

14365-740



המכללה הערבית לחינוך בישראל
חיפה
معهد أكاديمي מוסד אקדמי



مجموعة تربوية وأدبية
من إنتاج الكلية العربية للتربية في إسرائيل
حيفا - شباط - ٢٠٠١

דארנא

קובץ פדגוגי ספרותי
המכללה הערבית לחינוך בישראל
חיפה - פברואר - 2001

גליון 34 ■ العدد 34

היئة التحرير:

المحرر المسؤول: د. نجيب نبواني

رئيسا التحرير: د. يوسف دانا

د. حبيب بولس

أعضاء هيئة التحرير:

د. محمد حبيب الله

د. فهد أبو خضرة

د. طه مصالحة

המערכת:

העורך האחראי: ד"ר נגיב נבואני

הערוכים: ד"ר יוסף דנה

ד"ר חביב בולוס

חברי המערכת:

ד"ר מוחמד חביב אללה

ד"ר פהד אבו ח'זרה

ד"ר טאהא מסאלחה

כל הזכויות שמורות - 2001

جميع حقوق النشر محفوظة - ٢٠٠١



המכון למחקר משווה עברית-ערבית

معهد البحث المقارن للغتين العبرية والعربية

The Institute For Hebrew-Arabic Comparative Research

يسرني أن أقدم لك العدد الرابع والثلاثين من مجموعة «دارنا». تصدر هذه المجموعة والكلية منهنكة في تحضير المناهج لشهادة ال-M.Ed. كما أنها-أي الكلية-تمر في مرحلة إقامة مراكز تربوية وعلمية في الكلية، إضافة للمؤسسات والمراكز الأخرى الموجودة في الكلية مثل مراكز أدب الأطفال، ومركز الطفولة المبكرة ومركز الحاسوب ومركز العلوم والتكنولوجيا.

تؤمن الكلية أن رسالتها لا تنحصر في إعداد معلم مؤهل يحمل اللقب الجامعي وإنما عليها أن تعد معلما مثقفا يعرف ما يدور في عالمنا الصغير. ثم أنها - أي الكلية - تؤمن بأن المعلم يجب أن يعرف كيف يحول النظرية العلمية إلى تطبيق عملي، لذا فقد قام طلاب الكلية بإرشاد وتوجيه معلميهم بإعداد معرض تربوي للوسائل التعليمية مبني على أسس وخطط تربوية من الدرجة الأولى.

أنتهز فرصة صدور هذا العدد لأقدم الشكر والتقدير لجميع من ساهم في الكتابة، كما أنني أشكر العاملين على إعداد هذا العدد الأساتذة الدكتور يوسف دانا والدكتور حبيب بولس.

אני שמח להגיש לך את הגליון הלי"ד של כתב העת "דארנא". הגליון הזה יוצא לאור, כשהמכללה עסוקה בהכנת הסילבוסים לתעודת- M.Ed.

כמו כן, עסוקה המכללה בשלב של הקמת מרכזי חינוך ולמידה במכללה נוסף למוסדות ולמרכזים אחרים המצויים בה כגון מרכזי ספרות ילדים, מרכז לגיל הרך, מרכז מחשבים ומרכז המדע והטכנולוגיה.

המכללה מאמינה שהמסר שלה אינו מצטמצם בהכשרת מורה מוסמך שנושא תואר אקדמי, אלא עליה להכשיר מורה משכיל שיודע מה שמתרחש בעולמנו הקטן.

כמו כן, מאמינה המכללה שעל המורה לדעת כיצד יסב את התיאוריה ליישום מעשי. על כן עסקו תלמידי המכללה תחת הדרכת והכוונת מוריהם בהכנת תערוכה חינוכית לאמצעי למידה המושתתת על דרכים ויסודות חינוכיים ממדרגה ראשונה.

אני מנצל את ההזדמנות של צאת הגליון כדי להודות ולהוקיר כל מי שנטל חלק בכתיבה. כמו כן אני מודה למי שטרח בהכנת הגליון הזה, המרצים ד"ר יוסף דנה וד"ר חביב בולוס.

كل عام وأنتم بخير

לשנה טובה תיכתבו

مع الاحترام

בכבוד רב

د. نجيب نبواني

ד"ר נג'יב נבואני

رئيس الكلية

ראש המכללה

الشعر العامي / الشعبي

مميزاته، فنونه، نوادر شعرائه

د. حبيب بولس

الجزار والظاهر عمر وغيرهما. ونحن إذا تقصينا شعراء هذا اللون الشعري في لبنان وفلسطين منذ إرهاباته الأولى ولغاية الآن تفجأنا قائمة طويلة، وكما نتعرف على ألمع الزجالين في البلدين ما علينا إلا أن نعود إلى خمسة كتب تناولت الشعر الشعبي بالبحث والتأريخ هي: كتاب منير الياس وهيبة. وكتاب أمين القاري، وكتاب سعود الأسدي وكتاب مارون عبود وكتاب جبور عبد النور^(١).

ومع أن هذا اللون الشعري تخطى حدود لبنان وفلسطين إلى سائر الأقطار العربية كالعراق ومصر وغيرهما إلا أننا هنا سنعرض عن هذا اللون في الأقطار العربية الأخرى - ذلك لأن لكل قطر مناخاً خاصاً به وميزات تختلف عن شعرنا الشعبي وتبعده عن ذائقنا الأدبية فصورة مستمدة من واقع كل قطر وحياته وأبنائه، ومع ما فينا من مشترك إلا أن المختلف قائم والفوارق كثيرة تجعل استساغتنا بعيدة، صعبة.

* مع تطور الحياة وتزايد الوعي تطور شعرنا العامي وازداد الإقبال عليه والحرص على توثيقه. فالزجل اليوم يتناول جميع أغراض الشعر الفصيح من غزل ومدح، ورناء، وحكمة، وحماسة، وهجاء، وفكاهة، ومسرحيات، وملاحم. كما أنه يطال جوانب الحياة

* بداية أشير إلى أنه مذ كانت اللغة العامية كان الشعر الشعبي أو الزجل. فالشعر الشعبي وليد العامية والشعرية في آن معا. هو شعر أنشده الزجالون ورواه الرواة وحفظ في ذاكرة الناس قروناً عديدة، ولم يحظ باهتمام أو تدوين إلا في أيام الأندلس، حيث هناك وجد المناخ المناسب كفن شعري فأكثر فيه الأندلسيون نظماً وقرضاً وتصنيفاً، وكفينا في هذه العجالة الإشارة إلى شاعره الكبير (ابن قزمان).

* وإن كان الأندلسيون يُعتبرون السباقين في هذا المجال، إلا أننا لا نعرف شعباً كالشعب اللبناني عنده ثروة ضخمة وفنون متعددة من ألوان الشعر الشعبي. ولعل في طبيعة لبنان الساحرة، وفي لغته العامية الموسقة الطيبة يكمن سر انتشار وازدهار هذا اللون. و«لئن كان الشعر الشعبي نتيجة طبيعية لظهور اللغة العامية، فإنه من الثابت أن تطوره في لبنان كان بتأثير الألحان السريانية الكنسية»^(٢). ولما كانت جبال لبنان قاب قوسين أو أدنى من جبال الجليل كان الطقس الزجلي الذي يظل لبنان ويظلمنا واحداً^(٣). فالحداء أو الزجل في فلسطين كما في لبنان فن قديم أيضاً وشاهدنا على ذلك تلك الأشعار الشعبية التي شكلت شواهد على أحداث تاريخية مهمة منذ أيام

- جميعها ويعكس الأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. ومع تطوره صار فنًا قائمًا بذاته له ما يميزه عن الفصيح. إذ له تعابيره وصوره واستعاراته ورجاله، وخیاله، وتشبيهاته وكنایاته، وبديعه، وأوزانه، وعروضه، وأساليبه.
- * ونحن هنا لن يكون في وسعنا الإلمام بكل جوانب هذا اللون الشعري ذلك لأنه بحر واسع كبير متعدد الجوانب والأبعاد. ولكننا سنحاول أن نقف على بعض خصائصه التي تعطيه فرادة وتميزًا وتفردًا.
- * من هذه الخصائص:**
- ١- الأوزان:**
- ٢- البحر المتساوي
٣- البحر المتوسط
٤- البحر المتقارب
٥- البحر المزدوج
٦- البحر المتفاوت
٧- البحر المنتهي
٨- البحر السريع
٩- البحر البسيط
١٠- البحر يعقوبي
١١- البحر الوفائي
١٢- البحر المتوازي
١٣- البحر الكامل.*

٢- أنواع الشعر الشعبي وفنونه:

ومثلما تنوعت بحور هذا اللون الشعري، تنوعت فنونه أيضاً، فكان من أشهرها:

١:٢: العتابا، وهي مأخوذة من العتاب أي من العتب بمعنى الموجهة. ويروي بعضهم حكاية شعبية حول «العتابا» تقول^(٥): إن فلاحاً كان يقيم في جبل الأكراد وكانت له امرأة جميلة اسمها «عتابا»، رآها إقطاعي المنطقة، فأحبها وانتزعها من زوجها، ولما لم يكن الفلاح يستطيع استردادها منه، أو كتمان غيظه، أو نسيانها، هجر قريته، وما زال ينتقل من مكان إلى آخر حتى استقر به المطاف في عكار في شمالي لبنان. وفي غمرة ألمه غنى:

من المعروف أن شعرنا الرسمي/الفصيح التزم الوزن الواحد والقافية الواحدة إلى أن جاء الموشح فكسر رتبة هذا الوزن وانطلق ينوع في الأوزان والقوافي. وما الزجل سوى موشح ولكنه نظم بالعامية، وكما نظم الموشح أصلاً للغناء هكذا نظمت الزجلية أيضاً. لقد تتبع الباحثون قصائد الزجل قديمها وحديثها أعني تتبعوا أوزانها وأنظمة تقفيته فوجدوا أنها تشترك مع القصائد الفصيحة في بحور معينة وتختلف عنها في أخرى، وأرى من المفيد هنا أن أسجل ولو بشكل طائر هذه الأوزان التي درج عليها شعرنا الشعبي وامتنع عن سياق النماذج، ذلك لأنها موجودة في الكتب المشار إليها سابقاً^(٦).

إن معظم شعرنا العامي نُظِمَ حسبَ البحور التالية:

١- البحر الأسواني

« عَتَابَا بَيْنَ بَرْمِي وَبَيْنَ لَفْتِي

عتابا ליש לגירי ולְפְתִי

אָנָּה מָה רוּחַ לַלְּקָזִי וְלֹא אִפְתִּי

عتابا بالثلاث مَطْلَقًا.

ולעל העתאבא תִּעֲתֵּר מִן אִהֶם פְּנוֹן הַשֹּׁעֵר הַשְּׂעִבִי
וְאַחֲבֵה עַלִּי הַנָּאָס וְזֶלֶק לֹא יִלְאָזֵם זֶהָ הַלֵּן הַכֹּתִיר
מִן הָעוֹאֲטִפּ וְהַחֵב אֶלִּי גִנְבַּת הָעֵתָב, נִזְרָא אֶלִּי
הַהוּא הַתִּי תִּפְסֵל עֲדָהּ בֵּין אִמֵּל הַמֵּחֵב וְהָוָעֵק, אוֹ
אֶלִּי שְׂדֵה אִהְתָּמָם הַמֵּחֵב מִן יֵחֵב. וְלִזֶּלֶק תַּחְתֵּל הָעֵתָבָא
מִכָּאֵנָה בָּרָזָה בִּי הָאֲגֻנִיָּה הַשְּׂעִבִיָּה עֵנְדָנָא, הַתִּי תִּדּוֹר
עַלִּי קָמוֹס הַחֵב הַמּוֹחֵת בָּלְעִדּוֹל, וְהָעֵתָב,
וְהַסְּדוֹד, וְהַוּסָל וְהַסֶּהֶר וְהָאֲרֹק, וְהַחֲנִינִי,
וְהַשּׁוֹק, וְהַלֵּהֶפֶה וְהַלֵּלֶק, הֵלֶךְ... וְמָה יִגְעַלְהָ מַחֲבִיבָה
אִישָׁא כּוֹנְנָהּ תִּקּוֹם עַלִּי פִּן הַגִּנְאָס, וְעַלִּי הָאִיגָזָר,
וְעַלִּי חֲשֵׁרָהּ לִקְסֵה סְגִירָה אוֹ מַעֲנִי גִמִּיל בִּי בֵּיתִין.
וּבֵית הָעֵתָבָא יִתְכּוֹן מִן בֵּיתִין אוֹ מִן אַרְבַּע אֲשֻׁטֵּר
הַשְּׁלֹשָׁה הָאוּלָּי קָפִיתָהּ מְגִנְסֵה וְהָרָבִעַ יִנְתֵּהי עֲדָה
בָּלְבָא הַסָּאֲכָנֶה הַמְּסֻבּוֹקֶה בָּלְאֵלֶף אוֹ בָּלְפִתְחָה. אִמָּה
אֲוָזָנָהּ פִּאֲרֵבֶה הִיא: הַמִּתְנָהי (18 מִקְטָעָא), הַסֶּרִיעַ
וְהוּא הַגָּלָב (20 מִקְטָעָא), הַבְּסִיט (22 מִקְטָעָא)
וְהַיַּעֲקוֹבִי (24 מִקְטָעָא).

הַנִּמָּאָדָג עַלִּי הָעֵתָבָא כֹּתִירָה גְּדָא נִחְסֵר מִנְהָ מָה יִלִּי
בְּהֵדֵף הַתִּדְלִיל:

א- הַמְרֵג עֲחֵמְרָהּ סִגְרָא נִבָּאָו

נִסִּי עֲשֵׂה שְׂפָאָהּ סִגְרָא נִבָּאָו

הַסֶּבֶע לִמָּה שְׂפָאָהּ סִגְרָא נִבָּאָו

לֹאָו הָעֵינִי סִטִּית עֲלֵינָא

(בִּטְרֵס דִּיב)

ב- גִּמָּל הַסֶּחֶר מִן עֵינֶיךָ מִן יֵגִיב

בְּעֵתָנָא קְתָב מָה לִּפְתִּינָא מִן יֵגִיב

אֲגֻנְגִּי וְלֹא תִלְבִּסִּי אֶלִּימִינִי גִיב

הַדְּהָב לַלֵּינִי אֲגֻלִּי מִן הַשִּׁיב

(מוֹסֵי זִגִּיב)

רָדָה עֲלֵיהֶם אֲחֵדֵם פִּקָּל:

מִינִי יֵגִיב בְּרִיקָה וְרִקְתִּין

וְיִדֵּל הָוֹרָקָה בְּמִזְיִלֶךְ וְרִקְתִּין

חֹוָה הַמָּאֲזִיָּה לְבִסֵּת וְרִקְתִּין

מִנִּיחַ הַבִּתְנָה לְבִסֵּת תִּיבָא.

ת - נָוִי עַלִּי אִידִין חֵבֶךָ אֲנִתִּשִּׁי

וְנִשְׁוָן פִּיכִי וְיַעֲד בְּדִי אֲנִתִּשִּׁי

הַחֲלוּיִן, כִּלְנִי שִׁי בְּעֵינִי, וְאִתִּי שִׁי

יָא אֲגִמֵּל וְאֲחִלִּי מָה סוֹרָרָנָא.

(אֲסַעַד סַעִיד)

ת: אֲגֻמְזִינִי בְּגָוִיכָא בָּל (יֵס) בָּל (וִי)

אֲרִקְסִי בְּרִקְס וְאֲלוֹי הַחֲסֵר בְּלוֹי

וְאִזָּא קָלָוָה הוּא הַחֲלוּיִן בְּלוֹי

אֲבַעְטוּלִי אֲלֵף בְּלוֹי עֲלֵיחֶסָב.

(זִינִי שַׁעִיב)

ג- יָא דִּתִּיָּא מָה גִּרָנִי כִּתְרִי מָלֶכְךָ

וְלֹא לִפְתֵּה עֵבֶלָה בִּנְתִּי מָלֶכְךָ

واللي كان بَرَّ وبحر مَالِك

ما يلي:

طَلَعَتْ حُصْتُ حَفْنَةَ تَرَابٍ
(أبو سعود)

٢:٢: الميجنا، اختلف الدارسون في المصدر الذي جاءت منه كلمة ميجنا. هنالك من قال: جاءت من ياماجانا - ما أكثر ما جاءنا - (مارون عبود) وهنالك من يقول إنها من عبارة يا ماجنة - أيتها العاتبة المستهترة - (لحد خاطر)، أو من اللفظة السريانية الآرامية «نجن» بمعنى اللحن والغناء (أنيس فريحة). أو من عبارة ياما جنى - ما أكثر ما ظلم - (أنطوان طوق). أم أنها اسم لابنة أمير كان اسمها (ميجنا).

(أنطوان عكاوي)^(١). إلخ من هذه الاجتهادات. ما يهمننا معرفته هنا أنه الميجنا توأم للعتابا، لذلك تحتل هي الأخرى مكانة بارزة في الأغنية الشعبية عندنا. وبنيته تبدأ بمطلع أي بيت شعري شطره الأول: يا ميجنا، يا ميجنا، يا ميجنا، وعجزه جملة تامة. بمعناها، مستقلة. في هذا المعنى عما بعدها. على أن تنتهي بالمقطع الصوتي (نا)، وهي تتركب من (١٢ مقطعاً). أما البيت فهو أشبه ببيت العتابا، مؤلف من بيتين شعريين كل واحد منهما مؤلف من شطرين الرابع ينتهي بلفظة (نا) أما نهاية الأشر الثلاثة الأولى فنوعان: ١- مجنسة وهو الشائع ٢- مقفاة دون تجنيس.

والميجانا كالعتابا عليها نماذج كثيرة نقتطف منها

أ- يا ميجنا، يا ميجنا، يا ميجنا

يَحْيَا الزَّمانَ اليَ جَمَعْنَا وَلَمَّنا

يا بِنْتِ عَشْرِ سَنِينَ شَعْرَكَ جَدَلِي

واحكي المِزجَ للغيرِ حَلِّي الجَدُّ لي

لَوْ تَعْلَمِي بِغِيَابِكُنْ شو جَدُّ لي

مَجْنُونٌ لَيْلى ما تَعَذَّبُ قَدُّنا.

(أدوار حرب)

ب- بَعَمَزاتِ عَيْنِيكي عَلَيَّي أَجْهَزِي

وَنَقِّي لِعَرْسِكِ من فُؤادِي أَجْهَزِي

بِمُخَابَراتِ الحُبِّ عِنْدَكَ أَجْهَزِي

عَمَّ يَسْهَرُوا تَ يُقْبَضُوا عَلَيَّي أَنَا.

(جورج خليل)

ت- لَوْ طارَ عَمري وصارَ جِسْمِي بالبلي

وَعَمِلُوا بِمَوْتِي الناسَ فَوْضَى وَبَلْبَلِي

وَسَمِعْتَ حَدَّ القَبْرِ نَعْمَةً بَلْبَلِي

بِشِقِّ الكَفِّ وَبِقُومِ من طِيَّ الفَنَّا

(جورج خليل)

ت- جروح قلبي من الليالي وَزَمِنِ

وكللو من جور الليالي والزَمِنِ

النَّارِ الِ في قلبي يا عَشِيرِي وَزَمِنِ؟

غير التباعِد والتجافِي البَيْنَنا.

(توفيق الريناوي)

٣:٢: الموشح، شبيه بنظام الموشح الأندلسي الفصيح

ومثاله:

דאק הַבַּחַר חוֹאֲלִיכִי וְמָא אֶסְתְּרָגִי הָאָה
לְמָא שָׁאפִי בְּעֵינַיִכִי בַּחַר בְּלֹא מוֹאָה
פִּלְתִּיכִי יָא חוֹרִיָּה לִבִּי מוֹגֻּעַ
פִּסִּיתִי וְעִבְסִיתִי פִּי וְלִי מִנּוּעַ
כֻּנָּא נִמְרִיבִּחִיָּה נִזְמֵר עַלְכּוּעַ
סָאֵר יִמְרֵךְ עַלְמִיָּה הַכִּילוּ מִתְרָאָה
אֶלֶף אִסְמֵי אֱלֹהִים חוֹאֲלִיכִי מָא פִּיכִי לוֹ
וְלוֹ לִמְבֵּה חֲדִיכִי מָא פִּלְזֵי הַזֶּה
וְלוֹ סוֹוִיתִי עֵינַיִכִי עַסְלַח הַבַּחַר
בִּתְנִיחַ תְּבוֹסֵי דִּיכִי רִפּוֹף הַמִּירָאָה.
(בטרס דיב)

٤:٢: المعنى، المعنى سريانية وتعني المعنى أي أغنية.
وهو أنواع عديدة منها: العادي، والقصيد، والموشح
والمجنس.

العادي يتألف من مطلع ودور والمطلع بيتان، قافية
الصدر وعجزه في الأول وقافية البيت الثاني واحدة،
أما قافية صدر الثاني فحرّة.

والقصيد أنواع: الأول يتألف من عدة أبيات، قافية
صدر البيت الأول، وقافية عجزه، وقوافي أعجاز
الأبيات الأخرى واحدة، أما قافية صدر البيت الثاني
وما يليه فواحدة وغالبًا ما تكون هناك خرجة قافيتها
حرّة. ولكن قافية البيت الأخير من القصيدة تعود
إلى القافية العامة.

والنوع الثاني تكون فيه قافية الصدر جميعها
واحدة، وقافية الأعجاز واحدة أيضًا. أما معنى

الجناس فيتألف من عدة أبيات، قافية صدر البيت
الأول وبقية الأعجاز واحدة، وصدور الأبيات التي
تلي هي عبارة عن لفظة متشابهة في اللفظ مختلفة
في المعنى، أما قافية عجز البيت الأخير، فتعود
إلى القافية العامة.

من المعنى اخترت النماذج التالية:

أ- يا جارتی بالحُبِّ وَلِيَّالِي الهَوَى
يَا رَيْتَ فِينَا بَهَا لَعْمُرُ نَبْقَى سَوَا
بَذِكْرُ وَقِتْ مَا الْحَصْرُ عَازِنْدِي التَّوَى
وَحْمَرُ الدَّمْعِ مِنْ كَاسِ عَيْنِيكِي كَوَى
مِنْ يَوْمِهَا قَلْبِي عَلَى حُبِّكَ نَوَى

وَبَيْنَ السَّعَادِي عِشْتُ عُمْرِي وَالنَّوَى
تَاصِرْتُ إِسْمَعْ صَوْتِكَ بَنْبُضِ الْحَيَاةِ
وَالْمَحْ حَيَالِكِ كُلِّ مَا هَبَّ الْهَوَا.
(أنطوان عكاري)

ب- عَاخِذُودَ لَيْلِي شِفَتْ لِلتَّمْوِينِ سُوْقُ
فَهْرِي وَحَلِيبُ وَفَشَقْوَانُ وَلَبَنُ نُوْقُ
حُدُودَهَا عَزَمُو شَقَافِي عَالِغَدَا
صَرَخْتُ سِهَامُ الْعَيْنِ، شَمَّ وَلَا تَدُوْقُ
(زين شعيب)

ت- يَا دَيْرُ يَا مَهْجُورُ شَوْ عِنْدَكَ خُبَارُ
الْأَجْيَالُ عَاشِبَابِيكَ السَّمَرَا غُبَارُ
حَتَّى الْجَرَسُ وَالْحَبْلُ نَسْلُ وَاهْتَرَى
وَالْعِشْبُ عَاسِطَحَكَ نَبَتْ دَائِرِ مَدَارُ
وَبِالْعَنَكَبُوتِ مِلْتَمِي حُرُوفَ الصُّورُ
وَالْتَرِيَّ مَا بَقِيَ مِنْهَا أَثَرُ

وَأَرْضَكَ تَرَكْهَا الدَّلْفُ مَفْرُوشِي جُورَ

العَقْدِ فَسَخَّ وَالشَّتِي عَرًّا الْحَجَّارَ.

(أسعد السبيلي)

٢:٥ القراقي، وهي لفظة من القرد أي لجلبة اللسان،

ووزنها خفيف سريع وهي كثيرة الأنواع: العادي،

المخمس المردود، المحبوك، المطبق، المصوب،

المرصود، كرج الحجل، طُرق النمل، المُرصع، المهمل،

المنقط، القلاب، المجزّم.

ونحن نمثّل على القراقي بما يلي:

جِسْمِكَ شَاعِلٌ مِثْلُ النَّارِ

وَحِلْقَانَةٌ تَحْفَةُ عَصْرِكَ

وكيف بيقدّر هالزّنار

يَطُولُ بِأَلْوَعِ حَصْرِكَ.

(مخمس مردود)

أَوْ: لَمَّا النَّهْرُ زَرَعْتُو دِيَابَ

شَعْرُو شَابَ وَخَافَ الدَّهْرُ

خَافَ الدَّهْرُ وَشَعْرُو شَابَ

لَمَّا دِيَابَ زَرَعْتَ النَّهْرُ

بَلُوحٍ وَمِسْمَارَيْنِ وَبَابَ

سَبَعِ الْعَابِ حَبَسْتُو شَهْرَ

حَبَسْتُو شَهْرَ لُسَبَعِ الْعَابِ

بِمِسْمَارٍ وَبَابَيْنِ وَلُوحٍ

وَبَابٍ وَلُوحَيْنِ وَمِسْمَارٍ^(٧).

وبالتالي لا تقتصر فنون الشعر الشعبي على ما

ذكرت وإنما هناك العديد ولكنني أكتفي هنا بما

أوردت وهو أشهرها^(٨) مع أن ألوانا أخرى من هذا

الشعر لها أهميتها كالشروقي، والبغدادي، والروزاني،

وأبو الزلف، والقصيد، والنّذب، وغيرها^(٩).

* بعد وقفنا التي طالت عند أوزان الشعر الشعبي

وأنواعه وفنونه يرتفع السؤال ما السبب الذي جعل

الناس تحبّ هذا الشعر وتقبل عليه؟ بمعنى لماذا نجد

مثل هذا الشعر مرغوباً فلا تكاد مناسبة تمرّ إلا وله

فيها صولته بل صولات؟

الإجابة عن السؤال المذكور آنفاً تتطلب الوقوف عند

مميزات هذا الشعر وخصائصه فهي تحمل في طياتها

الأسباب.

في رأيي إن أهم ما يميّز هذا الشعر ما يلي:

كون هذا الشعر ينبثق من حياة الناس، ومن لغتهم

التي تصوّر محيطهم أصدق تصوير، وكذلك من

لهجتهم التي ترسم الصورة بارزة.

«وما الألفاظ إلا ألوان وأصوات وأحياى وحركات

عند من يحسّها ويدركها»، كما يقول مارون

عبود^(١٠)، ويضيف: «إن الشعور بالحياة وإدراكها

الكامل لا يكونان تامين إذا عبّرت عنهما بغير اللغة

الدائرة على الألسنة، وبهذا يشير شاعرنا العامي

النفوس إثارة يعجز عنها أكبر شعرائنا

الرسميين^(١١). والأمر الذي يجب أن يحذر الشعراء

منه - أعني شعراء العامية - هو التفاسح، لأن

التفاسح في هذا الشعر يضرب به ويحرفه عن مذاقه

وطعمه اللذيذ في نفوس السامعين أو القراء. قال

الجاحظ.

«متى سمعت حفظك الله، بنادرة من كلام الأعراب،
فإياك وأن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج حروفها،
فإنك إن غيرتها بأن تلحن في إعرابها وأخرجتها
مخرج كلام المولدين والبلديين، خرجت من تلك
الحكاية.... وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر
العوام، وملحة من ملح الحشوة والطعام، وإياك وأن
تستعمل فيها الإعراب..... فإن ذلك يفسد الامتاع
بها ويخرجها من صورتها....، وتذهب استطابتهم
إياها واستملاهم لها»^(١٢).

ولعل ما يوحيه إلينا الشاعر الشعبي لا يستطيعه
شاعر الفصحى، وذلك لأن الأول يعبر للناس عن
الحياة بالفاظ يدركونها تماماً أما الثاني فيعبر بالفاظ
يدركونها ربع إدراك.

«سأل الفرزدق أحد الرواة ولعله شيخهم عمرو بن
العلاء: من أشعر أنا أم ذلك الكلب جرير؟ فأجابه:
أنت عند العلماء، وهو عند العوام. فارتاح الفرزدق
لحكمه. ولما بلغ هذا القول جريراً ضرب فخذه بكفيه
وصاح: غلبته والله فليس في الألف من الناس عالم
واحد»^(١٣).

وقال الأخطل: في هذا المعنى: «قلت بيتاً لم يقل
مثله شاعر قبلي، فما دار على لسان أحد، ونقضه
جرير فلم تبق سقاة إلا وروت ما قال»^(١٤). وما هذه
الأقوال سوى أدلة على ما ذكر سابقاً.

ولعل أمراً آخر يميز الشعر العامي ويقرئه للناس هو
كونه ذا صور حية نابضة راقصة ملوثة مسحوبة من
الحياة ومن تجارب الإنسان، من أفراح الناس

وأتراحها، من واقعها، لذلك هو قريب منهم يمتح
صوره ومركباتها وألفاظه من حياة القرية، وبساطتها
وعفويتها، فالقرية بكل ما فيها من سهل ووعر،
من ناس وحيوان وطيور، من الحياة الوداعة الهائلة
البكر تشكّل مصدر الإيحاء لهذا الشعر ومقلع ألفاظه
الدالة الموحية. يقول جبران: «... وعندي أن في
«الموالي» و«الزجل»، و«العتابا»، و«المعنى»
من الكنايات المستجدة، والاستعارات المستملحة،
والتعابير الرشيقة المستنبطة، مالم وضعناه بجانب
تلك القصائد المنظومة بلغة فصيحة... لبأت كباقة
من الرياحين بقرب رابية من الحطب، أو كسراب من
الراقصات المترنمات قبالة مجموعة من الجثث
المحنطة»^(١٥).

وللتدليل على جمال صور الشعر العامي وإيحائية
ألفاظه نسوق ما يلي:

«حَدُّ الْبَحْرِ شِفْتِكَ عَارَمَلُو مُشَلِّحَا
بِتِحْمَلِي أَحْلَامَ بَيْضَا مُقْرِفِحَا
وَالْكِيلَ عَمْبِيشَلِّحَلِكِ قُسْطَانُ نُور
وَنُقُولَ وَيْنِ الْكَوْنِ؟ وَالْكَوْنِ ائْمَحَا»^(١٦)

أو هذه الصورة :

«يَا لَيْلَى فَوْقَ زُثُودِكَ زَهْرَةُ نَيْسَانُ
وَتَغْنَى بِمَشْقَةِ عُودِكَ شَاعِرُهُ لَبْنَانُ
وَلَمَّا طَلَّ مِنْ جُعُودِكَ لَيْلُ الْحَرَمَانِ
تَفَرَّقْتُ عَاكِرَاسِي خُدُودِكَ جُورِي وَمُنْتُور»^(١٧)
وهذه الصورة الرائعة:

«يا سارقة يا ناهبي ومئين

زغاليل جوز بداخل عبابك

رح يفتسوا فكيلهن زرين

مناكيرهن يتخزق ثيابك»^(١٨)

وصورة أخرى:

«بدر السما لمن هل

قلنا عقلاتو جنوا

كيف لو عين علينا يطل

وفي عنا أحلى منوا»^(١٩)

قال الشاعر مارون كرم هذين البيتين الرائعين:

نخلاتكن مدري كفني صايرين

علموا ع الشيطنة نخلاتنا

بيتفو شعوا ما بيسنحوا هالداشرين

بيتغامزوا من بعيد ع وردائنا»^(٢٠)

أما بالنسبة لإيحاء اللفظة، فقد روي عن الأديب

الكبير مارون عبود أنه قال حين استقبال مطران

الضيعة الجديد، الذي جاء الضيعة ماشياً، وقد كان

بديناً:

الله يحلي ريسنا، وريسنا الله يحليه

جاي ع الضيعة ماشي ناتع جرسه منه وفيه.

أرأيت إلى كلمة «ناتع» في هذا السياق كم هي

محملة بالإيحاء لدرجة تعجز معها أية رديفة أو

لفظة فصيحة أن تطرح نفس الإيحاء.

وينسجم مع هذا ما يقوله اللبناني في تعبيره عن

صموده أمام محن الزمن وويلاته: «كسرت مناخير

الدهر»

* إن الإيحاء الكامن في ألفاظ الشعر العامي هو

أهم ما فيه فالشعر، إي شعر وليس مهماً نوعه يقوم

على الإيحاء. وإيحاءات الشعر العامي في رأيي

تبرز إيحاءات الفصح وذلك لأنه «منبثق من قلب

الحياة والواقع، يستمدّ خياله الحلو من محيطنا الذي

ألفناه، والمرء. على ما يألف»^(٢١). والشاعر أي شاعر

هو ابن زمانه ومكانه، والشاعر الشعبي قادر أن يعبر

عن زمكانيته بصورة صادقة أصيلة لدرجة أن شاعر

الفصحى يقصر في تصوير العواطف وفي رسم

الصور، وتوقيع الموسيقى المتناغمة المنسجمة، واختيار

اللفظة الناعمة التي صقلها الاستعمال عن شاعر

العامية.

يقول ميخائيل نعيمة: «... فمن الطبيعي أن يكون

الشعر المنظوم بلغة المخاطبة أحب إلى قلبه (أي قلب

الشعب)، وأفعل في روحه من ذلك المنظوم بلغة

سببوية، وطبقاً لعروض الخليل»^(٢٢).

كما ويقول حنا الفاخوري: «..... الشعر هو النغمة

السحرية التي تتصاعد من القلوب والنفوس، وتعبر

عنها الشفاه، وأحسن ما يكون التعبير الشعري بلغه

الحياة التي هي مرآة صادقة للحياة في جميع دقائقها

ومنعرجاتها. ولغة الحياة في البلاد العربية اليوم هي

اللغة العامية، التي اعتمدها الزجل، فكان، والحق

يقال، من أصدق الشعر وألصقه بالعواطف الإنسانية

الخالدة»^(٢٣).

* وميزة أخرى يتحلى بها هذا الشعر هي التكثيف،

فنحن قلماً نجد قصيدة عامية يعتورها الترهل، سواء

אָקאן דזלך אין מضمونها או אין צורה, פֿהי תחול
אן תִּחְזַל תְּחִיבָה כְּאַמְלֵה בַּעַד מִן הַצּוּר הַמְּכֻשָּׁפֶה
הַמוֹחִיָּה. וְהַזֶּה הָאִמֵּר גִּיעָהּ אֵל הַכִּיָּר תִּתְּכִי, עַל
הַמִּלֵּל הַשְּׂעִבִי הָרָאָז הַדָּל. וּמִתַּלָּנָה עַל דֵּלֵק הָאֵתָן
הַקְּסִידָתָן:

«יֵא שְׁעָר: לֹא תִחְזַן מַעֲי וְאַנְסֵי הָאֲסִי, וְרֹשׁ הַפֶּרֶחַ
עַל הָאָדָם אֵין שִׁבְחָ וּמַסָּא!! אִין טָלָה עֲמֻרִי, וְגַבְהָ
הָאֵלֵה מַעֲי, לְאַעֲלֶקְךָ יֵא שְׁעָר בִּצְדוֹר הָאֲסָא» (24).

«לִישׁ בִּתְנִיכְרִי יֵא תִרִי? שׁוֹ צָרָה? אִישׁ הָאֵלֵה גֵרִי?!
מֵאֵלֶּף מֶרֶז פֻּלְטִי אֵלֶּךְ, וְאִמְךָ תִּפְרֵל פֻּמֵּחַ
וְהַשֶּׁמֶשׁ אֲעֲלֶי מִן הָרִמָּה:

אִישׁ אֵלֵה עֲנֵי בִשְׁעֶלְךָ
לִבִּי בִּחְבֶּכְךָ אֲשֻׁכְרִי!!» (25)

* יִצָּא אֵל דֵּלֵק הָעֵצָה הַתִּי הַמְּחַלְהָ הַזִּבְיָה,
וְהַנְּהִיָּאִת הַמִּתְפַּגֵּרָה הַתִּי תִפְתַּח הַזֶּה הַשְּׁעָר עַל
מִצְרָעֵיהֶם לִיעֲנֹק הַחַיָּה וְהַחֲלוּד מִן אוֹסַע בָּאֵב.
וְאַחֲסֵן מִתַּלָּה עַל הַזֶּה הַנְּהִיָּאִת קְסִידָה יוֹנֵס הָאֵבֵן
הַתִּי יִקְוֹל אֵין:

«שׁוֹ בִּיכְזָבוּ! מֵיִן קָל חִיָּתוֹ? עֲמֻרוֹ לֹא חָאָאֵנִי וְלֹא
חָאָאֵנִי... שִׁדְּפָה תִּלְאָאֵנָה, וּמִן גִּיבָה חָאָאֵנָה, כִּל
מֵיִן מִשִּׁי בִּדְרָבוֹ... בֶּסַּ עֵינֵינוּ, תִּתְּפֹתוּ עַל בֵּיתוֹ.
מִשִּׁית וּמִשִּׁי חֲדָי, בִּדְי... וְמָא בִּדְי, אִלָּא מִסִּי
אִבְדִי אֵי... מָא פִּדְרִית הֲדָי, וְלֹא פִּדְרִית הֲדִיתוֹ.

וּמִן גִּיבָה מָא נִחְכִי, גִּעֲשִׂית בַּלְצֻחְכֶּךָ, מִרְּפָנָה
בִּרְכָה מֵי תִפְרָקְשִׁת בַּלִּבִּיכֶה, תִּזְחַלְקִת... צִמִּיתוֹ.
עֵינִי הֲצִמִּי, צִרְחִית: «יֵא אִמִּי»

אֲזַעֲרָ! מָא בִּעֲרֵף כִּיפֵּי, תִּמּוֹ לִחֵק תִּמִּי, וְלֹא כִיפֵּי
עֲצִיתוֹ!

וּמִן יוֹמָהּ מָא בְּנָאֵם, וּבִיעִישׁ בַּלְחָלָם, וְצִרְלִי עַ
הָחָלָלִי שִׁי חֲמִסִּי סֵת אֵיָאֵם, שׁוֹ בִּכּוֹן חִיָּתוֹ?
בִּיכְזָבוּ!!... מֵיִן קָל חִיָּתוֹ?!!» (26)

* וְלֵעֵל רוּחַ הַנִּכְתָּה הַסָּאָרָה הַתִּי תִלְּף מַעֲצָם הַזֶּה
הַשְּׁעָר, - טִבְעָא עֵדָה הַחֲזִין מִנֶּה (הַנִּדָּב וְהַנּוֹחַ) -

מִיזָה חִיָּתוֹ אֵלֵה הַנִּפּוֹס פִּאֲסִתְסָאָתֶה וּתִלְבֵּת מִנֶּה הַמִּזִּיד
וְהַמִּזִּיד. הַזֶּה הַנִּכְתָּה אוֹ מָא - יִכֵּן תִּסְמִיתָהּ בַּלְפִּשָּׁה
מִלְּפִתָה לְנִזְרָה לֵאמֹר מִן דָּכָא וְסִרְעָה חָאָר וְלִמְעָה.

וְהָאִמְתֵּלָה עַל דֵּלֵק כְּשִׁירָה אֲבִיס מִנֶּה בַּעֲצָהּ לֵאמֹר
אֵין מִן חִפָּה דָם כִּמָּה דָּכֶרֶת אֲמָלָא אֵן תִּלְּקִי
הָאִסְתַּחֲסָן, מַעַם הַמְּעִדָה אִזָּה כָּאֵת הֵנָּלֶךְ בַּעֲצָה

הַכְּלָמָת הַתִּי מִן הַמִּכְנָה אֵן תִּחְדַּשׁ הַחַיָּה, קְלִילָא,
לִכְתֵּה הַשְּׁעָר, וְהַשְּׁעָר כִּמָּה קִלְנָה יִזּוּל עֵינֶה גִּמָּלֶה אִזָּה
תִּצְנֵעַ אוֹ מִכִּיג דָּאָתֶה, אוֹ תִּפְנֹעַ בָּא לֹא יִסְתַּיִּעֶהּ.

א- טִבְעַת הָרָאָהִב יוֹסֵף הַצּוֹרָאֵנִי וְהוּא רָאָהִב חֲפִיף
הָרוּחַ טִבְעַת עֵינֶה אֲחָדֶם קִרְתָּת אוֹ כִּמָּה יִסְמִיתָהּ
הַלִּבְנָאִיִּן «קִרְוֹת». וְאַרְאָה דִּפְעַת הַשֶּׁמֶן, פִּתְמַנֵּעַ שָׂאָב

הַמִּטְבֵּעָה אֵן יִקְבֹּץ מִנֶּה. פִּשְׁכֵּה הָרָאָהִב אֵרְתַּגְּלָה בְּקוֹלֶה:
מִמְּנוֹנְכָה, כִּשְׁרֵי חֵירֶכְךָ טָאָבִילִי אִסְמִי עֲאָקִרְוֹת (27).
ב- קָל נִעְמָן שִׁבְלִי אֵין סִידָה בִּשְׁעָה:

כִּל הַבִּשְׁאָעָה רִבָּא
גִּבְלָהּ וּפִיָּה שִׁבָּא
אֵלֵי תִּגְזֹרְהָ מִחִירָנִי

מִן אֵיָא מִטְרָחַ חָבָא (28)

הַשְּׁעָר הַשְּׂעִבִי הָרָאָז הַדָּל
הַמִּלֵּל הַשְּׂעִבִי הָרָאָז הַדָּל

ت- وَجَّهْ أَحَدَهُمْ إِلَى الشَّاعِرِ مَجِيدِ صَفِيرِ الرَّدَّةِ
التالية:

نَاتِعْ قَرَعَهُ طُولاً دَرَاغْ

لَا بَتْنَشَرِي وَلَا بَتْنَبَاعْ

لَا مِنْ بَرٍّ فِيهَا شَعْرْ

وَلَا مِنْ جَوْاءٍ فِيهَا نَحَاغْ^(٢٩)

ث- قَالَ الْحَمْلَاوِي لِلْمَحِيطِ الْأَطْلَنْطِي فِي رَحْلَتِهِ
الْأُولَى إِلَى أَمِيرْكَ:

بَتْتَمَرَجْلُ يَا أَطْلَنْطِيكْ

وَالْحَمْلَاوِي مُسَافِرُهُ فِيكَ

إِنْ اللَّهَ لَقَطْنِي الشُّطْ

وَمَسِكْتَ الدَّفْ بِفَرْجِيكَ^(٣٠)

ج- رَأَى أَحَدَهُمْ غَادَةً تَبْتَرِدُ عِنْدَ نَبْعَةِ مَاءٍ فِيهَا شَلَالٌ
وَقَدَّمَ فَمَهَا الرِّقِيقَ الشَّفِيقَ لِلشَّرْبِ فَقَالَ:

«يَا حَلْوَةَ بَلِّلي شَفَاكَ بِالمِي شَوِيْ
بُطِّلْعَلُو يَسْكُرْ مَرَّةً شَلَالِ المِي»

ح- وَقَالَ أَحَدُهُمْ لِأَنَسِهِ تَحْمِلْ شَمْسِيَّةَ:

«عِيُونِكَ لَوْ لَمْسُونِي لَمْسْ

بِحَيَّا لَوْ كُنِّي بِالرُّمُسْ

اللَّهُ يَعِينِ الشُّمْسِيَّةَ

الْفُوقَا شَمْسٌ وَتَحْتَا شَمْسٌ»^(٣١)

خ- قَالَ الشَّاعِرُ يَوْسُفُ أَبُو وَرْدَةَ لِسَيِّدَةٍ لَمْ يَشَاهِدْ
فِي وَجْهِهَا غَيْرَ مِنْخَارِهَا:

«يَا إِلَهَ شَوْهَا لِمِنْخَارِ

أَطُولُ مِنْ جِسْرِ الْفِيدَارِ

مَا بَيْنَ وَجْأٍ وَمِنْخَارِ

بَتْمَشِي السَّيَّارَةَ مِشْوَارِ»^(٣٢)

د- إلتقى الشاعر علي الحاج صبيّة تلبس «طقم
فرنجي» وتقلد الرجال، فقال:

«لِبَسْتِي طَقْمَ فُرْنَجِي عَالِ

انْسَا اللَّهَ وَلَا عَيْنِ تَصِيبُو

بِهَا لَطَقْمَ عَمَلِي رِجَالِ

الباقى مَنِينْ بَدْتَا نُجِيبُو»^(٣٣)

قال الشاعر جورج هبر في مارلين مونرو:

«تَبْسِيمَتِكَ رَجَفِهِ عَلَى شَفَاكِ الْهَوَا

وَالْعَيْنِ عَلَهُ حُبٌّ وَالْعَمْرَةَ دَوَا

وَالْبَدْرَ جَارِكِ وَالْعَزَالَ جَارَتُو

وَتَنِينُهُمْ عَالِخَذُ بِيَطْلُو سَوَا»^(٣٤)

* هذا غيظ من فيض من قفشات والتماعات
وإشراقات شعرائنا العاميين، وهي وإن دلت على
شيء تدلّ على ليونة الكلمة وإيحائها وطواعية اللغة
وخفة دمها وبساطتها وعفويتها، وهذا عندي هو
الشعر الصحيح.

* والشعر العامي لا يقتصر على ما تقدّم، وعلى ما
ذكرناه، إنّما هو يمتدّ ليَطال جوانب عديدة اجتماعيّة
واقتصادية وسياسيّة، ونظرة طائفة لدواوين الشعراء
أمثال ميشال طراد وطلح حمدان وسعود الأسدي
وغيرهم تشي بذلك، كما وتشي بأنّ هذا الشعر صار
جزءاً من حياتنا لانستطيع الاستغناء عنه، نستخدمه
ونستسيغه في مجالسنا وفي حفلاتنا وفي مواسمنا،
في أفراحنا وفي أتراحنا. كما وتجدر الإشارة إلى

شعراننا أَنَّهُ كان يقف في صفِّ السَّحْجَةِ فجاء صاحب العرس وَنَبَّهَهُ إلى قدوم ضابط في الجيش من آل شَنَّان المعروفين في جليلنا مع صَدِيقَيْن وفي الحال ابتكر شاعرنا رَدَّةً جميلة مطعَّمة بالعبرية كي تلائم الضيف، قال:

مِنْحَيِّي أَبُو شَنَّان وَمِنْحَيِّي سِجَانُ سِجَانُو.
ويروى أيضاً عن الشاعر عوني سبيت في إحدى صولاته في كفر ياسيف أَنَّهُ أبتكر رَدَّةً رائعة ما زالت الشَّبَاب تردِّدها إلى اليوم في كلِّ سحجة، حيث قال:

إِنْ دَبَّ الْمَرَضُ فِيَّ غِيُونِكَ فَرْمَشِيَّةً.
وآخر ولا أذكر أسمه كان يصول في صفِّ السَّحْجَةِ في قرية ما فطلع برَدَّةً تقول:

ضَرَبْتُ الصَّخْرَ بِأَيْدِي عَصَرُمَايْ
وهربت منه الشُّطْرَةُ الثانية. فلم يجد مَنَاصاً إلَّا في أحد الحضور فأكمل قائلاً: وَشَوَارِيكَ أَبُو فُلان عَ صَرُمَايْ.

فغضب عليه صاحب العرس لإهانته أحد ضيوفه،

فنام شاعرنا ليلتها دون أن يأكل بيضة السَّخْل أو معلاقه جَرِيًّا على العادة، ولولا تدخَّل «الأوادم» ليلتها لَتَعَشَّى من الصَّفِّ ما طاب وما خبث ومن النُّعال ما صلح وما اهترأ.

ويروى أيضاً عن شاعر آخر خفيف دَمَّ كان كلُّما وصل صفِّ السَّحْجَةِ دار أحدهم وكان متزوّجاً من اثنتين، أوقف الصَّفِّ أمام داره مُدَّة كان فيها يَصْدَحُ بهذه الرَدَّة التي كانت تلهب حماس الشَّبَاب:

وَقَايِزْ عِنْدَهُ مَآثُورِينَ.
وتشبيه المرأة بالمأثور شيء طريف حقاً.

* وبالتالي، هذا هو شعْرنا العامي، شعْر نابض حيٌّ مفعم بالواقع وبحيَّياتِه رائع الصُّور، رائع الإيحاء، يخاطب النَّاس بلغتهم ويدغدغ حواسهم وعواطفهم ومن هنا شاع وانتشر وصار على كلِّ فَمٍّ، ومن هنا أيضاً تجدر العناية به وبحثه وتوثيقه. آمل أن أكون في مثل هذه العجالة قد وفَّيت هذا الشَّعر حقَّه، أو على الأقلَّ أضأت زاوية، من زواياه ونفضت عنها غبار السنين.

الإحالات

- ١- مارون، عبود: الشعر العامي، دار الثقافة، ودار مارون عبود، بيروت، ١٩٦٨، ص ٥٣.
- وأمين القاري: روائع الزجل، جروس، برس، طرابلس، ١٩٩٨، المقدمة للدكتور إميل يعقوب. ص ٥.
- ٢- سعود، الأسدي: أغاني من الجليل، مطبعة الناصرة ١٩٧٦، ص ٢٨.
- ٣- منير الياس وهيب: الزجل، تاريخه، أدبه، أعلامه، المطبعة البوليسية حريصا، ١٩٥٢.
- وكتاب الأسدي، وعبود، والقاري سبق ذكرهم.
- جبور عبد النور: في الشعر العامي اللبناني، الجامعة اللبنانية، بيروت، ١٩٥٧.

إلى أن هذا الشعر يحتوي في فنونه على فنّ النّـدب
وفنّ هدهدة الأطفال والمهااة وغيرها، لم نعرض لها
هنا لضيق المجال، مع جمالها وإيحائها وروعها.
* شعر كهذا قد أدمننا عليه وقد ألقناه أعتقد أنه
صار بحاجة إلى الدراسة والبحث وكان الاستاذ سعود
الأسدي قد سبق إلى ذلك مشكوراً عام ١٩٧٦ في
كتابه (أغاني من الجليل)، أمل أن يقفوا أثره آخرون
وآخرون.

* وخير ما اختتم به قصيدة بالعامية كان قد حفرها
السّـجين عوض على حائط سجنه في عكا. وهذه
القصيدة تعتبر من الرّوائع لما فيها من صدق وأصالة
وعاطفة جيّاشة وتصوير للوضع بصورة غير مباشرة
ولا صارخة، حيث فيها يقول قبل إعدامه وبعد إعدام
صديقّه أو أخوّيه:

يا ليل حلّ الأسير تايكمل نواحو
راح يفيق الفجر ويرفرف جناحو
تايمرّجح المشنوق في هبة رباحو
يا ليل وقّف تأفضي كلّ حسراتي
يمكن نسيت مين أنا ونسيت أهاتي
يا حيف كيف انقضت بيديك ساعاتي
وشمل الحبايب ضاع وتكسّروا قداحو

لا تظن دمعي خوف

دمعي عا أوطاني

وعا كمشة زغليل

بالبيت جوعاني

مين راح يطعمها

بعدي، وإخواني

تئين قبلي شباب

عالمشقه راحوا

بكر مرّتي كيف راح

تقضي نهارها

ويلها علي أو

ويلها عاصغارها

يا ريتني خلّيت في

إيديها سوارها

يوم الدّعاني الحرب

تا اشتري سلاخو

ظنّيت إلنا ملوك

تمشي وراها رجال

تخسا الملوك إن

كان هيك الملوك إنذال

والله تيجانهم ما

يصلحوا إلنا نعال

إحنا اللي نحمي

الوطن ونبوس جراحوا^(٣٥)

* ومن الجدير ذكره هنا أن شعراء فلسطين الذين
نظموا بالعامية أشعارهم لم يعدموا القفشة الحلوة
والنادرة اللطيفة واللمعة السريعة إذ يحكى عن أحد

- ٤- أغاني من الجليل، ص ٢٨-٣٤
- * للاستزادة والتوسع راجع كتاب أغاني من الجليل. مصدر سبق ذكره
- ٥- روائع الزجل ص ٥١
- ٦- ن.م. ص ٥٥
- ٧- النماذج أخذت من الروائع ومن أسدي.
- ٨- للاستزادة راجع أسدي ص ٣٥-٥٧.
- ٩- عنها اقرأ روائع.
- ١٠- عبود، ص ٦٣
- ١١- ن.م. ص ٦٣
- ١٢- ن.م. ص ٦٥
- ١٣- ن.م. ص ١١٥
- ١٤- ن.م. ص ١١٦
- ١٥- روائع. ص ١٤
- ١٦- عبود ص ١٩٢- الشعر للشاعر أسعد سابا من ديوانه «من قلبي».
- ١٧- روائع ص ٨١، الشعر لمشال قهوجي.
- ١٨- ن.م. ص ١٤
- ١٩- ن.م. ص ١٤
- ٢٠- ن.م. ص ١٤
- ٢١- عبود ص ٦٥
- ٢٢- عن روائع، ص ١٣
- ٢٣- ن.م. ص ١٣
- ٢٤- سعود الأسدي، ديوان شبق وعبق- الناصرة ١٩٩٩، ص ٧
- ٢٥- ن.م. ص ٢٠
- ٢٦- روائع، ص ٣٢٩
- ٢٧- عبود، ص ٧٢
- ٢٨- روائع ص ٣٩٩
- ٢٩- ن.م. ص ٤٠٠
- ٣٠- ن.م. ص ٤٠٥
- ٣١- ن.م. ص ٤٠٧
- ٣٢- ن.م. ص ٤١١
- ٣٣- ن.م. ص ٤١٧
- ٣٤- ن.م. ص ٤٢٧
- ٣٥- عبد الرحمن ياغي: حياة الأدب الفلسطيني، المكتبة التجارية، بيروت ١٩٦٨، ص ٢٦٤

ألف ليلة وليلة

معضلة التأليف ومنهجية المبنى

رافع يحيى

وغيرها من الكتب في هذا المعنى»^(٢).

من تعريف المسعودي نستنتج أن قصة الإطار في ألف ليلة وليلة كانت ضمن صفحات الكتاب قبل النصف الأول من القرن الرابع هجري. وإن ألف ليلة ألف على نهج هزار أفسانه، والأصل الفارسي لألف ليلة وليلة كما جاء عند المسعودي لم يعثر عليه أحد، ويرى «لين» أن ألف ليلة وليلة التي بين أيدينا غير ألف ليلة وليلة التي ذكرها المسعودي^(٣). أما ابن النديم فيذكر كتاب ألف ليلة وليلة في الفهرست فيقول: «أول من صنّف الخرافات وجعل لها كتاباً وأودعها الخزائن وجعل بعض ذلك على السنة الحيوان، الفرس الأول {...} ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهدّبوه وثمّقوه وصنّفوا في معناه ما يشبهه، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسان، ومعناه ألف خرافة (...)، ويحتوي على ألف ليلة وعلى دون مائتي سمر، لأن السمر ربما حدث به في عدة ليالٍ، ولقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث»^(٤)، ويرى «عبد الله إبراهيم» أن ابن النديم في هذا النص لم يورد أية

«هي مجموعة قصص لم تؤلف لتقرأ وتُحفظ في دور الكتب، وإنما هي مجموعة من القصص المتفرقة كان القصد من كتابتها تسلية العامة شفاهاً وتسميعاً، ظلّ القاص قروناً يحمل نسخته الخاصة من هذا الكتاب يحور فيه ويحذف، ويضيف كيفما شاء حتى جاء العصر الذي نظر فيه إلى هذه القصص بعين التقدير، فقيّدت إما بالمطبعة، وإما بحفظ هذه النسخ في دور الكتب»^(١). وأول إشارة موثقة حول هذا الكتاب وردت عند المسعودي في كتابه مروج الذهب في النصف الأول من القرن الرابع، وقد أورد عن ألف ليلة وليلة ما يلي: «إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وإن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار أفسان. وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة. وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتيها، وهما شيرزاد ودينازاد ومثل كتاب فرزة وسيماس، وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد

إشارة إلى كتاب ألف ليلة وليلة، لكنه تحدث عن كتاب هزار أفسان وعرض محتواه^(٥). ومن الممكن أن ابن النديم قد شاهد في الواقع نسخاً كاملة من الليالي العربية كما يذكر ولكننا نعرف ما المقصود بالكمال المشار إليه، هل يقصد مجموعة مقسمة إلى ألف وحدة ووحدة واحدة، أم مجموعة تشمل أساطير معينة^(٦) وقد أورد أبو حيان التوحيدي ألف ليلة وليلة في كتاب الإمتاع والمؤانسة فوصفه على أنه جنس من ضروب الخرافات. أما المقري فيشير إلى ألف ليلة وليلة في كتاب نفع الطيب عندما يقرن شهرة حكاية يوردها بشهرة حكايات ألف ليلة وليلة^(٧). وقد نشرت نبهة عبود ورقة قديمة في مجلة دراسات الشرق الأدنى هي أقدم ما وصل إلينا تحمل عنوان إحدى الأمهات القديمة التي سبقت النسخة الأم، وفيها شهادة بتاريخ ٢٦٦هـ/ ٨٧٩م، وبينت أن عنوان الكتاب كتاب فيه حديث ألف ليلة، وأصل الورقة له علاقة بهذا الكتاب الذي تعود كتابته إلى أوائل القرن الثالث هجري^(٨).

والحكاية في ألف ليلة وليلة لم تكن في الأصل مقسمة إلى ألف ليلة وليلة وإنما وضع هذا التقسيم في العصور المتأخرة. وكانت الرغبة في إكمال عدد الليالي هي الباعث إلى زيادات كثيرة أدخلت على كتاب ألف ليلة وليلة وشهرة الكتاب دفعت النساخ إلى أن يضيفوا عليه المخطوطات الغريبة والعجيبة^(٩). وقد قسم «بينو» Pinault المخطوطات المنتشرة في العالم العربي والغربي إلى قسمين: مجموعات

تضمنت حكايات ألف ليلة وليلة المنتظمة في داخل قصة الإطار المعروفة، ومجموعة مستقلة عن ألف ليلة وليلة ولكنها تشمل حكايات موجودة في طبقات ألف ليلة وليلة مثل حكاية مدينة النحاس والصيد والجني، وقد أطلق «بينو» Pinault على هذه المجموعات إصطلاح «نظائر ألف ليلة وليلة»^(١٠).

إن أصول الكتاب ومصدره، ومؤلفه وزمن تأليفه وجمعه، تشكل أشكالاً وجدلاً بين الباحثين. وقد أورد عبد الله إبراهيم مسرداً يوضح فيه هذا الإشكال في كتابه السردية العربية. ورد الباحثون أصول الكتاب إلى مصادر هندية، فارسية، وعربية. وتعددت الآراء حول هوية مؤلف الكتاب فنسبوه إلى مؤلف عربي أو مؤلف شعبي مجهول، أو أن الكتاب جماعي التأليف. كما تعددت الآراء حول سنوات تأليف الكتاب فنسبه الباحثون إلى: أزمنا غير محدودة: العصر العباسي، العصر الفاطمي، القرن ٦ هـ، القرن ٩ هـ، القرن ١٠ هـ، أما تاريخ جمع الكتاب فأثار أيضاً الجدل بين الباحثين، فعلى سبيل المثال مكدونالد M يرى أن جمعه تم في القرن الثامن عشر ميلادي، بينما منير بعلبكي يرى أن جمعه تم بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر^(١١).

وهناك عدة طبقات عربية لألف ليلة وليلة من أهمها: كالكتا الأولى (١٨١٤ - ١٨١٨)، الثانية (١٨٣٩ - ١٨٤٢)، بولاق الأولى (١٨٣٥) وبرسلاو

(١٨٢٥ - ١٨٤٣) ويتحفظ الباحثون من طبعة برسلاو ويعتبرونها غير دقيقة مقارنة مع باقي الطبعات^(١٢)، ومن النسخ المعاصرة الهامة النص السوري القديم الذي حققه من جديد محسن مهدي. وقد أشار جابر عصفور في مقدمته لطبعة برسلاو المصورة الثانية التي صدرت في مصر عام ١٩٩٨ بأن هذه الطبعة لها ميزات ثلاث، أولها أنها الطبعة الأولى الكاملة لليالي وثانيها أنها حافظت على الأصل في أوضاعه اللغوية التي كان عليها، وثالثها أن هذه الطبعة تذكر في النهاية كيف أن شهریار أحضر المؤرخين والنسّاح، وأمرهم أن يكتبوا جميع ما جرى له مع زوجته من أوله إلى آخره، وكيف قسّم الكتاب، وبأية طريقة نُشر^(١٣).

وترى سهير القلماوي أن أهم طبعة لهذا الكتاب هي طبعة بولاق التي طبعت في مصر والتي اعتمدت على نسخة هندية أصلها مصري، طبعت في كلكتا سنة ١٨٣٣، ومن هذه الطبعة خرجت معظم الطبعات المتعددة^(١٤).

وقد تطرّق محسن مهدي في مقدمة كتابه كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى إلى نقد هذه النسخ المطبوعة من كتاب ألف ليلة وليلة ورأيه في الطبعة الأولى للكتاب - والتي صدرت في جزاين في كلكتا عام (١٨١٤ - ١٨١٨)، أنها نصّ ملقّق أضاف إليه ناشر الكتاب الشيخ شيرواني الكثير من عنده، ودليل مهدي على ذلك المقارنة بين النسخة الخطية التي اعتمد عليها الشيخ شيرواني وما جاء

في طبعة بولاق لم يكن مصدرها تونسياً كما جاء في مقدمة الجزء الأول، بل أنها اعتمدت على مخطوطات موجودة في باريس، ويشارك ماكدونالد مهدي في وجهة نظره هذه^(١٥). أما طبعة بولاق الأولى فقد أعادت صياغة لغة النسخة الخطية التي اعتمدتها، وكان يكثر فيها النقص، وإن الذي حرر النسخة الأصلية وصححها لم ينتبه لذلك. وهناك العديد من النسخ الخطية في مكتبات الشرق والغرب تشبه النسخة التي اعتمدتها طبعة بولاق الأولى، وما يميز طبعة بولاق اعتمادها على نسخة خطية واحدة، وهذه النسخة قد اختلفت^(١٦) ويرى مهدي أن طبعة كلكتا الثانية لفقت النص عندما جمعت بين متن النسخة الخطية المصرية، وطبعة كلكتا الأولى، وطبعة برسلاو. ويصل مهدي إلى نتيجة مفادها أن هناك فرعين رئيسيين في المخطوطات التقليدية لألف ليلة وليلة الأول: سوري من القرن الرابع عشر ورمز له مهدي بالحرف (T) وماكدونالد رمز بالحرف (G) (Gallon)، أما الفرع الثاني: فهو الفرع المصري (B, MN) (Magnagtin كلكتا) وأصله من القرن التاسع عشر^(١٧).

وقد قام «ليتمان» (Littman) بترجمة ألف ليلة وليلة إلى الألمانية، واعتمد على أصل عربي مطبوع في كلكتا^(١٨)، وتشمل الترجمة طبعة كلكتا الثانية، وكما تشمل الترجمة على قصص أخذها من مخطوطات مختلفة، على سبيل المثال، قصة علاء الدين والمصباح السحري نقلاً عن مخطوط باريس

الذي نشره زوتينبرغ (Zutenberg)، وعلي بابا والأربعين حرامي نقلاً عن مخطوط أكسفورد الذي نشره ماكdonald سنة ١٩١٠، وختام الرحلة السادسة للسندباد، ورحلته السابعة نقلاً عن طبعة كلكتا الأولى، وملحقاً في حكاية مدينة النحاس، وختام حكاية السندباد والوزراء السبعة نقلاً عن نسخة برسلاو^(١٩) وكانت ترجمة لين لألف ليلة وليلة (١٨٣١ - ١٨٤١) أول ترجمة كاملة للكتاب مباشرة من العربية إلى الإنجليزية، إذ كانت كل الترجمات الإنجليزية السابقة تعتمد على ترجمة «جالان» الفرنسية، واعتمد لين على مخطوط حصل عليه في مصر، وقد أدخل على الكتاب تغييرات ليلائم القراءة «العائلية»، وأضاف عليه حواشي من تأليفه، وهذه الحواشي هي معلومات عن المصريين والعرب في العصور الوسطى ومعتقداتهم وعاداتهم وأسلوب معيشتهم^(٢٠). ولكن أول من لفت نظر الغربيين إلى ألف ليلة وليلة هي الترجمة التي قام بها «أنطوان جالان» (Antoine Galan) (١٧٠٤ - ١٧١٣) من فرنسا، وقد اتبع جالان منهج عصره في نقل أمهات الكتب القديمة وهو منهج يعمد إلى إلباس الأبطال والنصوص الأجنبية ثوباً فرنسياً، ويضع النص لتعاليم المدرسة الكلاسيكية. لذا حرص جالان على انتقاء القصص ذات الطابع التعليمي وتلك التي يسيطر عليها السحر والجان والخيال الجامح، وقد دفعت ترجمة جالان لألف ليلة وليلة الكثيرين إلى البحث عن مخطوطات لها في الشرق^(٢١). وفي

مقدمته لهذه الترجمة ذكر «جالان» (Galan) أنه حذف بعض المشاهد بدافع الحياء والاحتشام كمشهد الحمام في الحمال والثلاث بنات، كما أهمل كل ما رآه منافياً للذوق الأدبي الجيد^(٢٢).

ويرى «ماكdonald» (Mc-Donald) أن جالان استعان بأحد المارونيين واسمه حنا من حلب، أتى به «بول لوكا» (Paul Luka) الرحالة إلى باريس، فكان يقصّ عليه قصصاً من ألف ليلة وليلة شفاهاً، ثم يأخذ جالان مذكرات لهذه القصص ويكتبها وحده فيما بعد، وظهر النص العربي الكامل لبعض هذه القصص ونشره المستشرقون كقصة علاء الدين، والقنديل المسحور التي نشرها زوتينبرغ (Zutenberg) عن مخطوط بغدادى، وقصة علي بابا التي نشرها ماكdonald عن مخطوط وجده في مكتبة بودليان في أوكسفورد^(٢٣). ونشير هنا إلى أن الطبقات العربية لألف ليلة وليلة لا تتضمن قصتي علاء الدين وعلي بابا، ويبدو أن من قدموا لنا هذه القصص قد اعتمدوا على طبقات أجنبية لليالي. وليس هناك دليل على أن حكايات علاء الدين وعلي بابا وحصان إيبونى المروية على يد شخص يدعى حنا ذياب مأخوذة من ألف ليلة وليلة والأمر ذاته صحيح بالنسبة لحكايات سندباد وحكاية غرام عمرو بن النعمان^(٢٤).

ومن تقنيات السرد في ألف ليلة وليلة:

١. توالد السرد: وهو توالد يتحقق عن طريق التسلسل، وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى

أساسيتان:

أ. كما ذكرنا في الأسطر السابقة فإن توالد السرد هو تقنية فنية تستخدم في الليالي لإعادة التوازن لحكاية الإطار.

ب. إن توالد السرد يخدم الفكرة الرئيسية في حكاية الإطار، فالحكاية المتوالدة داخل حكاية الإطار مرتبطة من حيث الفكرة بإطار الحكاية الأبعد (حكاية شهرزاد مع شهریار) كما أنها مرتبطة من حيث الفكرة أيضاً بحكاية الإطار الأقرب التي توالدت داخلها، وحتى نوضح أقوالنا نسوق المثالين التاليين: لو قمنا بحكاية الصياد والجني^(٢٩) والتي تأطرت داخلها عدة حكايات مثل: يونان ودويان والزوج الغيور والبيغاء لوجدنا أن الحكايات المؤطرة تناقش مفهوم العنف ضد المحسنين أو الرفاق الحميمين، عدم الثقة، الحسد، غضب الغيرة، والندم والتوبة. كل هذه الحكايات المؤطرة تقود لإطار الحكاية الزبعد حيث شهرزاد تحاول أن تتحدث لتجنب الموت على يدي شهریار الذي يتحكم فيه الغضب والغيرة وعدم الثقة، كما أن هذه الحكاية تقود لحكاية الإطار الأقرب حيث يحاول الصياد أن ينجو من الجني بفعل الحكي وسرد الحكايات^(٣٠).

٢. المعنى التكراري Repetitive Designation:

ونقصد به المعاني المتكررة لشخصية أو لشيء تبدو غير هامة في ظهورها الأول في الحكاية، ونصادفها مرة أخرى في الحكاية وربما بشكل فجائي وفي ظهورها نلاحظ أهميتها^(٣١)، ومثال جيد لهذا

تحتوي بدورها حكاية ثالثة، ويُعد تودوروف (١٩٦٩) أول من قام بدراسة توالد الحكايات في ألف ليلة وليلة، وأطلق على ترابط الوحدة الأساسية في النحو السردى لليالي مصطلح «التضمين»، فيما أطلق على الدور الذي يقوم به الاسم مصطلح «القضية» أو القضية التي تتبناها الشخصية. وفي كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة في السرد فإن ذلك يستدعي حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة^(٣٥). ويتكون كل سرد (Recit) في الليالي من جزأين: يصف الجزء الأول نوعاً من «عدم التوازن» ويصف الجزء الثاني استعادة التوازن.

(١) سرد — عدم توازن — استعادة توازن. وترتبط هذه القاعدة بالازدواج الموتيفي: نقص + إشباع النقص^(٣٦)، ففي حكاية «التاجر والعفريت»^(٣٧) يقتل التاجر بغير قصد ابن العفريت بنواة قمره ألقاها على الأرض، مما يغضب والده العفريت الذي ينوي قتل التاجر، وهذا يؤدي إلى عدم توازن، وعندما يدخل إلى فضاء الحكاية ثلاثة تجار يروون ثلاث حكايات للعفريت تعجبه فيعفو عن التاجر، فيعود التوازن للحكاية. ويتحقق التوالد السردى من خلال:

أ. مضاعفة المؤدين.

ب. تكرار الحدث.

ج. التنمية السردية للمعلومات وتحويلها إلى سرد^(٣٨).

ولتوالد السرد في حكايات الليالي وظيفتان

التكنيك يمكن أن نجده في حكاية الإطار الرئيسية في الليالي حيث يصف الراوي القصر بدقة ويذكر فيما يذكر نافذة تطل على الحديثة، وفي البداية لا يلتفت وصف النافذة انتباهنا، ولكن خلال الحكاية نكتشف أن النافذة هامة، فمنها يكتشف شاه زمان (شقيق شهریار) أن زوجة أخيه تخونه مع عبده. ومثال جيد آخر على تكنيك المعنى التكراري نجده في حكاية التاجر والجنّي^(٣٢) حيث تؤدي حبات التمر التي يصفها لنا الراوي في بداية الحكاية إلى تطوّر الحكاية وتوالد حكايات جديدة بعد أن يقتل ابن الجنّي ببذور تمر يرميها التاجر.

ويطلق توماتشفسكي (Tomachevski) على هذا النوع من التكنيك اسم التحفيز التأليفي (Compositionnelle) ومبدؤه أن كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يردا بشكل اعتباطي، فلا بد أن تكون لهما وظيفة أو علامة بما يأتي من القصة، فإذا قبيل لنا في بداية السرد أن هناك مسماراً في الجدار فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه^(٣٣) أو إذا انطلقت رصاصة في بداية السرد يجب أن تصل إلى مكان ما في نهايته.

٣. الفكرة المهيمنة (Leitworstil): الفكرة المهيمنة هي تلك الكلمة التي تتكرر على نحو هام في النص، أو سلسلة متصلة في النصوص، وباتباع هذه التكرارات يستطيع الفرد أن يفهم معنى القطعة. والكلمة المهيمنة توضح عادة دافع أو فكرة هامة للقصة، وتكرار هذه الكلمة يؤكد أن الفكرة ستفرض

نفسها على اهتمام القارئ، والتكرار من خلال الكلمات المشتقة من الجذر يمكن أن يكثف العمل الديناميكي للتكرار، حيث يخلق هذا النوع من التكرار مجموعة من الأصوات داخل النص أشبه بتموجات تتجه نحو الأمام وإلى الخلف^(٣٤). وحكاية «مدينة المجوس» في حكاية الإطار «الحمال والثلاث سيدات من بغداد»^(٣٥) مثال جيد على هذا التكنيك حيث يتكرر الجذر «سخط» بأشكال مختلفة في الحكاية. وتكرار الكلمات في حكاية ما في الليالي تعطيها تميزاً بين باقي الحكايات المتوالدة داخل حكاية الإطار^(٣٦).

٤. تنظيم الأحداث (Thematic Patterning): Formal patterning: نقصد بهذا التكنيك تنظيم الأحداث والأفعال والحركات التي تكون الحكاية وتعطيها جمالية عندما يكون الترتيب موفّقاً. وتنظيم الأحداث في الليالي يعطي القارئ متعة الإدراك والترقب للأحداث، وتوالد السرد بصورة منتظمة يمنحه جواً من التناغم ويمنح القارئ شعوراً بأن ما يحدث منطقيًا وغير شاذ^(٣٧).

٥. التخيل الدرامي (Dramatic Visualization): التخيل الدرامي هو تقديم شيء أو شخصية بتفصيل وصفي وفيّر أو تقديم للحركات والحوار بطريقة تعطي القارئ إمكانية تخيل الحدث في ذهنه بصورة مكثفة ومؤثرة. وهو عكس تكنيك «الحضور المختصر» حيث يخبر الراوي المشاهدين بشيء أو حدث «دون مسرحته» أو تشجيع المشاهدين على تكوين صورة

تخيلية له^(٣٨)، ومن الأمثلة الجيدة في ألف ليلة وليلة التي يبرز فيها التخيل الدرامي حكاية «العاشق الذي ادعى أنه لص»^(٣٩) حيث يصف الراوي بشكل دراماتيكي تطور أحداث الحكاية منذ إلقاء القبض على خالد حتى مجيء حبيبته وكشفها عن حقيقة أنه لم يأت للسرقة إنما ليقابلها. وخلال السرد يشعر القارئ بالترقب والتوتر اللذين.

٦. الحضور العجائبي: إن الحضور العجائبي في الليالي لا يتوقف عند حد. قد يكون مصباحاً مسحوراً أو خائماً، لكنه قد يكتسب صفات أخرى غير معلومة، تبقّيها الحكايات سرّاً، فالحضور يتوزع بين ما هو أداتي: الخواتم والمصابيح، وما هو بلاغي حيث يلجأ الراوي إلى المبالغة والإسراف في الوصف، كما هو مع سندباد في رحلاته، وهناك ما يبدو قريباً إلى التحقق مستقبلاً مثل الاكتشافات كالبساط السحري وغيره. وهذه الأنماط العجائبية تحرك السرد وتنقله من حال إلى حال، من الاستقرار إلى الحركة^(٤٠).

فعل الحكّي في الليالي:

يحرص فعل الحكّي الذي يقف وراء الليالي على أن يبرز كيف غيّرت الحكاية حياة شخصياتها. يتجلى هذا الحرص في الطريقة التي يشكل بها هذا الفعل الفضاء السردى لليالي أكثر مما يتجلى في أحداث الحكاية ذاتها. فالفضاء السردى في ألف ليلة وليلة مشغول بالإجابة عن أسئلة عدة: من يحكي لمن؟ وماذا يحكي له؟ وما الذي يترتب على هذا الحكّي؟

الراوي والمروي له والحكاية المروية هي العناصر التي تصنع فعل الحكّي^(٤١). ولا ينشغل الراوي بالحكاية المروية فقط إنما بحكاية أخرى هي رحلة التقاء بالمروي عليه (حكاية السياق) حيث أن العالم بعد هذا الحكاية يختلف عما كان عليه قبل حكايتها بالنسبة للراوي والمروي له^(٤٢). وبناء على ما ذكر أعلاه نستطيع أن نصف الفضاء السردى بتعيين الوحدات السردية التي يتكوّن منها على النحو التالي:

١. حكاية سياق: عالم الراوي وعالم المروي له.

٢. حوار بين الراوي والمروي له.

٣. الراوي / الشخصية يحكي الحكاية.

٤. عودة إلى الحكاية - السياق.

٥. قرار المروي له.

٦. عبور الراوي من حال إلى حال^(٤٣).

ويمكننا أن نميّز بين صوتين سرديين في الليالي:

أ. صوت راوي الليالي الذي يحكي لنا عن شهرزاد وشهريار.

ب. صوت شهرزاد وهي الصوت الثاني في الليالي وهذا الصوت يمنح الحرية لأصوات أخرى أن تسرد في حكايات الليالي.

سيصادف القارئ لألف ليلة وليلة استهلالين متميزين: الأول ما تبتدئ به كل ليلة من الليالي، والثاني ما تبتدئ به كل حكاية من حكايات الليالي، ولكل منهما قالب فني متميز وخصوصية أسلوبية مختلفة. فالأول (أي الليالي) له صيغة سردية واحدة متكررة هي «قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن...». أما

الثاني، استهلال الحكاية، فله قالب فني متميز، وخصوصية أسلوبية مختلفة عن السابق، هي «إعلم أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان». وهناك استهلالات أخرى لا تخرج عن هذه الثلاثة التي تتداخل مفرداتها^(٤٤).

ويرى «عبد الله إبراهيم» أن الحكايات الخرافية في الليالي تنحصر في عدة مميزات أساسية هي^(٤٥):

١. إن الحكايات الخرافية في الليالي بسيطة التركيب، قليلة الأشخاص محدودة الأحداث، وهذا التركيب البسيط منحها قدرة احتواء كثيرة فيها وهذا يعود إلى وجود «أجزاء رخوة»، في الفصل القصصي وهذا ما يميز الحكايات الخرافية بصورة عامة.

٢. وتتميز الحكاية الخرافية ممثلة بخرافة شهرزاد، بتعدد مستويات الرواية التي تترتب على طبقات تغلف كل واحدة الأخرى، مما يجعل الفعل القصصي عرضة للتمزق والإرجاء.

٣. المروي ممثلاً بالحكاية، يعمل لإنجاز مهمتين متزامنتين:

أ. تنظيم سلسلة الحكايات الثانوية بالتتابع.

ب. تغذية الفعل القصصي بصورة غير مباشرة، بأسباب التطور، فرواية شهرزاد لعدد كبير من الحكايات هدف تهذيب سلوك الملك.

٤. إن ثنائية النطق والاستماع التي تحيل على ثنائية الراوي والمروي له، هي الموجه الأساسي للبنية السردية في حكايات الليالي^(٤٦).

٥. التكرار من أخص سمات الحكاية الخرافية، ففي

حكاية أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام^(٤٧) التي تتمركز حول عاشقين فرق بينهما بإكراه رغم أن الحدث وقع مرة واحدة، إلا أن درجات رواية الحدث بلغت ثمانى، كل رواية منها، ترتبط براوٍ له موقع محدد في البنية السردية للحكاية.

٦. الاستباق: هو الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد، ثم يتحقق بوصفه جزءاً من الحكاية. ففي حكاية أنس الوجود السالفة الذكر عندما تفرغ «أم الورد في الأكمام» من صلاتها تقول لزوجها في وسط بحر الكنوز جبل. ويتحقق ذلك لاحقاً خلال الحكاية. ويرد «الاستباق» في سياق الأحلام والوصايا والنبوءة.

٧. يتصف البطل الخرافي بأنه إما ينحدر من أصل نبيل، أو تقوده سلسلة من أفعال بطولية للوصول إلى مرتبة عالية من النبيل، والمهابة ونماذج البطل في الليالي شهريار وبدر باسم في حكاية جلنار البحرية. والبطل الخرافي يعيش حلمًا متواصلًا، ولا يحس بالزمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى أمكنة بعيدة، ويعيش في ممالك نائية، وبحر في بحار مجهولة، ويسحر، ويسجن، ويحب ويتزوج، ثم يعود إلى مسقط رأسه كأن الزمن لم يؤثر فيه.

٨. نسيج البنية السردية: تتميز علامة مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية بأنها لا تخضع لأسباب يغذيها التطور العضوي المتنامي للحكاية، إنما توجد صيغة مناقلة الحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صيغة تعمل على تنسيق مجموعة من

أن يمنح الكتاب المصريين المحدثين أية مهارة أدبية، كما أنه غفل عن حقيقة كون الكتاب المصريين قد استمدوا موادهم من مصادر غير (G) خلال خمسة قرون. ويرى «بينو» Pinault أن الكتاب المصريين لم يعتبروا أنفسهم مثلهم مثل الكتاب القدماء، وإنما رغبوا في إعادة إخبار القصة، وليس في إصدار نسخة نقدية عن النص، وما يشير إليه «بينو» Pinault في استنتاجه هذا أن كتابة ألف ليلة وليلة لم تنته عند نسخة (G) (القرن الرابع عشر) بل تلتها محاولات سردية، منها محاولات القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر (MN, B)، وقيمة النسخ (MN, B) أنها تمكّن الدارس من المقارنة بين النسخ المختلفة لتعرف على الآثار النمطية والآثار الكتابية المختلفة. كما أن هذه المخطوطات (MN, B) تثبت أهمية الليالي كظاهرة روائية تبقى حية في الفترة التاريخية الحديثة^(٥١).

ولأن نص ألف ليلة وليلة مؤلفه مجهول، أكثر النقاد في بحثهم له وبهذا الصدد تقول فريال غزول: «... لا نستطيع أن نضع هذا النص بسهولة في حقبة تاريخية معينة، فالمنهج الذي أقترح تطبيقه هو منهج قائم على تركيز الاهتمام بالتنظيم الداخلي للنص بوصفه كلية مستقلة بذاتها»^(٥٢).

وعندما اهتم القصص بقصص ألف ليلة وليلة ودونها ترك هذا التدوين أثراً هامياً، الأول توجه القصص إلى كتب القصص، عربية أو مترجمة عن الهندية والفارسية أو غيرها من الدول التي اتصل

الوقائع التي تقع للبطل، وتعرضها بوصفها مشاهد تؤلف سلسلة من الأحداث لا تخضع لمنطق داخلي صارم. كون الراوي في الليالي هو راوٍ مفارق لمروية، وتفصله عما يرويه سلسلة من الرواة.

يمثل نص ألف ليلة وليلة مشاكل عدة للنقاد الحديث فهناك أولاً الروايات المختلفة للنص، الأمر الذي يحث النقاد والمعلقين على اتخاذ قرار بتفصيل إحدى المخطوطات أو الروايات على غيرها، وبما أن النص بلا مؤلف فقد واجه النقاد التاريخيون مشكلة في التعامل معه، بينما مثل جاذبية للنقاد الشكليين حيث أن النص متحرر من الأيديولوجيا والتاريخ^(٥٣). إن لترتيب الحكايات في الليالي وداخل الحكايات الإطارية أهميته الفكرية والفنية، والنسختان المصريتان للليالي (MN, B) يدلان على عبث بالليالي، ويقرن مهدي هاتين النسختين مع طبعة (G) (وهي مخطوط سوري لليالي من القرن الرابع عشر)^(٥٤)، وحسب رواية مهدي فإن محرري الليالي من القرن التاسع عشر قاموا بهذا العبث أو التغيير بطريقتين: أولاً استبدلوا التعبير العامي بالفصحى. ثانياً: إذا كانت المطبوعات القديمة مثل (G) قد عرضت تكراراً مستمراً للتفاصيل الوصفية والأحداث الكلية في حكاية معينة فإن الكتاب المحدثين للنصوص المصرية كثفوا القصص بشكل ملحوظ مما شوّه النصوص^(٥٥).

ويعلن «بينو» Pinault على توجه مهدي في نقده للنسختين المصريتين، (Mn, B) بأن مهدي يرفض

سردت القصص؟ ويصل كيليطو إلى نتيجة مفادها أن هناك ثلاثة محافل يمكن أن تكون قد ساهمت في ميلاد الكاتب: الملك الذي يأمر بكتابة الكتاب، المدونين الذين يكتبونه، وشهرزاد التي تمليه، أي أنها هي المؤلفة، وتتعدى كونها راوية في السابق. ومن المحتمل أيضاً أنها سلمت كتبها إلى النساخ، على الأقل تلك الكتب التي كانت مصدر حكاياتها^(٥٥). وكما ذكرنا سابقاً فقد ورد في طبعة برسلاو في متن النهاية، كيف جمع الكتاب في نسخته الأولى.

ورغم الخلاف حول هوية ألف ليلة وليلة، والأسئلة الكثيرة التي تطرحها فإنها تعتبر إشعاعاً استمدت الفنون والآداب الشرقية والغربية الكثير منها إما بالاقتراس والنقل أو الإسلتهام، ولفاروق سعد دراسة هامة حول تأثير ألف ليلة وليلة على الآداب والفنون العربية والعالمية^(٥٦)، كما أن كتاب ألف ليلة وليلة لسهير القلماوي تحدث بإسهاب عن مضمون ألف ليلة وليلة، وتناول هذه المواضيع بالتحليل والمناقشة^(٥٧). وما زال النقد والكتاب والفنانون يستلهمون الكثير من هذا الأثر الأدبي الكبير. وقد تناول النقد ألف ليلة وليلة من عدة اتجاهات نقدية: نقد مقارنة، نقد الترجمة، النقد النفسي، النقد الهرمينوطيقي، النقد النسوي^(٥٨). وفي القرن العشرين بدأ نقد الليالي العربية على خلفيات أخلاقية^(٥٩). وفي العام ١٩٨٥ أمرت محكمة مصرية بمصادرة كل النسخ لإصدار حديث الليالي العربية،

بها المسلمون، وإلى أخبار أدبية أو معلومات في كتب عن عجائب البحار والخلق، أو عن أخبار الملوك وآدابهم، أو عن أخبار الكتاب والشعراء وأدبهم، واستغلوا هذه القصص والأخبار استغلالاً وافياً. وأما الأثر الثاني فهو الارتفاع بهذا القصص الشعبي المتداول على ألسنة الشعب إلى درجة من الرقي في سبيل تدوينه وحفظه^(٥٣). وإن اختفاء اللون الاجنبي من حكايات ألف ليلة وليلة، واكتفاء القاص بالتلميح إلى معالم البيئات الأجنبية، حتى في الحكايات التي تكون فيها هذه البيئات مسرحاً للأحداث يجعلنا نستنتج أن صور هذه البيئات وأخبارها قد انتقلت شفاهاً عن طريق الرحالة والتجار، وبصورة خاصة عن طريق هجرات الأخبار والقصص الشعبي من بلاد الهند وفارس إلى بلاد العرب، أي أن هذه الحكايات (حكايات الليالي) لم تعرب عن الحكايات الفارسية بالمعنى العلمي لكلمة تعريب، ودليل الباحثين على التعريب يعتمد على نصوص تتحد عن نص معرب لكن هذا النص المعرب لم يعثر عليه أحد، ومما يؤكد انتقال الحكايات إلى العرب شفاهياً أن تدوين الليالي لم يتم إلا بعد قرون طويلة من تداولها على ألسنة الرواة^(٥٤). ويتساءل عبد الفتاح كيليطو في كتابه العين والإبرة، كيف تمكّن النساخ الذين أسندت لهم مهمة تحرير الكتاب من معرفة حكايات شهرزاد؟ كيف بلغهم ما كانت ترويه ليلة بعد ليلة؟ من الذي أطلعهم على ما حدث لشهريار مع زوجته منذ البداية إلى النهاية؟ وي طرح أسئلة حول هوية الزوجة التي

وقد انشغلت الصحافة المصرية في تلك الفترة بهذه القضية بين مؤيد ومعارض للمصادرة^(٦٠). وهذا الاهتمام من قبل الصحافة بكتاب أدبي أمر غير

مألوف في العقود الأخيرة ويدلّ على أن كتاب ألف ليلة وليلة ما زال محتفظاً بسحر فقدته الكثير من الكتب.

الهوامش

- (١) القلماوي، سهير. ١٩٦٦. ألف ليلة وليلة. القاهرة: د.ن. ص ٢٤.
- (٢) المسعودي، أبو الحسن بن علي. ١٩٧٣. مروج الذهب ومعادن الجوهر. ج ٢، بيروت: دار الأندلس، ص ٢٥١.
- (٣) خورشيد، فاروق. ١٩٩٤. «الليالي والحضارة الإسلامية». فصول ١ (ربيع ١٩٩٤)، ص ١٣.
- (٤) النديم، إسحق بن محمد. ١٩٧١. الفهرست. طبعة طهران، ص ٣٦٣-٣٧٤.
- (٥) إبراهيم، عبد الله. ١٩٩٢. السردية العربية. بيروت: المركز الثقافي العربي، ص ٨٦.
- (٦) U. Marzolph. 1988. *Philosophy and Arts in the Islamic World*. Lieuvén: Uitgeverij Peeters. p.p. 162.
- (٧) ن.م. ص ٨٧.
- (٨) Abbott, Nabia. 1949. "A Ninth-Century Fragment of the Thousand Nights: New Light on the early History of the Arabian Nights". *Journal of The Near Eastern Studies* 8 (July 1949), pp. 46-129.
- (٩) موجز دائرة المعارف الإسلامية، ج ٣، ص ٧٨٩.
- (١٠) جريس، إبراهيم. ١٩٩٢. مراجعة في كتاب:
- Pinault, David. 1992. "Story Telling Techniques in the Arabian Nights". Lieiden: E.J. Brill.
- الكرمل ١٢ (١٩٩١)، ص ١٦٩.
- (١١) إبراهيم، عبد الله، مصدر سابق، ص ٩١.
- (١٢) Littmann. E. 1960. "Alf-Layla-wa Layla", *The Encyclopaedia of Islam*, New Edition, London (1960), p. 360.
- (١٣) ألف ليلة وليلة. ١٩٩٨. طبعة برسلو. ط ٢. القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية. ج ١، ص ١- (الأحرف موجودة بالأصل بدل الأرقام).
- (١٤) القلماوي، سهير. مصدر سابق، ص ١٤ - ١٥.
- (١٥) مهدي، محسن. ١٩٨٤. كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى. ليدن: بريل، ص ١٤ - ١٥.
- (١٦) ن.م. ص ١٨ - ١٩.
- (١٧) ن.م. ص ٢٠ - ٢٩.
- (١٨) خورشيد، فاروق. مصدر سابق، ص ١٢.
- (١٩) Littman, "Alf Layla-wa Layla", p. 360.
- (٢٠) موسى، فاطمة. ١٩٩٤. «ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات». فصول ٢ (صيف ١٩٩٤)، ص ٢٤٠.
- (٢١) أبو الحسين، هيام. ١٩٨٦. «ألف ليلة وليلة في ضوء النقد الفرنسي المعاصر». فصول ٤ (أيلول ١٩٨٦)، ص ٢١٢.
- (٢٢) الموسوي، محسن. ١٩٨٧. الوقوع في دائرة السحر - ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي الإنجليزي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٢.

- (٢٣) القلماوي، سهير. مصدر سابق، ص ١٨.
- (٢٤) U. Marzoph. 1988. *Philosophy and Arts in the Islamic World*. Lieuvén Uitgeverij Peeters. p.p. 162.
- (٢٥) بافل، سيلفيا. ١٩٩٤. «توالد السرد في ألف ليلة وليلة». فصول ١ (ربيع ١٩٩٤)، ص ٤٧.
- (٢٦) بافل، سيلفيا، مصدر سابق، ص ٤٨.
- (٢٧) ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، ج ١، ص ٧٠٦. وتتولد في هذه الحكاية حكايات الشيوخ الثلاث.
- (٢٨) بافل، سيلفيا، مصدر سابق، ص ٥٩.
- (٢٩) ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، ج ١، ص ٧ - ١٢.
- (٣٠) Pinault, p.p. 22.
- (٣١) ن.م. ص ١٦.
- (٣٢) ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، ج ١، ص ٦ - ٧.
- (٣٣) الحمداني، حميد. ١٩٩٣. *بنية النص السردى*. بيروت: المركز الثقافي العربي، ص ٢٢ - ٢٣. وأنظر: الخطيب: ابراهيم (ترجمة). ١٩٨٣. *نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس*. المغرب: الشركة المغربية للناسرين المتحدنين، ص ١٧٩.
- (٣٤) Pinault, p.p. 18.
- (٣٥) ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، ج ١، ص ٢٩.
- (٣٦) Pinault, p.p. 21.
- (٣٧) ن.م. ص ٢٣.
- (٣٨) ن.م. ص ٢٦.
- (٣٩) ن.م. ص ٢٥ - ٣٠.
- (٤٠) الموسوي، محسن جاسم. ١٩٩٤. «صبغ الكلام وأوجه الكتابة» فصول ١ (ربيع ١٩٩٤)، ص ٢٦.
- (٤١) شحاته، حازم. ١٩٩٤. «فعل الحكى في الليالي». فصول ١ (ربيع ١٩٩٤)، ص ٦٠.
- (٤٢) ن.م. ص ٦٩.
- (٤٣) ن.م. ص ٦١.
- (٤٤) النصير، ياسين. ١٩٩٣. *الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص ٨٦.
- (٤٥) ابراهيم، عبد الله. مصدر سابق، ص ٩٣ - ١٢١.
- (٤٦) للتوسع في مظاهر الراوي والمروي له في حكايات الليالي، أنظر: ابراهيم، عبد الله. مصدر سابق، ص ٤٨ - ١٠٨.
- (٤٧) أنظر: حكاية أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام، مهدي، محسن. ألف ليلة وليلة. ج ٢، ص ٤٣١.
- (٤٨) ن.م. ص ١٧٨.
- (٤٩) Pinault, p.p. 40. ويتطرق المؤلف في هذا الكتاب في الفصل الخامس إلى الاختلاف بين الحكايات في النسخ المختلفة ويناقش محسن مهدي في بعض آرائه في هذا الشأن. ص ٢٤٠ - ٢٥١.
- (٥٠) Pinault, p.p. 241
- (٥١) مصدر سابق، ص ٢٤٩-٢٥١.
- (٥٢) كولا، البيوت. ١٩٩٤. «التحليل الشعبي للسندباد». فصول ١ (ربيع ١٩٩٤)، ص ١٨٣.
- (٥٣) القلماوي، سهير. مصدر سابق، ص ٨٠ - ٨٣.
- (٥٤) سعد، فاروق. مصدر سابق، ص ٣٤ - ٣٥.
- (٥٥) كيليطو، عبد الفتاح. ١٩٩٥. *العين والإبرة - دراسة في ألف ليلة وليلة*. القاهرة: دار شرقيات للطباعة والنشر، ص ٢٢ - ٢٣.
- (٥٦) أنظر: سعد، فاروق. مصدر سابق.

- (٥٧) القلماوي، سهير. مصدر سابق. والكتاب هو أطروحة دكتوراة أشرف عليها طه حسين وناقشتها القلماوي أمام لجنة الدكتوراة عام ١٩٤١.
- (٥٨) للتوسع في نقد ألف ليلة وليلة الجديد، أنظر: غزول، قريال. ١٩٩٤. «جولة في نقد ألف ليلة الجديد». فصول ١ (ربيع ١٩٩٤)، ص ٢٩١ - ٣٠١.
- (٥٩) أنظر: إدلبي، إفلاح. ١٩٧٤. نظرة في أدبنا الشعبي. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص ٤٥. حيث يتفقد الليالي بحدة لوجود مشاهد جنسية فيها.
- (٦٠) وقد مثل الكتاب المصريين في هذه القضية صبري الأشعري، وقد أشار أن المصادرة ستشكل سابقة خطيرة لمنع إصدارات ثقافية وغيرها في المستقبل. أنظر: الأشعري، صبري. ١٩٨٥. نتائج ثقافية لمصادرة ألف ليلة وليلة. الأهرام (الأحد ١٦ أيار ١٩٨٥)، ص ١٤.. ونشرت سلوى العناني مقالاً مطولاً في الأهرام أكدت فيه على أهمية الليالي في الأدب العالمي، أنظر: العناني، سلوى. ١٩٨٥. «قضية ألف ليلة وليلة». الأهرام (الجمعة ١٩ نيسان ١٩٨٥)، ص ١٤. وقد رد عليها أحمد بهجت بشدة معتبراً ألف ليلة وليلة مفسدة لأخلاق الأجيال، أنظر: أحمد، بهجت. ١٩٨٥. «ألف ليلة وليلة». الأهرام (السبت ٢٠ نيسان ١٩٨٥)، ص ٢. ويحاول بهجت الفصل بين التمثيل الفني للجنس، والجنس الحياتي، ويرى أن التمثيل للجنس لا يمكن أن يكون مباشراً والجنس في ألف ليلة ليس عرضاً فنياً بل عرضاً سيئاً للأخلاق. أنظر: أحمد، بهجت. ١٩٨٥. «ألف ليلة وليلة». الأهرام (الاثنين ٢٢ نيسان ١٩٨٥)، ص ٢. للتوسع في هذا الجدل، أنظر: Pinault, p.p 2-3-4.

المبالغة في شعر المتنبي

د. فهد أبو خضرة

وفي اعتقادي أن المبالغة في معظم الحالات، تصدر بصورة عفوية نتيجة لأسباب مختلفة موجودة بالفطرة في بناء شخصية المبالغ. وقد يكون للاكتساب أحياناً تأثير معين. هذه الشخصية ترى في أسلوب المبالغة تعبيراً فنياً طبيعياً، وعندما تنظر بعين ناقدة إلى ما أنتجت فإنها ترى في مبالغاتها التعبير الفني الأمثل، خاصة في الشعر، أو تكون راضية عنه على أقل تقدير، وإلا لاستغنت عنه وبحث عن بديل مناسب. وحين ندقق النظر في المبالغة فإننا نرى أنها ليست مجرد محسنٍ بديعي يُضاف من أجل التزيين، وإنما هي مقومٌ أساسي من مقومات الشعرية والأدبية. وإذا أردنا أن نستعمل مصطلحاتنا الحديثة فإننا نقول إنها تشكّل جزءاً هاماً مما نطلق عليه اليوم مصطلح «الانزياح». وقد عرف القدماء المدلول الذي نعنيه بهذا المصطلح، ولكنهم لم يستعملوه، وإنما استعملوا أحياناً مصطلحات خاصة بهم، كالنسخ والتجوّز والتغيير، وتحدثوا عنه أحياناً أخرى دون أن يستعملوا مصطلحات خاصة^(١).

وما يلفت النظر في موضوع المبالغة أنها كانت مقبولة عند المتلقين في عصور مختلفة وبيئات مختلفة من العالم العربي، وكانت منتشرة في الاستعمال عند عدد كبير من الشعراء، بينهم من طبقت شهرته الآفاق،

المبالغة أسلوب في التعبير، يتميز بالتضخيم أو الاسراف عند وصف المحسوسات أو الحديث عن المعنويات، سلباً أو إيجاباً.

وقد ظهرت المبالغة في الاستعمال، عند العرب، منذ العصر الجاهلي^(٢). وظهرت في كتب البلاغة كمادة للبحث والتحليل والتقييم، ابتداءً من النصف الثاني للقرن الهجري الثالث. وهي الفترة التي أخذت فيها البلاغة العربية تظهر كعلم مستقل في كتب خاصة بها.

ومنذ بداية القرن الهجري الرابع نجد للمبالغة تعريفات واضحة وشاملة. ولعل أبرز مثال على ذلك تعريف قدامه بن جعفر حيث يقول: «هي أن يذكر المتكلم حالا من الأحوال لو وقف عندها لأجزأت، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره ما يكون أبلغ في معنى قصده»^(٣).

وقد جاءت تعريفات البلاغيين بعد قدامة مقارنة لتعريفه، إلا أنهم أضافوا أقساماً وفروعاً للمبالغة وقعت في معظمها اختلافات كبيرة في التسمية والتعريف والتمثيل.

تحدث البلاغيون العرب عن أهداف المبالغة، فذكروا إبراز الموصوف وزيادة التأثير على المتلقي، وكأنما المبالغة عملية مقصودة صادرة عن وعي وتخطيط.

١- ما هو ممكن عادة وعقلا، ويسميه كثير من البلاغيين «التبليغ»، وذلك كقول المتنبي يصف حصانه:

وأصرع أي الوحش قفئته به
وأنزل عنه مثله حين أركب
وهذا القسم مقبول، في معظم الحالات، عند البلاغيين.

٢- ما هو ممكن عقلا لا عادة. ويسميه كثيرون منهم «الإغراق». وذلك كقول المتنبي:

كفى بجسمي نحولا أنني رجل
لولا محادثتي إياك لم ترني
والاتساع الكبير في حدود هذا الممكن جعل البلاغيين يختلفون فيه اختلافاً كبيراً^(٤).

٣- ما هو غير ممكن عادة وعقلا، ويسميه كثيرون منهم «الغلو». وذلك كقول المتنبي:

كأنني دحوت الأرض من خبرتي بها
كأنني بنى الإسكندر السد من عزمي
ومعظم البلاغيين يتحفظون من هذا القسم، ويرونه معيباً أو غير مقبول، لأنه يتجاوز الحدود التي وضعوها للمبالغة الحسنة أو المقبولة (وذلك في إطار ما يمكن ان نطلق عليه اسم البلاغة المعيارية).

وفي رأيي أن هذا القسم قد يصلح للنصوص التي تسعى لإثارة الضحك أو السخرية، كالنصوص الهجائية أو الفكاهية، أما في غيرها فانه غالبا ما يجعل النص يخطئ الغاية التي يسعى إليها، ويشير في المتلقي إحساساً بالنفور أو السخرية^(٥).

كما يقولون، ولعل أبرز هؤلاء إطلاقاً هو المتنبي. وقد تحدث البلاغيون القدماء عن المبالغة فنياً وأخلاقياً، واستطاع بعضهم أن يميز بدقة بين الكذب الفني والكذب الأخلاقي، وانقسموا في تقييمها لثلاثة أقسام: اتجه الأول إلى القبول، والثاني إلى الرفض، والثالث إلى التوفيق: حيث تُقبل المبالغة عنده بشروط، وتُرفض إذا لم تتوفّر فيها تلك الشروط. إلا أن أحداً منهم لم يتحدث عن المبالغة من الناحية النفسية والاجتماعية. وقد حان الوقت لتناول هاتين الناحيتين وبحثهما بصورة علمية شاملة، إلى جانب الناحية الفنية والناحية الأخلاقية. وقد أكد الدراسون أن للمبالغة علاقة بالمجتمع إضافة إلى علاقتها بالمرسل الفرد.

ويستطيع بحث كهذا أن ينطلق من فرضية معينة تنص على أن هذا القبول للمبالغة يدل على نمط معين من الذوق العام متعلق بنمط معين من التفكير. ولعل هذا البحث يستطيع أن يبين الدور الذي تقوم به التربية في هذا المجال والأسرار النفسية الكامنة وراءه. ولا أشك أن نتائج بحث كهذا تستطيع أن تضيء جوانب عديدة تتعلق بالحاضر والمستقبل، إضافة إلى تلك الجوانب التي تتعلق بالماضي.

نجد في كتب البلاغة تقسيمات مختلفة للمبالغة، إلا أنني لا أريد أن أتعرض لها الآن. وإنما سأكتفي بتقسيم واحد مبني على كون المحسوسات أو المعنويات الواردة ممكنة أو غير ممكنة. وهو يضع أمامنا أقساماً ثلاثة:

هذه الأقسام الثلاثة موجودة عند المتنبي في كل مراحل إنتاجه الشعري، وهي موجودة أحياناً بشكل مكثف، في أبيات عديدة من القصيدة، متلاحقة أو متفرقة. ولا يقتصر استعمال المبالغة عنده على غرض معين أو موضع معين من القصيدة أو المقطوعة، وإنما يشمل كل الأغراض الشعرية وكل المواضع في القصيدة والمقطوعة. والمتنبي على الغالب لا يضع لنفسه أية حدود في هذا الاستعمال وإنما يترك نفسه على سجيته. وهذا الأمر يدل دلالة واضحة على أن المبالغة عنده أسلوب تعبيرى متأصل في نفسه منذ البداية، وأن الثقافة والممارسة لم تمنعه من الاستمرار فيه والوصول إلى أقصى الغايات.

وقد ذكر ابن رشيق القيرواني شعر المتنبي ضمن موضوع الغلو في ثلاث صفحات متتالية^(٦)، وسأورد معظم ما قاله لأهميته، مع العلم أن ابن رشيق ليس من أنصار الغلو. قال في الصفحة الأولى من هذه الصفحات: «وزعم بعض المتعقبين أن الذي كثُر هذا الباب أبو تمام، وتبعه الناس بعد. وأين أبو تمام مما نحن فيه؟ فإذا صرت إلى أبي الطيب صرت إلى أكثر الناس غلوًا وأبعدهم همّة، حتى لو قدر ما أخلى منه بيتاً واحداً، وحتى تبلغ به الحال إلى ما له عنه غنى، وله في غيره مندوحة».

ثم أورد الأبيات التالية للمتنبي:

لو كان ذو القرنين أعمل رأيه*

لما أتى الظلمات صرناً شموسا

أو كان صادف رأسَ عازر سيفه
في يوم معركة لأعيا عيسى
أو كان لجُ البحر مثلَ يمينه*
ما انشق حتى جاز فيه موسى
وقال ابن رشيق معلقاً عليها: «فما دعاه إلى هذا وفي الكلام عوض منه...»؟
ولم تنجح أداة الشرط «لو» الواردة في بداية هذه الأبيات أن تمنع ابن رشيق من مهاجمتها، رغم أن استعمال مثل هذه الأداة يمكن أن يخفف من شدة المبالغة في حالات عديدة أخرى. ومن هنا قال ابن رشيق في الصفحة التالية:

«وأحسنُ الإغراق ما نطق فيه الشاعر أو المتكلم بكاد أو ما شاكلها، نحو كأنّ ولو ولولا، وما أشبه ذلك، مما يناسب أبيات أبي الطيب المتقدم ذكرها في البشاعة»^(٧).

ومن الجدير بالذكر أن المتنبي يُكثر من استعمال الشرط في مبالغاته. وهنا قد يُطرح السؤال ما إذا كان ذلك يقع منه عن طبع مغروس فيه أم عن صنعة تُجنّبه ما يعاب من الإغراق والغلو. والجواب في رأيي أن ذلك يعود إلى طبع مغروس فيه كما ذكرت من قبل بالنسبة للمبالغة كلّها، ويؤكد ذلك أن استعمال الشرط في المراحل الأولى من حياته لا يقلّ - نسبياً - عن استعماله في المراحل التالية. ولكنني لا أستطيع أن أنفي تأثير الصنعة نفياً تاماً عن المتنبي، حتى في المراحل الأولى من حياته.

* الهاء تعود على المدرج.

وقد أورد ابن رشيق في الصفحة الأولى، من هذه الصفحات الثلاث قول المتنبي:

كأنني دحوت الأرض من خبرتي بها

كأنني بنى الاسكندر السد من عزمي
وقال: «فشبه نفسه بالخالق. تعالى الله عما يقول الظالمون علواً كبيراً. ثم انحط إلى الاسكندر. وربما أفسد أبو الطيب إغراقه هكذا ونقص منه بما يظنه إصلاحاً له وزيادة فيه»^(٨).

وقال في الصفحة التالية: «وإذا لم يجد الشاعر بُدّاً من الإغراق - لحبه ذلك ونزوع طبعه إليه - فليكن ذلك منه في الندرة، وبيتاً في القصيدة إن أفرط، ولا يجعله هجيراً كما يفعل أبو الطيب».

ثم قارن القيرواني بين بيت من الشعر لأبي صخر الهذلي وبيت للمتنبي قائلاً: «وإذا نظرت إلى قول أبي صخر:

تكاد يدي تندي إذا ما لمستُها

ويثبت في أطرافها الورق النضرُ

وقول أبي الطيب:

وعجبت من أرض سحابٍ أكفهم

من فوقها وصخورها لا تورقُ

لم يخف عنك وجه الحكم فيهما، على أن في قول أبي الطيب بعض الملاحظة والمخالفة لطبعه في حب الإفراط وقلة المبالاة فيه. إذ كان ممكناً أن يقول: الصخور أورقت».

ويمكن القول إن رأي ابن رشيق هذا في مجمله، يمثّل رأي عدد كبير من البلاغيين الذين تعرضوا لمبالغات

المتنبي، مما يجعلنا نكتفي به في هذا المقام، كخطوة أولى في الطريق إلى بحث شامل.

وفي ما يلي أمثلة من مبالغات المتنبي:

١- ففي فؤاد المحب نار جوى

أحر نار الجحيم أبردها

٢- أمط عنك تشبيهي بما وكأنه

فما أحد فوقني ولا أحد مثلي

٣- يا أيها الملك المصطفى جوهرًا

من ذات ذي الملكوت أسمى من سما

نور تظاهر فيك لاهوتيّة

فتكاد تعلم علم ما لن يُعلما

(يمدح رجلاً عادياً اسمه أبو الفضل)

٤- قال يمدح شجاع بن محمد الأزدي:

لم يخلق الرحمن مثل محمد

أحدا وظني أنه لا يخلقُ

٥- وقلبك في الدنيا ولو دخلت بنا

وبالجن فيه ما درت كيف ترجع

٦- إذا الليل واراناً أرتنا خفافها

بقدح الحصى ما لا ترينا المشاعلُ

٧- قد ذقت ماء حياة من مقبلها

لو صاب ثرباً لأحيا سالف الأمم

٨- أوما وجدتم في الصراة ملوحة

مما أرقق في الفقرات دموعي

٩- من بعدما كان ليلي لا صباح له

كأن أول يوم الحشر آخره