أدب الطفل الإفريقيّ
الأشكال والوظائف

أمل جمال *

مدخل منهجيّ

تتأسس الدراسات التي تتناول ظواهر أدب الطفل الإفريقي ومُكوِّناته البنائية وتاريخه المتعاقب على نظريات الأنثروبولوچيا الثقافية وإطارها المعرفي والإجرائي، ورغم إدراكي لما في هذا المنهج من ممكنات وآليَّات بحثية تتيح استكشاف الطبيعة النوعية لأدب الطفل في القارة الممتلئة بتراثٍ ثريٍّ من الإبداعات الفردية والجماعية والحكايات والأداءات الحركية والطقوس والرموز، وهو ما يبرر قطعًا استنادَ عددٍ كبيرٍ ومتنامٍ من الباحثين عليها – أي على نظريات الأنثروبولوچيا الثقافية – في بحث سمات أدب الطفل الإفريقى وعناصره وأشكاله.

رغم إدراكي هذا الذي أشرت إليه، فإنني سأحاول في هذا البحث الذي يمثل بالنسبة إليَّ مجرد مقاربة أولى لهذا الموضوع المتداخل والمُركَّب، أن أستخدم منهجًا مغايرًا هو النقد الثقافي الذي يستهدف استقصاء الخفي والمُضمَر والمسكوت عنه في النصوص الأدبية، وذلك من خلال أعمال أدبية قمت بترجمتها مباشرة، وأيضًا أعمال متاحة باللغة العربية، وهي أعمال وكتابات تنتمي إلى ثقافات إفريقية متنوعة تعطي، فيما أتصور، صورة تقريبية لحركة الأدب والحكايات الإفريقية التي تتناول عالم الطفل وخيالاته، ويأتي اختياري لهذا المنهج لأنه لا يقتصر على بحث الدلالات الصريحة والمباشرة، وإنما يتعداها إلى استقصاءٍ منهجيٍّ للدلالات الضمنية والمضمرة في أبنية النصوص وعلاماتها وسياقها اللغوي، كما أنه يتناول أدب الطفل الإفريقي ومُكوِّناته البنائية والوظيفية، ليس باعتباره نتاج مجتمعات محلية وتكوينات قَبَليَّة، وإنما باعتباره أدبًا يمتلك كل مقومات الوجود وكل ممكنات التطور وكل أشكال الإبداع.

بتعبيرٍ آخر، فإن المنهجية المستمدة من الأنثروبولوچيا الثقافية قد تدرس القصص

* شاعرة ومترجمة، مدير تحرير سلسلة الذخائر، مصر، وعضو لجنة التربية بالمجلس الأعلى للثقافة.

والحكايات الخاصة بالطفل الإفريقى باعتبارها "فُلْكلُور"؛ أى باعتبارها تمثيلًا لهُوِيَّة الجماعة الشعبية وتجسيدًا لها، فيما أحاول هنا أن أدرس هذا الأدب من حيث امتلاكه في ذاته للطبيعة النوعية للأدب وأشكاله وثرائه الدلالي، مثله في ذلك مثل الآداب الكبرى للشعوب والثقافات المختلفة، تلك التي أنتجت أدبًا وحكاياتٍ وأبنيةً لغويةً متجددةً ومكثفة؛ إن الأدب الإفريقى وخاصةً ما كان منه مرتبطًا بعالم الطفل ومتصلًا بخصوصيته الزمنية والتربوية، يماثل، فيما أرى، الأدب الغربي، والعربي، وأدب أمريكا اللاتينية، وغير ذلك من آدابٍ كبرى؛ ولذلك أتجاوز إدراجه في المجالات المرتبطة بالأنثروبولوچيا الثقافية إلى قراءته وفق المناهج النقدية الحديثة؛ وخاصةً النقد الثقافي.

ولتفصيلٍ جزئيٍّ لما أجملته في الفقرات السابقة، أشير إلى أن الأنثروبولوچيا الثقافية هي "فرع من الأنثروبولوچيا العامة يركز أساسًا على دراسة الصيغة الكلية للسمات الثقافية والعلاقات المتبادلة بينها، وتدرس بالوصف والتحليل موضوع الثقافة الإنسانية للمجتمعات القديمة "البدائية" والمجتمعات المحلية "الريفية" والمجتمعات المدنية، فتُبيِّن معناها وخصائصها وعناصرها، وكيف تنتشر، وما دورها في بناء الشخصية الإنسانية"[١].

إن ارتباط الثقافة بعلم الأنثروبولوچيا يأتى استنادًا إلى التعريف الذي وضعه العالِم البريطاني "تايلور"، الذي يرى أن "الثقافة هي ذلك الكُلُّ المُركَّب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المُقدَّرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع". ويستخلص الدكتور"أحمد أبو زيد" عددًا من العناصر الأساسية من هذا التعريف، الأول هو أن الثقافة كُلٌّ مُركَّب، يتألف من عددٍ من المُكوِّنات التي قد تختلف في طبيعتها، ولكنها تندمج كلها معًا في وحدة عضوية متماسكة ومتكاملة، فإلى جانب المكونات الذهنية المجردة مثل المعرفة والمعتقدات، توجد المكونات التقويمية التي تتمثل في الأخلاق والسلوك والتصرفات المرتبطة بالعادات والأعراف، وكل مُكوِّن منها يؤلف في ذاته وحدة عضوية مركبة تضم عددًا من السمات الأكثر بساطة، فالمعتقدات مثلًا تشمل كل الأفكار الخاصة بنشأة الكون وأصل العالم وفكرة الخلق، وما يتصل بذلك من شعائر وممارسات وطقوس وأساطير وتصورات عن الأرواح والأشباح والعالم الآخر، وغير ذلك، الأساسي هنا هو أن هذه المكونات والعناصر لا توجد مستقلة أو منفصلة؛ ولكنها تندمج وتتفاعل لتؤلف هذه الوحدة العضوية التي يصفها "تايلور" بالكُلّ المُركَّب [٢].

في هذا الإطار، تأتي الحكايات الشعبية بوصفها مصدرًا أوَّليًا ومرجعيًا للكتابة الأدبية للطفل الإفريقي، حيث يُستخدم مصطلح الحكاية الشعبية للإشارة إلى الحواديت أو حكايات الجنيَّات، كما يُستخدم بمعنى أكثر اتساعًا ليشمل جميع أشكال المرويات النثرية الموروثة، سواء أكانت مدونة أم شفوية، وهو بذلك ينطبق على أشكال متنوعة من القصص مثل أساطير الخلق عند الشعوب البدائية [٣].

والحكاية من المحاكاة؛ ولهذا تتصل بالحركة والحياة، وتعرِّف بعض المعاجم الحكاية الشعبية بأنها الخبر الذي يرتبط بحدثٍ قديمٍ ينتقل عن طريق الرواية الشفوية، أو هي خلق حُر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث وشخوص ومواقع وتواريخ [٤].

وقد اهتم عدد من الباحثين بوضع القواعد التي تحكم الحكايات الشعبية، وهو ما يمكن إجماله في عناصر تكوينية، هي: أن الحكاية الشعبية لا يمكن أن تبدأ بفعلٍ مفاجئٍ ولا تنتهي أيضًا فجأة، وتُسمى هذه الخاصية بقانون الافتتاحية والخاتمة، وتعتمد الحكاية على التكرار والتناغم والتقابل؛ وكذلك تعتمد على إبراز الوضع الأول والنهائي للشخصيات، وتسير في خطٍّ واحدٍ لا يعود إلى الوراء، وتخضع لقانون النمطية أو التنميط، وتستخدم المشاهد الحية، فضلًا عن منطقية الراوي وحبكة الرواية والتركيز على الشخصيات الرئيسة [٥].

هذه العناصر التكوينية للحكايات هي ما سوف أحاول استقصاءها في النصوص الأدبية المكتوبة للطفل الإفريقي، مُركِّزةً على الأشكال والوظائف والعلامات، معتمدة بشكل جزئي على نظرية البنائية الوظيفية، من حيث أنها تُظهر الدور الوظيفي الذي تؤديه الحكاية في البناء الاجتماعي، ومنها الوظائف السياسية والقرابية والدينية، فالحكاية الشعبية تمثل وحدة متكاملة تنقسم في الوقت نفسه إلى عددٍ من الوحدات الصغيرة التي تتفاعل وتتساند وظيفيًا للمحافظة على كيان الجماعة.

استنادًا إلى تلك المنهجية الساعية إلى بحث العناصر والسمات التكوينية للكتابة الأدبية للطفل وكذلك وظائفها، سوف أحاول صياغة مخطط تفسيري قائم على عناصر القصص الأدبية ووظائف الحكاية وفق تحليل "بروب" لها، أعني تحليله الكاشف لمورفولوچي الحكايات، فكما هو معروف، يحدد العالِم الكبير "بروب" الوظيفة بأنها فعل تؤديه شخصية حكائية، محدد من وجهة نظر أهميته ودلالته بالنسبة إلى تطور مجرى الأحداث؛ كذلك يحدد "بروب" تركيب الحكاية التشكيلي أو بنيتها بأنها وصف للحكاية تبعًا لأجزائها المُكوِّنة، ولعلاقات هذه الأجزاء فيما بينها

وعلاقتها بالكل، وهكذا يمكن أن نستدل على علاقات النصوص الأدبية أو وحدتها التكوينية وفقًا لنقاط تقابل بين عناصر النص ووظائف الحكاية كما أوردها "بروب"، وهي: التغيب، التحريم، الانتهاك، بدء الفعل المضاد، الانتقال بين مكانين، الولادة الجديدة، وغير ذلك من وظائف، سأحاول تتبُّعها ورصدها في سياق تحليلي للنصوص المختارة.

كما أوضحت بشكلٍ مجملٍ في فقرات سابقة، فإن منهجية هذا البحث مستمدة من الإطار المعرفي للنقد الثقافي وإجراءاته؛ وخاصةً ما يتعلق ببناء العلامات، فقد استقصى علماء اللغة كيفيات إنتاج الدلالة، عبر التمييز بين نوعين من الدلالة، هما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، حيث تزداد كثافة المعنى والإيحاء والصور كلما ازدادت قدرة النص على إنتاج الدلالة الضمنية، وليس هناك توازن عددي أو إنشائي بين الدلالتين، إذ قد نجد دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصًا كاملًا أو مجموعة من النصوص أو الأعمال، وقد تقتصر على جملة واحدة كالمثل، بينما الدلالة الصريحة ترتبط بالجملة النحوية وبشروط التوصيل اللغوي وحدوده.

هناك نوع ثالث من أنواع الدلالة هو (الدلالة النَّسَقيَّة)، فإذا كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية / توصيلية، بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، فإن الدلالة النسقية هي نسيج علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرًا ثقافيًا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرًا فاعلًا، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامنًا هناك في أعماق الخطابات، وظل يتنقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلًا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال الفكر النقدي بالجمالي والنفعي والتوصيلي أولًا، ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء.

اتصالًا بالنقطة السابقة، يصبح النسق مفهومًا مركزيًا في التأويل وتحليل الخطابات؛ ومن ثَمَّ يكتسب قيمًا دلاليةً وسماتٍ اصطلاحيةً خاصة، حيث يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، وهذا التحديد راجع إلى أن إظهار الوظيفة المختبئة تلك يستهدف كشف حِيَل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيلة الجمالية التي عبرها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكمًا، وأمر كشف هذه الحيل يصبح ضروريًا في نقد الثقافة، وهذا لن يتسنى إلا عبر استجلاء الأنساق المُضمَرة [٦].

إن الوظيفة النسقية، كما يرى عبد الله الغذامي "تقتضي إجرائيًا أن نقرأ النصوص قراءةً مستندةً إلى آليات النقد الثقافي الكاشفة عن المسكوت عنه، والخفي، والمضمر. وهكذا، فإن

الدلالة النسقية ستكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل، مع وجود الدلالات الأخرى، الصريح منها والضمني؛ وكذلك وجود القيَم النصية الأخرى، الجمالية والتواصلية، التي لا تلغيها الدلالة النسقية، بل إن هذه الدلالات تلعب أدوارًا أساسية من حيث هي أقنعة تختبئ تحتها الأنساق.

وكذلك، فإن الدلالة النسقية المضمرة ليست مصنوعة من مُؤلف ولا مُتولِّدة عن ذات فردية، ولكنها منغرسة في الخطاب، والنسق هنا ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة؛ ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائمًا، ويستخدم أقنعة متعددة ومراوغة أهمها قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها، تمر الأنساق آمنة، وتعبُر العقول والأزمنة فاعلةً ومؤثرة، بهذا المعنى، فإن الأنساق هذه أنساق تاريخية أزلية راسخة، وعلامتها هي الاندفاع إلى استهلاك المُنتَج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلما رأينا منتجًا ثقافيًا أو نصًا يحظى بقبول سريع ومتعدد، فنحن في لحظات الفعل النسقي المضمر»[٧].

تأسيسًا على تلك النقاط المجملة التي يمكن أن تشكل مدخلًا منهجيًا، فإنني أستهدف في هذا البحث تحليل مجموعة متنوعة من النصوص الأدبية والحكايات الشعبية المرتبطة بالطفل الإفريقي، والمتصلة بعالمه وإشاراته وكيفية رؤية الجماعة له وأنماط الوعي، الخفي والمضمر، والمتكون عبر الصياغات اللغوية والشخصيات والحيوانات والخرافات والرموز، وذلك من خلال دراسة ثلاث نقاط، هي:

١- الأشكال والدلالات

٢- الوظائف والعلامات

٣- رؤية العالم.

١- الأشكال والدلالات

تتعدد أشكال أدب الطفل الإفريقي ومصادره المستمدة من الحكايات الشعبية والتراث الجماعي والخبرات الاجتماعية والصور المركزية وتحوُّلات الحياة والمصائر الفردية، ومع تعدد الأشكال والمصادر هناك تنوُّع لافت في بنية الحكايات وتكوين العالم المُتخيَّل، سواء من حيث تجليات المكان وانتظام السرد وتعدد المنظور والبنية الزمنية، أم من حيث امتلاء الكتابة بالطيور والحيوانات والزواحف والبشر في نسيجٍ لغويٍّ ودلاليٍّ متصل ومُركَّب، هنا يمكن أن نلاحظ أن وجود هذه الكائنات ليس قائمًا على التجاور والتتابع، وإنما هو وجود متداخل ومتشابك، وجود

حواري بمعنًى ما، فالطائر في النص – كمثال استدلالي – لا يوجد باعتباره نوعًا في ذاته، بل هو يوجد في تقاطع وجودي وتراسُل حواري مع الشجر أو النهر أو الحيوان أو البشر، بما يشي بصدور الحكاية عن عقل جمعي يرى العالم موحدًا بفضاءاته ومخلوقاته وعلاقاته، ويتصور الكائنات والأشياء والموجودات كلها مبثوثةً ومنضويةً في وحدة الوجود.

إلى جانب هذا التصور المركزي، هناك تقنيَّات وحيَل كتابية متعددة، ابتداءً من المفارقات الضِّديَّة والسرد المتقطع وتعدد منظور الشخصيات، وموقع الراوي وهيمنته على مسار الحكاية، ثم انقطاعها ليتحول الراوي ويصبح شخصيةً متداخلةً في الحكي.

تلك إشارات مجملة واستهلالية لتعدد أشكال أدب الطفل الإفريقي ومصادره وتقنياته، وهو ما أحاول في الفقرات التالية رصده بشكلٍ تفصيليٍّ بدرجةٍ معينة، وذلك من خلال مجموعة من القصص قمت بترجمتها، كما سبقت الإشارة، وأخرى متاحة ومترجمة في مصادر مختلفة.

في قصة إثيوبية "العكس" وهي من ترجمتي، نلتقي برجل وزوجته التي تفعل وتقول دائمًا عكس ما يريد أو يطلب، يقول الرجل، سنبني بيتًا من الخشب فوق التل، فتقول المرأة: لا من الحجر، وجوار النهر، يقول سنربي بطًا، فترد: لا دجاجًا، يريد طعامًا، فتعطيه ماء، يقترح زيارة أبيه، فتصطحبه لأمها، يزوره أصدقاء، وفي غمرة الانتشاء باللقاء يطلب الرقص، لكنها تعترض قائلة، لا سنحكي حكايات.... وهكذا، هي المرأة الضد التي تعكس الأقوال والأفعال دائمًا، لا عن عِنْدٍ وكيد كما يبدو من سياق الحكي، ولكن عن طبيعة عكسية، تتكون رغباتها وتصدر كلماتها نقيضًا للآخر وتضادًا – يكاد أن يكون غريزيًا – لصاحبها في المنزل وشريكها في الحياة.

تثير العلاقة الضدية بين الزوجين ردودًا وانطباعاتٍ متعددةً ومتسعةً لدى أهل القرية، وتصبح مثار تعليقاتٍ وآراء تدور في مجملها حول التعاطف الجماعي مع الزوج القابل في انسحاق عنادًا يكاد أن يشمل كل شيء: الكلام والطعام، السير والنوم، الرزق والعمل، والبيت والوقت. وتستمر الحياة بينهما هكذا مع شيءٍ من القبول الضمني والتعود اليومي، هما نقيضان يتحركان في شرنقة واحدة، وفي يومٍ ذهبا لزيارة صديق، وأثناء العودة، تهب عواصف وأمطار، يتسع النهر وتجرف المياه كل شيء: الأشجار والأحجار والطريق، قال الزوج محتاطًا: عبور النهر الآن ليس آمنًا، سنبقى حتى تنحسر المياه، لكنها اعترضت وفق عادتها في الكلام المضاد، ليس فقط للزوج ولكن للطبيعة ذاتها، فالنهر هادئ والمياه منحسرة والعبور آمن، هكذا تجاهلت ما تراه من ظواهر الطبيعة الغاضبة والخطرة، وكأن تكوينها القائم على الكلام الضد والفعل العكسي، يتبدَّى في

اعتراضٍ دائم وجذري مع الطبيعة والعالم وغير مقتصر على رجلٍ أو علاقةٍ أو حدثٍ يومي.

يوافق الزوج على عبور النهر، ولكنه يذهب أولًا ليختبر المياه الهادرة والفيضان الصاخب، ومن الضفة الأخرى، وقد اكتشف الطريق الآمنة، يطلب منها السير في اتجاه معين متجنبةً حفرة كبيرة وهديرًا مائيًا، ولكنه – مجددًا – أسْر الطبيعة وقدرية التكوين، سمعت المرأة النداء وعرفت يقينًا الخطوة الخطأ، ولكنها لم تستجب لتحذيراته المشفقة والحانية، اختارت للعودة طريقًا عكسية واتجاهًا نقيضًا، فهي دائمًا تسمع عكس ما يقول وتفعل ضد ما يريد، وهكذا غمرتها المياه وذهبت عميقًا في القاع.

تلك كانت القصة التي ترجمتُها وقمتُ بتلخيصها الآن، تمهيدًا لتحليلها مُركِّزةً على البنية والوظيفة والدلالات، ولكني أختار الآن قصة ثانية متماسَّة جزئيًا ومتداخلة مع قصة "العكس"، وهي قصة "إن المعروف لا يضيع" التي تحكي عن امرأة لا تحب شيئًا أكثر من أن تسيطر على زوجها، وفي أحد الأيام خطر على بالها أن تذهب إلى أحد العرَّافين، وفعلًا ذهبت إلى أحد العرافين وجلست إليه، ثم قالت له: أريد أن تعطيني شيئًا أستطيع أن أسيطر به على زوجي، بحيث لا يستطيع أن يرفض لي طلبًا، فقال لها العراف: أستطيع أن أساعدك حقيقةً ولكن يجب أن تحضري لي لبن بقرة وحشية لأنه من مُكوِّنات الدواء، فكرت كثيرًا ثم سألت العراف عن كيفية الحصول على لبن البقرة الوحشية، فقال لها: الأمر متروك لك، إنما المهم أن تحضري هذا اللبن، فامتثلت لما يريد وذهبت.

وعندما وصلت إلى البيت، أحضرت الذرة والفول ونظفتهما، ثم قامت بطحن الذرة، وحزمت أمتعتها وتوجهت إلى الغابة بحثًا عن لبن بقرة وحشية، وبينما هي تتجول في الغابة، رأت سربًا من الأبقار الوحشية في المرعى، ومن هنا أخرجت ما أحضرته من طعام لإغراء هذه الأبقار الوحشية ووضعته في مكان، ثم تنحَّت قليلًا وجلست، وبينما كانت جالسة، إذ ببقرة وحشية مع رضيعها وهي تحيطه بكل رعاية حتى لا يمسه شيء، وبمجرد أن رأتها هذه البقرة هجمت عليها بعنف وقسوة، فاستولى الخوف على المرأة وفرَّت مسرعةً وهاربة. أما البقرة الوحشية فرجعت وأكلت ما أحضرته المرأة ثم واصلت مسيرتها داخل الغابة.

وعندما هدأت المرأة رجعت إلى المكان الذي هجمت فيه البقرة عليها فوجدتها قد أكلت كل شيء ولم يبقَ إلا الإناء الفارغ، وعندما رأت ذلك أخذت إناءها ورجعت إلى بيتها، ولكنها لم تنتظر إلى الغد حتى أعدت مثلما صنعت بالأمس ذرة وفولًا لإغراء البقرة الوحشية، وبعد أن

ودعت زوجها مساء اليوم التالي توجهت أيضًا إلى الغابة حيث الأبقار الوحشية، ولما وصلت إليها وضعت الطعام في المكان نفسه الذي اختارته بالأمس، ثم تنحت قليلًا وجلست، وبعد قليلٍ من الوقت خرجت البقرة الوحشية ذاهبة إلى المرعى، وبمجرد أن رأت الطعام وقفت وبدأت تأكل حتى شبعت ولم تهاجم المرأة كما حدث بالأمس، وهكذا كانت المرأة تفعل كل يوم حتى حدث نوع من الأُلْفة بينها وبين البقرة، حيث كان كُلٌّ منهما ينتظر الآخر إذا تأخر، ولما لاحظت المرأة أن الألفة قد تنامت بينهما، أخذت إناءً صغيرًا ذات يوم وهي ذاهبة إلى الغابة لتقديم الطعام إلى البقرة الوحشية، وعندما وصلت قدمت الطعام لها، ثم قامت وأحضرت الإناء الصغير وبدأت تحلب اللبن والبقرة تأكل، وقبل أن تنتهي البقرة من الأكل كانت المرأة قد ملأت الإناء الصغير.

وعندما وصلت إلى البيت أخذت الإناء المملوء باللبن وذهبت به إلى العراف الذي تعجب باسمًا، ثم سألها عن كيفية حصولها على اللبن، فقالت له: الاحترام والإحسان والعِشرة الطيبة هي أسباب حصولي على اللبن.

فقال العراف: حسنًا! إذا جربتِ هذا الأسلوب الذي حصلتِ به على لبن البقرة الوحشية مع زوجك فستسيطرين عليه، وإذا كنتِ قد سيطرت على البقرة الوحشية بهذه الأشياء، فما بالك بزوجك الذي هو إنسان وليس وحشيًا؛ رضيت المرأة بالفكرة ورجعت إلى بيتها وبدأت تجرب هذه الأشياء، ولم يمضِ وقت طويل حتى علم أهل القرية كلها أنها قد سيطرت على زوجها [٨].

بهذه اللقطة الموحية والدالة وضع الراوي / الكاتب الختام الدالّ للقصة والمغاير كليًا لنهاية القصة الأولى، وهناك قصص أخرى متماثلة مع القصتين، ولكني أكتفي بهما في سياق تحليلي للتصورات الفكرية والتربوية لأدب الطفل الإفريقي.

إن أول ما يمكن رصده هنا هو الصورة النمطية للمرأة الزوجة، في القصة الأولى "العكس" تتبدى صورتها في قالب يشبه الكوميديا الاجتماعية، كوميديا المفارقات والنمط، هي الضد الدائم والتضاد المطلق للزوج والطبيعة، بينما يظهر الرجل في صورة نقيضة، حانيًا وراضيًا ومبصرًا، تكوينان متضادان، كُلٌّ منهما في أقصى درجة وجود ممكنة، كل منهما نمط دال على قيَم اجتماعية معينة: القبول والعناد، الهدوء والحكمة، في تعارض وجودي ودلالي مع القسوة والصخب، وينسج الراوي حكايته عبر جمل متقابلة يلتقط بها التعارضات اللغوية والسلوكية بين الضدَّيْن، ويختتم اللعبة بما يكاد أن يكون غضب الطبيعة على المرأة، وكأنها تضيق بالزوج لا بها، فتهبُّ معترضة عليها ورافضة بديلًا عن رضاه الساكن وقبوله الدائم.

في القصة الثانية، كما ترى الدكتورة نادية الباجوري، يبدو السحر مهيمنًا وفاعلًا، فالمرأة تستنجد بعراف الجماعة طالبة منه إعطاءها شيئًا تستطيع به أن تسيطر على زوجها، فلا يرفض لها طلبًا ولا يعترض على احتياج، استجاب لها العراف وطلب منها إحضار لبن بقرة وحشية، وذهبت المرأة بالطعام للبقرة عدة أيام، وقامت بمحاولات متعددة حتى استطاعت ترويض البقرة الوحشية، وتم حدوث الألفة بينهما مما أدى إلى حصول المرأة على ما تطلب من البقرة والزوج معًا، وتشير الحكاية إلى الدور المحوري الذي يقوم به العراف في المجتمعات التقليدية، فهو عبر الإيمان الجماعي والاعتقاد في بصيرته الكاشفة يمثل حافظ الأسرار التي تتعلق بعالم ما وراء الطبيعة، وهو المرشد للقبيلة والفرد والمتنبئ بالمصائر.

ومن زاويةٍ أخرى، وكما تشير الدكتورة "غرَّاء مهنَّا"، فإن الدراسات الحديثة وخاصة تلك المرتبطة بمنهج النقد الثقافي تتجاوز في بحثها الصورة النمطية للمرأة في الحكاية الشعبية، تلك التي تشكل مادة أولى وأساسية للكتابة للطفل، وذلك لأن صور المرأة في تلك الكتابات ناتجة عن ثقافات وتصورات موروثة وراسخة، فالأميرة النائمة وسندريلَّا وبياض الثلج، كأمثلة توضيحية، شخصيات مستسلمة للمصائر المُقدَّرة، لا تثور وإنما تتقبل المقادير خاضعةً ومستكينة؛ لذلك يحاول الكُتَّاب الحديثون أن يغيروا من هذه الحكايات القديمة التي لم تعُد قابلةً في صيغتها الأولى للتحاور مع المعطيات المعرفية والاجتماعية الراهنة، فلم تعُد ذات الرداء الأحمر ساذَجةً وضعيفة، ولم تعد الأميرة النائمة في تابوتها تنتظر قبلة الأمير ليعيد إليها الحياة، ولم تعُد سندريلَّا مستسلمةً لزوجة أبيها، غير قادرة على الرفض أو الحركة المضادة.

وإذا كان لي هنا أن أستطرد قليلًا، وبشكلٍ جزئي، فإنني أود التأكيد على ما ذهبت إليه الدكتورة "غرَّاء مهنَّا"، حين أشارت إلى مجموعة باحثين اهتموا بدراسة التاريخ الثقافي العربي من زاوية التوازن الاجتماعي، وهي المجموعة التي بدأت منذ عام ٢٠٠٢ (المرأة والذاكرة) إعادة كتابة الحكايات القديمة برؤية حديثة ومغايرة، تصبح المرأة معها مستقلة وأكثر نشاطًا وتحررًا، من هنا، وفق التحويل الذي أجروه في علاقات الحكايات القديمة وبنيتها، فإن الشخصيات خاصة النسائية منها، تعكس في الحكايات الحديثة قيمًا جديدة عكس القيم التي كانت سائدة في الماضي، ففي مصباح علاء الدين تم استبدال امرأة جميلة تمتلك القدرة على تغيير التصورات والاعتقادات الموروثة بالعفريت الذي يسكن الفانوس، وهكذا تخرج المرأة من الصورة النمطية السلبية التي كانت مهيمنة عليها [٩].

أتجاوز هذا الاستطراد العابر، لأعود إلى ما أحاوله من تحليل للقصتين اللتين لخصت الخطوط الرئيسة لهما في الفقرات السابقة، فرغم أن صورة الزوجة فيهما نمطية وسلبية، فهي في القصة الأولى تعارض بشكل آليّ وغريزي كلمات الزوج وأفعاله، وتخالف حتى الطبيعة المرئية، وفي الثانية، هي تريد السيطرة الكاملة على الزوج والهيمنة على العلاقة بينهما، رغم ذلك، فإن القيم التربوية المتسربة إلى الطفل تُكسبه معرفة بطبيعة العلاقة بين شركاء الحياة والمنزل، فالتضاد سلبٌ للمشاعر، والعناد تقويض للمحبة، كما أن الهيمنة كما تبدَّت من احتواء المرأة للبقرة هي في شروطها الأولى اتصال واندماج والتقاء.

ولعلنا نلاحظ أن المرأة هنا طلبت مشورة العرَّاف، وهو المبصر والكاشف والرائي في الأعراف القبلية؛ مما يعنى أنها لم تبادر بفعل ولم تبدأ بسلوك، وإنما أجَّلت ما تريد حتى تتلقى حكمة العراف وإشاراته، وحينما أشار عليها بإحضار لبن بقرة وحشية، كان يعرف أن ترويض البقرة يعني امتلاك المرأة قدرة الاحتواء وطاقة الحب ومَلكَة اجتياز الصعوبات والمخاطر، وهي الصفات التي إن امتلكتها الزوجة أصبحت ملكة على ذكور الخلية وصانعة الشهد ومالكة الرحيق.

وفي قصة "العكس"، تحذير تربوي واضح من خطر العناد والتضاد اللذين إن ارتضاهما الزوج رفضتهما الطبيعة، وفي القصتين معًا، حس ساخر شفيف ونزعة كوميدية ظاهرة، فعناد الزوجة وخلافها الدائم حول بناء البيت والطعام والرقص وعبور النهر، هو تكوين كوميدي لأنه يصدر عنها بشكلٍ آليٍّ وطبيعيٍّ وتلقائيّ؛ مما يثير مع الرفض القطعي لها ضحكات المتلقي والقارئ؛ كذلك المرأة الأخرى التي تستطيع احتواء البقرة والرضوخ لها فيما هي تريد الهيمنة الكلية على الزوج الغائب في الحكاية والحاضر في بناء الدلالة، بمعنى أن الزوج لا حضور له في الحكاية ولا وجود في المَشاهِد، فالمرأة والعراف والبقرة هم فقط من يوجد بينما يغيب الزوج كليًا، ورغم غيابه هذا، يظل قيمة مهيمنة على السرد ومكونة للمعنى العام.

هذا الحس الساخر القريب من الكوميديا الاجتماعية يشيع في قصص إفريقية أخرى، ومنها قصة قمتُ بترجمتها تحت اسم يشي في ذاته بما فيها من فكاهة شفيفة تقترب من الهزليات الشائعة أو "الفَارْس" بالاصطلاح المسرحي.

القصة هي "حَسَاء الحَسَاء" وتحكي عن صاحبين "أرها ونيكل"، اصطاد أحدهما أرنبًا وذهب به إلى منزل صديقه طالبًا أن تطبخه الزوجة، استبقاه صاحبه للعشاء، كان الطعام طيبًا؛ لأن الزوجة ماهرة، ولحم الأرنب شهي. في اليوم التالي، جاء رجل إلى صاحب البيت وأخبره أنه

صديق "نيكل" الذي أحضر الأرنب بالأمس، رحب به "أرها" ودعاه إلى العشاء الذي هو حساء الأرنب، وفي اليوم الثالث، جاء رجل آخر وقال إنه صديقُ صديقِ "نيكل"، وكعادته استبقاه صاحب البيت للعشاء، وقدم له شرابًا مصنوعًا من الماء مع ما تبقى من حساء الأرنب، وهكذا في باقي الأيام، يتوافد أصدقاء الأصدقاء، فيطلب منهم تباعًا صاحب البيت المبتلى بالأرنب البقاء للعشاء، لتنتهي المساءات المتكررة باحتساءِ ماءٍ ساخنٍ هو حساء حساء حساء الأرنب.

يتمثل في تلك القصة جوهر الكوميديا وعناصرها الأولى، فهي ومضة مكثفة وساخرة أشبه بـ "القفشة" المبنية على التكرار، فالصاحب الذي اصطاد الأرنب أرسل صديقًا، وبدوره أرسل ثانيًا، وهكذا، ومع تكرار الزيارات للعشاء يتناقص الحساء ويصبح مجرد ماء ساخن هو حساء حساء ما كان في يوم ما أرنبًا.

هذا التكرار الحركي أشبه باللَّزْمات اللُّغَويَّة؛ أي تكرار عبارة أو مفردة تتخلل الكلام وتميز قائلها وتثير التعليقات الضاحكة، كوميديا الحساء والزيارات المتكررة وصاحب البيت الذي ابتلاه صاحبه بأرنب ظنه غنيمة، فإذا هو الذي يتحول إلى غنيمة للأصدقاء المتوافدين، هذه اللقطة تقترب بحسها الكوميدي من الكاريكاتير أو الفَارْس، ورغم أن التصور الشائع للكاريكاتير يعتبره مجرد فرع من فروع الرسم يعتمد على التهكم والهزليات البصرية والتلاعب في نسب الأحجام والأشكال، مركزًا على العيوب والأخطاء بأسلوب تعبيري ساخر متهكم يعتمد على المبالغة في تصوير الشخصية أو الموقف، بمعنى أن الرسام يتلاعب بالمظاهر المادية للشخصية من أجل إبراز مفارقة أو تصوُّر أو مَلْمَح نفسي [١٠]، رغم ذلك، فإن المنهج يبدو مختلفًا قليلًا في القصص الثلاث، فإذا كان الكاريكاتير في الرسم تجميدًا لحركة حية يراها المتفرج بوضوح، فإنه في القصة الإفريقية تحريك لوقفة متجمدة عبر موقف متطور، ومتكرر، بمعنى أن الكتابة هنا امتلكت حريةً أكبر من الرسم الكاريكاتوري الذي يتحرك في حدود الملامح المادية لموقف معين، مع إضافة جملة أو جملتين من الحوار الذي قد تحتاجه الصورة لتوضيح المعنى، أما القصة هنا فقد انتقلت من الحدود الضيقة للملامح الجسدية والمادية الثابتة إلى الحركة الممتدة بطول المشاهد والمواقف والمفارقات.

إن عنصر المبالغة سواء في التكوين المخالف والمضاد في قصة "العكس" أم التكرارات اليومية واستنساخ الشراب في قصة "حَسَاء الحَسَاء"، موجود في كل اللمسات الكاريكاتورية التي يضفيها راوي الحكاية وكاتبها إلى الشخصيات واللقطات، وهو عنصر يشترط توافر الجدية

في جوهره رغم مظهره الساخر والمثير للضحكات، ذلك أن هدف القصة المقدمة للطفل لا يكمن في إثارة الابتسامات والحس الساخر قدر ما يتركز في الإيحاء بقيَم تربوية وتصورات مضافة إلى المعرفة والإدراك.

في هذا السياق، أود أن أرصد مفارقة لافتة في تلك القصص، فالكاريكاتير السردي – إن صح التعبير – يقوم بوظيفتين متناقضتين كليًا في الوقت نفسه، الوظيفة الأولى أنه يخفف من وقع الأثر المأساوي عن طريق المرح والدعابة والمفارقة والتهكم، أما الوظيفة الثانية فإنه يكثف الإحساس بالجانب المأساوي ذاته، وقد نتساءل كيف تؤدي البنية الهزلية بسردها الكاريكاتوري وحِسِّها الساخر وظيفتين تنسخ إحداهما الأخرى، الإجابة متضمنة في طبيعة الأدب التي تقوم على العناصر المتصارعة والاتجاهات المتضاربة والعلاقات المتضادة [١١]، ومن هنا لا يؤدي الأدب وخاصةً أدب الطفل وظيفة محددة مثل تلك التي يؤديها الوعظ أو الإرشاد أو الخطابة، ذلك لأنه يعتمد على الأبعاد والتنويعات والتفرعات التي ينشأ عنها التناقض والتضاد والتصارع.

هذا التصارع بين الموجودات وعناصر الطبيعة يتبدَّى في نسيج شفيف ورؤية وجودية وحركة حية، وأيضًا بنزوع كوميدي خفي ومكثف، في قصة قمتُ بترجمتها بعنوان: "الأفعى".

تحكي القصة عن أفعى قاسية وشريرة تأكل من تجد في طريقها من الأبقار والأطفال وحتى الرجال، طاردها أهل القرية لقتلها، لكنها فرت إلى حديقة بستاني طالبةً منه حمايتها، فخبَّأها تحت حجر في الحديقة، وحين انصرف أهل القرية، خرجت الأفعى تريد طعامًا، قالت للبستاني: ليس أمامي غيرك، سآكلك الآن، رد غاضبًا ومتعجبًا: لقد آويتك وحميتك من القتل، فهل يكون الجزاء هو الموت، أنت أفعى شريرة، لكنها فاجأته بقولها، لا البشر هم السيئون.

مع هذا الخلاف، قررا الاحتكام إلى الشجرة التي قالت بأسًى واضح، أنا أفرد ظلالي وثماري للبشر، ولكنهم يجيئون بالفؤوس ويأخذون الخشب ليوقدوا نارهم، وهكذا، فإن الأشجار طيبة والبشر سيئون، ذهبا إلى النهر لاحتكامٍ مماثل، فقال: إنني أقدم الخير وأعطيهم الماء، ولكن البشر يقذفونني بالحجارة، الحشائش حينما ذهبا إليها قالت كلامًا شبيهًا بما قالته الشجرة والنهر، وأثناء ذلك هبت الرياح، فاحتكم إليها البستاني والأفعى، فجاوبت بما يشبه تلخيص الحياة، قالت الريح: كلنا نحب الحياة، الشجرة تريد أن تحيا، والنهر يريد الجريان، والحشائش تريد النهر، والأفعى تريد الطعام، والبشر يريدون الخشب والنباتات والنهر، قالت الريح ذلك وأخذت في الرقص، وعلى إيقاعاتها المنتظمة رقصت الحشائش وفروع الأشجار والمياه في

النهر؛ وكذلك رقصت الأفعى، حين رأى البستاني ذلك أسرع عائدًا إلى بيته راقصًا؛ لأن الطبيعة تريد الحياة. القصة كما هو واضح تمجيد للحياة ونشيد لها، ورغم أنها ابتدأت بالصراع ورصدت ظواهره، فإنها انتصرت للوئام والمحبة، بحيث طوت في ختامها الراقص لقطات العداء والانفصال بين المخلوقات والبشر، الحشائش والنهر والشجر والأفعى يرون الإنسان معاديًا وسالبًا لوجودهم، النهر يعطيه الماء والشجر يمنحه الظلال، وهو يقطع الجذوع والفروع ويقذف الأحجار في المياه، لكنهم مع لمسة الرياح ورقصتها يتجاوزون الأسى والعداء منخرطين في نشيد كُلِّي لما تهبه الحياة بما في ذلك التعارض، وكأن الرياح تقول إن الحياة قائمة على مبدأ النقيضين ومبنية على الثنائيات الضدية، ولكنها – أي الحياة – طاقة نشوى مبثوثة في مخلوقاتها كلها.

يقوم بناء القصة على رمزية الأفعى التي تتجدد من ذاتها، والرياح التي هي طاقة الحركة والتغير، الحية ملتصقة بحكم تكوينها الزاحف بالأرض، بينما الرياح هبة الفضاء، التناقض بين الالتصاق بالأرض والزحف عليها والاختباء فيها، وبين الامتداد الفضائي والعصف المتحرك؛ أي بين الأفعى والريح، هذا التناقض هو ما يشكل الدلالة الكلية للنص، فضلًا عمَّا يحفل به من إشاراتٍ لوحدة الوجود، ليس العالم هنا ممتلئًا بكائناته من الأشجار والمياه والرياح والزواحف والبشر، بل هو مخلوقاته ذاتها، ليس العالم إطارًا مكانيًا أو سياقًا زمينًا تتجلى فيه المخلوقات متصارعة أو متجاورة أو متحاورة أو متوائمة، ليس العالم منفصلًا أو محيطًا لما يتحرك فيه ويتكون، بل هو الكائنات والدوام والثبات والحركة، هو التجلي الدائم والأبدي لوحدة الوجود.

هذه الوحدة التي اتخذت في قصة "الأفعى" طابَعًا وجوديًا تتخلل نصوصًا أخرى وتشكل رؤيتها الكلية كذلك، رغم تعدد الأبعاد والرموز والدلالات بين ما هو سياسي أو عقائدي أو فردي، فما ألاحظه بشكل مجمل هو شيوع تصور قائم على الوحدة لا التعدد، على الانصهار لا الانقسام، على التصالح لا التضاد والتصادُم، حتى لو كانت القصة في سياقها المتتابع أو وحداتها الجزئية تشي بما يتناقض مع ذلك ويتعارض، فقصة "الأفعى" مثلًا تعكس في مشاهدها الأولى والمتتابعة نوعًا من التعارضات بين البشر والمخلوقات الأخرى، ولكنها تنتهي كما سبقت الإشارة بوحدة وتناغم وتصالح، وحدة مصدرها الريح وهي طاقة الحركة وعلامتها الكونية، وكأنما القصة تشير بذلك إلى أن الحركة لا الثبات، والتغير لا الكمون، هما ما يعطي الحياة امتلاءها الغني بالوجود وما يجعلها رقصة اجتلاء ونشيد بقاء.

شبيهٌ بذلك قصة أخرى تحمل عنوانًا دالًا وموحيًا هو "هديل الحمامة كلام لا يفهمه إلا

العاقل"، تحكي القصة عن امرأة تُسمى "جما" خرجت ذاتَ يومٍ من مدينتها قاصدةً المدينة لتزور والديها اللذين يعيشان فيها، وأثناء الطريق قابلها بعض الأشقياء، وقاموا بالتهليل خلفها ورميها بالحجارة لأنها قروية، زينتها وملابسها مختلفة عنهم، وكانوا كلما رأوها تصرخ أمعنوا في رميها بالحجارة، ومنهم من أخذ يلطمها، وأسقطوا بعض الهدايا التي أعدتها لوالديها.

أسرعت "جما" إلى منزل الأمير، ورفعت إليه شكوى، فقال لها الناس: الأفضل أن تصبري بدلًا من أن ترفعي الشكوى إلى الأمير، ستُتعبين نفسك بلا فائدة، إن الإبرة لا تحفر بئرًا.

قالت "جما": إذا لم أذهب إلى الأمير، هل تدفعون لي ثمن ما أفسدوه؟ ثم همَّت بالذهاب، فقال لها رجل عجوز : "يا ابنتي لا ترفضي كلام الناس، هذا الأمير وجوده كعدم وجوده، فهو لا يهتم بمَنْ يسبُّه، فهو طالما يملأ بطنه، لا يهتم بشيء أو أحد، في هذه المدينة يسرقك اللصوص الآن في وَضَح النهار، إذا كنتِ قوية تستطيعين أن ترديهم بقوتك، وإلَّا تصبرين وتسلمين أمرك لله".

عندما سمعت "جما" هذا الكلام، انحنت وشكرت العجوز واتجهت إلى قصر الأمير وهي تبكي، فلما وصلت لم تتوقف إلا أمام مجلسه، حيث يجتمع رجال الحاشية، وانحنت وقالت: "نصرك الله، عندما كنت قادمة إلى هذه المدينة اعتدى عليَّ بعض الناس، وضربوني، وأهدروا كرامتي وسلبوا متاعي وجروا، وحاولت أن أكظم غيظي وأتركهم، فعجزت؛ لذلك جئت إليك الآن لتساعدني، لا أريد أن تجمعهم وتعاقبهم، ما أريد أن تساعدني به هو أن تعلمني كيف أصبر ولا أهتم بما حدث من أمور، كما سمعت أنك تفعل، وأن تساعدني كما ساعدك الله، حتى أصبر دائمًا على ما يفعله الناس بي؛ لأن الرؤساء جاءوا لا لكي يحتكم الناس إليهم، وإنما كي يتركوهم يعيشون حياة السمك في الماء، كُلٌّ تحميه قوته.

عندما سمع الأمير المرأة فهم مقصدها، وصار كمن استيقظ من النوم، وبدأ يجمع هؤلاء المعتدين وعاقبهم، وأحضر مالًا كثيرا وقدمه إليها تعويضًا عمَّا فعلوه بها، ومنذ هذا اليوم أصبح يهتم بأمور مُلْكه".

قال الناس : إن هذا الكلام الذي قالته "جما"، لا يفهم معناه إلا أصحاب العقول فقط [١٢].

عبر هذا الاستعراض المجمل لبعض قصص الطفل الإفريقى ومصادرها من الحكايات الشعبية، واتصالًا بما حاولتُه في الفقرات السابقة من استكشاف البنية الكوميدية لهذه الأعمال، فإنني أود الإشارة إلى تخلل وتداخل الأنماط الكوميدية فيها على نحوٍ يجعلها – أي القصص – تجليًا لافتًا للأشكال التي عرفتها الكوميديا، بما في ذلك الكوميديا المرتجلة.

لقد اصطلح النقاد والباحثون على تقسيم الكوميديا وخاصة الجانب الكاريكاتيري فيها إلى ثلاثة أنواع : كاريكاتير الشخصية، وكاريكاتير الموقف، وكاريكاتير الفكرة، وهذه الأنواع موجودة في الأدب كما هي موجودة في الرسم، ففي كاريكاتير الشخصية يسعى الفنان إلى تكبير أو تصغير خطوط الشخصية بهدف إبراز مدلول معين، من خلال تحطيم نسب التوافق الظاهري بين الملامح المميزة وتركيز الأضواء الكاشفة على الخلل النفسي أو الفكري أو الوجداني أو المنطقي أو الاجتماعي في الشخصية، وعملية التركيز هذه تجعل هذا الخلل يبدو وكأنه المحرك الوحيد لفكر الشخصية وسلوكها كما فعل موليير في مسرحية "البخيل"، وشكسبير في مسرحية "تاجر البندقية"، وكما يفعل معظم رسَّامي الكاريكاتير الذين يبتكرون الأنماط التي تمثل أنواع الخلل النفسي والاجتماعي المتعددة. ولعل ذلك ما نلاحظه في قصة "العكس" كما سبقت الإشارة.

وكاريكاتير الموقف لا ينفصل كثيرًا عن كاريكاتير الشخصية، فإذا كان كاريكاتير الشخصية يعالج الكيان النفسي الذاتي للإنسان، فإن كاريكاتير الموقف يلقي الأضواء على الكيان الاجتماعي الخارجي للإنسان؛ أي أنه يركز على أشكال السلوك الناتجة عن العلاقة بين مجتمع معين وعصر معين وبين المصائر الفردية، ومن الطبيعي أن يتغلغل هذا النوع من الكوميديا في كل التقاليد الراسخة خاصة السلبية منها [١٣]، وهو ما يتبدَّى جليًا في القصص التي رصدتها، وتحديدًا قصة "هديل الحمامة"؛ وكذلك قصة "التاجر والغلام" التي تعدُّ تجسيدًا دالًا لهذا النوع الكوميدي المتداخل مع النسيج الاجتماعي للجماعة والكاشف عن مُكوِّناتها الخفية وجانبها الهزلي.

في القصة قابل أحد التجار غلامًا فسأله الصحبة للتجارة، وقال له: عندما نعود سأعطيك شيئًا لأكل اللحم، فذهبا معًا وعندما عادا من تجارتهما اشترى التاجر سكينًا وأعطاها له وأذن له أن ينصرف، فخرج الغلام وهو يبكي فاشتكى إلى القاضي؛ فاستدعي القاضي التاجر وقال له: هذا الغلام يقول إنك لم تُعطِه أجره.

فقال التاجر: لقد أعطيته، فقال الغلام: هذا كذب لم يُعطني شيئًا إلا هذه السكين الصغيرة، فسأل القاضي التاجر قائلًا: أهذا صحيح؟

فقال التاجر: نعم هذا صحيح لأنني سابقًا قلت: إننا عندما نعود سأعطيه شيئًا لأكل اللحم، وها هو لقد أعطيته، فقال القاضي: حسنًا، لقد فهمتُ وعندئذٍ أمر بأن يحضر لحمًا، فقال القاضي: أيتها السكين كُلِي اللحم، فلم تأكل السكين اللحم.

حسنًا، لقد رأيتم أن السكين لم تأكل اللحم، ولكنها الأسنان ما يأكل، فتُقلع أسنان التاجر

وتُعطى للغلام، هكذا قال القاضي، وبدأ في خلع أسنان التاجر الذي عندما شعر بالألم قال: توقف يا رجل، كل ما أمرتني أن أعطيه سوف أعطيه [١٤].

تلك كانت التقاطة مكثفة لكوميديا الموقف، أما كوميديا الفكرة فتستخدم المبالغة – أهم أسلحة الكاريكاتير بصفة خاصة – في تضخيم فكرة معينة، وكأنها تضعها تحت عدسة المجهر حتى يتضح سخفها وعبثيتها، وغالبًا ما يمارس الفنان، كما يرى نبيل راغب، هذه العملية من خلال تصغير نسب الأفكار الأخرى التي تستوعبها في مواجهة الفكرة الرئيسة التي يدور حولها العمل الفني، حتى يبرز التناقض الشديد بين عبثيتها وبين منطقية الأفكار الأخرى، وكان مسرح العبث المعاصر على رأس المسارح الطليعية والتجريبية التي استخدمت الكاريكاتير لإظهار عناصر العبث التي تحكم الأفكار التي تتحكم في سلوك الناس دون إدراك لعبثيتها؛ ولذلك قال يوچين يونيسكو – أحد رواد هذا المسرح – إن مهمة المسرح تكمن في إبراز العبث الذي يظنه الناس المنطق بعينه نتيجة للتكرار والرتابة وضياع المعنى والهدف، فليس من وظيفة المسرح أن يبارك ما اتفق عليه الناس، بل عليه أن ينتقد ويرفض ويسخر من هذا العقد الاجتماعي الذي لا تبرره الحقيقة الإنسانية، المثال الدال على هذا النوع هو قصة "المعروف لا يضيع".

لديَّ هنا افتراض يحتاج إلى مادة توثيقية واستدلال علمي ليسا متوافرين الآن؛ ولذلك تظل الفكرة التي أود طرحها هنا مجرد افتراض، وأعني بالفكرة المفترضة تلك أن تلك القصص الإفريقية صادرة عن كوميديا مرتجلة لفرق شعبية متجولة شبيهة بالكوميديا ديلَّارتى الإيطالية، فالعلاقات والنسيج اللغوي والقفزات والانقطاعات والتهكم والحس الساخر وبناء المواقف عبر التناقضات والتلخيص الكلي والنهائي بحس أخلاقي غالبًا، وغير ذلك من تقنيات وأشكال هي ما يبرر افتراضي الذي يظل محتاجًا، كما أوضحت، لاستدلالاتٍ مضافة.

فكما نعرف، فإن الكوميديا ديلَّارتي نوع من الملهاة الشعبية التي ازدهرت في إيطاليا في القرنين: السادس عشر والسابع عشر، وكانت تؤديها فرَق مدربة خصيصًا من الممثلين الذين يجيدون فن الارتجال والقفشات المستوحاة من جمهور العرض نفسه، ومما يسهل عملية الارتجال من وحي اللحظة أن الشخصيات والمواقف كانت نمطيةً إلى حَدٍ كبير، وتكاد تكون معروفة مسبقًا لدى الجمهور. كذلك يمكن اعتبارها كوميديا الفرق الجوَّالة أو كوميديا الأقنعة [١٥]، ولعل ذلك ما يمكن استشرافه ورصده في القصص التي تناولتها في هذه الكتابة.

٢- الوظائف والعلامات

تحدد الدكتورة "نادية عبد الفتاح الباجوري" الوظائف الأساسية لحكايات الطفل الشعبية في إفريقيا في عددٍ من الوظائف، هي: الاجتماعية والقرابية والدينية والسياسية.

وتشير إلى أن أنماط الحياة الاقتصادية لا تعني وصف الأنشطة والممارسات أو الوسائل والأدوات والآلات المستخدمة في الإنتاج، قدر ما تعني دراسة العلاقات الاجتماعية ذات الطابع الاقتصادى التي تكمن وراء هذه الأنشطة والممارسات؛ وكذلك دراسة العمليات التي تُستخدم فيها تلك الوسائل والأساليب الفنية التي يمكن عن طريقها تنظيم العمل الإنساني، وعلى ذلك، فحين نعرض بالوصف الأنشطة والأدوات والأساليب المستخدمة في الإنتاج، فإننا ندرسها باعتبارها عناصر أساسية لإمكان تحليل العلاقات وفهمها؛ بمعنى أن دراسة الأنماط الاقتصادية تتجاوز بالضرورة رصد الفعاليات والأنشطة إلى البحث عن القيَم والمعايير والعلاقات التي تحكم هذه الممارسات [١٦].

تلك الوظيفة القائمة على النسيج الخفي للعلاقات الاجتماعية ونمط التوارث فيها، تؤكده قصة "الإقامة في مكان واحد خطر" التي تحكي عن طفل كان يوجد في إحدى القرى يُسمَّى "جالابا" وكان كسلان، حاول أهله منعه من الكسل لعمل شيء يفيده دون فائدة، وكان أبوه حدَّادًا، فلم يتعلم الحِدَادة، وكان شغله الشاغل النوم فقط، مع أنه أكبر إخوته، إلا أنه الأقل فائدة، ورغم ذلك كانت أمه تفضله على سائر أولادها – ولذلك قيل أكثر الأولاد شقاوةً أقربهم إلى القلب – وتحثه على ترك الكسل، وتعلُّم أية صنعة، ولكنه لم يستجِب لها؛ ولذلك تركته، ومرت الأيام ومرض والده ومات ودُفن وانتهت مراسم التعزية والدعاء، بعدها طلبت الأم من إخوته الصغار الذي تعلموا حرفة أبيهم أن يشتغلوا في محل الحدادة، وقالت الأم لـ "جالابا": "هذا ما أخشاه؛ لذلك طالما طلبت منك أن تتعلم صناعة والدك ولم تُبالِ بما طلبته منك، وهؤلاء إخوتك يستفيدون مما تعلموا، وهم الآن ورثة محل الحدادة، وبذلك سيجدون ما ينفقونه في قضاء حوائجهم، وأنت لا شيء تستند إليه غير الحائط.

فقال لها "جالابا": لا شأن لي بذلك، ولا أريد أن أكون حدَّادًا، واشتغال إخوتي بالحدادة شأنهم، ويكفيني أن أقيم في مكانٍ واحد ما دمت لا أجلس على رأس واحد منكم، فأجابته الأم قائلةً: "يا بُني إن الإقامة في مكان واحد خطر، ويجب أن تحاول تغيير هذه الطبيعة لأنها لا خير فيها"، لكنه لم يستمع إلى نصيحة أمه، بل تعلم طبيعة سيئة أخرى، وهي ذهابه إلى الأماكن التي

يجتمع فيها اللصوص ولاعبو القمار لمشاهدتهم، وذات يوم دخل اللصوص بيت غني وسرقوه ونهبوا ممتلكاته وقتلوه، وذهبوا إلى مخبئهم وخبئُوا الأموال المسروقة، ثم حملوا معهم بعض النقود إلى المكان، ولم يعلم الطفل بمجيئهم فوضعوا سراويل الثريّ الملطخ بالدماء بالقرب منه ولاذوا بالفرار، قائلين: نحن محظوظون بأن وجدنا هذا النائم ووضعنا عليه السراويل، وعندما يُقبض عليه وقبل أن ينتهوا من التحقيق معه نكون قد بعدنا من المكان، ولما وصل خبر السرقة إلى الأمير، أمر بنشر الجنود للقبض على اللصوص، وتوجه الجنود إلى مكان لعب القمار لأنهم يعرفون طبيعة هذا النوع من الأماكن ونوعية الناس الذين يجتمعون فيها، بمجرد وصولهم إلى المكان وجدوا الطفل حاملًا سراويل ملطخة بالدم، فقد أخذ السراويل بعد أن استيقظ من النوم ظنًا أن فيها مالًا، وعندما رأى الشرطة حاول الهرب فتبعته الشرطة منادية: أمسكوا باللص، وهو يقول: أنا لست لصًا، حتى وصل إلى منزله، سألته والدته عمَّا حدث فلم يرد عليها في حينه، وحين هدأ أخبرها فقالت له أمه: لقد حذرتك من قبل ولم تسمع كلامي، فها هي عاقبتك، ولو كانوا قبضوا عليك لأعدموك، فاسمع كلام والدتك، فندم الصبي وعزم على ترك الكسل والاشتغال بحرفة والده وأصبح مواطنًا صالحًا، ويقول المَثَل: مَنْ لم يسمع الكلام اتركوه يعلمه الزمن [١٧].

تورد الدكتورة "نادية عبد الفتاح الباجوري" في سياق تحليلها للوظيفة الاجتماعية، إشارةً حول وراثة الابن حرفة الأب من خلال التلقين الذي يميز التنشئة الاجتماعية في المجتمعات التقليدية، والطفل في الحكاية هنا لم يكتسب الحرفة التي أتقنها إخوته، فافترقت المصائر ونمط الحياة، فبينما انتظم الإخوة في العمل والمنزل، تعرض هو لمخاطر كادت أن تُسقطه في الجريمة والانهيار، الحرفة هنا ميراث الأب وصورته، وهي بديله عندما غاب بالموت، والأم هي حافظة الإرث والصورة معًا، وكأن اكتساب مهنة الأب وتلقينها هما ما يحفظ النوع بمعناه الاجتماعي لا الجسدي، فالابن وفق التقاليد السحيقة التي تعكسها القصة يرث الشكل والملامح والهيئة عن أبيه، وعن طريق اكتسابه حرفته يرث وجوده ذاته، الجسم دليل انتساب والحرفة شاهد على دوام الأب في بَنِيه، ولهذا أوقعت القصة الصبي النَّزِق في الخطر، وأعطته أمان البيت والرزق فقط حينما استرد حرفة الأب وعاد إلى التناسل الاجتماعي الذي يضمن بقاء الجماعة ودوامها المتتابع.

من منظورٍ مغاير، تعدُّ العلاقات القرابية من أهم النظم التي يتكون منها البناء الاجتماعي، فهي نوع من الترتيب الذي يتيح لأعضاء المجتمع أن يعيشوا معًا في حياة منظمة، وتتمثل وظيفة

النسق القرابي في شكلها التكاملي بالنظر إلى تفاعل النظم القرابية وترابطها في النسق ذاته، ومن هنا يحتل موضوع القرابة وما يتصل به من مشكلات تتعلق بالزواج والأسرة والتنظيم القَبَلِيّ والعشائري، مركزًا رئيسًا في الكتابات والبحوث التي تُعنى بدراسة المجتمعات التقليدية وفنون الأداء بها وأدبها الملحمي والغنائي والسردي. وقد سبقت الإشارة للدلالات التي تتضمنها قصة "المعروف لا يضيع"، في سياق تحليل الوظيفة القرابية.

تتصل بذلك الوظيفة الدينية التي تتحدد وفق ما يرى: دوركايم "في كون المعتقدات الدينية سواء البسيطة أم المركبة، تمثل خاصية واحدة عامة ومشتركة، فهي تفترض تصنيفًا لكل الأشياء الواقعية والمثالية، حيث يمثل الدين أحد المستويات العليا في الثقافة، وذلك لأن طبيعته الرمزية تضعه في مستوى مغاير للمستويين: الاجتماعي والمعرفي. هذه الوظيفة المرتبطة بالطبيعة الدينية باعتبارها تصورًا كليًا للعالم، تظهر باجتلاءٍ وكثافةٍ في قصة "المصارعون وإبليس" التي تدور حول فتًى اسمه "أودو" الملقب بالقوي، وكان لأبيه مائة وخمسون رأسًا من الماشية، نحرها جميعًا ووضع جلودها في أكياس ورحل يبيعها، كما رحل في الوقت نفسه ابنه "أودو" ليختبر قوته.

وفي الطريق التقى "أودو" عند بئر ماء بشابٍّ قويٍّ اسمه "هامباري" الذي حين فتح فمه شرب الماء كله، ورحل الشابان حتى أتيا نهرًا، فضرب "هامباري" الماء بيده فانشق الماء، الأمر الذي أثار إعجاب "أودو" ثم سارا معًا حتى التقيا بشاب ثالث قوي اسمه "داشيرا"، الذي انضم إليهما حين عرف أنهما ماضيان ليجربا قوتهما، سار الثلاثة، وفي الطريق التقوا بشاب رابع قوي اسمه "تانكوكو" انضم إليهم حين عرف وجهتهم، وساروا جميعًا إلى الغابة، وهناك ناموا ليلتهم تحت إحدى الأشجار التي كان يقدِّسها الراقصون، حيث كانوا يعتقدون أنها مأوى الأرواح.

وحين طلع النهار قال "أودو": "هيَّا بنا نذهب إلى الصيد، ولكن ليبقَ هامباري يحرس أمتعتنا حتى نعود"، ما إن انصرف الثلاثة حتى خرج إبليس من الشجرة وحيَّا هامباري، وقال له: "يُقال إنك شاب قوي، فانهض وصارعني»، وفي الحال قام "هامباري" وأخذ يصارع إبليس الذي استطاع أن يطرح "هامباري" أرضًا وأن يُوثقه، ثم تركه وعاد إلى الشجرة.

عاد الثلاثة من رحلة الصيد وفكوا وثاق "هامباري" بعد أن عرفوا قصة المصارعة مع إبليس، واتفقوا على أن يتركوا في الغد "داشيرا" ليقوم بالحراسة.

وفي الغد جاء إبليس بعد أن مضى الثلاثة وصارع "داشيرا" كما صارع صاحبه بالأمس، واستطاع أن يطرحه أرضًا وأن يوثقه بالحبال، ثم عاد إلى الشجرة.

ولما رجع الثلاثة من رحلة الصيد وعرفوا قصة "داشيرا" فكوا وثاقه، ثم قرروا أن يتولى "تانكوكو" الحراسة في الغد.

وفي اليوم التالي انطلق "أودود" وحده إلى رحلة الصيد، وخرج إبليس من الشجرة وطلب منازلة "تانكوكو" كما نازل رفيقيه من قبل، ووافق "تانكوكو" وأخذا يتصارعان إلى أن تمكن إبليس من طرح "تانكوكو" أرضًا وشد وثاقه، ثم دخل الشجرة، ولما عاد "أودو" من رحلة الصيد وعرف ما حدث لرفيقه، قرر أن يبقى هو في الغد ليتولى الحراسة وينتظر مجيء إبليس حتى يصارعه.

وفي الغد ظهر إبليس فحيا "أودو" وقال له: "أعلم أنكم أنتم الأربعة قد خرجتم إلى العالم لتختبروا قوتكم، ولكني نِدٌّ لكم، وقد صارعت ثلاثة منكم ولم يبقَ سواك، فهيا نتصارع، فاستجاب "أودو" لطلب المصارعة، وبدأ النزاع، وظلا يتصارعان فترةً من زمن، لا يستطيع أحدهما أن يتغلب على الآخر، ثم صعدا إلى السماء ينخران طوال الوقت، فما كان من "هامباري" و"داشيرا" و"تانكوكو" إلا أن وَلَّيا هاربيْن بينما ظل إبليس وأودو ينخران، لا يكفان عن ذلك حتى الآن، وهذا هو سبب هزيم الرعد [١٨].

تعكس القصة الصراع الوجودي بين الإنسان والإله النقيض، الذي رغم هيمنته الجسدية على ثلاثة من الشبان الأربعة الأقوياء، فإن انتصاره ليس نهائيًا وليس حاسمًا، فقد تعادلت القوتان، وأصبح الحسم بينهما مؤجلًا، وانتقل الصراع إلى مكان غير أرضي هو سماء مترامية ولانهائية الزمن، حيث لا يتبقى سوى صوت يتخيله البشر رعدًا، كان الشيطان يتخفى بعد كل جولة مع بشريّ في الشجرة بما هي مأوى الأرواح، وبعد توازن الوجودين وتعادل القوتين، لم تعُد الأرض موضعًا بل صارت السماء، التي هي صانعة المقادير وناسجة المصائر، في دلالة لافتة تكونها القصة وتشير بها إلى أبدية الصراع وعدم حدوثه في مكان محدد.

وبشكلٍ مجمل، يمكن التوصل إلى أن الوظائف المتعددة التي رصدتها الدكتورة نادية الباجوري وتداخلت أنا معها عبر تحليلي للعناصر التكوينية في أدب الطفل الأفريقي ومصادره المستمدة من الحكايات الشعبية وأشكاله المتنوعة، هذه الوظائف ليست ناتجة فقط عن الرؤية الكلية للنصوص، وإنما هي متصلة ببناء العلامات الأساسية والمصاحبة بمستوياتها الثلاثة: الرمز والأيقونة والإشارة.

٣- رؤية العالم

أحاول هنا بحث النصوص المختارة من منظور رؤية العالم، وهو منظور أصبح أساسيًا الآن في الدراسات النقدية الحديثة، ويمكن لنا في البداية أن نميز بين نوعين من الوعي، الأول هو ما يسميه "لوسيان جولدمان" الوعي الفعلي، وينحصر في مجرد الوعي بالحاضر، أما الثانى، فهو الوعي الممكن، وينشأ عن الوعي الفعلي ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل، وذلك طبيعي، كما يرى جابر عصفور؛ لأن الوعي بالحاضر لا بد أن يولِّد وعيًا بإمكان تغييره وتطويره، "وعندما يصل الوعي الممكن إلى درجة من التلاحم الداخلي التي تصنع كليةً متجانسةً من التصورات، وعندما تزداد درجة التلاحم شمولًا لتصنع بنيةً أوسعَ من التصورات الاجتماعية والكونية، عندما يحدث ذلك، يصبح الوعي الممكن رؤية للعالم، وإذن، فأهم شرط من شروط الرؤية أنها جماعية بالضرورة؛ أي تنتج عن ذات فاعلة تجاوز الذات الفردية وتحتويها؛ لأن تجربة الفرد وحده قصيرة ومحدودة بحيث لا تستطيع أن تخلق رؤية العالم التي هي من صنع ذات جماعية" (١٩).

وهكذا، يؤلف مفهوم "رؤية العالم" الهيكلَ الأساسَ المكوَّن من الافتراضات المعرفية والمُسلَّمات، التي يقوم عليها كل أنماط السلوك والتصرفات والعادات السائدة في الثقافة المشتركة، فإذا كان المدخل البنائي الوظيفي يهتم بدراسة العلاقات والنُّظُم والأنساق الاجتماعية التي تؤلف البناء الاجتماعي، فإن "رؤية العالم" من حيث هي مدخل ونظرية ومنهج ومادة إثنوجرافية، تؤلف نسق المعتقدات والرموز التي تكمن وراء هذه العلاقات والنظم (٢٠).

فرؤية العالم تختلف عن مفهوم "روح الجماعة" وعن نمط التفكير وعن الطابَع القومي، في أن رؤية العالم هي الصورة التي تكوِّنها الجماعة عن ذاتها وعن عالمها المحيط؛ إذ بينما يشير مصطلح الطابع القومي إلى الحالة التي تتبدَّى عليها الجماعة إزاء الآخر، يشير مصطلح رؤية العالم إلى الشكل الذي يبدو به العالم لدى الجماعة ذاتها، ومن بين جميع المعاني التي يتضمنها المفهوم، فإنه يُعنى – بوجهٍ خاص – بخصائص الوجود ومُقوِّماته من حيث تمايزها عن الذات وارتباطها في الوقت نفسه بهذه الذات، إنها منظومة التصورات التي تعطي الإنسان إجابةً عن تساؤلاته حول موقفه من الوجود، والأشياء التي تحيط به، وعلاقاته بتلك الأشياء.

في كتاب "الصورة" يعرض "كينيث بولدنج" لأهم الأبعاد والخصائص النظرية لمفهوم رؤى العالم، وهنا – فسوف أحاول بحث رؤية العالم كما تُجسِّده النصوص المختارة، من خلال أنماط الصور التي تعكس الرؤية الكلية للجماعة والذات على السواء؛ وخاصة من خلال الصورة المكانية،

وهي الصورة التي لدى الفرد عن وضعه أو موضعه في المكان المحيط به، وسوف أستدل على تلك الصورة بقصة من قبائل الهَوْسَا في نيجيريا هي قصة "الضفدعان"، التي أوردتها الدكتورة "نادية عيد الفتاح الباجوري" في كتابها عن الحكايات الشعبية لدى تلك القبائل، وهي تحكي عن ضفدعتين وقعتا في إناء اللبن، فعجزتا عن الخروج، فسبحتا كثيرًا إلى أن تعبت إحداهما، فقالت: "اليوم انتهت حياتى"، فتركت المحاولة واستسلمت فغرقت وماتت، أما الأخرى، فقد حاولت كثيرًا، ومن كثرة السباحة تكونت حلقة من الزبد، وعندما تجمعت قطعة زبد، صعدت عليها وقفزت إلى الخارج [٢١].

يشكل المكان هنا الإطار الكلي للحياة ذاتها، الوقوع في متاهته موت والخروج من أَسْره ابتداء، حلقة مغلقة يشكل الصعود على حافتها الخلاص، والمغزى كما هو واضح الاحتفاء بالجهد والمحاولة والسعي الدائم لا الاستسلام والرضوخ. صاغت الحكاية هذه الدلالات من خلال صورة المكان، شبيه بتلك القصة بدرجة كبيرة حكاية قمتُ بترجمتها حملت الاسم ذاته، رغم أنها من إطار ثقافي مغاير" اليابان"؛ مما يدل على وحدة العقل الجماعي في الثقافات المختلفة، في تلك الحكاية، يتجاوز المكان كونه إطارًا خارجيًا أو خلفية، ليغدو جزءًا أساسيًا في إنتاج الدلالة الكلية. تحكي القصة عن ضفدعين، الأول يسكن في منزل هو حفرة على ساحل البحر، بينما الثاني في مستنقع مياه صغير، وبين الحفرة والمستنقع مسافة ممتدة لا تسمح بأن يعرف أيٌّ منهما الآخر، وفي برهة زمنية خاطفة ومشتركة، فكر كل ضفدع في الخروج إلى مكان الآخر ليشاهد قليلًا من العالم الخارجي، خرج كُلٌّ منهما من مائِه الآسن ذات صباح ربيعي، وسارا على الطريق الواصل بينهما، كل منهما انطلق من النقطة التي يريد الآخر الوصول إليها، وفي الطريق ظهر لهما جبل كان لا بد لهما من تسلُّقه، وبعد كثيرٍ من الوقت وقفزات واسعة، وصلا إلى القمة، وكانت المفاجأة أن رأى كل ضفدع منهما ضفدعًا آخر أمامه، تبادلا نظراتٍ صامتةً ثم انخرطا في حديثٍ حميمٍ عن المنازل البعيدة وأسباب الرحلة.

سأسرد الآن مقاطع الحكاية المتبقية كما ترجمتُها؛ لأن التتابع فيها دالٌّ وغيرُ قابلٍ للحذف أو الاختصار.

كان لطيفًا أن يكتشف الضفدعان أنهما الاثنان قد تمنيا الأمنية نفسها، وهي أن يعرف القليل عن العالم خارج مدينته، وبما أنهما لم يكونا على عجلةٍ من أمرهما، فقد استلقيا في مكانٍ رطبٍ واتفقا على أن ينالا قسطًا من الراحة، قبل أن يفترقا ليكمل كُلٌّ منهما طريقه عكس الآخر.

قال ضفدع أوساكا لضفدع كيوتو: من المؤسف أن أحجامنا صغيرة، لو كنا أطول من ذلك لأمكننا أن نرى المدينتين من هنا، لنقرر ما إذا كان الباقي من الرحلة، يستحق العناء أم لا.

فقال ضفدع كيوتو: إننا نستطيع أن نتدبَّر ذلك بسهولة، فقط علينا أن نقف على أرجلنا الخلفية ونمسك بأيدي بعضنا جيدًا، وبذلك يستطيع كل منَّا النظر إلى المدينة التي يريد أن يتوجه إليها.

أسعدت الفكرة ضفدع أوساكا؛ لدرجة أنه قفز للتوّ، وهب واقفًا على رجليه الخلفيتين، واضعًا كفَّه على كتف ضفدع كيوتو، الذي وقف بدوره على رجليه الخلفيتين واضعًا كفَّه على كتف زميله، وتمسكا جيدًا ببعضهما حتى لا يسقطا.

أدار ضفدع أوساكا أنفه ناحية كيتو، وأدار الآخر أنفه ناحية أوساكا، لكن المضحك في الأمر، أن عيون الضفادع واسعة، كبيرة الحجم، وعندما يقف الضفدع على رجليه الخلفيتين، تقع العينان في الناحية الخلفية لرأسه، فيرى عكس اتجاه أنفه.

وهكذا أشار أنف كل ضفدع إلى الناحية التي يريد الذهاب إليها فعلًا، بينما ظلت عيناه تريان نفس البلد التي قدم منها، وهو يعتقد أنها البلد التي يريد الذهاب إليها.

وهو ما جعل ضفدع أوساكا يبكي ويقول: يا أسفي على نفسي، إن كيوتو تشبه أوساكا تمامًا، وبالتأكيد لا تستحق كل هذه الرحلة الطويلة.

بينما صرخ ضفدع أوساكا قائلًا: لو كانت لديَّ أدنى فكرة، أن أوساكا نسخة طبق الأصل من كيوتو، لما كنت قد قطعت هذا الطريق الطويل، وبينما كان يتحدث منفعلًا، أفلت كفه من فوق كتف صديقه فسقطا معًا على العشب.

بعدها ودَّع كُلٌّ منهما الآخر وداعًا لطيفًا، وانطلقا عائدين إلى موطنيهما، وظلَّا حتى آخر عمريهما يعتقدان أن أوساكا وكيوتو – اللتين يُلْمَحُ اختلافهما من أول نظرة – متشابهتان تمامًا، وعلى حَدٍّ سواء مثل حبَّات الفاصوليا.

تلك هي لقطة الحكاية الموحية والكاشفة، فالمكان هو ما نراه وليس وجوده الواقعي. قد تشي القصة بما يُسمى خداع الحواس؛ لأن كل ضفدع، وفق تركيبه الجسدي، شاهد مكانه وهو يظنه المكان الآخر، ولكن القصة تتجاوز وَهْمَ الحواسِّ وخداعها لتكون مكانًا دائريًا، نقطة الابتداء فيه هي ذاتها نقطة الوصول، ومن هنا يتكون مكانان متضادان: المكان المغلق، والمكان المفتوح، فالضفدعان قادمان من مكانين مغلقين، حفرة على ساحل، ومستنقع مياه آسِنَة، ويسعيان إلى

المكان المفتوح، الممتد واللانهائي، الأول واقعي والثاني مُتخيَّل، وبينهما تتحدد الرحلة ونقطة الوصول وتجربة المكان.

وهكذا، يتشكل في أدب الطفل الإفريقي صورة المكان الذي يعكس تصورًا عن الكون الدائري، حيث لا نقطة ابتداء قاطعة، ولا وصول نهائي، وإنما هي حركة دائمة على محيط زمني يتوالد بشكل دائم. وهناك قصة أخرى من أدب الطفل الإفريقي تعكس هذا التصور، تحكي القصة عن رجل متزوج من امرأة واضحة، صريحة، وكانا فقيرَيْن إلى درجة أن الزوج لم يكن لديه رداء لائق يرتديه؛ وكذلك السيدة.

وفي يومٍ من الأيام كان الزوج منشغلًا، يبني كوخًا بعيدًا عن منزله، وعندما انتهى من بنائه، قال لزوجته: سوف أدخل هذا الكوخ الآن، وعندما أدخل، أريدك أن تغلقي الباب خلفي، لكي أعيش فيه ناسكًا لأربعين يومًا، وبعد دخوله أغلقت الزوجة الباب وسدته بالطين، بعد ذلك قضى الزوج الأيام والليالي داخل الكوخ بين صلاةٍ وصوم، وفي آخر ليلة من هذا التعبُّد راح في النوم، فرأى رؤيا، وفيها أحس أنه يستطيع أن يحقق ثلاث أمنيات مهما بلغت صعوبة تحقيقها. وفي صباح اليوم التالي، كان وقت تعبُّده قد انقضى، فاستيقظ ونادى زوجته لكي تفتح له الباب ليخرج، فجاءت بآلة حادة وكسرت بها الحائط الطيني الذي كانت قد بنته أمام باب الكوخ، وأخرجت زوجها. فقال لها عندما رآها: دعواتي أُستُجيبت، وراح يحكي لها ما حدث خلال الأربعين يومًا، عن صومه وصلاته ودعائه حتى آخر ليلة، وعن رؤيته التي تلقَّى فيها وعدًا بتحقيق ثلاث أمنيات، صمتت الزوجة قليلًا مفكرةً فيما قاله زوجها، ثم قالت له: أنت تعرف أن مظهري غير جذاب؛ لذلك أريدك أن تدعو لي كي أصبح جميلة، وعندما أتى الليل بدأ يدعو لها لتحقيق رغبتها، وفي الصباح كانت قد تغيرت تمامًا، وأصبحت ذات جمال لا تضاهيه أيَّة امرأة أخرى، انتشرت الأخبار سريعًا حتى وصلت إلى قصر الحاكم الذي أمر رجاله متعجبًا أن يحضروها إلى قصره، وعلى الفور ذهب رجال الحاكم وأحضروها بالقوة إلى القصر، وعندما اكتشف الزوج غياب زوجته، وأنها أُخذت إلى الحاكم، أصابه التياعٌ وغضبٌ وإحباط، وبعد ذلك تذكر الأمنيات الثلاث التي مُنحت له، فدعا لزوجته أن تتحول إلى قرد، وفي القصر حيث كان الحاكم يستعد للذهاب إلى عروسه الجديدة، فُوجئ بالحراس يقولون له: احضر بسرعة لترى ما حدث، فتبع الحاكمُ الحراسَ إلى حجرة السيدة، وهناك، في الحجرة، بدلًا من أن يجد العروس، وجد قردًا جالسًا على السرير، فأمر الحراس غاضبًا أن يبعدوا القرد عن القصر، فحملها الحراس وألقوا

بها أمام منزل زوجها، وعندما وجدها الزوج قد تغيرت إلى شكل القرد، دعا من أجل أن تستعيد شكلها الأصلي، واُستُجيبت دعواته وعادت مرةً أخرى إلى صورتها العادية التي كانت عليها من قبل، وفيما بعد، واصل الزوج دعاءه من أجل الطعام والملابس والأشياء الأخرى التي كان يحتاجها، لكن دعواته لم تُستجب لأنه بالفعل كان قد استنفد الدعوات الثلاث التي تلقى الوعود بها في رؤياه [٢٢].

من هذه القصة، وغيرها من النماذج التي أوردتُها في هذه الدراسة، نتبيَّن بجلاء رؤية العالم لدى الجماعة الإفريقية كما تبدت في أدب الطفل، بميراثها الممتد وتكوينها القَبَلي المتعدد ونسقها القيمي والتربوي، وهو ما يتكون في صور مركزية تشمل المكان وحركة الخلق المستمر والزمن المتوالد والذات المنضوية في المشيئة الإلهية لا المتعارضة معها، هي حركة انبثاقات من الطبيعة والواقع الاجتماعي والمواريث المهيمنة والمصائر المتجددة.

المراجع

١. نادية عبد الفتاح الباجوري: الحكايات الشعبية عند الهوسا في نيجيريا، دراسة في الأنثروبولوچيا الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥، ص ١٥.

٢. أحمد أبو زيد: هوية الثقافة العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٥ وما بعدها.

وانظر: محمد حافظ دياب: الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة .

٣. فوزى العنتيل: عالم الحكايات الشعبية، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٣، ص ١٧.

٤. شاكر عبد الحميد: الحكايات الشعبية ودورها في تنمية الحس الجمالي والفني لدى الطفل، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٥١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٩.

٥. نادية عبد الفتاح الباجوري: الحكايات الشعبية عند الهوسا في نيجيريا، دراسة في الأنثروبولوچيا الثقافية، مرجع سبق ذكره، ص ٣١.

٦. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ص٦٥ وما بعدها.

٧. عبد الله الغذامي: المرجع السابق، ص٧٧ وما بعدها.

٨. نادية عبد الفتاح الباجوري: الحكايات الشعبية عند الهوسا في نيجيريا، دراسة في الأنثروبولوچيا الثقافية، مرجع سبق ذكره، ص ص ١٧٤، ١٧٥.

٩. غراء مهنا: الحكايات الشعبية بين التنوع والاختلاف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٢.

١٠. نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب، القاهرة، ص١٦١.

١١. نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، المرجع السابق، ص ١٦٥.
١٢. نادية عبد الفتاح الباجوري: مرجع سبق ذكره، ص ص ٢٥٦، ٢٦٦.
١٣. نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص ١٦٦.
١٤. نادية عبد الفتاح الباجوري: مرجع سبق ذكره، ص ١٥٦.
١٥. نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص١٨١.
١٦. نادية عبد الفتاح الباجوري: مرجع سبق ذكره، ص ١٣٧.
١٧. قام بترجمة هذه القصة الدكتور إبراهيم بللو، متضمن في نادية عبد الفتاح الباجوري: مرجع سبق ذكره، ص ص ١٤٢،١٤٣.
١٨. نادية عبد الفتاح الباجوري: مرجع سبق ذكره، ص ص ٢٩٨، ٢٩٩.
١٩. جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١١.
٢٠. أحمد أبو زيد: الذات وما عداها، مدخل إلى دراسة رؤية العالم، ص ٦٧.
٢١. نادية عبد الفتاح الباجوري: الحكايات الشعبية عند الهوسا في نيجيريا، دراسة في الأنثروبولوچيا الثقافية، مرجع سبق ذكره، ص ٣١٢.
٢٢. نادية عبد الفتاح الباجوري، المرجع السابق، ص ص ٣٢، ٣٣.