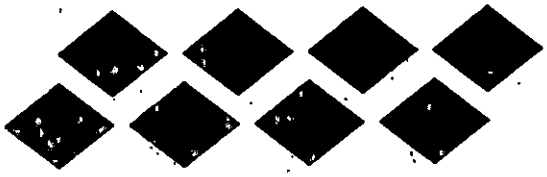
مجلة كلية الآداب وفقا لدورية أكاديمية علمية محكمة



القص العربي القديم بين الشفاهية والكتابية
الحكاية الغرامية نموذجا

د. أحمد بن محمد بن إبراهيم اليحيى
كلية المجتمع بالدوادمي – جامعة شقراء

ملخص البحث

أصبح من المسلم به على الساحة النقدية عربيا وعالميا الإسهام العربي في مجال الإبداع القصصي، ولم تعد مقولة موقع العرب من الخارطة الإبداعية القصصية مطروحة على صعيد الوجود أو عدمه، بينما تطرح على صعيد الإسهام الحقيقي في توظيف العناصر والتقنيات السردية في نشأة شتى النصوص القصصية باختلاف أشكالها وأنماطها.

من هنا انصرف الاهتمام النقدي للقص العربي القديم إلى دراسة نصوص قصصية مهمة وبارزة، وإلى دراسة السرد القصصي العربي القديم في العصور المختلفة، ومحاولة استقصاء شتى الأعمال القصصية فيها، كما انصرف إلى دراسة معظم العناصر والتقنيات السردية في كثير من النصوص القصصية التراثية.

وبالطبع يحاول كل باحث الإعلاء من قيمة النص القصصي الذي يدرسه، أو من قيمه المؤلف الذي أبدعه ودوره في تاريخ تطور القص العربي، ربما لينسحب هذا الإعلاء على دراسته. لذا تعددت الآراء النقدية، وتعارضت في بعض الأحيان، لكن ثمة بعض الأسس التي لا يمكن تجاهلها، منها ارتباط القص العربي القديم ـ باعتباره نوعا نثريا له وجود حقيقي في الثقافة العربية بجوانبها المتعددة ـ ببعض الظواهر المتعلقة بآليات النشأة، وطرائق التشكل، على صعيد شتى النصوص والأعمال القصصية، خاصة تلك التي تعد من الركائز الأساسية التي نهض عليها هذا النوع النثري في بداياته ومراحل نموه المختلفة، وكذلك مراحل ريادته وتفوقه، أو حتى بعض مراحل الوهن التي ربما تكون قد أصابته في أثناء رحلة وجوده، شأنه في ذلك شأن شتى الأنواع الأدبية.

ومن أقوى هذه الظواهر وضوحا الشفاهية والكتابية، إذ أثرا في نشأة القص العربي القديم، باعتباره نشأ بداية مرتكزا على الشفاهية التي صبغت نصوصا قصصية كثيرة بسماتها، بل أشكالا قصصية برمتها، مثل: الخبر، والنادرة، والمقامة، والحكاية حتى بعد ظهور الكتابة وانتشارها وارتباطها بمعظم الأنواع الأدبية، ومن ثم تجاورت السمات الشفاهية والكتابية معا، وأسهمت في تكوين معظم الأشكال والأنماط القصصية، إلى درجة صعوبة تحديد أحد النصوص، أو الأعمال القصصية التراثية التي تخلو من بعض سمات كل من الشفاهية والكتابية.

وإذا كان هذا يتصل بالأنواع الأدبية الأخرى غير القص، ارتكازا على التلازم الطبيعي والمستمر بين الشفاهية والكتابية باعتبارهما سبيلين أساسيين لتشكيل شتى النصوص، ونمطين يفرز كل منهما نصوصا ذات طبيعة خاصة ومغايرة، لكن الأمر يبدو مختلفا إذا تعلق بالقص العربي القديم؛ حيث التحمت السمات الشفاهية والكتابية معا في معظم النصوص والأعمال القصصية، وأسهمت في إنتاج بعض الأشكال والأنماط القصصية التي يصعب وجودها في بيئة أو فترة زمنية مختلفة تغلب عليها أي من الشفاهية أو الكتابية.

سوف يدرس البحث علاقة القص العربي القديم بالشفاهية والكتابية، تطبيقا على الحكاية الغرامية، خاصة في كتاب "مصارع العشاق" للسراج. مع محاولة تتبع تبدل الخصائص السردية الشفاهية في الحكاية الغرامية الكتابية.

*****

تقديم :

من الطبعي أن تتشكل بعض الأنواع الأدبية بداية من خلال الشفاهية، باعتبارها أصلا يسبق الكتابية، ووسيلة مهمة وأصيلة لالتقاء شتى عناصر العملية الإبداعية: المؤلف/ الراوي ــ النص ــ المتلقي/ المتلقين، مع الوعي بالاختلاف الواضح ــ في ظل الكتابية، والنظريات النقدية الحديثة ــ بين كل من المؤلف، والراوي، ذلك الاختلاف الذي يزول من خلال الدمج بينهما، حينما نكون بصدد ما نطلق عليه الأدب الشفاهي؛ إذ يحيل الراوي الأخير أمام جمهور المتلقين مهمة الرواية الأصلية إلى غيره من الرواة، بينما يتصرف بحرية نابعة من ثقة الجمهور فيه أثناء الرواية/ التأليف، فنراه يغير ويبدل وفق آرائه أو مواقف الجمهور المتباينة، رغبة في استمالتهم وجذب اهتماماتهم.

القص العربي القديم وشفاهية النشأة:

والقص العربي القديم من أهم الأنواع الأدبية التي نشأت شفاهة[1]، ظهرت بوادر للقص في العصر الجاهلي متمثلة في الأسمار والأخبار والخرافات والأمثال التي كان العرب يتداولونها بينهم. والقص هنا يقترب من معناه العام المحكوم بسمات شفاهية فرضها عدم انتشار الكتابة بدرجة تؤهل إلى التدوين؛ مما حال دون وصول نصوص قصصية تنتمي بصورة مؤكدة إلى هذا العصر، لكن إشارات القرآن الكريم المتعددة إلى القص تدل على وجوده آنذاك وفاعليته في تشكيل الثقافة العربية، وإن كانت ذات طابع شفاهي. إضافة إلى اعتماد كثير من الشعراء الجاهليين على بعض العناصر السردية في قصائدهم، بجانب ما كان ينسج حول هذه القصائد وهؤلاء الشعراء من أخبار وحكايات.

ومع بداية عصر صدر الإسلام ، ونزول القرآن الكريم بما يحتويه من آيات تشير إليه، أو تعتمد عليه، اكتسى القص طابعا دينيا خاصا ، فارتبط بالصدق والحق والصواب والوعظ والإرشاد والخير والحسن والتدبر .... وكثير من المعاني ذات الطابع الخلقي

(١) وكذلك القص بمعناه العام، انظر: والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ت: حسن البنا، عالم المعرفة، الكويت، ع١٨٢، فبراير ١٩٩٤، ص٩٧ ــ ١١٥، وعبد الله إبراهيم: السردية العربية، ط. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ١٥، وناصر الموافي: القصة العربية .. عصر الإبداع، ط. دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة،١٩٩٥، حيث أشار إلى إسهام الكتابية في إضفاء سمات خاصة على النصوص الشفاهية حينما تدون كتابة.

الديني. كما أسهم الرسول ﷺ في تثبيت هذه المعاني التي أضحت معايير يجب الامتثال لها عند القص، الذي حدد من يقوم به، بقوله ﷺ: "لا يقص على الناس إلا أمير أو مأمور أو مختال"(١). بهذا يكون الإسلام قد حدد أطرا لفعل القص الذي ظل إلى عهد أسيرها، ولا يكاد يخرج عنها إلا أن يكون خروجا عن الدين .

من هنا ارتبط القص بمهام دينية كثيرة؛ مما جعله يحظى خلال القرنين الأول والثاني للهجرة بمكانة مهمة؛ حيث صار مهنة منتشرة تمارس داخل المسجد في عهد الخلفاء الراشدين ، إضافة إلى موقف الرسول ﷺ من تميم الداري الذي قص "قصة الجساسة" ورواها ﷺ عنه ؛ لأنها تنضوي على موعظة تعضد ما حدث به عن الدجال ، وكذلك موقفه من النضر بن الحارث؛ حيث أمر بقتله وهو أسير حرب، حينما تعمد قص أخبار الفرس واليهود والنصارى على أهل مكة إبان الدعوة.

ما سبق كان يتعلق بالقص الشفاهي؛ إذ لم تكن الكتابة قد انتشرت بعد، كما أن القص ــ بتلك المعاني والمعايير ــ قد ارتبط بالدين؛ أي أنه يكاد يكون منحصرا في نمط واحد، هو القص الوعظي الشفاهي. وقد صاحب هذه المكانة متابعة للقصاص من قبل الخلفاء للتأكد من صلاحيتهم علما ودينا، كما كان بعض الخلفاء يحضر أحيانا بعض مجالس القصاص(٢)؛ مما يشير إلى الأثر القوي الذي كانوا يتركونه على المتلقين، الأمر الذي حدا بابن الجوزي إلى تصنيف كتابه "القصاص والمذكرين" الذي حدد فيه عملية القص بأركانها الثلاثة: القاص الذي يبدو هنا متصلا بالراوي الفعلي الذي يروي/ يقص ما يريد على عدد من الحضور، والمتن القصصي، أي المروي وما يشتمل عليه من أحداث وأخبار...، والمتلقين، أي المروي لهم وعلاقاتهم بكل من القاص وما يقصه.

وعلى الرغم من إسهام ابن الجوزي في التراث القصصي الكتابي، من خلال كتبه الثلاثة حول النوادر، ومقاماته، لكنه خصص كتاب "القصاص والمذكرين" للقص الشفاهي الديني الذي كان يمارس خاصة في المسجد ، ويقوم به بعض الأشخاص كمهنة ، في حين لم يتعرض للقص الكتابي -أو للقص الفني المتخيل .

---

(١) انظر: ابن الجوزي : القصاص والمذكرين، ت: محمد السعيد زغلول ، ط. المكتبة العلمية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص٢٨.

(٢) انظر: القصاص والمذكرين ، ص٢٥.

لهذا قرن بين القص والتذكير والوعظ، وبين القاص والمذكر والواعظ، كما حاول تحديد طريق يلتزمه القاص ليكون مؤهلا من الوجهة الرسمية والدينية للقيام بمهمته؛ حيث القاص لا يذم لنفسه وإنما لبعض أفعال تخرج القص عن مهمته الوعظية، ولقد حدد ستة من هذه الأفعال كره السلف ــ بسببها أو بسبب بعضها ــ القص.

إن موقف ابن الجوزى يشير إلى انتشار القص الشفاهي، منذ صدر الإسلام إلى عصره / القرن السادس، لكن هذا لا يقلل من قيمته نوعًا نثريًا؛ إذ تشكل الأدب عامة بجنسيه الشعر والنثر ــ وما ينضويان عليه من أنواع متباينة ــ شفاهة قبل انتشار الكتابة، مع الفارق الواضح بين النص الشفاهي، و بين القص الكتابي، وإسهام الكتابية في إضفاء سمات خاصة على النصوص الشفاهية ، حينما تأخذ طريقها إلى التدوين كتابة.

ومن الواضح أن الاهتمام بالقص الدينى الشفاهي آنذاك كان مرده الاتصال الوثيق بالعوام الذين قد لا يميزون بين خطأ وصواب، أو خيال وحقيقة، أما الخواص فمن الواضح تمتعهم بالقدرة على الانتقاء، بل إنهم ــ مثل ابن الجوزى ــ ممن وضعوا الشروط الواجب توافرها في القاص / الواعظ.

ولعل الحاجة إلى تدخل الخاصة في أفعال القصاص بدأت في نهاية عهد الخلفاء الراشدين، حينما اكتسى القص طابعا سياسيا نتيجة الفتن المتعددة؛ مما أدى إلى توظيفه لخدمة أغراض كل فريق وترسيخ مبادئه، وتحقيق أهدافه، وهذا ربما ما يفسر انتشار القص الشفاهي بأنماطه المتعددة بعيدًا عن القص الديني الشفاهي، فظهرت المقامات، وانتشرت رواية النوادر وتدوينها، كما أخذت النصوص القصصية شفاهية النشأة طريقها إلى التدوين، مثل الحكاية الغرامية. كما قسم القصاص تبعا لهذا إلى فئتين: قصاص رسميين، وغير رسميين، وفي حين لاقت الفئة الأولى قبولا ورعاية وشرعية من الدولة، لاقت الثانية ازدراء ومحاربة (١).

ومع بدايات العصر العباسى الأول اكتشف سر صناعة الورق ، وبدأت الكتابة في الانتشار؛ مما أدى إلى تطور القص الكتابي الذي بدا متأثرا ببعض سمات القص الشفاهي؛

(١) انظر: ألفت الروبى: الموقف من القص فى تراثنا النقدى، ط. مركز البحوث العربية، القاهرة، د.ت ، ص٥٧، ٧٣.

حيث قوبل بالرفض والاستهجان إذا بعد عن الحقيقة والصدق، كما يتضح ـ على سبيل المثال ـ من موقف أبى حيان التوحيدي من حكايات "ألف ليلة وليلة"، حيث وصفها بأنها خرافات، الأمر الذي حدا على القول بأن موقفه هذا مرهون بشفاهية هذا النمط القصصي في الأساس[1]، أي أن الحكم على النصوص القصصية كان من خلال النظر إلى متونها، وكذلك إسنادها الذي عد من المعايير المهمة لتحديد صدق هذه المتون.

واكب تلك الصحوة في مجال القص عامة هجوم عنيف على القصاص ـ الشفاهيين ـ لتخليهم عن القواعد التي أهلت له ولهم المكانة السابقة؛ فكانت فجوة بينهم وبين الدين والدولة، على النقيض من عامة الشعب الذين ازدادوا تمسكا وإعجابا بهم؛ فصاروا مقتنعين بالقصاص أكثر من العلماء في بعض الأحيان؛ مما أجج التوتر تجاههم؛ فعدوا من أصحاب البدع والأهواء، وحرموا من القص في المسجد.

وإذا كانت مهنة القص الشفاهي قد اقترنت في عصر الخلفاء الراشدين والعصر الأموي بأرفع المهن شأنا، مثل القضاء ؛ فقد اقترنت بعد ذلك ـ في بعض الأحيان ـ بالاحتيال والكذب ومخالطة بعض اللصوص والمنحرفين ، مثلما يظهر في معظم شخصيات الحكايات الغرامية الكتابية، وشخصية أبى زيد السروجى بطل مقامات الحريرى، وشخصية أبى حبيب السدوسى بطل مقامات السرقسطى، ومن قبلهما شخصيتى أبى الفتح الإسكندرانى في مقامات الهمذانى، وخالد بن يزيد، الذي ذكره الجاحظ متصفا بصفات أدنى كثيرا من هذا؛ مما يجعله مثالا للقاص الشفاهي المتخلى عن المعايير السابقة، والمنبوذ دينيا واجتماعيا وسياسيا من قبل الخاصة، في حين يستقطب قلوب العامة.

ثمة كثير من الكتاب العرب القدماء الذين أصّلوا للقص العربي في مراحله المبكرة، ومنهم الجاحظ الذي كان واعيا بالفارق بين الشفاهية (الأصل)، والكتابية (الفرع)، من خلال بعض الشروط التي أرساها لتدوين بعض الأشكال القصصية، خاصة النادرة، حاضا من يلجأ إلى تقييد النص الأدبي شفاهي الأصل عن طريق الكتابة إلى المحافظة قدر الإمكان على السمات الشفاهية التي تضمنها النص الأصلي، وكذلك يتمثل وعيه هذا في رسالته "ذم أخلاق الكتاب"، والتي بلور فيها الوعي بما قد تحمله الكتابية (الدخيلة) من بعض المثالب التي يجب الحيطة منها.

(١) انظر: المرجع السابق، ص١٣٤، ١٣٥، وعبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص٥٧ وما بعدها.

وعلى الرغم من وعي بعض النساخ، أو جامعي النصوص القصصية شفاهية الأصل، لشروط الجاحظ لرواية النصوص الشفاهية، ومنها النادرة، لكنهم قد تطاولوا في بعض الأحيان على النص الأدبي أثناء تدوينه معدلين ومغيرين وشارحين، من خلال ظنهم تعدي بعض النساخ على النص الأصلي، خاصة وقد ذم الجاحظ بعضهم. وإذا كان قد ملك بعض الكتاب قريبي العهد من مرحلة الشفاهية تحررا أثناء تقييدهم النص الشفاهي من خلال تدوينه، عن طريق ضعف الاهتمام ــ أو عدمه ــ بسلسلة الإسناد التي كانت تعد عماد تدوين النصوص الشفاهية بما فيها الأدبية، فإن بعضهم وجد تحررا أثناء تحويل النص الشفاهي إلى كتابي، مثل الخطيب البغدادي الذي كان يعمد إلى تدوين النص الواحد مرات كثيرة قد تصل إلى تسع مرات[1] ارتكازا على اختلاف سلسلة الرواة، ومن ثم بعض الألفاظ داخل النص، على الرغم من التشابه الواضح بين شتى هذه الروايات. وهذا يمثل وجهة نظر شفاهية في الأساس؛ إذ لو دون النص بداية لكان في غنى عن تعدد هذه الروايات التي هي في الأصل نتاج شفاهية الإبداع والتلقي.

*****

الحكاية الغرامية في مصارع العشاق:

ظهر كثير من الحكايات الغرامية في مصادر الأدب العربي[2]، كما اختلفت فيما بينها بدرجات متفاوتة، حيث "تختلط فيها الحقيقة بالأسطورة، والواقع بالخيال؛ لأنها ــ لطبيعة موضوعها العاطفي ــ مادة صالحة للسمر الشهي الممتع الذي يغري الرواة على التزيد والوضع والاختراع، بحيث تؤلف الحقيقة الواقعية مع ما اختلط بها من تفاصيل خيالية صورة جميلة مؤثرة تثير المشاعر" [3].

---

(١) انظر :الخطيب البغدادي: التطفيل وحكايات الطفيليين، ط. القدسي، دمشق، ١٣٤٦ هـ، ص١٤- ١٨، ٦٥.

(٢) انظر: محمد حسن عبد الله: الحب في التراث العربي، عالم المعرفة، الكويت، ع٣٦، ديسمبر ١٩٨٠، وعبد الحميد إبراهيم: قصص العشاق النثرية في العصر الأموي، ط. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٢.

(٣) يوسف خليف: الحب المثالي عند العرب، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٧١ وقد ظهر كثير من المؤلفات في هذا الشأن، وأشهرها الأغاني للأصفهاني، وأمالي القالي، وتزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق للأنطاكي، ومخزانة الأدب للبغدادي، ورسالة ابن سينا في العشق، وكتاب الزهرة لابن داود، وروضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن قيم الجوزية، وطوق الحمامة لابن حزم، ومشارق أنوار القلوب لابن الدباغ، ومصارع العشاق للسراج...

ويعد كتاب مصارع العشاق[1] للسراج من أشهر الأعمال القصصية المحتوية على كثير من الحكايات الغرامية، حيث عبر السراج عن العشق العربي الذي يميل إلى الشفافية والوفاء والإيثار والروحانية والعفة، يستوى في ذلك العشاق والصوفيون، ولعل هذا ما يفسر جمعه بين العشق المعهود بين الرجل والمرأة وبين العشق الإلهي، كما يفسر كذلك النهايات المأساوية التي حاقت بكل من نهج طريقا منافيا للدين، كون الحب أسمى من ذلك[2].

كما يختص بأحوال العشق عامة، مع الاهتمام بدرجة أكبر بما لاقاه بعض العشاق في عشقهم من عذاب وهجر قد يصل ــ في أحيان كثيرة ــ إلى الموت، ولعل هذا ما يبرر عنونة الكتاب بمصارع العشاق، بما قد يعد استباقا تأليفيا على مستوى العمل ككل، هذا بالإضافة إلى تصريح المصنف بتنقيبه عن مصارع العشاق، ويتضح هذا من أشعاره التي صدر بها أجزاء الكتاب والبالغة إحدى وعشرين مقطوعة.

ومعظم الحكايات الغرامية التي تضمنها تصور العشق العفيف، كما تصور خوف العاشق من الله وعذاب الآخرة، حتى أن بعض الحكايات المحتوية شيئا من روح التراخي الخلقي، تنتهي بالتوبة إلى الله واستغفاره، كما تسيطر الروح الدينية والنزعة الصوفية على كثير من الحكايات [3]. ويظهر حرص السراج على تجنب الحكايات المحتوية على فحش، أو التي تبعد عن العفة من خلال حرص بعض شخصياته القصصية على هذا، كما يتضح من حكاية "عشق ليس فيه فحش": "قال خالد: حدثونا بحديث عشق ليس فيه فحش"[4]. وهذا يتواءم مع سمتين شفاهيتين، هما: المحافظة والتقليدية، والقرب من عالم الحياة الإنسانية.

وبقراءة نصوص الكتاب المتباينة من ناحية الجنس الأدبي، ما بين النثر والشعر، ومن ناحية الشكل القصصي، ما بين حكاية وخبر ونادرة، اتضح اشتماله على عشرين حكاية غرامية[5]. وهي حكايات: العاشق التقي ــ من الحب اليائس إلى التعبد ــ عاشق يموت

(١) السراج القارئ، جعفر بن أحمد بن الحسين: مصارع العشاق، ط. دار صادر، بيروت، د.ت.

(٢) من هذه النهايات النار التي نزلت من السماء وابتلعت مراودى سوسن، مصارع العشاق، ج ١، ص ٧٤.

(٣) انظر على سبيل المثال، مصارع العشاق، حكايات: العاشق التقي ــ من الحب اليائس إلى التعبد ــ مأساة بشر وهند ــ العاشق المتكتم.

(٤) مصارع العشاق، ج١، ص ٢٨٩.

(٥) اشتمل الكتاب أيضا على أنماط حكائية غير غرامية، فثمة حكايات عن الغدر والخيانة، وثانية عن الحب الإلهي، وثالثة عن الوفاء والإخاء .

كتمانا ــ ابنة أبي ربيعة وأبو مسهر ــ لم يفتها جواره ميتا ــ إياس وابنة عمه صفوة ــ عمر بن عون وحبيبته بيا ــ المرقش الشاعر وأسماء ــ عاشق يقتله الصد ــ أجمل الناس وأقبحهم[1] ــ معاوية والفتى العذري ــ عبد الملك والغلام العاشق ــ جناية السبع على عاشقين ــ يزيد بن معاوية وعمارة المغنية ــ عاشق أخت زوجته ــ رجل في ثوب امرأة ــ عاشق زوجة أخيه ــ المحبان الوفيان ــ مأساة بشر وهند ــ العاشق المتكتم[2].

وبتحليل هذه الحكايات أمكن تحديد بعض الخصائص التي تميزها باعتبارها شكلا قصصيا شفاهي الأصل، وبعض هذه الخصائص يمتد بجذوره التاريخية ليصل إلى نشأة النوع القصصي، كالموجودة في الحكاية الغرامية والتي يمكن تلمس بداياتها، شعرا أو نثرا شفاهيا، عن طريق الحكايات الشعبية الغرامية[3]، ومثل هذا التواتر لا يقلل من اتسام الحكاية الغرامية بهذه الخصائص بين أنماط الحكاية الأخرى، بل إن اعتمادها والحرص عليها يسهم في ثباتها وفي تمايزها عن غيرها من الأنماط، والأشكال، ويعدها سمات عامة للقص العربي الشفاهي، خاصة الحكاية الغرامية.

ويتضمن كتاب "مصارع العشاق" سمات للشفاهية، وأخرى للكتابية، تتمثل السمات الشفاهية في بعض الخصائص السردية للحكاية الغرامية، والتي ستعرض لاحقا، بينما تتمثل السمات الكتابية في بعض الخصائص السردية أيضا، وكذلك في هيكلية الكتاب نفسه، من مقدمة، ونهج تأليفي ذي هدف واضح، إضافة إلى حالات الانتقاء والحذف والإضافة بما يتلاءم مع طبيعة السراج نفسه، والعصر ، والهدف الذي أعلنه في أكثر من موضع في الكتاب، شعرا ونثرا؛ حيث قال معلنا عن كتابة العمل[4] :

هذا كتاب مصارع العشاق ... صرعتهم يوما نوى وفراق ،

مصارع العشاق مجموعة ... فيها لمن يقرؤها عبرة

---

(١) مصارع العشاق: ج١ ، ص، ١٥، ٤٥، ٥٥ ، ٩٢ ، ١١٥ ، ١٥٠ ، ٢١٣ ،٢٢٧، ٢٩٧ ، ٣٠٢.

(٢) مصارع العشاق: ج٢، ص ١٣، ١٠١، ١٠٤، ١٤٠،١٢٥، ١٤٨، ٢٠٨، ٢٢٩، ٢٣٥، ٢٧١ .

(٣) انظر على سبيل: مصطفي الشورى: التراث القصص عند العرب، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة،١٩٩٩، ص ٧٢، وما بعدها، وأبو الطيب محمد بن أحمد الوشاء: الموشى، ت: عبد الأمير على مهنا، ط. دار الفكر اللبنانى، بيروت، د.ت، ص ٧٦، ٩٣ .

(٤) مصارع العشاق، ج١، ص ٣، ٧٥.

إضافة إلى تعمد السراج إسقاط النمط الصريح للحكاية الغرامية، ذلك النمط الذي ظهر في أعمال تالية له، كما يظهر لدى التيفاشي والنفزاوي وابن فليته ...، بما يتشابه مع موقف ابن الجوزي الذي لم يضمن كتبه حول النوادر نمطا معينا منها، وهو نوادر التلميحات الجنسية، الذي لم يتورع كل من الجاحظ والآبي والدينوري والتوحيدي... في ذكرها، أو الدفاع عن جواز إيرادها، بل وإفراد أجزاء محددة لها. كل هذا يشير إلى أن القص العربي القديم بتمثله سمات الشفاهية ــ نتيجة للأصل الشفاهي لكثير من النصوص ــ لم يخل أيضا من سمات كتابية واضحة.

*****

ولن نسعى إلى حصر سمات الأسلوب الشفاهي ثم البحث عن تجليها ضمن الحكاية الغرامية الشفاهية في "مصارع العشاق"، لكننا سوف ننطلق أساسا من هذه الحكايات، حيث يتم تحليلها سرديا مع مراعاة طبيعتها الخاصة، ثم يتم الربط بين خصائصها السردية المستنبطة، وسمات عناصرها القصصية، وبين طبيعتها الشفاهية.

ومن خلال التحليل السردي للحكاية الغرامية الشفاهية في "مصارع العشاق" نتوصل إلى ثلاث خصائص سردية عامة، تضم كل خصيصة منها بعض الخصائص الفرعية، وهي:

١ ــ البساطة والنمطية:

تعد هذه الخصيصة من خصائص النصوص الشفاهية عامة، والشفاهية القصصية خاصة، ويقصد بها بساطة أساليب توظيف العناصر السردية، وتواترها بدرجة تؤهل تنبؤ تشكلاتها في كثير من الحكايات، وتظهر نمطية البنية القصصية في الحكاية الغرامية من خلال تواتر سلسلة محددة من الوظائف المورفولوجية، وتواتر بعض التيمات التي تسهم في تشكيل العالم القصصي المصور، وتتوزع على عناصر سردية مختلفة.

أ ــ تواتر الوظائف المورفولوجية[1]:

أمكن رصد بنيتين سرديتين وزعت الحكايات الغرامية في كتاب "مصارع العشاق" كلها عليهما:

---

(١) استفدت من كتاب فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ت: بكر أحمد باقادر، ط. النادى الثقافى بجدة، ١٤٠٩ هـ.

البنية السردية الأولى: وتضم الحكايات التي تبدأ بلقاء العاشقين معاً لقاء مستقراً آمنا، سواء أكان بزواج، أم بامتلاك، إن كانت المعشوقة جارية، وتتمثل هذه البنية في سبع وظائف مورفولوجية، هي:

١ ــ لقاء العاشقين الطبيعي بالزواج أو الامتلاك، وتبادلهما العشق.

٢ ــ ظهور عائق يهدد اللقاء، وينذر بالفراق.

٣ ــ بداية تأثير العائق: حيلة على سبيل المثال.

٤ ــ فراق العاشقين نتيجة نجاح العائق.

٥ ــ ألم العاشقين من الفراق.

٦ ــ محاولة العاشق رد معشوقته.

٧ ــ لقاء العاشقين مرة أخرى لنجاح العاشق في محاولته.

ويمكن اختزال هذه الوظائف في ثلاث، هي: لقاء- فراق- لقاء. وهي تمثل تباعا تبادلا بين حالتين من التوازن والاضطراب، بصورة تدريجية، فيبلغ التوازن ذروته في الوظيفة الأولى والأخيرة، في حين يبلغ الاضطراب ذروته في الوظيفة الرابعة التي تمثل فراق العاشقين، قد يطلق عليه العقدة، بينما تمثل الوظائف الأربع الأخرى بدايات ونهايات حالة الاضطراب التي تأخذ شكلا تصاعديا في الوظيفتين الثانية والثالثة، وشكلا تنازليا في الوظيفتين الخامسة والسادسة.

تبعت أربع حكايات هذه البنية، وهي حكايات: معاوية والفتى العذري ــ جناية السبع على عاشقين ــ يزيد بن معاوية وعمارة المغنية ــ المحبان الوفيان. وبأخذ حكاية "المحبان الوفيان" نموذجا (ج٢، ص٢٢٩) نجد أحداثها قد وزعت على الوظائف المورفولوجية كما يلي:

١ ــ لقاء العاشقين الطبيعي بالامتلاك، وتبادلهما العشق: ".. كان ببغداد رجل من أولاد النعم، ورث مالا جليلا، وكان يعشق قينة، فأنفق عليها مالا كثيرا ثم اشتراها، وكانت تحبه كما يحبها".

٢ ــ ظهور عائق يهدد اللقاء، وينذر بالفراق: ويتمثل هذا العائق في الفقر: "فلم يزل ينفق ماله عليها إلى أن أفلس، فقالت له الجارية: يا هذا قد بقينا كما ترى، فلو طلبت معاشا ؟...".

٣ ــ بداية تأثير العائق: "... فشاور بعض معارفه فقال: ما أعرف لك معاشا أصلح من أن تغنى للناس، وتحمل جاريتك إليهم، فتأخذ على هذا الكثير، ويطيب عيشك، فأنف من ذلك... فصبرت معه على الشدة مدة، ثم قالت له: قد رأيت لك رأيا. قال: قولي، قالت: تبيعني، فإنه يحصل لك من ثمني ما إن أردت أن تتجر به، أو تنفقه في ضيعة عشت عيشا صالحا، وتخلصت من هذه الشدة وأحصل أنا في نعمة، فإن مثلي لا يشتريها إلا ذو نعمة. فإن رأيت هذا فافعل".

٤ ــ فراق العاشقين لنجاح العائق: "فحملها إلى السوق، فكان أول من اعترضها فتى هاشمي من أهل البصرة ظريف،... فاشتراها بألف وخمسمائة دينار عينا...".

٥ ــ ألم العاشقين من الفراق: "قال الرجل: فحين لفظت بالبيع، وأعطيت المال، ندمت واندفعت في بكاء عظيم، وحصلت الجارية في أقبح من صورتي وجهدت في الإقالة فلم يكن إلى ذلك سبيل، فأخذت الدنانير في الكيس لا أدرى أين أذهب لأن بيتي موحش منها، ووقع عليّ من اللطم والبكاء ما هوسني. فدخلت مسجدا، وجعلت أبكى..."، وتشمل هذه الوظيفة أيضا محاولته الانتحار: "فجئت إلى دجلة، فلففت وجهي بإزار كان على رأسي، ولم أكن أحسن العوم، فرميت نفسي في الماء لأغرق... فكدت أقتل نفسي لشدة وحشتي للجارية...".

٦ ــ محاولة العاشق رد معشوقته: "... فحين رأيت الزلال، وسمعت أنه لرجل هاشمي من أهل البصرة، طمعت أن يكون مشترى جاريتي، فأتفرج بسماعها إلى واسط.... فما كان إلا ساعة حتى رأيت جاريتي بعينها، ومعها جاريتان تخدماتها، فسهل علي ما كان بي وما أنا فيه، وقلت: أراها وأسمع غناءها من ها هنا إلى البصرة، واعتقدت أن أجعل قصدي البصرة، وطمعت في أن أداخل مولاها، وأصير أحد ندمائه..."، وتستمر محاولة العاشق بعد سنين كثيرة، وبعد زواجه، إلى أن رأى الزلال نفسه فسأل عن جاريته، فقص أصحابه ما حل بها من عذاب عن طريق الاسترجاع:"... فمزقت الجارية ثيابها، وكسرت عودها وجزت شعرها وبكت ولطمت"، وعندما سألوها عما تريد قالت: "تمكنوني من القوت اليسير، ولبس الثياب السود، وأن أعمل قبرا في بيت من الدار، وأجلس عنده، وأتوب من الغناء، فمكناها من ذلك، فهي جالسة عنده إلى الآن".

٧ ــ لقاء العاشقين مرة أخرى: "وأخذوني معهم، فحين دخلت الدار ورأيتها بتلك الصورة، ورأتني شهقت شهقة عظيمة، ما شككت في تلفها، واعتنقتنا فما افترقنا ساعة طويلة، ثم قال لي مولاها: قد وهبتها لك: فقلت بل تعتقها وتزوجني منها، كما وعدتني، ففعل ذلك، فصلحت حالي، وصرت رب ضيعة ونعمة، وعادت حالي، وعدت إلى قريب مما كنت عليه.

من خلال قراءة الحكاية السابقة، وبالنظر إلى توزيع الأحداث على الوظائف المورفولوجية نلحظ وجود اختلاف بين أساليب عرض كل وظيفة، ومن ثم السعة اللفظية المخصصة لكل؛ حيث استأثرت الوظائف الثلاث الأخيرة بـ ٨٥ % من المساحة اللفظية للنص، فاحتلت ٨٠ سطرا من بين ٩٤ سطرا هي حجم النص الكلى. كان نصيب الوظيفة الخامسة: ألم العاشقين من الفراق ٣١ سطرا (٣٣ %)، والوظيفة السادسة: محاولة العاشق رد معشوقته ٣٦ سطرا ونصف (٣٩ %)، والوظيفة السابعة: لقاء العاشقين مرة أخرى ١٢ سطرا ونصف (١٣ %)، بينما كان نصيب الوظائف الأربع الأولى ١٥ % من حجم النص، فجاءت في ١٤ سطرا فقط.

إن تفاوت الاهتمام بالوظائف السابقة نتج من النهج العام للحكايات الغرامية في"مصاع العشاق"، وربما غيرها من الحكايات الغرامية الشفاهية؛ حيث الاهتمام الواضح بما قد يلاقيه العشاق من عذاب وألم بسبب الفراق باختلاف أسبابه؛ مما يجعل الفراق والألم من الوظائف المفصلية أو المركزية في هذه الحكايات، ومن ثم يكون الاهتمام بهما أكثر، بجانب الاهتمام بمحاولة اللقاء بالمعشوق وما يتصل به من صعاب، والاستعانة ببعض الشخصيات ممثلة نموذج المساعد. يدل على ذلك احتواء بعض النصوص المشتركة مع الحكايات الغرامية في المضمون ــ جانب العشق ــ على وظيفة مورفولوجية واحدة فقط، هى الفراق، وإن كان يتبعه لقاء فهو في القبر، بعد أن يموت العاشق وتتبعه المعشوقة ويدفنان معا، بما يمثل لقاء نهائيا، على الرغم من أن اقتصار مثل هذه النصوص على وظيفتين مورفولوجيتين فقط أو ثلاث يحول دون عدها حكايات، في حين قد تمثل أخبارا قصصية، كما يظهر في نصي "يجتمعان في القبر"، و"ما ..!. قبر حبيبته" (ج١، ص١١٠، ١٢٨)؛ إذ يتشكلان من الوظيفة السابعة، ضمن البنيه الثانية التي سوف تعرض لاحقا، بفرعيها، وهى: ٧- أ: الفراق، ثم ٧- ب: اللقاء، وهنا

يكون في القبر، حيث يموت العاشق أولا حزنا على فراق معشوقته، ثم تتبعه المعشوقة العاشقة وتدفن معه، إما في اللحظة ذاتها، كما في النص الأول، أو بعد موته بثلاثة أيام، كما في النص الثاني.

كما قد يزيد الاهتمام بالوظيفة الثالثة: بداية تأثير العائق، عن طريق الحيلة، كما في حكاية "يزيد بن معاوية وعمارة المغنية"؛ حيث احتلت ٤٦ % من حجم الحكاية (٤٣ سطرا من ٩٤ سطرا). وتبدو معالجة هذه الوظيفة متسقة مع تصوير العلاقة القوية بين العاشقين، فالعاشق متيم بمعشوقته؛ وعرف عنه أنه لا يمكن أن يفرط فيها، فحينما استشار يزيد البعض في كيفية الوصال إلى عمارة بعد أن سمعها ووقعت في نفسه، قيل له:"إن أمر عبد الله بن جعفر لا يرام، ومنزلته من الخاصة والعامة ومنك ما قد علمت ؛ وأنت لا تستجيز إكراهه، وهو لا يبيعها بشيء أبدا، وليس يغنى في هذا إلا الحيلة"(ج٢، ص١٢٥).

أما البنية السردية الثانية للحكاية الغرامية الشفاهية فتضم الحكايات التي تبدأ بانفصال العاشقين وعدم تعارفهما، ثم يبدأ اللقاء ومن ثم عشق أحدهما الآخر، أو تبادلهما العشق. وتتمثل هذه البنية أيضا في سبع وظائف مورفولوجية، هي:

١ــ الخروج: خروج العاشق لقضاء حاجة.

٢ ــ الرؤية / المقابلة: رؤية العاشق للمعشوق.

٣ ــ العشق / الرغبة: العشق من طرف واحد، أو تبادل العشق، أو الرغبة في اللقاء.

٤ / أ ــ التكتم: تكتم العاشق لمشاعره.

٤ / ب ــ المصارحة: مصارحة العاشق بمشاعره للمعشوق أو للمساعد.

٥ ــ المراسلة: محاولة العاشق إعلام المعشوق بمشاعره، مباشرة أو عن طريق المساعد، شعرا أو نثرا.

٦ / أ ــ الرفض: رفض المعشوق مشاعر العاشق، أو اللقاء به.

٦ / ب ــ القبول: قبول المعشوق مشاعر العاشق، أو اللقاء به.

٧ / أ ــ الفراق: فراق العاشقين المؤقت أو النهائي. ٧ / ب ــ اللقاء: لقاء العاشقين المؤقت أو النهائي.

وبقراءة هذه الحكايات تم تحديد أكثر من شكل لتتابع هذه الوظائف، أول هذه الأشكال وأشهرها هو اتباع التسلسل السابق، ومثاله حكاية "عاشق يموت كتمانا" (ج١،ص٥٥) المشتملة على الوظائف التالية:

١ــ الخروج: خروج العاشق من منزله ودخوله منزل المعشوقة:"وبعث يوما ابنه، وكان فتى جميلا مسرفا على نفسه، إليهن ببعض حوائجهن، فقرع الباب، فقالت أمها من هذا؟ قال أنا ابن فلان، قالت ادخل".

٢ ــ الرؤية/المقابلة: وغالبا تكون عن طريق الصدفة القدرية وعدم التوقع: "فدخل وابنتها في البيت ولم تعلم بدخول الفتى، فلما قعد معها خرجت ابنتها وهي تظن أنها بعض نسائهن حتى جلست بين يديه، فلما نظرت إليه قامت مبادرة فخرجت، ونظر إليها فإذا هي من أجمل العرب".

٣ ــ العشق/الرغبة: "ووقع حبها في قلبه".

٤ / أ ــ التكتم:" والفتى مع ذلك ساكت لا يتكلم".

٤ / ب ــ المصارحة: فقال لامرأة من بعض أهله: "إني ملق إليك حديثا ما ألقيته إليك إلا عند الإياس من نفسي".

ومن الملاحظ هنا إمكانية حدوث وظيفتين متناقضتين في الحكاية ذاتها، وبالطبع هذا يكون عن طريق التعاقب وليس التزامن، وإن كان ثمة غلبة لإحدى الوظيفتين على الأخرى؛ نظرا لطبيعة الحكاية الغرامية، فعلى سبيل المثال يتسم العاشق بالحياء والعفة والحرص الشديد على المعشوق؛ لذا تغلب وظيفة التكتم على المصارحة، على النقيض تماما من الحكاية الغرامية الكتابية المرتكزة في الأساس على الصراحة والتحايل لنيل مراد العاشق من المعشوقة، كما أن حرص العاشق على التكتم قد يتعدى إلى المصارحة، بمعنى أنه بعد أن يفيض به الكيل ويلجأ إلى مصارحة شخصية ما، تقوم هي بالطلب من المساعد الذي يسعى للوصل بين العاشقين، أو بين العاشق والمعشوق، فهو يؤكد عليها عدم البوح بما صارحها لأحد: "فإن ضمنت لي كتمانه أخبرتك، وإلا صبرت حتى يحكم الله

في أمري ما يحب؛ وبعد فوالله ما أخبرت به أحدا قبلك، ولئن كتمت عليّ لا أخبر به أحدا بعدك، وإن هذا البلاء الذي أرى لا شك قاتلي"، كما تتعهد الشخصية المساعدة بكتمان الأمر: "فوالله لأكتمن أمرك ما بقيت أيام الدنيا".

٥ ــ المراسلة: وهي هنا عن طريق المرأة المساعدة التي تقوم بالوساطة بينهما.

٦ / أ ــ الرفض: في هذه الحكاية تحققت وظيفة الرفض، وكان الرفض مشفوعا بسببه، فأرسلت إليه مع المرأة بقولها "إني والله قد وهبت نفسي لمليك يكافئ من أقرضه بالعطايا الجزيلة، ويعين من انقطع إليه وخدمه بالهمم الرفيعة، وليس إلى الرجوع بعد الهبة سبيل...".

٧ / أ ــ الفراق: وغالبا ترتبط هذه الوظيفة بالسابقة، فالقبول يعقبه اللقاء، والرفض يعقبه الفراق، وهنا تحققت وظيفة الفراق:" فأخذوه فحبسوه في بيت فلم يزل فيه حتى مات".

*****

وبالنظر إلى الحكايات السادسة عشرة التي تتبع هذه الوظائف، وباعتماد حالتي اللقاء والفراق الممثلتين لحالتي التوازن والاضطراب، نجدها تتوزع على خمسة نماذج، وفيما يلي عرض لهذه النماذج والحكايات المندرجة ضمنها، مع تحديد أسلوب نهاية كل حكاية:

١ــ فراق ← لقاء مؤقت ← فراق مؤقت ← لقاء دائم

- ابنة أبي ربيعة وأبو سهر. زواج
- لم يفتها جواره ميتا. موت العاشقين ودفنهما معا
- إياس وابنة عمه صفوة. زواج
- أجمل الناس وأقبحهم. زواج
- عاشق أخت زوجته. موت العاشقين ودفنهما معا

٢- فراق ← لقاء مؤقت ← فراق مؤقت ← فراق دائم

- العاشق التقي. موت العاشق

- من الحب اليائس إلى التعبد. موت العاشقة
- عاشق يموت كتمانا. موت العاشق
- عاشق يقتله الصد. موت العاشق
- عاشق زوجة أخيه. موت العاشق

٣- فراق ← لقاء مؤقت ← فراق مؤقت ← لقاء مؤقت ← فراق دائم

- عمر بن عون وحبيبته بيا موت العاشق
- المرقش الشاعر وأسماء موت العاشق
- رجل في ثوب امرأة انصراف العاشق لزواج المعشوقة

٤- فراق ← لقاء مؤقت ← فراق دائم

- عبد الملك والغلام العاشق. موت العاشق
- العاشق المتكتم. انصراف العاشق وترك معشوقته لتكتمه ووفائه

٥- فراق ← لقاء مؤقت ← فراق مؤقت ← لقاء مؤقت ← فراق مؤقت ← لقاء دائم

- مأساة بشر وهند. موت العاشقين ودفنهما معا

مما سبق تتضح بعض الملاحظات التي تسهم في تشكيل رؤية حول طبيعة الحكاية الغرامية الشفاهية التي بدت متسقة مع طبيعة المجتمعات التي انطلقت منها وتقبلتها، وهي:

ـ عدد الحكايات المنتهية باللقاء الدائم عشر حكايات: ست حكايات بالزواج، أو بامتلاك الجارية المعشوقة، وأربع حكايات بموت العاشقين ودفنهما معا.

ـ عدد الحكاياتِ المنتهية بالفراق الدائم عشر حكايات: ثماني حكايات بموت العاشق، وحكاية واحدة بانصرافه وعدم التصريح باسم معشوقته أو محاولة لقائها، وحكاية واحدة بانصرافه بسبب زواج معشوقته.

ـ عدد الحكايات المنتهية بموت العاشق فقط، أو العاشقين معا اثنتا عشرة حكاية، سواء سبب الموت فراقا دائما: في ثماني حكايات، أو سبب لقاء دائما: في أربع حكايات.

ويلاحظ أن الحكايات المنتهية باللقاء الدائم بدت متوائمة مع طبيعة المجتمع العربي آنذاك، الذي كان يؤثر العشق النبيل، وكذلك مع نهج المؤلف نفسه، فاللقاء يكون بالزواج المرحب به من قبل أهل المعشوقة، أو يكون بموت العاشقين ودفنهما معا بمساعدة الأهل أيضا لعلمهم بمشاعرهما النبيلة؛ بما يقرب مثل هذه الحكايات من عالم الحياة الإنسانية.

كذلك الأمر في الحكايات المنتهية بالفراق الدائم، حيث الفراق بموت العاشق يكون بسبب رفض المعشوق الانصياع إليه، على الرغم من مبادلته الحب، كما في حكاية "من الحب اليائس إلى التعبد"، هذا الرفض انحصر في سببين: الأول النزعة الدينية المسيطرة على المعشوق، كأن يهب نفسه لله تعالى، كما في حكاية "عاشق يموت كتمانا"، أو يخشى إغضابه سبحانه، كما في حكاية" العاشق التقي". والسبب الثاني يتمثل في الرفض الاجتماعي تجاه عشق الرجل للرجل، كما في حكاية "عاشق يقتله الصد"، أو تجاه عشق الرجل زوجة أخيه، كما في حكاية "عاشق زوجة أخيه"، بما يتلاءم مع خصيصة المواءمة الاجتماعية المعروضة لاحقا.

بلغت النهايات الحزينة في هذه الحكايات ٧٠% (١٤ حكاية) ما بين موت العاشق فقط، بسبب آلام العشق أو لانتحاره، أو العاشقين معا، أو انصراف العاشق بعد أن نحل وهزل من آلام الهجر دون لقاء معشوقته. كما تواتر الاعتماد على تيمة الموت فبلغ ٦٠% (١٢ حكاية) ؛ بما يمثل صدى فعليا لأسلوب المؤلف المركز على آلام العشق وعذابه، وتكرار التيمات الدالة على ذلك، سواء في الحكايات الغرامية، أو في النصوص الأخرى، سواء أكانت أبياتا شعرية أو أخبارا.

انتشرت كذلك أنواع ما يلاقيه العشاق من آلام بسبب عشقهم في ٩٥% من عدد الحكايات، أي فيها جميعها عدا حكاية واحدة، هي"أجمل الناس وأقبحهم"، وإن احتوت على معاناة الرجل/ الزوج، لكنها ليست بسبب عشقه، بل بسبب سوء معاملة أبيه وأخوته له، وتباينت هذه الآلام ما بين: بكاء، ونحول، ولطم للخدود، ووضع تراب القبر على الرأس، وتمريغ الوجه في تراب القبر، والانتحار بالسيف، أو بالقفز من مكان عال، وضرب بالسوط ومرض، وتقطيع لحم الجسد.

وعلى الرغم من انحصار نهايات الحكايات في نهايتين فقط: لقاء دائم- فراق دائم، لكنها قد تنوعت عن طريق تعدد سبل اللقاء والفراق من جانب، ومن جانب آخر عن

طريق تكرار حالات اللقاء والفراق، أو التوازن والاضطراب، فقد يصل عدد هذه الحالات إلى ست حالات، كما في النموذج الخامس، أو خمس حالات كما في النموذج الثالث، أو أربع حالات كما في النموذجين الأول والثاني، أو ثلاث حالات فقط كما في النموذج الرابع. وهذا دليل على أن نمطية الحكاية الغرامية الشفاهية لم تكن حائلا دون التنوع، لكنها كانت عبارة عن إطار عام يضم شتى الحكايات، بينما يظهر التنوع الشائق داخل كل حكاية على حدة.

ب ـ تواتر التيمات:

ثمة بعض التيمات التي تواترت في الحكاية الغرامية شفاهية الأصل بشكل واضح، منها المرض والتحول والشهقة والموت والقبر، وتعد هذه التيمات أساسية في معظم الحكايات، فالعاشق يغلب فينحل ويمرض ثم يموت، وأخيرا يدفن في قبر مع معشوقته، ولقد تكررت هذه التيمات أكثر من ١٢٠ مرة في كتاب "مصارع العشاق"، موزعة على معظم النصوص باختلاف شكلها، ما بين حكاية أو خبر أو مجرد أبيات شعرية.

ومن هذه التيمات أيضا إنشاد الشعر، وعلى الرغم من اعتبار أن تضمين بعض الحكايات أبياتا شعرية كان بهدف تسهيل الحفظ وسهولة الفهم [١]، لكن هذا لا ينفي الدور الإيجابي للأبيات الشعرية الموظفة في الحكايات الغرامية، والمتمثل في الإسهام في تطوير السرد؛ إذ لا يمثل الشعر وقفة وصفية، أو مجرد حوار عادي يكشف عن طبيعة الشخصيات المتحاورة وعلاقاتها المتباينة، بل يسهم في تسريع السرد، كونه يقص أحداثا لم تعرض قبل، أو يسترجع العاشق خلالها ما مر به، فيمثل وحدات حوارية تضيف جديدا للحكاية [٢].

وإذا ارتبط العشق بشعراء العربية المشهورين، إلى درجة اقتران اسم الشاعر بمحبوبته، فإن العاشق في أكثر الحكايات الغرامية الشفاهيةلم يتخل عن الشعر مطلقا؛ إذ مثل الشعر الملاذ الحقيقي له، فخاطب معشوقته به، وتراسل شعرا معها، واشتكى الهجر أو الصد أو الظلم به، كما أنه مفتاح الولوج إلى نفسيته إذا هاج به الشوق ولم يتكلم،

---

(١) رشيد يحياوي: مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، ط. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،١٩٩٤، ص ٦٢.

(٢) مثل حكاية "معاوية والفتى العذري"، ضمن مصارع العشاق، ج ٢، ص ١٣، إذ مثلت الأبيات الشعرية حوالى ٥٠ % من حجم الحكاية (٣٢ بيتا شعريا من ٥٨ سطرا)، ومع هذا يشكل كل بيت إضافة جديدة إلى الحكاية، خاصة أن العاشق يسترجع أحداثه لمعاوية شعرا.

إلى درجة أن العاشق المعذب الذي جن بسبب البعد عن المعشوقة، وفقد عقله، قادر على التلفظ بأجمل الأشعار، يتساوى في هذا الرجل والمرأة [1].

كما أن العشاق قد يتراسلون شعرا إذا تعذر اللقاء، مثلما يظهر في حكاية" مأساة بشر وهند"، حيث أرسلت هند لبشر خمس رسائل شعرية عن طريق وصيفتها، كما أجابها عن الرسالتين الأولى والثانية شعرا كذلك، بينما امتنع عن الإجابة عن الرسائل الثلاث الأخيرة، فتمثيل الأبيات الشعرية ٤٠ % من حجم الحكاية (٤١ بيتا مقابل ٦٢ سطرا) كان موظفا لاستمرار السرد، والإسهام في تكوين نظرة عن شخصيتي العاشقة/هند، والمعشوق/بشر؛ إذ يتضح إصرار هند على لقاء بشر، وحرصه القوى على وعظها وإرشادها لتقوى الله والصبر، لأنها متزوجة ولا سبيل للقائه؛ مما يجعل الشعر حافزا حركيا يسهم في تغيير وضعية قصصية مستقرة.

وتأتي تيمة التكتم لتضاف إلى التيمات السابقة مشكلة الحكايات الغرامية، حيث العاشق يكتم حبه ولا يبيح به، حتى لو تسبب ذلك في موته، وأيضا من يقوم بدور المساعد يحرص على كتمان ما يعلمه من أمر العشاق، خاصة وأنهم ــ غالبا ــ يؤكدون ذلك عليه.

ونلحظ أن كل وظيفة من الوظائف المورفولوجية ترتبط ببعض التيمات، ومن التيمات المرتبطة بوظيفة الفراق ما يلي:

أ ــ البكاء والتألم: "فقامت المرأة من عندها فأتته فأخبرته بمقالتها، قال: فبكى بكاء شديدا... فجعل يبكي ويقول كيف لي بالبلوغ إلى ما دعت إليه، ومتى يكون آخر المدة التي نلتقي فيها؟ قال: فاشتد وجعه ذلك...".

ب ــ التوحد: وله جانبان، الأول مادي يتمثل في المكوث منفردا في البيت" فلما نظر القوم إليه في تلك الحال، وجعل لا يقره قرار، حبسوه في بيت، وأوثقوه، وتوهم القوم أن الذي به من عشق"، والثاني معنوي يتمثل في كتمان العشق: "فلما صح ذلك عند أهله وعلموا أنه عاشق جعلوا يسألونه عن أمره، فلا يجيبهم"، كما اعترف بهذا شعرا في قوله:

أأفشي إليكم بعض ما قد يهيجني أم الصبر أولى بالفتى عند ما يلقى

(١) انظر: مصارع العشاق، ج ١، ص ٥٧ .

أأوعد وعدا ما له الدهـــر آخر وأومـــر بالتقـــوى ومـــن لـــى بالتقـــوى
ســـلام على من لا أسميه باسمـــه ولو صـــرت مثل الطير في قفص يلقى[1]

ويعد توظيف الشعر في الحكايات الغرامية الشفاهية سمة خاصة تتقلص في نظيرتها الكتابية التي يندر فيها هذا التوظيف.

وترتبط بتواتر التيمات سمة الإطناب، وهي من من السمات وثيقة الصلة بالشـــفاهية الأولية، والتي تتحول أو تضعف إلى حد ملحوظ حينما ينتقل النص شفاهي الأصل إلى الكتابية من خلال التقييد في نص كتابي ذي صورة ثابتة، كما هو الحال في بعض حكايـــات "مصـــارع العشاق" الغرامية؛ إذ تتقلص سمة الإطناب إلى الإيجاز، ويتحول الإطناب من إطنـــاب ملحـــوظ موجه لجذب عدد كبير من المتلقين، أو لجذب انتباه أي عدد من المتلقين ولو كان قليلا، إلـــى إطناب نسبي في ذكر بعض الصفات، كتلك المتعلقة بالشخصية القصصية.

كما يتحول الإطناب من إطناب جزئي على صعيد النص الواحد إلى إطناب كلـــي علـــى صعيد العمل الكامل الذي يضم شتى النصوص، من هنا نظفر بعـــدد كبيـــر مـــن العبـــارات أو الصفات المسكوكة متواترة الاستخدام بشكل لافت.

*****

ج ــ بساطة المتن والمبنى الحكائيين:

وإذا ثبتت بساطة المتن الحكائي من خلال بساطة الأحداث وبعدها عن التعقيـــد، وكـــذلك المبنى الحكائي من خلال تواتر الوظائف المورفولوجية والتيمات، فثمة سمات شفاهية أســـلوبية أخرى تسهم في زيادة هذه البساطة، منها عطف الجمل بدلا من تداخلها[2]، وتتواتر هذه الســـمة في شتى الحكايات الغرامية في "مصارع العشاق"، إضافة إلى أن سمة العطف هذه تطـــول فـــي الوقت ذاته الحكايات، والوحدات القصصية؛ إذ تبدو النصـــوص القصصـــية وشـــبه القصصـــية وكأنها معطوفة على بعضها، دون أي نمط من التداخل أو التوالد السردي، والـــذي يظهـــر فـــي كثير من الأعمال القصصية التراثية بشكل لافت، مثل الحكايات الرمزية في كتاب "سلوان المطـــاع في عدوان الأتباع" لابن ظفر الصقلي، وكتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع، وحكايـــات ألـــف ليلـــة وليلة، كون بعضها ــ كما يغلب الظن ــ منقولا أو مستقى من الأدب الفارسي.

---

(١) مصارع العشاق، ج ١، ص ٥٥ .

(٢) انظر: أونج: الشفاهية والكتابية، ص ٢١٧.

كذلك نلحظ أن الحكاية الغرامية الشفاهية تهتم بتجميع أكثر عدد من الصفات والأحداث دون أن تنحو تجاه التعميق والتحليل في عرض صفة من الصفات وانعكاساتها على الشخصيات القصصية ومجرى الأحداث؛ مما انعكس على الشخصيات القصصية، فبدا معظمها من النمط المسطح، وصرنا أمام نماذج متواترة بصورة واضحة، مثل نموذج العاشق ــ المعشوق ــ المعيق ــ المساعد، بينما تنحو الشخصية في القص الكتابي تجاه التعقيد، وإن كان متفاوتا تبعا لقدرات المؤلفين أنفسهم، كما أن الحدث يعرض دون اهتمام كبير بكيفية حدوثه، وهذا ربما يكون من شأن شتى الحكايات الشفاهية مهما اختلف نمطها الحكائي، مثل الحكاية الدينية، كما في كتاب "روض الرياحين في حكايات الصالحين" لليافعي.

هذا على النقيض من الحكايات الغرامية الكتابية الصريحة والتي لجأت إلى الكتابة باعتبارها في هذا الوقت وسيلة للهروب من الرقابة الرسمية، على الرغم من أنها غالبا كانت تطلب من بعض رجال السلطة، مثل الوزير العارض الذي طلب من التوحيدي الذي كان يسامره بحكاياته وأخباره ونوادره أن يجعل إحدى لياليه مجونية[1].

كما تظهر نمطية القص الشفاهي من خلال تصوير المكان الذي لا يقتصر دوره على كونه تأطيرا للأحداث القصصية المصورة، بل يصبح عنصرا قصصيا مؤثرا في غيره من العناصر، يتساوى في هذا الحدث والزمن والشخصية، إضافة إلى أن أهم القصائد العربية المطولة، ومنها المعلقات، تبدأ بمقدمة تمجد المكان الذي شهد حكاية الحب، أو استأنس بمشية المحبوب، ويتجاوز العشاق المكان والشعور به عند غلبة الشوق، فيؤثرون التوحد ويهيمون على وجوههم في الصحراء، بل كثيرا ما يلقون حتوفهم بها. وكذلك في علاقات الشخصية بالمكان والمتسمة بالترابط الواضح.

ومن الملاحظ أن تصوير المكان في الحكايات الغرامية كان بسيطا، فالكثير منها لم يحدد مكان الأحداث، ولعل مرد هذا الحالة الشعورية التي يشعر بها العاشق سواء في لحظات اللقاء/السعادة؛ مما يجعله يفقد الإحساس بمكانه، وبما وبمن حوله، أو في لحظات الفراق/الحزن والضيق، والعاشق هنا يفقد الشعور بالمكان أيضا، خاصة أن أغلب العشاق

(١) انظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ت: أحمد أمين، مطبعة التأليف والترجمة، مصر، ١٩٤٢، ج١، ص١٥، ج٢ ص ٢٠١، التيفاشي: نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب، ت: جمال جمعة، ط. رياض الريس، لندن، ١٩٩٢، ص ٢٤٠، ٢٥٨.

الذين يعانون آلام الهجر ولوعة الفراق قد يصابون بالجنون، كما أن العاشق المعذب يأبى المكوث في مكان محدد، فالمجنون" لا يأوى إلى مكان، وأنه يكون مع الوحش" (ج٢، ص٦٦).

وعلى الرغم من بساطة تصوير المكان أو نمطيته، لكنه كان مؤثرا في تشكيل النص القصصي، كما يتضح مما يلي:

١ ــ التعبير عن ارتباط العاشق بالمكان الذي ينتمي إليه المعشوق؛ مما يبرهن قوة العشق وسطوته، والحنين للمكان هنا هو في حد ذاته حنين إلى المعشوق، كما يظهر في تمنى الجارية الحسناء العودة إلى بغداد مكان الحبيب، ذلك المكان الذي شهد أيضا فراقهما، وبالفعل فعندما قال لها مولاها: "تمنى ما شئت، فلك متمناك"، قالت: "أتمنى أن أغنى بهذه النوبة ببغداد"، ويبدو تلهف الجارية العاشقة لمكان لقاء الحبيب من تتبعها للأماكن التي تمر بها القافلة، وأخيرا هروبها(ج١، ص ١٧٠).

٢ ــ وصف المكان بالبعد والتفرد يوحى بتوحد العاشق وعدم رغبته في مخالطة الناس:"خرجت في سفر فنزلنا على ماء لطيء، فبصرت بخيمة من بعيد فقصدت نحوها فإذا فيها شاب على فراش كأنه خيال" (ج١، ص ١١٠).

٣ ــ وصف المكان بالجمال والنظافة يتلاءم مع صفات العاشق الذي غالبا يتسم بالجمال كذلك، مثلما يظهر في حكاية قبر النديم: "فأدخلني إلى خيش نظيف وفرش سرى... خرج الفتى ومعه وصيفة معها طست وماء ومنديل... فإذا قبر عليه ثوب أخضر وفي البيت رمل مصبوب.."(ج١، ص٢٦).

ومثال ذلك أيضا حكاية مجنون وعليله:"دخل إلى بعض المارستان ببغداد فرأى شابا حسن الوجه نظيف الثياب جالسا على حصير نظيف وعن يساره مخدة نظيفة وفي يده مروحة وإلى جانبه كوز فيه ماء" (ج١، ص٤٢).

٤ ــ قد يتسم المكان بالقبح ليتلاءم مع حالة العاشق المعذب الذي قد يصل به الحال إلى الجنون، مما يجعله يهمل نفسه وكل شيء هياما بمن يعشق، وقد يمثل المكان ذاته عدوا للعاشق؛ إذ يسهم في فراقه لمعشوقه، فهذه معشوقة "زوجت وحملت إلى ناحية الحجاز"، مما أدى إلى أن العاشق "على فراشه منذ حول ما تكلم ولا أكل" (ج٢، ص٤٠).

٢ ــ المواءمة الاجتماعية:

أ ــ التقليدية والقرب من الواقع المعيش:

قد حدد السراج أثناء تجميع مصارع العشاق الفئة المستهدفة من الكتاب/فئة المتلقين، من خلال الأبيات الشعرية التي قدم بها الكتاب، ومن نهايات حكاياته الموجهة في الأساس للتأصيل لنمط معين من العشق، وهو المتسم بالعفة والتواؤم مع النمط المحافظ والذي لا يتحرج منه أي إنسان. هذا على النقيض من معظم الحكايات الغرامية الكتابية في أعمال التيفاشي ورفاقه، والتي يتردد في وصفها بالغرامية، لإعلائها المفرط والصريح لأنماط خاصة من الحب الجسدي الشهواني.

كما أن الثقافات الشفاهية تصوغ معارفها بما يجعلها وثيقة الصلة بالحياة الإنسانية، والمقصود بالحياة الإنسانية الحياة المعلنة لا المضمرة؛ لذا نجد الشخصيات المصورة في الحكايات الغرامية الشفاهية ممثلة لشتى الفئات البشرية الطبيعية، على النقيض من الحكايات المتحولة إلى الكتابية، والتي تتعامل مع شخصيات غريبة غير مألوفة، أو تتسم بقدر كبير من الخصوصية كالباحثين عن المتعة الحسية.

إن النصوص القصصية الشفاهية كانت تبدو متسقة مع المتلقين وسماتهم؛ لذا كانت تتجنب خدش حيائهم أو الصدام معهم، خاصة أنهم مختلفون في الثقافة والميول والأهواء، إلا إذا ظهر اتفاق ضمني بينهم، كما هو الحال بين الوزير العارض والتوحيدي في كتابه الإمتاع والمؤانسة.

إن الفكرة الأساسية المسيطرة على مضامين الحكاية الغرامية الشفاهية تتلاءم مع الطبيعة الإيجابية للمجتمع العربي، وهى أن العشق الحقيقى لا يتمثل في مجرد اللقاء الجسدي الفعلى بين العشاق، بل يتمثل في اللقاء المعنوى، لقاء العواطف والمشاعر والأحاسيس حتى لو عانى العاشقان آلام الفراق، وما يتبعه من بكاء ونحول الجسم وذهول العقل، وهذا ما يؤدى إلى اللقاء الأبدى بينهما في القبر، وربما في الجنة، بعد أن استحال في الحياة الدنيا.

وهذا لا ينفي وجود حكايات غرامية إباحية، لكنها لم تكن منتشرة من خلال الشفاهية، وربما لم يكن لها وجود إلا من خلال الكتابية التي تتسم بخصوصية التأليف، وخصوصية التلقي أيضا من خلال القراءة.

وبهذا الأسلوب ــ الذي يتسم بتشابه الوظائف المورفولوجية وتكرار التيمات ــ تخرج الحكاية الغرامية الشفاهية من حدود المضمون الذي يدور حول عاشق معين، أو شخصية معينة إلى المجتمع الصغير الذي ينتمي إليه، والمتمثل في أنماط الشخصية التي تنطبع ملامحها وسماتها النفسية وأفعالها بل حوارتها فيه، فيصير نموذجا يتكرر في أكثر من حكاية، وإن كان هذا التكرار لا ينفي وجود تمايز نسبي بين حكاية وأخرى.

ولا يقتصر القاص على تصوير الآثار الظاهرية للأحداث، بما فيها الحدث الرئيس المتمثل ــ غالبا ــ في عجز العاشق عن الوصول لمعشوقه، ومن ثم عذابه وصراعه النفسي الذي قد يفضي به إلى الموت، لا يقتصر على هذا بل يتوغل في الكيان النفسي للشخصية، مصورا مشاعرها وأحاسيسها الداخلية؛ مما يسهل اكتشافه من حوار الشخصية العاشقة المعذبة مع غيرها، أو من خلال أفعالها الغريبة التي تتمثل كثيرا في التوحد والذهول وقلة النوم والهيام على الوجه في الصحراء

والتعبير عن هذه الأحاسيس الحادة، جاء في لغة مركزة حتى تحمل شحنة الإحساس دفعة واحدة، كما عبر الحوار الموجز الذي كانت تتبادله الشخصيات عن مشاعرها وأحاسيسها المتباينة بتباين الحكايات وأحداثها الرئيسة؛ لذا كانت الحياة المصورة حياة داخلية نفسية روحية أكثر منها خارجية اجتماعية مادية.

وفي حين تعيش المجتمعات الشفاهية في الحاضر؛ بما يحفظها في حالة من التوازن النسبي[1]، فإن الكتابية ترتبط بشكل واضح بالتخيل بدرجاته المتباينة، مثلما يظهر في الحكاية الغرامية الكتابية التي تلجأ إلى تصوير شخصيات قصصية تخيلية ربما يصعب تصور مثيلاتها في الواقع، بما يعد حالة من الاضطراب أو العجائبية. ومن أدلة تجاور السمات الشفاهية مع الكتابية ارتكاز بعض النصوص القصصية الكتابية على قدر كبير من التخيل إلى حد إسهامه في تحديد طبيعة الشكل القصصي الذي يضمها، كما يظهر على سبيل المثال في نصوص: الغفران للمعري، والتوابع والزوابع لابن شهيد، والحيوان لإخوان الصفا، وسلوان المطاع للصقلي.

إن انتشار أساليب التخيل في هذه الأشكال الكتابية سبب جذب عدد كبير من المتلقين، في حين نفر آخرين، كما هو الحال في إعراض التوحيدي عن حكايات ألف ليلة وليلة باعتبارها خرافات.

*****

(١) انظر: والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ص ٩١.

ب ــ اجتماعية تصوير الشخصية:

تم تصوير الشخصيات في الحكاية الغرامية شفاهية الأصل عن طريق المزاوجة بين الأسلوب المباشر وغير المباشر، لكن تصويرها داخليا عن طريق أفعالها حظي بالجانب الأكبر من الاهتمام، بالمقارنة بتصويرها خارجيا، بل يتعدى هذا إلى توظيف تصويرها خارجيا لإبراز صفاتها الداخلية.

وعلى الرغم من قلة عدد الشخصيات المصورة على صعيد الحكاية الواحدة، فثمة تعدد واضح في الشخصيات عامة، فعلى سبيل المثال شكلت الشخصيات المصورة في "مصارع العشاق" عناصر متباينة ضمن النسيج الاجتماعي المنتمي إليه العاشق، ومن هذه الشخصيات: أب – ابن – ابن عم – ابنة عم – أخ – أخت – أخت زوجة – أعرابي – امرأة – أم – أهل – جارية – جندي – رجل – زوج – زوجة – زوجة أخ – شيخ – صبي – صديق – طبيب – عجوز – عم – غلام – فتى – فتاة – قوم . . . إن هذه الشخصيات ــ وبعضها شخصيات هامشية ــ تسهم بدرجة واضحة في تصوير شخصية العاشق من جوانب عدة، حيث تصور درجات عشقه التي تنعكس على علاقاته بمن حوله، ومع هذا التعدد فقد اتسم تصوير الشخصية القصصية بالنمطية، حيث تتشابه فيما بينها بدرجة لافتة.

أما العاشق المعذب، الذي لم ينجح في اللقاء بمعشوقه، يضاف إلى صفة جماله بعض الصفات الناتجة عن تعذبه لعدم لقائه بمعشوقه، فيظهر اصفرار في الوجه، ونحول في الجسم، واضطراب في الفكر، إلى درجة الجنون في أحيان كثيرة، ومن أمثلة صفات العاشق المعذب: "رأيت بالبادية رجلا قد دق عظمه وضؤل جسمه ورق جلده ــ فإذا معهم فتى أبيض حسن الوجه وقد علاه اصفرار وبدنه ناحل ــ كان في بنى أسد شاب لا يكاد يكلم أحدا كأنه معتوه ــ رأيت رجلا حسن الوجه كأنه الشن البالى بجبال لبنان وعليه خرقة وما معه شيء ولا عليه غير تلك الخرقة ــ وإذا شاب جميل قد نهكه المرض وليس به حراك ــ وجعل يذوب جسمه وينحل وليس به حراك ــ فحمل الشوق على بدنه حتى لم يبق إلا رأسه وعيناه تدوران فيه ــ وقد صار مثل العود ــ فجعل يذوب ويتغير ويصفر ــ فوجدته كالشن البالي قد هلك حزنا ووجدا" (١).

(١) مصارع العشاق، ج ٢، ص ٢٦، ٧٧، ٨٦، ٨٩، ١٠٠، ١٣٥، ٢٠٩، ٢٧٣، ٢٨١، ٢٩٥ .

ومن الملاحظ ضعف العلاقات الإنسانية بين الشخصيات في الحكاية الغرامية، ولعل هذا لخصوصية العشق، وإحاطته بهالة من الحذر المشوب بالرفض الاجتماعى في تلك العصور الشفاهية؛ مما يفسر حرص العشاق في الغالب على كتمان ما يشعرون به، على الرغم من نزاهته وعذريته غالبا، مثال ذلك الفتى الذي آثر الموت دون البوح باسم معشوقته (ج١، ص ٥٧)، وكذلك الفتى الذي عشق جارية ولم يرد الإفصاح عنها رغم وعد مالكها بأن يوهبها له: "وقد وهبتها لك ومعها مائة دينار تعيش بها، ولك في كل سنة كذا وكذا، قال: بارك الله لك فيها، فلولا عهود عاهدت الله تعالى بها وأشياء وكدتها على نفسى لم يكن شيء في الدنيا أحب إلىّ من هذا الذي تعرضه علىّ" (ج٢، ص٢٧٣).

يتشابه دور المرأة في الحكاية الغرامية مع دور الرجل؛ إذ تقاسمه أحداث الحكاية مثلما تقاسمه الحياة، سواء أكانت عاشقة أو معشوقة، وسواء ألاقت العذاب والهجر والصد من المعشوق، أو سعدت معه باللقاء، أو أسهمت هى ذاتها في البعد حينما ترفض الوصال معه حال كونها معشوقة. وبالنظر إلى أدوار كل من الرجل والمرأة في الحكاية الغرامية يظهر تشابه بينهما، بل تطابق:

فأدوار المرأة تنحصر في كونها:

١ ــ عاشقة نجحت في اللقاء: حكاية المحبان الوفيان.

٢ ــ عاشقة لم تنجح في اللقاء، وتعذبت من هجر المعشوق: حكاية العاشق التقى، ومن الحب اليائس إلى التعبد.

٣ ــ معشوقة قبلت اللقاء بالعاشق: حكاية ابنة أبى ربيعة وأبى مسهر.

٤ ــ معشوقة رفضت اللقاء بالعاشق: حكاية عاشق يموت كتمانا.

٥ ــ معشوقة حالت عوامل خارجية دون اللقاء بالعاشق: حكاية يزيد بن معاوية وعمارة المغنية.

أما أدوار الرجل فهى:

١ ــ عاشق نجح في اللقاء: حكاية معاوية والفتى العذرى.

٢ ــ عاشق لم ينجح في اللقاء وتعذب من هجر المعشوقة: حكاية عاشق يموت كتمانا.

٣ ــ معشوق قبل اللقاء بالعاشقة: أبو دهبل والمرأة الشامية.

٤ ــ معشوق رفض اللقاء بالعاشقة: حكاية العاشق التقي.

٥ ــ معشوق حالت عوامل خارجية دون اللقاء بالعاشقة: حكاية يزيد بن معاوية وعمارة المغنية.

ما سبق يؤكد أن كل من المرأة والرجل في الحكاية الغرامية يقوم بالدور نفسه، على صعيد الأدوار الأساسية: العاشق والمعشوق، وكذلك الأدوار الفرعية، متمثلة في دور المساعد: الذي ظهر رجلا وامرأة، أو دور المعيق: الذي ظهر رجلا وامرأة كذلك، وغير هذا من الأدوار المكملة للنسيج القصصي.

وإذا أخذنا نموذج العاشق أو المعشوق مثالا لأسلوب تصوير الشخصية القصصية، نجد أن التصوير الخارجي للعاشق والمعشوق يتشابه في معظم الحكايات، فغالبا يتسم بالجمال الفائق المبالغ فيه، ومن أمثلة هذه الأوصاف: "امرأة لم أر مثلها قط هيئة وجمالا ــ رجل كأجمل ما يكون من الرجال ــ غلام كأنه فلقة قمر له ضفيرتان قد قاربتا عجيزته ــ فإذا هو من أحسن الناس وجها كأنه ذهب أو فضة "، "هكذا كأنها شقة قمر ــ جارية كأنها الشمس ــ امرأة كأن عنقها أبريق فضة ــ جارية كأنها فلقة قمر ــ مررت بجارية أعشى نورها بصرى ــ امرأة جميلة ــ شاب حسن الوجه ــ أعرابية ذات جمال فائق ــ وكانت من أجمل النساء وأحسنهن عقلا" (١).

تظهر نمطية الشخصيات أيضا عن طريق المبالغة في تصويرها، إذ يظهر العاشق والمعشوق متسمين بسمات معينة تتواتر بصورة واضحة، منها سمة الجمال، فالعشاق الذين لم يعانوا عذاب الهجر ــ رجالا ونساء ــ يتسمون بالجمال المفرط العجيب والنادر، ومعظم الأوصاف التي ذكرت في مصارع العشاق تدلل على هذا بوضوح، سواء اختصت هذه الأوصاف بالرجل أو المرأة.

إن تواتر مثل هذه السمات، بما يجعل الشخصيات نماذج عامة يسهل التنبؤ بخصائصها، قد يقرب الحكاية الغرامية الشفاهية في هذا العصر من بعض خصائص

(١) مصارع العشاق، ج ١، ص ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٥١، ٢٦٧، ج ٢، ص ١١٧، ١٣٤، ١٣٥، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٦٣، ٢٩٠ .

الحكاية الشعبية، حينما تتحول الشخصيات إلى نماذج ذات سمات متشابهة، إضافة إلى أن أكثر الشخصيات في الحكاية الغرامية غير مسماة.

وإذا كان كثير من الثقافات الشفاهية تنزع إلى المخاصمة في القول وأسلوب الحياة[1]، وما يتبعه من تصوير للأحداث والشخصيات في النصوص القصصية، فإن هذه المخاصمة تبدو في الحكايات الغرامية في "مصارع العشاق" من خلال ظهور كل من نماذج العاشق، والمعيق، والمساعد؛ إذ تسهم المخاصمة بين العاشق ــ أو المعشوق ــ والمعيق في تطور الأحداث، ومن ثم يتدخل نموذج المساعد لفض هذا النزاع وإنهاء الحكاية، مهما تباينت تلك النهايات كما اتضح سالفا.

*****

٣ ــ الوظيفة الخلقية:

يتضح أن السراج كان حريصا على أن يلقى عمله قبولا من جمهور المتلقين آنذاك، مما دفعه إلى أمرين كفيلين بتوجيه عمله وجهة تضمن له هذا القبول، الأمر الأول: يتمثل في الاهتمام الواضح ــ والمبالغ فيه أحيانا ــ بسلسلة الرواة التي يصدر به معظم نصوصه بما فيها الحكايات الغرامية.

الأمر الثاني: يتمثل في تضمين حكاياته قيما ومواعظ، سواء أكان بشكل مباشر أو ضمني، ولعل وجود هذا الحس القيمي من الأمور التي تضمن قبول النصوص المحتوية عليه، بغض النظر عن مدى صدقها، فإذا كانت الأشكال القصصية منطوية على موعظة أو فائدة أو قيمة محددة؛ فإن هذا يجعل "النظر إلى هذه الأشكال القصصية النثرية المتميزة عن الرسائل والخطب متركزا في علاقتها بالواقع الخارجي، القرب والبعد، أو الصدق والكذب على خلفية أخلاقية، يمكن أن يقبل على أساسها الكذب الواضح أو التخيل أو الاختلاق، في الوقت الذي يرفض فيه الصدق أو الصدق الملتبس بالكذب" [2]. لذا لجا السراج إلى الإيهام بالصدق، والاهتمام بالجانب الخلقي.

---

(١) انظر: والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ص ٨٧.

(٢) ألفت الروبي: الموقف من القص في تراثنا النقدي، ص١٣٤.

أ ــ الإيهام بالصدق:

وكان هذا عن طريق المبالغة في دور الراوى، حيث تعدد الرواة بطريقة واضحة؛ مما جعل سلسلة الرواة تطول وتصل في بعض الأحيان إلى تسعة راوة، مثلما يظهر في حكاية العاشق المتكتم: "وأخبرنا أحمد بن على، حدثنا محمد بن أحمد بن فارس، حدثنا عبد الله بن إبراهيم البصرى، حدثنا محمد بن خلف، حدثنى أبو موسى عيسى بن جعفر الكاتب، حدثنى محمد بن سعيد، حدثنى إسحاق بن جعفر الفارسى، سمعت عمر بن عبد الرحمن يحكى عن بعض العمريين قال" (ج٢، ص٢٧١).

كما نجد اهتماما يبدو زائفا بذكر تاريخ الرواية أو مكانها أو الاثنين معا، مثل:"أخبرنا أبو اسحاق بن سعيد بفسطاط مصر بقراءتى عليه ــ بتنيس ــ في المسجد الحرام ــ بمكة ــ بالشام ــ في المسجد الحرام بين باب بنى شيبة وباب النبى تجاه الكعبة ــ بسر من رأى ــ بصور، بدمشق"، و"أنبأنا أبو محمد الحسن بن محمد الخلال رحمه الله في سنة سبع وثلاثين وأربعمائة ــ قراءة عليه سنة ثلاث وعشرين وأربعمائة" (ج ٢، ص ٥٨، ٩٧).

ظهرت أيضا بعض العبارات الخاصة بطريقة الرواية، وإذن بعض الرواة للرواية، مثل: "أخبرنا أبو الحسين بن على التوزى في ما أذن لنا في روايته ــ بقراءتى عليه ــ قراءة عليه ــ إملاء ــ وهو يسمع وأنا أسمع، إجازة ــ وجدت بخط أحمد بن محمد بن على الأبنوسى ونقلته من أصله ــ إن لم يكن سماعا فإجازة ــ وجدت في كتاب بعض أهل العلم ــ إجازة إن لم يكن سماعا ــ..." [1]. ومن الواضح أن السراج كان أحيانا يعتمد على بعض الكتب للاطلاع على حكايات غرامية شفاهية الأصل كذلك.

هذا على الرغم من انتشار الرواة المجهولين، مثل: "حدثنى رجل من قريش عمن حدثه قال ــ أخبرنى بعض البصريين قال ــ أخبرنى بعض الرواة ــ ذكر بعض الرواة ــ أخبرنى رجل من التجار ــ عن بعض مشايخه ــ عن جماعة من مشايخ قريش من أهل المدينة"[2]؛ مما يدل على أن السراج قد تعمد إيهام المتلقى بصدق ما يروى، وإن كان هذا لا ينفي صحة بعض هذه الإشارات، وفي الوقت نفسه لا ينفي إحتمال تدخل السراج

(١) مصارع العشاق، ج ٢، ص ٦، ٧، ١١، ١٣، ١٩، ٢٦، ٤٤، ١٠٧، ١٢٣.

(٢) مصارع العشاق، ج ٢، ص ٧، ١٧، ٣٦، ٤٩، ٦٥.

في الرواية بنسب متفاوتة، أو ابتداع حكايات من وحى خياله، يتضح هذا من ظهور نص واحد بأكثر من رواية في مواضع مختلفة من الكتاب [1].

إن الاهتمام بشخصية الراوى وسماته وبالطريقة التي يروى بها أمر واضح في الثقافة العربية الإسلامية؛ إذ اقترن بداية بالحديث النبوى الشريف، ومن ثم ظهرت علوم تهتم بكل ما يتصل بعملية الرواية وسلسلة الإسناد، ثم انتقل هذا الاهتمام ــ لكن بدرجات متفاوتة ــ إلى كثير من النصوص المتباينة، الدينية أو غير الدينية، ومن بينها النصوص القصصية،"فالقصة في الأدب القديم كانت لصيقة بالتاريخ، لذلك كان يحرص كتابها على ذكر سلسلة الرواة الذين تناقلوها، بل إن بعض الكتاب حين جنحوا إلى التأليف القصصي ظلوا محتفظين بدور الراوى ليكون وجوده إيهاما بصدق ما يكتبون" [2].

يدلل على البعد القيمى أيضا تحديد سمات الراوى، ومنها: الإخبارى – الثقة – الحافظ – الزاهد السائح – الصوفي الفقيه – القاضى – الكاتب – المؤدب – المذكر – الواعظ ، تلك السمات التي تكررت أكثر من خمسين مرة في مصارع العشاق، إضافة إلى لقب السراج ذاته "القارئ"[3]، مما يشير إلى أن محافظة جامع الحكاية الغرامية الشفاهية على الراوي وحرصه على سلسلة الرواة دليل على ارتباطه بالشفاهية بشكل واضح، وما وجود بعض النصوص المتحللة من هذه السلسلة إلا دليل على تطور نهجه القص من الشفاهية إلى الكتابية.

ولكون الكتابة تقترن بصورة أوضح بالخاصة ــ على الأقل في مراحل بدايتها ــ حاول الكتاب الذين أبدعوا في المجال القصصي مجاراة العرف الذي أضحى سائدا، والمتمثل في معايير الصدق والصواب والأخلاق خشية الازدراء، كما حدث للقصاص

---

(١) على سبيل المثال، حكاية العاشق التقى التي تكررت في ج ١، ص ١٥، ١٨، وحكاية عبد الملك بن مروان والغلام العاشق التي تكررت في ج ٢، ص ١٠١، ٢١٥، ونص صرعة الحب ج ١، ص ١٢٥، ج ٢، ص ١٨١، وحكاية ذى الرمة ومى التي تكررت في ج ١، ص ٢٠٩، ج٢، ص ١٨٦، وحكاية جميل والفتيات العذريات التي تكررت في ج ١، ص ٥١، ج ٢، ص ١٩٩، وغيرها .

(٢) طه وادى : القصة ديوان العرب، ص ٢٣.

(٣) مصارع العشاق، ج١، ص١٦٣ ، ١٨٢، ١٨٣ ، ١٩٣ ، ١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢٠٦ ، ٢١٦ ، ٢٦٧ ، ٢٩٢ ... ، ج٢، ص ١٩، ٤٤، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٦٧ ، ٧٢ ، ٨٢، ٨٩ ، ٩٢ ، ١١٨ ، ١٢٢ ، ١٤٧ ...

الشفاهيين؛ لذلك حاولوا قدر الإمكان تقنين إبداعاتهم بأساليب عدة، من بينهـا الاهتمـام بالإسناد الذي قيد بعض الكتاب، في حين حاول البعض الآخر التحايل عليه، واسـتخدامه أداة مؤقتة للمرور من خلاله إلى كثير من القراء.

لكن ثمة من أبدع في المجال القصصي مع تخل تام عن سلسلة الأسانيد؛ ممـا يـدل على وعي بالفاروق بين القص التاريخي، والديني الوعظي الذي عناه ابـن الجـوزي، وبين القص الفني المتخيل الذي قد ينضوي على إشارة ـ ضمنية أو صـريحة ـ إلـى ارتكازه على التخيل، وإن وجدت صلات مع الواقع الخارجي.

لقد استعاض من لجأ إلى الكتابية والتدوين عن عيوبها ـ ومنها الوضع ـ بنظريـة الإسناد؛ لذا نلحظ تباين مواقف القصاصين العرب القدماء تجاه الرواية. وبـالنظر إلـى علاقة القصاص بالإسناد يمكن تقسيمهم إلى قسمين:

القسم الأول: يمثل الذين حرصوا على ذكر سلسلة الرواة، وتصدير نصوصهم القصصـية بها، ربما بسبب نظرتهم إلى القص على أنه علم يجب الاهتمام بسنده مثل الاهتمام بمتنه، أو إيهاما منهم بصدق ما يقصون دفعا للذم والازدراء، وهؤلاء يمثلون مساحة بسـيطة مقارنـة بغيرهم، كما أنهم غالبا مثلوا جامعين للنصوص القصصية شفاهية الأصل، ومنهم: السـراج في "مصارع العشاق"، والخطيب البغدادي في "التطفيل وحكايات الطفيليين".

القسم الثاني : يمثل الذين تخلوا عن الاهتمام بسلسلة الرواة، ومن ثـم تخلـوا ـ ظاهريا ـ عن معيار الصدق فيما يقصون، وهؤلاء سلكوا أربع طرائق، محاولـة مـنهم للحفاظ على علاقاتهم بالمتلقين شديدي الصلة بفكرة الإسـناد ذات الصـيغة الشـفاهية الدينية التي أضحت معيارا للتحقق من صدق المروي، وهذه الطرائق هي:

أولا: الإيهام بصدق ما يقصون عن طريق الإشارة إلى رؤيتهم الأحداث المروية ، أو مشاركتهم فيها ، كما يظهر عند ابن حزم الأندلسي في بعض نصوص "طوق الحمامـة"، وأبي حامد الغرناطي في بعض نصوص "تحفة الألباب ونخبة الإعجاب"، وأبـي المطهـر الأزدي في "حكاية أبي القاسم البغدادي"، والجاحظ بعض نصوص "البخلاء"، "ورسـالة مفاخرة الجواري والغلمان " ... وغيرها من النصوص.

ثانيا: تأكيد الهدف النفعي الوعظي مما يقصون؛ حتى يلتمس لهم العـذر إن حـادوا عما عهد عليه من اهتمام بالإسناد، أو إن حادوا ـ ظاهريا ـ عن بعض القواعد الدينية، كما ظهر عند ابن الجوزي في كتبه حول النوادر، والآبي في "نثر الدر".

ثالثا: إذا لم يوهم القاص بصدق ما يقص، ولم يوضح الهدف النفعي منه، فإنه قد يبدى أسفه عن فعله، ومن ثم يستغفر الله راجيا قبول توبته، مثلما ظهر عند الحريري في مقاماته، بقوله في الخاتمة: "وأنا أستغفر الله تعالى مما أودعتها من أباطيل اللغو، وأضاليل اللهو" (١).

رابعا: تعد هذه الطريقة الأكثر جرأة؛ حيث يتخلى القاص عن الاهتمام بالإسناد كلية، وكأنه يعلن صراحة عن إبداعه التام لنصه القصصي، ثم لا يتبع أيا من الطرائق السابقة، مثلما يظهر عند المعرى في "الغفران"، والوهراني في "المنام الكبير"، وكذلك عند كل من التيفاشي ورفاقه في أعمالهم حول الحكاية الغرامية الكتابية ذات المنحى الصريح.

وعلى الرغم من محاولات القصاص السابقة، لكن إبداعهم كان مقيدا بقدر ما من التعقل، فلم يحاولوا توسيع الهوة بين ما يقصون ويتخيلون، وبين ما يرتكز بقوة في أذهان معاصريهم من تصورات تبدو في أكثر الأحيان أقوى مما هو واقعي حقيقي معيش. إن الواقع الخارجي الذي أحاط بهم، والذي يمثل البيئة الحقيقية التي نبعت منها نصوصهم، هذا الواقع وما كان يوازيه من حس ديني محافظ شكل إلى حد ما عقبة أمام انطلاق إبداعهم القصصي، وإن لم يحل دونه تماما. لذا نرى التحلل واضحا كلما اقتربنا من الكتابية كما هو الحال في الحكاية الغرامية الكتابية، حيث انطلق هؤلاء المؤلفين في أعمالهم المتضمنة نصوص قصصية مختلفة الأشكال، باستثناء موقفنا الشخصي من قبول هذا النمط الإبداعي، لكنه يشكل نهجا ذا طبيعة خاصة في تاريخ الأدب العربي، حيث بدأ التحلل من سلسلة الإسناد بصورة تدريجية مع زيادة الاعتماد على الكتابة، والاختلاف واضح بين سلسلة الإسناد في "مصارع العشاق" وبينها عند التيفاشي ورفاقه، والذي قلصها في مصطلح واحد فقط، وهو "أخبر"، دون المداومة عليه.

*****

ب ــ الجانب الخلقي:

بالنظر إلى القيم التي ضمنها السراج حكاياته نجدها ظهرت بشكل ضمني من خلال التركيز على الجانب الخلقي، ومحاولة ترسيخ سمة العفة في العشق، يتضح من طبيعة نهايات الحكايات التي يمكن تقسيمها إلى أنواع محددة، هي:

(١) الحريرى: مقامات الحريرى، ط. الحلبى، القاهرة، د.ت، ص٦٠٣.

١ ــ نجاح العاشقين في اللقاء بطريقة شرعية عن طريق الزواج الذي ينال قبول الأهل ويوافق العادات الاجتماعية، مثل حكايتى:"ابنة أبى ربيعة وأبى مسهر"، و" أجمل الناس وأقبحهم". كما أن العشاق خلال رحلة محاولة اللقاء معا قد يواجهون كثيرا من الصعاب والآلام، لكنهم يؤثرون الصبر عن أى لقاء محرم.

٢ ــ فشل العاشقين في اللقاء لأسباب متباينة، مثل: رفض أهل المعشوقة ــ رفض مالكها لو كانت جارية ــ زواج المعشوقة رغما عنها ــ موت أحد العاشقين...وهنا تتضح العفة أكثر؛ إذ لم يحاول أيهما اللقاء بالآخر دون مظلة شرعية، رغم استطاعهما ذلك في بعض الأحيان. وأغلب النهايات هنا تنحصر في الموت الذي يسبقه المرض والنحول والتيه أو حتى الجنون ثم الإغشاء فالموت. وقد يعقب المعشوق العاشق، ويكون اللقاء في قبر واحد، وربما في كفن واحد، مثل حكايتى: "لم يفتها جواره ميتا"، و"عاشق أخت زوجته".

٣ ــ إذا تم اللقاء المحرم بين العاشقين لزواج المعشوقة مثلا، فإن النهاية تكون عبارة عن عقاب لهما، مثل حكاية "جناية السبع على عاشقين"؛ حيث كانت المعشوقة المتزوجة تقابل عاشقها خلسة، فكانت النهاية عبارة عن موتها عن طريق السبع الذي مزقها، ثم تبعها العاشق فقتل نفسه.

٤ ــ إذا احتالت شخصية ما للقاء المحرم بمن تعشق- وهنا يكون العشق مرفوضا من المعشوق، ومن الدين والمجتمع- فإن العقاب ينزل بالعاشق الذي لم يراع إلا رغبته المنحصرة غالبا في العشق الجسدى، مثل نصوص: قتيل لا يودى - يقتلها ويبكى عليها- عمر وابنة الشيخ الأنصارى- سوسن العابدة ومراوداها- عمر والزانى القتيل- كيف يقتل الفاسق، كيد النساء- أم البنين ووضاح اليمن" [1]، ومثل هذه النصوص المعتمدة على الغدر والخيانة ومراودة النفس تكثر بها تيمة القتل نتيجة هذه الأفعال، كما أنه يلقى تأييدا وترحيبا من الكثيرين؛ إذ يصور عقابا إلهيا واجتماعيا في آن واحد.

(١) مصارع العشاق، ج١، ص٦٩- ٧٢- ٧٤- ٢٧٨- ٣٠٧، ج٢، ص١٥٤- ١٩٢.

٥ ــ قد يظهر الفشل في اللقاء الدائم الشرعي بين العاشقين؛ كأن تتزوج المعشوقة برجل آخر، وهنا- وفي بعض الأحيان- يحدث لقاء مؤقت، لكنه يتسم بالعفة، حيث الاكتفاء بالحديث والنظر، كما في حكاية "رجل في ثوب امرأة"، فبعد أن التقى العاشقان أراد الصديق الذي قام بدور المساعد تركهما معا، فقالا له: "إنا نقسم عليك إلا ما رجعت، فوالله ما بيننا ريبة، ولا قبيح نخلو به دونك"(ج٢، ص ١٤٩).

ومن أدلة انتشار الجانب القيمي الخلقي في الحكايات الغرامية شفاهية الأصل أن العشق في كثير من الأحوال يؤدي إلى التقوى والصلاح والتعبد، حيث يتحول العاشق بعدما يفشل في اللقاء بمعشوقه إلى عابد زاهد، كما في حكاية "من الحب اليائس إلى التعبد". ومما يعضد الوظيفة النفعية للحكاية الغرامية أن شخصية المساعد غالبا ما تنال الشكر ممن قدمت المساعدة/ الشخصية الرئيسة، أو غيرها سواء أنجحت في مساعيها، مثل شخصية عمر بن أبي ربيعة في حكاية "ابنة أبي ربيعة وأبي مسهر"، أم لم تنجح، مثل شخصية العجوز في حكاية "عاشق يموت كتمانا"، ذلك كونها تسلك طريقا سويا يتلاءم مع القيمة النفعية العامة للعمل والقص عموما، خاصة أن السراج تعمد الملاءمة بين النصوص القصصية وما ضمنه الكتاب من أحاديث نبوية عن العاقبة المحمودة للعفة في العشق، وكذلك بعض النهايات المأساوية لمن حاد عن هذا.

*****

إن الخصائص السردية للحكاية الغرامية نفسها خصائص شفاهية، ومن ثم يبدو تواتر الوظائف المورفولوجية، وكثير من التيمات السردية في الحكايات الغرامية العشرين، وغيرها من الأشكال الأخرى غرامية النمط، كالخبر مثلا، يبدو هذا التواتر مما يميز النص القصصي الشفاهي، خاصة الحكاية، عن غيره من النصوص الكتابية، لا سيما الحكاية الغرامية الكتابية كما في أعمال التيفاشي ورفاقه، على الرغم من الاختلاف حول نمط مثل هذه الحكايات الأخيرة، باعتبارها مختلفة عن النمط الغرامي لإفراطها في الصراحة، لكن النمط الشفاهية الأولية إلى الشفاهية المقيدة كتابة، إلى الكتابية الخالصة لم يكن تطورا على صعيد آلية التأليف ما بين شفاهية أو كتابية فقط، بل كان تطورا على صعيد النوع القصصي برمته،

وتحول النمط القصصي، أو دمج أكثر من شكل قصصي معا، فعلى سبيل المثال تعد الحكاية الغرامية الكتابية ــ أو الحكاية الجنسية كما ينعتها بعض دارسي التراث القصصي العربي في الغرب [1] ــ نموذجا لتطور كل من الحكاية الغرامية الشفاهية واندماجها مع النوادر الجنسية ــ شفاهية الأصل، والمتحولة إلى الكتابية ــ لدى الجاحظ في"رسالة مفاخرة الجواري والغلمان"، والآبي في"نثر الدر"، والدينوري في"عيون الأخبار"، والتوحيدي في "الإمتاع والمؤانسة"...، وكذلك المقامة العربية في منحاها العام، خاصة من زاوية تواتر الوظائف المورفولوجية، ومفصلية وظيفة الاحتيال، ومحورية نموذج المحتال في شتى المقامات القصصية العربية.

ويبدو استمرار الحكايات الغرامية الشفاهية منذ العصر الجاهلي مرورا بصدر الإسلام والعصر الأموي والعصور التالية، وكذلك سعيها إلى التقييد الكتابي من خلال التدوين والجمع مرتبطا بعلاقتها القوية بالعشق، وهو موضوع إنساني عام يفهمه شتى المتلقين، بمعنى أن الحكاية الغرامية التي تولدت بداية شفاهة، وما كان لها أن تستمر في الانتقال شفاهة من عصر إلى عصر، ثم تدون من خلال أكثر من مؤلف ما لم توافق الذوق العام، على النقيض من الحكاية الغرامية الكتابية التي بعدت عن عالم الحياة الإنسانية.

من ثم يصبح تحول القص العربي القديم من الشفاهية الخالصة/الأولية ــ كما يظهر في الحكايات الغرامية في "مصارع العشاق"، وفي تلك الحكايات المصاحبة للقصائد الشعرية العربية القديمة كالمعلقات وغيرها ــ إلى الكتابية نوعا من التطور الفني، كما يظهر من خلال المحافظة بشكل عفوي على الوظائف المورفولوجية للحكاية، وتواترها بشكل لافت، وكذلك بعض التيمات، إضافة إلى النمطية التي وسمت شتى العناصر القصصية، بينما تستعصي الحكاية الغرامية الكتابية ــ والمتحولة إلى نمط خاص متسم بالصراحة المفرطة، أو الإباحية الفجة في كثير منها ــ على الخضوع لنظام مرتب للوظائف المورفولوجية، وإن وجدت ظلال لبعض هذه الوظائف ــ مثل وظيفة الاحتيال ــ فهي ذاتها ظلال للشفاهية التي لم تزل بشكل تام، ومن ثم يبدو الأمر متشابها مع تطور المقامة من ثبات بنيتها السردية، كما في مقامات الهمذاني والحريري، إلى مراوغتها وتوالدها داخل كثير من المقامات اللزومية للسرقسطي.

(١) مثل: سمر حبيب، وثمة حضور لهذه الحكايات في روايات نسائية عربية ذات منحى غرامي صريح.

كما أن لجوء الحكايات الغرامية الكتابية إلى الكتابة، وتخليها النسبي عن الشفاهية التي تتطلب مواجهة المؤلف ـ أو الراوي ـ للمتلقي أو المتلقين، وربما استقبال ردود الأفعال المتباينة لهم، هو نمط من التطور؛ إذ تضفي حرية تخيلية للمؤلف بعدما يطمأن إلى خصوصية التلقي الناتجة عن الاعتماد على الكتابة.

*****

المصادر والمراجع

١. ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن: القصاص والمذكرين، ت: محمد زغلول، ط. المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٨٦ .

٢. ألفت الروبى: الموقف من القص فى تراثنا النقدى، ط. مركز البحوث العربية، القاهرة، د.ت .

٣. التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، ت: أحمد أمين، وأحمد الزين، مطبعة التأليف والترجمة، مصر، ١٩٤٢.

٤. التيفاشي، شهاب الدين أحمد: نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب، ت: جمال جمعة، ط. رياض الريس، لندن، ١٩٩٢.

٥. الحريرى: شرح مقامات الحريرى، ط. الحلبى، القاهرة، د.ت

٦. الخطيب البغدادي: التطفيل وحكايات الطفيليين، ط. القدسي، دمشق، ١٣٤٦ هـ.

٧. رشيد يحياوى: مقدمة فى نظرية الأنواع الأدبية، ط. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٤.

٨. السراج القارئ، جعفر بن أحمد بن الحسين: مصارع العشاق، ط. دار صادر، بيروت، د.ت.

٩. طه وادى: القصة ديوان العرب، ط . لونجمان، القاهرة،٢٠٠١ .

١٠. عبد الحميد إبراهيم: قصص العشاق النثرية فى العصر الأموى، ط. دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٢ .

١١. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ط. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٢ .

١٢. فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ت: بكر أحمد باقادر، ط. النادى الثقافى بجدة، ١٤٠٩ هـ .

١٣. محمد حسن عبد الله: الحب في التراث العربي، عالم المعرفة، الكويت، ع٣٦، ديسمبر ١٩٨٠.

١٤. مصطفى الشورى: التراث القصصى عند العرب، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

١٥. ناصر الموافى: القصة العربية .. عصر الإبداع، ط. دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ١٩٩٥ .

١٦. والتر ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ت: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، ع١٨٢، فبراير ١٩٩٤.

١٧. الوشاء، أبو الطيب محمد بن أحمد: الموشى، ت: عبد الأمير على مهنا، ط. دار الفكر اللبنانى، بيروت، د.ت.

١٨. يوسف خليف: الحب المثالى عند العرب، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠ .

•••••