الفن الشعبي

تأليف

د. علي خليفة

بيانات أساسيــة

الكليــة : الآداب

الفرقــة : الأولى

التخصص : فلسفــة

عدد الصفحـات : ١٥٢

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـة

يحتوي هذا الكتاب على عدة مقالات ، حاولت فيها أن أتتبع بعض فنون الفرجة وأشكال المسرح التي عرفها العرب في العصور القديمة ؛ آخذا في الاعتبار أن شكل المسرح كما توصل إليه الإغريق ليس هو الشكل المسرحي الوحيد – وإن كان مع ذلك هو أشهر الأشكال المسرحية وأكثرها رسوخا وانتشارا في العالم وفي الوقت نفسه قد أخذت في اعتباري أن بعض أشكال الفرجة يمكن أن ترقى لتكون أشكالا من المسرح ، كعروض القراقوز ، وعروض خيال الظل .

وربما كانت بعض المقالات التي كتبتها في هذا الكتاب فيها بعض الافتراضات التي ينقصها الدلائل القوية ، وذلك لا يعني تجاهلها ، ولكن يعني أهمية استمرار البحث فيها ، عسى أن

نصل لنتائج حاسمة فيها في قابل الأيام – بإذن الله – خاصة ما طرحته في بعض هذه المقالات عن علاقة العرب بالمسرح وفنون الفرجة في العصر الجاهلي ، وأيضا ما طرحته عن مسرحة بعض قصص كتاب " كليلة ودمنة " في بعض العصور القديمة ، وما ذكرته أيضا في بعض مقالات هذا الكتاب من أن بعض أشكال الفرجة عند العرب في العصور القديمة كانت بديلا عن شكل المسرح الغربي ، ويمكن أن تعد في الوقت نفسه مظهرا من مظاهر التمسرح ، كعروض المضحك ، وغيرها .

وأرجو أن تلقى المقالات التي جمعتها في هذا الكتاب القبول لدى القارئ ، وأن يستهويه البحث مثلي للغوص في التراث العربي ؛ للبحث عن مظاهر أخرى للفرجة والتمسرح فيه .

العرب والمسرح في العصور القديمة

بداية نقر أن شكل المسرح الذي توصل إليه الإغريق هو الشكل المسرحي الأشهر والأكثر رسوخا وانتشارا في العالم ، ولكن هذا يمنع من وجود أشكال مسرحية أخرى ظهرت وتطورت في بلاد أخرى خاصة في بلاد الشرق الأقصى ، كاليابان والصين والهند ، وأن هذه الأشكال من المسرح اعتمد بعضها على الرقصات والغناء أكثر من الاعتماد على الكلام ، ومن ذلك النو ومسرح الكابوكي اليابانيين ، وقد تأثر بعض كتاب المسرح الغربيين في العصر الحديث بهذه الأشكال من المسرح ، ومزجوها بتجاربهم المسرحية الجديدة ، كما نرى هذا في المسرح الملحمي لبريشت.

وقضية عدم توصل العرب لشكل مسرحي في العصر الجاهلي يتشابه مع شكل المسرح الغربي المتوارث عن الإغريق أو لشكل آخر يتناسب معهم في العصر الجاهلي – طرحت كثيرا ، ولا يوجد ما يمنع من إعادة طرحها ، وليس هدفنا من إعادة طرحها أن نغالي في شعورنا بآداب العرب القديمة ، ونقول : إنهم كانوا في غنى عن التوصل لأي شكل من أشكال المسرح ، وكذلك لا نقصد من إعادة

النظر في هذه القضية أن نصدق أقوال بعض المستشرقين المغرضين – كرينان الفرنسي – الذين رأوا أن عرقهم الآري هو و وحده الذي يمتلك القدرة على الخيال والابتكار ؛ ولهذا استطاعوا التوصل لشكل المسرح منذ أيام الإغريق ، في حين اتهم هؤلاء المستشرقون الشعوب الأخرى السامية والحامية ، بأنها تفتقر للخيال ، وللقدرة على الابتكار ، فلم يستطيعوا – حسب ادعائهم – ابتكار أي شكل للمسرح عندهم قديما ، حتى نقلوه عن الغرب في العصر الحديث .

وسأبدأ نقاشي لهذه القضية بعرض وجهة نظر لي قد تكون صادمة وغريبة ، وهي أننا لا نستطيع أن نجزم بأن العرب قد جهلوا أي شكل من أشكال المسرح في العصر الجاهلي ؛ وذلك لأننا لا نستطيع التعرف على أحوال العرب في الجاهلية الأولى ، وهي التي تمتد في التاريخ القديم إلى قبل ظهور الإسلام بمائتي عام ، وهي فترة طويلة في التاريخ عاش فيها العرب داخل جزيرة العرب شبه منقطعين عما يجري في العالم خارج بلادهم ، وكان عدم توصلهم

لطريقة كتابة خاصة بهم في هذه القرون الممتدة في الزمن من أسباب عدم وصول تاريخ مدون لهم خاصة في قلب الجزيرة العربية ، ومن المعروف أن العرب توصلوا لطريقة الكتابة التي يكتبون بها مع نهاية القرن الخامس الميلادي ، وكانت طريقة الكتابة عندهم متأثرة بشكل واضح بالكتابة النبطية .

وفي هذا المقام أذكر أن علماء العربية ومؤرخي الأدب يصرحون بنهم لا يعرفون المراحل التي مر بها الشعر العربي حتى استوى في ان بأنهم لا يعرفون المراحل التي صورة القصائد التي نراها لشعراء جاهليين ، فبدايات الشعر الجاهلي مجهولة ، وكل ما يقال في هذا الأمر نوع من التكهن . وأغلب الظن عندي أن بدايات الشعر الجاهلي كانت متصلة بعقيدة العرب الوثنية ، وربما كانت بدايات قصائدهم القديمة فيها ذكر لهذه آلهة وتمجيد لها ، وطلب العون منها ، ولكننا لا نكاد نرى في شعر العرب الذي وصلنا إلا إشارات قليلة لآلهتهم الوثنية ، وهذا ليس بسبب أن شعرهم الذي وصلنا منحول عليهم ، ولكن سبب ذلك يعود – في رأيي – إلى تطور نظرة

العرب لعقيدتهم الوثنية قبيل ظهور الإسلام ، فقد قلت حماستهم – أو حماسة أكثرهم – نحوها ، وعبروا ذلك بقولهم – كما جاء في القرآن الكريم – : **(ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى)** اذا كنا كما نرى نجهل بدايات الشعر الجاهلي وتطوره حتى استوى في شكل القصيدة التي كان الشعراء يكتبونها بطريقة تتعدد فيها بعض الموضوعات ، وتساق تقريبا هذه الموضوعات بترتيب موحد فيها – ولا ندري كيف اتفقوا على وضع هذه الموضوعات وترتيبها داخل القصيدة – فإننا أيضا لا نستطيع أن نجزم بأن العرب في الجاهلية .

التي تمتد قبل الإسلام بعدة قرون ، وكان العرب في شبه عزلة عن العالم من حولهم فيها – لم يتوصلوا لأي شكل من أشكال المسرح مع عقيدة الوثنية التي كان يؤمن بها أكثر الناس في قلب جزيرة العرب .

وعلى الرغم مما قلته من جهلنا بما يمكن أن يكون عند العرب من فنون وآداب في تلك القرون التي تسبق ظهور الإسلام – فإنني لا أعتقد أنهم قد عرفوا شكلا ناضجا من المسرح فيها ؛ لأننا لا نجد

في النقوش القديمة التي تم العثور عليها في قلب جزيرتهم ما يدل على ذلك ، وأغلب الظن أن أسلوب حياتهم الذي يقوم على التنقل والترحال بحثا عن سبل الحياة خاصة الماء والعشب والزرع داخل جزيرتهم – كان من أهم الأسباب في عدم توصلهم لشكل مسرحي ناضج كالذي توصل إليه الإغريق قديما فالمسرح يحتاج إلى الاستقرار في المدن ، وبناء المعابد الضخمة التي تؤدى طقوس العبادة فيها ، وتتحول فيها بعض هذه الطقوس لما يشبه التمثيل ، وقد تتحول لتمثيل بعد ذلك

إذا فسرعة تنقل العربي في الجاهلية داخل جزيرته ، وافتقاده للاستقرار وقد انعكس هذا التنقل على شعرهم ، فرأينا القصيدة الواحدة يتنقل فيها الشاعر في موضوعات عدة ، إلا قصائد قليلة لهم شمل كل واحدة منها موضوع واحد – كان السبب الأساسي في عدم وجود شكل مسرحي ناضج لديهم .

ويضاف لهذا أن شعور العربي قبيل الإسلام بالعقيدة الوثنية كان ضعيفا ، ونحن نعرف أن كل أشكال المسرح التي عرفها الناس في

كل بلاد العالم قديما كانت مرتبطة بعقائدهم ، وما دام شعور العربي بعقيدته الوثنية كان قبيل ظهور الإسلام ضعيفا فإنه كان من المستبعد أن يتوصل لشكل ناضج من المسرح .

ولا شك أن الإسلام حين جاء عارض كل قيم الجاهلية المنحرفة ، ونهى عن رواية الشعر الجاهلي الذي فيه ذكر للأصنام وعادات العرب السيئة ، ولكن هذا النهي لم يمنع رواة العرب مع نهاية القرن الهجري الأول وفي القرنين التاليين من جمع ذلك الشعر أو ما بقي مرويا منه ، كما فعل هذا ابن الكلبي في كتاب " الأصنام " .

وهذا الشعر القليل الذي وصلنا عن الجاهلية لا نرى حرارة قوية فيه فيما يخص عقيدتهم الوثنية ؛ مما يدل بالفعل على أن العربي كان قبيل ظهور الإسلام ضعيف الإيمان بهذه الآلهة الوثنية ، وأن أكثر من يؤمنون بها يجارون أسلافهم في الإيمان بها ، فهم يعبدونها ؛ لأنهم وجدوا أسلافهم لها عابدين ، ولكنهم – أو كثيرا منهم – لا يشعرون بقداسة كبيرة نحوها ، وكما قلت : إن هذا انعكس على شعرهم الذي وصلنا – وكان أكثره قد قيل قبيل ظهور الإسلام

بسنوات قليلة – فلسنا نرى فيه حرارة إيمانهم بعقيدتهم الوثنية ، أو وجود طقوس وعبادات مهمة يؤدونها فيها .

أما السبب الأساسي الذي حال دون نقل العرب شكل المسرح في أثناء توهج حضارتهم في العصر العباسي الأول – فهو أن المسرح كان تقريبا قد اندثرت عروضه عند الرومان الذين لم يكونوا يهتمون بغير المصارعات الدموية ، وكان بعض كتاب الكوميديا – مثل : بلوتوس وتيرانس – يقومون أحيانا بتقديم بعض الملاهي خلال ذلك ، عالى وكانوا يجدون صعوبة كبيرة في استرضاء الجمهور الذي يشاهد مسرحياتهم الكوميدية ، وكان هذا الجمهور يستحتهم والممثلين الذين يمثلون مسرحياتهم على سرعة إنهاء عروضهم ؛ ليشاهد المصارعات الدموية التي كان يعشقها .

أما مسرحيات سينيكا التراجيدية في العصر الروماني فلا يوجد أي دليل على أنها قد عرضت في ذلك العصر ، وأغلب الظن أن سينيكا كتبها لتقرأ لا لتعرض في مسارح في ذلك العصر .

وإذا فلم ير العرب خلال انفتاحهم مع الأمم المجاورة لهم في العصر العباسي مسرحيات يمكنهم محاكاتها . ولأن المسرح الإغريقي مرتبط بعقيدة الإغريق ذات الميثولوجيا التي يصعب فهمها فإن المترجمين العرب لم يعرفوا مقصود أرسطو للتراجيديا والكوميديا في كتاب " فن الشعر " ؛ ولهذا ترجمهما بعض المترجمين العرب على أن المقصود بهما المديح والهجاء .

ولعل السبب الأهم الذي منع العرب من ترجمة آداب اليونان إلى جانب غموضها عليهم ، وارتباطها بأساطيرهم وعقيدتهم الوثنية التي استغلق عليهم معرفتها – أن حركة الترجمة النشطة عند العرب التي كانت في القرنين الثاني والثالث الهجريين كانت في الوقت نفسه الذي اشتد الصراع فيه بين العرب والشعوبيين ؛ وهم بعض أبناء الشعوب التي فتحها العرب كبلاد فارس وبلاد الشام ، وكانوا يباهون بحضاراتهم وآدابهم القديمة العرب ، ويرون أنهم أعلى منهم قدرا . ين وبسبب نشاط الصراع الشعوبي العربي في ذلك العصر فقد كان هناك توجه – وربما توجيه أيضا من بعض الخلفاء

العباسيين – بعدم ترجمة آداب الأمم الأخرى حتى لا يدخل الأدب العربي في منافسات معها في ذلك الوقت الذي اشتدت فيه الخصومة بين أنصار العرب ، وهؤلاء الشعوبيين .

ولا نستغرب في ظل هذه الأجواء الملتهبة بهذا الصراع أن نرى الجاحظ المعتز بعروبته والذي كان من أشد المواجهين للشعوبيين في عدة كتب له يقول : والشعر مقصور على العرب ، وعلى من تكلم بلسان العرب .

ومستبعد أن يكون الجاحظ صاحب الثقافة العميقة بعلوم العرب وآدابهم وعلوم الأمم الأخرى – التي اتصل بهم العرب – وآدابها يجهل أن يكون لهذه الأمم فيه موسيقى هو أيضا ، ولكنها تختلف موسيقى الشعر العربي ، ولكن الجاحظ تجاهل هذا الأمر في سبيل مواجهته للشعوبيين المحقرين لتراث العرب خاصة في الجاهلية .

ويضاف لما قلته من أسباب صرفت العرب عن ترجمة المسرحيات الإغريقية – التي لا شك أن بعض المترجمين العرب قرأوها مكتوبة باليونانية أو السريانية – أن العرب كانوا يرون أن شعرهم فنهم

الأرقى الذي لا مثيل له ، وكانوا منذ القدم يرونه ديوان حياتهم ، وينظرون إلى الشاعر بينهم على أنه شخص عظيم القدر رفيع المكانة ؛ لأنه يمجد بشعره مناقبهم ، ويهاجم أعداءهم ، وهذه النظرة من التقدير الكبيرة من العرب لشعرهم في تلك العصور القديمة هونت عندهم من قيمة آداب الأمم الأخرى ، ولا شك أن الخسارة كانت كبيرة في ذلك ؛ لأن هذا الأمر حال دون اطلاع العرب على آداب الأمم الأخرى خاصة الإغريق ومسرحهم .

عروض المضحك هي أقدم فنون الفرجة عند العرب

كثرت الدعوة لإيجاد شكل مسرح عربي مستمد من تراثنا العربي في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي – على وجه الخصوص – وكثرت الدراسات النظرية في ذلك الحين التي تتحدث عن بعض أشكال الفرجة ونصوص من الأدب العربي القديم يمكن من خلالها أن يتم استنبات شكل مسرحي تقدم من خلاله مسرحيات تتميز بمعالجتها لقضايا عربية ، وفي الوقت نفسه يكون الشكل الذي يتم التعبير عن هذه القضايا هو شكل مستوحى من التراث العربي .

وأغلب الظن أن المقالات الثلاث التي كتبها يوسف إدريس عن البحث عن جذور للمسرح المصري أو العربي – وقد نشرها أولا في إحدى الجرائد ، ثم نشرها بعد ذلك في مقدمة كتابه الذي نشر فيه مسرحية " الفرافير " – تمثل أقدم دعوة للبحث عن شكل مسرحي عربي ، وقد رأى يوسف إدريس أن شخصية الفرفور هي شخصية مصرية ، وأنه يمكن من خلالها إيجاد

ذلك الشكل الخاص بنا – على الأقل كمصريين – وعرض يوسف إدريس فكرته هذه بشكل تطبيقي بعد ذلك في مسرحية " الفرافير " التي رأى أنها تمثل بشكلها وأحداثها والفرفور الذي بها البيئة المصرية .

ولدي قناعة بأن الفرفور الذي عرضه يوسف إدريس في مسرحية " الفرافير " هو أراجوز بعثت فيه الحياة ، وصار قادرا على مغادرة الصندوق الصغير الذي كان يتحرك من خلاله للعالم الفسيح ، وهو مثله حاد في نقده لازع في قوله ، ويجيد التنكيت و " القافية " ، ومن ثم فإن شخصية الفرفور بهذا الشكل لصيقة بالفعل بتراثنا ، وبأحد فنون الفرجة عندنا .

أما الشكل الذي عالج من خلاله يوسف إدريس هذه المسرحية ، فهو أقرب لمسرح العبث ، ففيه نرى الأحداث لا تخضع للمنطق والمعقول ، ففيها نرى أشخاصا يقومون من موتهم ،

ونرى صراعا عبثيا بين الفرفور وسيده ، وإن كان يعكس في الوقت نفسه صراعا طبقيًا .

وأرى بعد كل هذا أن تجربة يوسف إدريس في مسرحية " الفرافير " فيها مزج بين منابع من التراث المصري في شخصية الأراجوز ، وبين شكل مسرح العبث الغربي ، وأن التجربة التي خاضها يوسف إدريس في هذه المسرحية من الصعب أن تتكرر ، فهي حالة خاصة ، وليست شكلا يمكن الكتابة على منواله .

وتجربة توفيق الحكيم في كتاب " قالبنا المسرحي " هي تجربة نظرية تشير للاستعانة بالحكواتي والمقلداتي في تحويل بعض النصوص يل المسرحية الغربية لهذا الشكل الذي يعتمد على السرد أكثر من التمثيل والتجسيد ، ويكفي في هذا الصدد أن نقول : إن توفيق الحكيم لم يكتب أي مسرحية من تأليفه على هذا الشكل ؛ مما يدل على أن كلامه في هذا الكتاب لا يخرج عن الإطار النظري الذي لم يكتب عليه هو أو غيره .

أي نص مؤلف ، ومن ثم فهو شكل من الواضح أنه لا يحقق المطلوب . وهناك تجارب أخرى على المستوى العربي في بعض البلدان العربية كانت تهدف الي البحث عن هذا الشكل المسرحي المستمد من تراثنا ، ومن ذلك ما نراه في مسرحية الطيب الصديقي " مقامات بديع الزمان الهمذاني " التي استعان في كتابتها ببعض مقامات الهمذاني خاصة المقامة " المضيرية " – كما بدا شكل هذه المسرحية متأثرا بأسلوب مقامات الهمذاني ، وهي مسرحية جيدة ، ومتصلة في شكلها وموضوعها بتراثنا ، ولكنها من الصعب أن تتكرر ، فهي أيضا حالة خاصة .

والحقيقة أن هناك مسرحيات أخرى عربية استعانت بحكايات أو بأشكال فرجة من تراثنا العربي ، وفيها نرى ما يربطها بالتراث من ناحية ، وما يربطها بشكل المسرح الغربي المتوارث من ناحية أخرى ، ومن ذلك مسرحية " حلاق بغداد " لألفريد فرج ، ففي هذه المسرحية نرى من يقوم بالحكي تمهيدا لعرض الحكايتين اللتين يتم تجسيدهما في هذه المسرحية ، والمرأة التي تقوم بالحكي هنا في

مفتتح كل حكاية من هاتين الحكايتين تذكرنا بشهرزاد التي كانت تحكي حكاياتها لشهريار في كتاب " ألف ليلة وليلة " .

وكذلك نرى سعد الله ونوس في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " يستعين بالراوي الذي كان يروي في المقاهي السير الشعبية ، ويجعله يقوم بالحكي داخل مقهى لحكاية معينة ، ويتم تجسيد أجزاء منها ، فهو راو عليم بالأحداث ، ولكنه غير مشارك في الحدث الداخلي بها .

وأنا لا أقلل من قيمة هذه الكتابات النظرية عن البحث عن شكل مسرح عربي يمكن أن يتفق المسرحيون العرب على الكتابة من خلاله ، ولكننا لم نر في كل الكتابات النظرية في هذا الأمر ما يصلنا بشكل مسرحي عربي يمكن الكتابة عليه ، والسير على أسلوبه ، وكذلك لم نر في المسرحيات التي اعتمدت على قصص من التراث وعلى فنون فرجة منه شكلا مسرحيا يمكن تكراره في مسرحيات عديدة .

وفي هذا الصدد أقول : إن عروض المضحك هي أقدم فنون الفرجة التي عرفها العرب ، وقد ظهر هذا المضحك عند العرب منذ العصر الجاهلي ، ورأينا أمثلة له في عصر صدر الإسلام خاصة في وره ها شخصية الصحابي البدري نعيمان الذي كان يحب المزاح ، وكثيرا ما كان يضحك الرسول ﷺ وصحابته الكرام بأقواله الطريفة وبعض تصرفاته الغريبة.

وفي العصر الأموي رأينا شخصية المضحك لها وجود قوي في البيئات التي نعمت بالثراء والتحضر خاصة في مكة والمدينة ، وكان أشعب والغاضري هما أهم مضحكين فيهما ، وكان أشعب – على وجه الخصوص – يحرص كثير من الناس على الائتناس به ؛ ليضحكهم بالتمثيل المضحك ، وعرض النوادر والمواقف الطريفة .

وقد ذكر الأصفهاني في كتاب " الأغاني " خلال ترجمته لأشعب مواقف مضحكة له كان يقوم بالتمثيل فيها لإضحاك من حوله ، وأيضا ذكر له مواقف أخرى كان يشوه فيها وجهة بشكل غريب ليثير الضحك : فيمن معه ، وفي العصر العباسي رأينا منه مضحك

الخليفة في قصور الخلفاء العباسيين ، وقد قلد الخلفاء العباسيون الفرس في استعانتهم بهؤلاء المضحكين في بلاطهم ، ومن أشهر مضحكي الخلفاء العباسيين الأوائل أبو دلامة وابن أبي مريم المدني وأبو حبيب وغيرهم .

وحين نتتبع أخبار هؤلاء المضحكين في كتب المختارات الأدبية والنوادر نرى أنهم كانوا كثيرا ما يقومون بتمثيل مواقف من تأليفهم لإضحاك غيرهم ، ومنهم من . آنها ن كان يحرص على تأليف النوادر ، ويحكيها بطريقته التي فيها تمثيل يثير الضحك .

ونرى أيضا في العصر العباسي الأول مضحكين كانوا منقطعين لإضحاك أبناء الشعب العاديين في بعض الساحات ، وقلما كان هؤلاء المضحكون يفدون على الخلفاء أو كبار رجال الدولة ، ومنهم ابن المغازلي ، ونرى في بعض كتب التراث وصفا لما كان يقوم به ابن المغازلي وأمثاله من المضحكين في إضحاك أبناء الشعب العاديين ، .. فما ال فكانوا يستعينون في ذلك بالتمثيل للمواقف

الطريفة ، وتشويه وجوههم ، والحديث مع بعض الجمهور فيما يشبه " القافية " .

ولا شك أننا نرى في عروض هولاء المضحكين فنونا للفرجة ، وهي بلا شك يمكن أن يتم استثمارها ، وكتابة مسرحيات من خلالها ، وقد كتبت في هذا الصدد مسرحية عن ابن المغازلي بعنوان " مضحك الشعب " . ولا أدعي أننا حين نكتب مسرحيات عن هؤلاء المضحكين مستعينين بجوانب من عروضهم المضحكة أننا نكتشف شكلا مسرحيا خاصا بنا ، ولكننا بهذا نكون معبرين عن تواصلنا بأقدم فن من فنون الفرجة عند العرب ، وبهذا نشعر أننا نبث في الشكل المسرحي الغربي المتوارث بعض الظواهر الشرقية الخاصة بنا ؛ وبهذا نرى في هذه المسرحيات التي من هذه النوعية مزجا بين الشرق والغرب .

المناظرة بين فنون الفرجة عند العرب

المناظرة تعني وجود سجال حواري بين شخصين أو أكثر ، ماله ويحاول كل فرد – أو فريق – في هذا السجال إثبات صحة ما يدعو إليه ، ان الملا وتفنيد وجهات نظر الآخرين .

وقد وضع بعض علماء المسلمين قواعد للمناظرة منذ القرن الثاني الهجري ، ورأينا بعض كتب الأدب والتاريخ تذكر أهم القواعد التي تقوم عليها المناظرات ، كما نرى هذا في كتاب " نقد النثر " المنسوب لقدامة بن جعفر ، وكتاب " صناعة الكلام " – الذي وصلنا الصفحات منه – للجاحظ .

ونرى في هذه الكتب التي نظرت للمناظرة ذكر أهم مبادئ المناظرة ، ومنها أن يكون هدف كل طرف من المتناظرين الوصول للحق من خلال المناظرة ، وألا يشغب أو يغضب أو يرفع صوته أحد من المتناظرين خلال المناظرة ، وكذلك يجب على المتناظرين أن يضعوا أصولا يعودون إليها عند اختلافهم ، إلى غير ذلك من القواعد والأصول التي تم وضعها لفن المناظرة .

والمناظرة تعد نوعا من الجدل المحمود إذا كان كل طرف فيها يرغب في الوصول للحق من ورائها ، ولا يماري أو يماتن أو يكابر خلالها ، عملا بالآية الكريمة (وجادلهم بالتي هي أحسن)

والعرب أمة لسنة تحب الحوار والمجادلة ، وظهر هذا عندهم منذ العصر الجاهلي ولهذا وصفهم الله تعالى بقوله (ولتعرفنهم لحي القول) ، وقوله تعالى (وتنذر به قوما لدا) . وقد عرف العرب أنواعا من المناظرات والجدل في العصر الجاهلي ، ومنها المفاخرات التي يقتصر النقاش فيها بين المتخاصمين على ذكر المحامد والمناقب ، والمنافرات التي يذكر فيها المتنافرون المحامد والعيوب ، ويكون في المنافرات حكام يحكمون بين هؤلاء المتنافرين .

وكذلك وصلتنا بعض مناظرات لبعض العرب في بلاط كسرى تنسب للعصر الجاهلي ، وينتصر فيها هؤلاء الأشخاص العرب

للعرب على الفرس ، وبالطبع يصعب تصديق صحة هذه المناظرات ؛ لضعف شأن العرب وعزة الفرس في ذلك الوقت .

ونرى أمثلة للمناظرات في عصر صدر الإسلام فيما جرى من نقاش وجدال بين بعض المهاجرين والأنصار في سقيفة بني ساعدة فيمن تكون له الأحقية في وجود الخليفة منهم ؛ أي من المهاجرين في الأنصار ، واستطاع الصديق أبو بكر رضي الله عنه في هذه المناظرة اقناع .

المحاورين من الأنصار في أحقية المهاجرين في أن يكون الخليفة منهم بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم

والعصر الأموي هو العصر الذهبي للخطابة العربية ، وكذلك نهضت فيه المناظرات ، فقد نشأت فيه عدة مذاهب سياسية ودينية ؛ منها الشيعة والخوارج والزبيريون والأمويون ، وكثر الجدال بينهم ، لا سيما بين الخوراج وخصومهم . ومع نهاية العصر الأموي نشأ علم الكلام ، وظهر من المتكلمين – على وجه الخصوص – المعتزلة الذين عرفوا بتأثرهم بالثقافة اليونانية لا سيما في طرائق الجدال .

وكان العصر العباسي الأول هو العصر الذي ازدهرت فيه المناظرات ازدهارا كبيرا ؛ لكثرة الفرق والمذاهب السياسية والدينية فيه ، ولكثرة الجدال بينها ، خاصة في زمن المأمون الخليفة العباسي العالم الذي أباح الجدال بين مختلف الفرق والأديان في قصره – وخارجه – دون أن يتعرض أي من المتجادلين لأي أذى ، وكان المأمون يشارك بنفسه في تلك المناظرات .

وقد تنوعت المناظرات – خاصة في العصر العباسي الأول – ومنها المناظرات الدينية ، كالتي كانت بين محمد بن الحسن المنتمي لمذهب أبي حنيفة ، وبين الإمام الشافعي ، كذلك كانت هناك مناظرات قوية بين المعتزلة بعضهم البعض وبينهم وبين غيرهم من المنتمين لفرق وأديان أخرى ، ومن أشهر رجال المعتزلة في المناظرة أبو الهذيل العلاف الذي يقال : إنه أسلم نحو ثلاثة آلاف شخص ممن حضروا مناظراته ، وكذلك كان من أبرز رجال المعتزلة في المناظرة إبراهيم بن سيار النظام وثمامة ابن أشرس .

وكذلك من أنواع المناظرة المناظرات السياسية ، كتلك المناظرة التي عرض الطبري جانبا منها في تاريخه بين الأفشين من ناحية وأحمد بن أبي دواد ومحمد بن عبد الملك الزيات من ناحية أخرى ، وجرت هذه المناظرة حين تم التشكيك في إسلام الأفشين ، وقيل : إنه كان يعمل في الخفاء لهدم الإسلام مستغلا مكانته الكبيرة في كونه أكبر قواد جيش المسلمين في ذلك الوقت .

وأيضا من أنواع المناظرات تلك المناظرات الأدبية ، كالتي كانت تحدث للتناظر بين أي شيئين بغرض إظهار قوة الحجة وعرض الأدلة من المتناظرين .

وقد ذكر الجاحظ في مقدمة كتاب " الحيوان " موضوعات كثيرة كان يتناظر فيها المتناظرون في عصره ؛ ليظهروا قوة حجتهم ، ومن ذلك المناظرة التي عرض جانبا منها بين متناظرين تناظرا على من له الأفضلية ؛ الذهب أو الزجاج ، وأيضا من ذلك المناظرات التي كانت تقوم في تفضيل بعض البلدان على غيرها . وكان هناك فريق من المتناظرين في العصر العباسي يفضلون المناظرات المكتوبة

على المناظرات الشفهية ؛ لأن المناظرات الشفهية غالبا لا تؤدي لاقتناع أي طرف من الطرفين المتناظرين ، في حين المناظرات المكتوبة كان المتناظرون فيها يمكنهم أن يتراجعوا عن آرائهم فيها ؛ لأنهم لا يشعرون بحرج المواجهات فيها ، وكان الجاحظ وأبو علي الجبائي من أنصار المناظرات المكتوبة على المناظرات الشفهية .

وفي اعتقادي أن المناظرة – كما نرى نماذج لها في كتب الأدب والتاريخ التي وصلتنا عن القدماء خاصة المناظرات الأدبية – فيها – أو في بعضها – مظاهر واضحة للفرجة ، ففي هذه المناظرات نرى متناظرين يحاول كل واحد منهم بالحجج والأدلة ومن خلال طريقة عرض هذه الحجج والأدلة التأثير في خصومه ، وفي الجمهور الذي يتابع هذه المناظرات .

وبعض المتناظرين – في بعض تلك المناظرات – كانوا يلجئون في مناظراتهم للتمثيل خلال استشهادهم بذكر بعض الحكايات . والقصص والمواقف التي تؤيد وجهة نظرهم ، وهم بذلك يحاولون التأثير في الجمهور بطريقتهم هذه .

وأعطي مثالا على أهمية أسلوب المناظر خلال مناظرته لخصمه بالمناظرة التي جرت بين سيبويه والأصمعي في المسجد الجامع في البصرة في العصر العباسي الأول حول بعض اختلافات في الرأي بين الأصمعي وسيبويه فيما جاء في كتاب " الكتاب " لسيبويه .

وأظهر الأصمعي في هذه المناظرة فصاحته الكبيرة ، فانجذب حاضرو هذه المناظرة له ، وحكموا له بالغلبة ، لا سيما أن سيبويه الذي ينتمي لأصول أعجمية لم يكن يمتلك مثل هذه الفصاحة ، وبعد انتهاء هذه المناظرة نفض سيبويه يديه في وجه الأصمعي ، وقال له : أنت تعلم من جدالنا أنني المحق ، ولا أعبأ برأي هؤلاء العامة بيننا .

ونرى أمثلة كثيرة للمناظرات الشفهية والمكتوبة فيما وصلنا من كتب الجاحظ – على وجه الخصوص – ومنها تلك المناظرات التي كانت تجري بين بعض الكرماء من ناحية وبعض البخلاء من ناحية أخرى ، وذكرها الجاحظ في كتاب " البخلاء " ، ونرى في هذه المناظرات

سفسطة ومحاولة لقلب حقائق الأمور من قبل هؤلاء البخلاء ؛ ولا شك أن هذا مما يدعونا للضحك في هذه المناظرات الطريفة .

وبعض المناظرات التي كانت تجري بين بعض الناس عن بعض الحيوانات أو الثمار – في العصر العباسي – كانت تحمل خلفها رموزا في التعبير عن الصراع بين العرب والفرس ، كمناظرة " صاحب الديك وصاحب الكلب " التي استغرقت أكثر صفحات الجزأين الأولين من كتاب " الحيوان " للجاحظ ، وذكر الجاحظ أن صاحب الكلب فيها هو النظام وأن صاحب الديك هو معبد ، وصاحب الكلب ينتصر في هذه المناظرة للعرب ؛ لأن الكلب رمز لهم ، فهو لا يفارقهم في بواديهم ، في حين ينتصر صاحب الديك للفرس الذين يرى الديك كثيرا في قراهم. وهناك حيوانات أخرى كثيرة جرى التناظر بينها بين المتناظرين في هذا العصر ، وكان التناظر حولها يحمل في داخله رموزا تعبر عن الصراع بين الشعوبيين المعادين للعرب وبين العرب ومن يميلون إليهم .

وأعتقد أن هذه المناظرات التي جرت في العصر العباسي – على وجه الخصوص ووصلتنا – فيها بذور درامية كثيرة تؤهلها لتكون بالفعل معبرة عن الفرجة .

كذلك أرى أن بعض هذه المناظرات يمكن الاستعانة بها لكتابة مرحيات فيها شكل الفرجة ذاك العربي ، وقد قمت بهذه التجربة في مسرحية " المناظرة " ، واستعنت في صياغتها ببعض المناظرات القديمة .

لعب الصبية بالتمثيل كما صورته النادرة في العصور القديمة

عشق الأطفال للعب طبيعة فيهم ، وفطرة فطروا عليها ، ونرى الأطفال في مرحلة الطفولة المبكرة – على وجه الخصوص – لا يرون شيئا أمتع عندهم من اللعب ، ولو سألت طفلا في تلك المرحلة عن الهدية التي يرغب فيها ؟ لقال لك دون تفكير اسم لعبة معينة يرغب فيها .

ومن ضمن ألعاب الأطفال الجماعية لعبهم الذي يتضمن قيامهم بالتمثيل فيه ، ومن ذلك اتفاقهم على تمثيل موقف معين ، أو تقليد شخصيات معينة ، وقد عبر مجدي مرعي عن تلك الطبيعة في الأطفال في التمثيل وتقليد شخصيات معينة في مسرحية " لعب في لعب " التي كتبها للأطفال .

والنادرة هي أصغر وحدة سردية ، وهي عبارة عن قصة قصيرة جدا ، وتضحكنا بما فيها من تعليق ظريف ، وعرض لبعض المفارقات ، وبما فيها أيضا من تصوير ساخر لبعض الشخصيات .

وقد عالجت النوادر العربية القديمة كثيرا من أحوال الناس في تلك العصور القديمة ، خاصة في العصر العباسي الذي حدثت فيه أكثر هذه النوادر ، ودونت في كتب به .

وغالبا ما تركز النادرة على أحوال الرجال والنساء ؛ لأنها توجه لهم ، ويأتي ذكر الأطفال فيها عرضا .

وقد رويت لهذا السبب نوادر قليلة تتعلق بالأطفال ، وكان دورهم في معظمها ثانويا ، ومع ذلك فهناك نوادر قديمة ركزت على بعض الأطفال ، وأرتنا جوانب من حياتهم ومواهبهم وبعض الصعوبات التي كانوا يجد وفي هذا الموضع سأكتفي فقط بالحديث عن تسليط النادرة الضوء على ألعاب الصبية التي تتعلق بالتمثيل . وقد عثرت في بعض كتب التراث على بعض النوادر التي تعرض الأطفال وهم يلعبون ، وأغلبها لا تتحدث عن هذه الألعاب التي يلعبونها ، فتكتفي النادرة بذكر أن طفلا – أو طفلة ، أو مجموعة أطفال – يلعب ، ثم لا نرى تفصيلا عن طبيعة هذا اللعب ، أو وصفا لتلك اللعبة التي يلعبها هذا الصبي ، أو هذه الصبية ، أو هؤلاء الصبية ، ولكننا نرى

في نوادر قليلة وصفا محددا للعبة يلعبها صبي ، أو صبية ، أو مجموعة صبية ، وغالبا ما يكون لعبهم بالجري والسباق ، أو بالطين ، أو بعرائس مخصصة لهم ، أو بأدوات بسيطة موجودة في المنزل ، وتركت لهم ليلعبوا بها .

وفي نوادر قليلة جدا نرى بعض ألعاب للأطفال تتضمن القيام بالتمثيل ، وغالبا ما نرى من يقوم بهذه الألعاب التي تتضمن التمثيل من الذكور ، ويكونون على هيئة مجموعة ، وأيضا غالبا ما نراهم يلعبون الألعاب التي تتعلق بالتمثيل – وصورتها النادرة – في صورة مقالب يقومون بعملها في واحد منهم أو في معلمهم الذي غالبا ما يتصف بقدر من السذاجة في مثل هذه النوادر ، كما نرى ذلك في هذه النادرة : " قال غلام للصبيان : هل لكم أن يفلتنا الشيخ اليوم ؟ قالوا : نعم ، قال : تعالوا لنشهد عليه أنه مريض ، فجاء واحد منهم ، فقال : أراك ضعيفا جدا ، وأظنك ستحم ، فلو مضيت إلى منزلك واسترحت ، فقال لأحدهم : يا فلان يزعم فلان أني عليل ، فقال : صدق والله ، وهل يخفى هذا على جميع الغلمان ؟! إن سألتهم

أخبروك ، فسألهم ؟ فشهدوا ، فقال لهم : انصرفوا اليوم ، وتعالوا غدا " . وقد يقوم معلم الصبية نفسه بالتمثيل بتقليد أصوات حيوانات معينة بغرض استدراج بعض الأطفال لكتابه ؛ ليعلمهم فيه ؛ لأنهم ينفرون منه ، ويحتالون بالحيل لعدم الذهاب إليه ، كما نرى ذلك في هذه النادرة : " وحكى الجاحظ قال : مررت على خربة فإذا بها معلم ، وهو ينبح نبيح الكلاب ، فوقفت أنظر إليه وإذا صبي قد خرج من دار ، فقبض عليه المعلم ، وجعل يلطمه ويسبه ، فقلتُ : عرفني خبرة .

فقال : هذا صبي لئيم ، يكره التعليم ، ويهرب ويدخل الدار ولا يخرج ، وله كلب يلعب به ، فإذا سمع صوتي ظن أنه صوت الكلب ، فيخرج فامسكه .

ومن الطريف أن نرى معلما يعلم الصبيان فن الهزل والإضحاك ، ويعتمد على التمثيل هو وتلاميذه في ذلك ، كما نرى في هذه النادرة : قال أبو العبر : كنا نختلف ونحن أحداث إلى رجل يعلمنا الهزل ، فكان يقول : أول ما تريدون قلب الأشياء ، فكنا نقول إذا أصبح :

كيف أمسيت ؟ وإذا أمسى : كيف أصبحت ؟ وإذا قال لأحدنا : تعال إلي تأخر إلى خلف ، وإذا قال : اذهب سعى بين يديه .

وكانت له أرزاق يعمل كتابتها في كل سنة ، فعملها مرة وأنا معه ، فلما فرغ من التوقيع فيها ، وبقي الختم قال لي : أتربها (أي اجعل عليها ترابا ليجف ما بها من حبر) ، وهاتها .

قال : فمضيت وصببت عليها ماء ، فبطلت ، فلما رآها قال لي : ويلك ! ما صنعت ؟ قلت : ما نحن فيه طول النهار من عكس الأشياء ، فقال : والله لا صحبتني ، أنت أجهل مني وأحمق " .

وكما نرى من هذه النوادر القليلة أن النادرة قد عبرت عن جوانب من لعب الأطفال الذي كان يقوم أحيانا على التمثيل ، ورأينا أن بعض كبار قد يشاركونهم في ذلك .

قصص القصاص أحد فنون الفرجة عند العرب في العصور القديمة

يعد القصص الذي كان يلقيه القصاص عند العرب في العصور القديمة – خاصة في العصر العباسي – أحد فنون الفرجة ؛ وذلك لأننا نرى فيما وصلنا من أخبار قصصهم اندماجهم في أداء هذه القصص التي يحكونها بطريقة يبدو خلالها أنهم يتقمصون الشخصيات المختلفة في هذه القصص ، ويعبرون عنها ، كما يبدو أنهم يعبرون بطريقة قصصهم عن الأحداث المختلفة في هذه القصص ، والتطورات التي تحدث فيها ، والنهايات التي تنتهي إليها .

ومما يلفت النظر في هذا الأمر أن بعض هؤلاء القصاص كانوا على قدر قليل من الثقافة ، وفي الوقت نفسه كانوا على قدر كبير من الادعاء ، وكانوا يقصون حكايات غريبة وعجيبة ، وكان بعض الجمهور المشاهد لما يقدمونه من هذه القصص يستوقفهم ، وينبههم لما في قصصهم من غرائب لا تجوز على العقل ، وتحدث عند ذلك مفارقات ومواقف طريفة ، وردود فعل غريبة من هؤلاء القصاص

المدعين . ويعرض لنا الجاحظ في النادرة التالية شخصا مدعيا للعلم من هؤلاء القصاص ، فيقول :

" كان عندنا بالبصرة قاص لا يحفظ شيئا سوى حديث جرجيس فقص يوما فبكي رجل من النظارة ، فقال القاص :انتم لأي شيء تبكون ؟ إنما البلاء علينا معاشر العلماء "

ومن الطريف أننا نرى بعض هؤلاء القصاص كانوا يدركون ضحالة علمهم ، ويواجهون الجمهور الذي يلقون عليه قصصهم بهذه الحقيقة ، ولكن هذا لم يمنعهم من الاستمرار في عملهم بالقص لهذا الجمهور ، كما نرى في هذه النادرة الطريفة :

" وقال بعضهم : سمعت قاصا يقول : إني لأقص عليكم ووالله إني لأعلم أنه لا خير عندي ، ولكن تبلغوابي حين تجدوا خيرا مني " .

وكثيرا ما نرى بعض أشخاص من الجمهور يعلقون على هؤلاء القصاص خلال قصصهم الذي فيه ذكر عجائب وغرائب يسترسلون في ذكرها وعرضها ، كما نرى في هذا الخبر :

وذكر أن أبا سعيد الرفاعي سئل عن الدنيا والدائسة ، فقال : أما الدنيا فهذه التي أنتم فيها ، وأما الدائسة فهي دار نائية من هذه الدار ، لم يسمع أهلها بهذه الدار ولا بشيء من أمرها ، وكذلك نحن لم نسمع بذكر تلك الدار ؛ إلا أنه قد صح عندنا أن بيوتهم من قثاء ، وسقوفهم من قثاء ، وأنعامهم من قثاء ، وأنفسهم من قناء ، وقثاءهم أيضا من قناء .

قالوا : يا أبا سعيد زعمت أن أهل تلك الدار لم يسمعوا بأهل هذه الدار ، ولا بشيء من أمرها ، وكذلك نحن لهم ، وأراك تخبرنا عنهم بأخبار كثيرة ، قال : فمن ثم أعجب أيضا ! " .

وقد لا يكتفي بعض أفراد من جمهور هؤلاء القصاص المتابع لقصصهم وحكاياتهم الغريبة التي يصعب تصور حدوثها أو يستحيل وقوعها – بالاعتراض الهادئ ، ولكننا نرى بعض أفراد من هذا الجمهور يعترضون من خلال إلقاء التعليقات الساخرة على ما يقصه هؤلاء القصاص ، كما نرى في هاتين النادرتين :

" قال قاص بالمدينة في قصصه : ود إبليس أن لكل رجل منكم خمسين ألف درهم يطغى بها .

فقال رجل من القوم : اللهم أعط إبليس سئوله فينا " .

و" قص قاص فقال : إذا مات العبد وهو سكران ، دفن وهو سكران ، وحشر وهو سكران .

فقال رجل في طرف الحلقة لآخر : هذا والله نبيذ جيد يساوي الكوز منه عشرين درهما " .

وبعض هؤلاء القصاص لم يكونوا يكتفون بإلقاء قصصهم التي فيها ذكر أمور عجيبة وغريبة يصعب أو يستحيل تصديقها ، ولكنهم كانوا يقومون بعمل حيل غريبة، يمثلون من خلالها مواقف معينة .

يستدرجون بها النظارة إليهم؛ ليحصلوا على بعض الأموال منهم، كما نرى في هذه الرواية. "قال الجاحظ: وقفت على قاص وقد اجتمع عليه خلق كثير وفيهم جماعة من الخصيان، فوقفت إلى جانبه وجعلت أشير إلى الناس أنه هو ذا يجود، قال: وهو يفرح بذلك.

فلم يعط شيئا، فالتفت إلي خفيا وقال: الساعة إن شاء الله أعمل الحيلة، ثم صاح عن عن النبي الله: قال رب العالمين : "ما أخذت كريمتي عبد من عبيدي إلا عوضته حدث فلان فلان عن فلان الجنة".

أتدرون ما الكريمتان في هذا الموضع ؟ قال الناس: ما هما؟ فبكى قال: هما الخصيتان، وهو يتباكى ويكرر، فجعل كل واحد من الخصيان يحل منديله حتى اجتمعت له دراهم كثيرة".

وفي الرواية التالية نرى حيلة أخرى يقوم بها قاص من هؤلاء القصاص بالاتفاق مع زوجته، ويستغل في تنفيذه لها من خلال أدائه التمثيلي مع زوجته – سذاجة الجمهور المتابع لهما؛ حتى يحصلا على بعض النقود منه: قص واحد ومعه تعاويذ يبيعها، فجعلوا يسمعون قصصه ولا يشترون التعاويذ، فأخذ محبرته، وقال: من يشتري مني كل تعويذة بدرهم، حتى أقوم وأغوص في هذه المحبرة باسم الله الأعظم الذي كتبته في هذه التعاويذ.

فاشتريت منه التعاويذ في ساعة وجمع دراهم كثيرة، وقالوا له: قم فادخل الآن في المحبرة.

فنزع ثيابه وتهيأ لذلك، والجهال يظنون أنه يغوص فيها. فبدرت امرأة من خلف الناس وتعلقت به، وقالت: أنا امرأته، من يضمن لي نفقتي حتى أتركه يدخل؟ فإنه دخلها عام أول، وبقيت ستة أشهر بلا نفقة".

وهكذا رأينا أن هؤلاء القصاص كان ما يقومون به من قص هو أحد فنون الفرجة عند العرب قديما، لاسيما ما كان يقوم به أولئك القصاص الموهوبون في القص والذين كانوا يحسنون عرض قصصهم وتقمص الشخصيات التي فيها.

وأيضا رأينا في بعض النوادر والروايات تجاوب الجمهور مع هؤلاء القصاص، خاصة من كانوا منهم يدعون العلم والمعرفة، ويقصون خلال ذلك القصص والحكايات العجيبة التي يصعب – أو يستحيل – تصديقها، وهذا التجاوب من أفراد من جمهور أولئك القصاص يكشف ما في قصص هؤلاء القصاص من ادعاء، وفي الوقت نفسه

يظهر التداخل والتفاعل الكبير بين عرض هؤلاء القصاص لقصصهم، والجمهور المتلقي لهم .

كتاب كليلة ودمنة وأثره في فنون الفرجة والمسرح عند العرب

المشهور بين كثير من النقاد والمؤرخين قديما وحديثا أن ابن المقفع قد ترجم كتاب "كليلة ودمنة" في القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي عن الفارسية، وأن هذا الكتاب كان قد ترجمه الحكيم برزويه من الهندية/ السنسكريتية إلى الفارسية/ البهلوية في الإمبراطورية الفارسية في القرن السادس الميلادي، أما تأليف هذا الكتاب فكان في القرن الرابع الميلادي، وأن الذي ألفه هو الحكيم بيدبا لملك الهند دبشليم.

وبعض الباحثين المعاصرين – مثل أحمد أمين والدكتور شوقي ضيف – يرون أن كتاب "كليلة ودمنة" جمع بين التأليف والترجمة، فهو فيه أبواب ترجمها ابن المقفع، وكذلك فيه بعض أبواب زادها فيه، والأثر الإسلامي واضح فيها؛ مما يدل على أنها من تأليفه.

ولكن هناك بعض المؤرخين والباحثين قديما وحديثا، لم ينساقوا وراء تأكيدات ابن المقفع في مقدمة هذا الكتاب في أنه كتاب هندي، وأنه ترجمه عن الفارسية، ورأوا أن هذا الحديث تمويه من ابن المقفع؛ حتى لا يحاسب على ما في داخل قصص هذا الكتاب من نقد

واضح للحكام الظالمين، وإشاراته في ذلك للخليفة أبي جعفر المنصور وبعض بطانته.

ويعد الصفدي أهم مؤرخ في العصور القديمة أكد في كتابه "الوافي بالوفيات" أن كتاب كليلة ودمنة" هو من تأليف ابن المقفع، وزاد على ذلك بأن ذكر أن ابن المقفع قد قام بعد تأليفه هذا الكتاب بعمل مختصرله .

وفي العصر الحديث نرى بعض الباحثين المهتمين بدراسة الأدب الشعبي يجزمون أن كتاب "كليلة ودمنة" من تأليف ابن المقفع، ومن هؤلاء الباحثين فاروق خورشيد، والدكتور أحمد كمال زكي، والدكتور محمد رجب النجار، وهؤلاء الباحثون يرون أن عمل ابن المقفع في كتاب كليلة ودمنة" شبيه بعمل راوي السير الشعبية، فهو يجمعها من مواطن مختلفة، ويعيد نظره فيها، ويضيف إليها ما يراه يتناسب مع ذوقه وذوق عصره وذوق المتلقين الذين يلقي عليهم هذه السير، وبهذا يعد ابن المقفع مثلهم مؤلفا لقصص كتاب كليلة ودمنة"؛ لأنه جمع قصصه من مواطن مختلفة، وأعاد فيها النظر بما يتناسب مع

المجتمع الإسلامي الذي نشرها فيه، وهو فيها لم يكتف بالجمع وإعادة النظر فيما جمعه منها، بل أضاف لهذه القصص التي جمعها قصصا أخرى وحكما من تأليفه.

وقد كتب الدكتور محمد رجب النجار كتابا بعنوان "كليلة ودمنة – تأليفا لا ترجمة"، ويقارن الدكتور محمد رجب النجار في هذا الكتاب بين البنجاتنترا – أي الفصول الخمسة الهندية التي عثر عليها مؤخرا مكتوبة بالسنسكريتية، وهي أهم الأصول التي اعتمد عليها ابن المقفع في كتاب "كليلة ودمنة" – وبين كتاب "كليلة ودمنة" كما صاغه ابن المقفع، وخرج الدكتور محمد رجب النجار من مقارنته هذه إلى أن كتاب كليلة ودمنة" مختلف كثيرا عن البنجاتنترا الهندية، في القصة الإطار والقصص الداخلية، وكذلك يذكر في هذا الكتاب أن ابن المقفع قد عدل في كثير من القصص التي اعتمد عليها في كتاب كليلة ودمنة"، ونقلها من البنجاتنترا بما يتناسب مع طبيعة المجتمع المسلم الذي عرض عليه هذا الكتاب، وكذلك ذكر أن ابن المقفع أضاف في كتاب كليلة ودمنة" قصصا كثيرة غير موجودة في

البنجاتنترا الهندية؛ مما جعله يجزم في كتاب "كليلة ودمنة تأليفا لا ترجمة" أن كتاب "كليلة ودمنة" هو من تأليف ابن المقفع.

وأنا أتفق مع هذا الرأي الأخير في أن ابن المقفع هو حقا مؤلف كتاب كليلة ودمنة"، وليس مجرد مترجم له.

وقد كانت هناك أهداف لابن المقفع من تأليفه كتاب "كليلة ودمنة"، وأهدافه القريبة الظاهرة – التي يرددها في مقدمة هذا الكتاب وفي بعض أبوابه – أن يكون هذا الكتاب تسلية للناس، ومصدرا لاستحضار العظات والعبر، أما عن أهداف ابن المقفع البعيدة من هذا الكتاب فهي نقد الخليفة أبي جعفر المنصور وبطانته، وتعريفهم بأن تجاوز الحق للظلم تبعاته وخيمة، كما تصور ذلك قصص هذا الكتاب على ألسنة الحيوانات .

وأغلب الظن أن الخليفة أبا جعفر المنصور قد فطن لهدف ابن المقفع هذا في كتاب "كليلة ودمنة"، وكان هذا من أسباب أمره

بقتله، وأمر بعض أتباعه بعد ذلك بإشاعة أن ابن المقفع قد قيل لكونه زنديقا يظهر الإسلام ويبطن الإيمان بالمانوية.

وفي اعتقادي أن ابن المقفع كان بعد أن أسلم حسن الإسلام، وأنه يستبعد من رجل عرف بحسن الخلق مثله قبل إسلامه وبعده أن يكون أسلم رياء، ولا شك عندي أن قتله كان لأسباب سياسية، ولعل من أهمها النقد المستتر الذي وجهه للخليفة أبي جعفر المنصور في كتاب "كليلة ودمنة"، والنقد المباشر الذي وجهه له في رسالة "الصحابة".

والذي يعنيني هنا أن ابن المقفع كان يقصد ضمن أهدافه في تأليف كتاب "كليلة ودمنة" متعة من يقرؤه، وحصوله على التوجيه التربوي منه، وهذه الأهداف تناسب المتعلمين سواء أكانوا من الصبية أم الشباب.

وفي هذا الصدد نذكر أن الجاحظ قد ذكر في كتاب "ذم أخلاق الكتاب" أن من كان يؤهل نفسه ليكون كاتبا كان يحرص على حفظ

كتاب كليلة ودمنة" من صغره، أو يوجهه والده والمقربون منه لذلك. وأعتقد أيضا أن قيام الشاعر أبان بن عبد الحميد اللاحقي – في القرن الثاني الهجري – بتحويل قصص كتاب كليلة ودمنة" لابن المقفع إلى منظومة شعرية كبيرة – كان الغرض من ذلك أن تشيع حكم هذا الكتاب وأهدافه التربوية والسلوكية، ويسهل حفظها، ولا شك أن أهم المستهدفين من ذلك هم طلاب العلم، خاصة من الصغار.

والنسخ القديمة من مخطوطات كتاب "كلية ودمنة" التي غير عليها ووجد فيها صور تعبر عن بعض قصص هذا الكتاب – تؤكد أيضا أن كتاب "كليلة ودمنة" كان أهم المتلقين له من الصغار.

والحقيقة أنني لم أعثر على أي إشارة واضحة نعرف منها أن كتاب "كليلة ودمنة" كان الصبيان قديما يمثلون بعض قصصه أو يقرءونها بطريقة فيها تمثيل بتلوين الصوت مع ما يتناسب من كل شخصية في كل قصة منه، خاصة القصص التي شخصياتها من الحيوانات، ومع ذلك فأنا أكاد أجزم أن بعض الصبيان كان يحلو لهم قديما – كما هو الحال في العصر الحديث في أمر الصبيان حين قراءتهم

بعض القصص الطريفة خاصة عن الحيوان – أن يتقمصوا شخصيات الحيوانات التي فيها، ويلونوا في أصواتهم مع ما يتناسب مع كل شخصية منها.

وأضيف لهذا أنني أعتقد أيضا أن بعض الصبيان كانوا خلال لهوهم يمثلون بعض قصص كتاب "كليلة ودمنة"، وهذا يشبه ما نراه في كتاب "ألف ليلة وليلة" من تمثيل بعض الأطفال فيه قصة "علي كوجيا"، التي تحكي عن شخص أودع : عند صديق له جرة أخفى في أسفلها كيسا فيه بعض الدنانير، ووضع أعلاه زيتونا، حين عاد ذلك وحين التاجر من سفره، اكتشف سرقة كيس دنانيره من هذه الجرة، ولم يستطع القاضي الذي شكا له ذلك التاجر صديقه الخائن أن يمسك عليه شيئا يدينه به في هذه القضية، في حين استطاع الطفل الذي قام . خلال تمثيله مع رفاق له لهذه الحكاية أن يعرف خيانة ذلك الرجل، وذلك حين ذاق الزيتون الذي وضع في أعلى الجرة، وعرف أنه حديث، وأدرك عند ذلك أن ذلك الشخص وضعه مكان صرة الدنانير التي أخذها من تلك الجرة، وكان هارون الرشيد

في تلك القصة بكتاب ألف ليلة وليلة" قد شاهد الأطفال وهم يلعبون ويمثلون تلك الحكاية، فطلب إلى ذلك الطفل أن يقوم بالفصل في أمر هذه القضية مرة أخرى، وحكم فيها ذلك الطفل كحكمه خلال تمثيله مع رفاقه في تلك الحكاية، ورضي عنه الرشيد، ونال ذلك التاجر حقه، وعوقب صاحبه الخائن، وكافأ الرشيد ذلك الصبي.

وقد تحدثت باستفاضة عن هذه القصة من كتاب "ألف ليلة وليلة" – التي عولجت في بعض مسرحيات في العصر الحديث ووجهت لمسرح الطفل؛ مثل: مسرحية "علي كوجيا" لعبد التواب يوسف، ومسرحية "القاضي الصغير" لشاهين الجوهري – وذلك حتى أؤكد أن الأطفال قديما كانوا خلال لعبهم يمثلون بعض الحكايات، وأنه أحرى بهم أن يمثلوا بعض قصص كتاب "كليلة ودمنة" خلال لعبهم ذلك؛ لأنها تناسب طفولتهم في أجواء الخيال التي بها، والأهداف السلوكية والتربوية التي ترمي لها.

وكذلك أعتقد أن ما نراه في بعض تمثيليات خيال الظل القديمة من تجسيد لبعض الحيوانات والجمادات فيها هو أثر من آثار قصص

كتاب "كليلة ودمنة" التي يكثر فيها تشخيص الحيوانات، وأن نراها تتصرف كالبشر العقلاء.

وكتاب "كليلة ودمنة" هو بالفعل من مفاخر الأمة العربية، وقد ترجم قديما وحديثا إلى لغات عدة، وتأثر به كثير من الأدباء، في الشرق والغرب.

وهنا نذكر بعض كتاب المسرح الذين تأثروا به ورأوا أن بعض قصصه يسهل صياغتها في مسرحيات؛ لتوافر كثير من المقومات الدرامية بها، كوجود الحدث الممتع، والصراع المثير، وتوافر الشخصيات المتنوعة، ووجود الحوار المعبر عن الأحداث والشخصيات فيها.

وليس بغريب أن نرى أن بعض كتاب مسرح الطفل في العالم العربي – على الأقل – قد استلهموا بعض قصص كتاب كليلة ودمنة" في مسرحيات لهم كتبوها للطفل؛ لما ذكرته من أن هذا الكتاب منذ ألفه ابن المقفع كان مرتبطا بالطفل والشباب في مرحلة التعليم؛ للأهداف

التربوية والسلوكية المثيرة التي به، وأيضا للقصص الممتعة المثيرة للخيال التي فيه.

وممن استلهموا بعض قصص كتاب "كليلة ودمنة" في مسرحيات كتبوها للطفل مجدي مرعي في مسرحية "رحلة" التي تخيل فيها أن حيوانات كتاب كليلة ودمنة" قامت بما يشبه الثورة؛ لتخرج من الكتاب الذي يجمعها، وتم لها ما أرادت، وقامت بجولة في بعض الأماكن، وعادت – بعد مغامرات قامت بها – لهذا الكتاب مرة أخرى، وهي مسرحية جيدة مثيرة كما نرى.

وأيضا نرى سعيد حجاج قد استلهم قصة "الجمل التائه" المذكورة في كتاب "كليلة ودمنة" في مسرحية "كلني يا مولاي"، ولم يغير كثيرا في أحداث هذه القصة من كتاب كليلة ودمنة" عند صياغته لها في تلك المسرحية، وكنت أرى أن يغير الكاتب نهاية هذه المسرحية التي أخذها من تلك القصة بكتاب كليلة ودمنة" وفيها يقتل الأسد الجمل الذي كان قد وقد على هذه الغابة، وأخذ عهد أمان من الأسد بالعيش

فيها دون أن يتعرض لأي أذى؛ لأن الأطفال الذين يشاهدون هذه المسرحية سيتعاطفون مع الجمل، وسيتألمون لمقتله في نهايتها.

كذلك استلهم سمير عبد الباقي إحدى قصص كتاب كليلة ودمنة" في مسرحية "سبع في القفص" أو "اعمل معروف يا قرد"، واستلهم السيد حافظ هذه القصة نفسها من كتاب "كليلة ودمنة" في مسرحية "سفروتة في الغابة"، وأضاف لها حدثا آخر من خياله. وأيضا تأثر شاعرنا الكبير أحمد سويلم بإحدى قصص كتاب "كليلة ودمنة" في مسرحيته الشعرية "حيلة الضعفاء".

الجاحظ وفنون الفرجة عند العرب

ذكر الدكتور شوقي ضيف أن الجاحظ لو كان قد عرف فن المسرح بشكله الذي ابتكره الإغريق لكتب عدة مسرحيات رائعة؛ لأنه كان يمتلك موهبة الحوار والقص، وكان قديرا على جعل كل شخصية في قصصه تتحدث بالحوار الذي يناسب تكوينها. وتوفيق الحكيم – رائد المسرح المصري والعربي في العصر الحديث – يضع الجاحظ في منزلة كبيرة، فهو يراه رافع نهضة الأدب العربي في القرن الثالث الهجري، كما يرى أن نهضة الأدب العربي في العصر الحديث هي استكمال لتلك النهضة القديمة التي قادها الجاحظ بإبداعه الفريد في عصره.

ويضيف توفيق الحكيم لذلك بقوله: إن الجاحظ كانت لديه براعة كبيرة في إدارة الحوار، وإنه بهذا كان مؤهلا بالفعل لكتابة مسرحيات جيدة لولا عدم معرفة العرب لشكل المسرح الغربي في ذلك الوقت، ويقول توفيق الحكيم أيضا: إنه – يقصد نفسه متأثر في حواره في بعض مسرحياته بأسلوب الجاحظ .

وليس في كتب الجاحظ التي وصلتنا ما يدل على أن الجاحظ كان على معرفة بالمسرح الإغريقي أو المسرح الروماني، ومع ذلك فليس بمستبعد أن يكون الجاحظ قد ألم ببعض المعلومات عن شكل المسرح كما ابتكره الإغريق، وحاكاهم فيه الرومان، وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: إنه لا يستبعد أن يكون الجاحظ .

وهو من هو في عبقريته – قد قرأ بعض كتب الإغريق في لغتها الأصلية.

ولا نحب أن نغلو في التصور في هذا الأمر، ونكتفي بأن نقول: إن ما في أيدينا من كتب الجاحظ لا يدل على معرفته بالمسرح كما ابتكره الإغريق، ومع ذلك فالجاحظ يذكر في بعض كتبه التي وصلتنا بعض فنون الفرجة التي كانت معروفة في عصره. وأشار الجاحظ لبعض من يقومون بفنون الفرجة في كتاب "البخلاء"، وكتاب "حيل اللصوص"، وكتاب "الحيوان"، وفي كتب أخرى، واهتم الجاحظ منهم – على وجه الخصوص – بهؤلاء الذين كانوا يمارسون التسول، لا ليحصلوا على الكفاف من وراء ذلك، بل ليأخذوا كثيرا

من المال من الناس من خلال الحيل التي يقومون بها خلال تسولهم، وغالبا ما كانوا يلجئون للتمثيل والادعاء، وهم

يمارسون هذا التسول الغريب، ومن ذلك حديث الجاحظ . عن خالويه المكدي – أو خالد بن يزيد – في كتاب "البخلاء".

وللأسف لم يصل إلينا كتاب "حيل اللصوص"، ولكن وصلتنا بعض فقرات منه ذكرها الجاحظ في ثنايا بعض كتبه التي وصلتنا، خاصة كتاب "الحيوان"، وذكر التنوخي بعضها في كتاب "الفرج بعد الشدة"، ومن الواضح أن الجاحظ قد ألف كتاب "حيل اللصوص"؛ ليعرض فيه قصصا ونوادر طريفة عن لصوص عصره، وليصور فيه الحيل العجيبة والغريبة التي تعتمد على إتقان التمثيل والتنكر من قبل هؤلاء اللصوص، وأيضا كان من أهداف الجاحظ تأليفه هذا من الكتاب تعريف قرائه بحيل اللصوص في سرقتهم؛ حتى لا يقعوا ضحايا لهم، ولكن الغريب في الأمر أن بعض اللصوص من ذوي المعرفة قد استعانوا بكتاب "حيل اللصوص" هذا للجاحظ؛ ليكون معينا لهم في

سرقة الناس، من خلال اتباع بعض الحيل التي ذكرت فيه للسرقة، ونرى قصصا تعبر عن ذلك في كتاب "نشوار المحاضرة" للتنوخي.

ومن حيل هؤلاء اللصوص من كان يتنكر منهم في هيئة لاعب بالقرود أو بالكلاب أو الديوك – أو غير ذلك – ليجمع الناس حوله في حين يقوم رفاق له بالسرقة خلال انشغال الناس بمتابعة زميلهم الذي يقدم عرضا للفرجة ليس الغرض منه بالنسبة إليه وإلى زملائه غير إلهاء الناس بما يشاهدونه منه؛ ليقوم رفاقه بالسرقة، كما ذكرت منذ قليل.

ومن هنا نرى أن بعض من عرضهم الجاحظ في بعض كتبه – وكانوا يقدمون فنونا من الفرجة للناس – لم يكن هدفهم إلا إلهاء الناس من وراء ذلك؛ ليقوموا بالسرقة والاحتيال، وقد عرض الجاحظ في بعض كتبه طوائف من مجتمعه ترتبط بالتمثيل من قريب، ومنهم المغنون والمغنيات، وللجاحظ كتاب بعنوان "طبقات المغنين"، ولم يصل إلينا غير صفحات قليلة منه، في حين وصلنا كتاب "القيان" له كاملا، وفي هذا الكتاب الأخير يتحدث الجاحظ عن دور القيان

التي توجد فيها المغنيات المحترفات، وهؤلاء المغنيات لا يقتصر عملهن – كما يظهر من كتاب الجاحظ هذا – على الغناء للجمهور الذي يفد على تلك الدور التي يعملن فيها، بل كن أيضا يقمن بعمل الحيل المعروفة عندهن، واللائي يمثلتها مع الأشخاص الوافدين على تلك الدور لربط هؤلاء الأشخاص بهن، ليقعوا في حبائل ودهن الذي كله تمثيل وخداع، وذكر الجاحظ حيلا كثيرة تلجأ إليها القينات لربط الرجال الوافدين على تلك الدور بهن.

والجاحظ هو أهم أديب عربي في العصور القديمة اهتم بفن النادرة تأليفا ورواية وتنظيرا، وهو يعتز بأن أكثر النوادر المذكورة في كتبه هي من تأليفه، كما نرى هذا في حديثه في موضع من كتاب "البخلاء" الذي يقول فيه: إن النوادر التي نقلها عن غيره من الرواة في ذلك الكتاب قليلة جدا، في حين يؤكد أن باقي نوادر هذا الكتاب هي من تأليفه.

ولم يكتب الجاحظ كتابا جمع فيه آراءه النظرية عن فن النادرة، ولكننا نرى هذه الآراء النظرية له عن النادرة مفرقة في بعض كتبه،

وهو أول من اهتم بالنادرة تنظيرا إلى جانب أنه هو الذي ارتقى بالنادرة في شكلها الفني، وجعلها مصاغة بشكل جيد، وأيضا مزجها بعناصر فكاهة متعددة؛ مما يجعل قارئها يستمتع بقراءتها، ويضحك كثيرا خلال ذلك منها.

وجهود الجاحظ الكبيرة في فن النادرة لها علاقة قوية بفنون الفرجة من ناحية، وبالمسرح في شكله المتعارف عليه من ناحية أخرى، فقد أدت جهود الجاحظ في اهتمامه بالنادرة لاستنبات جنس أدبي آخر منها، هو جنس المقامة الذي ابتكره بديع الزمان الهمذاني، وكان أهم من تأثر بهم الهمذاني خلال ابتكاره هذا الجنس .

الأدبي والفني الذي يعد فنا من فنون الفرجة لا سيما أن بديع الزمان كان يلقي مقاماته على تلاميذه بطريقة تمثيلية، وكان يتقمص كل الشخصيات فيها خلال ذلك. عن أما آثار حديث الجاحظ عن النادرة على كتاب المسرح العربي في العصرالحديث فإننا نرى بعضهم – كتوفيق الحكيم وألفريد فرج وعلي باكثير – قد استلهموا بعض نوادره

وقصصه الطريفة في مسرحيات لهم، كما فعل هذا ألفريد فرج في مسرحية "حلاق بغداد"، ومسرحية "علي جناح التبريزي وتابعه قفة".

ويضاف لهذا أننا نرى بعض كتاب المسرحيات الكوميدية العربية التي يستوحون أحداثها من قصص من التراث – يستلهمون أسلوب الجاحظ في عرضه لنوادره؛ بجعله كل شخصية فيها تتحدث بالألفاظ المناسبة لها، وقد أكد الجاحظ في مواضع مختلفة من كتبه على أهمية أن تتكلم كل شخصية في النادرة بالألفاظ المناسبة لها؛ ولهذا كان ينقل أحاديث العامة فيها ملحونة؛ أي فيها أخطاء واضحة، في حين كان ينقل أحاديث الأعراب فيها فصيحة بما يتناسب مع فصاحة محدثيها من الأعراب .

وجهود الجاحظ التي تتعلق بفنون الفرجة ويمكن الاستفادة منها في المسرح في عصرنا الحديث لا تتوقف عند ذلك، فقد تحدث الجاحظ في بعض كتبه عن الضحك ومثيراته، واهتم في هذا الصدد بالحديث عن الضحك الذي ينشأ من شخصيات مشهورة بإضحاك غيرها – وهو يقصد هنا المضحكين – كأبي الحارث جمين، ومزيد، وأيضا

اهتم الجاحظ بالحديث عن الضحك الذي ينشأ من التصوير الذي فيه تضخيم لعيوب بعض الشخصيات السلوكية والنفسية، وأشار في موضع بكتاب "البخلاء" إلى أن بعض تلك الصور المضحكة قد تعجز الكلمات الإيحاء بها أو تمثيلها؛ ولذلك ينبه القارئ لإعمال عقله لتصور هذه المواقف الغريبة التي تدعو للضحك .

ومن ملاحظات الجاحظ المتعلقة بالضحك – وقد سبق بها برجسون في كتابه "الضحك" – أنه أكد على أن الضحك عملية تحتاج للجماعة، فالإنسان غالبا ما يضحك من أمور تدعو للضحك حين يكون في جماعة، ولكنه قلما يضحك من نفس هذه الأمور التي تدعو للضحك حين يكون وحده، ولا شك أن مديري بعض المسارح الكوميدية قد أدركوا أهمية هذا الكلام، فجعلوا من بين الجمهور .

شخصيات مندسة؛ لتضحك وتثير من بقربها من الجمهور للضحك خلال مشاهدته مسرحيات كوميدية تقدم له.

وهذه نظرة سريعة على ما قام به الجاحظ في بعض كتبه من جهود كبيرة تتعلق بفنون الفرجة في عصره، وتتصل في الوقت نفسه

ببعض المسرحيات الكوميدية العربية التي تؤلف في العصر الحديث.

المقامة وفن المسرح

المقامة لغة تعني موضع القيام، ثم أصبح ذلك اللفظ يطلق على ما يقوله الشخص خلال قيامه، في مجلس من المجالس، وارتبط لفظ المقامة بعد ذلك بمواقف الوعظ، وبهذا المعنى ورد في كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، وكتاب "عيون الأخبار" لابن قتيبة، ثم أصبح لفظ المقامة يطلق على الجنس الأدبي الذي ابتكره بديع الزمان الهمذاني.

وجنس المقامة كما ابتكره بديع الزمان الهمذاني عبارة عن قصة قصيرة، لها راوية هو عيسى بن هشام، وبطل هو أبو الفتح الإسكندري، وتدور أغلب قصص هذه المقامات عن الاحتيال والكدية؛ لأن بطلها أبا الفتح الإسكندري محتال ومتسول، وهو في الوقت نفسه شاعر وأديب، واضطر للاحتيال والتسول؛ لأنه لم يجد من في عصره يقدرون مواهبه الأدبية.

وأهم خصائص جنس المقامة الفنية – كما ابتكرها بديع الزمان الهمذاني – اعتمادها على السجع، والمزج بين الشعر والنثر، والمزج بين الحوار والسرد، كما تتبدى فيها الفكاهة بشكل واضح، وتتضافر

عناصر الفكاهة فيها، وأهمها المفارقة والموقف، والتنكر والتكرار، والحوار الطريف، ورسم الصور المثيرة للضحك .

وبطل مقامات الهمذاني هوه محتال جريء، ورحالة لا يتوقف عن السفر، ويجيد التمثيل والتنكر، ولديه قدرة كبيرة على الجدل والحوار وإفحام الخصوم، وهو أيضا متقلب، ولا يستحي من قيامه بالاحتيال أو التسول؛ لأنه يرى ظروف عصره اضطرته لهذا الأمر.

وبعض النقاد المعاصرين يرون أن فن المقامة أقرب لفن القصة القصيرة، بل إننا نرى من هؤلاء النقاد من يرى أن القصة القصيرة في العصر الحديث في العالم العربي قد نشأت من خلال فن المقامة، وبالطبع في هذا مبالغة كبيرة، ومخالفة للوقائع، فقد نشأت القصة القصيرة في العالم العربي في العصر الحديث من خلال التأثر بنموذجها في الغرب، خاصة عند أعلام كتابها، مثل: موباسان وتشيكوف وإدجار ألن بو .

وكذلك نرى فريقا آخر من الباحثين يرون أن فن المقامة هو أقرب الفنون التراثية العربية للمسرح، ومن النقاد الذين يقولون بهذا الرأي

الدكتور علي الراعي والدكتور عبد الحميد يونس والدكتورحسن عباس.

والحقيقة أننا حين نحاول البحث عن الظروف التي ابتكر خلالها بديع الزمان الهمذاني فن المقامة وعدد المقامات التي ألفها – ندرك بالفعل أن فن المقامة قريب جدا من فن المسرح، وأقل ما يقال في هذا الشأن أنه أحد فنون الفرجة القديمة عند العرب.

وأوضح ذلك فأقول: إن بديع الزمان كان يملي مقاماته على تلاميذه بغرض تعليمهم وتثقيفهم، فكان يذكر في هذه المقامات كثيرا من الألفاظ الغريبة، وأيضا كان يملؤها بكثير من المعارف خاصة عن الأدب والشعر، وكان يقصد من ذلك أن يعرف تلاميذه هذه المتون اللغوية وتلك المعارف، وكان يرى أن هذا البناء القصصي الذي يعتمد عليه في تلك المقامات هو وسيلة لجذب طلاب العلم لتلقي تلك المقامات وحفظها وحفظ ما فيها من معارف.

ولا أعتقد أن ذلك الهدف التعليمي كان السبب الوحيد في ابتكار بديع الزمان لفن المقامة، فأغلب الظن عندي أن بديع الزمان ابتكر هذا

الجنس الأدبي بغرض إظهار عبقريته وموهبته الكبيرة في اختراع ذلك الجنس الأدبي والفني، ومما يدل على اعتزاز بديع الزمان بتلك المقامات التي ابتكرها وأبدعها أنه يذكر في بعض رسائله أنه كان يتحدى الخوارزمي منافسه في عصره بأن يكتب مقامات مثل مقاماته، مظهرا بهذا تفوقه عليه؛ لأنه مبتكر ذلك الجنس الأدبي والفني.

وقد ذكر الحصري القيرواني في كتاب "زهر الآداب وثمر الألباب"، وكتاب "جمع الجواهر في الملح والنوادر" أن بديع الزمان ألف أربعمائة مقامة، وأنه كان يمليها على تلاميذه خلال الدروس التي كان يلقيها عليهم.

ولم يصلنا من مقامات بديع الزمان غير اثنتين وخمسين مقامة، وبهذا العدد نُشرت في عدة طبعات، وأهمها ما كان بتحقيق الإمام محمد عبده، ثم بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد.

وأغلب الظن عندي أن بديع الزمان قد أملى بالفعل ذلك العدد المقامات – أو قريبا منه – على تلاميذه، ولكنه حين أراد جمع

مقاماته ونسخها ونشرها بين الناس لم يثبت منها إلا اثنتين وخمسين من مقامة فقط وهي تلك المقامات التي وصلتنا – وقد رأى أن شكل المقامة واضح فيها، أما المقامات الأخرى التي ألفها فلم يثبتها في ذلك الكتاب؛ لأنه رآها تمثل تجارب غير مكتملة لابتكار فن المقامة.

والأمر الآخر الذي أذكره في هذا الصدد – وهو المهم – أن إملاء بديع الزمان الهمذاني مقاماته على تلاميذه يدل على موهبته الكبيرة في الارتجال، وإن كنت أعتقد أن بعض مقامات الهمذاني لا يمكن أن يكون الهمذاني قد ألفها في نفس الوقت الذي كان يمليها فيها على تلاميذه؛ لأن عنصر الصنعة واضح فيها؛ مثل: المقامة "المضيرية"،والمقامة "الحلوانية"، والمقامة "البغدادية".

ولا أستبعد أن بديع الزمان الهمذاني كان يؤلف بعض مقامته، ويحفظها – وهو مشهور بقوة الحفظ – ثم يلقيها على تلاميذه، فيبدو كأنه يؤلفها في نفس الوقت الذي يلقيها على تلاميذه فيه.

وإلقاء الهمذاني مقاماته على تلاميذه لا بد أنه كان يتناسب مع طبيعة هذا الفن الذي فيه حوادث، وشخصيات، وأغلب الظن عندي أن بديع الزمان الهمذاني كان يلقي مقاماته على تلاميذه بأداء تمثيلي، فيلون صوته مع ما يتناسب مع كل شخصية من شخصيات هذه المقامات، وكذلك أظن أنه كان يراعي خلال إلقائه هذه المقامات أن يكون إلقاؤه لها مثيرا للمتلقين له، فيبرز في إلقائه كل عناصر التشويق والإثارة التي تساعد على وصول هذه المقامات لتلاميذه بالصورة الفنية التي صاغها من خلالها. وبهذا فإننا يمكن أن نعد فن المقامة قريبا من فن المونودراما، فالمقامة كان يلقيها ويمثلها الهمذاني أمام المتلقين من تلاميذه لإمتاعهم وإبهارهم، ومن أجل تعليمهم وتثقيفهم أيضا.

وبعد كل هذا النقاش فإنني أتفق مع النقاد والباحثين الذين يرون أن هناك وشائج قوية بين المقامة والمسرح، كما يمكن أن نعد المقامة بالشكل الذي ابتكرها به بديع الزمان الهمذاني وطريقة إلقائه لها بين

تلاميذه فنا من فنون الفرجة عند العرب يتشابه – إلى حد ما – مع المونودراما.

وبعض كتابنا انتهوا في العصر الحديث للإمكانات الفنية والتمثيلية للمقامة – خاصة مقامات الهمذاني – فرأيناهم يستوحون شكلها وبعض أحداث منها في مسرحيات لهم، كما فعل هذا الطيب الصديقي في مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني"، ومنهم من اكتفى أحداث هذه المقامات في مسرحيات له، كما فعل باستلهام بعض من هذا الفريد فرج في القصة الثانية من مسرحية "رسائل قاضي إشبيلية" التي استوحاها من المقامة "المضيرية"، وفي مسرحية "علي جناح التبريزي وتابعه قفة" لألفريد فرج نرى آثار المقامة "البغدادية" واضحة في أحد مشاهدها.

ولا شك أن فن المقامة مصدر ثري لكتاب المسرح بشكله وأحداثه وعناصر الفكاهة به، وسيظل مصدر إلهام لكثير من المبدعين خاصة في المسرح.

المقومات الدرامية في مقامات بديع الزمان الهمذاني

أعني بالمقومات الدرامية هنا عناصر البناء الدرامي؛ من رسم الحدث المثير، وإظهار الصراع – سواء أكان صراعا خارجيا أم داخليا في نفوس بعض الشخصيات – والتعبير بالحوار – الذي يعمل على تصعيد الأحداث، وكشف جوانب الشخصيات بأبعادها المختلفة، – وتصوير الشخصيات بكشف كل جوانبها.

وكل هذه العناصر الدرامية – أو عناصر البناء الدرامي – نراها موجودة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، وبعض مقاماته نرى هذه العناصر كلها موجودة فيها، وملتحمة بعضها ببعض بها؛ مما يجعلنا نشعر بمتعة كبيرة ونحن نقرؤها، ومنها المقامة "المصيرية"، والمقامة "الحلوانية"، والمقامة "الموصلية".

ونرى بعض مقامات لبديع الزمان لا تتوافر فيها كل هذه العناصر الدرامية، بل تتوافر بعضها فيها، كالمقامة "القريضية"، والمقامة "الجاحظية"، والمقامة "الدينارية". والحقيقة أنني أعني – في هذه الدراسة القصيرة – بالمقومات الدرامية شيئا آخر إلى جانب عناصر البناء الدرامي، وهو حيوية هذه المقامات – أو بالأحرى بعضها –

بسبب توافر عناصر البناء الدرامي فيها بشكل كبير؛ مما يؤهلها لتستلهم في نص مسرحية بعد عمل تعديلات بسيطة فيها.

وبعض مقامات الهمذاني أراها من شدة حيوية الدراما فيها تصلح لتقدم في عروض مسرحية مستقلة بذاتها بعد تعديلات بسيطة تضاف إليها، ومنها المقامة "الإبليسية"، والمقامة "الخمرية"، والمقامة "البغدادية"، والمقامة "المضيرية".

وسأتناول الآن العناصر الدرامية، وأذكر أمثلة من بعض مقامات الهمذاني تتوافر فيها.

الحدث المثير

أهم ما يميز أي عمل درامي هو وجود أحداث مثيرة به، وقد كان بديع الزمان الهمذاني بارعا في عرض الأحداث المثيرة في كثير من مقاماته، وكان يحسن الربط بينها، ويثير التشويق والإثارة فيها، ويضاف لهذا أنه غالبا كان يعرض هذه الأحداث المثيرة في مقاماته من خلال مواقف طريفة تقوم على المفارقات المثيرة للضحك . ومن الأمثلة على توظيف الهمذاني للأحداث المثيرة الممتلئة بالمفارقات

الطريفة ما تراه في المقامة "الموصلية"، ففي هذه المقامة نرى أبا الفتح الإسكندري المحتال القدير مع صديقه عيسى بن هشام يتجولان في بعض البلاد، ويحرصان خلال تجولهما على نيل بعض المال من بعض الناس عن طريق الاحتيال.

ويمر أبو الفتح وعيسى في هذه المقامة بقرية يستعد أهلها لدفن شخص عزيز عليهم قد مات منذ وقت قليل، وهنا يعمل أبو الفتح عقله، ويأتي لأهل هذا الميت، ويلمس أجزاء حساسة من جسده، ثم يدعي لهم أنه حي بدليل أن عورته من الظهر ليست باردة، ويستطيع أبو الفتح أن يوهمهم أنه حي، ويصدقوه، ويطلب إليهم أن يمهلوه يومين حتى يشفيه مرضه الذي زعمه لهم، وعند ذلك تتواتر عليه مع رفيقه عيسى الهدايا .

ويأتي أهل هذه القرية أبا الفتح وصاحبه عيسى بعد اليومين اللذين حددهما أبو الفتح لشفاء ذلك الشخص، ويحاول عند ذلك أبو الفتح أن يوقفه، ولكنه يقع على الأرض، ولا يسعه عند ذلك إلا أن يعترف بأن هذا الشخص – الذي كان عزيزا في حياته وعبث به بعد موته

– قد مات، فيناله هو وعيسى السب والتوبيخ والإهانة من أهل هذه القرية.

ولا تنتهي هذه المقامة عند ذلك، بل هي تدخل بنا في حدث جديد مكمل لاحتيال هذين المحتالين في هذه المقامة، فنرى هذين المحتالين يذهبان لقرية أخرى يوشك سيل أن يغرقها، ويهدم بيوتها، ويدعي أبو الفتح الإسكندري لأهل هذه القرية أنه يستطيع أن يوقف جريان هذا السيل لو ذبحوا في مكان مسيل هذا السيل بقرة صفراء.

وأعطوه جارية عذراء، وصلوا خلفه ركعتين طويلتين فيهما خشوع شديد، وينفذون له ما طلب، وخلال سجود أبي الفتح في صلاته في هاتين الركعتين، وهو يؤم أهل هذه القرية يشير لعيسى ليهرب معه، ويتمكنان بالفعل من الفرار مستغلين طول سجود أهل هذه القرية في صلاتهم هذه.

وكما نرى فهذه المقامة تتكون من حدثين متصلين، وفي الحدث الأول يفشل أبو الفتح وعيسى في نيل مرادهما عن طريق الاحتيال، ولكنهما ينجحان في المرة الثانية، ويستغلان سذاجة أهل تلك القرية

التي وفدا عليها؛ لنيل غايتهما منهم في ذلك. ورأينا أيضا أن هذين الحدثين اللذين بهذه المقامة ممتزجان، وفيهما طرافة كبيرة، وظهر أبو الفتح فيهما محتالا واسع الحيلة، ولا يشعر باليأس حين تفشل حيله مع البعض، بل يستعد لاستعمال غيرها مع آخرين؛ ليحقق أهدافه في الاحتيال .

الصراع

الصراع هو العمود الفقري في أي عمل درامي، وهو يعني في أبسط تعريف له وجود قوى متعارضة تتصادم، وينتج عن تصادمها هذا صراع يشعرنا بحيوية الأحداث ووجود الإثارة بها.

وقد يكون الصراع خارجيا في الحوادث، وقد يكون أيضا داخليا في نفوس بعض الشخصيات.

ونعطي مثالا للصراع الخارجي في مقامات الهمذاني بعرضنا للمقامة "الأرمينية"، ففي هذه المقامة نرى ثلاث حوادث متصلة تشبه ما نراه في بعض المسرحيات من وجود ثلاث حكايات بها، وكل حكاية فيها تبدو منفصلة، ولكنها تتصل بغيرها في تشابه بعض

الحوادث فيها، ووجود الشخصيات الرئيسة بها في هذه المسرحيات. وفي هذه المقامة يقوم أبو الفتح مصطحبا عيسى بن هشام بالاحتيال في ثلاثة مواقف، وفي كل موقف منها يتبدى الصراع في إظهار أبي الفتح للحيلة التي يقوم بها للاحتيال للحصول على شيء ما، وتنطلي حيلته على من يحتال عليهم في الموقفين الأولين، ولكنه يفشل في الموقف الثالث، ويتحول من محتال هو وعيسى إلى شخصين قد تم الاحتيال عليهما، ويكون عقابهما في هذا الموقف نتيجة لما قاما به من احتيال في الموقفين السابقين، ومن ثم نرى قوة الربط بين هذه المواقف الثلاثة في هذه المقامة.

ونرى في هذه المقامة أبا الفتح وعيسى يتجولان في بعض القرى، ويشعران بالجوع والعطش، ويطلب عيسى إلى صاحبه أبي الفتح أن يعمل عقله؛ ليطعما ويشربا دون أن ينفقا شيئا – فمن الواضح في هذه المقامة أنهما كانا مفلسين – وبهذا تبدأ أجواء الصراع في هذه المقامة ويرى أبو الفتح شخصا يخبز في تنور، فيقترب من تنوره، ويرمي فيه بعض الملح، فينتج عن ذلك بعض الفرقعات، ويوهم أبو

الفتح ذلك الخباز أن في جسمه حشرات، وأنها طارت من جسمه للتنور الذي يخبز فيه، وامتزجت بالخبز الذي به، وهم الخباز عند ذلك هذا الخبز، برمي وطلب أبو الفتح إليه أن يتصدق عليه به، فأعطاه إياه.

وفي الموقف الثاني بهذه المقامة يمد أبو الفتح يده في إناء فيه لبن أمام شخص يبيع ذلك اللبن، ثم يوهم أبو الفتح ذلك البائع أنه حجام، وأنه لم يغسل يده من دم كان بها، وهنا يهم بائع ذلك اللبن بصبه في الأرض، ويطلب أبو الفتح إليه أن يتصدق به عليه وعلى صاحبه، فيوافقه على ذلك، ويشربانه.

والموقف الثالث في هذه المقامة تحدث فيه المفارقة، وينقلب الحال على هذين المحتالين، فينالان جزاءهما على احتيالهما في الموقفين السابقين بهذه المقامة.

وفي هذا الموقف الثالث يمر أبو الفتح وصاحبه عيسى بقرية أخرى، ويريان فيها غلاما، فيطلبان إليه أن يسقيهما، فيفاجأن بأنه يأتيهما بإناء فيه لبن وليس ماء، فيسران بذلك، ويشربان ذلك اللبن،

ثم يطلبان إلى ذلك الغلام أن يأتيهما بخبز، فيرفض ذلك الغلام إحضاره لهما إلا بعد أن يدفعا ثمنه، ويستغربان من تصرفه هذا بعد إحضاره لهما إناء اللبن دون أي مقابل، ويعرفهما عند ذلك أن اللبن الذي شرباه كانت هناك فأرة قد سقطت فيه، فطلب إليه أهله أن يتصدقوا به على أي عابر سبيل، وهنا يشعر عيسى وأبو الفتح بآلام في معدتيهما، ويفرغان كل ما فيهما.

ونرى مثالا للصراع الداخلي في المقامة "الأصفهانية"، ففي هذه المقامة نرى عيسى بن هشام يستعد للسفر في قافلة، وأراد أن تشمله البركة فيها، فذهب لمسجد ليصلي فيه إحدى الفرائض، وتصادف أن كان رواد هذا المسجد من المتشددين في الدين، وكانوا يطيلون في الصلاة، وأدرك عيسى أنه لو ترك الصلاة دون أن يكملها معهم فربما قتلوه على ذلك، فأكملها معهم، وهو يتألم من طول هذه الصلاة، وشعر أن العذاب المذكور في السورتين اللتين قرأهما الإمام في صلاته يقع عليه في تلك الساعة.

وكان عيسى يترقب فراغ الإمام من صلاته حتى يستطيع أن يدرك هذه القافلة ولا تسافر دونه.

ويكون من سوء حظه بعد أن انتهى الإمام من صلاته أن يقف شخص، ويقول للمصلين: إنه يحذرهم من الخروج من المسجد دون أن يسمعوا حديثه، ويصف من يتجرأ على فعل ذلك بالكفر، وهنا يدعي ذلك الشخص أنه رأى في منام النبي عليه الصلاة والسلام، وأنه أمره بنشر دعاء علمه إياه.

وقال ذلك الشخص: إنه كتب هذا الدعاء في أوراق معه، وعرفهم بثمن كل ورقة كتب فيها هذا الدعاء.

ويكتشف عيسى في نهاية هذه المقامة أن هذا الشخص المتنكر الذي أوقف الناس بعد نهاية الصلاة وباع لهم أوراقا فيها دعاء هو المحتال الكبير أبو الفتح الإسكندري، وأنه قام بهذه الحيلة؛ ليحصل على بعض المال من جيوب هؤلاء المصلين في هذا المسجد.

والحقيقة أن بديع الزمان قد برع جدا في تصوير الصراع الذي يجري في نفس عيسى بن هشام في هذه المقامة، كما نرى في عرضنا لهذا ذلك الجزء من هذه المقامة على لسان عيسى بن هشام، وهو يتكلم عن الإمام المتشدد الذي صلى خلفه في ذلك المسجد في ذلك اليوم : "وأتبع الفاتحة الواقعة، وأنا أتصلى نار الصبر وأتصلب، وأتقلى على جمر الغيظ وأتقلب، وليس إلا السكوت والصبر أو الكلام والقبر، لما عرفت من خشونة القوم في ذلك المقام، أن لو قطعت الصلاة دون السلام، فوقفت بقدم الضرورة على تلك الصورة، إلى انتهاء السورة، وقد قنطت من القافلة، وأيست من الرحلة والراحلة".

الحوار

نرى بديع الزمان قد برع براعة كبيرة في عرض حوارات الشخصيات التي أنشأها في مقاماته، وكانت الحوارات في هذه المقامات تعمل على تصعيد الحوادث ورسم الشخصيات فيها.

ومن أطرف الحوارات في هذه المقامات الحوار الذي ذكره الهمذاني في المقامة "الحلوانية"، ففي هذه المقامة يفاجأ عيسى بن هشام أنه دخل حماما ليس فيه من عاقل غيره؛ ولهذا نرى حوار كل العاملين في هذا الحمام يدخل في إطار العبث، وحين يتحدث عيسى يزجر من صاحب هذا الحمام؛ لأنه يتكلم بلسان العقل الذي لا يعرفه العاملون في هذا الحمام، كما نرى في هذا المقطع من هذه المقامة على لسان عيسى بن هشام: "وما لبث أن دخل الأول فحيا أخدع الثاني بمضمومة قعقعت أنيابه، وقال: يا لكع ما لك ولهذا الرأس وهو لي؟ ثم عطف الثاني على الأول بمجموعة هتكت حجابه، وقال: بل هذا الرأس حقي وملكي وفي يدي، ثم تلاكما حتى عييا، وتحاكما لما بقيا، فأتيا صاحب الحمام، فقال الأول: أنا صاحب هذا الرأس؛ لأني لطخت جبينه، ووضعت عليه طينه، وقال الثاني: بل أنا مالكه؛ لأني دلكت حامله، وغمزت مفاصله، فقال الحمامي: ائتوني بصاحب الرأس أسأله، ألك هذا الرأس أم له، فأتياني وقالا : لنا عندك شهادة فتجسّم، فقمت وأتيت،

شئت أم أبيت، فقال الحمامي: يا رجل لا تقل غير الصدق، ولا تشهد بغير الحق، وقال لي: هذا الرأس لأيهما؟ فقلت: يا عافاك الله هذا رأسي، قد صحبني في الطريق، وطاف معي بالبيت العتيق، وما شككت أنه لي، فقال: اسكت يا فضولي، ثم مال إلى أحد الخصمين فقال: الناس؛ بهذا الراس، تسل عن قليل خطره، إلى لعنة الله وحر سقره، وهب أن هذا الرأس ليس، وأنا لم نر هذا إلى كم هذه المنافسة مع هذا التيس.

قال عيسى بن هشام: فقمت من ذلك المكان خجلا، ولبست الثياب وجلا، وانسللت من الحمام عجلا".

الشخصيات

وقد أجاد بديع الزمان تصوير كثير من الشخصيات في مقاماته، وغلب على رسمه للشخصيات التي فيها أن يصورها على أنها أنماط كوميدية؛ ولهذا كان يبرز في كل شخصية – في الغالب – جانبا واحدا فيها، ويضخمه فيها؛ حتى يثير الضحك منها. ومن هذه الشخصيات التي بدت أنماطا شخصية البخيل التي صورها الهمذاني

في المقامة "الوصية"، وجسد هذه الشخصية في تلك المقامة أبو الفتح الإسكندري، ونراه فيها تاجرا شحيحا جدا، وينصح ابنه حين هم بأن يكون تاجرا مثله بنصائح تدل على شدة بخله وتضييقه، وهي تثير الضحك أيضا.

وكذلك من الشخصيات التي صورها الهمذاني في هذه المقامات بطريقة الكاريكاتير الذي يضخم العيوب شخصية المنافق التي عرضها في أكثر من مقامة، وقد قام أبو الفتح الإسكندري بتجسيد هذه الشخصية في المقامة "الخمرية"، وهو يظهر في أولها إماما مسئولا عن مسجد، ويأمر المصلين فيه بضرب جماعة من المخمورين دخلوا ذلك المسجد، وكان بينهم عيسى بن هشام، ثم نراه بعد ذلك يرتاد خمارة في الليل، ويراه فيها عيسى بن هشام، ويتعجب من وجوده فيها، ولكن أبا الفتح يزيل تعجبه بقوله له: إنه بفعله هذا يجمع بين ما يحب أن يراه الناس عليه من الورع والتدين، وبين ما يحبه هو من الانعكاف على الملذات، وبالطبع هي صورة لشخص شديد النفاق.

كذلك أظهر الهمذاني إبليس في المقامة "الإبليسية" شخصا شديد النفاق، فهو يبدو في بعض أفعاله في هذه المقامة يرمي إلى الخير، ولكنه في الحقيقة لا يريد الشر، وإن تبدى هذا الشر في مسوح من الخير أحيانا.

وصور بديع الزمان الهمذاني شخصية الانتهازي في المقامة "المضيرية"، وأرانا فيها سخصا شديد الانتهازية، وهو يستغل حاجات الناس وعثراتهم؛ ليثرى من وراء ذلك، ويضاف لهذا أنه ثرثار كثير المباهاة بكل ما يمتلكه، وجمعه عن طريق انتهازيته.

وعرض الهمذاني في المقامة "البغدادية" نمط الشخص القروي الساذج الذي يسهل خداعه من بعض أهل المدن حين وفوده على أي مدينة منها، وأعتقد أن نجيب الريحاني قد أفاد كثيرا من هذا النمط الكوميدي في تصويره لشخصية "كشكش بيك" في بعض مسرحياته التي كان يصور فيها ذلك النمط الكوميدي.

وأيضا عرض الهمذاني نمط الشخص المجنون الظريف في مقامتين من مقاماته؛ وهما: المقامة "الماريستانية"، والمقامة "الحلوانية"، وفي

المقامة "الماريستانية" نرى أبا الفتح متقمصا شخصية المجنون، ومن الغريب أنه وهو المجنون يفحم أحد كبار رجال المعتزلة في جداله له، وبديع الزمان بهذا يسخر من المعتزلة سخرية شديدة إذ يجعل مجنونا وليس عاقلا يفحم أحد كبار رجالهم في عصره قد كان بديع الزمان معروفا بسنيته، وبكرهه للمعتزلة.

وصور الهمذاني مجنونا آخر في المقامة "الحلوانية"، وجسد فيها أيضا أبو الفتح شخصية المجنون، وظهر فيها حلاقا فضوليا ثرثارا يخلط في كلامه، ويثير الضحك من وراء هذا الكلام الذي يقوله، ولا يوجد فيه أي رابط أو منطق.

وهذه هي بعض الشخصيات التي صورها الهمذاني بطريقة الكاريكاتير الذي يضخم العيوب في مقاماته، وكان شديد البراعة في عرض هذه الأنماط الكوميدية في مواقف طريفة، ومن خلال وضعها فيها فجر الهمذاني أكبر قدر من الفكاهة.

خيال الظل شكل من أشكال المسرح عند العرب

أقدم الإشارات التي نثق في صحتها تشير إلى أن العرب عرفوا فن خيال الظل في القرن السادس الهجري، وأن أفضل من قدم بابات خيال الظل هو ابن دانيال الكحال الذي نشأ في الموصل بالعراق، وغادرها إلى مصر وسنه تسعة. عشر عاما بعد غزو التتار للعراق، وعمل بمصر طبيبًا للعيون، ومارس خلال ذلك قول الشعر، وكتابة بابات خيال الظل وإخراجها للجمهور، ومن أهم باباته بابة "طيف الخيال" أو "الأمير وصال"، وبابة "عجيب وغريب"، وبابة "المتيم".

وخيال الظل عمل جماعي، فهو يعتمد على نصوص مكتوبة بطريقة الحوار، ويقوم مجموعة من العاملين بتنفيذه بعد ذلك في قاعة مغلقة أمام مجموعة من الجمهور، ويرى الجمهور في هذه القاعة أمامه شاشة بيضاء، وخلف هذه الشاشة يقف المخايل يحرك عرائس مصنوعة من جلد الجمال، وينعكس خيال هذه العرائس على تلك الشاشة البيضاء بأثر تسليط ضوء عليها.

وأيضا من العاملين في خيال الظل بجوار المؤلف للبابات والمخايل المحرك لها من وراء الشاشة البيضاء – نرى الحازق الذي يلون

صوته مع ما يتناسب مع كل شخصية تعرض وتمثلها عروسة من العرائس، وكذلك هناك الريس الذي هو بمثابة المخرج في عروض خيال الظل.

أما عن بابات خيال الظل؛ أي نصوصه التي يتم تمثيلها، فهي تحتوي على قصص وحكايات، وغالبا نرى ضعف الإثارة فيها، وقلة التشويق بها، وبناء على ذلك فالصراع فيها ضعيف هو أيضا، وغالبا ما يظهر الصراع فيها في صراع الكباش، وصراع الديوك.

ولأن عروض خيال الظل في القرن السادس الهجري وما تلاه من قرون كان الحضور فيها قاصرا على الرجال؛ فإننا رأينا كثرة المجون بها، وكثرة ذكر ألفاظ العورات فيها؛ مما جعل الدكتور إبراهيم حمادة يحذف كثيرا من العبارات في البابات الثلاث التي حققها ونشرها لابن دانيال الكحال

وكذلك نرى من خصائص بابات خيال الظل أنها تجمع بين الشعر والنثر، ويغلب السجع على حواراتها، وهي بهذا الشكل أقرب لفن المقامة، لكن فن المقامة يختلف عنها في أن لغته كانت كلها

فصيحة، وأحيانا كانت بعض المقامات تجمع فيها بعض المتون اللغوية، كبعض مقامات الهمذاني والحريري، أما بابات خيال الظل فكانت تكتب بفصحى ممتزجة بالعامية، وأحيانا تكثر المفردات العامية فيها وتسف بغرض إضحاك الجمهور.

كذلك تختلف المقامة عن فن خيال الظل في أن المقامة كان يتوجه كتابها لصفوة القراء؛ ولهذا فإنها تعد من الفنون التي تمتاز بجزالة اللغة وفصاحتها وبلاغتها، في حين كان خيال الظل يتوجه به لعامة الناس؛ ولهذا لم يكن مستغربا أن نرى سوقية بعض ألفاظه، ومجون بعض موضوعاته.

وكانت عروض خيال الظل في الماضي تقدم للكبار فقط، وكان كاتب بابات خيال الظل يراعي طبيعة هذه الجماهير التي يغلب عليها أنها من العامة، فلا يهتم – في الغالب – بغير إضحاكهم بكل الوسائل بما في ذلك عن طريق التنكيت، و"القافية"، و"الردح"، والسب والشتم، وكذلك عن طريق الإفراط في الإشارات الجنسية، والحديث المباشر عن الجنس فيها.

وأغلب الظن أن نصوص خيال الظل المكتوبة لم تكن تمثل لمن ينفذونها في القاعات التي تعرض فيها غير سيناريوهات لعدة أحداث، ويتم ملؤها بعد ذلك خلال العروض الظلية بارتجالات عديدة، ويتم التدعيم بها بغرض إرضاء الجمهور الذي يحضر تلك العروض لإثارة ضحكه بشكل كبير.

وبعض النقاد المعاصرين لا يرون أن خيال الظل له أي علاقة يفنون الفرجة أو بجذور المسرح العربي من قريب أو بعيد، ومنهم الدكتور محمد مندور والدكتور عبد المعطي شعراوي؛ وذلك بسبب ما في نصوص بابات خيال الظل من توسع في استخدام العامية، وكثرة في ذكر أمور الجنس بها.

في حين هناك فريق آخر من النقاد في العصر الحديث يرون أن فن خيال الظل هو ليس فقط أحد فنون الفرجة عند العرب، بل إنه أيضا شكل من أشكال المسرح، نرى فيه عرائس تقوم بالتمثيل، وممثلين يتكلمون عنها، وهناك جمهور يشاهد هذه العروض.

ومن النقاد الذين رأوا أن خيال الظل يمثل شكلا من أشكال المسرح عرفه العرب منذ القرن السادس الهجري الدكتور عبد الحميد يونس الدكتور علي الراعي الذي يقول: إن عروض خيال الظل تشبه العروض المسرحية التي كانت تعرض في أوروبا في العصور الوسطى، فكان يتم عرضها في ثلاث ليال متتالية، وفيها يظهر ملك الموت، ونرى هذا الأمر في بعض عروض خيال الظل، مثل: بابة "المتيم" لابن دانيال الكحال.

والحقيقة أنني أميل لهذا الرأي الأخير الذي يعد فن خيال الظل أحد أشكال المسرح التي عرفها العرب قديما، وأرى في الوقت نفسه أن خيال الظل التي وصلتنا لا تعطينا صورة كاملة . نصوص عن كيفية تنفيذ هذه النصوص، فقد كان يتم الارتجال من خلالها، والتغيير في مساراتها وفق أهواء الجمهور الذي يشاهد هذه البابات لخيال الظل.

ولهذا فإنني أختلف مع العلامة الدكتور أحمد عثمان في قوله في كتابه "الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا": "إن الإغريق وحدهم –

من بين الشعوب القديمة – هم وحدهم الذين عرفوا الدراما في أكمل صورها، وإن أي مسرح عند غيرهم – من القدامي والمحدثين – وصل إلى مرحلة من النضج يدين لهم بالوجود"، وأيضا أختلف معه في قوله: "وكثير من الشعوب لديهم بذور الدراما من أساطير وخرافات وفنون فرجة، ولكن المهم أن تتطور هذه البذور وتتبرعم وتنمو؛ حتى تأتي بالثمار، وهذا ما لم يحدث لدى الشعوب القديمة سوى بلاد الإغريق".

وفي اعتقادي أن كل أمة قد عرفت التمثيل قد أوجدت الشكل المناسب لها، والمعبر عن ثقافتها وحضارتها وعاداتها المسرحي وتقاليدها؛ ولهذا تكونت عند بعض الأمم منذ القدم أشكال مختلفة من المسرح، ومنها مسرح النو الياباني ومسرح الكابوكي الياباني، وقد أفاد بريشت كثيرا في مسرحه الملحمي من هذين الشكلين من أشكال المسرح.

وإذا كانت عروض خيال الظل في الماضي في مجتمعنا العربي تقدم للكبار وللرجال فقط – فإننا نرى عروض خيال الظل تقدم في

العصر الحديث في عالمنا العربي للأطفال، وفي قاعات خاصة بهذه العروض.

ولكن للأسف لا توجد قاعات كثيرة خاصة بهذه العروض، كما أننا نرى ندرة كبيرة في المسرحيات التي تكتب للطفل؛ لتنفذ من خلال خيال الظل.

وغالبا ما نرى توظيف خيال الظل ضمن مسرحيات للأطفال تستعين بوسائل أخرى خلال عروضها، كالعرائس والممثلين من البشر، ويشير بعض كتاب مسرح الطفل في بعض نصوصهم للمواقف التي يمكن أن يتم تنفيذها بطريقة خيال الظل، كما نرى هذا في مسرحية "البلياتشو وست الحسن" لسمير عبد الباقي، ومسرحية "الأراجوز الكسلان للسيد فهيم .

ونأمل في المستقبل القريب بإذن الله أن تكثر في بلادنا العربية قاعات مسرح خيال الظل، وأن تكثر النصوص التي تكتب لها، وتقدم للطفل.

وأيضا نأمل أن يتم جمع كل البابات القديمة التي يمكن العثور عليها، وأن تحقق وتنشر، وأن يمثل بعضها في قاعات معدة لذلك، وتكون مخصصة لجمهور من الكبار.

ابن دانيال الكحال وخيال الظل

ابن دانيال الكحال هو شمس الدين محمد بن يوسف بن معتوق الخزاعي الموصلي، وقد لقب بالشيخ الحكيم، ولقب أيضا بالكحال؛ لكونه كان يعمل فترة طويلة من حياته في كحالة العيون.

وقد ولد ابن دانيال في الموصل بالعراق سنة ٦٤٧ هـ، وسافر إلى مصر بعد أن غزا التتار بغداد، ودمروا فيها حضارة عظيمة، وكان سفره إلى مصر سنة ٦٦٥ هـ، وسنه آنذاك تسعة عشر عاما.

وفتح ابن دانيال في باب الفتوح بالقاهرة دكانا لعلاج مرضى العيون، ومن الواضح أنه لم يكن يربح كثيرا من وراء هذه المهنة، كما انه لم يكن في هذا الوقت المبكر الذي وفد فيه على مصر مشهورا بشعره، وقد عبر ابن دانيال في بعض شعره عن صعوبة عيشه في ذلك الوقت، وضيق حاله، كقوله:

يا سائلي عن حرفتي في الورى وا ضيعتي فيهم وإفلاسي

ما حال من درهم إنفاقه يأخذه من أعين الناس

وأيضا يقول في هذا الشأن معبراً عن شدة حاجته وإفلاسه:

ما عاينت عيناي في عطلتي أدبر من حظي ومن بختي

قد بعث عبدي وحماري وقد أصبحت لا فوقي ولا تحتي

ويقول أيضا:

قد عقلنا والعقل أي وثاق وصبرنا والصبر مر المذاق

كل من كان فاضلا كان مثلي فاضلا

عند قسمة الأرزاق ومن الواضح أن ابن دانيال قد حسن حاله بعد ذلك، حين انتشر أمره كشاعر، فصار يمدح بعض الأعيان وكبار رجال الدولة، ويحصل على عطاياهم، وفي هذا الصدد يذكر أن ابن دانيال قد ألف ديوان شعر كبيرا، ولكن لم يصل إلينا منه غير قصائد ومقطعات وأبيات قليلة، وقد وصف بعض القدماء شعره بالجودة.

وكانت النقلة الأهم في حياة ابن دانيال حين احترف خيال الظل، وصار يكتب بعض التمثيليات الظلية، ويقوم هو نفسه بتأليف

الأغاني والموسيقى لها، وكذلك كان يقوم بتصميم عرائسها الظلية، وأيضا كان يقوم بعرض هذه المسرحيات بنفسه، وأحيانا بمساعدة آخرين له في ذلك الأمر.

واشتهر ابن دانيال بجودة عروضه الظلية، وما بها من تمثيل وغناء وهزل، فأعجب بها أبناء الشعب المصري، ومن كان يعيش معهم من أفراد من جاليات من بلاد عربية أخرى، وكذلك رغب كثير من كبار رجال الدولة والسراة في مشاهدة عروض ابن دانيال الظلية، وكان ابن دانيال يذهب إليهم في قصورهم حاملا معه مكونات ، مسرحه الظلي،

وكان يقدم بعض هذه التمثيليات في قصورهم، وأغلب الظن أنه صار له مساعدون في ذلك الوقت يساعدونه في تقديم هذه التمثيليات الظلية.

وحين اشتهر ابن دانيال كشاعر كبير، ومقدم لعروض خيال الظل خشن حاله جدا، وأغلق محل الكحالة، واكتفى بالتعيش على مواهبه كشاعر ومبدع وعارض لتمثيليات خيال الظل. وقد ألف ابن دانيال

عددا كبيرا من البابات – وهي التمثيليات الظلية – ولكن لم يصل إلينا غير ثلاث بابات منها، وهي بابة "طيف الخيال" أو "الأمير وصال"، وبابة "عجيب وغريب"، وبابة "المتيم".

ونرى ابن دانيال في باباته يصور المجتمع المصري خير تصوير في القرن السابع الهجري، ويهتم فيها – على وجه الخصوص – بعرض أصحاب الحرف والصناع، وغيرهم من بسطاء الناس، ويصور جوانب من حياتهم، وبعض معاناتهم، بلغة فصيحة ممتزجة ببعض الألفاظ العامية، وكان أحيانا يكثر من نقل بعض الألفاظ العامية في بعض باباته بغرض نقل الواقع، ومن أجل إضحاك مشاهدي هذه البابات. وحرصا من ابن دانيال على نقل واقع مجتمعه وإضحاك مشاهدي باباته كان أيضا يعرض بعض الأسماء الطريفة لبعض بلا شك منقولة من واقعه، كما كان يستعين في الشخصيات فيها، وهي إضحاك الناس الذين يشاهدون باباته الظلية على عناصر كوميدية

أخرى، ومنها التورية، و"القافية"، والرسم الكاريكاتوري لبعض الشخصيات، كالخاطبة المدلسة في بابة "طيف الخيال"، والعروسة الشديدة القبح في تلك البابة نفسها .

وكان ابن دانيال يمزج في باباته بين الشعر والنثر، وكان نثره يغلب عليه السجع، مثل أسلوب المقامة.

وأما عن أسلوب البابة – كما صاغها ابن دانيال الكحال – فإننا نراها تبدأ على لسان الحازق – وهو من يقوم بتلوين صوته بما يتناسب مع كل شخصية من شخصيات البابة – أو الريس – وهو المشرف على عرض خيال الظل، ويشبه المخرج في عصرنا – بحمد الله والصلاة على النبي ﷺ، ثم نستمع للحازق – أو الريس – يتكلم باسم مؤلف البابة، ويمتدح نفسه، وبراعته في تأليف التمثيليات الظلية – وهذا يشبه ما كان يقوم به أرسطوفان في مسرحياته الكوميدية، وبعض كتاب الكوميديا الرومانيين في مسرحياتهم، مثل: بلاوتوس وتيرانس – وبعد ذلك يبدأ الحدث أو تصوير المواقف التي قد يصعب أن يجمعها حدث واحد، كما نرى

هذا في بابة "عجيب وغريب"، وغالبا ما تنتهي البابة بتعبير بطلها – أو أبطالها – بالرغبة في التوبة، والشعور بالندم على المعاصي، واستغفار الله منها.

وبابة "طيف الخيال" أو "الأمير وصال" هي أشهر بابات ابن دانيال، وفيها يعرض ابن دانيال للأمير وصال الذي أصابه فقر شديد، واقترحت عليه خاطبة مدلسة أن يتزوج ليحسن حاله، وأغرته بمعسول كلامها أنها ستزوجه من فتاة جميلة، فوافق على الزواج من تلك العروس التي وصفتها له، ويفاجأ الأمير وصال في ليلة زفافه من هذه العروس أنها شديدة القبح، وهنا كال لها السباب وللخاطبة التي دلست

عليه وأغرته بالزواج منها.

وفي نهاية هذه البابة يعتري الأمير وصال شعور شديد بالرغبة في التوبة، فيستغفر الله من ذنوبه، ويعزم على حج بيت الله العتيق .

وبابة "عجيب وغريب" هي عبارة عن مجموعة من المواقف يعرض فيها ابن دانيال كثيرا من أصحاب الحرف البسيطة في عصره،

وأكثرهم ممن كانوا يتجولون في شوارع مصر، ويحاولون الحصول على الرزق البسيط من الناس من وراء أعمالهم هذه، ومنهم القرداتي، والمنجم، والمشعوذ، واللاعب بالديوك، وغيرهم.

ومن تحدث عنهم ابن دانيال في بابة "عجيب وغريب" من أصحاب الحرف المختلفة – يصل عددهم لسبعة وعشرين شخصا، وهم يعدون من بني ساسان الذين كتب بديع الزمان الهمذاني عنهم بعض مقاماته، وأظهر طائفة كبيرة منهم في المقامة "الرصافية".

ولا شك أن هذه البابة تعد وثيقة حية على حال بعض أصحاب الحرف البسيطة الذين كانوا يتجولون في شوارع مصر، وكان أكثرهم يقدم حرفته، ويحاول أن يغري الناس بها، وهي تدخل ضمن فنون الفرجة عند العرب.

وتتشابه هذه البابة أيضا مع مسرحية "سوق بارثليميو" للكاتب الإنجليزي بن ونسون، فهذه المسرحية تعرض هي أيضا عدة شخصيات من أصحاب الحرف البسيطة الذين يقدم أكثرهم جوانب من الفرجة لمن يشاهدهم.

وأما بابة "المتيم" فإنها تختلف عن البابتين الأخريين بكثرة ذكر المجون والتهتك فيها، كما أن فيها شعرا ضعيفا لا يتناسب مع شاعرية ابن دانيال الكحال الكبيرة؛ ولهذا فقد شك بعض الباحثين والنقاد في صحة نسبة هذه البابة لابن دانيال.

وقد تكون هذه البابة بالفعل مدسوسة على ابن دانيال، ولكن الاحتمال الأكبر هو أن تكون هذه البابة قد تدخل بعمل تعديلات كثيرة بها كثير من المهتمين بفن خيال الظل حين تقديمهم لها بعد وفاة ابن دانيال، فظهرت بهذه الصورة الغريبة من وجود شعر ركيك بها، ومجون كثير فيها .

ولا بد هنا أن نقول: إن كثرة المجون في بابات ابن دانيال كانت تناسب ذلك العصر الذي كتبت فيه تلك البابات، فكان الناس يضحكون كثيرا من تلك العروض الظلية التي يكثر فيها الحديث عن المجون وأمور الجنس، ولم يكن كاتب المسرحيات الظلية يجد حرجا في ذلك؛ لأن حضور هذه العروض الظلية كان مقصورا على الرجال، فقد كانت المرأة قلما تخرج من بيتها في ذلك العصر.

وملاحظة أخرى أذكرها هنا أن النصوص الظلية التي وصلتنا عن ابن دانيال لا تعبر تعبيرا دقيقا عن حالها حينما كانت تقدم في عروض، فقد كان من يقدمها يتوسع في الارتجال حين تقديمها، ويضيف إليها كثيرا حسب موهبته، واستحسان الجمهور لإضافاته فيها.

الأدب الشعبي في أوربا

دراسة رصينة للأدب الشعبي في أوربا ونماذج حية رفيعة لقصص (البالاد) الغنائية الموسيقية

بقلم الدكتور

جمال الدين الرمادي

المقدمة :

لم يعد الشعب كما مهملا فى التاريخ ؛ ولم تعد دراسة الادب الشعبى لونا من العبث الذى لا طائل تحته ولا فائدة منه انما اصبح الشعب عنصره هاما من عناصر دراسة التاريخ ؛ فهو مصدر القوة والرقيب على الحكومات ، كما اصبحت دراسة الادب الشعبى تدل دلالة واضحة على نفسية هذا الشعب كما تعد تصويرا لافراحة واتراحه ومباهجه واحزانه دون تزويق ودون كذب او رياء.

وقد اخذ هذا الادب الشعبى صورا مختلفة فهو تارة على هيئة قصص شعبى يتنقل من جيل الى جيل ومن مكان الى مكان وهو تارة على هيئة اغاريد او قصص موسيقية راقصة او مايعبر عنها الاوربيون بكلمة بالادز. وعلى اية حال فان الادب الشعبى يقوم بشرطين اساسيين لا محيص عنهما ولا مفر منهما .

اولهما : ان يكون الاصل فيه الرواية الشفوية.

وثانيهما : أن يعبر عن شخصية الجماعة لا الفرد .

واغلب هذا الادب الشعبى لا يعرف قائلة بل ربما نسب الى قائل معين ، بيد ان الاراء لا تلبث ان تختلف والافكار لا تلبث ان تتباين حول قائل هذا الفن الشعبي كذلك الخلاف الذي دار حول الإلياذة والأوذيسة حينا وحول أغنية رولان حينا آخر . واقسم بعض هذا الأدب بروح الأسطورة بيد أنه يختلف اختلافا بينا عن الاتجاه الأسطورى ، ومع هذا فإن الأسطورة لا نلبث أن تكون الملحمة . و حينها تعبر الملحمة عن اتجاه الجماعة فهي أدب شعبي رائع ولكنها عندما تعبر عن اتجاه الفرد فهي أدب ذاتى موضوعي فقد يصور الشاعر في ملحمته عواطفه وإحساسه ونزواته الشخصية وإحساساته الفردية ، فهو بذلك يخلق أدباً ذاتياً لا يتصل بمصلحة الجماعة التي يعيش فيها بل يعبر عن تجربة ذاتية مر فيها الشاعر وذاق حلوها ومرها وكذلك الحال بالقياس إلى الأسطورة ، فعندما نقصد من روايتها تفسير ظاهرة الكون والطبيعة بهذا الأسلوب الذي كان يعتمد عليه الإنسان البدائي في تعليل هذه الظواهر فهي لا تتعدى وظيفتها الأولى ، أعنى الوظيفة الأسطورية ، أما عندما

تخرج من هذا النطاق الجامد الذي ينطلق مع الخيال ، ويتماشى مع الوهم ، ويستند إلى الخرافة ، وتمتد إلى تحليل ضروب النشاط والسلوك كما تصدر عن الناس الذين يسعون في الأرض ، وترسم صورا ونماذج تشبه إلى حد بعيد بل تشبه كل الشبه الصور والنماذج البشرية ، وتتخذ منها أسوة وعبرة ، فهي عند هذا الوضع أدب شعبي يعتمد على شعور البشر ، ويصور إحساس الجماعة الإنسانية .

فالأساس في التفريق إذن على حد تعبير الدكتور عبد الحميد يونس هو الأساس الوظيفي ، فإذا تجاوزت الأسطورة وظيفتها الأولى وعدلتها إلى ، وظيفة اخري او انفرطت عقدتها عناصرها فيما يصدر عن العادين من ضروب النشاط والسلوك لم تعد مادة اسطورية بالمعني الصحيح انما اصبحت كذلك الخلاف الذي دار حول الإلياذة حول قائل هذا الفن الشعبي والأوذيسة حينا وحول أغنية رولان حينا آخر . واقسم بعض هذا الأدب بروح الأسطورة بيد أنه يختلف اختلافا بينا عن الاتجاه الأسطورى ، ومع هذا فإن الأسطورة لا نلبث أن تكون الملحمة . و حينها تعبر المحمة عن اتجاه

الجماعة فهي أدب شعبي رائع ولكنها عندما تعبر عن اتجاه الفرد فهي أدب ذاتى موضوعي فقد يصور الشاعر في ملحمته عواطفه وإحساسه ونزواته الشخصية وإحساساته الفردية ، فهو بذلك يخلق أدباً ذاتياً لا يتصل بمصلحة الجماعة التي يعيش فيها بل يعبر عن تجربة ذاتية مر فيها الشاعر وذاق حلوها ومرها ، وكذلك الحال بالقياس إلى الأسطورة ، فعندما نقصد من روايتها تفسير ظاهرة الكون والطبيعة بهذا الأسلوب الذي كان يعتمد عليه الإنسان البدائي في تعليل هذه الظواهر فهي لا تتعدى وظيفتها الأولى ، أعنى الوظيفة الأسطورية ، أما عندما تخرج من هذا النطاق الجامد الذي ينطلق مع الخيال ، ويتماشى مع الوهم ، ويستند إلى الخرافة ، وتمتد إلى تحليل ضروب النشاط والسلوك كما تصدر عن الناس الذين يسعون في الأرض ، وترسم صورا ونماذج تشبه إلى حد بعيد بل تشبه كل الشبه الصور والنماذج البشرية ، وتتخذ منها أسوة وعبرة ، فهي عند هذا الوضع أدب شعبي يعتمد على شعور البشر ، ويصور إحساس الجماعة الإنسانية . فالأساس في التفريق إذن على حد

تعبير الدكتور عبد الحميد يونس هو الأساس الوظيفي ، فإذا تجاوزت الأسطورة وظيفتها الأولى وعدلتها إلى لى وظيفة أخرى ، أو انفرطت عقدتها ، وتداخلت عناصرها فيما يصدر عن العاديين من ضروب النشاط والسلوك ، لم تعد مادة أسطورية بالمعنى الصحيح إنما أصبحت مادة فولكورية ، وقد انتشرت في أوربا ألوان مختلفة من المقامات ويغلب على الظن أن هذا الفن وصل إلى أوربا عن طريق العرب إذ اهتم العرب به اهتماما شديدا ، ومن أبرز المقامات المحكية عبر السنين مقامات الحريري وبديع الزمان الهمذاني . والمقامة في الأصل حديث مرسل يقوم بالإخبار عن الحوادث والوقائع ، والإعلام عن سير الجماعات والشعوب .

وربما استخدمت المقامة في ليالي السمر بين الأصحاب والأحباب ، وهي تمتاز فضلا عما فيها من سرد وحكاية بالأناقة في الأسلوب ، و البراعه في استخدام الجمل والألفاظ وهي على أية حال تعتبر لونا من الوان الأدب الشعبي الرائع .

وقد انتشرت الآداب الشعبية في أوربا منذ أقدم العصور وظهرت عند اليونان والرومان أساطير شعبية كثيرة عاشت قرونا طوالا وتأثر بها الأدب الانجليزي والفرنسي وغيرهما من الآداب الأوربية . و من أشهر الأقاصيص الشعبية عند اليونان قصة الصدى والنرجس . التي تأثر بها بعض الشعراء الأوربيين .

وتدور حوادث هذه القصة حول إكو .. ذات الجمال والدلال التي كانت تتمتع بجمال باهر وحسن قاهر ، بيد أنها كانت كثيرة الكلام دائمة الحديث ، تكثر من المعارضة وتشتد في النقاش ، فغضبت منها ديانا وهي إحدى الآلهة عند اليونان فسلبتها القدرة على الكلام اللهم إلا المقطع الأخير من الحديث ، وتشاء الأقدار أن تقع إكر في غرام شاب غض الإهاب في ريعان الشباب وهو نارسيس ((النرجس)) ، ولكنها لم تستطع أن تبيح له بما يجيش في صدرها من عواطف ويحتدم في قلبها من مشاعر فيراها الحزن واستبد بها الالم وتمكن منها الشجن حتى أسلمت الروح وانتهت حياتها . وكان نارسيس قد ولى وجهه عنها لما عرف ما بها من عاهة وأدرك ما ألم

بها من كارثة وانطاق إلى الغيد الحسان ينتقى منهن مايشاء ، ولكنه سرعان ماصرف نظره عن ذلك لأنه رأى صورته في الماء فأغرم بها واشتد ولهه من أجلها وصارت شغله الشاغل ليل نهار فهو يتمنى أن يعانقها بيد أنه لا يستطيع إلى ذلك سبيلا . ولا يجد إلى هذا طريقا اللهم إلا أن ينزل إلى الماء فيطويه العباب وبناه الموج ويكون من الغرقين ولم يزل في حزنه حتى مات فرغبت العرائس أن تدثر جسده في ثوب يليق به فلم يجدن سوى غلائل زهرة النرجس التي تحمل اسمه وهي التي لاتزال تنمو حتى اليوم بحوار الجداول والغدران . وقد شاءت هذه القصة في أوربا واستمد منها بعض الشعراء إلهامهم ومن هؤلاء الشاعر روبرت هرك (١٥٩١-١٦٧٤) الذي أغرم بزهر النرجس وأشر عدة قصائد مستقاة من وحى هذه القصة .

كا شورت قصة ، ديانا واندميون ، التي تدور حول قصة ديانا اله القمر التي كانت تمتطى صهوة جيادها الشهباء الناصعة كفلق النور فوقع مرها على أنديميون وهو شاب حلو القسمات وضاء الأسارير برعى الأغنام عند سفح أحد الجبال فكانت تقف عنده كل ليلة لتتمتع

معه أسعد لحظات حياتها ولم تلبث أن أشفقت عليه وخافت أن يدنسه رجس الأرض وبلوثه شر البشر فأغرقته في نوم عميق لا يستيقظ منه ولا يفيق أشبه بالنوم الذي ألم بأصحاب الكهف ووارته في كهف بعيد لا يصل إليه إنسان ولا يقترب منه مخلوق .

وقد كانت هذه الأسطورة من أكثر الأساطير ذيوعا في أوربا أما أدب الملاحم اليوناني فحدث عنه ولا حرج فإن الإلياذة والأوذسة تعدان من أشهر الآثار الأدبية الشعبية التي تصور الطاولة والشهامة وتصور الإلياذة تلك الحروب القائمة بين الإغريق كما تتخللها قصة حب و غرام وتنتهى بهزيمة هيكتور بيد خصمه أخيل الذي ثقب قدميه و شد و ثاقهما إلى عربته بقطعة من الجلد وأمر الخيل أن تتقدم تقدما سريعاً في الوقت الذي كانت فيه جثة خصمه تخوض في العين والوحل وتر تعلم في الأحجار والصخور حتى وصل إلى معسكر الإغريق ظافرا منصورا .

وقصدت الإلهة إيريس إلى بريام والد هيكتور أستعطفه حتى يجمع شيئا من المال ليكون فدية عند أخبل حتى يسترد جثة ابنة فاستجاب

بريام لطلب الإلهة إيريس وذهب والدموع تبلل مافيه و تنسكب على وجهه والحشرجة تضطرم في صدره يستعطف أخبل وما أن ولج بابه حتى ركع كالعبد الذليل يطلب منه الرحمة بقلبه المحطم ونفسه المفرقة وصدره الممزق ونهض يغمره بسيل من القبلات وينحنى على قدميه يضمهما إلى صدره ويرشفهما باللثمات فاهتز قلب أخيل لعبرات هذا الشيخ المحطم الفاني وتأوهانه الكسيرة وحسراته الذليلة وسمح له أن يحمل الجثة فحملها الأب المحزون حيث أقيم جناز حزين على وفاته وأشعلت في جثته النار وظلت النار تأكلها حتى صارت هشيما تذروه الرياح وجمع الحاضرون هذا الرماد المتبقى من الجثة ووضعوه في إناء من ذهب ودفنوه في قبر وانتهت بذلك قصة الإلياذة التي تصور تلك الحروب الطاحنة التي عصفت بالإغريق واهتز لها ملك طروادة وأسبرطة أما الأوذسة فتبدا من سقوط طروادة في أيدى الإغريق واستعادة ((ملناوس)) زوجة هلن التي عاد بها إلى أسبرطة تغمر وجهه هالة من النور أما يوليسيس بطل الإغريق فإنه لم يعد إلى أسبرطة رغم ذلك الشوق العاصف الذي كان يهز

قلب زوجته بغلوب وابنه تلماكس وظل يغامر ويخاطر وبركب البحر ويتصل بعروس البحر كالبسو و تصور((الأوذيسة)) مغامراته في هذه الناحية كما تصور لياليه وهو يخوض البحر يصارع الموج والموج صرعه حتى خرج منه عاريا كما ولدته أمه وقد ضل السبيل بعد أن غاصت سفينته في اليم ولم تلبث الأحداث أن عصفت به حتى أرسله ملك فيقيا إلى وطنه في سفينة محملة من الهدايا ويلقى زوجه المشتاقة إلى رؤيته فيضمها بين ذراعيه ويسأل الآلهة أن تحرمه من فراقها بعد هذا السفر الطويل . وقد ظلت هذه الملحمة الشعبية الرائعة تلهم الأدباء والشعراء في أوربا فترة طويلة فتأثر بها دانتي في الجحيم كما تأثر بها الشاعر الانجليزي تنيسون .

أما الأدب الروماني فقد امتلأ بالأدب الشعبي كذلك وأكثره كان من أدب الملاحم وقد كانت حروب ايناس وسيلة إلى تنمية الأدب الشعبي كما كانت مغامراته ميدانا من ميادين الإلهام ومن أهم الملاحم الرومانية ملحمة الإلياذة التي كتبها الشاعر فرجيل وهي تقع في اثني عشر كتاباً و تصور مغامرات ايناس

بعد أن دمر الإغريق مدينة طروادة كما تصور الإنياذة ذلك الحب العاصف الذي كان بينه وبين ديدو ملكة قرطاجنة وماقاس من مصاعب في سبيل نيل حبها والظفر بقلبها كما تصور تلك الحروب الطاحنة التي اندلعت بين ايناس وخصومه حتى يبسط سلطانه على إيطاليا . ولم يكن أثر فرجيل في الأدب الشعبي يقتصر على هذه الملحمة إنما تعداه إلى الشعر الغنائي إذ نظم أناشيد الرعاة وهي أناشيد تبلغ عشرة أناشيد تصور حياة الرعاة في الريف ولاسيما عندما يهل الربيع بوجهه الضاحك وحلته الزاهية وثوبه البراق ونوره الألاق وأطياره الصادحة وجداوله المترنمة وقد صور فرجيل في هذه الأناشيد الشعبية الأساطير التي يتغنى بها الرعاة كما صور تلك النفسية الشعبية الثائرة ضد الظلم والطغيان ومن أجل التخلص من نير الاستبداد وريقة الاستعباد فقد وقعت مزرعة فرجيل في حوزة رجل من أتباع الملك بعد أن قسم الملك الأرض بين أتباعه

ومريديه فذهب إليه يلتمس منه استرداد المزرعة فهاج وماج وأخذ برميه بكلام أشبه بالفذائف والحمم وقال له في لهجة صاخبة وعبارة ثائرة تنم عن الضجر والضيق وتدل على الفظاظة والغلظة :

انفضوا عنى أيها الأوغاد وارحلوا عن وجهى .

وهكذا كانت أناشيد فرجيل وانياذته من أروع الآثار الشعبية في الأدب الروماني كما كانت الإلياذة والأوذسة وأساطير الإغريق من أروع الآثار الشعبية في الأدب اليوناني . و عندما نهض الأدب الشعبي في أوربا استمد كثيراً من أصوله من التراث القديم . ومن آثار الأدب الشعبي التي انتشرت في القرون الوسطى و قصة الوردة التي اشترك في تأليفها شاعران كبيران بيد أنهما لم يعيشا في زمن واحد إنما تعاقب على كتابتها فأكمل ثانيهما قصيدة الأول بعد نحو نصف قرن من الزمان أما الشاعر الأول فهو وليم لورس الذي عاش في النصف الأول

من القرن الثالث عشر أما الشاعر الثاني فهر جان دي مونج الذي عاش في أواخر هذا القرن .

وتدور هذه القصة حول موضوع الحب والفروسية ونحو ذلك من الاخلاق التي كانت تبهر الشعب في القرون الوسطى كما ظهرت أغار أهل الظلام منذ القرن الثاني عشر وجمعت أساطير الأبطال الأولين وأحدثت في نفوس الشعب الألماني مثل ما أحدثت الإلياذة أو الأوذسة و تقع نبلنجن ليد في تسعة وثلاثين مغامرة وبطلها يدعى سيجفرد وهو الاسم الذي استمد منه الألمان خط سيجفرد الحربي في العصر الحديث وقد كان سيجفرد هذا يمتاز بقوة جباره وعزم حديدي وإرادة فولاذية وكان يقهر الأبطال واحدا إثر الآخر في شجاعة منقطعة النظير وقد حدث أن صرع ثعباناً واغتسل بدمه ومنذ تلك الآونة أصبح منيع الجسم لا تؤثر فيه الجراح اللهم إلا في موضع واحد يقع بين كتفيه وكان هذا الموضع بمثابة كعب أخيل في ملحمة

الإلياذة عند الإغريق التي كان يتمثل فيه الضعف في أجلى صوره وكان سيجفرد يحمل معه سيفا بتاراً يحز به الرقاب ويقصف به الرؤوس والهامات بيد أنه كان يمتاز فضلا عن ذلك بخاصية سحرية عجيبة إذ كان يظهر ثوبا إذا ماتلفع به البطل غاب عن الانظار واختفى عن العيون . و تمضى أغانى أهل الظلام تحكى مغامرات هذا البطل الهمام فتحبس الانفاس وتخفق من جرائها القلوب وقد كانت لهذه الأغانى أثر كبير في الأدب الشعبي في أوربا .

وكان يقف بجوارها الكوميديا الالهية التي كتبها الشاعر الإيطالي الأكبر دانتي وهي رحلة خيالية قام بها الشاعر في الجحيم والأعراف والفردوس وقد قسمها إلى ثلاثة أقسام – الجحيم – والمطهر – أو الأعراف والفردوس وقد حدث أن أحب دانتي وهو في ريعان العمر حينها التقى صاحبته بياتريس فكانت وحيا له في رحلته بل في حياته كلها وعندما ماتت بعد

أن تزوجت من غيره قال : « لقد فقدت وجودي بفقدها ولم يعد لي في الحياة متاع أنعم به ، وقد كان فرجيل صاحب الالياذة دليلا في رحلته ومعه تنقل بين أرجاء الجحيم .

٤- وقد قام شعراء التروبادور وهم الشعراء الطوافون الذين كانوا ينتقلون في إقليم بروفانس في فرنسا وغيره من الأقاليم بدور كبير في نشر الأدب الشعبي والملاحم الشعبية التي غمرت أوروبا .

ويعتبر ملك انجلترة ريتشارد قلب الأسد أحد هؤلاء الشعراء الذين حفظوا أدب التروبادور وعملوا على تشجيعه ونشره وإذاعته بل إنه نفسه نظم قصيدة من ألوان الشعر الشعبي عندما كان سجيناً في المجر أثناء عودته إلى بلاده بعد أن خاض غمار الحرب الصليبية في الشرق ، واكتوى بنارها وضاق صدره من حرها .

ان وقد تأثرت الأغانى الشعبية في أوربا بأغانى العرب

وموشحاتهم في العصور الوسطى و منها ألحان زريات الذي أثبت حذقا كبيرا في الموسيقى وجدد في الألحان تجديدا لم يعرفه أحد من معاصريه ، وكان يدعى الجن تعلمه الألحان ، وكان يهب من نومه سريعا فيدعو جاريتيه غزلان وهنيدة فتأخذان عوديهما ، وياخذ هو عوده ، ربطا رحهما ليلته ثم يكتب الشعر ويعود إلى مضجعه ، وقد أضاف زرياب إلى العود وترا خاصا وكان في أيامه أربعة أوتار كما أسس مدرسة في الغناء والموسيقى بقرطبة. وقد أثرت ألحان زرياب في الشعراء الجوالين ، كما أثرت الحان غيره من الموسيقيين العرب في الموسيقى الأوروبية ، وقد أوضح أحد الباحثين الموسيقيين وهو الأستاذ أحمد المصري في بحث له مدى تأثر الألحان الموسيقية عند الشعراء التروبادور بالحان العرب . والمعروف أن أشبيلية كانت موطنا هاما من مواطن الغناء والموسيقى حتى قيل ، إذا مات عالم بأشبيليه فأريد بيع كتبه

حملت إلى قرطبة حتى تباع فيها ، وإن مات مطرب بقرطبة فأريد بيع آلاته حملت إلى أشبيلية .

ولم يكن التأثير منتصرا على الألحان فحسب إنما امتد كذلك إلى كلمات الغناء . وقد نشر المستشرق الاسبانى انخل بالنثيا منذ سنوات بحثا باللغة الاسبانية عن الأدب الأندلسي تعرض فيه للصلة بين الموشحات الأندلسية والأغاني الأوروبية ، ويعتبر كتابه هذا من أهم المراجع في دراسة تاريخ الأدب الأندلسي .

وأغلب هذه الموشحات موشحات تبعية كانت تمثل شعور الجماعة وتعبر عن مشاعر الشعب – و يمكن أن نعدها من الآثار الشعبية الرفيعة .

ومن الآثار الشعبية الفرنسية التي انتشرت في العصور الوسطى أنشودة المغامرة وهى قصة شعبية طريقة تدور حول بطولة الفرسان وشهامة الركبان وتتعرض لتاريخ فرنسا القديم

وكذلك أغنية رولان وهى أنشودة تتعرض لقصة فارس من فرسان شرلمان دارت بينه و بين العرب معركة حامية الوطيس في ممر من جبال البرانس وقد اكتشفت هذه الأنشودة منذ نحو قرن من الزمان وترجمت إلى الانجليزية والإيطالية وتأثر بها الشاعر الإيطالي أريوستو .

وذاعت قصيدة السيد في فرنسا واسبانيا وبطل القصيدة يلقب بالسيد وهو أحد أبطال المعركة ضد العرب وقد اتخذه كورنى بطلا لإحدى مسرحياته .

وكما شاعت في الأدب العربي شخصية جحا شاعت في الأدب الانجليزي شخصية وليم الطحان وفي الأدب الإيطالى شخصية بارتو لتو وفى الأدب الروسي بلاكيرو . وقام شعراء الطرق في إبان العصور الوسطى وهم الذين يطلق عليهم إسم جونجلير ، بدور كبير في نشر الأدب الشعبي . بأغانيهم التي كانت تؤلف من بنات أفكارهم وقد امتازت هذه الطائفة عن التروبادور

بالفروسية والميل إلى المجون والالتجاء الى الحركات الداعية إلى الضحك ولعل كلمة الجونجلير تقابل كلمة الأدباتي في اللغة العربية .

وإن المتتبع لتاريخ الأدب الشعبي في أوربا بعد أن هذا الأدب تأثر بالأدب الشعبي عند العرب ولأمر ما كانت أوزان الشعر الشعبي القديم في إيطاليا كما نراها في أناشيد جاكوبونى دى تودى .

وكما نراها في أغاني المرافع وهو العيد الذي يسبق الصوم الكبير عند الكاثوليك أو كما نراها بوضوح وجلاء في أغاني البالاد مستمدة من اور الشعر الشعبي القديم في بلاد الأندلس بل إن قصة القاسم ونيكوليت –التى انتشرت في أوروبا في العصور الوسطى تحمل طابعا عربيا ويرجح انها من أثر الاتصال بين العرب والأسبان ويغلب على الظن أنه محرف عن اسم القاسم كما يغلب على الظن كذلك أن قصة شوسر

الفارس الغلام مستمد من قصص ألف ليلة وليلة قد جاءت أوربا على يدى التجار الإيطاليين في إقليم البحر الأسود وآية ذلك أن قصة شوسر تدور في بلاط خان المغول على نهر الفولجا أو كما يقول نفسه في السراي ببلاد التتار بل إننا يمكن أن نقول أكثر من هذا أن المقامة العربية وجدت من يقلدها في أوربا فقصة الفارس كيفار الأسبانية تشبه إلى حد بعيد شخصية جحا في القصص الشعبية ومن المحتمل أن تكون هناك علاقة بين مقامات الحريري في الأدب العربي وقصص الصعاليك التي شاعت في أوربا فالحريري عرض لنا في مقامته أبا زيد السروجي مرة في دور شحاذشريد ومرة في ثوب أديب أريب وتارة في دور واعظ جليل وطورا في دور صعلوك حقير بيد أنه صاحب حبلة ودعاء ومكر وخداع وهو ينتقل من قوم الى قوم ويطوف بجماعة بعد جماعة ويثبت في جميع الأحوال براعته ومهارته وحذقه وخبرته وتشبه بعض قصص المماليك في أوربا

هذا الون من الأدب شبها عليها ولا يستبعد أن تكون مقامات الحريري قد أثرت في الأدب الأوربي على هذه الصورة وهذا الوجه . بل يذهب بعض المستشرقين إلى أن الشاعر الإيطالي الكبير دانتي الذي تعرض لفكرة الإسراء في ملحمته الخالدة الجحيم تأثر بفكرة الإسراء التي عرفت عن الرسول محمد صلى الله عليه وسلم حين أسرى من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى وامتطى صهوة البراق تلك الدابة التي حملته عبر السماء وعرجت به بين أطباقها والمعروف أن هذه القصة ذاعت ذيوعا عظيما ابتداء من القرن التاسع الميلادي وقد أضفى عليها المسلمون أثوابا من الخيال والشعر والقصص الديني وتبدأ الرحلتان رحلة الإسراء ورحلة دانتي بعد حلم عميق كما تتشابه صور الجحيم في كلتا القصتين وصور العذاب والريح الهوجاء التي تعصف بأهل الآثام كما يذهب بعض الباحثين إلى أن دانتي تأثر بأبي العلاء المعري في رسالة الغفران ، حين

تعرض في هذه الرسالة إلى ما يشبه هذا من الإسراء ولا يستبعد أن يكون كلا الشاعرين تأثر بقصة الإسراء المحمدية التي كانت من أغرب القصص التي شاعت منذ ظهور الأسلام . وكان الأديب المعروف سرفانتس مدينا إلى حد كبير للثقافة العربية وتحمل قصته دون كيشوت طابعا عربيا في كثير من فصولها وقد قال عنها المستشرق الكبير بريسكوت إنها أندلسية بحتة . ويمكن أن نقول إنه لولا قصص ألف ليلة وليلة الشعبية لما عرفت قصة روبنسن كروزو وكذلك رحلات جليفر فلا يستبعد أن يكون دانيل ديفو مؤلف القصة الأولى وجوناثان سويفت مؤلف القصة الثانية تأثر بقصص ألف ليلة وليلة الشهيرة . كما يذهب بعض المستشرقين الى أن قصة روبنس كروزر عن قصة حي بن يقظان لابن طفيل كما يذهب المستشرق الاسباني بالنائيا إلى أن قصة حي بن يقظان تشبه إلى حد بعيد قصة الصنم والملك وابنته المخطوطة في مكتبة الأسكوريال ونشرها غراسيا غومس مع دراسة و تحليل منذ سنوات .

و تعتبر قصة جوناثان سويفت و رحلات جليفر ، من أشهر القصص الشعبية المعروفة في الأدب الانجليزي وهي وصف لأرض العمالقة ضيا ، وأرض الأقزام ضيا آخر ، والبقرة عند الاقزام في حجم الفرخ الصغير والمنزل في حجم الصندوق وهلم جرا ، وسوفت عندما يكتب هذا اللون من الأدب الشعبي لا يقصد التسلية والفكاهة لحسب انما يرمى إلى السخرية والتهكم اللاذع ، وما كان يدور من معارك في رحلاته ليس إلا إشارة إلى مايدرر بين الأمم من الحروب ، وما كان يظهر في رحلاته من حماقة ليس إلا دليلا على ما يجرى بين الناس من أمور تدل على الحماقة وتنم عن الطيش ، رما كان يتمثل في رحلاته من ظلم و طغيان ليس إلا تعبيراً عما في هذا العالم من بني واستبداد ، وتحكم القوى في الضعيف وإذلال الغنى للفقير ، وقد كان يرمز بامبراطور الأقزام إلى الملك جورج الأول الذي كان يحمل آراء سياسية متطرفة .

وعلى هذا المنوال كانت قصة سويفت و رحلات جليفر ، معبرة عن شعور شعبي كان يعيش في النفوس ، ويضطرب في القلوب ، ولا

يجد سبيلا إلى التعبير عنه أو النطق . . أما القصة رونبسن كروزو ، التي كتبها دانييل ديفو (١٦٦١-١٧٣١) فهي تعبير عن شعور الفرد في الرغبة إلى ارتياد المجهول ، وتحطي الصعاب – والتخلص من العقبات ، وقد ظفرت هذه القصة بشهرة منقطعة النظير ، وترجمت إلى شتى لغات العالم ، وقد استطاع مؤلفه أن يقنع الناس منذ البداية أنه مقبل على حكاية قصة واقعية ولم يلبث ان انطلق مع الخيال ، فاذا هو يروى قصة رجل يعيش في جزيرة مهجورة وقد تقطعت الأسباب بينه وبين الناس بيد أنه استطاع أن يقهر ما اعترضه من صعاب .

ومن القصص الشعبية التي انتشرت في أوربا كذلك قصص الديكاميرون التي ألفها الكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاشيو وهي أشبه بقصة ألف ليلة وليلة المعروفة في الشرق. ويتداول الرواية في هذه القصص عشر شخصيات هم ثلاثة شبان ، وسبع فتيات وقد هربوا من فلورنسا عندما اجتاحها الطاعون وفتك

أهلها فنكا ذريعاً دون شفقة ولارحمة فلاذ هؤلاء الشبان والشابات إلى سفح جبل قصى وأخذوا يروون القصص و يحكون الروايات و يقطعون الوقت حتى يخلصوا أنفسهم من هول المرض الرهيب الذي ذهب بآلاف من الضحايا وتشتمل قصص الديكاميرون وهي تعنى بالإيطالية الأيام العشرة على قصص واقعية وأخرى من نسج الخيال بيد أنه اتخذها وسيلة من وسائل الدرس الخلقي وتهذيب النفس وتصفية القلب وتعرضت بعض هذه القصص الكنوز الملك سيان كما تعرضت لبطولة البطل صلاح الدين الأيوبى وغير ذلك من الشخصيات التاريخية والشخصيات الخرافية.

ولا يمكن لمؤرخ الأدب الشعبي في أوروبا أن ينسى جهود سرفانتس في ميدان هذا الأدب فقصته دون كيشوت قصة شعبية رائعة لاقت رواجا شديدا في أوربا و بطلها دون كيشوت فلاح فقير بيد أنه ينحدر من أسرة عريقة وقد أدرك الجدب

أرضه فأصبحت قفرة لا زرع فيها ولا نبات فأراد أن يتخلص من هذا الواقع المرير و ينطلق إلى دنيا الخيال والأحلام وكان قد أعجب قصص الفروسية والبطولة فأخذ ينفق كل ما عنده من أجل شراء كل ما يتناول الفروسية من هذه الكتب حتى باع جزءاً من أرضه وأصبح أقرب إلى الهلاك منه إلى أي شيء آخر وفعلت هذه الأقاصيص في نفسه الأفاعيل فأراد أن يكون بطلا من أبطالها وصنديداً من صناديدها وشرع يفكر في القيام برحلة طويلة فامتطى صهوة جواده وحمل سيفه وكان مكسور المقبض فطفق يلم أجزاءه ويجمع أشتاته وأخذ يدب في الأرض فوق حصانه الهزيل ومعه هذا السيف المكسور وحربة ضئيلة ومضى يقطع البيد والقفار ويعبر الوديان والأنهار ويختلط بأنماط مختلفة من الناس يتعلم منهم حقائق الحياة ويدرك منهم جهله واندفاعه.

وقد لاقت قصة سرفانتس دون كيشوت نجاحاً منقطع النظير

في أوربا وقال عنها الناقد الانجليزي الكبير السير و والتر رالى أنها أحكم وأعظم كتاب في العالم كما ترجمها الدكتور عبد العزيز الأمواني إلى العربية في مشروع الألف كتاب .

وتوجد في الأدب الأندلسي قصة يوسف و زليخة ، وقصة ذو القرنين وحديث الملك الاسكندر ، وقصة ذرياب ، وكلها قصص تشبه إلى حد بعيد تلك القصص المماثلة في ألف ليلة وليلة وكل هذا يدلنا دلالة واضحة على أن هناك كثيرا من الآداب الشعبية في أوربا متاثرة بالادب الشعي العربي . و لكن هذا لا يفيد أن الأدب الشعبي كله في أوربا كان متأثراً بالعرب فهناك أعمال أدبية شعبية كبرى عاشت قرونا طوالا دون أن يكون العرب أثر في نشرها بل ربما وجدنا أثارا أدبية انتشرت في أوربا في عصور متأخرة وهي تحمل طابع الأدب القديم . وقد استأنف شوسر قصة الوردة التي كتبها الشاعر ان لورس وديمنج في العصور الوسطى كما استمد من أسطورة إكوونارسيس بعض قصائده الشعرية فطار صيتها في الآفاق لمالها من اتجاه أسطورى

طريف شاع بين طوائف الشعب و لعل حكايات كانتربرى من أروع الأعمال الأدبية التي كتبها شوسر وكان لها صدى أدبي كبير بين طبقات الشعب وقد حذا فيها حذو بوكاشيو في قصصه الديكاميرون وقد تنقل فيها بين الشخصيات المختلفة من الملوك إلى السوقة ومن المأجورين إلى أصحاب الأعمال ومن العلماء الذين يدرسون العلم إلى الطباخين الذين يطمون الطعام ومن الرهبان الذين يعبدون الله في صوامعهم إلى الطحانين الذين يطحنون الدقيق وهكذا تعددت الصور في قصص كانتربرى وقد زاد من جمالها أنها كتبت بأكثر اللهجات شيوعا في انجلترا وهي لهجة الوسط الشرقي فعمل ذلك على انتشارها وزاد ذلك من انطلاقها بل إنها لم تقتصر على انجلترا فحسب إنما امتدت إلى أوربا بأسرها إذ رواها شوسر على أنه حاج من الحجاج يصادف صفوفا مختلفة من الناس فلم تلبث هذه الصفوف في شتى البلاد ان وجدت في قصصه صورا لحياتها وانعكاسات لأعمالها .

أما جون ملثون فقد كتب ملحمة كبيرة طار صيتها في الآفاق وهي ملحمة الفردوس

المفقود وهي في اثنى عشر جزءأ بعضها يتناول خلق الإنسان وبعضها يتناول إيقاع الشيطان بالإنسان وبعضها يتناول عصيان آدم وحواء وطردهما من الجنة وقد كتب ملثون بعد ذلك قصيدة الفردوس المردود فظفرت بشهرة واسعة وكانت قرينة لملحمته الأولى .

وقد وقف إلى جانب هذه الملاحم الأدب الشعبي الذي يجرى على السنة الطير والحيوان وكان زعيم هذا الأدب الأديب الفرنسي لافونتين وهي حكايات لم يبتكر لافونتين أغلبها إنما كانت حكايات شائعة بيد أنه صاغها بأسلوب جميل وبعض هذه القصص بطلها ثعلب أو أسد أو نحو ذلك وقد ترجم بعضها إلى العربية في مستهل القرن العشرين كما نظم بعضها شعرا أمير الشعراء أحمد شوقي . وليس الغرض من هذه القصص التسلية أو التلوية فحسب إنما كان هدف من ورائها إلى غايات بعيدة و مغزى عظيم .

و لعل لافونتين تأثر بالكاتب اليوناني ايروب الذي كان الف كثيرا من الحكايات الخرافية على السنة الحيوان والطير ولكن جان جاك

روسو انتقد لافونتين في بعض حكاياته انتقادا مرا وقال إن بعض امثاله لاتدعو إلى الأخلاق الفاضلة أو السجايا الحميدة بل على النقيض من ذلك تعلم الرذائل والأخلاق الذميمة وضرب بذلك مثلا قصة الثعلب الذي مكر بالغراب فأخذ يمدح صوته مدحا عظيما وصل إلى عنان السماء فلم تلبث أن سقطت قطعة الجبن من فمه فتناولها الثعلب وهو يسخر من الغراب فهذه القصة في نظر جان جاك روسو تعلم المداهنة والرياء وأحقر وسائل الخداع كما أن قصة الصرصور والنملة تعلم القسوة والغافلة كما أن قصة الثعلب الذي رفض أن يحي حياة الكلب المدلل تعلم حياة التمرد والعصيان ولكن خرافات لافونتين كلها ليست من هذا الطراز إنما هنالك حكايات تعلم الشهامة والبطولة وقد صدق شامفور .

وقد صدق شامفور حين قال : إن لافونتين ليس شاعر البطولة بل شاعر الحياة المألوفة والحكمة الدارجة والعمل واليقظة والنظر إلى عواقب الأمور غير قلق ولا اضطراب كما يقول الناقد الفرنسي تين في كتابه عن لافونتين : « إن لافونتين بين شعراء فرنسا بمنزلة

هومير بين شعراء اليونان فهو شامل مثله : الرجال والآلهة والعجماوات والمناظر الطبيعية الخالدة والمجتمع لذلك العصر كل أولئك في كتابه الصغير تجد الفلاحين فيه إلى جانب الملوك والقروبات إلى جانب السيدات العظيمات كل فى ظروف حياته وعواطفه ولغته . . ، إن صغارنا ليتعلونه عن ظهر قلب كما كان صغار اللاتينيين يستظهرون هومير . بيد أنهم لا ينفذون إلى أعماقه بل يفهمونه على الإجمال .

وهكذا كانت حكايات لافونتين من أروع الآثار الأدبية الشعبية التي تناقلتها طوائف الشعب وعرفها الصغير والكبير لافي فرنسا فحسب بل في أوربا بأسرها وامتدت إلى العرب فضوا ينقلونها ويعدونها للصغار ، وما كتاب العيون اليواقظ ، الذي نشره محمد عثمان جلال إلا أثر من آثار الشاعر لافونتين وأدبه الشعبي عند العرب وجاء في ترجمة عثمان جلال لبعض حكايات ولافونتين ، هذه الابيات كان البخيل عنده دجاجة تكفيه طول الدهر شر الحاجة في كل يوم مر تعطيه العجب وهى تبيض بيضة من

الذهب فظن يوما أن فيها كنزاً وانه يزداد منه عزا فقبض الدجاجة الدجاجة المسكين وكان فى يمينه سكين وشقها نصفين من غفلته اذا هى كالدجاج فى حضرته ولم يجد كنزا ولا لقية بل رمة فى حجره مرمية فقال لاشك بأن الطمعا ضيع الانسان ما قد جمع

كما قال مترجما بعض الامثال عن لا فونتين:

واحذر مدى الايام كل ساهى فان تحت راسه الدواهى وقال كذلك : جانب السلطان واحذر بطشه لا تعاند من اذا قال فعل وقد أنفق عثمان جلال كثيراً من المال في طبع أمثال لا فونتين بعد أن أخلف أحد أصحاب المطابع وعده في نشرها فقال :

راجى المحال عبيط واخر الزمر طيط

والناس فاثنان بخت مروج و قليط

والعلم من غير حظ لا شك جهل بسيط

وعلى هذه الصورة تنوعت صور الأدب الشعبي في أوربا واختلفت أشكاله ولكننا ينبغى أن نصرح بأن الأدب الشعبي ليس هو الأدب

الذي يكتب بلغة معينة كلغة العامة أما الأدب الذي يكتب بالأسلوب الأدبي الرفيع فهو أدب غير شعبي لأن هذا القول يجعلنا نسحب من الأدب الشعبي كل ما كتب بهذه اللغة إنما المعول على معرفة الأدب الشعبي الوظيفة أعنى الوظيفة الشعبية الجماعية التي تتخلص من الفردية وتنأى عن الذاتية .

وقد آثرت في هذا الكتاب أن أنقل إلى القارىء العربي لونا من ألوان الأدب الشعبي المختلفة وهو إلى تعريف جامع مانع لهذه الأغاريد في سهولة ويسر ، وربما كان الأقرب إلى الصواب أن نقول أنها قاصيص شعبية موسيقية راقصة تغنى بها الناس قديما وحديثا ومنها ما هو في الحب ، ومنها ماهو في الحرب ومنها ما هو في مراح الشباب ، ولقاء الأحباء ، ومنها ما هو في اتراح العمر ، ومرارة الموت ، ومنها ماهو في البحار والسفن . ومنها ما مر في الملائكة والشياطين ومنها ما هو في غير هذا كله من الأغراض التي يتوخاها الشاعر والتي لا تخص نفسه ولا مشاعره ولا عواطفه إنما تخص غيره و مشاعره و عواطفه .

وقد انتشر هذا اللون من أدب البالاد في انجلترة منذ قديم الزمان انتشر في أوربا . وربما عرف الأمريكيون عنه شيئا ، وهذه البالاد منها القديم والحديث كما قلت ومنها ماصدر عن شاعر معروف او شاعر مجهول . ولكنها ذاعت على الألسن ، وانتقلت بين الشفاه ، وارتحلت عبر السنين من ثغور الشيوخ إلى ثغور الشباب فنسى الناس شاعرها الأول أو لعل موكب الزمان دفعهم إلى نسيان هذا الشاعر دفعا ، فاختفى اسمه ، وخفت ذكره .. ومن يدرى لعلما صدرت في نشأتها عن هؤلاء الموسيقيين الجوالين والشعراء المتنقلين المعروفين في الأدب الانجليزى باسم « مسترلز ، الذين كانوا يتنقلون من بلد إلى بلد ومن مكان إلى مكان يترنمون بأعذب الأغاريد ، وأحلى الترانيم للناس ومما نلحظه في هذه الأغاريد أنها كثيرا ما تلجأ إلى التكرار وكان لابد من هذا التكرار لأن القول كلا تكرر تقرر كما يقولون ، ولان هذا التكرار يجعل الأغرودة حلوة الترجيع ، جميلة التوقيع ، شجية الإيقاع .

وقد صيغت هذه الأغاريد الراقصة في أسلوب سهل ممتع لا يتحرج

منه أرباب البلاغة وأصحاب البيان ، وقد نقلتها إلى اللغة العربية في أسلوب أرجو أن يكون متين الصوغ جيد السبك ، كما نقلتها في أسلوب لك أن تسميه نثرا ، ولك أن تسميه شعرا ونثرا في آن واحد ، ولم أتقيد فيه بوزن ولا قافية ، إنما تركته حرا يؤدى ما يرمى اليه الشاعر في أمانة ودقة ، وربما عرض له الوزن أو القافية في بعض الأحايين ، فيؤدى الأمانة والدقة في النقل أولا ثم يؤدى التنغيم والترنيم

ثانيا : ولعل أميز شيء يبهرنا في هذه الأغاريد أو هذه البالاد هو الشيء الذي امتازت به الأغاريد الإيطالية التي أخذ عنها الانجليز أغاريدهم الا وهو القصة الموسيقية الطريفة اللطيفة التي يسوقها إلينا الشاعر فينتزع منا العجب والإعجاب ، وقد حرصت على نقل هذه القصة دون تغيير او تبديل .

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

١- بديع الزمان الهمزاني: رسائل ابي الفضل بديع الزمان الهمزاني- مطبعة الجوائب بالاستانة العلمية- ١٢٩٨هـ.

٢- _____ : شرح مقامات بديع الزمان الهمزاني- تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد- دار الكتب العلمية- ط٢- بيروت – د.ت.

٣- الجاحظ : النجلاء – تحقيقد. طه الحاجري- دار المعارف- ط٧- القاهرة- ١٩٩٠م.

٤- _____ : رسائل الجاحظ – تحقيق عبدالسلام هارون – مكتبة الخانجي- القاهرة –د.ت.

٥- القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الانشا- وزارة الثقافة والارشاد القومي بالمؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر- د.ت.

ثانيا: المراجع

١- د. حسن عباس: فن المقامة في القرن السادس – دار المعارف بالقاهرة – ١٩٨٦م.

٢- د. زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك – مكتبة مصر بالقاهرة –د.ت.

٣- د. شوقي ضيف: الفكاهة في مصر – دار المعارف – ط٣- القاهرة –د.ت.

٤- د. عبدالحميد يونس : خيال الظل – سلسلة المكتبة الثقافية- الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة – أغسطس- ١٩٩٥م.

٥- _____ : الحكاية الشعبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مكتبة الدراسات الشعبية – القاهرة – مايو ١٩٩٧م.

٦- د. محمد رجب النجار : فن فنون الأدب الشعبي في التراث العربي- الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ٢٠٠٣م.

٧- _____ : النثر العربي القديم من الشفافية إلى الكتابية (متونه – مذاهبه – أعلامه) – الكويت- ١٩٩٦م.

٨- والتر ، ج أونج : الشفافية والكتابية – ترجمة حسن البنا عز الدين – مراجعة د. محمد عصفور- سلسلة عالم المعرفة بالكويت – عدد(١٨٢) -١٩٩٤م .