الفصل الخامس

الشّعر والسِّيَر الشّعبية

لا يمكن أن نتحدث عن أدبٍ عربيٍّ ما ، حتى لو كان أدب السّيرة الشّعبية دون أن نتحدث عن الشّعر ؛ فكلمة الأدب عند العرب مرتبطة – وما زالت – بكلمة الشّعر ، فأين الشّعر من أدب السيرة الشّعبية ؟

يقول الدكتور محمد مندور [1] : « فالأدب العربيُّ الفنيُّ لم يعرف من فنون الشعر المعروفة في الآداب العالمية غيرَ فنٍّ واحد ، هو الفنُّ المعروف باسم (الشّعر الغنائيّ) أي شعر القصائد ، دون الفنّيْن الآخَرَيْن وهما : فنّ الملاحم ، وفنّ الشعر التّمثيليّ . وإن يكن الأدب الشعبيُّ قد كان أكثر تنوعاً وأوسع آفاقاً من الأدب الفنيّ الذي ظل حبيساً في الآفاق التي رسمها أدب الجزيرة العربية منذ العصر الجاهليّ ، فالأدب العربيُّ لم يلبث أن انتقل مع الإسلام واللغة العربية إلى أقطارٍ مترامية خلف حدود الجزيرة ، ولم تَقْنع الشُّعوب الجديدة التي اتّخذت العربية لساناً بما رسم أدبُ الجزيرة من مجالات ونماذج وأصول وقيود ؛ لأن بيئاتِ تلك الشعوب وحاجاتها النّفسية كانت تختلف عن بيئة الجزيرة وحاجاتها ، ولذلك نرى الشعوب التي تعرَّبت في العراق والشّام ومصر وشمال أفريقية تخلُق لنفسها الملاحم الشّعبية التي لا تنتسب لشاعر معيَّن ؛ بل يشترك في تأليفها والإضافة إليها عددٌ من الشعراء الشّعبيين المجهولين ، منهم الشاعر فحسب ، ومنهم الشاعر والمُنْشِد والعازف على الرَّبابة في وقت واحد . وبفضل هؤلاء الشُّعراء الشّعبين المجهولين تمتّعت الشُّعوب بما لدينا اليوم من ملاحم

شعبيةٍ ، مثل : ملحمة عنترة ، وملحمة أبي زيد الهلاليِّ سلامة ، وملحمة الظاهر بيبرس ، على نحو ما تمتَّعت بالقصص الشَّعبية التي اكتسبت شهرة عالمية ، مثل : قصص ألف ليلة وليلة .»

وعلى الرغم ممّا تحمله العبارة المتقدمة من قضايا كثيرة تحتاج إلى مناقشة ، ورغم أن الدكتور مندور أوردها إيراد المسلَّمات ، كالقول بأن أدب الجزيرة العربية نفسه لم يعرف محاولاتٍ للخروج على قواعد الشعر الرسميِّ ، أو ما أسماه بالشعر الفنيِّ ، بِزَعم أن هذا الذي عرفناه عن أدب الجزيرة إنما كان من وحي البيئة وحاجة شعب الجزيرة النفسية ، رغم أنه من المعروف أنَّ ما نُقِل إلينا من أدب الجزيرة هو ما سمحت بإثباته ظروف عصور تدوينه الإسلامية المتقدمة ، ورغم ما يتخلَّل كتب السِّيرة النَّبوية وكتب المغازي ، وحكايات أيام العرب وقصص عصور الجزيرة السحيقة في شمالها الحجازيِّ وجنوبها اليمنيِّ – من دَلالات متعدِّدة على وجود أعمال شعبية شعرية وغير شعرية ، تحاول عدم التَّقيد بذلك القيد الذي ربط الأدب الرسميُّ به نفسه ، مما يقطع بأن البيئة والحاجة النَّفسية لا علاقة لهما بالتَّحديد الشكليِّ للشعر العربيِّ القديم ، ومما يدفع الى التماس أسباب أخرى غير هذين السَّبَبيْن لعدم وجود نماذج أخرى من الشِّعر في موروثنا الأدبي .

رغم هذا ورغم وجود القضية الهامة الأخرى التي تُطلق اسم الأدب الفنيِّ في مقابل الأدب الشعبيِّ على أعمال بعينها ، مما يَشي بأن الأدب الشَّعبيَّ لا يندرج تحت الأعمال الفنية ، ولا يؤدِّي رسالتها التَّعبيرية ، ومما يَضع الأدب الشَّعبيَّ في منزلة دون الأدب الرسميِّ الذي أطلق عليه الدكتور مندور اسم الأدب الفنيِّ .

رغم هذا ورغم قضايا أخرى عديدة ، لا نحب أن نناقش هنا إلا إطلاقه اسم الملحمة على أعمال كعنترة والظاهر بيبرس وغيرها ؛ ذلك أن هذه الأعمال أولاً

وأخيراً أعمالٌ نثرية في جوهرها وصورتها التي وصلت إلينا عبر التاريخ ، وعلى هذا فهي ليست ملاحم شعرية (يشترك في تأليفها والإضافة إليها عدد من الشعراء الشَّعبيِّين المجهولين ، منهم الشاعر فحسب ، ومنهم الشاعر والمُنْشِد والعازف على الربابة في وقت واحد .) [٢]

وربما كان الدكتور محمد مندور – كبعض الدّارسين المعاصرين – قد اطَّلع على بعض الطبعات التي تتعرض لأجزاء من سيرة الهلالية ، كالرِّيادة البهيَّة ، أو السَّبع تخوت الكبيرة ؛ ولاحَظَ أنها تعتمد على السَّرد الشَّعريِّ اعتماداً كبيراً ، وربما يكون قد اطلع على سيرة العرب الحجازية وهي – أيضاً– تتَّسم باعتمادها على السَّرد الشَّعريِّ ؛ فأطلق القاعدة على ما اطلع عليه من جزئية ، ولا هكذا تُطلق القواعد [٣]؛ فإن الذي نلحظه في طبعات السِّيرة الهلالية لا يتكرر أبداً في غيرها من السِّير . ونظرة سريعة لسيرة عنترة بن شداد أو سيرة الظاهر بيبرس أو سيرة ذات الهمة أو سيرة سيف بن ذي يزن أو سيرة علي الزيبق أو سيرة حمزة البهلوان – تؤكد أن السَّرد فيها يقوم على النَّثر ، وعلى النَّثر وحده .

و وجودُ السرد الشعريِّ في السيرة الهلالية ليس قاعدةً في كل طبعاتها وصورها التي وصلتنا ؛ فهناك صورٌ لها يغلب عليها السَّرد النثريُّ هي الأخرى[٤] ، فهي بهذا أدخلُ إلى مصطلح (القَصَص الشَّعبيِّ) منها إلى مصطلح (الملاحم الشعرية) ؛ بل إن الدراسة قد أثبتت أن الكثير من قصص ألف ليلة وليلة مقتبس أو محوَّر من بعض مواقف هذه السِّيَر الشعبية ، وقد أطلق الدكتور مندور في عبارته السابقة اسم القصص الشعبي على ألف ليلة وليلة وقال : إنها اكتسبت شهرةً عالميّة ، فكان الأولى إطلاق هذه التَّسمية على السير نفسها ، التي استوحت ألفُ ليلة الكثير من فصولها من مواقفَ استهوت جامعها ومنَّسقها من السير الشعبية نفسها . [٥]

ربما كان الدكتور مندور في دراسته للشّعر العربيّ قد حاول أن يكتشف صورةً للشعر الشعبيّ العربيّ ، تلك الصورة التي سَترَتْها كتب الأدب ، وأخفتْها تقريباً عن أعين الدّارسين . والواقع أن الشّعر العربيّ في تأثّره ببيئات جديدة كالأندلس قَدَّم الموشّحات كبديل متمرّد مُجَدَّد للصورة التّقليدية للشعر العربيّ الرسميّ ، كما أن الشّاعر العربيّ الشّعبيّ وجد مُتنفَّسه في التّمرد على قوالب الشعر الرسمي في فنون الزجل والزكالش والمواليا والقوما والكان كان وغيرها من الصور التي ظهرت في أكثر من بيئة اجتماعية من البيئات التي عاش فيها الشاعر العربيُّ الشّعبيُّ .[٦]

والذي نريد أن نذهب إليه هو أن البحث عن الشّعر الشّعبيّ العربيّ ليس مجاله تغيير صورة أعمال نثرية وإطلاقَ اسم الملاحم عليها ، فلن يفيد هذا الشّعرَ العربيّ في شيء ، كما أنه يجعل من المتعذّر علينا الوصول إلى نقطة ثابتة فوق أرض صُلبة نبدأ منها دراسة فنّ الشعر العربيّ بمختلف أشكاله ، ولهذا كانت تسميتنا لهذه الأعمال بِاسْم السيرة الشعبية ، وإدخالنا لها في باب الأعمال الرُّوائية العربية – محاولةً للوصول إلى بعض التّحديدات التي تمكّن الدراسة من النّماء والاستمرار ، بدلاً من الوقوف في مكانها تدور في دائرة مُفْرغة من المسلّمات ، التي لا يحاول أحدٌ أن يبدأ بمناقشتها قبل الخروج منها بنتائج ، تتحوّل إلى أحكام مقدّسة .

السِّيَر الشعبية – إذاً – أعمالٌ نثرية عربية تأخذ القالب الروائيّ ، وتقدّم في كل عمل من أعمالها علاجاً لمرحلة من مراحل تاريخ أمتنا في صراعها مع الغرب حول النفوذ في منطقة الشّرق الأوسط ، ذلك الصّراع الذي بدأ بحرب العرب والروم ، وامتد في حروب الصليبيّين ، ثم تأكّد في المغامرات الاستعمارية الغربية التي مدّت يدها كالأخطبوط على بلادنا ، ثم ما زلنا نشهد اليوم أصداءه في معاركنا القائمة مع الصهيونية وبقايا الاستعمار .[٧]

وقد تمكّن القاصُّ الشعبيُّ في هذه السِّيَر من إرساء قواعد فنية يمكن رَصْدها ودراستها ، ولا يهمنا من هذه القواعد هنا إلا ذلك التَّقليد الثابت في كل الأعمال التي يمكن أن نُسميَها سيرة شعبية ، وهو الاهتمامُ بالشّعر الغنائيِّ واستخدامُه استخداماً دائماً في العمل الروائي ليؤدي دوراً مرسوماً ، ويعين كاتب السيرة في تحديد معالم شخصياته وإعطاء الجوِّ النفسيِّ لمواقفها الروائية . فالشّعر في السير الشعبية أداةٌ من أدوات القاصِّ ، و وسيلة من الوسائل الفنية التي يلجأ إليها لجوء الروائيِّ المعاصر إلى الحوار أو إلى المنولوج الداخليِّ ليعينه في إكمال الصّورة المتخيَّلة ، وفي بعث الحياة في العمل الفني الروائي ، وليس الشعر بهذا هو كلّ العمل بل هو بعض العمل وأداة من أدواته .

والواقع أنه لا يمكن التَّعرض للشّعر الوارد في السير الشعبية ، والحديثُ عن دوره و وظيفته دون البدء بتتبُّع هذا اللون من الشّعر في الأعمال ذات القالب الرُّوائيِّ السابقة لهذه السير ، هذه الأعمال التي تشكل مرحلة فنية من مراحل تطور الأعمال الروائية العربية قبل أن تتبلور في هذا الشّكل الفنيِّ الذي أسميناه بالسيرة الشعبية .

وإذا كان يمكننا أن نعتبر السِّيَر الشعبية هي مرحلة الإبداع في الرِّواية العربية – فنحن نذهب إلى أن هذه المرحلة قد سبقها بالنِّسبة للفن الرّوائي العربيِّ مرحلتان : أولاهما هي مرحلة التَّجميع التي عكف فيها مؤلفون متخصصون ، ورُواة معروفون على تجميع ما لديهم من حكايات وأخبار قبل أن تضيع في زحمة الثَّقافة الإسلامية ، التي أخذت تَغْلِب بمفهوماتها ومُثلها ألوانَ الثَّقافة العربية المتوارثة ، التي كانت منتشرة في الجزيرة العربية قبل الإسلام .[٨] وغَلَّفت هذه الحركة الفنية نفسها بغلاف من المسايرة لروح العصر الإسلامية ، واستترتْ وراء محاولة تدوين ما بقي عند العرب من أساطير وحكايات ، تساعد في فهم ما ورد في القرآن من إشارات تمسّ تاريخ العرب وشعوب الجزيرة

العربية . [٩] ويقول السيوطيُّ في الجزء الثاني من كتابه (الإتقان) وذلك في الفصل الذي عقده في الحديث عن العلوم المستنبطة من القرآن : « وتلمَّحتْ طائفة ما فيه من قصص القرون السّالفة والأمم الخالية ، ونقلوا أخبارهم ودوَّنوا آثارهم و وقائعهم حتى ذكروا بدء الدنيا وأول الأشياء ، وسمَّوا ذلك بالتّاريخ والقَصص .» [١٠] « ومن وراء هذا السِّتار تمَّ تجميع عديد من الكتب التي تضمُّ أشتاتاً من القصص ، وتَجْمَع متبقِّياتٍ من الأساطير العربية ، التي تناقلها الرُّواة والقُصّاص أجيالاً طويلة حتى تمَّ تجميعها في كتب هذه المرحلة ، ولعل أشهر كتَّاب هذه المرحلة عُبيد بن شَرِيَّة الجرهميّ صاحب كتاب أخبار « ملوك اليمن » ، و وَهْبُ بن منبّه صاحب كتاب « التّيجان » ، وابن اسحق صاحب كتاب « السّيرة النبوية » . [١١]

وعلى الرغم من أننا نعرف أسماء كتّاب هذه المرحلة إلا أننا في الواقع لا نعرف كتبهم ؛ ذلك أن الذي وصل إلينا من أعمالهم إنما جاءنا بفضل المرحلة الثّانية من مراحل تطور الأعمال الروائية العربية ، تلك المرحلة التي نُسميها باسم مرحلة التّأليف ، وفيها تقدَّم مجموعة من الرُّواد تحت ضغط ظروفهم المجتمعية ، وحاجة المتلقّين في عصرهم إلى هذه الأعمال المجمَّعة في محاولةٍ لتقديمها تقديماً يتلاءم ومفهومَ العصر ، ويساير الحاجاتِ الفنية للحياة مِنْ حولهم . [١٢]

ولعل أشهر رُواد هذه المدرسة (ابنُ هشام) الذي قدَّم لنا كتاب « ابن اسحق » في السّيرة بقلمه هو حتى اشتهر الكتاب باسمه ، وأصبح يُعرف باسم سيرة ابن هشام ، مع إغفال اسم مُجمِّعه الأصليّ ابن اسحق ، كما قدَّم لنا « ابن هشام » تأليفه لكتب عديدة من كتب عصر التَّجميع منها أخبار ملوك اليمن لِعُبيد بن شَرِيَّة والتِّيجان لِوَهب بن منبه . وشبيهٌ بفعله ما رواة ابن النديم صاحب الفهرست عن محمد بن عبدوس الجهشياري صاحب كتاب الوزراء ،

الذي بدأ بتأليف كتاب باسم ألف سمر [١٣] وإن كان الكتاب لم يصلنا ، وقريب – أيضاً – إلى عمله من النّاحية الفنّية ما قام به ابنُ المقفع من تأليف حكايات كليلة ودمنة وتقديمها تقديماً معاصراً ، يلائم روح العصر ويتمشّى مع ظروف الحياة الاجتماعية والفنية على السواء . [١٤]

وكتّاب هذه المرحلة يتناولون أعمالاً موجودة بالفعل سبق أن جُمِعت في عصر التّجميع السابق لهم ، ثم يُعيدون صياغتها وتقديمها مُعْطين أنفسَهم الحقَّ في تغيير أسلوبها ، وفي إكمال ما يَرَونه ناقصاً فيها ممّا يصلهم من روايات أخرى لنفس القصة ، كما يُعطون أنفسهم الحقَّ في استعمال هذه القصص وسيلةً للتعبير عن موقف اجتماعيٍّ أو سياسيٍّ أو ديني ؛ فنحن نلمح أن رواية ابن هشام لأخبار ملوك اليمن تجعل منه كتابَ تلقين إسلاميٍّ مغلّف بالفكر والرّأي ، وسط الحكايات الأسطورية وقصص ملوك اليمن ومغامراتهم وحروبهم. في حين نلمح في كليلة ودمنة غمزاتٍ سياسيةً واجتماعية لم تَفُتْ سلطات عصر ابن المقفع ، ولم تهدأ هذه السلطات حتى قضَتْ عليه باسم الزّندقة ، وإن لم تَقْوَ على القضاء على كتابه الذي استتر وراء ادّعاء الترجمة ، وإن كان في حقيقته صياغةً جديدة ذكية ، يخفي الكاتب وراء حكاياتها الأسطورية موقفه وموقف طبقة المثقفين في عصره . [١٥]

كُتُب هذين العَصْرين الفنّيين : عصر التجميع ، وعصر التأليف ، سبقت كتب السيرة الشعبية ، التي نعتبرها هي عصر الإبداع في تاريخ الأعمال الروائية العربية ، وإن كانت السير الشعبية التي بين أيدينا تمتلئ بالشّعر ، بحيث يصبح ورود الشّعر فيها أساساً من أسسها الفنية – فإن كتب عَصْرَي التّجميع والتأليف تفسر هذه الظاهرة ، وتبين أسبابها ودوافعها .

والواقع أن كُتب هذين العصرين حافلةٌ بالشّعر الغنائيّ الذي يُرافق كلَّ قصة ، ويشكّل أساساً في رواية كلّ حكاية من الحكايات المدوّنة فيها . وكتابَ

ككتاب أخبار ملوك اليمن لعُبيد بن شَرِيَّة يُروى على هيئة حكايات قُصَّت على الخليفة معاوية بن أبي سفيان ، الذي يقول المسعوديُّ عنه في مروج الذَّهب : [١٦] « كان لمعاوية بن أبي سفيان ساعاتٌ من كل يوم يقعُد فيها ، فيُحضِر غلمانُه الدَّفاتر فيها سيرُ الملوك وأخبارُها والحروب والمكائد فيقرأ ذلك عليه غلمانٌ مرتَّبون .» [١٧] هذه الحكايات التي تُروى في مجلس معاوية يَفْرِض عليها معاويةُ ذوقه وحسَّه ، فما كان يَرضى عن قصة يَحكيها عُبيد إلا وهي محلاة بالشعر ، فيذكر عبيد قصته ويذكر على لسان أبطالها الشِّعر الذي قالوه ، فإذا أغفل عبيدٌ أمر الشعر ، أسرع معاوية ليقول له : « سألتُك ألا تمرَّ بشعرٍ تحفظه فيما قاله أحدٌ إلا ذكرتَه .» وكأنما القصة لا تصحُّ عنده إلا بالشعر يرد على ألسنة مَنْ يدور عنهم الحديث ، فيقول له : « سألتُك إلا سَدَّدْت حديثَك ببعض ما قالوا من الشِّعر ، ولو ثلاثة أبيات .» [١٨]

فالشِّعر في هذا الكتاب – إذاً – تفرضه ضرورة إرضاء ذوق المتلقّي ، والمتلقّي هنا هو معاوية بن أبي سفيان يفرض ذوقه ، بل الذوقَ العربيَّ كلَّه الذي يرى في الشعر حليةً للكلام ، ومجالاً للسَّمر ، وأساساً في المتعة . وقد أدّى هذا الإلحاح على ضرورة وجود الشعر إلى أن أصبح كتابُ عُبيد بن شَرِيَّة يمتاز بكثرة ما أورده من شعرٍ على لسان الشَّخصيات التي يتعرَّض لها بحديث أو رواية ، حتى لنكاد نرى تاريخ ملوك اليمن يأتي في كتابه على لسان ملوكها شعراً : [١٩] ففي قصة عادٍ الأوسط مثلاً نرى عبيد بن شرية الجرهميَّ يذكر على لسان بطله شعراً يصف فيه حربه مع الفرس يبلغ ٣٣ بيتاً ، ثم إذ يتوجه إلى الشام يقول في ذلك شعراً يبلغ ٣٥ بيتا ، ثم يقف ليذكر قوته وسطوته وجبروته في ٤٣ بيتا . وقد تتبَّعنا هذه القصة وغيرها وما ورد فيها من شعر في كتاب (في الرواية العربية ؛ عصر التَّجميع) حتى بلغ ما أحصيناه من شعر جاء في كتاب عُبيد الجرهميّ على لسان تُبَّع الأوسط ، أحدِ أبطال كتابه ٦٩٤ بيتا من الشعر (وهذا الشعرُ كله إنما يَروي فيه تُبَّعٌ سيرة حياته كاملة : غزواته وفتوحاته،

معاركه وانتصاراته ، ممزوجة كلها بتأملاته وآرائه .. كما نلمح في هذا الشعر ما يُلقي الأضواء حول معارف العرب في عصره بالنُّجوم والشُّعوب والصِّناعات ، ونلمح – أيضاً – عاداتِهم وتقاليدَهم في السِّلم والحرب) .

والذي لا شك فيه أن هذا الشعر موضوع على لسان الأبطال وَضْعاً ؛ ليُرضي المؤلفُ الذوقَ العربيّ الذي يتلقّى عنه هذه الأعمال الروائية من ناحية ، وليستفيد من طبيعة الشِّعر الغنائيِّ في إضفاء اللون التّعبيريِّ على المواقف التي يُجيد الشعر في التعبير عنها دون النثر .

ولا يقلُّ كتاب التيجان لوهب بن منبه إغراقاً في استعمال الشِّعر عن كتاب عُبيد الجرهميِّ [٢١] ؛ بل لقد وصل الأمر بوهب إلى أن أورد شعراً على لسان كل شخصية تعرَّض لها حتى ولو كانت هذه الشخصية هي شخصية آدم ، الذى يَروي عنه في رثاء ابنه هابيل حين قتله أخوه قابيل قوله :

أيا هابيلُ ، يا ثمرَ الفؤادِ أ بعدَ العين مسكنُك الضَّريحُ ؟

فإذا ما أحس بشكٍّ في شعر يورده على لسان أبي البشر قال : « قال جُبَير ابن مطعم هذه القصيدة ليست لآدم ، هي منحولة . وقال ابن عباس : تكلَّم آدم بجميع الألسن التي نطق بها بنوه من بعده من عربيٍّ وعجميٍّ ، وهذه الأسماء لم تَعْلَمها الملائكة .» [٢٢]

وهكذا يخرج تبرير روائي جميل لإيراده هذا الشعر خوفاً من تهمة الكذب على أبي البشر ، إلا أن كتّاب هذه المرحلة ما كانوا يخافون هذه التهمة ؛ لأنَّ استجابتهم للذَّوق العربيِّ الذي لا يستريح لحكاية إلا إذا شُدَّت بأبيات من الشِّعر جعلتهم لا يُتعبون أنفسهم في محاولة إثبات صِحَّة ما يُردِّدون ، فهم يُردِّدون الشعر للمتعة لا للتاريخ ؛ بل إننا لنحس أن المتلقّي نفسه على استعداد لهذا التَّجاوز طالما يجد في الشعر المرويِّ ما يحقِّق له ما يريد من متعة . يقول معاوية بن أبي سفيان لعُبيد في كتاب أخبار ملوك اليمن : « وأبيكَ لقد أتيتَ وذكرتَ

عجباً من حديثك عن عاد ، وقد علمتُ أن الشِّعر ديوانُ العرب ، والدليلُ على أحاديثها وأفعالها ، والحاكمُ بينهم في الجاهلية ، وقد سمعتُ رسول الله ﷺ يقول (إن من الشِّعر لَحِكْمَةً) قال عبيد : لقد صدقتَ يا معاوية ، إنه لما كان من وَفْد عادٍ ما كان ، وما قد حدثتُك عنه ، وصارت عاد و وفدها أمثالاً وأحاديثَ قالتِ العرب فيها أشعاراً : منها ما حفظناه ومنها ما لم نحفظه ، قال معاوية : فهاتِ أَسْمِعني ما حفظتَه من ذلك .» (٢٣)

من كل هذا نرى أن ورود الشعر على ألسنة الأبطال كان مطلوباً من القاصِّ والمتلقّي على السَّواء ؛ استجابة للذَّوق العربيِّ الذي يرى في الشعر قمة متعته الفنية ، وهذا الشِّعر يُضفي على العمل القصصيِّ جوا من الخيال والرِّقة ، كما يُضفي على القصة تخيُّل إمكان حدوثها وقُربها من الواقع ؛ فإن الشِّعر على لسان الأبطال يكسو هؤلاء الأبطالَ لحماً ، ويدفع في عروقهم الدَّم ، فإذا هم يَرْثون حين الموت ، ويفخرون حين الحماس ، ويَهْجون حين الغضب ؛ فهو والحال هذه جزءٌ من مكوِّنات الشخصية الروائية ، و وسيلة من وسائل تقريبها إلى نفسية المتلقي وإقناعه بها .

وتبدو صورة هذا في حكاية عبيد ، حيث ترد أبياتُ الشعر على لسان لُقْمان عند موت كلِّ نَسْرٍ من النُّسور السبعة ، التي وعده الله أن يعيش عمرَها جميعاً، وأنت تحس في هذه القِطَع الشعرية تدرجاً نحو اليأس والمرارة والخوف يزداد شدَّة من قطعة إلى قطعة ، حتى إذا ما وصلنا إلى القطعة السابعة وجدنا نغمة اليأس والمرارة تصل إلى قِمَّتها . يقول لقمان في لبيد آخر النُّسور السَّبعة إذ دعاه ليطعمه فلم يُطِقْ أن يطير ، وقد بلغ منه الكبر مبلغَه ، وأوشك على الهلاك :

قَدْ هالَني ما أرى وَأَرْعَبني ... إني واجدٌ فَترةً كما تَجِدُ
أنكرتُ ظَهْري وَرُكبتي وَيَدي ... فَالبَطنُ والصَّدرُ فيهما وَيَدُ
قَدْ غالَني كُلَّما أرى نَفْسي ... والموتُ آتٍ إذا انْقَضى لُبَدُ (٢٤)

ولا يمكن أن تصلح أداة من أدوات التّعبير لرسم مثل هذا الموقف صلاحية الشعر . ونحن نرى في هذا أن القَصّاص في لجوئه إلى الشعر في أمثال هذه المواقف إنما يلجأ إليه لضرورة فنية ملحّة ، لا يصح فيها السؤال عن مدى صِحّة الشعر ، ومدى إمكان قائله أن يقوله ؛ وإنما يصحّ السؤال فيه فقط عن مدى قدرة الشعر على الإبانة والإفصاح ، ورسْم الواقع الشُّعوريّ للشّخصية التي يَرِد على لسانها . والشّعرُ هنا كما سبق أن قلنا (يُخرج القصة عن مجرد كونها سرداً جامداً تاريخيا لأحداثٍ أسطورية ذات دَلالة معينة لا تتضح إلا في النهاية ، إلى قصة حيّة تعيش في وِجدان الناس بما لشخصياتها من حياة حقيقية فنيا ، مليئةٍ بالانفعالات والانطباعات ، عامرةٍ بالمشاعر المختلفة المتباينة المتضاربة .) [٢٥]

وهذا اللون من الاستعمال للشّعر وسط القصة ، الذي نراه منتشراً في كتب عَصْرَي التّجميع والتّأليف نرى امتداداتِه الواضحة في السِّير الشعبية كلّها ، فهو – من ناحيةٍ – تقليدٌ متوارث في القصص العربيّ ، وهو – من جهة أخرى – أداةٌ تعبيريّة هامة ، تُعين القَصّاص على أداء مهمته ، وتسهّل له رسم الصُّور ومعالجة المواقف . [٢٦]

وقِمّة هذا الاستعمال للشّعر الذي يَرِد على لسان البطل نجدها في سيرة عنترة بن شدّاد ، فعنترةُ – بحكم الشّخصية التّاريخية التي استوحاها كاتبُ السيرة – شاعرٌ من أكبر شعراء الجاهلية ، وأحد شعراء المعلّقات الذين كُتِب لقصائدهم المطوّلة أن تنال الخلود ، وأن تُعلق على أستار الكعبة بماء الذهب .

فشخصية البطل في سيرة عنترة فَرَضتْ فرضاً أن يكون الشّعر أداةً هامة من أدوات تعبيرها عن نفسها ، لا بحكم التّقليد المألوف في السِّيَر وحسب ، ولكنْ بحكم كون البطل شاعراً أيضاً . وهذه الظاهرة تجعل من سيرة عنترة فرصة أمام المؤلّف ليقدّم لنا مقطوعات كثيرة مما عرفناه من ديوان عنترة الشعريّ ، كما

يقدم لنا قصائد أخرى لا توجد في الديوان ، ولكنك تحس فيها بِنَفَس عنترة الشعريّ ، وطريقة أدائه للمعنى ، واستعماله لِلفظ ، وسواء أ كانت هذه القصائد حقيقية النِّسب لعنترة الشاعر أم لم تكن فنحن نقبلها كجزءٍ من العمل الروائيّ لا كنسبةٍ محققّةٍ ثابتةٍ لصاحبها الشّاعر .[٢٧]

وهذه القصائد الشّعرية المتعددة التي تملأ سيرة عنترة وتُنسب إليه تأتي من مواقفَ عدة :

١- منها ما يسبق الصِّدام المسلّح من صدام كلاميٍّ عِماده الوزن والقافية ، فما يكاد بطلٌ من أبطال هذه السيرة يتعرَّض لأحد الفرسان حتى يبادره مباهياً مفاخراً ، كأنما يريد منه أن ينجوَ بنفسه من مقابلة مثله ، وهو مَنْ عُرِف بأنه سيد الفرسان وهازم الأبطال . فيردُّ عليه غريمه بشعرٍ من نفس البحر والقافية معارضاً إياه ، ومفاخراً بنفسه ، ومتباهياً بقوته ، ومدلا بقبيلته وأهله ، ثم تبدأ معركة السيوف بعد انتهاء معركة الكلام .

والمشهد الرُّوائيُّ يقف هنا تماماً عن الحركة ، فبعد أن كنتَ تسمع في السرد النّثريّ قعقعة السلاح ، وتلمح الغبار يتطاير من سنابك الخيل ، يقف المشهد تماماً لِيُفسح مجالاً لهذه المُساجلات الشّعرية التي لا بد أن تسبق كلَّ معركة وكلَّ مبارزة ، حتى لو كان أحد أطرافها فارساً من بلاد الروم أو من بلاد الفرس . وكأن المؤلف في التزامه لهذا التقليد الفنيِّ مرغمٌ على أن يجعل العَدُوَّيْنِ يَشرَعان لسانَيْهما قبل سيفيهما كأساس من أسس المعركة التي يريد أن يُدير رحاها بينهما . وكأنما يريد المؤلف أن يجد المبرِّر النفسيَّ لاحتدام العداوة بين الخَصْمين اللذين أرادت الظروف وحدها أن يكون كل منهما في جانب من جوانب الميدان ، واللذين ما كانا ليرفع كلٌّ منهما سيفَه في وجه أخيه لولا ظروف المعركة الدائرة ؛ فهو بهذا يُحيل المعركة بينهما إلى صدام شخصيٍّ له مبرِّر ، بما أحدثه شعرُ كلٍ منهما للآخر في نفس زميله من حَزازات توجِب

الصّدام المسلّح وتبرره .[٢٨]

والشعر هنا يُبرز الصراع ويجسّده ، ويلقي الضوء على الدّلالات المتعددة التي تحيط به من كل نواحيه ، والشعر هنا يتكامل مع السّرد تماماً ؛ لأنه يعيش في جوه المتوتّر المشحون بكل سِمات المعركة المقبلة ، وهو يُؤهّب لقسوة المعركة وحِدّتها ، ثم هو يقود إلى المعركة الدّامية بحيث تصبح شيئًا متوقعاً لا بد من حدوثه ، ولا معدى عن وقوعه .

يقول عنترة مستفزا (مبادراً) داعيًا إيّاه للمبارزة :

ألا أيُّها المغرورُ بينَ العوالم ... أتَتْك كئوسُ الموتِ في حدّ صارِمي
أنا عنترُ العبسيُّ قسورةُ الدَّغما ... مُبيدُ الأعادي : عُربِهـا والأعاجـمِ
فَابْشِرْ فهذا اليومُ تَبْقى مُجنْدَلاً ... وتَبْقى طريحًا للنُّسـورِ القَشاعِـمِ

(قال الراوي) فلما فرغ عنترة من كلامه ، وسمع مبادرّ شعره ونظامَه ، قوي عزمُه وجنانه ، وأطلق عنان حصانه ، وقدّم سِنانه ، وحمل عليه ، وصال وجال ، وأشار يرد أبياته عليه ، يقول :

أتاك هُمامٌ فاقَ كلَّ العوالِم ... خبيرٌ بطعنِ الرُّمح ثم الصَّوارمِ
أيا وغدَ عبسٍ ، لا تكونُ مُقاتِلي ... فَتُصبِح نهباً للنُّسور القَشاعِمِ
فسوف تذوق الموَت من حدّ صارمي ... وطعناتِ رمحٍ ما لَه مِن مُقاوِمِ

(قال الراوي) ثم حمل هو وعنترة بعد هذا الكلام ، وأخذا في الضرب والاصطدام .[٢٩]

فصليلُ السيوف – إذًا – في سيرة عنترة وفي غيرها من السير ، يسبقه دائماً احتدامُ المساجلات الشّعرية بين الخَصْمين المتنازعين . وهذا التّقليد يستمرُّ بعد هذا في كل السير الشعبية التي تلت سيرة عنترة ، فنحن نجده في سيرة ذات الهمة على لسان أبطالها دون استثناء بما في ذلك ذات الهمة نفسها ؛ بل

وبما فيهم أعداء العرب من الرّوم نساءً ورجالاً ، ونحن نجده يتكرّر في سيرة الظاهر بيبرس وإن خَفَّت حِدَّته ، وقلّ وروده نسبيا ، وربما يرجع ذلك إلى كثرة مواقف اللقاء الحربيّ الجَماعية ، وقِلّة المواقف الفردية التي يلتقي فيها الفُرْسان المبرّزون بالنّسبة لغيرها من السير ، وربما يرجع هذا – أيضاً – إلى بُعْدِ زمن كتابة هذه السيرة عن عَصْرٍ غلبة الذّوق العربيّ الخالص على جمهور المتلقّين ؛ إذ يُرَجَّحُ أنها كُتِبت في عصر مملوكي متأخر .

على أية حال فالمشاهد أن هذه الظاهرة وإن شَكّلت سِمة من أبرز سِمات سيرة عنترة إلا أنها تَخِفُّ في حدتها وعَرامتها في باقي السِّير ، وإن ظلّت تقليداً متداوَلا يحترمه كتّاب السّير ويتّبعونه .

٢– ومنها ما يَنْشده البطل في مواقف التّعبير عن موقف شعوريّ خاصّ ، تَعجِز في بيانه والإفصاح عنه لغةُ النثر العاديّة ، ويجد المؤلّف نفسَه مضطرا كي يُعطي الموقف الروائيّ حقه أن يلجأ إلى ديوان عنترة يأخذ منه ما يلائم الموقف من أعمال شعريّة ، فإن لم يجد فهو لا يتورع عن الوَضْع مراعياً نَسَق شعر عنترة ولونه ، ومن هذه المواقف ما فرضَتْه طبيعة البطل كواحد من أشهر العشّاق في تاريخ الشُّعراء العرب ، وما فرضَتْه طبيعةُ العلاقة الغرامية بينه وبين عَبْلة من مواقفَ درامية ، يحسُّ فيها البطل مرارة الحرمان ، وقسوة الهزيمة ، وضرورة الانتصار على عوامل خطيرةٍ ، تُشكّل حاجزاً أساسيا يفرض وجوده بينه وبين حقّه في أن يحب ، وفي أن يتطلّب فيمن يحب التّجاوب واللقاء ؛ ذلك أنه عَبْدٌ لم يعترف به أبوه ، وذلك أنه أسودُ في مجتمع يعيش على التّفرقة ، ويقوم أساساً على منطق الجِنْس واللون والطبقيّة المحدّدة الثابتة ، وذلك أن حبيبته من طبقةِ السّادة ، ومَهْوى أفئدة البارزين من هؤلاء السادة في مجتمع القبيلة . وفي مثل هذه العلاقة تكثُر المواقف التي يكون التّعبير الشعريُّ عنها هو التعبير الوحيد الذي يمكن أن يُترجِم الموقف ويبعث فيه الحياة ، ويُبرز المعاني النّفسية

الدَّفينة التي يريد المؤلف أن يجسِّدها .

ويقول صاحب سيرة عنترة في الجزء الثامنَ عشرَ :

« قال شيبوب : يا أبا الفوارس ، إن الصّواب أن نَلحق عمَّك ، ونخلِّصَه من العذاب قبل أن يَهلِك ، وأنا أعلم أنه في هذه المرة يصير لك أذلَّ من العبيد . فقال عنترة : يا أخي ، وكم من مرةٍ خلصتُه ويزداد عِناداً وفساداً ، ولكن عندي شفيعٌ قويٌ هي عبلةُ ابنته ، التي هي كروحي التي بين الجنبين ، ولأجل عينٍ تُكرم ألفُ عين ، ثم أنشد يقول صلّوا على طه الرّسول :

لو أن قلبكِ لي يرقُّ ويرحمُ ما بِتُّ في ألم الهوى أتألّمُ
ومِنَ العجائب أنني لا سَهْمَ لي من ناظِرَيْكِ وفي فُؤادي أسْهُمُ
مع أنّني أرْضى بِما يُرضيهِم وَلأجْلِ عَيْنٍ ألفُ عينٍ تُكرَمُ

٣- وإلى جوار هذا هناك هذه المواقف التي تَعْرِض في حياة البطل بحكم خَطِّ سَيْرٍ [٣٠] الأحداث وتطور المواقف وتشابُكها ، كمصرع أصدقائه وزملائه في الكفاح ، واختطاف أبنائه وعذابهم ، وموت أبيه وحزنه لفقده ، وضياعه إثْر إحساسه بعدم فَهْم عبلة لمعنى كفاحه ونضاله .. ، وغُربة البطل في أرض الفرس والروم مرة ، وفي أرض الأحباش والسودان مرة .

كلُّ هذه المواقف ومثيلاتها يُترجِم الشعر على لسان البطل عنها أدقَّ خلجاته ؛ بحيث يمكننا أن نقول إن الشعر هنا يقوم مقام ما نعرفه في الأعمال الروائية المعاصرة باسم المنولوج الداخليِّ ، فَتَداعيات الأحداث وصور الماضي التي تزيد الصورة الشُّعورية تأكُّداً ، وملاحظاتُ العين الباصرة تتوالى كلُّها في المقطوعة لتشكِّل صورة مقولةٍ للحركة الدّاخلية لنفس البطل في لحظة التّعبير ، التي أراد المؤلف أن يقف عندها .

وهذا اللونُ من الاستعمال للشعر نجده في السِّير الأخرى ، من أمثال :

الظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن وحمزة البهلوان ، إلا أنه في سيرة ذات الهمة يلعبُ دوراً كبيراً في رسم صورة البطل الزّاهد المتعبّد في مناجاته لربّه ، في لونٍ قريب الشّبه بأشعار المتصوّفة ؛ ذلك أن فكرة الجهاد الإسلاميّ هي الفكرة الغالبة على سيرة ذات الهمة ، وذلك أن شخصياتٍ كثيرةً من شخصيات هذه السيرة الكبيرة كفاطمة بنت مظلوم ، والأمير عبد الوهاب ، تجمع إلى جوار البطولة الحربّية بطولةً دينية تمتاز بالتّصوف والعبادة المتبتّلة ؛ مما يجعل انعكاس هذه النُّفوس الصافية على الشّعر أقربَ من انعكاسه على النّثر العاديّ ، كما يجعل الشّعر أداةً تعبيرية ترسم للبطل ذلك الجوّ الصُّوفيّ المتبتّل في سهولة ويسر . تقول ذات الهمة :

إني أُحِبُّ اللهَ عـلامَ الخَفـا ... ثم أُحِبُّ الهاشِميَّ المُصْطفَى
مِمَّـن خَيْـر الأنـام وَالَّـذي ... هُو المُشَفَّع ليس في ذاكَ خَفا
أسْرى بِهِ الرَّبُّ تَعالى اسْمُهُ ... إلى السَّمواتِ فَحازَ الشَّرفَا [٣١]

وهذه الظاهرة كما تبرز في ذات الهمة تبرُز – أيضاً – في سيرة الظاهر بيبرس ، وخاصة في الشعر الذي يرد على لسان السّلطان الصالح أيوب و وزيره شاهين ، اللذَيْن عُرِفا بالصّلاح والتقوى إلى درجة الولاية ، التي يصوّرها مؤلف السيرة كنتيجة طبيعيّة لِشَفافية النّفس وصلاحها وتسليمها لله في كل أمورها . وهي – أيضاً – صورة متكررة في السِّير الأخرى . يقول برنوخ السّاحر في سيف بن ذي يزن :

يا مَنْ تَرى ما في الضَّميرِ المُخْتفي ... في القَلبِ ما بَيْن الجَوانبِ يَهْتِفِ
يا مَنْ علمتَ بما تكونُ قلوبُنا ... إنْ كانَ وعداً وافياً أوْ لا تَفي
قَدْ كنتُ في بَحرِ الضّلالة سابحاً ... ومِنَ الرَّشادِ أخو هَوى وتَأَنُّفِ
حتّى أمرْتَ بِفتْح قَلبي لِلهُدى ... مِنْ فَضْلِكَ السّامي وحُسْنِ تَلطُّفِ
وشَهِدتُ أنكَ يا إلهي واحِدٌ ... حقا ، وقَصْدي بالرَّشادِ تَشرُّفي

إلى أن يقول :

وَقَرَعْتُ بابَكَ يا إلهي خاضِعاً بِتَذلُّلٍ وتخشُّعٍ وتَعطُّفِ

ما لي سِوى قَرْعي لِبابِكَ حيلَةٌ فَإذا رُدِدْتُ فأيَّ بابٍ أَقْتَفي [٣٢]

وهذه النَّماذج الشِّعرية ليست كلها في صورة واحدة من الجودة ، فعلى حين يصلُ بعضها من الرقة وجمال التعبير إلى حدِّ التَّعبير الشِّعريِّ الرائع الشَّفاف – يتحوَّل بعضها الآخر إلى مجموعة من المواعظ والعِبَر ، وترديد المعاني العامة المتداوَلة ، والمأثورات الدِّينية المعروفة التي لا تُضيف جديداً ؛ وإنما كُتِبت إمّا بحكم التقليد الفنيّ ، وإمّا بحكم الظروف المجتمعيَّة السائدة في عصر كتابة السيرة .

والواقع أن سيرةً كالظاهر بيبرس التي كُتبت في عصر متأخِّر ، نلمح فيها بوضوح صورة تغلُّبِ الخرافات على العقلية الإسلاميَّة بشكل عامٍّ ، فَمِن الأولياء ، إلى العلم بالغيب ، إلى أهل الخَطوة ، إلى الكرامات ، مما لا نجد له تبريراً إلا في الإيمان بِقُوة الدين التي تُعوِّض عن كل قوة ، والتى ترسم مدى تغلغل نفوذ المسيطرين على عقول العامة بالخرافات والشَّعودة . [٣٣] ولهذا فنحن نستطيع القول بأن هذا اللون من الشِّعر الدينيِّ إنما بلغ أَوْجَهُ في السِّير المتأخرة استجابةً لذوق المتلقِّين ، وتمشِّيًا مع معتقداتهم السَّائدة ، ونستطيع – أيضاً – أن نقول : إن المؤلف استغلَّه كوسيلة لاستقطاب الشُّعور الدينيِّ السائد لجذب القراء والمتلقِّين إلى عمله الروائي نفسه ، فهو هنا ليس وسيلةً تعبيريَّة فنية ، ولا أداةً من أدوات العمل الفنيِّ وحسب ؛ وإنما هو – أيضاً – وسيلةٌ من وسائل إغراء المتلقِّي ، وتقريب العمل المقدَّم إلى نفسه وقلبه جميعاً .

٤– ومن هذه الأعمال الشعرية التي تأتي على ألسنة الأبطال ما يمكن أن نُسميَه بالحوار الشِّعريِّ . ومؤلِّف السيرة يلجأ إلى الشعر في الحوار إذا أحس أن الموقف يحتاج إلى أداةٍ أكثرَ طواعيةً من النَّثر في إعطاء جوانب الشَّخصيات

المتحاورة ، وفي إبراز موقف كل من المتحاورين وحُجَجه ودوافعه . وهذه الظاهرةُ تبدأ منذ عصر التَّجميع في الرواية العربيّة : ففي قصة هلاك عادٍ التي يَرويها عُبيد بن شَرِيَّة الجُرهُميّ في كتابه أخبار ملوك اليمن يدعو (هودٌ) ربَّه على عادٍ أن يبتليهم بثلاث سنينَ من القحط فيستجيب له الله ، وهنا تبدأ مساجلةٌ شعرية كلّما هلَّ عامٌ من هذه الأعوام ، فيروي عبيد شعراً على لسان أحد المؤمنين متشفّيًا بما حلَّ بعاد ، منذراً الكافرين ، فيردُّ عليه أحد المشركين شعراً ويذكر في شعره أن السنين حُلوة ومُرَّة ، وأن ما حدث ليس نتيجة دعاء هودٍ ؛ بل لأن هذا أمر طبيعيٌّ تأتي به الأحداث ولا دخل لهودٍ فيه ، ويستطرد إلى مدح عاد مشيداً بذكرها ، معدِّدا مآثرها . وتستمر هذه المساجلة في كل عام .[٣٤]

وفي سيرة عنترة بن شدّاد نلمح هذه المساجلاتِ الشّعرية بكثرة في المواقف الأولى من السيرة ، حيث ينكر عليه بنو عَبْس نسبه ، وينكرون عليه مكانه من القبيلة ، فيردُّ مفتخراً بقوته مُدِلا بفروسيته ، ذاكراً أن اللون لا يعيب الرجل ، ثم يذكر المواقف التي نصرهم سيفه المرهف فيها ، وخلّصهم من ذلّ الهزيمة ومرارة الأسر . إلا أن قِمة استعمال الشعر في الحوار في سيرة عنترة إنما تبرز في ذلك الموقف الروائيّ الرائع الذي جمع فيه المؤلّف بين جميع شعراء المعلّقات أمام الكعبة ؛ ليجيزوا عنترة كشاعر تستحقُّ قصيدته أن تُعلّق إلى جوار قصائدهم على أستار الكعبة . في هذا الموقف يجمع المؤلّف بين كل شاعر وبطله على حدة ، فحين يلتقى عنترة بِطرفة بن العَبْد يُنشده طرفةُ شعراً كأنما يريد أن يَروعه بأوزانه ومعانيه ، فيجُيبه عنترة على شعره بقصيدة لا تقلُّ في جودتها عن قصيدته ، وهي من نفس بحر قصيدته و وزنها ، ويقرُّ له طرفة بالشاعرية ويقول له : « يا أبا الفوارس ، ما أنت إلا قد كلمتَ بالشَّجاعة ، ولكنْ بلغني أنك رجل معلول النَّسب ، ولولا ذلك كنّا قَبِلناك وسمعنا ما قلتَه من شعرك ، وفي فصاحتنا أدخلناك ، ولكنْ أنت تعرف سُنَّةَ العرب . إنها ما تُدخِل تحت أمرٍ أحداً حتى تُغلب [٣٥] ، فيُضطرّ عنترة أمام هذا التَّحدي إلى ركوب فرسه وملاقاة طرفة

في الميدان . وهما في الميدان تبدأ المساجلة الشّعرية التّقليدية ، ثم يهزمه ويأسره. ويتتابع بعد طرفة شعراءُ المعلّقات واحداً واحداً ، ونفسُ المساجلة الشعرية تبدأ باستمرار وتنتهي نفسَ النهاية ، فإذا ما هزمهم جميعاً وأسرهم أقرّوا له بالفروسية ؛ ولكنهم لا يقرّون له بالشعر ، حتى تتمّ بينهم محاكمةٌ لعنترة في معلوماته الشعرية واللغوية ، فإذا ما أطمأنّوا سمعوا منه قصيدته وأقرّوها ، ثم مَدَحَه كلٌّ منهم بشعر جديد .

الحوار على لسان الشّخصيات هنا بالشّعر طبيعيٌّ ؛ لأن أصحابه شعراء ، ولأن الموضوع الذي يتناقشون فيه هو الشعر ؛ فاستعمال الشّعر كأداة حِوارية ليس غريباً بل لعله يعين المؤلّف على رسم مثل هذا المجلس ، الذي يجمَعُ – كما تخيَّل – صفوةَ شعراء العربية ، ولعله وجَد أن إجْراء حوار نثريٍّ على ألسنتهم أمرٌ غيرُ مستساغ من النّاحية الفنية ، فالمتلقّي لا يعرف عنهم ولا صورتَهم الشعرية ، ولن يقبل ذوقُه حِواراً على ألسنتهم دون الشّعر في المستوى .[٣٦]

وفي عنترة – أيضاً – يُجيز المؤلف لنفسه استعمال الشعر في الحوار ؛ لأن معظم أبطاله الثّانويّين من الشعراء المعروفين كعُروة بن الوَرد ، ودَريد بن الصِّمَّة وعامِر بن طُفَيل ، وطَرَفَة بن العَبْد ، وغيرهم ، فكان من الطبيعي أن يَظهَر هؤلاء الأبطالُ بصفتهم الرُّوائية التي أرادها المؤلّف ، على أن تمزج بصفتهم الشّعرية التي عرفتْها كتبُ الأدب والتّاريخ .

فعنترة يقول في الجزء التّاسع عشرَ من السيرة ، وهو يخوض الحرب مخاطباً صديقه عُروة الذي يحمل السيف إلى جواره :

عروةَ بنَ الورد ، لَيْثَ عَبْسي ، كُنْ آمنًا من غَلباتِ الإنْسِ
ألا تَراني قد بذَلتُ نفسي لِلْموت حتّى يطمئنَّ عِرْسي ؟[٣٧]

أما في سيرة ذات الهمة فاستعمال الحوار أكثر وروداً في المناقشة الدينية بين

أبطال السيرة وأعدائهم من الروم ، فيذكر المسلمون فضلَهم بالإسلام ، ويؤكدون أنهم يدافعون عن الحقّ ، ويُظهرون بطلان دين خصومهم ، في حين تدور معاني الشّعر الذي يُقال على لسان الأبطال من الروم حول عبادتهم للمسيح وإيمانهم به ، وتجمُّعهم حول الصَّليب ، ثم يناقشون المسلمين وموقفهم من دينهم . (٣٨)

وهذا اللون من الحوار الشّعريّ يتيح الفرصة أمام الروائيّ في الدفاع عن الإسلام والمسلمين ، وفي مناقشة الدين المسيحيّ مناقشة عاطفية متعصِّبة ، تريد أن تستهويَ قلوب المستمعين ، وتريد أن تُسكت حجة خصوم الدينيِّين ، فعلى حين نشهد في الشعر الذي يَرِد على لسان الأبطال المسيحيِّين الكثير من الأخطاء العقائدية والمجتمعيّة – نرى حُجَج خصومهم من المسلمين متفوِّقة وظاهرةً . وفي سيرة سيف يقول الخضر للملك سيف لِيُقنعه بوحدانية الله :

فواعجباً كيف يُعْصى الإلهُ أوْ كَيف يَجْحدُه الجاحِـدُ

وفي كـلّ شـيء لـه آيـةٌ تدلُّ على أنّه الواحِـدُ ؟ (٣٩)

ويستمرّ استعمال الشعر في الحوار بِنِسَبٍ متفاوتة في مختلف السِّيَر ، حتى إذا ما وصلنا إلى السيرة الهلالية في عديد طَبَعاتها وصورها – وَجدْناها تكاد تقوم أساساً على الحوار الشّعريّ . فالحوار الشّعريُّ في السيرة الهلالية يكاد يغطّي على السرد القصصيّ ؛ إذ إنه ليس مجردَ حوار عاديٍّ يكتفي الأبطال فيه بمناقشة فكرة أو المناظرة في موضوع ؛ بل هو حوارٌ يبدأ من لحظة إنشاده ثم يعود بك إلى الوراء ليذكر الأحداث المتعدِّدة التي وقعت للبطل وقبيلته من قَبْلُ ، ثم يهيِّئ للموقف الروائيّ التالي بتحديد موقف الأبطال من الأحداث .

والظّاهرة الهامة أن كل قصيدة من قصائد هذه السِّيَر تكاد تكون ردا على القصيدة السابقة لها على لسان البطل الذي يقف في الطَّرَف الآخر من

الخصومة ، كما أنها تُكمِّل الثّغرات التى تركتها القصيدة السابقة في سَرْد الأحداث وترتيب المواقف ، بحيث تَكْمُل من خلال هذا الحوار الشّعريّ الصورُة الأخيرة للعمل الروائيّ . ويكاد السرد النثريُّ فى هذه السيرة لا يَعْدو ربط الأحداث ، وتحديدَ أسماء المتحاورين ، ثم وصف الحركة من مشهد إلى مشهد ، وربما كانت هذه الظاهرة هي السِّر في محاولة الدّارسين المعاصرين تسمية هذه السيرة باسم الملحمة [٤٠] ؛ ولكنَّ الواقع أن هذه القصائد سرديَّة وليس لها من مقوِّمات الشعر الملحميِّ شيء ، كما أنها تكاد تكون مجرد نَظْمٍ لما كان يمكن أن يُسرد نثراً ، وربما نقلها الرواة لهذه السيرة حتى تُتيح الفرصة للغناء والإنشاد ، وخاصة ونحن نعلم أن هذه السِّيرة بالذّات قد راجَتْ بين المُنشدين أكثرَ من غيرها من السير .

وتبدأ القصائدُ الحواريَّة في السيرة الهلالية دائماً بحمد الله والصلاة على النبيِّ ، ثم بذكر اسم المتحدِّث ونسبه ، ثم يدخل القائل في الموضوع . تقول النّاعِسة :

ولا يَخلقُ الرّحمنُ أفضل مِنَ النّبيِّ ... طه ، رسولِ الله ، نبيِّنا أجمعينا
تقول النّاعسة سِـــت النسا ... إن نيرانَ الحَشا متوقِّداتٌ فينا
أنا الناعسة بنتُ زيد بِنِ فاضلٍ ... يُسمّى زيدَ العِجاج طولَ السِّنينا
وَجودُه فاق حسّان بـــنَ تُبَّعٍ ... وعزمُه فاق عنتر كلَّ حينا
ملك سلطان في قومـــه ، وجنـــده ... ثمانين ألف ، قومه أجمعينا [٤١]

وقد تعمَّدت في الواقع أن أنقل لك هذا النّموذج لتعرف مستوى هذا الشعر ، ولأسألَ معك سؤالاً واحداً : هل يمكن اعتبار هذا الكلام شعراً ؟

في الواقع إن الذين اعتبروا هذه السِّير أعمالاً شعريَّة تجاوزوا عن كل اعتبار فنيٍّ في إطلاق هذه التّسمية ، وبالتالي فالخروج بأن هذه السيرة من الملاحم الشّعرية لمجرد كونها مكتوبةً بهذه الطريقة المشَطَّرة افتئاتٌ على الأدب الشعبيِّ

العربيِّ ، كما هو افتئاتٌ على الشعر الشعبيِّ العربيِّ نفسه ؛ فالشعر الشعبيُّ العربيُّ في صورته العامية يحوي من القِيَم الفنية ، والصُّور الجماليّة ، والتَّعبير الانفعالي الشِّعريِّ ما يعكس في الحقيقة مشاعرَ الشعب وروحه وتهويماته وسبحاته ، أما هذا الكلامُ المشطور فهو نثر رديء امتزجت فيه الفصحى بالعامية في محاولةٍ سوقية قام بها مجموعةٌ من المرتزِقة ليحفظوا الكلام ويُؤدّوه . وفَرْقٌ رهيب بين هذا (الشِّعر) وبين نثر السِّير الشعبية الأخرى كعنترة وسيف وذات الهمة والظاهر بيبرس . إن الذين اعتبروا السيرة الهلالية مقياساً للأدب الشعبيِّ العربيِّ من حيث الصّياغة قد افتاتوا تماماً على الأدب الشعبيِّ العربيِّ ؛ بل لعل اطلاعهم على هذه السيرة وحدَها هو السببُ في موقفهم المعادي لدعوة دراسة الأدب الشعبيِّ دراسةً أدبية .

ومهما يكن من أمر فنحن نذهب إلى أن الحوار الشعريَّ في السيرة الهلالية محاولةٌ تنغيم للحوار النثريِّ ؛ ليسهل حفظه وإنشاده ، ولم يأتِ لغاية فنية ، كما أنه لا يمثِّل الذوقَ العام الذي لا يستطيع أن يجد فيه أيَّ ثراءٍ أو غِنًى فنيًا.

هذه – إذاً – هي المواقف التي يستخدم فيها القَصّاص الشعر ، ويأتي به على لسان بطله ، وهي كما رأينا :

١– ما يسببه الصِّدام المسلَّح من صدام قوليٍّ .

٢– ما يعبِّر به الكاتب عن موقف شُعوريٍّ لبطله .

٣– الحوار الشِّعريُّ في مواقف التَّناظر والمناقشة .

إلا أن هناك استعمالاتٍ أخرى للشِّعر في السير الشعبية ؛ ذلك أن الشعر في هذه السير كثيراً ما يجيء على لسان الراوي نفسِه . وليس معنى هذا أن الشعر يُشكِّل جزءاً من الرواية النَّثرية ، ولكن الكاتب يستخدم القالب الشعري في عدة مواقف يتدخَّل فيها سافراً دون التَّخفّي وراء شخصية من شخصياته ، أو تحقيقاً لإحدى الشخصيات في غرض سرديٍّ بحت .

٤- فالكاتب يدخل مثلاً لِيَصفَ شخصيةً من شخصياته . يقول الكاتب في سيرة الظاهر بيبرس في معرض الحديث عن بنت الملك العيدروس : « فَعَلِم المقدَّم جمال الدين شيحة أن العيدروس ملك بلاد الكويح له بنت اسمها طارنة، وهي ذات حُسن وجمال ، وقدٌّ واعتدال ، وبهاء ودلال ، لها خِصْر نحيل ، وخدٌّ أسيل ، وردْف ثقيل ، وهي كما قيل فيها من بعض واصفيها هذه الأبيات :

مليحة ، حازت جميع الدلالِ وفاقت على أهلِ الكمـــالِ
لها عيون غنج لواحظ ترمي على العاشقيـن نبـــالِ
لها خِصر نحيلٌ ما رأيتُ مثله فهو في نحاله مثـــل حالـــي

فالكاتب هنا لا يكتفي بالوصف النثريِّ للشخصية التي يقدمها ؛ وإنما هو يرى في الوصف الشِّعريِّ لها معواناً لتثبيت ما يريد أن يضفيه عليها من صفات الجمال والحسن ، وربما كان في إيراده للشعر وزعمه أن بعض القائلين قد قالوه فيها ، ما يؤكِّد افتتان الناس بجمالها وعشقهم لسحرها ؛ مما دفعهم إلى التَّشبيب بها والتَّغزُّل فيها .

ومعظم الحديث عن الشَّخصيات النِّسائية التي يُراد أن تكون محور قصة غرامية أصيلة في العمل الروائيِّ أو جزئية منه ، يستعين الكاتب في وصفها بالشِّعر الغزِل الرقيق .

وكذلك يلجأ الكاتب إلى الشعر في تقديم شخصياتِ الأبطال من الرِّجال ، إن كانوا من الفرسان المشهود لهم بالشَّجاعة والقوة ، مع الملاحة والفتوَّة ، وغالباً ما يكون هؤلاء الأبطال طرفاً في قصة غرامية عارضة من القصص الاستطراديَّة التي تملأ السِّيَرَ الشَّعبية .

وقد تكون الشخصية التي يرسمها شرِّيرة ، ويريد باستعمال الشِّعر في وصفها إبرازاً لِشَرِّها وخبثها ، والتأثيرَ على المتلقِّي ليقف منها موقفاً نفسيا معادياً ، كما

وصف كاتبُ سيرة الظاهر بيبرس عدوَّ الملك الصالح واسمُه عبدُ المسيح قائلاً في تأكيد سوء نيته ، وخُبْث طويته ، متَّبِعاً في هذا جدودَه الذين عُرِفوا كلُّهم بالعداء للعرب :

كان في الحارة كلبٌ أقلق الناسَ من عُواه
فحين مات خلَّف جروًا فاق في النبح عن أباه [٤٢]

فالكاتب يستعين بالشعر هنا لا لمجرد وصف الشَّخصية ؛ وإنما – أيضًا – لتحميلها ملامحَ نفسيةً معينةً يريدها أن تنطبع في نفس المتلقّي ، فيأخذ منها نفس الموقف الذي يريد أن يؤكِّده الكاتب في أثناء سرده للأحداث .

٥- وكما يستعمل الكاتب الشِّعر في وصف الشَّخصيات لمثل هذه الأسباب – فهو يستعمله – أيضًا – في وصف الأماكن والأحداث ، يقول صاحب سيرة سيف بن ذي يزن حين تزَّوج سيفٌ من الملكه شامة ، وصحبها إلى البستان : « وأمرهم أن يحضروا في البستان ، وهو كما قال فيه اللبيب المعتبر هذه الأبيات :

يا رُبَّ روضٍ فيه بهجةُ منظرٍ وشذاه يَسطعُ مثلَ مِسْك أزفرِ
فكأنه الفردوسُ في نفحاتِه وفاكهةٍ وجَار أنهر

إلى آخر الأبيات [٤٣]

ويقول كاتب سيرة الظاهر في حديثه عن الملك الظاهر :

« وقاتل أهلَ العراق حتى أخضعهم ، ودخل مدينة بغداد التي يقول فيها الشاعر :

بلدٌ لقد حازتْ لكل فضيلةٍ سكانُها آل الرشيد الفاخرة
بغدادُ كرسي للخلافة دائمًا فيها الملوكُ على الرَّعايا ساهرة
منها الرَّشيد أخا المكارم والهُدى وتتابعت منها الملوكُ الزَّاهِرة [٤٤]

وكما يقول صاحب سيرة عنترة في وصف قصرٍ يصل إليه عنترة أثناء سيره وسط الصحراء : « فلما نظرها عنترة تعجَّب من حُسنها ، وتحيَّر مما رأى فيها ، وأبصر من معانيها ، وهي كما قيل فيها :

منـزل قـد صُبَّت بـه الأنهـار وتغنَّت في دوحـه الأطيـار
فرح الوحشُ به والطيور جميعاً وكساه من المهيمن الأنوار »

إلى آخر الأبيات [٤٥]

وهو يستعمل الشعر في وصف الأماكن المحبَّبة كالرياض والقصور والأديرة ، ويستعمله – أيضاً – في وصف الأحداث التي يريد أن يملأها حركةً وحياة ، وغالباً ما يكون هذا في وصف مجالس الشَّراب ، وفي وصف المعارك الحربية . في سيرة عنترة المجلد الثالث يقول الكاتب :

« ودام السيفُ يعمل حتى عاد النهار كأنه قوس قزح ، كما قال الشاعر في هذا المعنى في قصيدة أوضح معانيها ، وأصلح قوافيها :

ومعركـةٍ بفُرسـان السِّبـاقِ تجولُ الخيلُ فيها بانطلاقِ
ترى الأقران في الهيجاء صَرْعى وتَرعُف بالدِّما بيض الرِّقاق
كذاك النَّبْل والنَّشَّـاب فيـه يطير إلى الصدور بغيرِ واق
فكم كفٍّ على الرَّمْضاء مُلقَى وكم قطعةٍ من قَدَمٍ وَساق

إلى آخر الأبيات [٤٦]

الشعر هنا كما ترى يُتيح للمؤلف حرية التَّصوير ، ويعطيه الفرصة لِيَخرُج من التَّقرير النثري ، الذي يجعل الوصف ثابتاً جامداً ، إلى التصوير الشِّعريِّ الذي يُجسِّد المنظر ويحرِّكه فيملأه حيويَّةً ، ويدفع فيه عوامل الإثارة الكافية لتبيان حقيقة المشهد ، مما يندُر أن يستطيع النَّثر الوفاء به وفاءً كاملاً حقيقيا .

٦- والكاتب يَدخُل أيضا لِيعقِّب على الأحداث تعقيباً شعريا ، وهو إمّا

يدخل دخولاً سافراً واضحاً كقول كاتب سيرة الظاهر في الحديث عن الملك الصالح أبو النصر : « ولكلِّ زمان دولة ورجال ، والأقدار تلعب بالناس كما تشاء .

أحسنتَ ظنَّك بالأيام إذْ أحسَنَتْ ولم تخَفْ سوء ما يأتي بـه القـدرُ
وسالمَتْك الليالـي فاغتـررتَ بهـا وعند صَفْوِ الليالي يحدُث الكدرُ »

ثم يكمل القاصُّ قصته وكأن البيتين من صميم عمله السرديِّ ، وهو بهذا يستعين بالشعر ليستعيض به عن ذكر الغاية التي يريدها من قصته بطريقة خطابيَّة تقريريَّة ، فيلجأ إلى الأسلوب الشِّعريِّ التَّصويريِّ ليحقِّق نفس الغاية مخفِّفاً وقع دخوله المباشر وسط أبطال القصة وأحداثها .(٤٧)

إلا أن هذه الطريقة قليلةُ الورود في أغلب السير ؛ وإنما الغالب في السيرة الشعبية أن يدخل الكاتب متقنِّعاً تحت سِتار اسم شاعرٍ معروف أو شخصيةٍ من شخصيات السيرة ، أو لعله يكتفي بأن يقول كما في سيرة سيف بن ذى يزن ، حيث يقول الشّيخ أبو النور لسيف بن ذي يزن : « إن الجماعة سيُخلِّصون ولكن بعد مشقة ، ومتى كانت المشقة يعقبها فَرَج فلا تَخَفْ من الضّيق ولا من الحرج ؛ فإن الشاعر يقول في مثل هذا المعنى :

إذا النّائبـاتُ بلغْـنَ السُّهـا وكادت لهنَّ تـذوبُ المُهَـجْ
وساقَ القضاءُ وضاقَ الفَضا فعِند التّناهي يكونُ الفرَجْ »

وكما تقول الحكيمة عاقلة للملك سيف في نفس السيرة : « إن حرب الأقلام يا مَلِكُ أعجل من حرب الرُّمح والحُسام ، ولذلك قالتْ ذوو الأفهام في مثل ذلك المعنى بيتين من النِّظام ، وهما كناية في المرام :

ما رأينا حَزْبة مِن بطلٍ بِحُسـامٍ قطعـتْ عشـرَ قِمَـمْ
بَلْ رأينا نُقطةً مِنْ قلمٍ بِمِـدادٍ نَكَّسَـتْ ألْفَ عَلَمْ (٤٨) »

وكما يقول كاتب سيرة الظاهر بيبرس في حديثه عن ثورة اليمن على الملك الأشدَن :

« فقال الصَّدر الأعظم : هَوِّن عليك يا ملِكَ الزمان ، فكلُّ عسير لا بد أن يكون بعده اليُسرى على حد قول الشاعر :

يا مَنْ تضيق الدُّنيا بما رحُبَتْ هَوِّنْ عليكَ فإن الأمرَ تقديرُ

وَاصبِرْ فالصبرُ يأكلُ كلَّ ذي أملٍ حَسَن الرَّجا وبعدَ العُسْرِ تيسيرُ (٤٩)

فالقصّاص هنا يستعين بالشّعر يرويه على لسان أبطال خياليّين ، كالخضر والشيخ أبو النور ، يرسمهم على اعتبار أنهم من أهل المعرفة والسَّداد والبصيرة النافذة ، أو على ألسنة شُعراء حقيقيين : إما يذكرهم بالاسم ، أو يشير إليهم بقوله (كما قال الشاعر) ؛ وذلك ليعطي المضمون الذي سعى إليه من سَرْدِ قصته في جزءٍ من أجزائها ، أو ربما في عمله القصصيِّ كله .. وهو بهذا يستطيع أن يهرب من إيراد المضمون إيراداً تقريريا على لسانه هو أو على لسان أبطاله الذين يشاركون في الحدَث نفسه ، فيهرب من الحكاية والوعظ إلى مثل هذا الشّعر الذي يأتي في موضعه ؛ ليُعين على إعطاء ما أراد القَصّاص دون افتئاتٍ على جوهر القصة أو فَنِّيتِّها أو أسلوب سردها .

والمقطوعات الشعرية في هذه الحالة وما يشابهها غالباً ما تعتمد على حافظةِ القَصّاص ومحصوله الشّعريِّ مما جمع من أقوال الشُّعراء ، كما تَعتمد على قدرته الشِّعرية هو . وهذه المقطوعاتُ تربط القصة نفسيا بها ، فإذا ما حُفِظت فهي تُحفَظ مرتبطةً بالموقف القصصيِّ الذي وردتْ فيه ، فالقَصّاص حين يركِّز تجربته الفنيةَ في أبياتِ شعرٍ سهلةِ الحفظ ، ميسرةِ التَّداوُل – يُحيلها كالمأثورات المتداوَلة على ألسنة النّاس ، فيذكِّرهم دائماً بقصته وأحداثها . وهذا هو ما حدَث بالنسبة للقصص العربية القديمة إذ ظلَّت منها شَطْرَةٌ من بيت أو

مجموعةً من الأسجاع – ظلت تعيش في ضمير الحياة الأدبية العربية تحت اسم الأمثال والحكم لتذكّرنا دائماً بأصلِ قصَصٍ عريقٍ لها .

وهذه المقطوعاتُ الشّعرية التي تتميّز دائماً بِصِغَرها ؛ فهي غالباً محصورةٌ في بيت أو بيتين وإن زادت فهي لا تجاوِز خمس أو عشر أبيات علي أقصى تقدير – جزءٌ من التّقليد العربيِّ في تصفية التّجربة وبلورتها ، والخروج منها بنتائجَ حِكميّة محدّدة و واضحة . ونحن نلمحها دائماً في نهايات القصائد العربية المأثورة ، كما أننا نلاحظ وجودَها في ديوان كل شاعر عربيٍّ تقريباً ، ولهذا فليس غريباً أن نجدها – أيضاً – في السير الشعبية طالما تسدُّ حاجةً تذوقيّةً عند المتلقّي العربيِّ لهذه السير .(٥٠)

٧– والكاتب يَدخل – أيضاً – ليلخّص الأحداث ، ويذكّر بكل ما مضى من مراحل السيرة ، عن طريق نَظْم الأحداث السّابقة وتقديمها تقديماً شعريا ، وغالباً ما يختفي الكاتب وراء بطل من أبطال السيرة يورد هذا الشّعرَ على لسانه، فيَروي الأحداث التي مرت به حتى اللحظة التي يتحدّث فيها مسجّلاً موقفه ومواقفَ أعدائه ، ذاكراً نُصرته للحقّ ودفاعَه عن المظلومين ، ذلك الدفاعَ وتلك النصرةَ اللذين يُريد منهما وجهَ الله وإعلاء شأن دينه ، ومهاجماً أعداءَه من الكافرين ، ذاكراً كفرهم ، معدّداً مُروقَهم وعداءهم للدين والحق .

وهذه القِطع الشعرية غالباً ما تكون طويلةً طولاً مفرِطاً ، وإن كان الذي يتحكّم في طولها هو حجم الأحداث التي مرّت بالبطل الذي يروي الأحداث شعراً ، ومدى أهميّتها ، ومقدار العِبَر والحِكَم التي يستطيع استخراجها منها .(٥١)

ومن التّقاليد الفنية التي أمكن رصدُها للسير الشعبية كأعمال روائية هي أن البطل فيها يمرُّ بعدة مراحل : فهو أولا – يمرُّ بمرحلة التّكوين التي يغلب فيها الجانب الذاتيُّ للبطل ، والتي تهتمُّ بمشكلته الشخصية التي تكاد تصل إلى حدّ

حمله الطابع المأساوي ، ثمَّ تُحَلُّ حلا مُرضياً سعيداً في آخر لحظة ، وتنتهي بانتهاء مشكلة البطل وانتصاره على مشكلته الشخصيَّة سواء كانت هذه المشكلة مشكلةَ جِنس أو نَسَبٍ أو لون ، كما في عنترة والظاهر بيبرس ، أو مشكلة علاقةٍ بالأم أو بالأب أو بالابن كما في ذات الهمة وسيف بن ذي يزن .

وتبدأ بعد ذلك مرحلةُ الفروسيَّة ، وفيها يمثِّل البطل صورة الفارس المدافع عن الحقّ والعدالة ، محارباً باسم محبوبته ، مستعيناً برجاله وفرسانه الذين تَعرَّف عليهم وأخضعهم لسلطانه في المرحلة الأولى . ويلي ذلك مرحلةُ الملحميَّة ، وفيها يُصبح البطل رمزاً للفكرة العربيَّة كلِّها في علاقاتها بالدُّول المحيطة بها ؛ فيدخل في معاركَ مع أعداء أمته ليثبت تفوُّق العرب على غيرهم مِمَّن يحيطون بهم . ثم تأتي بعد ذلك مرحلةُ الامتداد ، وفيها يقوم أبناء البطل وفرسانُه بحمل رسالته وإكمال دوره الحياتيّ والبطوليّ . (٥٢)

والظاهرة التي يمكن رصدُها أن القصائد الطويلة التي تأتي على لسان الأبطال لسرد ما سبَق من أحداث غالباً ما تأتي عند نهاية مرحلةٍ من هذه المراحل وبدايةِ مرحلة جديدة ، تتطوَّر فيها سِمات البطل وتتغيَّر ملامحه ، وإن كان هذا لا ينفي أنها في بعض الحالات تأتي دون ارتباطٍ بهذه المراحل ، فهي قد تأتي عند نهاية حدَثٍ كبير داخل المرحلة نفسها .

وهذا اللونُ من القصائد ظاهرةٌ عامة في كل السِّيَر ، إلا أنها أبرز ما تكون في سيرة سيف بن ذي يَزن ، إذ يقف البطل المَلِك سيفٌ ليسترجع ما مرَّ من أحداث ، مبلوراً موقفَه منها ، مستخرجاً العبر ، مستدِلا عليها بوجوب الصُّمود، وتَقبُّل القضاء ، والاستعداد لكل ما سيَلقى في غده من أحداثٍ جديدة . (٥٣)

وتصل بعضُ هذه القطع في الطول إلى حوالى ٤٠٠ بيت من الشِّعر ، ونحن نلمح مثلاً في سيرة ذات الهمة هذا اللونَ من القصائد الطويلة ، حيث يصل ما يَرويه المؤلف على لسان أبي محمد البطال – أحد أبطال السيرة –

عقب انتصاره على عدوّه عُقْبة ، في الجزءِ السَّبعين (ص ٧٧) حوالى ٣٩٥ بيتاً تبدأ هكذا :

ألا بلِّغوا عنّي جميعَ أقاربي بأني بِحمد اللّهِ قَدْ نِلتُ مَآربي
وقدْ فُزت بالملعون عُقْبةَ بعدَما تحمَّلتُ منه مبدعاتِ العجائبِ
وكمْ قد أسرني مرَّةً وأسْرتُه وعاقبتُه يوماً وصارَ معاقِبي
وكمْ قَد رماني في البلاد بِحيلَةٍ وكم قَدْ رَميناه بِسَهْمِ النَّوائِبِ

إلى آخر الـ ٣٩٥ بيتا ، كلُّها من وزن واحد ملتزمة لقافية واحدة لا تتغيَّر ، وتتخلَّلها كلُّها الحِكَم التي تلخِّص التجربة وتُبلورها .(٥٤)

ولعلَّ هذا اللون من الاستعمال للشعر من آثار التَّقليد العربيِّ القديم الذي لمحناه في كتب عصر التَّجميع ، كالقصائد التي تَروي قصة عاد وتُبَّع الأوسط وغيرهما ، ولعلَّها امتدت بعد هذا إلى مِثْل ما نرى في السيرة الهلالية من محاولةٍ مستمِرَّة لتجميع الأحداث على ألسنة الأبطال في كلامٍ له وقعٌ نغميٌّ في غالب الأحيان ، وملتزم للوزن العربيّ في بعض الأحيان .

على أية حال فنحن نذهب إلى أن هذه القصائد الطويلة تُشكِّل عند القاصِّ مَحاوِرَ أساسية تربط عمله النَّثريَّ ، وتجعل من المتيسَّر حفظه على الرّواة والمنشدين ، كما أنها وسيلةٌ لتغيير جوِّ السَّماع والرِّواية باستعمال أداةٍ أخرى غير النثر في السرد الملخَّص المركَّز الذي يأتي بعد الحكاية المطوَّلة ؛ ليبلور القصة ويركِّزها ، ويضَعَ فيها العِبَر والمواعظ الجزئيَّة التي تستثير إعجاب المتلقّي ، وتستأثر باهتمامه .

هذه هي المواقف التي يدخل فيها القَصّاص متخفِّياً وراء إحدى شخصيّاته مرةً ، وسافراً مرة أخرى ؛ ليستعمل الشعر ، وهي كما رأينا :

١- وصف الشَّخصيات وخاصة النِّسائية منها .

٢- وصف الأحداث وخاصة المتحركة الممتلئة بالصور .

٣- وصف الأماكن ذات الصِّبغة الخاصة والأهمية الخاصة .

٤- التعقيب على الأحداث وبلورة التَّجربة في الحكمة الشِّعريَّة العربيَّة المعروفة .

٥- تلخيص الأحداث عند نهاية مرحلة وبداية مرحلة ، أو عند نهاية حدَثٍ له أهميته ومغزاه ، إلى غير هذا من الاستعمالات الفنية الأخرى .

فالشِّعر في السير الشعبية - إذًا - إمّا أن يأتي على لسان البطل نفسه في مواقفَ بيَّناها ، وإما أن يدخل به الكاتب متخفِّيًا أو ظاهرًا في مواقفَ بيَّناها .

وهذا الشِّعر يتراوح في الجودة والقوة بين المعلَّقات التي ترد كلُّها في سيرة عنترة بن شدَّاد على ألسنة أصحابها ، عندما يحاول عنترةُ تعليقَ قصيدته على الكعبة ، وبين النَّثر الرديء المنظوم كما رأينا في السيرة الهلالية .

إلا أن هذا الشِّعر لا يُشكِّل بحال من الأحوال أساسًا سرديا في السِّير الشَّعبية ؛ إذ هو أداةٌ يستعملها المؤلِّف حين يحتاجها ، وهو وسيلةٌ مِنْ وسائل التَّعبير تُيَسِّر عليه الكثيرَ مِمّا لا يُيَسِّره النَّثر في أحيان كثيرة .

و وجودُ هذا الشِّعر دليلٌ على سَعةِ اطِّلاع مؤلفي السيرة على ديوان العرب ؛ بل هو دليلٌ على أنَّ مَنْ تعرَّضوا لكتابة السِّير كانوا من أكثر النّاس ثقافةً في أدبهم ومأثورهم ؛ إذ كانت هذه السِّيَر مجالاً لإبراز هذه الثَّقافة الشّاملة التي لا تكتفي بالإلمام بالجوانب الهامّة التّاريخيّة والاجتماعيّة والبيئيّة لموطن السِّيرة وأحداثها ؛ بل هي تتعدّى هذا إلى الإلمام بحياة شعرائها ، وحِفْظ إنتاجهم ، والاستعانة به استعانةً كاملة ، وربما كانت السِّيَر بهذا تقوم بدورٍ تَربويٍّ هامٍّ في إيصال هذا التُّراث إلى المتلقّين لها ، وخاصة ونحن نعلم أنهم كانوا عادةً من

العوامِّ والمحرومين من مناهل المعرفة الأخرى .

والواقع أن السِّيرة الشَّعبية حَلَّت في عصور كثيرة محلَّ كلِّ وسائل التَّثقيف الأخرى عند جمهرة شعبنا العربيِّ : تحمِلُ له تراثه وشعره ، كما تؤكِّد فيه معالم قوميته و وحدته ، وتربطه بأحداثِ تاريخه وأبطال أمته . ونحن نذهب – أيضاً – إلى أنها كانت من أهمِّ وسائل التَّربية الجَمالية لعامة الشَّعب بما قدَّمت من نماذجَ شعريةٍ رائعةٍ عربية وعامية : أما العربية فقد عرفنا أمرها ، وأما العامِّية فنحن لا نقصد بها أمثالَ ما جاء في السِّيرة الهلالية من أدب مُشوَّه ، هو وَحْي ذَوق الرواة المحترفين من غليظي الحسِّ ؛ وإنما نحن نقصد أمثال هذا الموال الذي وَرد في سيرة سيف في جُزئها السادس على لسان الملك سيفٍ مخاطباً عاقصة :

« فقال الملك يا عاقصةُ ، هذا موّال يقول فيه قائلُه :

البِين فتَح فاه ومخالبه وخالبني وقالت لي القرى والمدن خال ابني

خطبت أخته فزوجني وخالبني حِبلت وجابت وجاء البين اتوكل

بقى عزولي وأخو مراتي وخال ابني »

وذلك في معرض حديثه عن ابنه الذي مات أثناء غيابه في سفر طويل .(٥٥)

مثل هذا الموّال كثير في السِّيَر الشَّعبية ، وخاصة في سيرة الظاهر بيبرس على لسان البطل القاهريِّ عتمان بن الحبلي ، وفي سيرة علي الزيبق . وهو إلى جوار النَّماذج الشِّعرية العربية الجيِّدة يجعل من السير الشعبية أداةً حقيقيَّة لِلتَّربية الجَمالية ، إلى جوار كونها أداةً من أدوات التَّثقيف الشَّعبيِّ . الأمرُ الذي لا يقلِّل من أهميتها كمرحلةٍ من أهم المراحل الفنية للرِّواية العربية ، التي اكتمل لها من المعالم الفنية ما يجعلها جديرةً بالبحث القائم على معرفة مكانتها من الأنواع الأدبية ، لا الذي يأخذ بظاهرِ بعض ما يُصادفنا من أعمال كَسِبَتْها

للملحمة أو غيرها من الأصناف الأدبية الأخرى ، بل لعل النَّظرة الشّاملة القائمة على الاطلاع والبحث تجعل من السِّيَر الشَّعبية ثروةً لا رُوائية وحسب لتراثنا العربيِّ ، بل ثروةً للمزيد من التُّراث الشَّعريِّ المتناثر بين أجزائها ومواقفها.

obeikandl.com

هوامش وتعليقات

الفصل الأول

(١) تحظى توني موريسون مؤلّفة « محبوبة » بمكانة كبيرة في الأدب الأمريكي المعاصر؛ فهي في طليعة الكاتبات الزّنجيات ، كما أنها في طليعة الكاتبات الأمريكيات اللاتي يُقدّمن الأدب النسائيّ الجديد . وفي « محبوبة » يتشابك العنصر الروائيُّ ، بالعنصر الفولكلوريّ الموروث ، وهو هنا العنصر الزّنجيُّ ؛ إذ محبوبة – البطلة – زنجيةٌ هربت من أسر صاحب المزرعة ، وتعاستها معه ومع ابنه ، وحكايات الاغتصاب والقهر . وفي هذه المحاولة البائسة للخلاص تفقد (محبوبة) ابنتها – وحين تستقرُّ آخر الأمر في مدينة أمريكية ما ، في حياةٍ أليمة ومتواضعة ، تظل ابنتُها حية في أعماقها تطاردها ، وتظهر لها : حُلماً مرة ، حيَّة مرة ، ذكرى مرة ، و وجوداً أليما ومقيماً دائماً . هذا كلُّهُ يُتيح سياقًا طليقًا للرواية ؛ لكنه مرتبط كلَّ الارتباط بالجذور الفولكلورية الزّنجية القديمة التي تُكوّن كلَّ الوجود الثقافيّ للبطلة ؛ لِتُشكّلَ النّسيج الفقريّ للرواية كلّها .

(٢) اختلط الأمر بين مصطلحَي الفولكور والأدب الشّعبيّ اختلاطًا كبيراً . وفي الدراسات الأولى للرُّواد في دنيا الدّراسات الشعبية سنجد هذا الاختلاط واضحاً ، وسنجد التّمييز بين المصطلحين مبهَماً إلى حدٍّ كبير ، وهذا يرجع بالدّرجة الأولى إلى التّرجمة للمصطلحات وعدم تطبيق المصطلح على الواقع العربيّ للموروث الشعبيّ .

(٣) راجع عالَم الفولكلور للدكتور محمد الجوهري ، والفولكلور ما هو

لفوزي العنتيل ، والفولكلور وقضاياه وتاريخه ليوري سوكولوف ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس ، وعلم الفولكلور لألكزندر هجوتي كراب ترجمة رشدي صالح ، ومقدمة في الفولكلور لأحمد مرسي ، ونظريات الفولكلور المعاصرة لـ د . دوسون ترجمة محمد الجوهري وحسين الشامي ، والفولكلور في العالم العربيّ لشوقي عبد الحكيم ، ومعجم الفولكلور للدكتور عبد الحميد يونس ، وغيرها .

(٤) راجع كتاب الدكتور أحمد كمال زكي (الأساطير) .

(٥) راجع حكايات الجانّ والحكاية المرحة وحكاية الحيوان والخرافة المحلية ، والخرافة المهاجرة عند ألكزندر كراب في كتابه علم الفولكور ترجمة رشدي صالح .

(٦) راجع عالم الفولكلور للدكتور محمد الجوهري .

(٧) التّابو مُصطلح أطلِق على ما هو محظورٌ تداوُلُه عملاً أو قولاً ؛ لأنه يعرِّض متداوِلَه للأذى السِّحري الموجود في هذا المحظور . وقد شاع استعمال المصطلح عند الأنثروبولجيِّين في كل اللغات ، وهو يحمل دائمًا نفس الدَّلالة ؛ فالتَّعامل مع التابو أو المحرَّم مصدرُ خطر على المتعاملين معه ، كما أنه بهذا التَّعامل يعرِّض المتعامل نفسه لخطر غضب الآلهة ونقمتهم عليه .

(٨) راجع معجم الفولكلور للدكتور عبد الحميد يونس ، الذي يذكر أن الكلمة معناها الأقارب ، أي الحيوان الذي ترتبط به العشيرة ، والذي يُعتبر الجدَّ الأكبرَ الذى انحدرت العشيرة منه . ويشير المعجم إلى دراسات فريزر عن الطُّوطمية وأصل الطوطمية أو بدايات الدّين والطوطمية عند أهل استراليا الأصليين .. ثم يشير إلى الدراسات الأنثروبولجية التالية لدراسات فريزر ، ويلخِّص هذه الدراسات بدقة ، ولهذا يحسن الرجوع إلى هذه المادة في معجم الدكتور يونس .

(٩) راجع السيرة الشعبية ، وأضواء على السيرة الشعبية ، والسِّير الشعبية العربية ، وكلُّها لفاروق خورشيد .

(١٠) راجع أرنولد كتل في كتابه مقدمة إلى الرواية الإنجليزية :

Arnold Kettle: An Introduction to the English Novel. Vol. I. London, Oxford University Press, 1956.

وراجع شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية للدكتور علي الراعي .

(١١) راجع الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ، والقصة في الأدب العربي القديم للدكتور محمود ذهني ، وشخصية المحتال للدكتور علي الراعي .

(١٢) راجع عالم الأدب الشعبي العجيب لفاروق خورشيد .

(١٣) راجع حضارة الإسلام لڤون جرونيباوم .

(١٤) راجع دائرة المعارف الإسلامية مادة ألف ليلة وليلة ، وكتاب ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوي ، وكتاب الدكتور عبد الحميد يونس المستشرقون وألف ليلة .

(١٥) هناك نظريتان تحكمان قضية التَّشابه في الموتيفات الفولكلورية عند كلِّ الشعوب : النَّظرية التي تتحدَّث عن انتقال الفولكلور من الهند عبر الشعوب الآريَّة إلى الفولكلور الأوروبيِّ ، وهي نظرية عنصرية تقوم أساساً على تفرُّد الشعوب الآريَّة بالإبداع الحضاريِّ ؛ إذ هي وحدَها القادرةُ على إفراز المنتوج الثقافيِّ الدِّراميِّ الذي يكوِّن التّيمات أو الموتيفات الفولكلوريّة التي دخلت فولكلور كلِّ الشعوب بعد ذلك عن طريق النَّقل والمحاكاة والتَّرجمة . ثم جاءت النَّظرية التي تسود الآن عند علماء الفولكلور ، التي تقوم على أساس أن كل الشعوب تساوَتْ في تفسيراتها الشَّعبية للعلاقات المحيطة بها ، في محاولةٍ

لفهم موقف الإنسان من ظواهر الكون ، وأن الاختلاف بين تفسيرات هذه الشعوب يكمن لا في الموتيفات المستعمَلة – التي تكاد تكون واحدة – وإنما يكمن في طريقة العلاج والتَّناول ، والأثر البيئيّ والحضاريّ الذي يترك طابَعه على المنتوج الفولكلوري ليُمايِزَ بين شعبٍ أو آخر .

(١٦) راجع مقال أدب الغرب الأمريكيّ لفاروق خورشيد في مجلة الهلال، وراجع كتاب عالم الأدب الشَّعبيّ العجيب للكاتب نفسه .

(١٧) راجع مقدمة الدكتور عبد العزيز الأهواني للتَّرجمة العربية لدون كيشوت ، وراجع الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ، وراجع القصة العربية القديمة للدكتور محمود ذهني ، وراجع عالم الأدب الشعبي العجيب لفاروق خورشيد .

(١٨) راجع السّيرة النبوية لابن هشام ، وراجع كتاب في الرواية العربية : عصر التَّجميع لفاروق خورشيد .

(١٩) راجع مقدمة علي الزيبق لفاروق خورشيد ، وأضواء على السِّيَر الشعبية للكاتب نفسه ، وراجع كتاب حكايات الشُّطار والعيّارين للدكتور محمد رجب النجار ، وراجع كتاب مقدمة إلى الأدب الإنجليزي لأرنولد كتل الذي سبقت الإشارة إليه في هامش (١٠) ، وراجع شخصية المحتال للدكتور علي الراعي .

(٢٠) راجع بديع الزمان للدكتور مصطفى الشكعة ، والمقامات للدكتور شوقي ضيف ، وكتاب شخصية المحتال للدكتور علي الراعي ، والأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ، وكتاب القصة في الأدب العربي القديم للدكتور محمود ذهني .

(٢١) راجع كتاب خيال الظل للدكتور إبراهيم حمادة ، وراجع كتاب الأدب المقارن للدكتور محمد غنيمي هلال ، وراجع كتاب جذور شعبية في

المسرح العربي لفاروق خورشيد ، وراجع كتاب خيال الظل للدكتور عبد الحميد يونس .

(٢٢) راجع كتاب أشكال الإبداع في التَّعبير الشعبيّ للدكتورة نبيلة إبراهيم ، وكتاب فنّ كتابة السيرة الشعبية للدكتور محمود ذهني وفاروق خورشيد ، وكتاب السِّيَر الشعبية العربية لفاروق خورشيد ، وكتاب السير الشعبية للكاتب نفسه ، وكتاب السيرة الشعبية للدكتور عبدالحميد يونس .

الفصل الثاني

(١) راجع الحكاية الخرافية ، تأليف فريدرش ڤون ديرلاين ، ترجمة الدكتورة نبيلة إبراهيم ، ص ١٧ وما بعدها من الفصل الأول من الكتاب .

(٢) راجع ألف ليلة وليلة ، للدكتورة سهير القلماوي .

(٣) راجع فجر الإسلام لأحمد أمين ص ٢٠٤ من الطبعة الخامسة ، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الفصل الخاص بابن المقفع وآثاره الأدبية .

(٤) المصدر السابق ، وراجع مناقشة حكاية الحيوان عند ديرلاين بدءاً من صفحة ٧٧ .

(٥) ص ١٨ الحكاية الخرافية وما بعدها .

(٦) كليلة ودمنة باب (عرض الكتاب) .

(٧) التفريق هنا بين المتلقّي العاديّ ، وبين المتلقّي المثقَّف ، يلفت إلى الإحساس بأن حكايات الحيوان هذه ستدخل – إن لم تكن داخلة من الأصل– في المتداول الشَّعبيّ من الحكايات ، فهي من كلام (العوام) وحكاياتهم ، وهو يحاول أن ينبّه إلى أن القضية أكبر من تسلية العوامّ ، بما يتداولونه في أسمارهم من هذه الحكايات التي جاءت على ألسنة الحيوانات و (البهائم) . راجع ص ٣٦ من كليلة ودمنة .

(٨) لعل حِسّ ابن المقفع كمبدع سبق حِسّ كل البلاغيين ، وأصحاب

النقد الأدبي في إفراده أصحاب الفكر بمنحى خاص في فهم النص الأدبي ، وهو هنا يقدم ثلاثة مستويات : مستوى فهم العوام ، ومستوى فهم المثقّفين ، ثم المستوى الثالث ، وهو مستوى فهمِ مَنْ أسماهم بالفلاسفة . وهو ما يؤكد نظرية القراءات المتعدِّدة للنص الأدبيِّ ، وهو ما وقف عنده الأستاذ أمين الخولي في (فن القول) كانطلاقةٍ لتحرير البلاغة وتجديد نظرتها إلى النص الأدبي .

(٩) راجع ص ٢٠ من الحكاية الخرافية لديرلاين ، وما بعدها .

(١٠) راجع ص ٣٢ من الحكاية الخرافية لديرلاين .

(١١) راجع الغصن الذهبيّ لجيمس فريزر .

(١٢) راجع الحكاية الخرافية لديرلاين .

(١٣) راجع ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوي ، وراجع مادة ألف ليلة وليلة في دائرة المعارف الإسلامية .

(١٤) راجع الحكاية الخرافية لديرلاين .

(١٥) راجع أوائل المجلد الثالث من ألف ليلة وليلة .

(١٦) راجع نسخة جالان على النسخة العربية ، ولاحظ غياب حكاية علي بابا ، وحكاية علاء الدين والمصباح السِّحريِّ .

(١٧) راجع الطبعة الشامية من ألف ليلة وليلة .

(١٨) راجع عالم الأدب الشعبيّ العجيب لفاروق خورشيد ، وراجع أيضاً الموروث الشعبيّ للمؤلف نفسه .

(١٩) راجع كتاب أشكال التّعبير في الأدب الشعبي للدكتورة نبيلة إبراهيم .

(٢٠) ونحن نتحدث عن الحكاية الخرافية هنا باعتبارها جزءاً من الأدب الشّعبيِّ ، ولا نُدخل فيها الحكاية الشعبية المتداولة باعتبارها من الفولكلور التلقائيِّ العفويّ الذي لا يدخل في إطار الأدب الشّعبيِّ . ويُفرّق بينهما ديرلاين

في كتابه الحكاية الخرافية في ص ١٢٦ بقوله : « إن الحكاية الخرافية بكل ما فيها من عناصر تُعَدُّ أدباً ، أما الحكاية الشَّعبية فهي تمتزج بالواقع الحقيقيِّ في أعمق أعماقه ، وليس لها طابَع أدبيّ صِرْف .» ويعود ليؤكِّد هذا المعنى بقوله : « الحكايةُ الخرافية ذاتُ طريقة تجريديَّة في العَرْض كما أنها تسمو بالموضوع والصور إلى درجة مثالية ، أما الحكايةُ الشعبية فحِسِّيَّة .» ثم يقول : « إن الحكاية الشَّعبية جادَّة في طابعها ، أما الحكاية الخرافية فهي تتحرَّك بين ما هو جادٌّ وما هو هزليٌّ .» آخر الأمر فإن الحكاية الشعبية عندنا فولكلور وليست أدباً شعبيا ، وهي قد تَدخل في تكوينات الحكاية الخرافية ، ولكنها حتى حين تدخل في هذه التَّكوينات ليست أدباً ؛ وإنما هي مأثور شعبيٌّ لم يَرْقَ إلى مرتبة الأدب ، الذي يحتاج إلى نوع من التَّنظيم والشَّكل ، يتحقَّق في الحكاية الخرافية التي تدخل به إلى دنيا الأدب الشَّعبيِّ . فالحكاية الشَّعبية قد تدخل في مكوِّنات الوحدات التي تكون إحدى جزئيات السِّيرة الشعبية ، ولكن بعد أن تدخل في إطار الحكاية الخرافية أولاً .

(٢١) راجع نشأة التَّدوين التاريخيِّ عند العرب للدكتور حسين نصار .

(٢٢) راجع أضواء على السِّير الشَّعبية لفاروق خورشيد .

(٢٣) راجع جذور شعبيّة للمسرح العربيِّ لفاروق خورشيد .

(٢٤) راجع فجر الإسلام لأحمد أمين .

(٢٥) راجع اللغة والحضارة للدكتور مَصطفى مندور .

(٢٦) راجع حديث الأربعاء للدكتور طه حسين في كل أجزائه .

(٢٧) راجع كتاب الدكتورة نفوسة زكريا عن معارك العامية والفصحى .

(٢٨) راجع فصل الكهانة في كتاب جذور شعبية للمسرح العربي .

(٢٩) راجع الشعر والشعراء لابن قُتَيبة .

(٣٠) راجع مقالاً لنا نُشِر بعنوان « الأدبُ الشَّعبيُّ والوحدة العربية » في

عددٍ من أعدد مجلة العربي في الخمسينيات لست أذكره ، ولست أجده تحت يدي الآن .

(٣١) أستثني من هذا بعضَ الجهود الجادّة للدكتور محمد عوني عبد الرؤوف ، والدكتور أحمد حجازي ، والدكتور عبد العزيز مطر .

(٣٢) قال تعالى في الآية ٦٩ من سورة المائدة ﴿ إنَّ الذينَ آمنوا وَالَّذينَ هادوا وَالصّابِئونَ والنّصارى مَنْ آمنَ بِاللّهِ وَالْيومِ الآخرِ وعَمِلَ صالِحاً فَلا خَوفٌ عليهِمْ وَلا هُمْ يَحزَنونَ .﴾ صدق الله العظيم

ويقول تعالى في سورة البقرة الآية ٦٢ ﴿ إنَّ الّذينَ آمنوا وَالّذينَ هادوا وَالنّصارى والصّابِئينَ مَنْ آمَنَ بِاللّهِ وَاليوم الآخرِ وعَمِلَ صالحاً فَلَهُمْ أجْرُهُم عِنْد رَبِّهِمْ وَلا خَوْفٌ عَلَيهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنون .» صدق الله العظيم .

(٣٣) تحدَّث القرآن الكريم عن عاد وثمود ، طسم وجديس ، وعن العماليق والجراهمة ، وكلُّها شعوب بادَتْ قبل ظهور الإسلام .

(٣٤) ذكر القرآن الكريم موقف عادٍ من هود ، وموقف ثَمود من صالح ، وموقف الكَنْعانيّين من إبراهيم ، وموقف الفراعنة من موسى ، وموقف آل نوح منه ومن دعوته .

(٣٥) هذا مبحث ممتلئ بالمزالق ، ولكنه مبحث هامٌ وضروريٌّ بالنّسبة لدراستنا عن السِّيرة الشعبية ، وخاصة تلك التي يقوم فيها الجانُّ بأدوار رئيسية لا تقلُّ عن أدوار الأبطال من الإنس أهمية وفَعاليَّة في مسار العمل الروائيِّ ، وأبرزها سيرةُ سيف بن ذي يزن .

فأولاً – ساوى القرآن الكريم بين الإنس والجنِّ في سبب الخَلْق ، إذ يقول تعالى في آية ٥٦ من سورة الذّاريات ﴿ وَما خلقْتُ الجِنَّ وَالإنْسَ إلا لِيَعْبُدونَ .﴾ صدق الله العظيم .

كما ساوى القرآن الكريم بينهما في المسئولية والعقاب ، يقول تعالى في

سورة الأنْعام ، الآية (١٣٠) ﴿ يا مَعْشَرَ الجِنِّ وَالإنْسِ أَ لَمْ يَأتِكُمْ رُسُلٌ مِنْكُم يَقُصّونَ عَلَيْكُمْ آياتي وَيُنْذِرونَكُمْ لِقاءَ يَوْمِكُمْ هَذا قالوا شَهِدْنا عَلى أنْفُسِنا وَغَرَّتْهُمُ الحَياةُ الدُّنيا وَشَهِدوا عَلى أنْفُسِهِمْ أنَّهم كانوا كافِرين .﴾ صدق الله العظيم .

كما يتساوى الاثنان – أيضاً – في الطاعة لأمر الله ؛ إذ يُسخِّرهم لخدمة سليمان ، يقول تعالى في سورة النمل الآية ١٧ ﴿ وَحُشِرَ لِسُلَيْمانَ جُنودُهُ مِنَ الجِنِّ والإنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يوزَعونَ .﴾ صدق الله العظيم . ويقول تعالى في سورة سَبَأ الآية ١٢ ، ١٣ ﴿ وَلِسُلَيْمانَ الرِّيحُ غُدُوُّها شَهْرٌ وَرَواحُها شَهْرٌ وَأَسَلْنا لَهُ عَيْنَ القِطْرِ وَمِن الجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإذْنِ رَبِّهِ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُم عَنْ أمْرِنا نُذِقْهُ مِنْ عَذابِ السَّعيرِ . يَعملُونَ لَهُ ما يَشاءُ مِنْ مَحاريبَ وتَماثيلَ وَجِفانٍ كَالْجَوابِ وَقُدورٍ راسِياتٍ اِعْمَلوا آلَ داودَ شُكْراً وَقَليلٌ مِنْ عبادِيَ الشَّكورُ .﴾ صدق الله العظيم .

وثانيا – جعل القرآن الكريم من الجنِّ سبباً لغواية الإنسان وخديعته ، يقول تعالى في سورة الجنّ الآية ٦ ﴿ وَأَنَّهُ كانَ رِجالٌ مِنَ الإنْسِ يَعوذونَ بِرِجالٍ مِنَ الجِنِّ فَزادوهُمْ رَهَقاً .﴾ صدق الله العظيم . ويقول تعالى في الآيتين ٤٠ و ٤١ من سورة سَبَأ ﴿ وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ جَميعاً ثُمَّ يَقولُ لِلْمَلائِكَةِ أَ هَؤُلاءِ إيّاكُمْ كانوا يَعْبُدونَ قالوا سُبْحانَكَ أَنْتَ وَلِيُّنا مِنْ دونِهِمْ بَلْ كانوا يَعْبُدونَ الجِنَّ أَكْثَرُهُمْ بِهِمْ مُؤمِنونَ .﴾ صدق الله العظيم .

وثالثا – أثبت القرآن الكريم للجنِّ القدراتِ الخارقة التي تفوق طاقة الإنسان العاديّ وقدراته . راجع الآية ١٧ من سورة النمل الموجودة في هذه الحاشية ، كما يقول تعالى في الآية ٣٩ من سورة النمل ﴿ قالَ عِفْريتٌ مِنَ الجِنِّ أنا آتيكَ بِهِ قَبْلَ أنْ تَقومَ مِنْ مَقامِكَ وَإنّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أمينٌ .﴾ صدق الله العظيم .

وهناك رابعا – هذه العلاقة المزدوجة بين الجنِّ والإنس ، إذ يقول تعالى

في سورة الرحمن الآية ٥٦ ﴿ فيهنَّ قاصِراتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلا جانٌّ .﴾ صدق الله العظيم . ويقول في نفس السّورة الآيات ٧٠ و ٧١ و٧٢ و ٧٣ و ٧٤ : ﴿ فيهِنَّ خَيْراتٌ حِسانٌ . فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُما تُكَذِّبانِ . حورٌ مَقْصُوراتٌ في الخِيامِ . فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُما تُكَذِّبانِ . لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلا جَانٌّ .﴾ صدق الله العظيم .

(٣٦) قال تعالى في سورة الأعراف الآيات ٢٣ و ٢٤ و ٢٥ ﴿ قالا رَبَّنا ظَلَمْنا أَنْفُسَنا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنا وَتَرْحَمْنا لَنَكونَنَّ مِنَ الخاسِرينَ . قالَ اهْبِطوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ في الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتاعٌ إِلى حينٍ . قالَ فيها تَحْيَوْنَ وفيها تَموتونَ وَمِنْها تُخْرَجونَ .﴾ صدق الله العظيم .

(٣٧) ورد حديث السحر وما لَدى السَّحرة من معرفة تضرُّ ولا تنفع ، ودورهم في غواية الناس كثيراً في القرآن الكريم ، ولكن الآية ١٠٢ من سورة البقرة ترتبط بموضوعنا كل الارتباط ، فهي تقول : ﴿ وَاتَّبَعوا ما تَتْلو الشَّياطينُ عَلى مُلْكِ سُلَيْمانَ وَما كَفَرَ سُلَيْمانُ وَلَكِنَّ الشَّياطينَ كَفَروا يُعَلِّمونَ النّاسَ السِّحْرَ وَما أُنْزِلَ عَلى المَلَكَيْنِ بِبابِلَ هاروتَ وَماروتَ وَما يُعَلِّمانِ مِنْ أَحَدٍ حَتّى يَقولا إِنَّما نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلا تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمونَ مِنْهُما ما يُفَرِّقونَ بِهِ بَيْنَ المَرْءِ وَزَوْجِهِ وَما هُمْ بِضارّينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلا بِإِذْنِ اللهِ وَيَتَعَلَّمونَ ما يَضُرُّهُمْ وَلا يَنْفَعُهُمْ وَلَقَدْ عَلِموا لَمَنِ اشْتَراهُ ما لَهُ في الآخِرَةِ مِنْ خَلاقٍ وَلَبِئْسَ ما شَرَوْا بِهِ أَنْفُسَهُمْ لَوْ كانوا يَعْلَمونَ .﴾ صدق الله العظيم .

(٣٨) راجع الآية ٤٤ من سورة يوسف ، والآية ٥ من سورة الأنبياء .

(٣٩) نُسبت هذه الإسرائيليات إلى أسماءٍ كثيرة لرواة معروفين قبل كَعْبِ الأحبار و وَهْبِ بن منبِّه وعُبيد بن شَرِيَّة وعبد الله بن سَلول وغيرهم .

(٤٠) راجع كتاب في الرّواية العربية : عصر التّجميع ، الذي ناقشتْ فصوله الأخيرة جهودَ ابنِ هشام بالنسبة لهذه الكتب . وابنُ هشام هنا يمثِّل

بداية عصر التأليف ، في الرواية العربية ، وهو العصر السّابق لعصر الإبداع الذي تمثله السّيرة الشعبية العربية ، وكتب المجمّعات القصصية الكثيرة .

(٤١) جعلتْ ألف ليلة والسّيرة الشعبية من السّحر عِلْماً يُدرس ويُتعلّم ؛ بل جعلته جزءاً من ثقافة العصر الذي لا بدَّ من تعلُّمه لتكمل لمثقّف العصر أدوات ثقافته . وهي ظاهرة تستند في أساسها لقصة يوسف القرآنية في تعلُّمه لتفسير الأحلام ، ولمعجزة موسى السّحرية التي جعلته يُبطل سحر الكهنة الكفار .

(٤٢) سيرة سيف بن ذي يَزَن هي أبرز السِّيَر التي استُعمِل فيها السحر بكثرة واضحة ، في حين استعمل في باقي السِّير بدرجات متفاوتة ، وخاصة في سيرة علي الزيبق المصريّ . وسنلاحظ أن هاتين السيرتَيْن بالذات كُتِبا عن مصر ، وعكَستا جوا مصريا أسطوريا في سيرة سَيْف ، و واقعيا في سيرة علي الزيبق .

(٤٣) راجع فصل الزمان والمكان في هذه الدراسة .

(٤٤) تُسمّي السيرة الساحر الخيِّر باسم الحكيم ، كما تدور الأحداث في الأرض المصرية دون وقوف عند جزئيّات الوصف المكانيّ ؛ وإنما هي تَعْبر خلال معابد ومسلات من الواضح أنها متأثرة بالآثار المصرية ، كما يبدو الأثر المصري واضحاً في تسميات الأبطال ، فهناك المَلِكة (جيزة) ، والحكيم (أخميم) الطالب ، والملك (أبو تاج) والبطل (دمنهور) الوحش ، إلى آخر التّسميات المرتبطة بالمدن المصرية .

(٤٥) استمدَّ الخيال الشعبيُّ في السيرة الشعبية ، وفي ألف ليلة وليلة – الكثيرَ من الصور عن سليمان وقوّته وعالمه السِّحريّ من تفسير المفسِّرين للآيات القرآنية عن سليمان . راجع سورة النمل وسبأ والأنبياء والأنعام والنساء والبقرة .

(٤٦) يسمي فريز في كتابه الغصن الذهبيّ السحر باسم العِلْم الأول ، أو العلم القديم ، وهو العلم الذي عرَفه العالم القديم ، وجَمَع بين المعلومة

الحقيقية ، وارتباطها المعبديّ ، ورمزها العقائديّ ، ومخاوف الإنسان ، وعمل الخيال الشعبيّ وهو عِلْم المعبد الذي كان الكهنة يتناقلونه في سِرِّية كاملة ؛ ليحافظوا على سيطرتهم على عقليات أتباع الأديان القديمة و ولائهم الدّائم . ومن هذا العلم خرجَتْ كلُّ العلوم التي عرفتْها البشرية حين انفصلتْ هذه العلوم عن الزَّخم الخياليّ ، ودخلت عالَم التَّجريب المعمليّ . فالسحر هو عِلْم الإنسان قبل أن يملك ناحية التَّجريب ، وقبل أن يتحرَّر العقل من مزيج الخيال والمعرفة والأسطورة الذي تحكَّم فيه فترة طويلة من عمر البشرية .

(٤٧) راجع مشاهد هذه الحروب في سيرة سيف بن ذي يَزن ، وستجد صورةً لما قدَّمه الخيال الشعبيُّ لحروب الذَّرة والحروب الكونية ، وكأنك تقرأ إبداع أحد كتّاب الخيال العلميِّ المعاصرين . ولنا في هذا الموضوع مقالٌ نُشِر في مجلة الفنون الشَّعبية الفَصْلية .

(٤٨) راجع الحاشية (٣٧) من هذه الحواشي .

(٤٩) راجع العرائس للثَّعالبيّ ، وقصص الأنبياء ، وتفسير القرطبي ، ونهاية الأرب .

(٥٠) راجع الحاشية (٣٧) من هذه الحواشي .

(٥١) المجلد الأول من ألف ليلة وليلة .

(٥٢) راجع المجلد الثالث من ألف ليلة وليلة .

(٥٣) المجلد الأول من ألف ليلة وليلة .

(٥٤) المجلد الثاني من ألف ليلة وليلة .

(٥٥) المجلد الثالث من ألف ليلة وليلة .

(٥٦) راجع الحاشية (٣٥) من هذه الحواشي .

(٥٧) راجع عالم الأدب الشعبي العجيب للمؤلف .

(٥٨) راجع ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوي .

(٥٩) المصدر السابق .

(٦٠) راجع العرائس للثعالبي .

(٦١) راجع في بلاد السندباد للمؤلف .

(٦٢) راجع نهاية الأرب للنُّويْري ، ومروج الذهب للمسعوديّ .

(٦٣) راجع الجزء الأول ، المجلد الأول من سيرة سيف بن ذي يزن .

(٦٤) راجع المسعودي في مُروج الذهب والنُّويري في نهاية الأرب .

(٦٥) راجع قصة فداء عبد الله في سيرة ابن هشام .

(٦٦) تمتلئ سيرة الهلاليّة بِضَرْب الرمل ، وأبو زيد نفسُه رَمّال يعرف ضَرْب الرَّمل ، ويقرأ من خلاله الغيب . كذلك سيرة الزّير سالم تمتلئ في قِسْمها الأول بالرَّمّالين الذين يستعين بهم الملك حسّان التُّبَّعِيُّ لمعرفة الغيب وقراءة المستقبل . وصورة الرَّمّال الذي يتنكَّر في زيّ سَلال الخيل ؛ ليعرف مكان الخيل ، ويرسُم خُطّة سلّه أو سرقته – متكررة في سيرة عنترة بن شدّاد ، وسيرة ذات الهِمّة . وما زال الضمير الشعبيُّ المصريُّ إلى الآن يتحدَّث عن قارئة الودع ، والمغربيّ الكذاب الذي يفتح الكتاب .

(٦٧) السّيرة النّبوية لابن هشام ممتلئة بهذه الصُّور ، وسنجد أصداءها في كتب الأدب والتاريخ كنهاية الأرب للنويري ، ومروج الذهب للمسعودي ، والعقد الفريد لابن عبد ربّه .

(٦٨) تابع هذا في قصة موسى في القرآن الكريم ، وتابِعْه في ولادة عنترة ابن شداد في سيرة عنترة ، وفي وِلادة حمزة في سيرة حمزة البهلوان ، وتابِعْه في سيرة سيف بن ذي يزن ، ونبوءة وزيرَي الملك سيف أرعد حول سيف بن ذي يزن والطفلة شامة ابنة الملك أفراح .

(٦٩) راجع الجزء الأول ، المجلد الأول من سيرة عنترة بن شدّاد .

(٧٠) راجع الجزء الأول ، المجلد الأول من سيرة حمزة البهلوان .

(٧١) راجع سورة يوسف ، وراجع العرائس في حديثه عن يوسف ، وراجع قصص الأنبياء للثعالبي .

(٧٢) راجع مروج الذهب ، وراجع فصولاً مستقلّة كتبها النُّويري عن هذه (العلوم) التي اعتبرها خاصّةً بالعرب دون غيرهم ، كما فعل المسعوديُّ تماماً .

(٧٣) راجع سيرة الزير سالم في أجزائها الأولى .

(٧٤) راجع سورة الكهف ، الآيات من ٦٠ حتى ٨٢ .

(٧٥) راجع كتابنا موسى والخضر .

(٧٦) قال تعالى في سورة يونس الآية ١٩ ﴿ وَما كانَ النّاسُ إلا أمّةً واحِدَةً فَاخْتَلَفوا وَلَوْلا كَلِمَةٌ سَبَقَتْ مِنْ رَبِّكَ لَقُضِيَ بَيْنَهُمْ فيما فيهِ يَخْتَلِفونَ .﴾ صدق الله العظيم . ويقول تعالى في سورة الشّورى الآية ١٠ ﴿ وَما اخْتَلَفْتُمْ فيهِ مِنْ شَيْءٍ فَحُكْمُهُ إلى الله ذَلِكُمُ الله رَبّي عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإلَيْهِ أنيبُ .﴾ صدق الله العظيم . ويقول في الآية ٦ من سورة يونس ﴿ إنَّ في اخْتِلافِ اللَّيْلِ وَالنَّهارِ وَما خَلَقَ الله في السَّمواتِ وَالأرضْ لآياتٍ لِقَوْمٍ يَتَّقونَ .﴾ صدق الله العظيم . ويقول تعالى في سورة هود الآية ١١٨ : ﴿ ولو شاء ربُّكَ لجعل الناسَ أمةً واحدَةً وَلا يزالونَ مُخْتلفين .﴾

(٧٧) راجع الآيات ٢٧ الرَّعد ، ٤ ، ٢٧ إبراهيم ، ٨ فاطر ، ٣٤ غافر وغيرها كثير .

(٧٨) راجع الأجزاء الأولى من المجلد الأول من سيرة الظاهر بيبرس .

(٧٩) راجع سيرة ذات الهِمّة .

(٨٠) اسمه في السّيرة الشّعبية (عتمان بن الحبلي) ، وقد آثرنا تسميته بهذا الاسم لأنه كان يَستعمِل (الرّزّة) في ضَرْب ضحاياه ، وأخْذِ الإناوات منهم ، وقدِ استعملنا هذه التّسمية في رواية (حَفْنَة من رجال) المطبوعة ، وفي المسلسل الإذاعي (منتصرون لكن أغراب) المُذاع .

(٨١) أورثه القاصُّ الشعبيُّ في سيرة الظاهر بيتَ جوان البطل الصليبيّ ، والجاسوس الرئيسيّ في سيرة ذات الهِمة ، وهو بَيْتُ جوان ، الموجود في (بير جُوان) في الجمالية ، مما يشي بِصِلاتٍ روائية وفنية بين السِّير الشعبية ، تحتاج إلى وقفةٍ وتأمل من الدّارسين الشعبيين .

(٨٢) راجع المجلد الأول من سيرة الظاهر بيبرس .

(٨٣) راجع سورة الكهف من الآية ٨٣ في الحديث عن ذى القرنين وحتى الآية ٩٣ من نفس السورة .

(٨٤) سيرة ذات الهمة ، وسيرة الظاهر بيبرس ، وسيرة علي الزيبق .

(٨٥) سيرة عنترة بن شدّاد ، وسيرة حمزة البهلوان ، وسيرة الزير سالم .

(٨٦) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٨٧) اِقرأ الحيوان ، والأشباه والأضداد للجاحظ .

(٨٨) قال تعالى في سورة الإخلاص : ﴿ قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ . اللَّهُ الصَّمَدُ . لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ . وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ .﴾ صدق الله العظيم

(٨٩) راجع دراستنا الكاملة لهذا الموضوع في جذور شعبية في المسرح العربيّ ، وفي كتاب الموروث الشّعبي .

الفصل الثالث

(١) راجع كتاب السِّير الشعبية من سلسلة كتابك ، إصدار دار المعارف .

(٢) راجع ملوك المناذرة والغساسنة والتَّبابعة ، وراجع قصة صخر آخر ملوك العرب ، وقصة محاولة ابنه امرئ القيس الثأر له ، واسترجاع ملكه ، في كتب الأدب والتاريخ عامة . وراجع ديوان امرئ القيس ، وقصته في الأغاني للأصفهاني .

(٣) راجع أخبار الشّعراء الصعاليك في الأغاني ، وراجع رسالة الهَزْليين

للدكتور أحمد كمال زكي ، وراجع الأغاني في الشعراء الصعاليك ، وراجع نهاية الأرب للنّويري ، وراجع دراسة الدكتور يوسف خليف عن شعر الصّعاليك .

(٤) راجع كتاب سيرة عنترة للدكتور محمود ذهني ، وخاصة الجزء الأخير الذي خصّصه لعنترة بين التاريخ والسيرة .

(٥) كان الدكتور عبد الحميد يونس رحمه الله بصدد دراسة مستفيضة عن هارون الرشيد كبطل شعبيٍّ فرض اسمه على كل الأعمال الشّعبية التي تحدّثت عن الملوك المسلمين . وكان يريد أن يَبْعُد بالدِّراسة عن الدراسة التاريخية التي طرقها دارسون كثيرون ، وأحسّ أنها لم تُوفِّ الشخصية الشعبية لهارون الرشيد حقَّها . وأعتقِد أنه بدأها بالفعل ، وقَطع فيها مرحلة طويلة ؛ ولكن ما أنجزه منها لم يُنشر .

(٦) انظر ألف ليلة وليلة ، وحكايات الحشّاشين ، ونوادر الحمقى والنّوكى والمغفّلين .

(٧) انظر قصص الأنبياء للثعالبي .

(٨) انظر الحديث عن سليمان في كتاب العرائس ، وقصص الأنبياء للثعالبي .

(٩) انظر التّيجان لوهب بن منبه ، وأخبار ملوك اليمن لعُبيد بن شَرِيَّة الجرهمي ، وانظر في الرواية العربية : عصر التّجميع للمؤلف .

(١٠) المدهش أن سيرة حمزة البهلوان (طبعة محمد صُبيح) تحمل في صفحتها الثالثة تأكيداً للمعنى الذي ذهبنا إليه عن الملوك الذين يحوِّلهم الضمير الشعبيُّ إلى أسماءٍ رامزة لكل ملوك شعبٍ معيَّن ؛ إذ تقول السيرة (وقد أطلِق على كلِّ ملك تولّى تَخْت هذه الممالك لقبُ كسرى أنوشروان ، صاحب التّاج والإيوان .)

(١١) لم يُصِب الماءُ المقدَّس عقب أخيل فغَدا هو نقطة ضعفه التي نالتْه فيه ضربةُ غدرٍ قضتْ عليه . راجع الأساطير الإغريقية .

(١٢) قوة شمشون الجبّار كانت تكمن في شَعره ، وعندما تعرِف دليلة هذا السِّر تحتال حتى تتمكَّن من قَصِّ شَعره ، فيغدو شمشون بلا حولٍ ولا قوة ، وتتركه مقيداً في أحد أعمدة المعبد فريسة سهلة لأعدائه . راجع التَّوراة .

(١٣) في سيرة عنترة بن شدّاد : يعجز أعداؤه عن قتله رغم كل ما يصيبونه به من جِراح ، حتى لقد كان يبدو وكأنه كلَّما جُرِح جرحاً جديداً ازداد قوة ومناعة ؛ ولكنَّ عدوه (الأسد الرهيص) الذي سَل عنترةُ عينيه فعَمي ، بعد أن تكرَّر غدره بعنترة كلما أسره وصفح عنه – يتعقَّب عنترة مستعيناً بحاسة السَّمع التي أرهفِت عنده بعد فقده لبصره ، حتى دخل وراءه دَغَلاً كان عنترة يتخلَّص من مائه فيه ، فصوَّب الأسد الرَّهيص سهمه إلى مخرج الماء مستعيناً بسمعه ، وأطلق السَّهم ، فأصاب عنترة الإصابة التي قضَتْ عليه . راجع الأجزاء الأخيرة من سيرة عنترة بن شداد .

(١٤) تكثُر هذه (الوحدة) الشَّعبية في الحكايات الخرافية العربية ، سواء منها ذات الأصول الجزيريّة أو ذات الأصول الفرعونيّة أو البابليّة أواليمنيّة ، حيث يَطلب الملك من البطل الذي يريد أن يُثبت جدارته بابنته مهراً معجِزاً ؛ ولكنه يرتبط بمرض معيَّن أصاب الملك أو الأميرة التي يحبُّها البطل ، ولإحضار هذا المهر يمرّ البطل بمهالكَ كثيرة ؛ ليعود بالمهر المطلوب وقد أثبت جدارته . وقد أثَّرت هذه الحكايات في ألف ليلة وليلة ، وفي سيرة علي الزيبق بالذات .

(١٥) راجع الجزء الخاصّ بالأميرة جيزة والفتيات اللاتي أسرهن الجنّي في سيرة سيف بن ذي يزن .

(١٦) راجع التّيجان لوهب بن منبه ، وانظر قصة الجليلة وحسّان اليماني في سيرة الزير سالم .

(١٧) راجع المجلد الأول من سيرة عنترة بن شدّاد .

(١٨) راجع السّيرة النّبوية لابن هشام ، وراجع نهاية الأرب للنُّوَيري ، وراجع رواية فريد أبو حديد الوعاء المرمريّ .

(١٩) راجع في بلاد السِّندباد للمؤلف ، وراجع حكايات جرَتْ في عُمان، طبعة وزارة التراث القوميّ والثقافة العُمَانيّة .

(٢٠) جـ ١ سيرة حمزة البهلوان وما بعدها .

(٢١) راجع حكاية موسى في العرائس ، وقصص الأنبياء للثعالبي ، وراجع الجزء الأول من سيرة علي الزيبق المصريّ ، وراجع الجزء الأول من سيرة سيف بن ذي يزن .

(٢٢) راجع الفصل السّابق من هذا الكتاب .

(٢٣) وستجد هنا تكراراً لحكاية موسى الذي تربّى في قصر فرعون .. راجع قصة فرعون وموسى في القرآن الكريم ، وكتب التفاسير ، وقصص الأنبياء للثعالبي .

(٢٤) راجع سيرة عنترة بن شدّاد ، وراجع فن كتابة السيرة الشعبية لفاروق خورشيد ومحمود ذهني .

(٢٥) راجع في بلاد السندباد للمؤلّف .

(٢٦) راجع السيرة النبوية لابن هشام ، وراجع أخبار ملوك اليمن لعُبيد بن شَرِيَّة الجرهميّ .

(٢٧) راجع بين الحبشة والعرب لعبد المجيد عابدين ، وراجع مقدمة رواية سيف بن ذي يزن للمؤلف .

(٢٨) راجع مقدمة عالم الأدب الشعبي العجيب للمؤلف .

(٢٩) راجع مقدمة رواية سيف بن ذي يزن للمؤلف .

(٣٠) الذي لا شك فيه أننا نحتاج إلى هذه التسمية لنحلَّ المشكلة القائمة في مواجهة رجال التاريخ والأدب بعامة ، والأدب الشَّعبيّ بخاصة ؛ فاصطلاح القومية العربية ربّما كان يصلح اليوم كشعار سياسيٍّ ؛ ولكنه لا يصلح لِيُطبَّق على موقف الأمة في العصور الوسطى التي نتحدّث عنها . فقد تراجعت القياداتُ العربية عن مكان الصَّدارة لا في القيادة السياسية وحسب ، وإنما في القيادة الفكرية والثقافية أيضاً . كما بدأ أبناء الشعوب التي دخلت الإسلام منذ أوائل الفتح الإسلاميّ يبرعون في اللغة العربية وإبداعاتها ، كما بدأوا يتفقَّهون في الدّين الإسلاميّ ويَفْقَهون فيه ، كما تُرِكت القيادة العسكرية لا لأبناء الشّعوب المسلمة هؤلاء ، وإنما لمجلوبين من بلادٍ أخرى لم يكن دينُهم الأصلي هو الإسلام ، ولم يكن لهم أي ماضٍ في ممارسة الحياة في ظل القيادة العربية أو الإسلامية ، كما أنهم لا يعرفون العربية أصلاً ، وبِتعلُّمهم الإسلام ودخولهم فيه أصبح هذا هو انتماؤهم الوحيد الذي يجمع بينهم وبين أبناء الشعوب التي تُكوِّن البناء الحقيقيَّ لأبناء الشعوب المسلمة ديناً ، التي اتَّخذت العربية لغة من أزمنه قديمة ، أي منذ الفتح الإسلاميّ . كما أن ظروف العصر حتَّمت أن يكون الصراع الاستعماريُّ بين أوربا والشَّرق الأوسط صراعاً دينيا إلى حدٍّ كبير ، وكأنها مواجهة بين الصَّليبيِّين والمسلمين ؛ ومن هنا كانت حتمية ظهور ما يُمكن أن نسمِّيه بالقومية الإسلامية ؛ ليفسر لنا هذا المصطلح حقيقة التَّكوين التي سادت الوجودَ الفكريَّ للمنطقة في هذه المرحلة .

(٣١) راجع المجلد الأول من سيرة الظاهر بيبرس ، فقد توقَّفت السيرة كثيراً عند مرحلة جَلْب مجموعة بيبرس وأيبك وقُطُز وزملائهم ، وكيفية تمرينهم ، وإيصالهم إلى مَنِ اشتروهم من مماليك الملك الصالح ، أو إلى الملك الصالح نفسه .

(٣٢) راجع النجوم الزاهرة لابن تغري بردي .

(٣٣) راجع المصدر السابق ، وراجع ابن الأثير والمقريزي .

(٣٤) راجع المصادر السابقة .

(٣٥) نفس المصادر السابقة .

(٣٦) راجع النجوم الزاهرة لابن تَغْري بَرْدي .

(٣٧) راجع السيرة الشعبية للظاهر بيبرس في أجزائها الأولى والوسطى .

(٣٨) المقصود هنا هو الحجُّ السَّنويُّ الذي كان المماليك يحتفون به احتفاء كبيراً ، ونظرة في ابن تغري بردي عن طلعة الحجّ عند أمهات المماليك تكشف عن الأهمية البالغة – التي كان المماليك يؤمنون بها – لهذا الطَّقس الدّينيّ الذي تحوَّل عندهم إلى احتفاليَّة رسمية وشعبيَّة معاً ، وكان بعضهم يأخذ شجراتِ الخضروات والفاكهة مزروعةً في أصُص على الجمال ، كما كان بعضهم يستورد الثَّلج من جبال لبنان ليصحبه في طريقه ، كما أن الأموال التي كانت تُعَدُّ لإنفاقها على (فقراء الحَرَمَيْن) كانت من الضَّخامة والبَذخ بشكل مُلفِتٍ ؛ بحيث كانت هذه الزيارات في الحقيقة تمثِّل نزحاً سنويا لأموال مصر والشام ؛ لِتُنفق في هذه الرحلة ، التي غدت تقليداً عند كلِّ السلاطين والأمراء المماليك .

(٣٩) راجع ابن تَغْري بردي في الجزء التاريخيِّ الخاص بإعادة الخلافة العباسية في حديثه عن الظاهر بيبرس وسنوات حكمه ؛ ولكننا نقف أكثر عند سيرة الظاهر بيبرس الشَّرعية ، حيث سنجد أن كُتّاب السيرة جعلوا هذا الموضوع شُغْلَهم الشاغل في نسجهم الروائي للأجزاء الأولى من السيرة . فقد جعلوا من الأكراد – وهم هنا يعنون الأيوبيين – أصحابَ فضلٍ أساسيٍّ في إنقاذ الخليفة العباسيِّ من التَّتار ، وفي إطار النَّسيج الروائيِّ أضافوا أفعالاً خارقةً لكبيرهم صلاح الدين ، وجعلوا الخليفة العباسيَّ – تقديراً لدوره ورجاله في إنقاذ الخلافة – يعطيه تفويضاً بالحكم والسَّلطنة ، وهذا التَّفويض ينتقل بعد ذلك إلى الملك الصالح أيوب الذي يتولّى سلطنة مصر ومعه تفويضٌ شرعيٌّ من الخليفة

العباسي . والسيرةُ لا تكتفي بهذا ؛ بل تقدِّم في نسيج روائيّ مشوِّق قصة شجرة الدر ، وحصولها هي الأخرى من الخليفة على تفويض كتابيٍّ بحكم مصر ، فهي – إذاً – ملكة شرعية بحكم هذا التَّفويض ، بل ويذهب المؤلفون للسيرة إلى جَعْل شجرة الدر أختاً للخليفة أو ابنة له او ابنة له بالتَّبنّي (وهذا أرجح الأقوال والله أعلم) . راجع المجلد الأول من سيرة الظاهر بيبرس .

(٤٠) بعد فترة من حكم سلاطين المماليك الأقوياء تحوَّل نفوذ السلاطين إلى مسألة شكلية بحْت ، وأصبح وزراؤهم يحكمون باسمهم ، وهم لا يملكون من السُّلطة إلا معنى الشَّرعية ؛ فأصبح في البلاد خليفة شكليٌّ ، وسلطان شكليّ ، والذي يحكم بالفعل واحدٌ أو اثنان أو ثلاثة من أقوياء المماليك ، يدور بينهم دائماً صراعٌ مُهلِك على النفوذ والمال والسلطة . والسُّلطان يَرْقُب كل هذا وهو في رعب حقيقيٌّ مما يجري ؛ فقد ينتهي الأمر بقتله هو ؛ إذ يتنازع الكلُّ على السيطرة عليه ، وَ وضْعِه تحت نفوذهم . راجع في هذا المقريزي وابن تغري بردي وابن إياس .

(٤١) راجع الظاهر بيبرس لعبد الحميد يونس .

(٤٢) راجع السيرة الشعبية العربية طبعة دار المعارف للمؤلف ، وراجع له أيضا أضواء على السيرة الشعبية طبعة هيئة الكتاب ودار اقرأ .

(٤٣) راجع التَّعقيب على ابن كثير في كتاب الرواية العربية : عصر التَّجميع للمؤلف .

(٤٤) قصة سيرة ذات الهمة (دراسة مقارنة) للأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم .

(٤٥) هذا الكتاب رغم أنه يرد ضمن كتب التاريخ إلا أنه في الحقيقة تَجْميع للحكايات الخرافيّة والروايات الشَّعبية التي وردت عن مرحلة حروب الدَّولة الإسلامية مع البيزنطيِّين ، وهو ممتلئ إلى حدِّ الثَّروة بكنوز من هذه

الحكايات ، لو التفت إليها المبدعون المحدثون لقدَّموا لنا أعمالاً روائية ثريَّة بالعطاء ، والكشف عن مرحلة من أخطر وأهم مراحل تكوُّن الحضـارة الإسلامية . والكتاب لم يكتفِ بأحداث فتوح الشام ؛ بل هو قدِ اهْتم بالفتوح في مصر ، و وقف وقفة روائية رائعة عند (فتوح البَهْنَسا) في مصر . وقد ضمَّ بهذا أصول كتاب (فتوح البهنسا) الذي ورد منفصلا في طبعة مستقلة بعد هذا ، واهتمّ به كثيرون من الدارسين المصريين والعرب . وظنوا أنهم اكتشفوا مخطوطاً فريداً ، وهو في الحقيقة وارد بكامله في هذا الكتاب .

(٤٦) عُرِفت النِّساء الفارسات منذ التاريخ القديم ، ودخَلْنَ في المأثور الشَّعبيِّ لشعوب كثيرة ، وربما كُنَّ امتداداً للمجتمع الأمميّ ، الذي كان يجعل إلهه هو الأم ، ويدير حياته ، كمجتمع النحل ، على هذا الأساس ؛ فالأم هي محور القبيلة ، وهي التي تملك كل شيء ، وهي التي تطرد أو تقتل الرجال غير العاملين ، أو الزائدين عن حاجة القبيلة ؛ ولكن هذه الظاهرة برزت في آداب شعبية فينيقيّة وبابليّة قديمة ، وتبلورت في حكاية مدينة النساء ، أو المدينة التي تحكمها فارساتٌ مقاتلاتٌ يمنعْنَ دخول الرِّجال إليها . وقد ظهرت هذه المدينة في سيرة سيف بن ذي يزن في المجلد الثّاني في الحديث عن الثُّوب الرّيش ، ورحلته إلى جزيرة البنات ؛ ولكنها في الأدب الأوروبيِّ أخذت حجماً أكبر من هذا كثيراً ، وسُميت النساءُ المقاتلات بالنِّساء الأمازونيّات ، أو الفارسات الأمازونيّات . وترجع هذه التَّسمية إلى نهر الأمازون والهنود الحُمْر ، فقد فوجئ الأسبانُ غُزاة القارة الأمريكيَّة ، بفرسانٍ عتاة مهرة في استعمال السَّيف والرُّمح ، يركبون الخيل وشَعْرُهم الطويل يتطاير حولهم ، ولا ذقونَ لهم، فظنّوهم نساءً محارباتٍ ، وأطلقوا عليهم اسم الأمازونيات ، وهم في الحقيقة فرسانُ الهنود الحمر الذين يعيشون في هذه المنطقة ، والذين استبسلوا في الدفاع عن أرضهم إلى حدِّ فنائهم الكامل .

(٤٧) يلعب غَصوب ، وغيره من أولاد عنترة دوراً رئيسيا في سيرة عنترة ؛

إذ هم دائماً المقابل الموضوعيُّ للبطل ، ثم هم بعد موته امتدادٌ لوجوده ولمعركته في سبيل تذليل الأرض العربية لكل مكوِّناتها المختلفة من عرب وأحبـاش وروم ؛ ليكونوا في جيش الرَّسول حين تبدأ الدعوة المحمدية (راجع في هذا الأجزاء الأخيرة من سيرة عنترة بن شدّاد ، وبالأخص ما جاء بها من عطاء روائيٍّ حول غَصوب والغَضبان وعُنيترة .)

(٤٨) راجع المجلد الأول من سيرة ذات الهمة والأمير عبد الوهاب ، وراجع قصة الملك النعمان في ألف ليلة وليلة .

(٤٩) أدانتِ التَّعاليم الإسلامية هذا الموقف بوضوح ، ومنعتَ وأْدَ البنات وحرَّمته . يقول تعالى في سورة التَّكْوير الآيات ٨ ، ٩ : ﴿ وَإِذا الْموءودَةُ سُئِلَتْ. بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ .﴾

(٥٠) راجع حكايات الجواري في ألف ليلة وليلة ، وخاصة حكاية تودُّد الجارية ، وراجع ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوي .

(٥١) رَكَّز القساوسة في العصور الوسطى على دَنَس المرأة ، حتى اعتبرها بعضُهم (زكيبةً من الدَّنس) وحتى عُدْنا إلى عصور وَأْدِ البنات من جديد ، لا خوفاً من إملاق ؛ وإنما خوفاً من الفتنة ، وظهر الحِجابُ بصورة مركَّزة ، كما ظهرت دعوى أن خلاص المرأة من دَنَسِها إنما يكون بأن تكون زوجة يسوع ، أي تدفن نفسها و وجودها وأنوثتها في الدير .

(٥٢) لاحظ مَوْجة النِّقاب النابعة من عمق البَداوة المختلفة وأثرها في الحياة المعاصرة .

(٥٣) راجع أضواء على السيرة الشعبية للمؤلف ، الفصل الخاص بذات الهمة ، وراجع الدِّراسات المتعددة التي تعرضت للموضوع ، وتأثَّرت بهذه الدراسة دون إحالة علمية وموضوعية إليها .

(٥٤) راجع النّجوم الزاهرة لابن تغري بردي ، وراجع نهاية الأرب للنويري،

وراجع المقريزي وابن إياس وغيرهما .

(٥٥) راجع المجلد الثالث في ألف ليلة وليلة .

(٥٦) راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .

(٥٧) راجع دراسة الدكتور رجب النجار عن أدب الشُّطار والعيّارين .

(٥٨) راجع ألف ليلة وليلة المجلد الثالث .

(٥٩) راجع فن كتابة السيرة الشعبية للكاتب والدكتور محمود ذهني .

(٦٠) المرجع السابق .

(٦١) راجع أضواء على السيرة الشعبية للمؤلف ، والسيرة الشعبية العربية له .

(٦٢) راجع مقدمة سيف بن ذي يزن (الرواية للمؤلف) وكذلك أضواء على السيرة الشعبية ، وعالم الأدب الشعبي العجيب .

(٦٣) يتمثَّل هذا في سيرة الظاهر بيبرس بأجلى مظاهره .

(٦٤) عُروة بن الوَرْد أو عُروة الصَّعاليك من الشُّعراء الذين اهتمت مصادر الأدب الجاهلي بشعرهم وأخبارهم . وكان عروة مشهوراً بِغَزَواته الجَسور ، التي كان يوزِّع غنائمها على من انضمَّ إليه من فقراء العرب وصعاليكهم . وقد حرصت سيرة عنترة بن شدّاد على رسم لقاء روائيٍّ بين عنترة وعروة وصعاليكه، ينتهي بانضمام عروة إلى عنترة ليغدو (رُوائيا) من رجال عنترة وفرسانه .

(٦٥) راجع المجلد الأول من سيرة حمزة البهلوان .

(٦٦) (ص ١٨) مجلّد سيرة حمزة البهلوان ، الطبعة الشعبية .

(٦٧) راجع المجلد الأول من سيرة ذات الهِمَّة .

(٦٨) اسم السيرة الكامل (سيرة الأميرة ذات الهمة و ولدها الأمير عبد الوهاب والأمير أبو محمد البطال وعقبة شيخ الضّلال وشو مدرّس المحتال .)

فلم يرصد اسم البطلة فقط ؛ وإنما وقف عند البطل الابن وهو عبد

الوهاب ، والبطل المساعد وهو أبو محمد البطال ، كما ذكر الأبطال الشّريرين في السيرة ، وهما : عُقْبة شيخ الضّلال ، وشو مدرس المحتال ؛ مما قد يَعني أن لكل اسمٍ من هذه الأسماء رصيدَه الشعبيّ في الحكايات الخرافية المتداولة في ذلك الحين .

(٦٩) راجع فجر الإسلام لأحمد أمين ، وتاريخ الإسلام السياسيّ لحسن إبراهيم حسن .

(٧٠) راجع حديث الأربعاء للدكتور طه حسين ، وفجر الإسلام لأحمد أمين ، وكتاب تطور الغزل للدكتور شكري فيصل .

(٧١) راجع ديوان مجنون ليلى ، وديوان جميل شاعر الحب العذريّ تحقيق الدكتور حسين نصار ، وراجع قيس ولبنى : شعر ودراسة للدكتور حسين نصار ، وراجع شعر أبي العتاهية .

(٧٢) راجع الظاهر بيبرس لعبد الحميد يونس .

(٧٣) المصدر السابق .

(٧٤) راجع دراسة شوقي ضيف عن المقامات ، وراجع دراسة الدكتور مصطفى الشكعة عن بديع الزمان الهمذاني .

(٧٥) نقصد هنا جحا ، وقد تناوله الأستاذ العقّاد في دراسة قَيِّمة ، وراجع أيضا عالم الأدب الشعبي العجيب للمؤلّف .

(٧٦) راجع الأغاني في أخبار أشعب .

(٧٧) راجع كتاب أخبار سيبويه المصريّ ، وراجع أيضا عالم الأدب الشّعبي العجيب .

(٧٨) راجع كتاب الأمثال للميداني ، وراجع كتاب أخبار النّوكى والحمقى والمغفّلين ، وراجع كتاب دكتور شوقى ضيف الفكاهة في الأدب العربي .

(٧٩) راجع فتوح الشام للباقِلاني .

(٨٠) راجع فجر الإسلام لأحمد أمين ، وتاريخ الإسلام السياسي لحسن إبراهيم حسن ، ونهاية الأرب للنُّويريّ ، والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي .

(٨١) راجع أخبار سيبويه المصري ، وراجع أخبار جحا .

(٨٢) المقصود هنا : هو سيرة سيف بن ذي يزن وسيرة علي الزيبق .

(٨٣) المقصود هنا : سيرة ذات الهِمّة وسيرة الظاهر بيبرس .

(٨٤) ملوك هذه الدُّويلات تعاونوا في أحيان كثيرة مع الصَّليبيّين ضدَّ الخلافة الإسلامية ، وبعضهم مهَّد لغزو التَّتار لقلب الأمة الإسلامية . راجع في هذا ابن تَغْري بردي والمقريزي وابن الأثير ، وابن إياس .

(٨٥) راجع أضواء على السِّيَر الشعبية ، وراجع السِّير الشعبية ، وراجع السِّيرة الشَّعبية العربية ، وراجع عالم الأدب الشَّعبيّ العجيب للمؤلِّف ، وراجع الفصل الأول من هذا الكتاب .

الفصل الرابع

(١) راجع الحكاية الخرافيَّة لدير لاين ، وراجع عالَم الفولكلور لالكسندر كراب ، وراجع أشكالُ الإبداع الشَّعبيّ لنبيلة إبراهيم ، وراجع مؤلَّفات عبد الحميد يونس ، والقصة العربية لمحمود ذهني ، وعالم الأدب الشَّعبيّ العجيب للمؤلِّف .

(٢) راجع رحلات جليفر لسويفت .

(٣) راجع رحلة إلى القمر لويلز .

(٤) رحلات جليفر وعوالم العمالقة والأقزام توجد بصورة واضحة في رحلات التَّابِعة لاكتشاف العالم ، وراجع في هذا التِّيجان لوَهْب بنِ منبّه .

(٥) الصّورة نفسُها متكرِّرة في سيرة سيف بن ذي يزن ، وفي ألف ليلة في حكايه المفتاح الذي يفتح على أربعينَ باباً إلا باباً ، فإن فتحه البطل دخل إلى

أعماق الأرض ، في رحلة رهيبة وثَرِيَّة ، وأبرزها رحلةُ بلوخيا في ألف ليلة وليلة .

(٦) راجع حكاية طاقية الإخفاء في سيف بن ذي يزن ، وشبيهاتها في ألف ليلة وليلة .

(٧) في ألف ليلة وليلة حكاية البُحيرة المسحورة ، وأبرز ما فيها أن جِنِّيَّةً تخترِق جدران المطبخ الذي تَقْلي فيه الجارية السّمك ، وتخاطب السّمك في المِقْلاة ، فينتفض حيا مِنَ المقلاة ويَتْبع الجنِّيةَ عبر الجدران ، ويُغْمى على الجارية التي يتكرَّر معها هذا الموقف في كل ليلة يُحضِر فيها الصياد السّمك من البحيرة المسحورة إلى الملك .

(٨) يَدْخُل عبد الله البحريّ عالَم البحر السِّحريّ مع عروس البحر ، ويعيش في هذا العالم إثْرَ تكحيل عينيه بِكُحْلٍ معيَّن ، وهناك يعيش عالم البحار وأعماق البحار الممتلئة بممالك شبيهة بعالم البَرّ ، وأهل البر ، حيث تدور المعارك ، وتعيش الفِتَن تماماً كعالم البرّ ، وهو – هذا العمل – رؤية من الخيال العلمي متقدّمة جِدا على العمل المعاصر ، وأكثر خِصْبًا وثراءً منه .

(٩) راجع الغصن الذهبيّ لفريزر .

(١٠) المصدر السابق .

(١١) راجع الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(١٢) راجع نفس الفصل والهوامش المتعلقة به .

(١٣) تتكرَّر هذه الظاهرة في سيف بن ذي يزن بكلّ صورها المختلفة ، من الدَّلْك على اللوح المرصود ، إلى حرق الشَّعرات التي يظهر الجنيُّ على أثرها ، وهي تحتاج – في الحقيقة – إلى دراسة متأنِّية ومتخصِّصة في هذه الظاهرة ، وما تحويه من تَكرارٍ بصورٍ مختلفة ، وإن كانت تؤدّي كلُّها إلى نفس الظاهرة .

(١٤) راجع هوامش الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(١٥) في سيرة سيف بن ذي يزن معركةٌ رهيبة بين السَّحَرة والحكماء ، أو بين السِّحْر الشِّرير والسِّحْر الخيِّر ، أو بين السَّحَرة الكفار والسَّحَرة المؤمنين .

(١٦) في سيف بن ذي يزن تقوم بمهمَّة الرحلة عبر السماء للبطل شخصيَّتان : إحداهما حُرَّة ، وهي أخته الجنِّية عاقصة ، وهي أخته بالرَّضاع ، إذ اختطفته أمُّها وهي في المزيَرة لتربية ثلاث سنوات كاملة مع طفلتها الرَّضيعة عاقصة . والثانية – هي شخصيةُ الجنِّيِّ عَيْروضَ المأسور داخل اللوح المَرْصود الذي يحصل عليه سيف بن ذي يزن ، ويتحكَّم بواسطته في عيروض ؛ فيسخِّره بِحَمْله عبر المكان والزمان إلى أيِّ مكان يريد أن يصل إليه .

(١٧) راجع علي الزيبق ، وحكاية صندوق التَّواجيه الذي ذهب إلى الجزيرة المسحورة للحصول عليه ؛ ليثبت جدارته بأن يكون أحدَ المقدَّمين في مصر .

(١٨) إلى جوار قُدرات عاقصة وعيروض في سيرة سيف بن ذي يزن ، هناك الثَّوب الرِّيش الذي ترتديه البناتُ فَيَعُدْنَ إلى جزيرتهن طائراتٍ بسرعةٍ مذهلة . ولسيف في هذه الحكاية مغامرةٌ هامة يُرجع إليها في السيرة الشعبية نفسها ، أو في مغامرات سيف بن ذي يزن للمؤلف .

(١٩) هذا موضوع هامٌّ ، ويحتاج إلى دراسة مستقلة ؛ فموضوع تحوُّل الكائنات من صورة إلى صورة مرتبط أساساً بعلم الكيمياء ، الذي يحوِّل المواد الصُّلبة إلى غازات ، والغازاتِ إلى سوائل والعكس . هو علمٌ عرفَتْه المعابد القديمة ، واستعملته في إثبات قواها السِّحْريَّة ، وخاصَّةً المعابد المصرية القديمة والكهنة الذينَ ادَّعَوا أنهم يحوِّلون الرَّصاص إلى ذَهب ، وحتى حين انفصل علمُ الفلسفة عن المعبد ، ظلَّ حُلْم الفلاسفة هو تحويل النُّحاس إلى ذهب ، وظل هذا الحُلم يسيطر على أفكار الناس حتى القرون الوسطى في أوربا ؛ ولكنَّ التَّحوُّل من شكل إلى شكل ظل شاغلاً لفكر البشرية فترة طويلة ، وفي

الحكايات الشّعبية يتمكّن السّحر من تحويل الإنسان إلى حيوان بذاته ، و تحويله إلى نصف إنسان ونصفِ صَخْر ، وتَردَّد هذا بكثرة في ألف ليلة وليلة .

(٢٠) راجع المجلد الأول من ألف ليلة وليلة ، وراجع حكاية الأخوين الفرعونيَّة .

(٢١) راجع المجلد الأول من سيرة الظاهر بيبرس وحكايته عن حجّ الملك الصالح أيوب (بالخَطْوة) في الحجاز ، وهو لا يزال يظهر أمام الناس في القاهرة.

(٢٢) هذه ظاهرة متكرِّرة في سيرة سيف بن ذي يزن ، وكذلك هي ظاهرة متكرِّرة في حكايات كثيرة من ألف ليلة وليلة .

(٢٣) هذه القصة لا توجد في الليالي العربية ، وإن وجِدت في ليالي جالان الفرنسية ، والواضح أنه أدخلها على مجموعة الليالي من مخطوطاتٍ هنديَّة عثر عليها بالعربية ؛ فأضافها إلى الليالي .

(٢٤) يُرجَع إلى الفصل الثاني من هذا البحث وهوامشه .

(٢٥) نفس الموقف الموجود في البساط السّحريّ ، فقصة الحصان المركّب بالحكمة لا توجد في الليالي العربية ، وإن وجدت في نسخة جالان الفرنسية .

(٢٦) لم يعرفِ الشَّرق البنورة المسحورة ؛ ولكنه عرف بديلاً لها هو المرآة المسحورة ، واختصّت الآداب الشّعبية الأوربية بحكاية البنّورة المسحورة ، وإن كان تطويرٌ لها قد حدَث في سيرة علي الزيبق ، في الحديث عن صندوق التّواجيه والجزيرة المسحورة ، والكهف المطلسم . راجع سيرة علي الزيبق الشّعبية ، وراجع ملاعيب علي الزيبق للمؤلّف .

(٢٧) تظهر المرآة المسحورة بشكلٍ فعّال في سيرة الزّير سالم . وتُنسب المرآة إلى اليمن ، إلى الملك حسّان اليمانيّ التُّبّعِيّ الذي استولى على الشّام ، وحمَل معه هذه المرآة التي يَستولي عليها كُلَيْب بعد قتله لحسان اليمانيّ ، ثم تنتقل إلى الزّير لِيضعَها في قَصرِ الجَماجم . راجع سيرة الزّير سالم .

(٢٨) راجع حديث النُّويْري في نهاية الأرب عن العِرافة والقِيافة ، وراجع مروج الذهب للمسعوديّ .

(٢٩) راجع التّيجان لوَهْبِ بن منبه في نهاية قصة الجرهمي التائه .

(٣٠) راجع سيف بن ذي يزن وألف ليلة وليلة ، والظاهر بيبرس في الجزء الخاص بملاعيب شيحة جمال الدين .

(٣١) راجع المسعوديّ ، وراجع – أيضاً – كتاب عجائب بلاد الهند من تحقيق يوسف الشاروني .

(٣٢) راجع ألف ليلة ومغامرات السِّندباد ، وراجع المسعودي في مروج الذهب ، وحكاياته عن عجائب البحار ، وحكايات القباطنة ورجال البحر .

(٣٣) راجع مغامرات السِّندباد ، وراجع في بلاد السندباد للمؤلف .

(٣٤) راجع حكاية عبد الله البحريّ وعبد الله البريّ في ألف ليلة .

(٣٥) راجع ألف ليلة وليلة ، وراجع سيف بن ذي يزن .

الفصل الخامس

(١) راجع كتاب فنّ الشعر للدكتور محمد مندور .

(٢) راجع المصدر السابق .

(٣) السيرة الهلالية هي السّيرة الشّعبية الوحيدة التي كُتِبت كلُّها شعراً ، وشعراً عاميا ارتبط كل الارتباط بالحفظة والرُّواة من الشُّعراء المرتَجِلين ، وبالذات شعراء الصّعيد المصريّ . وهذا يُعطي السيرة الهلالية وضعاً خاصا بالنسبة للسير الشّعبية العربية ؛ وبالنسبة لأدب السّيرة الشعبية على وجه الخصوص .

(٤) بالذّات في التّغريبة الهلاليّة .

(٥) هناك سِيَرٌ شعبية واضحٌ دخولُها الكامل في ألف ليلة ، كسيرة ذاتِ الهمة في حكاية الملك النعمان وعلاقتها بِالصّحْصاح بطل السيرة في ذات الهمة في أجزائها الأولى ، وكحكاية أبي محمد الكسلان ، وعلاقتها المباشرة

بسيرة ذات الهمة وبطلها المساعد أبي محمد البطال .

(٦) راجع دراسة الدكتور عبد العزيز الأهواني عن صور الشعر العربيّ العامّيّ ، وخاصة في الأندلس .

(٧) راجع السيرة الشّعبية العربية ، والسير الشعبية ، وعالم الأدب الشعبيّ العجيب للمؤلف .

(٨) راجع الرواية العربية : عصر التّجميع للمؤلف .

(٩) راجع الأصول الأولى للرواية العربية للمؤلف .

(١٠) راجع الإتقان للسيوطي .

(١١) راجع الرواية العربية : عصر التجميع للمؤلف .

(١٢) راجع الجذور الشعبية للمسرح العربي للمؤلف .

(١٣) راجع الفهرست لابن النديم .

(١٤) راجع عالم الأدب الشعبي العجيب للمؤلف .

(١٥) المصدر السابق .

(١٦) راجع مروج الذهب للمسعودي ، وراجع نهاية الأرب للنُّويري .

(١٧) راجع نهاية الأرب للنويري .

(١٨) راجع أخبار ملوك اليمن لعُبيد بن شَرِيَّة الجُرهُمي .

(١٩) هنا سنحظى بمجموعة من الشعر التي تُقارب الرَّصيد الملحميّ لأحداث ملوك التَّبابعة .

(٢٠) راجع في الرواية العربية : عصر التّجميع .

(٢١) راجع كتاب التّيجان لوَهْبِ بن منبه .

(٢٢) المرجع السابق .

(٢٣) راجع أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شرية .

(٢٤) راجع التيجان لوهب بن منبه ، وراجع عالم الأدب الشعبي العجيب للمؤلف .

(٢٥) راجع الرواية العربية : عصر التجميع للمؤلف .

(٢٦) راجع القصة في الأدب العربي القديم للدكتور محمود ذهني .

(٢٧) راجع سيرة عنترة للدكتور محمود ذهني .

(٢٨) راجع سيرة عنترة بن شداد ، وسيرة ذات الهمة ، وسيرة حمزة البهلوان ، وسيرة الزير سالم .

(٢٩) سيرة عنترة بن شداد .

(٣٠) المصدر السابق .

(٣١) سيرة ذات الهمة .

(٣٢) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٣٣) سيرة الظاهر بيبرس .

(٣٤) أخبار ملوك اليمن لعبيد بن شرية الجرهمي .

(٣٥) سيرة عنترة بن شداد .

(٣٦) المصدر السابق .

(٣٧) المصدر السابق الجزء التاسعَ عشرَ .

(٣٨) سيرة ذات الهمة .

(٣٩) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٤٠) راجع دراسات الأبنودي وأحمد شمس الدين الحجاجي عن الهلالية .

(٤١) راجع السيرة الهلالية .

(٤٢) سيرة الظاهر بيبرس .

obeikandl.com

(٤٣) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٤٤) سيرة الظاهر بيبرس .

(٤٥) سيرة عنترة بن شداد .

(٤٦) المصدر السابق .

(٤٧) سيرة الظاهر بيبرس .

(٤٨) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٤٩) سيرة الظاهر بيبرس .

(٥٠) انظر الحِكمة في الشعر العربيّ للدكتور محمد عويس .

(٥١) انظر الرواية العربية : عصر التَّجميع للمؤلف .

(٥٢) راجع فن كتابة السيرة الشعبية للمؤلف والدكتور محمود ذهني .

(٥٣) سيرة سيف بن ذي يزن .

(٥٤) سيرة الأميرة ذات الهمة .

(٥٥) سيرة سيف بن ذي يزن .

obeikandl.com