّراسات المقارنة بين صورها المختلفة ، وقد وصلوا بهذه الدراسات إلى السِّر في تشابُه الحكايات الخرافية بعضها مع بعض في الكثير من التَّفصيلات الجذرية ، وإلى تصنيف هذه الحكايات وتقسيمها إلى وحدات أساسية مشتركة في الموروث العالميِّ كله ، وإن تمايزت بعضُها عن بعض بحكم المؤثِّرات الجغرافية والزمنية معاً . (١٢)

ولا شك في أن الحكايات الخرافية بناءً متشابك تتداخل في صنعه أكثرُ من وحدة لتكون آخر الأمر بناءً دراميا متكاملاً ، له فنِّيته وله حِرْفيته الأدبية ، وقد وضح هذا تماماً في كليلة ودمنة لابن المُقَفَّع ، كما وضح هذا بشكل مميز في حكايات ألف ليلة وليلة التي تتحول فيها الحكايات الخرافية إلى أعمال قصصية شديدة التَّعقيد الفنِّي ، وهي تحمل في نفس الوقت مضموناً دراميا ومضموناً إنسانيا شديد العمق .

وإن كان ابن المقفع قد اهتم بالشكل الأدبيِّ السائد في عصره فاعتُبِرت كليلة ودمنة من الموروث الأدبي الرَّسمي الذي تفخر به المكتبة العربية – فإن ألف ليلة وليلة اهتمت بالمضمون الدراميِّ قبل اهتمامها بالشَّكل الأدبيِّ ، ومن هنا كان قُربها الشديد من الفن القصصيِّ بمذاهبه المتعدِّدة : من القصة ذاتِ الطابع الخرافيِّ ، إلى القصة ذات الطابع الرومانسيِّ ، إلى القصة ذات الطابع الواقعيِّ كما في حكايات المُدن والأسواق وحكايات الشُّطار . (١٣)

والمنطقُ الذي ساد ألف ليلة وليلة منطقٌ دراميٌّ بالدرجة الأولى ، وهذا المنطق أتاح لها أن تجمع بين السِّحر والخوارق ، والواقعية الشديدة في حكايات البيوت والمدن . و واضح تماماً أن ألف ليلة وليلة استمدتِ الكثير من جزئياتها من حكايات شعبية متوارثة ومتداولة ومعروفة في العصور التي تمَّت فيها الصِّياغة النِّهائية لحكاياتها ، بحيث نلمح ثقافة العصر كلَّه كما نضع أيدينا على ظروف

العصر السياسية والاجتماعية في نفس الوقت .

وإذا كانت ألف ليلة وليلة قد صيغت في شكلها الأخير في عصور متأخرة من ازدهار الحضارة الإسلامية في منطقة الشرق الأوسط وآسيا ، وارتبطت بما تاخمها من شعوب أوربا [١٤] – فقد حملت ألف ليلة وليلة الحكايات الخرافية المتداولة عند كلّ شعوب المنطقة الإسلامية والشُّعوب المتاخمة لها . وقد أجهد المستشرقون أنفسهم في البحث عن الأصول الهندية والفارسية لبعض حكايات ألف ليلة وليلة ، كما أجهد الدّارسون للأدب المقارن أنفسهم في البحث عن أصول فينيقية وفرعونية وإغريقية في حكايات ألف ليلة وليلة . ونتائجُ هذه الدِّراسات تشير بوضوح إلى أن حكايات ألف ليلة وليلة تجميعٌ حضاريٌّ وأدبيٌّ للموروث الشعبيِّ من الحكايات العاطفية التي تبلورت داخل الوعاء الفنيِّ الإسلاميِّ بشكلها النهائيِّ الذي جاءت منه . والتَّركيبةُ البشرية لما نُطلق عليه المنطقة الإسلامية في عصور ازدهارها تجمَع أبناء كل الحضارات القديمة ، كما تجمع روحَ العصر في هذه المنطقة ، وتعكس العلاقاتِ المتشابكة بين المكوِّنات البشرية للشعب الإسلامي ككل .

و وجود الحكايات ذات الأصول الهندية أو الفارسية أو الفرعونية أو البابلية أو الإغريقية أمر طبيعيٌّ جدا ؛ لأن الحضارة الإسلامية في ذلك الحين هي حصيلة المجهود البشريِّ الإنسانيِّ كله في الإبداع والتعبير الفنيِّ .

في كليلة ودمنة وفي ألف ليلة وليلة ينطلق الموروث الشَّعبيُّ من مرحلة الفولكلور الشَّفاهيِّ المتداوَل والمكوَّن من وحدات تلقائية وبدائية وعفوية ، إلى الأدب الشَّعبيِّ صاحب التَّنظيم والقائم على تجميع الوحدات المختلفة في تشكيل دراميٍّ مميَّز ، يحتفظ بالطابع الشعبيِّ ، ويمتد في جذوره إلى الأصول الأسطورية القديمة بما تحمل من رموز وبقايا عبارات ومحاولات تعليلية وتفسيرية لظواهر الكون ، وبقايا معتقَدات ترتبط بطقوس الوثنية القديمة التي

كانت تعكس مخاوف الإنسان ، وترسُم طموحه للتخلُّص من قيود محدوديته المكانية والزمانية معًا .

وإن كانت كليلة ودمنة قد اهتمت بالحكايات الخرافية المرتبطة بالحيوان ؛ لتجعل منها وسيلة لنقل الحكمة الإنسانية من ناحية ، ولتقوم برسالة تربوية وتعليمية من ناحية ثانية ، ولتحمل موقفُ الأديب المتفرِّد من قضايا مجتمعه من ناحية ثالثة – فإن ألف ليلة وليلة اهتمت بكل الموروث الشَّعبيِّ من الحكايات الخرافية المتعلقة بالحيوان [١٥] والإنسان والجماد ومظاهر الكون وما وراء مظاهر الطبيعة جميعاً ؛ لتحمل موقف جِماع الشعب من قضايا العصر ومن القضايا الإنسانية بعامة ؛ فألف ليلة وليلة لم يضعها كاتبٌ واحد ؛ وإنما هي من إبداع عديد من الكتاب في عديد من العصور وفي عديد من الأمكنة ، تناول إبداعَهم هذا عديدٌ من الرواة والحفظة بالتَّغيير والتَّبديل والإسقاط الفنِّيِّ لهموم عصورهم وقضايا بيئاتهم الخاصة .

وإن كانت قد وَجَدت في النهاية مَنْ جمعها وقدَّمها لنا في صورتها المتداولة بيننا الآن ، إلا أن هذا لا ينفي الأثر الذي تركه المجهود المشترك على مرِّ الزمن للعديد من المبدعين وللعديد من الرواة فيها ، وحتى في شكلها المتكامل الذي بين أيدينا الآن سنجد نُسخًا منها تنفرد بِقصص لا توجد في نسخ أخرى [١٦] ، كما نجد الصياغات الأخيرة لبعض الطَّبَعات [١٧] تُسقِط بعض الوحدات التي تشترك في صياغة القصة الرئيسية ، والتي توجد في طبعات أخرى .

الطابَعُ الجمْعيُّ لتأليف ألف ليلة وليلة هو الذي يُدخلها في دنيا الأدب الشَّعبيِّ من أرحب الأبواب ، كما أن التَّعبير عن الهموم الجمْعيَّة للشعب العربيِّ بعامة يؤكِّد هذا الموقف ، ويزيد هذا الموقف تأكيداً ما تحمل من ثروة مشتركة ثقافية وفنية وفكرية ، حملتها هذه الشُّعوب معها من جذورها الحضارية

القديمة ، التي سبقت دخولها إلى الإسلام ، وسبقت الوجودَ الحضاريَّ للشعب العربيِّ الخارج من الجزيرة العربية بتراثها السّاميِّ القديم . [١٨]

ليست كليلة ودمنة وألف ليلة وحدهما هما المجمّعات الوحيدة للحكايات الخرافية العربية بهذا المفهوم الواسع والعريض لمعنى الشّعبية ؛ وإنما هناك أعمال مُجمّعة كثيرة ، مثل : الأمثال ، وأشهرها « مجمع الأمثال » للميدانيِّ ، وحكايات الحيوان ، وأشهرها « حياة الحيوان » للدّميريّ ، غير مجموعات الكتب التي جمعت حكايات الحَمْقى والنَّوْكى والمغفّلين ، أو التي جمعت أخبار الخيل والإبل وأنسابها ، وأخبار الطوائف كأخبار الوزراء والقضاة والولاة .[١٩]

وهي في معظمها تجميعٌ لما تداوله الناس من حكايات خرافية ، أو حكايات عن الحيوان، أو حكايات بطولية ، خضعت في وضعها للخيال الشّعبيِّ ، وخضعت في نفس الوقت في تناقُلها لعمليات التّراكم الفولكلوريِّ ، وإسقاطات أضافها النّقَلة والرّواة من واقع بيئاتهم وظروفهم التّاريخية ، إلا أن هذه الأعمال – رغم أهميتها وثرائها – لم تفز بما فازت به كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة من شهرة وتفرُّد ؛ ربما لأن هذين العملين أثارا اهتمام المترجمين إلى الآداب الغربية في وقت مبكر فَنُقِلا إلى كل لغات العالم تقريباً ، وربما لما احتوى عليه العَمَلان من مادةٍ أثارت اهتمام علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا والأدب والفولكلور على السواء ، فظهرت أكثرُ من دراسة في أكثرَ من لغة حولهما ، وربما – أيضاً – وهذا عندنا هو الأهم – لأن الدارسين وجدوا في هذين العملَيْن مترسّباتٍ لثقافات العالم المتحضّر كله قبل الخروج العربيِّ من الجزيرة ، أي أن هذين العملين عكسا معنى الثّقافة الإسلامية التي سادت الوجود الحضاريِّ العربيِّ في طول فترة ازدهار هذه الحضارة . وهذا ما عَنَيناه بحديثنا في نهاية الفقرة السابقة عن حضارات الشُّعوب التي دخلت الإسلام ،

تلك الحضارات الضاربة الجذور في التاريخ قبل الخروج العربيّ من الجزيرة العربية للمساهمة في الفعل الحضاريّ الإنسانيّ كله .

وإذا كان هذان العملان يمثّلان المزج الحضاريّ بين حضارات الهند وفارس ومصر القديمة ، والحضاراتِ المحيطة بالجزيرة في إفريقية واليمن والشّام والعراق ، وبالتالي الحضارات المؤثرة في المنطقة قبل الإسلام ، كالحضارة الهلينية ، والفينيقية والهلينسية – فإن السيرة الشعبية العربية تُمثّل مرحلة الهَضْم الكامل والتّمثُّل الصّحيّ لكل هذه المؤثّرات ؛ بحيث لا تظهر هذه التأثيرات بصورة سافرة و واضحة ، وإنما تبدو ممتزجةً بالبناء الفنيّ والدّراميّ للسيرة نفسها ؛ بحيث لا نستطيع أن نُرجع وحدة فنية منها إلى تأثير هنديٍّ أو فارسيٍّ مباشرٍ كما في كليلة ودمنة ، أو نُرجع حكاية خرافية فيها إلى تأثيرٍ يونانيٍّ أو هنديٍّ أو فرعونيٍّ مباشر كما في ألف ليلة .

والسّيرة الشّعبية تستفيد الكثير من الموروث الشّعبيّ من الحكايات الخرافية التي حفظها الناس وتداولوها ، ثم دوّنوا مختاراتٍ منها في هذه الكتب المجمّعة : إمّا كعمليّةٍ تدخُل فيها الصّياغة الفنية كما في العمَلَيْن اللذين نتحدث عنهما ، وإما كعملية جمعٍ إخباريٍّ كما في التّجميعات الأخرى التي تكتفي بمجرد النّقل عن الحَفَظة والرّواة [٢٠] ، إلا أنها تستفيد استفادةً أكبر من ألوان أخرى من الموروث الشّعبيّ القوليّ ، الذي اختّصّت به الجزيرة العربية ، ولم يأت وافداً من ثقافة شعبية مجاورة أو مؤثّرة أو منقولة مع شعوبها . هذه الألوان هي تلك الحكاياتُ التي تتحدّث عن أيام العرب ، وتلك الأخبار التي تناقلها الرّواة عن ملوك العرب ، وتلك الرّواياتُ التي كثرت الإشارة إليها في القرآن الكريم عن أمم الجزيرة العربية البائدة ، ثم ما احتفى به العرب من علوم الأنساب ، والمغازي والشّعر . [٢١] وبهذا ضَمّت التّأثيراتِ العربية في الجزيرة والمرتبطة ارتباطاً جذريا بالموروث السّاميّ ، إلى الحصيلة الثّقافية الشّعبية التي

ظلت في ذاكرة الشعب الإسلامي من موروثه الثّقافيّ العالميّ الذي عاشه قبل الإسلام .

والسيرة الشعبية العربية رغم أن ظهورها كأدب شعبيٌّ تأخر حتى العصور الإسلامية إلا أنها ربطت بين هذه المرحلة الإسلامية من حياة المنطقة ، وبين ماضيها الثقافيّ الوافد والموروث معاً . وإن كان هذا المزيج يَدْخلها كجزء من العطاء الشّعبيّ الفنيّ الإنسانيّ بعامة ، إلا أنه في نفس الوقت أعطاها خصوصية عربية مميَّزة ، ثم أعطاها آخر الأمر القدرةَ على التّعبير عن الواقع الحضاريّ الإسلاميّ في عصوره المتعاقبة منذ انتشار الإسلام في المنطقة ، وحتى بَدْء حركة النهضة الثقافية والعلمية والأدبية المعاصرة .

فالسيرة الشعبية خاصيَّة أدبية إسلامية بالدرجة الأولى ؛ لأنها عبَّرت عن مراحل التجمُّع العربيّ أولاً ، ثم الإسلامي بعد ذلك في مواجهة الأخطار الخارجية التي هدَّدت الوجود الحضاريّ الإسلاميّ تهديداً حربيا مباشراً ، أو تهديداً اقتصاديا وثقافيا مؤثراً وفعّالاً .[٢٢] فهي في الحقيقة تعبير فنيٌّ شعبيٌّ ارتبط بالأحداث التي مرت بالمنطقة كلها قبل ظهور الإسلام وبعده ، ولكنها عَبَّرت عن الوجود الإسلاميّ في المنطقة بالدرجة الأولى ؛ ولهذا فإن ارتباطها بالموروث الوافد مع الشُّعوب التي دخلت الإسلام ، أو بالموروث المنقول من المأثور العربيّ الجزيريّ أو السّامي بوجه عام خضَع لما يمكن لنا أن نُسميه بالمِصْفاة الإسلامية .[٢٣]

وهذا التّعبيرُ (المِصْفاة الإسلامية) هو أقرب مصطلح يمكن أن يُطلق على ما فعله الفنانون الشّعبيون الذين صاغوا السيرة الشعبية العربية في شكلها الفنيّ الذي وصل إلينا . فهذا أدب يُكتب باللغة العربية التي هي اللغة الوحيدة في عهد الحضارة الإسلامية ؛ إذ استطاع الإسلام أن يقضي على كل اللغات القديمة التي كانت سائدة في البلاد التي دخلت الإسلام قبل قبولها الدين

الإسلاميّ ؛ إذ اللغة العربية هي لغة القرآن الكريم ، والقرآنُ الكريم هو الدّين كله ، ولا بد لكل معتنِقٍ للدين من تلاوة القرآن وفهمه والعملِ به ، ولن يتأتّى له هذا إلا إذا عرف العربية وأتقنها ، واستعملها لغة حياته ، ولغة التّعبير عنه ، ولغة الثقافة التي يمارسها في وجوده كله ؛ ومن هنا تحوّلت هذه الشعوب عن لغاتها الأصلية إلى اللغة العربية ، وحوّلت معها كلَّ موروثها الثقافيّ القديم من لغاتها الأصلية إلى اللغة العربية ، وَاضطُرَّ كبار المفكرين والمبدعين من أبناء هذه الشعوب إلى إتقان اللغة العربية والإبداع فيها كابن المقفع وبشّار بن بُرْد ، وغيرهما من علماء الأدب ، بل وعلماء الفقه والتاريخ .[٢٤]

واللغة لها وجودها الحيُّ ، فهي كما تعطيك الفرصة للتّعبير والإبانة تؤثر تماماً في منهج هذا التّعبير وتلك الإبانة ؛ فليست اللغة مجردَ وعاء للأفكار والقيم ، وإنما هي – أيضاً – عامل مؤثّر في تكوين وتطوير هذه الأفكار وتلك القيم .[٢٥] ومن هنا لعبت اللغة العربية دورها الفعّال في صياغة الفكر ، وتحويله ليتلاءم مع فلسفتها كلغة ، وفي وجودها المتجدّد كوعاء حضاريٍّ لفكر جَمْعيٍّ متكامل ، تصبُّ كلُّ الشعوب موروثها اللغويَّ القديم في هذا الوعاء ؛ فتتطوّر هي ، ويتطوّر الوعاء اللغويُّ نفسُه ، أي أن هذا الموروث يتطور بدخوله لهذه اللغة الجديدة ، كما أن اللغة الجديدة تُطوّر نفسها بدخول هذا الزّخْم اللغويّ الجديد إلى كيانها المستمر والمتطوّر ، فهناك تعبيراتٌ جديدة ، وهناك ألفاظ تحمل معاني جديدة ، وهناك تسمياتٌ لأشياءَ جديدة لم يكن يعرفها أصحاب اللغة العربية من قبل ، كما أن هناك في هذه اللغات الوافدة التي تُترجم كلُّها إلى العربية – بحكم الممارسة قبل حكم التّرجمة – مصطلحاتٍ تشير إلى ممارسات شعبية ، وإلى عادات وتقاليد ، وإلى أساطيرَ ومعارفَ لا يعرفها أصحابُ اللغة الجديدة ، ولا خبرة لهم بها من قبل .

وهذه المصطلحات تَدخلُ بمعانيها القديمة ، إلى الممارسة اللغوية العربية

المعاشَة بكل زَخْم الماضي ، وما فيه من إثارات اجتماعية وتقاليد وعبادات وأساطير ، وحكايات خُرافية ، وحكمة شعبٍ كامل صاغ وجوده الثقافيَّ قبل دخوله إلى دنيا اللغة العربية ، وقبل استسلامه لتقاليدها وفلسفتها ؛ ومن هنا تُطوِّر اللغةُ العربية في هذه التقاليد أو هذه المقولات الثَّقافية ، واللغوية منها خاصة ، والإبداعية منها على وجه أخصّ بما يتلاءم مع وجودها اللغويّ نفسه.

كما أنّه – مما لا شك فيه – أن اللغة العربية نفسَها ، تطوَّر وجودَها كوعاء عامّ ليحتوي كلَّ هذه الروافد الجديدة ، التي هي بحكم الواقع في حكم الاستعمال اليوميّ ، والممارسةِ الدّائمة ؛ فتُدخِل اللغة ألفاظا جديدةً ، واستعاراتٍ جديدة ، وكناياتٍ جديدة ؛ بل وقد تُدخِل تراكيبَ جديدة ، تُطوِّر من وجودها وتُطوِّعه لاستيعاب الوافدين الجُدد بثقافاتهم وفلسفاتهم ، وموروثهم الشَّعبيّ كله .

ومن هنا ظهرت التَّحولات اللغوية البارزة على ألسنة شعراء الأمويين والعباسيين وشعراء الدُّوَيلات ، وشعراء المغرب العربيّ بصفة خاصة ، كما ظهرت التَّجديدات الشِّعرية والقوليَّة في الوزن ، والبناء الفنيّ من العراق وحتى المغرب ، وعلى مراحل متتالية ، مرصودةٍ ومعروفةٍ .[٢٦]

كما أنه من هنا ظهرت العاميَّات الخاصة لكل منطقة لها ثقافتُها القديمة الموروثة في العراق والشام ومصر والمغرب العربيّ على وجه الخصوص . فقد دخلت الموروثاتُ الحضاريَّة كعنصر فعّال وأكيد في الصياغة الشَّعبية للغة العربية ؛ لتوائم احتياجاتِ أهل هذه الموروثات الحضاريَّة ، وتلائم فلسفتهم الحياتيَّة من ناحية ، وتلائم زخمهم الشَّعبيَّ الفولكلوريَّ من ناحية أخرى . ومن هنا تميَّزت هذه العاميات بتعبيراتها الخاصة ، وكتاباتها التي لا يَفْهمها إلا أهلُها ، كما تميَّزت في النطق للكلمات والجُمَل والتَّعبيرات . و وصل من تميزها إلى أنها انفردت بِسمات جعلت لكل عاميَّة قاموسَها الخاص ،

و وجودَها المثمر ، الذي أدركه المستشرقون فيما بعد ، وحاولوا استغلاله في خلق الفُرْقة القومية عن طريق لغويٍّ ، بإحياء هذه العاميات ، ومحاولة فصلها عن اللغة الأم ، وإثارة النَّعرة لاستقلالها عن العربية ، وأن تكون لغاتٍ قائمةً بذاتها .[٢٧]

لم تستقلَّ هذه اللغات أو اللهجات المحلِّية ؛ وإنما ظلت حيَّةً ومتفاعلة مع اللغة الأمِّ من ناحية ، ومع بعضها البعض من ناحية أخرى ، تعيش متجاورةً مع العربية الفصحى دون تعارُض أو تضادٍّ ؛ بل ربما في تزاوج وامتزاج يظهر بوضوح في الأعمال الشَّعبية ، وخاصَّةً في الأدب الشَّعبيِّ ؛ فهي واضحة في ألف ليلة وليلة ، ولعلها أكثرُ وضوحاً وبروزاً في السيرة الشعبية على وجه الخصوص – ونحن نعني هنا ظهور اللغة الدِّرامية التي تُبلور الأحداث والعواطف بعمقها الإنسانيِّ الكامن في الموروث الإنسانيِّ ، والتي تَظهر في الأعمال الروائية أكثرَ من ظهورها في ألوان الأدب الأخرى ، فقد ظلَّتِ اللغة العربية تعبِّر عن الفكر والعلم ، كما ظلت تعبر عن الغنائيَّة في الأدب ، سواء في الشعر بأغراضه المختلفة ، أو في النثر في معنى الخطابة والرَّسائل ؛ ولكنها افتقدتِ العمق الدِّراميَّ ، فلم تظهر في هذه اللغة الأعمالُ القصصيَّة أو الرِّوائية أو المسرحية ، في حين أتاحت هذه العاميَّات المتفاعلة والمتمازجة بعضُها مع بعض ، وكلُّها مع اللغة العربية الأم ، الفرصة لظهور اللغة الدِّرامية التي ولدت الحكاياتِ الشعبية بعامة ، والسيرة الشعبية على وجه الخصوص .

نستطيع أن نقول : إن هذا المزج اللغويَّ الهامَّ في تاريخ الموروث القوليِّ الشَّعبيِّ هو في حدِّ ذاته مِصْفاة إسلامية ، مرَّت بها كلُّ اللغات القديمة التي دخل أصحابها إلى الوجود الجمْعيِّ الإسلاميِّ ، كما دخلتها اللغة العربية نفسُها بحكم الممارسة والفعل ، وبحكم الفعل الاجتماعيِّ من ناحية ، والامتزاج الثَّقافيِّ من ناحية أخرى ، وبحكم النُّمو الحتميِّ للوجود اللغويِّ لأيِّ

لغة تريد أن تظل حية ومعبرة من جيل إلى جيل ، ومن عصر إلى عصر ، ومن بيئة إلى بيئة ، رغم المتغيِّرات السياسية والاجتماعية الحاكمة والمؤثِّرة في حياة كل شيء ، وخاصة في حياة اللغة نفسها .

وهذه المصفاةُ الإسلامية كانت لها قدرتُها القاهرة على تحويل العطاء الفنيِّ العربيِّ من غنائيٍّ ، إلى دراميٍّ ، ومن قولٍ عقليٍّ مباشر ، إلى قول وِجدانيٍّ ونفسيٍّ شديد العمق والكشف عن الوجود الإنساني في الإنسان العربيِّ الجديد، أو بمعنى أدقّ في وجود الإنسان صاحب الحضارة الإسلامية الجديدة .

وهذه المصفاةُ الإسلامية أزاحت عن اللغة المعبِّرة عن الإنسان هذه الصفة السِّحرية التي أحاطتها بها المأثوراتُ الشَّعبية العربية بخاصة ، والموروثات السّامية بعامة ، والتي جعلت الكلمة المعبِّرة شيئًا غريباً عن الإنسان وعن قدراته المحدودة ، وجعلتها تنتمي دائماً إلى عالم مجهول ، ينتمي إلى السحر والكهانة والجانِّ [٢٨] ، وأخرجت الكلمة المعبِّرة من دنيا المجهول إلى واقع ملموس ، ومن تعبيرها عن قدرات غَيْبيَّة إلى أداة للتعبير عن الوجود الإنسانيِّ العاديِّ المُعاش ؛ فلم يعد الشاعر يتلقّى وحيه من رِئيٍّ يعيش في وادي عَبْقَر ، ولم يعد سجع الكهان والخطباء من وحي الجانِّ الوسيط بين الإله والقائل ، ولم تعد الكلمة في نفسها سحراً تُتلى على الضَّحية فتتحوَّل من صورة إلى صورة ، لم تعد الكلمة هذا الطلسم المجهول والمخوف في وقت واحد ؛ بل غدت أداةً فعالة وحاسمة في استخراج أعمق ما في النفس البشريَّة من عواطفَ وحوافزَ وغرائز ؛ فتحوَّلت اللغة بهذا من شيء مُصْمَت إلى شيء حيٍّ ، وخرجت من عالم القواميس إلى عالم الحياة .

ولم تعد المسألة أن يخرج الفصحاء إلى البادية ليبحثوا عن صحة اللغة ودقتها [٢٩] ؛ وإنما أصبحت المسألة أن تُحقِّق اللغة سيرورةً للعمل الفنيِّ في كل البيئات الإسلامية من المغرب العربي إلى أعمق أعماق الجزيرة نفسها ،

وأصبحت المسألة – أيضاً – أن توجَد هذه اللغة المشتركة التي يفهمها الجميع، والتي يساهم في صُنعها الجميع ، لا بألفاظها وحسب ، ولكن بِتَوْرياتها المرتبطةِ بالموروثات المختلفة التي أصبحت تتآلف وتتقارب إلى حدٍّ بعيد ، وكذلك بمجازاتها المرتبطة بِمُتبقّياتٍ أسطورية وخرافية وفولكلورية عميقة ، لم تعد غريبةً عن المجموع بعد تداوُل استعمالها ، وإلْفِ ورودها في التّعبير الأدبيّ الشّعبيّ .

إن خَلْقَ هذه اللغة الإسلامية أو التي مرتّ في المصفاة الإسلامية كان العاملَ الرئيسيّ والأول في خَلْق الإحساس بالانتماء بين أبناء هذه الشُّعوب القديمة التي وَحَّدها الإسلام وتألفها سياسيا وثقافيا ، بعد أن وحَّدها دينيا من قبل . إن كل حديث عن الوحدة العربية ، لا يضع في اعتباره هذا التآلف اللغويّ حديثٌ ناقص من النّاحية العلمية تماماً ؛ فالإحساس بالانتماء عند الشُّعوب لا تخلقه الأهداف السياسية وحدها ، وإنما يخلقه هذا التّعايُش البنّاء الذي يشترك بحكم الأدب الشّعبيّ بعامة ، والسّيرة الشعبية بخاصة ، في الآمال والأحلام معاً [٣٠] ، وفي مواجهة همٍّ مشترك ، والبحث عن وسيلة الخلاص من ظلمٍ مشترك ، وكيفية الخلاص – أيضاً – من خطر مشترك ، وهو ما تُحدِثه بالدرجة الأولى اللغةُ المشتركة ، وأعني هنا لغة التّعبير الفنّيّ التي تُترجم عن الشعور ، وتعكس الرّؤى ، وتُتيح مساحة كبيرة للموروث الثّقافيّ ليتمازج ويأتلف .

إن جهد اللغويّين العرب المحدَثين لم يقف عند هذا الأمر وقفة دراسية جادّة ، وظلّ الجهد العلميُّ اللغويُّ عندهم مقصوراً على عقد المقارنات بين لغاتٍ ماتت بالفعل ولم تعد لها أيُّ فاعلية في حياتنا الفكرية أو التّعبيرية اليوم [٣١] ، وهم يتأسَّون في هذا خطواتِ المستشرقين من ناحية ، وخطوات اللغويّين العرب القدامى من ناحية أخرى : وَالأوَل يدرسون اللغة كما يدرسون الآثار ، فهم أقرب إلى علماء الأنثروبولوجيا منهم إلى علماء اللغات الحية

الباقية ، التي تريد من دراساتهم زيادتَها حياة ، وإثراءَها بما يكفل لها المزيد من النماء والقوة ، وتحقيق الهدف الحياتيّ الدائم من ضرورة التوحُّد الفكريّ والوجدانيّ في دنيا العالم العربيّ ، الذي ظلّ يحتفظ باللغة العربية لغةً أساسية له ، بصرف النَّظر عن العالم الإسلاميّ الذي انسلخ عن هذا الوجود المتوحِّد ، يومَ عادَ إلى لغاته الأصليّة ، بدءاً من الهند إلى إفريقية ، إلى إيران وانتهاءً بتركيا .

وأعتقد أن هذا الحديث خارجٌ عن بحثنا ، وإنما ساقنا إليه الحديثُ عن المِصْفاة الإسلامية في عالم اللغة ، تلك المصفاة التي خلَقَتْ لغة السِّيرة الشعبية، ولكنَّ لهذه المصفاة دوراً آخرَ هاما ومؤثراً ، ولعله هو الدَّور الأكثرُ خطورةً من الدور اللغوي ، وهو الدَّور الذي نهضت به السِّيرة الشَّعبية مع غيرها من المجمَّعات القصصية العربيّة التي بقيت حتى الآن ؛ بل لقد قامت به أيضاً أعمالٌ شعبية أدبية لم تدخُل في إطار المجمَّعات القصصية ، ولكنها دخلَت في إطار الأخبار والحكايات التي استهوتِ المفسِّرين وأصحاب القصص القرآنيّ ، كما استهوت بعدَهم المؤرخين .

فالإسلام أعلن أنه جَبَّ كلَّ ما قبله ، بمعنى أنه منع كل الممارسات العقائدية والاجتماعية الفاسدة التي سبقت ظهورَه ، والتي جاء ليقضي عليها ؛ فلا عبادة للنجوم والأوثان والأصنام ، ولا مكان للعصبيّات القَبَليّة ، وسلسلة الثأر المتأصِّلة بين القبائل العربية من زمن قديم ، ولا مكان بالتّالي لكل الموروث المتَّصل بهذه الممارسات العقائدية والمجتمعيَّة السابقة لظهوره . وهو يَعْني بهذا – في البداية – ممارساتِ أبناء الجزيرة العربيّة ، ولكن هذه المقولة انطبقت – فيما بعد – على أبناء كلِّ الشعوب الأخرى التي دخلت الإسلام ، باستثناء الموحِّدين والمؤمنين بالرسالات السَّماوية ، وحدَّدهم الإسلام باليهود والمسيحيّين والصابئة . [٣٢] أما غيرهم من المجوسِ أو عبدة النجوم أو عبدة النار ، أو عَبَدة

الشيطان ، أو عَبَدة أيّ آلهة غير الله الواحد – فالقاعدةُ تنطبق عليهم وتشملهم أجمعين .

ولكنّ عرب الجزيرة لم يكونوا يستطيعون الاستغناء عن حديث أنسابهم ، ولا عن حديث أحداثهم ، وسِيَر آبائهم قبل الإسلام ، ولا عن منتوجهم القوليّ شعراً أو نثراً . وكذلك المسلمون من غير أبناء الجزيرة ، لم يكونوا يستطيعون الاستغناء – أيضاً – عن موروثهم الشّعبيّ بكل عمقه الأسطوريّ والفولكلوريّ. والبَتْرُ التّامُّ – بحكم أن الإسلام قد جَبَّ ما قبله – سيؤدّي بالقطع إلى انفصالٍ عن كلّ الماضي الحضاريّ الإنسانيّ الذي عاشه عرب الجزيرة ، وعاشته الشُّعوب الأخرى الدّاخلة في الإسلام ، وهي في حقيقة الأمر وريثة كل الموروث الحضاريّ الإنسانيّ السّابق للإسلام ؛ ومن هنا كانت عملية البَتْر ، أو (الجَبّ) الكامل مستحيلةً ؛ بل إن القرآن الكريم نفسَه قد ساهم إلى حد كبير جدا في تخفيض هذا (الجَبّ) والحدّ منه ، بحيث أصبح محصوراً في مجال العقيدة والممارسات العباديّة ، كما أصبح في إطار الفلسفة الإسلامية العامّة بشكل محدّد ؛ فقد ذكر القصص القرآنيُّ الكثير من حكايات الشُّعوب البائدة [٣٣] ، والكثير من حكايات الأنبياء والشعوب المتمرّدة على دعواتهم [٣٤] ، كما جعل وجود الجِنّ والملائكة من الحقائق الثابتة التي لا شك فيها ، وتضمّن هذا الوجودُ علاقاتٍ بين الجن والإنس متعددة الأشكال [٣٥] ، كما أرّخ لنشأة الكون وللوجود الإنسانيّ على الأرض بطرد آدم وحواء من الجنة .[٣٦] كما فتحَ الباب لوجود السِّحر والسحرة [٣٧] ، وفتح الباب أمام النُّبوءة والتّنبُّؤ ، والأحلام وتفسيرها ، كما أشار إلى كثير من الحكايات الواردة في الساميّات .[٣٨]

وقد وجد المفسرون أنفسَهم في حيرة أمام الكثير من الحقائق الواردة في القرآن الكريم ؛ إذ لم تسعفهم جهود المؤرخين بما يُمكّن لهم أن يوثّقوا

هذه الحقائق توثيقاً علميا معترَفاً به ، فكان لا بد من اللجوء إلى الذّاكرة الشّعبية الحافظة لما تبقّى في أذهان الرواة والحَفَظة ليسهل تفسيرُ الكثير من هذه الحقائق ، للخروج بمغزاها القرآنيّ ، ومعناها عند الحِكْمة الإلهيّة . وهكذا فُتح البابُ أمام الموروث الثّقافيّ القديم ليعود إلى الحياة من جديد ، مما دَفع بالكثيرين من علماء التّفسير إلى التّحذير مما أسْمَوه بالإسرائيليّات ، وهم يَعْنون بهذا ما دَسَّه الكثيرُ من الحُفّاظ اليهود من شعبيّات إسرائيليّة جازَت على الكثيرين من المفسّرين ، وذكروها باعتبارها حقائقَ صحيحة ، وهي في مُعظمها إما مِنْ وَضْع هؤلاء الرواة المُغْرِضين ، أو من بقايا ثقافيّةٍ تتعارض مع الموقف الإسلاميّ الواضح من الممارسات الوثنيّة والساميّة التي كانت تُمارَس قبل ظهوره ، وقبل موقفه الحاسم من (جَبِّها) .[٣٩]

ومن هنا جاءت المِصْفاة الإسلامية التي حسَمتِ القضية كلّها ، فسمحت للموروثات الشّعبية العربية والوافدة بالعودة إلى الحياة على ألا تتعارض مع الفكر الإسلاميّ ، أو مع العقيدة الإسلامية في الأساسيّات منها ، أو في أدقّ التّفاصيل . وقد كان جهد المفسرين بالنّسبة للموروث السّاميّ والعربيّ الجزيريّ أساسيا في هذا ، كما ظهرت جهود المؤلّفين الكبار الذين تصدّروا عصر التّأليف كابن هشام الذي قدّم جهود عصر التّجميع وقد مرّت على يديه من هذه المِصْفاة الإسلامية ، وقرأنا ابنَ اسحق ، و وهبَ بنَ منبّه ، وعُبَيد بن شرية الجرهميّ ، من خلال جهده هو في ضبط رواياتهم ، وحَذْف ما لا يرضاه ، وإضافة ما هو أصحّ وأكثرُ دقةً ، ذاكراً تدخُّله في كل مرحلة ، وفي كل زاوية حتى لا يختلط الأمر على القراء[٤٠] ، وحتى نُسِبت سيرة ابن إسحق للنبيّ عليه السلام إلى ابن هشام ، فَسُمّيت سيرةَ ابن هشام لاقتناع العلماء أن جهد ابن هشام هو الذي خلّصها من الكثير ممّا يتعارض مع الرُّؤية الإسلامية والفكر الإسلاميّ .

ومن غير اتّفاق مسبَق اجتهد المؤرخون ، وعلماء السيرة ، ورجالُ التفسير ، على اتّباع هذا المنهج في نقلهم للموروث العربيِّ الساميِّ من ناحية ، والموروث الوافد من ثقافات الشُّعوب التي دخلتِ الإسلام وتكلّمت العربية من ناحية أخرى ، وبهذا تواصَلَتِ الثقافات في نسيج ثريٍّ ، أتاح لهذا العطاء الإنسانيِّ أن يكون جزءاً رئيسيا من ثقافة كتّاب القصة العربية بعامة ، وكتّاب السيرة الشعبية بخاصة . وتبدو آثار المِصْفاة الإسلامية واضحةً في ألف ليلة وليلة، وإن كانت تبدو أشدَّ وضوحاً في أدب السيرة الشّعبية .

إن العبادات القديمة والسِّحر والجانّ ، والأساطير التي عرفتها مختلف الشّعوب التي دخلت الإسلام ، وكذلك الأحلام والعِرافة والتنبُّؤ – كلُّها واردة بكثرة ، ومستعملة في السِّيرة الشّعبية كوحدات محورية وأساسية في التّكوين البنائي لهذه السير ؛ ولكنها تُستعمل فيها وقد مرَّت بالمصفاة الإسلامية ، بل وَوظّفت لإبراز المعنى الإسلاميّ ، والفكر الإسلاميّ ، وضرورة التّعاضد والتّكافل ، وسيادة الوحدة بين الأراضي الإسلامية ، والشّعوب الإسلامية لمواجهة الخطر الخارجيِّ الذي يهدِّد الوجود الإسلامي مُمثّلاً في أرضه وشعوبه وعقيدته على السّواء .

والسِّحرُ أضفى على حكايات ألف ليلة طابَعاً خاصا ، وملأها بهذا العِطر الغامض الذي جعل لها شخصيتها المتميزة ، وظهرت شخصيّات الساحر المجوسي الشّرير الذي يُسخِّر البطل للحصول على الكنز المدفون ، ثم يحاول قتله ، كما ظهرت شخصية السّاحرة العجوز الشّريرة ، التي تكرّس سحرها كله لإلحاق الأذى بالبطل والبطلة على السواء ، كما ظهرت شخصية الزّوجة الخائنة التي تَعرِف السحر ، والتي تحوّل الزوج الذي اكتشف أمرها إلى تمثال صخريٍّ، وتحول أرض بلاده إلى بُحيرة ، وتحوّل أهل البلاد إلى سمك مسحور ؛ وكل ذلك انتقاماً لعشيقها الذي جرحه الزوج الغاضب لشرفه المثلوم . وكذلك

شخصية الزوجة الغيور التي تسحر الجارية التي تستهوي زوجها ، وتدفنها بالحياة ، وزوجة الأب التي تحوّل ابن زوجها إلى عجل وأمّه إلى بقرة ، وتزعم لزوجها العائد من رحلته أنهما ماتا ودُفنا بالفعل ، وتُحاول بكل ما فيها من خُبث وشرٍّ أن تجعل الأب يأكل من لحم ابنه وزوجته المسحورين . كما ظهرت شخصيةُ الفتاة البريئة السّاذجة ، ولكنها تعلّمت فنون المعرفة والأدب ومنها السِّحر ، فتتبيَّن أن الحيوان الذليل الذي يُقدَّم للذبح ، أو يقف لاهثاً خائفاً أمام دكان أبيها ، ليس إلا فتى قد سحرته امرأة شِريرة ؛ فتلجأ إلى ما تعلّمته من سحر لتعيده إلى صورته الإنسانية ، وتنقذه من تحوُّله السِّحريّ ، وغالباً ما تنتهي هذه القصص بزواج الفتاة من البطل .(٤١)

سنلاحظ هنا أنه رغم استعمال السِّحر بكثرة إلا أن هناك نهايةً فاجعة تنتظر السّاحر الشِّرير ، كما أن هناك نهايةً سعيدة تنتظر صاحبة السِّحر الخيِّر ، كما سنلاحظ أنّ استعمال السِّحر أتاح للمبدع أن يُعرّي النّوازع الدّاخلية التي تعيش في قلب البطل الشِّرير ، وأن يُبرزها في أبشع صورة ، وأكثرها دمامة . كما أتاح له أن يضع الصّواب أمام الخطأ ، والخير أمام الشر ، وأن يؤكّد حتمية عقاب الشّر ، وحتمية انتصار الخير ؛ فاستعمال السِّحر هنا ساعد على إبراز فكرة إسلامية واضحة ، وهي أن الشر من عمل الإنسان نفسه ، وأن الخير يتمُّ بإرادة الله ، ولكنْ من صنع الإنسان نفسه بأدوات أتاحها الله له حين آتاه العلم . وهي فكرة تنفي القدَرية ، وتُبعد مقولة أن الإنسان أسير القدَر ، يَهزمه ، ويُنهيه مهزوماً في صراعه معه ، وهي الفكرةُ التي بُنيت عليها الدراما الإغريقية على وجه الخصوص . وعلى كل حال ، فلنا إلى هذه الفكرة عودة بعد حين .

إن الذي يهمنا هنا هو الوقوف عند أثر المِصْفاة الإسلامية في استعمال السِّحر في الليالي ، فإذا كان السحر قد استُعمل بكثرة واضحة في ألف ليلة وليلة – فهو قد استُعمل على درجات متفاوتة في السِّير الشعبية ، ولا تكاد سيرة

من السِّير المعروفة لنا حتى الآن – تخلو من ظهور السِّحر ، إما ظهوره عابراً وسط الأحداث ، أو ظهوره كعنصر فعّال في الأحداث الرئيسيّة للسيرة .[٤٢] إلا أنه يمثِّل عنصراً رئيسيا في البناء الفنيِّ لسيرةٍ بعينها ، هي سيرةُ سيف بن ذي يَزَن . وهذه السيرةُ تحتوي من الموروث الشَّعبيِّ الجزيريّ ، والموروث الشَّعبيِّ للشعوب التي دخلت الإسلام من ورثة الحضارات القديمة في المنطقة الكثيرَ الذي يحتاج إلى دراسة متخصِّصة و وقفة متأمِّلة ، وسنقف عندها ، أو عند ظاهرة هامَّة فيها ، في نهاية هذه الدراسة .[٤٣] ولكننا الآن نتناول ظاهرة السِّحر فيها .

سيرة سيف بن ذي يَزَن تعتمد اعتماداً جذريا على عالمي السِّحر والجانِّ ، كما تعتمد على عالم الخوارق ، أو عالم الأدوات الخارقة ؛ لتعطي للبطل أداته التي يهزم بها قُوى الشر التي تحيط به ، والتي تحاربه ؛ لتهزمه وتهزم معه الإسلامَ لتنتصر عبادةُ النجوم التي يعتنقها الأعداء ، الذين يريدون هزيمة المسلمين والعرب ، والمصريين ، على السَّواء ، وبنفس الدرجة . ومن هنا تظهر المصفاة الإسلامية بوضوح في الهدف والمغزى ، كما تظهر بصورة جليَّة في الجزئيات ، والتّيمات والأحداث .[٤٤]

ولسنا هنا نريد الحديث عن السيرة نفسها، وإنما حديثُنا مقصور على توظيف السِّحر فيها . وسنلاحظ – أولاً – أن بطل السيرة ، هو سيف بن ذي يَزَن الملك التُّبَعِيُّ الحِمْيرِيُّ ، جاء إلى السيرة وهو يحمل في ضمير المتلقّي أصداء انتصاره على الفرس ، وإخراجه لهم من اليمن ؛ ولكنه جاء – أيضاً – وهو يحمل زَخْم السِّحر الذي عُرف عن أرض التَّبابعة: سحر اليمن ، وسحرة الجنوب العربيِّ ، وما امتلأ به المأثور العربيُّ القديم من أخبارٍ عن السِّحر المرتبط بالبخور واللُّبان ، وأساطير الشعوب البائدة ، وكَهَنتها وسَحَرتها ، وتسخيرهم للقوى الغيبية في خدمتهم ، وأولها الجانّ . كما جاء وفي أعطافه الملكُ

سليمان ووزيرُه آصفُ بنُ بَرْخيا ، وكتابُ السحر الذي كان يضعه تحت عرش سليمان ، وسرُّ خاتمه السحريِّ الذي تحكَّم به في القماقم المختومة بخاتمه السِّحريّ ، الذي لا يستطيع الفكاك من أسر سحره جِنِيٌّ مهما اشتدت قوته ، أو عظم جبروته [٤٥] ، وسوطه المُطَلسم السِّحريُّ الذي يقطع في الجن والإنس على السواء ، والشَّعرات السحرية التي يتحكَّم بها في (الأعوان) من الجانِّ ، والألواح السحرية والخواتم السحرية ، التي يستطيع مَنْ يَدُلُّكها أن يستدعيَ هؤلاء الأعوان ليكونوا في خدمته .

جاء سيف بن ذي يَزَن من عالم ممتلئ بالسِّحر والغموض في المأثور الشَّعبيِّ الجزيريِّ بعامة ، وفي المأثور الشعبيِّ اليمنيِّ على وجه الخصوص ، وجاء – أيضاً – بعدائه للأحباش قاهري بلاده ، وما حمله الأحباش ، وحملته إفريقية التي ينتمون إليها ، من أساطير السحر ، وحكايات السَّحَرة الملوك ، والسَّحَرة الأطباء ، والسَّحرة الكهّان ، وعلى رأسهم بلقيس الملكة الساحرة القاهرة .

أما البطل الشَّرير وهو الملك سيفُ أرعد فهو مُستَدْعًى من الحبشة نفسها بكل زخمها السِّحريّ من ناحية ، وبكل الزَّخم المرتبط بالسِّحر الإفريقيِّ الذي تحدثنا عنه من ناحية ثانية ، وبكل الزَّخم المرتبط بعبادة النجوم من ناحة ثالثة . ومنذ البداية – أعني منذ المعبد القديم – وإيمانُ الإنسان راسخ بتأثير النُّجوم في وجوده وحياته ، وأثرها الفعّال في تشكيل طباعه ومزاجه ومستقبله ؛ بل ودورها الأكيد في أمراضه وعلله ، وقَدَر يومه ، ونجاح عمل هذا اليوم أو فشله . ومن بلاد عِبادة النجوم ، والمأثور الشعبيِّ عن هذه العبادة وما يمتلئ به من حكايات السِّحر والسَّحرة جاء سيفُ أرعد البطل الشَّرير في هذه السيرة .

بطل يأتي من بلاد اليمن وزَخْمها السحريّ الكثيف ، وبطل يأتي من بلاد الحبشة وإفريقية وزخمها السحريِّ الكثيف ، والبطلان يلتقيان على أرض وادي

النيل : واحدٌ يمنع كتاب النيل ، ويوقف النَّهر عن الجريان ، ويمنع عن الوادي الحياة . و واحدٌ يبحث عن كتاب النيل ليعيدَ للنهر جريانه وللوادي حياته – وأرض الوادي هي أرض مصرَ بتاريخها الحافل بالسِّحر ، ومأثورتها الشَّعبية التي تعتمد على السحر أساساً ، وبالدرجة الأولى فهي أرض السحرة كما أسماها علماءُ المصريّات ، وهي أرض الغموض والطِّلاسم والآثار والمقابر والمسَلات والأهرامات ، والذَّخائر المخبَّأة ، وحكايات الكهنة وعلمهم ، ومعرفتهم الفائقة بمحاور التَّحكُّم في حياة الناس ومُقدَّراتهم عن طريق عِلمهم السحريِّ هذا .

سيرة سيف بن ذي يزن – إذاً – منذ البداية هي سيرة المأثورات السِّحرية الوافدة من الجزيرة ، أي من اليمن ، أو من إفريقية ، أي من الحبشة ، أو من أرض وادي النيل ، أي من مصر .

هذا المزيج جعل سيرة سيف بن ذي يزن مُجمَّعاً روائيا للمأثورات التي عُرفت ، وتُدووِلَتْ عن السِّحر سواء في أرض الجزيرة أو خارجها ، ولو توفَّر دارسٌ على تتبُّع هذه القيمة لأخرج لنا أشياء كثيرة ؛ ولكننا هنا بصدد تأثير المِصْفاة الإسلامية في هذا المأثور العربيِّ والإسلاميِّ الحضاريِّ حول السحر .

سنلاحظ – أولاً – أن هناك سحراً مؤمِناً يواجه السحر الكافر . فرغم أن الأحداث تقع في اللازمان ، إلا أنها بالقطع لا تقع في الزَّمن الإسلاميِّ ؛ ولكن الكفرةَ عُبَّادَ النجوم يواجهون المؤمنين عُبَّادَ الله على دين الخليل إبراهيم، فالإيمان قديم وعميق قبل ظهور الدَّعوة الإسلامية . والمؤمنون يحافظون على إيمانهم انتظاراً للدَّعوة المحمَّدية ، وإشراق نور الإسلام ، ليدخلوا في الدين الجديد ، ولينخرطوا في أتباعه ، والمؤمنين به ، والمدافعين عنه . وهذا المعنى سنلمحُه منذ الفصول الأولى من السِّيرة ، أي الفصول التي تسبِق ولادة بطلها سيف بن ذي يزن نفسِه ؛ إذ يمنع الوزيرُ يَثْربُ المؤمنُ بدين الخليل إبراهيم الملكَ ذا يَزَن نفسَه من هدم الكعبة ، ويرشده نتيجةَ تفسير حُلْم له إلى أن

يكسوَها حتى يزول عنه مرضه الذي ألمَّ به حين أراد هدمها . ويثربُ هذا هو الذي تُسمّى باسمه المدينة المنوَّرة ، وهو الذي يُبشِّر ذا يزن بأن هذه المدينة ستشهد هجرة النبيِّ المبشَّر بالإسلام ، ومنها سينتشر نورُ الهدى إلى الأرض كلها .

التَّوظيف الإسلاميُّ لأحداث التاريخ الأسطوريِّ واضحٌ تماماً هنا ، وهو واضح في غير موضع من هذه السيرة ، إلا أن تركيزنا على السحر يدفعنا دفعاً إلى الوقوف عند ظاهرة وجود السَّحَرة الكُفار عبَدةِ النجوم ، والسحرة المؤمنين عَبدَة الله (القديم) ؛ فالسيرة تُسمّي الأوَّلين باسم السحرة وتُسمّي السحرة المؤمنين باسم الحُكماء ، فتظهر في السيرة شخصيةُ الحكيمة عاقِلة ، والحكيم بَرنوخ ، والحكيم أخْميم الطالب ، وكلهم من السحرة المؤمنين الذين يقاومون سحر السحرة الكفّار ، ويُبْطِلونه ، ويمنعون شرَّه أن يهزم البطل ، أو ينال من خُطَطه ، أو يؤثر على حياته [٤٦] ؛ فالسحر المؤمن هنا حِكمة ، والساحر هنا حكيم ، ورث العلم والمعرفة ، ويُسخِّر علمه ومعرفته لنصرة معركة الإيمان ضدَّ الوثنيِّين وعُبَّاد النجوم ، وضد سحرة الشَّر ، وكهنة المعابد الكافرة القديمة .

وترسُم السيرة الشعبية هذه المعاركَ بين هذين الفريقين من السحرة بما يشبه ما يرسُمه الخيال العلميُّ اليوم من حروب ذَرِّية وكيماوية وإلكترونية . [٤٧] فالسيرة الشعبية قد استعملتِ السحر على أوسع نطاق في بنائها الفنيِّ ، وفي خَلْق عنصر الغموض والإثارة ، وخلق جوِّ المغامرة الذي يستهوي مُتلقّيها ، ويربطه بأحداثها ، كما يُحقِّق التَّعاطف بينه وبين بطلها الشعبيِّ . وهو في كل حال من الأحوال لا يتعارض مع المُعطى الإسلاميِّ عن السحر كما جاء في القرآن الكريم ، كما أنه لا يتعارض مع الفكر الإسلامي في جوهره ، حيث يرفض فكرة عبادة النُّجوم والأوثان ، ويرفض فكرة الشِّرك بالله ، ويرفض فكرة انتصار الشَّر على الخير بأي شكل من الأشكال .

والواقع أن فكرة السحر المؤمن والسحر الكافر مرتبطةٌ بالمأثور الشَّعبيِّ الساميّ والبابليّ والمصريِّ من قديم .. والأسطورةُ البابليَّة التي ذكرتها الأساطير السّامية ، وجاءت في كتب التَّفاسير ، وكتب قصص الأنبياء العربية [٤٨] تحكي عن أهل بابل في قمة زَهوهم الحضاريّ ، بما وصلوا إليه من ثراء ورخاء في العيش والحياة ، فَهُم يقضون ليلهم في صَخَب وشراب وفجور ، (والخمرُ بابل) لا يجدون من غايةٍ لوجودهم إلا مُتَعَ الحياة المتاحة من لهو وغناء ورقص وصخَب وشراب ونساء ؛ حتى ضجَّ الملائكة من هذه الأصوات الآثمة التي تصعد من بابل ، واشتكى الملائكة إلى الله ، فردَّ شكواهم أن هذه هي طبيعة البشر ، وأنهم خُلِقوا خطّائين ، فأصرَّ الملائكة على إصلاح حال البشر ، ومَنْعِهم من الاستمرار في هذا الصَّخَب الآثم .

ويختار الملائكة اثنين من أكثرهم صَلاحاً هما هاروت وماروت لينزلا إلى بابل السِّحر ، وبابل الخَمر ؛ لِيُصلحا من أمر الناس فيها ، ولكن نزولهما إلى الأرض يقترِنُ بشرط هامٍّ ، هو أن يعودا قبل الشروق إلى السماء باستعمال الاسم الأعظم ، الذي يتيح لهما استعمالُه أن ينزلا من السماء عند الغروب ، وأن يعودا إلى السماء عند الشروق . ورضَخَ المَلكان للشرط ، وابتدآ حركتهما الإصلاحيَّة لأهل بابل ، تلك الحركة التي تستغرق الليل كاملاً ؛ ولكنَّ صخب أهل بابل كان يغطي كلماتِهما و وعظَهما . ومع هذا ضجَّ أهل بابل بالشكوى منهما ، وذهبوا إلى ملكة بابل يطلبون منها أن تُبعِد هذين الوافدَيْن اللذين ينغِّصان عليهم ليلهم بكلامهما و وعظهما . وحين تسألهم المَلِكة عن هذين الوافدين تعرف أنهما لا يظهران في بابل إلا عند الغروب ، وأنهما يَصْعدان إلى السماء عند الفجر من كلِّ صباح . وكانت مَلِكة بابل قد شَبِعت من كل المُتَع الحسّية التي يُتيحها المال والتَّرف : شبعت من الطَّعام والشَّراب والجَسد ، شبعت من الغناء والرقص والدَّعة ، لم يَعُد في هذه الأرض العريضة

الثَّرية ، أرض بابل – قُرَّة عين الأرض في ذلك الحين – ما يستجيب لرغباتها الطموحة في الإثارة والتفوُّق ؛ هي مهما فعلت محدودةُ الوجود بالأرض التي تربطها بها أقدامُها و وجودُها الجسديُّ ، وهي مهما فعلت أسيرةُ هذا العالم – الذي مهما اتَّسع – فهو محدود ، وهي آخر الأمر تُكرِّر في مُتع يومها متعَ أمسها ، فماذا في هذا كله لها ؟ لا شيء إلا التَّكرار والمحدوديَّة ، وقيودُ الجسد المرتبط بالأرض ، والمرتبطِ بالرغبات المتكررة القيمة ؛ من هنا تَصدَّت ملكة بابل لهذين المَلَكيْن اللذين جاءا من السماء يُضْجِران أهل الأرض بوعظهما عن الخمر والجنس والرقص والغناء ، والحياة الصاخبة ، وتتحدّاها أن يعيشا حياة أهلِ الأرض ، ويظلا على دعواهما ونقائِهما .

ويقبَلُ المَلَكان التَّحدي ، وقد استهواهما جمالُ الملكة ، وفتِنتُها ، وسِحْر كلامها ، وجسَدُها . فتطلب منهما أن يشربا معها خمر بابل ، وحين يُحاولان الرفض تخبرهما أن سِرَّ صَخَب بابل كلها هو هذه الخمر ، وما تُحدثه من نشوة ، وما تُعطي شاربها من رغبة دائمة في المتعة والصَّخب والاستمتاع ، وأنهما إن لم يشرباها ، فلن يعرفا سِرَّ صخب بابل كلها ، وهو الأمر الذي جاءا يُعالجانه بوعظهما وإرشادهما . ويَقْبَل الملكان التَّحدي ، ويشربان الخمر ، وترقص الملكة أمامهما ، وتَتعرّى ، وتثيرهما إلى درجة الرَّغبة المجنونة ، وتفعل الخمر فِعْلَها فيهما ، فيشتهيانها ويطلبانها ، وتتأبّى عليهما المَلِكة حتى تصل برغباتهما فيها إلى حدِّ الجنون . وهنا تفرِضُ شروطها ، وهو في الحقيقة شرطٌ واحد ، إذا أرادا أن يحصلا عليها ، فعليهما أن يُخبراها بالكلمة التي تُتيح لها الصُّعود إلى السماء ، والعودةَ إلى الأرض ، أي باسم الله الأعظم .

ويَسْتهول المَلَكان الطلب أو الشَّرط ، ويرفضانه للوهلة الأولى ؛ ولكن الملكة تستبقيهما ، وحَوْلَهما ، أجملُ راقصات بابل يرقصن ، وأحسنُ مغنِّيات بابل يغنّين ، وأمامهما خمرُ بابل المعتقة ، ما يَفرغ الكأسان حتى تمتلئا من جديد .

وشَرِب الملَكان ، وطرِب الملكان ، وعاشا حياةَ المتعة التي يعيشها البشر ، وطلبا ما يطلبه البشر ، أن ينالا الملكة بأي ثَمن . وقَبْل ان تنقضي ليلة السَّمر والغناء والخمر هذه ينتهي الأمر بأن يَخضعا لشرط الملكة الفاتنة ، فيخبرانها بالاسم الأعظم ، وتفي بوعدها لهما ، فينالانها ، وتثقل عليهما الليلة ، وتثقلُ عليهما الخمر ، والمرأة الساحرة ، فينامان عند الفجر ، في حين تقول الملكة المنتصرة بأنوثتها ، وطموحها ، كلمة السر ، الاسم الأعظم ، فترتفع به إلى السماء سابحةً نحو الوجود الأعظم .. وهنا يحلُّ عليهما وعليها غضبُ الله ؛ فتتحوَّل إلى صخرة في السماء تدور في فلك الكون ، لا هي تصعد إلى الوجود الأعظم ، ولا هي تعود إلى الأرض . وهذه هي نجمة الزّهرة ، نجمة الشَّهوة والجنس التي لعنها الرَّسول الكريم ، وهي أيضا نجمة الفجر ، نجمة القدَر عند الصَّيادين في كل سواحل العالم التي يرحل منها الصيادون والبحارة إلى قدَرِهم المجهول .

اما المَلَكان السّاقطان هاروت وماروت – فقد خُيِّرا بين عذابين كعقاب لهما: الأول – أن يُعاقَبا في الآخرة عذاباً لا نهاية له ، والثاني – أن يُعذبا في الدنيا عذاباً محدوداً ينتهي بانتهائها وقيام القيامة . ويَرضى المَلَكان بهذا العقاب الأخير ؛ ولكنه عقابٌ قاسٍ لا يرحم ؛ فهما يتحوَّلان إلى تِمثالين متقابِلَين في بابل ، يُعلِّمان الناس السِّحر الأسود ، كجُزء من نظام الكون المنضبط ، الذي لا يعرف حكمته إلا الله سبحانه .

وهكذا حُكِمَ على هاروت وماروت أن يتحوَّلا إلى أساسٍ للشر أو للسحر الأسود المقيت ؛ فهما لا يُعلِّمان أحداً سحرهما إلا مَنْ أعلن كفره وعصيانه ، واحتقاره لنعمة الله . فإن ثبت لهما أنه خارجٌ عن طاعة الله ، علماه من سحرهما الأسود كلَّ الفنون التي يريدها ، وهذا عذابُهما الخالد حتى يستعيد الله الأرض وما عليها ومَنْ عليها .[٤٩]

والمأثور الشعبيُّ – إذاً – عَلَّل لوجود السِّحر الكافر ، أو السحر الأسود بهذه الحكاية الشَّعبية ذاتِ الأصل البابليِّ ، والمرتبطة ارتباطاً جذريا بالمأثور السّاميِّ والجزيريِّ معاً ، والمتمشِّية إلى حدٍّ كبير مع العطاء القرآنيِّ ، وما قدَّمه رجال التفسير حول سِحْر هاروت وماروت ، الذي أشار إليه القرآن الكريم إشارة صريحة واضحة .[٥٠] هذه الحكاية الخرافية أعطتْ شرعية الوجود للسحر الأسود كقَدَر يُمتحن به الإنسان حتى يوم القيامة ، كما أعطت شرعيةً لِوجود السَّحرة الشِّريرين باعتبارهم متمردين كَفَرة ، لهم عقابُهم عند الله ، ولكنهم يمارسون سحرَهم الكافر الأسود كجزء من معادلة الكون التي وضعها الله ، والتي لا يعرف سرَّها إلا هو سبحانه وتعالى .

هذه الحكاية – حكاية هاروت وماروت – لم تَحْظَ من دارسي العصر بعناية كافية لتحليل كل أبعادها الفلسفية والفكرية ، كما أنها لم تحظ من المبدِعين بِمَن يستلهم منها عملاً دراميا أو روائيا بعيدَ الغَوْر ، عميق الهدف ، يحاول أن يُسهم في جلاء لُغز العطاء الفكريِّ الإسلاميِّ المتشابك البعيد الأعماق . على كل حال – نحن هنا أمام المِصْفاة الإسلامية وهي تُعيد إلى الحياة أسطورة السحر الأسود في إطارها الإسلاميِّ ، ومن خلال تطابُقها مع المعتقد الإسلاميِّ الموجود في القرآن الكريم ، والمرتبط بمعنى قدرة الله ، وبمعنى القدَرِيَّة الإسلامية ، ومكان الإنسان من الكون ، ودَوْره في ملكوت الله . وهذه قضية سنتعرَّض لها بعد حين ، فهي جزء متلاحم مع جهد المبدِعين للسيرة الشعبية بعامة ، وسيرة سيف بن ذي يَزَن ، وسيرة الظاهر بيبرس على وجه الخصوص .

ننتقل في حديثنا من الموروث الشعبيِّ عن السحر ، إلى الموروث الشعبيِّ عن الجانِّ : والجانُّ يلعبون دوراً أساسيا ورئيسيا في الحكايات الخرافية الشّعبية بعامة ، وحكايات ألف ليلة بخاصة .. فالجنِّيُّ في ألف ليلة بطلٌ رئيسيٌّ ، حتى قبل أن يعقد البطولة للإنسان ؛ فما تسير في حكايات ألف ليلة وليلة إلا وأنت تصطدم

بجنّيٍّ هنا أو جنّيٍّ هناك ، فالصياد حين يرمي شباكه في النهر ، يَخرُج له قمقم ما إن يفتحه حتى يخرج له جِنيٌّ يخيِّره بين ميتات ثلاثٍ . [٥١] والشّاطر حسَن يحمله جنيٌّ ، وتحمل حبيبته جِنّيَّةٌ ؛ لِيحقّقا لهما زواجاً سعيداً رغم إرادة الأهل المتعسِّفين . والزوجُ الأحدب الذي يعبث به الجنّيُّ كما يشاء في ليلة زفافه ليقدِّم لنا عَرْضاً كوميديا ضاحكاً لمعاناة هذا الرجل الذي يريد ما لا يستطيع .[٥٢] والرجلُ الطيب يرمي نَواة فيقتل طفلاً جنيا دون قصد ، فيأتيه أبوه الجنيُّ ليحاسبه على فِعله ، ويقرر موته العاجل ، أو الآجل بعد أن يسدد الرجلُ التّاجر ديونه ، ويعودَ صاغراً لمواجهة الموت على يد الجنيِّ . [٥٣] والمرأة البائسة التي يعطف عليها التّاجر البحّار فينقلها إلى مركبه ويتزوجها ، تتحوّل – حين يُغدر به – إلى جِنّية تنقذه وتستخلص له حقَّه . [٥٤] وتصحب جنيَّة مؤمنة بطلاً إنسيا إلى أعماق البحار ليشاهد عالمها ، ويعيش في حماية ملك الجن المؤمن . [٥٥] الجِنُّ في ألف ليلة عنصر رئيسيٌّ ، هو الذي أعطى هذا المُجَمَّع الشعبيَّ للحكايات الخرافية المجمَّعة قيمتها الفنية والإبداعية على السواء .

ولكننا سنلاحظ دائما أنها في تناولها للجنِّ لا تتعارض مع المعنى الإسلاميِّ للجنِّ ؛ فالقرآن الكريم أثبت وجود الجنِّ ، واعترف به اعترافاً صريحاً واضحاً [٥٦] ؛ بل وأكد على علاقه الجن بالإنس ، وعلى تأثير الجن على عالم الإنس ، وعلى وجود علاقة متشابِكة بين العالَمَيْنِ . [٥٧]

إلا أننا سنلاحظ دائماً وجود الجنِّ المؤمن إلى جوار الجنِّ الكافر ، و وجود العداوة المتأصِّلة بين هذين العنصرين من الجنّ : عنصري الجنِّ الكافر والجنِّ المؤمن [٥٨] ؛ ففي دُنْيا الله لا بد أن ينتصر الخير والإيمان ، على الشّر والكفر ، سواء في عالم الإنس أو في عالم الجنِّ على السواء . [٥٩]

الذي يهمُّنا في هذا كله هو عدم تعارُض كل المأثور الشعبيِّ الوافد من الثّقافات الشّعبية المتعدِّدة : مصرية ، أو يمنية ، أو حبشية ، أو بابليَّة ، مع الفكر

الإسلامي ؛ فكلُّ هذه الحكايات خضعت تماماً للمِصْفاة الإسلامية بحيث لا تُثير قضية مناقِضة ، أو تدفع إلى الذِّهن بمعنى مخالِف للتَّسليم بالقُدرة الإلهية في خلق ما يشاء ، من جِنٍّ أو إنس ، وفي وجود المِثْليَّة في عالم الجنّ ، حيث يتقابل الخير والشر في معركة دائمة ، ينتصر فيها الخير دائماً بإرادة الله وأمره.

وما فعله هاروت وماروت هو إتاحة الفرصة أمام الشَّر ليكون التَّحدّي الدّائم أمام قوة الجن الخيِّر ، وقوة السحر الذي يتحكَّم في الجنّ الخيِّر . وتأتي قصة الملك سليمان لتؤكد وجود عالم الجانّ بأوسع صورة وأثراها ؛ فهو كما سخَّر الريح والطير والحيوان والهوامّ ، سخَّر – أيضاً – لخدمته عالم الجنّ كله ، وتحكَّم فيه ، ومَنْ عصاه منهم سجنه في القماقم التي يختمها بخاتَمه السحريِّ فيحرِّم عليهم الخروج منها إلا أن يشاء الله ، حين يصادفهم إنسيٌّ طيّب النية ، يفتح القمقم ليخرجوا من جديد إلى عالم الحياة وهم يتصوَّرون أنهم لا يزالون يعيشون في عصر الملك سليمان صاحب السطوة عليهم والتَّحكُّم فيهم ؛ ولكن سليمان الملك يخدعه جنيٌّ ويُنحّيه عن عرشه ، ويُسيطر عليه لفترة تيهِ سليمان [٦٠] كعقوبة إلهية تُذكِّره بأن قوته مهما عَظُمت فهناك قوةُ الإله الأعظم تحكُّمه ، وتحكُّم الوجودَ كله ، وتضعه في مكانه إنساناً ضعيفاً أمام عظمة الله وقوته .

وهذا هو المعنى الإسلاميُّ الذي أضيف إلى هذه الحكاية الخرافية لتتلاءم مع الفكر الإسلاميّ ؛ فالمأثور العبرانيُّ حوَّل سليمان إلى أسطورة تفوق كلَّ خيال ؛ فهو الذي يتحكَّم في الريح والمطر والسَّحاب ، وهو الذي يتحكَّم في الجن والإنس على السواء ، وهو الذي يتحكم في الطير والحيوان والهوامّ ، وهو الذي يَقْهَر سحرَ بلقيس وينقل عرشَها بكلمة منه ، وهو الذي يبني الآبار الجوفية في عَمّان [٦١] ، وهو الذي يبني الهرم نفسه في إحدى الروايات . [٦٢] هذا كلُّه هذَّبَتْه المصفاة الإسلامية ، وأخرجت منه ما لا يتعارض مع العقيدة ، أو الفكرة

الإسلامية ، وما يسير دون تعارض في ركاب الإشارات القرآنية لسليمان والجنّ على السواء .

والجنُّ يلعب دوراً فعّالاً في السيرة الشعبية العربية كلها وبلا استثناء ؛ ولكنه يلعب دوراً رئيسيا وعضويا في سيرة سيف بن ذي يَزَن على التَّحديد ؛ فمنذ الولادة وسيفّ البطلُ مرتبط بالجن وملوك الجن ، فحين طفولته تتركه مَلِكة المدينة الحمراء التي عثر ملكُها عليه وتَركَه يتربّى مع ابنته الطفلة كرفيق لها ، إلى جوار (المَزْيَرة) ، وهناك تراه مَلِكة الجن الأحمر ، فتخطفه ليتربّى مع ابنتها الجنّية (عاقصة) المولودة في نفس سِنّه .[٦٣]

من اللحظة الأولى هناك علاقة وطيدة بين عالم الجن وعالم الإنس في سيرة سيف بن ذي يزن ، وتستمر هذه العلاقة الوطيدة حين يعود سيفّ الطفلُ إلى عالم الإنس ومعه حمايةً (إخوةُ أخته الجنية عاقصة) ، ثم يتأكّد حين يحصل على اللوح المرصود ، الذي يُسخّر له خادمه الدائم في طوال السيرة (عَيْروض) ، ثم تتأكّد بحصوله على سَوْطِ آصفَ بنِ بَرْخيا المُطلسم الذي يَقْطع في الجن ، ويُتيح له توفيقاً خاصا في معاركه معهم ؛ فهو الإنسيُّ المحدود الطاقة والقدرة – يستطيع أن يهزم أعتى ملوك الجانّ بواسطة هذا السَّوط المُطلسم ، وتكون أول تحدياته إنقاذ بنات الملوك من أسر ملِك ظالم من ملوك الجانّ ، أسرهنّ ، وحبَسَهن في قلعة موحشة منيعة ؛ ولكنَّ سيف بن ذى يزن يخوض في عالم الجنّ إلى أعماقه في الحروب التي تدور بين مؤيديه وأعدائه ، من السَّحَرة الذين يُسخّرون الجنّ الشرير للقضاء عليه .

إن هذه السيرة الشعبية ، تَحفِل بالمأثورات الشعبية الجزيريَّة والساميَّة ، والمصريَّة الفرعونية القديمة ، كما لم تحفل سيرة شعبية أخرى ، فإن مغامرة سيف بن ذي يزن الرئيسية في الحصول على كتاب النيل – ترتبط ارتباطاً فنيا وروائيا بِبَحْثِ خادمه الجنيّ عَيْروض عن المَهْر الذي يقدّمه لعاقصة الجنّية التي

يحبّها . وتُصبح المغامرة في البحث عن كنوز الملك سليمان المخبّأة في جُزر القمر ، حيث خُبِّئ كتابُ النيل مرتبطةً بدنيا من السِّحر والجنّ ، والغموض والطّلاسم .

الجنُّ في السير الشعبية ارتبط تماماً بالمعنى الإسلاميّ ؛ فهناك جنٌّ مسلم وهناك جنٌّ كافر . والجن المسلم دائماً يهزم الجنَّ الكافر ، ويقضي عليه ، وعلى جبروته . وجيوشُ الجن المسلم المؤمن في خدمة البطل دائماً تعاونه وتحميه ، وتؤكد نَصره وتُراعيه . وصورة البطل هنا لا تجعله يحمي المستضعفين من المؤمنين من البشر وحسب ، ولكنْ يرعى وينتصر للمستضعفين من الجنّ أيضاً . فصورة البطل الذي يرى حيَّة سوداءَ تطارد حيةً بيضاء بعنف وشراسة ، فينتصر البطلُ للحية البيضاء ، ويقتل الحية السوداء المعتدية ، فإذا بالحية البيضاء أميرةٌ من أميرات الجنّ المؤمن ، وإذا بالحية السوداء شِرِّير من أشرار الجنّ الكافر – تتكرر كثيراً لتؤكد هذا المعنى ؛ إذ البطل في السيرة الشعبية ليس بطلاً في عالم الإنس وحسب ، ولكنه بطل في عالم الجنّ أيضاً .

وهذا المزجُ بين عالمي الجن والإنس في المعاناة والمغامرة ومواجهة المخاطر المشتركة ، و وجود الصواب والخطأ في العالَمين معاً ، و وجود البغض والحب في العالمين معاً ، و وجود الحقد والإيثار في العالمين – يجعل الرؤية القرآنية للإنس والجنّ واضحةً روائيا من خلال هذه الأعمال الفنية الخصبة ، التي أطلقت العنان لموروثها الشّعبيّ الوافد من ثقافات وحضارات أكثر عمقاً في التاريخ الإنساني من التاريخ العربيّ ؛ لتجد مجالها ومتنفَّسها ، وتجدَ فرصة لإعادة عرض هذا الموروث الشّعبيّ على الضمير الإنسانيّ من جديد . ولكن هذا العَرْض – كما رأينا – لا يأتي إلا من خلال هذه المِصفاة الإسلاميّة الصّارمة ، التي تضع من المحاظير والمحاذير الإنسانية والخُلقيّة ما يجعل هذا الموروثَ الوافد جزءاً فعّالاً من بناء ضمير الإنسان المسلم الجديد ، وارثِ كل هذه

الحضارات ، وحاملِ عبء حَمْلِها إلى الغد .

وكما صفَّت هذه المِصفاة الإسلامية مأثوراتِ السِّحر والجن تصدَّت – أيضاً – لتصفية المأثورات المتعلِّقة بالتَّنبُّؤ والكهانة ، وقراءة الطالع ، ومعرفة الغيب ، والرَّجْم بالغيب . وفي البداية ينبغي أن ندرك أن الضمير العربيَّ استقر في أعماقه إحساسٌ دائم بالرغبة في معرفة الغيب ، وأصبح هذا جزءاً لا يتجزَّأ من إيمانه الشَّعبيِّ ؛ فهو يتفاءل ويتشاءم بالسّانح والبارح [٦٤] عندما يخرج من خيمته كلَّ صباح ، وقد يدعوه التَّشاؤم إلى العُدول عن رحلة الصيد أو التِّجارة التي كان ينتوي القيام بها ، كما أنه يقصد الأصنام ، وأوَّلها هُبَل ليرمي القِداح عندها ، ليحدّد له القَدّاح مقدار الفدية التي يمنع بها الموت ، أو يردُّ بها قضاءً يحس أنه مُحدِق به . [٦٥] كما كانوا يقرأون الرَّمْل أو يضربون بِالرَّمل ، يعرفون منه الغيب والمستقبَل . [٦٦] وإلى جوار هذا كلِّه كانوا يعتبرون الأحلام إشارة إلى أحداث مستقبليَّة ستؤثر في وجودهم وحياتهم ، ولهذا كانوا يلجأون إلى الكُهّان لتفسير هذه الأحلام وتعبيرها . [٦٧]

فالرغبة في معرفة الغد رغبةٌ أصيلة في الموروث الشَّعبيِّ العربيِّ على وجه التحديد ، وهي موجودة في الموروث السّاميِّ كله على وجه العموم . وقد تُرجمت هذه الرغبة إلى مجموعة من الحكايات الشعبية المتداولة والمعروفة ، أثرت على مدى الوجود الإبداعيِّ العربيِّ ، منذ الحكايات القديمة التي تمتلئ بها كتب الأخبار والتاريخ ، إلى ألف ليلة وليلة ، وزَخمها الغامض المثير ، إلى السِّير الشعبية العربية ، ولعل أهمها السيرة الهلاليَّة وسيرة الظّاهر بيبرس .

والحقيقة أنها تتأصَّل بحيث لا تخلو منها سيرة شعبية واحدة وخاصة في مرحلة ولادة البطل ، وهي المدخل إلى كل السير الشعبية العربية بلا استثناء ، فجزء رئيسيٌّ من فَنِّية كتابة السيرة الشعبية الوقوفُ عند مرحلة ولادة البطل ، وسنتابع هذا في فصل لاحق ، ولكننا الآن نقف عند النُّبوءة التي تسبق ولادة

البطل ، فالأب أو الأم يَسْتَبِقان أحداث ولادة البطل بالحُلْم الذي يتنبأ بمولود خارق ، ويلجأون إلى الكهنة مفسِّري الأحلام الذين يحدِّدون صفات المولود الجديد ، ويتنبأون له بما سيحظى به من مكانة ، وما سيُحقِّقه من بطولة .

كما قد تتسبَّب هذه النبوءة في اضطهاد البطل فور ولادته ، وتُعرِّضه للمهالك إذا أحس الملك الطاغية أن البطل قد جاء ليقضي عليه بخطورته .[٦٨] وقد ثبتت هذه النُّبوءة بما جاء في القرآن الكريم عن قصة موسى وفرعون ، وكيف تنبأ العرافون بأن طفلاً جديداً سيولد ، يصبح خطراً على فرعون ونفوذه، ويأمر فرعون بقتل كل الأطفال الجدد ، وتهرب أم موسى بابنها ، وترميه في النهر ، لتسوقه الريح إلى باب فرعون . وتستمر القصة إلى نهايتها ؛ فتفتح الباب أمام قصص الأبطال الآخرين في الحكايات الشعبية بعامة ، والسيرة الشعبية على الخصوص لحكاية النبوءة التي تسبق مولد البطل ، وخوف السُّلطان أيا كان معنى السلطة فيه من الطفل الوليد ، ومحاولته إلحاق الأذى به ، والقضاء عليه، قبل أن تتحقق النبوءة ، ويتمكن البطل الطفل من القضاء على السلطان وسطوته .

فحين يرى كاهِنا النُّجوم شامة سيف بن ذي يزن ، وشامة الطفلة شامة ابنة الملك أفراح – يتنبآن بأن اقتران الشامتين يعني انتهاء عبادة النجوم ، وإنهاء مُلْكِ الملك سيف أرعد حامي عبادة النجوم في بلاد الأحباش . ويصبح همُّهما كله هو التفرقة بين الشّامَتَيْن ، أو بين الطفلين . ومن خلال هذه المعارك الخبيثة الماكرة التي يستهدفان منها مصرعَ الطفل سيف ، تتحقَّق للبطل صلابتُه وأدواته ، ونُضجه للقيام برسالته البطولية في السيرة الشعبية ، ونفسُ الموقف نجده في النبوءة التي تسبق ولادة عنترة بنِ شدّاد[٦٩] ، وكذلك النبوءة التي تسبق ولادة حمزة البَهْلوان .[٧٠]

على أية حال لقد وَجَدت هذه النبوءات شرعيتها من مصدرين : الأول –

هو النبوءة التي ظهرت قبل مولد موسى ، في حكاية موسى وفرعون في القرآن الكريم ، والثاني – هو تفسير الأحلام وهو العلم الذي برع فيه يوسف ، في سورة يوسف في القرآن الكريم ، وأوجد له مكاناً في المجتمع المصريّ ، ومجتمع البلاط الملكيّ على وجه الخصوص ، بدءاً من تفسير حُلْمَي رفيقَيْه في السجن ، إلى تفسير حُلْم فرعون نفسه عن البقرات السبع العِجاف التي تَلتهم البقراتِ السبعَ السِّمان ؛ ممّا أهَّله لأن يكون عزيزَ مصر ، والمسيطرَ على خزائنها ، وعطاءِ أرضها ، وثرواتِ سَقْيها .[٧١]

وتفسيرُ الأحلام عريق في الحضارات القديمة ، وهو عند الفراعنة علم ، يُحضِر العزيزُ المعلّمين لتعليمه يوسف وزليخا معاً ، وهما صبّيان في قصره .. ويتفوّق يوسف ويتقن هذا العلم إلى غيره من العلوم التي أراد العزيز أن يثقّفه هو وزليخا بها ؛ ولكنّ الحلم يجب أن يُسخَّر لخدمة الخير في البطل ، وأن يَدْفع الحدث الدراميّ دائماً نحو انتصار الخير على الشّر ، وتحقيق رسالة البطل ، سواء كانت رسالة الهداية عند يوسف ، أو تجنُّب الشرور كما في سيف بن ذي يزن والسيرة الهلالية ، أو في السَّبْق الى الخير وإحدائه كما في سيرة حمزة البهلوان ، وسيرة الظاهر بيبرس .

توظيفُ الحُلم ، وتوظيفُ تفسيره هو الأساس في قبوله من خلال المِصفاة الإسلامية ، فهو لا يمكّن لشِرير ، ولا يؤكّد وجود شَر ؛ وإنما هو – كما في حكاية الملك ذي يزن من سيرة سيف بن ذي يزن – يمهّد للرسالة القادمة بالنور ، ويبشّر بها ، ويُرغم الملك التُّبّعيّ على كسوة الكعبة بأفخر الحرير توقيراً لها وتعظيماً ، وتأكيداً لمكانتها الدينية العالية فيما سيسفر عنه الزمن من أحداث . فالنبوءة هنا مرتبطة بالتّبشير بِمَقْدم البعثة المحمدية وظهور الإسلام ، ومن هنا أخذت شرعيّتها داخل سيرة بن ذي يزن ، ولا تَستعمل السيرة الشعبية النبوءة باستمرار إلا داخل هذا الإطار الإسلاميّ ، فالنبوءة دائماً للخير ، وانتصار

البطل ، وربطه بالدَّعوة الإسلامية والتَّبشير بها ، والتَّنبؤ بظهورها وضرورة أن يكرس البطل وجوده لخدمتها بالقضاء على عناصر الشِّرك والطُّغيان في الجزيرة؛ ليمهِّد للدعوة المحمدية أرضاً أكثر عطاءً وقبولاً لها ، وأقلَّ مقاومة ومحاربة لها .

هذا عن الحلم أما القِيافة والعِيافة والزَّجْر ، فهي مأثورات شعبية احتفى بها العرب كما يقول المسعوديُّ [٧٢] إلا أنها تدور حول المعرفة ، ومعرفة الغيب أو الإحساس به ، والتَّنبؤ بأحداثه . ولعل السيرة الهلالية تكون ركناً أساسيا فيه؛ إذ لا يتمُّ فيها حدث إلا بعد استقراء الطير أو الرمل ، لمعرفة الغيب . والبطلُ أبو زيد نفسه يتنكَّر في ظل عرّاف يضرب الرمل ، ويتنبَّأ بالغيب . وتغلغُلُ العِرافة في المأثور الشَّعبيِّ العربيِّ طرح نفسَه على السِّير الشعبية كلِّها بلا استثناء ، والمدهشُ أننا سنجد التَّسليم الكامل بما يقوله العرّاف ، والخوفَ الكامن في الأعماق من تكذيبه أو مخالفته . وسنجد هذا واضحاً في سيرة الزير سالم حين يُحذِّر العرافون حساناً التُّبَّعيَّ من مؤامرة كُلَيْب والجليلة ، فلا يأخذ بتحذيرهم ؛ استخفافاً بِضَرْب الرمل والعِرافة ، فَيُدَمِّر من هذه السَّقطة التي يُبرزها كتَّاب السيرة بشكل ساخر و واضح كأنها خطأ ارتكبه البطل فأدى إلى دماره . [٧٣]

وقضيةُ الحُلْم والعِرافة والنُّبوءة ترتبط كلُّها في الضمير الإسلاميِّ بمعنى القضاء والقدر . وأيا كانت الرغبة الدَّفينة في معرفة الغيب ، والتَّنبؤ بأحكام (القَدَر) المغيَّب في المجهول – فهناك دائماً استسلامٌ ورضًى بما سيأتي به هذا القَدَر من أحكام ؛ فهي إرادة الله الذي لا رادَّ لإرادته ، وهو حُكْمه سبحانه وتعالى ، حيث لا يُعارِض حُكمَه أحدٌ ، وحيث تَحُلُّ حِكمته وتفرض وجودها حتى ولو لم يفهمها الإنسان .

وتُعطي حكاية موسى والخِضْر في السورة القرآنية كل أبعاد هذا المعنى وكل أعماقه [٧٤] ؛ فالنبيُّ ، وهو كليم الله موسى ، لا يفهم حكمة ما يفعل هذا

الحكيم المُطَّلع ، وكُتُب التَّفسير تُسمّيه وتعلن أنه الخِضْر ، ونبي الله موسى لن يستطيع معه صبراً ؛ لأنه لا يفهم المغزى العميق للحكمة الإلهيَّة ، التي دَفَعتِ الحكيم أو الخضر إلى ما يفعل تحقيقاً لإرادة القُدْرة التي جَلَّ فهمُها عن النّاس العاديّين ، وحتى عن كليم الله موسى ؛ فحكمةُ الله أو قضاؤه تعزّ عن فهم البشر ، وعليهم أن يعرفوا أن هناك قدرةً وراء الأشياء ، وحكمةً تصرِّف الأمور ، لخير الوجود ، وخيَر البشر ، ولانتصار معنى الخير قبل أي معنى آخر . (٧٥)

هذا المعنى القرآنيُّ انعكس على الفهم الإسلاميِّ للقضاء الملزم ، الذي هو حَتْم ، والذي يَجِلُّ عن فهم البشر . وارتبط هذا – أيضاً – بمعنى أن القضاء قديم كتبه الله على خلقه ، وأنه حادث لافِكاك منه لارتباطه بما أراده الله لكل إنسان ؛ فهو الذي أراد أن يختلف النّاس ولو شاء لجعلهم أمة واحدة (٧٦) ، وهو الذي كتب الهدى لمن شاء من عبادِه ، وكتب الضلال لمن شاء ؛ نتيجة علمه المحيط بكل شيء ما كان وما سيكون (٧٧) ، وله في كل هذا حكمة ، وله بكل هذا إرادة .

وهذا المعنى تَبَلور بصورة فنية كاملة في سيرة الظاهر بيبرس بأكثر من أداء ، وأكثر مِنْ حدَث روائيٍّ ، فالسيرةُ أساساً تنبني على كتابَيْن سِحْريَّين : أحدهما كَتَبه الحكيم رومان ، والثاني كتبه الحكيم يونان . أحدهما كتَبَ المآزق التي سيتعرَّض لها البطل ، والثاني اطَّلع على كتاب الأول فكتب الحُلول السِّحرية لكل المآزق التي وصفها الحكيم رومان . فالبطلُ لعبةٌ بين قَدَرَيْن مرصودين في الكتب القديمة من زمن ، ولن يستطيع فِكاكاً من حُكْم الكتاب الأول إلا بالمخارج التي وُضِعت في الكتاب الثاني ؛ ولكنَّ الكِتابَيْن معاً محكومَيْن بإرادة الله وقدرته ، ما شاء نَفَذ ، وما لم يشأ بَطل وفَسَد . (٧٨) والمعركةُ منذ الفصول الأولى للسيرة الشعبية بين (صلاح) البطلِ الشّرير الذي قرأ كتاب الحكيم رومان ، وبين أبطال السِّيرة الشَّعبية الآخرين الذين يتصدَّون له ، ويواجهونه ،

وقد عرفوا ما جاء في كتاب الحكيم يونان .

الموقفُ هنا يحتاج إلى وقفة متأنّية : فالمشيئة منذ الأزل معروفة ومرصودة ومدوّنة ، ولن يستطيع أحد أن يَخرج عن هذه المشيئة أو يتحدّاها ، أو يحاول أن يعطّل مسارها أو يُفلِت من أحكامها ؛ فالإرادة الإلهيَّة مع الخير ، ومع البطل الذي أرادته لينصر هذا الخير ، وهي ضدَّ الشَّر ، تُتيح للبطل من الوسائل والأدوات ما يمكّنه من هزيمة الشر ؛ تحقيقاً لما قُدِّر من قديم ، أن ينتصر الخير وتعلو كلمته ، وأن يُهزم الشر ، وتَبطل كلمته .

وهذا الموقف له عمقه في سيرة ذات الهِمَّة ، حيث تواجِه المصير المحتوم للبطل الشِّرير أن يُقطَّع (جُوان) على عربة كِلاب ، هو و (البُرْتُقُش) تابعه ، ومهما حاولا الهرب من هذا المصير الذي يعرفانه – فهو محتَّم وحادث ، وقَدَر لا فِكاك منه ، وهو يحدُث بالفعل رغم محاولات دَفْعه ، أو تجنُّبه . [٧٩] ولكنَّ سيرة الظاهر بيبرس تحمل ما هو أهمُّ من هذا أو أخطر في تثبيت هذا المعنى وتأكيده ، فالملك الصالح سلطانُ مصر ، ووزيرُه الأغا شاهين ، وفتَّوةُ مصر المصريُّ الأصل ، ابنُ البلد ، عثمان رُزّه – [٨٠] الثلاثة هم حُرّاس مصر والعالم الإسلاميّ في مواجهة الغزوات الصّليبية ، ويمثّلون قمة السُّلطة داخل السّيرة الشّعبية في مواجهة المؤامرات الصّليبية ، وفي قيادة الحرب ضدَّ الجيوش الصّليبية المتدفّقة على دمياط .

وهؤلاء جميعاً ، تصوَّفوا ، و وصلوا إلى الله ، وإلى مراتب عليا في العبادة ، حتى كُشِف عنهم الحِجاب ؛ فهم يعرفون ما لا يعرفه غيرهم ، وهم يعرفون ما لا يُتاح لغيرهم أن يَعرفه . وهم الملك الكرديُّ ، والوزير التُّركيُّ ، والفتوة المصريُّ ، يعرفون جميعاً أن صلاح الدّين قاضي القضاة في البلاط السُّلطاني عميلٌ صليبيٌّ وجاسوس ، وأنه مسيحيٌّ مقيم على المسيحية رغم عِمَّته الضَّخمة ، ولِحْيته الكثَّة ، وأنه يُمارس في بيته عادتَه الأصلية في طابِق مستور

تحت الأرض حيث بنى كنيسةً كاملة .[٨١] ومع هذا كله فلا يستطيع أحدهم أن يكشف هذا الجاسوس المحتال أو يدلَّ عليه – فالمعرفةُ التي اكتسبها كلٌّ منهم نتيجة عبادته وتقواه ، وتصوُّفه ، وتهجُّده – لا ينبغي أن يُعلِن عنها ، أو أن يكشف الحجاب عن مصدرها . ويتحدَّث الثلاثة في البلاط حديث الرَّمز الذي لا يُوضِّح ولا يُبين ، ولكنْ يكشف أن الثلاثة يعرفون ولا يتحدَّثون . يعرفون أن صلاح الدين جاسوس ، وأن ما يعرضُه عليهم مؤامرة تستهدف خراب الأمة الإسلامية ، ومع هذا لا يستطيعون كشف المؤامرة رغم معرفتهم بها ؛ لأنهم إن كشفوها ، يكشفون عن صِلَتهم الرَّبانية التي تُتيح لهم المعرفة الربانية ، ولا مصدر لها إلا صوفيَّتهم و وصولهم إلى العلم الأعظم ، وهم لا يستطيعون البَوْح بما يعرفون ؛ فمن باح بما عنده فَقَد صلته بالذات الملهِمة ، وفقد خاصيَّة الكشف والرؤية ، ومعرفة المستور والغيب .

من هنا هذه المعركةُ العنيفة الصّاخبة التي تدور في نفوس السُّلطان والوزير والفتوة ، هم يُنفِّسون عنها في كلامهم الرمزيِّ الذين يعرفون هم وحدهم أسراره ، وفَكُّ رموزه ، ولا أحد مِمَّن يسمعهم يفهم عنهم شيئاً [٨٢] ، ولكنهم – بحكم هذه المعرفة ، ورغماً عنها – لا يستطيعون التَّصدّي لمنع القَدَر المحتوم الذي يعرفون مسبقاً أمر حتميَّة وقوعه . يكتَفون بمشاهدته في صبر وإيمان ومعرفة لا تتحوَّل إلى فِعْل أبداً .

سيرة الظاهر بيبرس تعكس هذا المفهوم الإسلامي للقضاء والقدَر بصورة روائية وفنية واضحة ؛ فالإنسان قادر على الفِعْل مريدٌ له ، ولكنه يتحرَّك في إطارٍ محكوم بإرادة عُلْويَّة مُسْبَقَة لا يستطيع أن يتجاوزها أو يُغيِّرها . والمعرفةُ بالغيب قائمة وموجودة بشكل أو بآخر ؛ ولكنها لا تُعطي صاحب هذه المعرفة أية قدرة على تغيير ما هو مُقَدَّر ومحتوم ؛ فالإنسان وإن كان مريداً في دنياه ، وصانعاً لأحداثها إلا أنه آخر الأمر في إسار القُدرة الأعظم والقَدَر الحتميِّ المكتوب منذ

الأزل ؛ ولكنَّ هذا القدر الحتميَّ قدرٌ إلهيٌّ ، أي أنه قدر يصنع الخير للإنسان وللوجود ، ويرسُم كل شيء ويقدِّر لخير البشر ، ولخير انتصار كل المعاني الشريفة والنبيلة فيهم ، وفي حياتهم .

ومن هنا انتشرت موجات التَّصوف في سيرة الظاهر بيبرس ، وفي غيرها من السِّير الشعبية على العموم ؛ ومن هنا – أيضاً – ظهرت في حياةالبطل دائماً القوة الهادية التي توجِّهه نحو النَّصر على الشَّر ، وتجنُّبِ المزالق التي تصنعها القوى الشَّريرة – من الشيخ جياد والشيخ عبد السلام في سيرة سيف بن ذي يزن ، إلى القوة السِّحرية التي توضَع في يَدَيْ علي الزَّيبق لهزيمة السِّحر الشَّرير والطلاسم التي تمنع الوصول إلى صندوق التَّواجيه في الجزيرة المسحورة في سيرة علي الزيبق ، إلى فاطمة الأقواسية التي تستنقذ الظاهر بيبرس من الموت والمرض في سيرة الظاهر بيبرس ، إلى شخصية الخِضْر عليه السَّلام التي تظهر للبطل في لحظات ضعفه وهزيمته لِتَهديه إلى بَرِّ الأمان ، و وسيلةِ التَّغلب على المهالك والصِّعاب في معظم السير الشعبية . فقوةُ القدَر هنا دائماً في صالح البطل ، وفي صالح الخير ، وهي انتصارٌ للإنسان على عقبات تضعها في وجوده وحياته قُوى شرِّيرة باغية ، لا يستطيع أن يتغلَّب عليها إلا بمعاونة القُدرة الإلهيَّة التي تُسخَّر له (الأسباب) [٨٣] في شكل القُوى الهادية ، أو الأدوات المساعدة ، أو التعضيد الحميم من قوى خيِّرة أخرى .

فالمسألة في السيرة الشعبية العربية كلُّها أن البطل مؤيَّد بقوى خَيِّرة مرتبطةٍ بالإيمان والإسلام ، أي مرتبطة باللّٰه الواحد الذي يؤمن به البطل وأتباعُه ، لمواجهة القوى الشَّريرة التي يدفعها الشيطان دَفْعاً لِتُعرقل مسيرته ، ولكي تهزمه وتنصر الشَّر والكفر ، وتُحبِط المسعى (الإسلاميَّ) معنًى و وجوداً ، رغم اختلاف المكان والزمان ، أي سواء تمَّتِ الأحداث في العصر الإسلاميّ [٨٤] أو في عصر ما قَبْل الإسلام [٨٥] ، أو في عصرٍ زمانيٍّ مجهول ومُجْهَلٍ تماماً . [٨٦]

هذه الرؤية الفلسفية للقدر ، ولدور الإنسان في قدر الله ، ولدور هذا القدر الإلهيِّ في نصرة الإنسان المؤمن ، أو البطل الذي يمثِّل كل ما يريده الإسلام من البطل ، من ناحية الدعوة ، أو الخُلق ، أو السّلوك ، أو مجرد هزيمة ما يترصَّد بكل هذه المعاني ويريد بها الشَّر والهزيمة .. هذه الرؤية التي وضَحت من خلال استقراء نصوص السِّيَر الشَّعبية ، والأعمال الشعبية الأخرى مُجمَّعة كألف ليلة ، أو متفرقة مفرَدة كالحكايات الشَّعبية العربية المتعددة التي جاءت في كتب الأدب أو كتب التاريخ ، أو كتب الفصول كأعمال الجاحظ وغيره .(٨٧)

هذه الرؤية هي التي حدَّدت وجود البديل الإسلامي للدِّراما التي ظهرت عند الإغريق أو غيرهم من الشعوب التي لم تعتنق الإسلام ، ولم يمرَّ مأثورها الشعبيُّ بالمصفاة الإسلامية التي تحدَّثنا عنها هنا ؛ فهذه الشُّعوب تدفَّق مأثورها الشَّعبي من المعبد والأسطورة ، حيث البطلُ رمزٌ لقوة من قُوى الكون الفاعلة فيه ، والمؤثرة في وجوده ، وفي الوجود الإنساني على السواء ، إلى الملحمة التي يُصبح البطل فيها جزءاً هاما من هذا التَّزاوج بين الوعي الإنسانيِّ بوجوده داخل الكون ، وقصور وجوده أمام قوى الكون القاهرة ، فيصبح البطل مزيجاً من الإنسان والرَّمز ، أو بمعنى آخر مزيجاً من الإنسان والقُوى التي عبَدها الإنسان ، فهو ابنٌ لإله ما ، أو هو نتيجةُ زواج تمَّ بين إله ما وإنسانة ، فهو تجمُّع بين قوى الآلهة غير المحدودة ، وقدرات الإنسان المحدودة .

ويتحرَّك البطل في الملحمة في عالم مزدوج بين القدرة والعجز ، بين العيش في كنف رعاية قوة الآلهة ، التَّحدي السّافر لهذه الآلهة وقواها ، وأصبح البطل نصفَ إنسان ونصفَ إله ، وهو فريسةٌ لقوة الآلهة تعصف به كما تشاء ، أو تنصره حين تريد . هذا الموقف يحدِّد خروج المأثور الشعبيِّ الإنساني من إسار المعبد ، والآلهة القدماء ، إلى دنيا اكتشافه لذاته ، وتمرُّده على حصار هذه

الآلهة التي خلقها بنفسه ، له ولقواه وقدراته . فالملحمة هي تمدُّدٌ ضخم للأسطورة التّاريخية ، التي كانت الممهِّدة لتحوُّل الإنسان من كائن مقهور دائماً بقوى الآلهة التي يقدِّم لها القرابين والطاعة الكاملة ، إلى كائن متمرد على إسار الآلهة والكهنة والمعبد جميعا .

وهذا التّفسير الفولكلوريُّ للملحمة يتيح لنا أن نتقدَّم نحو تفسير المرحلة التّراجيدية في حياة الإنسان ، تلك المرحلة التي خلقت الدّراما بِشقّيْها التّراجيديّ والكوميديّ ، والتي أصبحت سيدة الإبداع العالمي في المرحلة الباكرة من عمر الإبداع الأدبيّ الإنسانيّ ، وخاصة عند الإغريق . ففي هذه المرحلة واجه الإنسان الذي تخلّص من خرافة التّناسل من الآلهة ، ومن هذه الفكرة الخرافية عن مخلوقاتٍ نصف آلهة ونصف آدمية ، و واجه الحقيقة كاملة ، إنه وحده في مواجهة كل هذه الآلهة التي لا يربطه بها إلا حكاياته وأساطيره وخرافاته . هو مجرد إنسان محدود القدرة ، محدود الحركة ، محـدود الإمكانات ، يواجه هذه القوى العاتية التي تتحكّم في وجوده وكيانه وحياته نفسِها ؛ فإذا هو عاجز أمامها تماماً ، تحطّمه وتقضي عليه في عبثية لا مبرِّر لها إلا أنها قوةُ القدر المجهول الذي لا يعرفه ، قوةُ هذه الآلهة التي تملك ما لا يملكه من قوة وقُدرة .

ومن هنا كانت التّراجيديا الفاجعة التي يسقط فيها البطل في نهايةٍ فاجعة أمام قوة القدر المتحكّمة والمسيطرة . هنا الخلاف بين هذا المسار التّلقائيّ للمأثور الشعبيّ العالميّ ، وبين المسار الذي خضع للمصفاة الإسلامية في المأثور العربيّ والإسلاميّ : فليس هناك اعتراف أساساً بهذه القوى المتعددة القاهرة ، التي تُسمّى القدَر ، فإسلاميا ليس هناك إلا قوة واحدة هي قوةُ الله الواحدِ الأحد ، والله هو الخالق ، وهو الفاعل ، وهو المريد ، وهو بكل هذا لا يريد إلا خير الإنسان ، و وجودَه الأمثل على الأرض ، ولهذا فقد زوّده بكتابه المقدّس يحمل

له الهدى والنور ، ويُبعده عن الشَّر والخطأ ، ويُزيح من أمامه كل غمامات الوثنية القديمة ، فلا شمسَ ولا قمر ولا نجوم ولا طواغيت ، ولا غرانيق ، ولا بشر يفرضون وجودهم كأنصاف آلهة كالنَّمرود أو كفرعون . ليس إلا وجه الله وحده ، وهو وجه كلُّه الرحمةُ والغفران ، والهدايةُ للإنسان ولمسيرته الحضارية الدائمة .[٨٨]

ومن هذا السَّلام بين الإنسان والله ، خُلِق السلام بين البطل الدراميّ والله أيضاً ، فلا مواجهة بين البطل والقدَر في كل المصفاة الإسلامية ؛ فالقدرة الإلهيَّة حدَّدت كل شيء منذ قديم ، ولا بد أن ينتصر البطل في معركته ضدَّ قوى الشَّر والكفر ، والقوى الخيرية – تحرسها الإرادة الإلهيَّة – تمهد الطريق للبطل وتسانده في معركته ضدَّ كل قوى الشر، سواء كانت هذه القوى ، هي قوى الشياطين الشريرة ، أو الجن الكافر أو السحرة غير المؤمنين ، أو الطغاة من بني البشر ، الذين يعتزّون بسطوتهم أو قوتهم ، أو نفوذهم وما لهم ومُلْكهم .

الله والبطل في اتِّحاد كامل ضدَّ الشَّر والشَّيطان ، وقوى الكفر والطُّغيان . هذا السَّلام بين الله والبطل لا يمكن أن يتيح الفرصة لظهور التَّراجيديا في شكلها الإغريقيِّ العنيف في مواجهة الإنسان للقدر . ومن هنا لم يكن من الممكن – في ظل المِصْفاة الإسلامية – أن تظهر التَّراجيديا الإسلامية ، وكان لا بد أن يوجَد البديل الفنيُّ الدراميُّ الذي يَحلُّ محلَّها في مسيرة الإبداع العربي الشعبيِّ المسلم ، ومن هنا كانت السيرة الشَّعبية هي الإجابة ، وهي البديل .[٨٩]

نحن نزعم – إذاً – أن فن السيرة الشعبية كان الإجابة الإسلامية على السؤال الذي أثارته المرحلة التي خلَقت الدّراما الإغريقية ، نفس المرحلة الإنسانية أجاب عليها المبدع الإسلاميُّ بتقديم هذا الأدب الذي أخذ سِمَتَه الشَّعبية منذ البدء ، وأعني به أدب السيرة الشعبية ؛ فلم يعدِ الإنسان لُعبة الآلهة

أو لعبة القدَر ؛ بل غدا الإنسان هو صانع المصير ، بإرادته وإرادة الله التي تصونه وتَحميه ، وتُقدِّم له أدوات النصر والبطولة . قفز الإبداع الإسلاميُّ بهذا من مآزق ارتباط الملاحم بالأساطير الوثنية ، وارتباط الدّراما بالمعنى التّراجيدي في هزيمة البطل أمام قُوى القدر .

obeikandl.com