البطولة المُنزاحة
أو اللّعب بمنتهى الجدّ
قراءة في سيرة على الزّيبق المصري

إعداد

د. بسمة بن سليمان

كليّة الآداب والفنون والإنسانيات

بمنّوبة. جامعة منّوبة. تونس الكبرى.

الملخّص:

سيرة علي الزّيبق المصريّ هي من السّير الشّعبيّة الّتي قدّمت نموذجا سرديّا مختلفا باعتبارها سيرة مدينيّة بعيدة عن السّياق القبليّ والعشائريّ. ويمكن تأويل هوّيّة البطل فيها من خلال فلسفة اللّعب بما يطرحه من استراتيجيّات وما يطلبه من غايات وما يلتزم به من أخلاقيّات. وفكرة اللّعب ساعدت على تفكيك برنامج الحكاية السّرديّ وتبيّن طبيعة العلاقات بين شخصيّات السّيرة، مثلما ساعدت على ولوج عوالم البطل الممكنة بمختلف أبعادها الاستعاريّة و دلالاتها الرّمزيّة.

الكلمات المفاتيح:

بطل، لعب، حبك، برنامج سردي، استراتيجيا، مواجهة، إيتيقا، عالم ممكن، رمز.

Abstract :

The saga of Ali al-Zaibaq al-Masry is a popular biography that presented a different narrative model as an urban epic far from the trial and clan context. The identity of the hero in it can be interpreted through the philosophy of game, with the strategies it puts forward, the goals it demands, and the ethics that it adhers to. The idea of gaming helped to dismantle the narrative story program showing the nature of the relationships between the characters of the story, as it helped to enter the hero's possible worlds with their various metaphorical dimensions and symbolic connotations

Keywords :

Hero, gameplay, plot, narrative programme, strategy, confrontation, ethics, possible world, symbol.

مدخل

إنّ المقتفي لآثار الأبطال والباحث عن الإنجازات البطوليّة، مضطرّ أن يخبط خبط عشواء ما بين أروقة المتاحف وأوجه العملة وكتب التّاريخ والسّيرة، وأن يحفر في الذّاكرة الجماعية للشّعوب، ساعيا للكشف عن الرّموز المتخفّية، مستدلاّ بالعلامات غير المتجانسة، في توزّعها بين مختلف الفنون والأنشطة الإنسانيّة. ذلك أنّ العلامات المختزلة لمعاني البطولة متنوّعة بين التّشكيلي واللّساني والإيقونيّ، ومتوزّعة على سياقات إنسانيّة متباينة و أنواع قصصيّة شتّى. ممّا يجعل الضّبط الصّريح لملامح الأبطال والمحاكاة الضّافية لأعمالهم أمرا عسيرا لأنّهم حمّالو أوجه.

وقد ولجنا سابقا عوالم الحكي البطولي في كتابنا "الهويّة السّرديّة للبطل في نماذج من القصص القديم"[1]، وسعينا إلى اجتراح مفاهيم نقديّة تتلاءم مع طبائع الأشكال السّرديّة المتنوّعة لهذا الحكي. إذ اعتبرنا أنّ البطل يتحدّد وجوده بالآخر الّذي يتكفّل بتشكيل هويّته عبر تفعيل الطّاقة الخلاّقة للّغة. وعلى هذا الأساس ينتفي معناه خارج السّرد وينعدم وجوده دون حبك، ويفقد ألقه حين يخبو لهيب الخيال. والخيال ليس مجرّد مكوّن إنشائي للعالم القصصي بل هو أيضا أداة تضفي على القص مشروعيّة تأويليّة تقتضي من الباحث الانفتاح على كلّ التيّارات المعرفيّة المخصبة للقراءة والتّلقّي.

ورغم دراستنا لسيرة علي الزّيبق المصري في كتابنا المذكور، فإنّه قد بقي في النّفس شيء منها أردنا أن نوسّع فيه دائرة الكلام. ونشير إلى أنّنا اعتمدنا في قراءتنا للأثر نسخة من تقديم خيري عبد الجوّاد وتدقيقه[2]، ذكر فيها ما تعرّض له من صعوبة في قراءة النّصّ الأصليّ، لصياغته الرّكيكة ولاختلاط اللّفظ العاميّ باللّفظ التّركيّ، ومع ذلك فهو منحاز إلى الأصل انحيازا تامّا، لأنّه باحث بشكل دائم عن السّير في أصولها

[1] انظر، بسمة بن سليمان، الهويّة السّرديّة للبطل في نماذج من القصص العربيّ القديم، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، 2020.

[2] انظر، سيرة علي الزّيبق المصري، تقديم خيري عبد الجواد، القاهرة، الهيئة العامّة للكتاب، 2004، ص6.

الأولى. ونحن نتّفق معه في ذلك الانحياز لما لمسناه من خشونة بكر هي في تقديرنا الأصدق والأقدر على الإفصاح عن الرّوح الشّعبيّة لتلك السّيرة.

وسيرة علي الزّيبق تُمثّل نموذجا دالاّ عن مخزون التّراث العربيّ بمختلف تمثّلاته وطموحاته واعتلالاته. ونحن نزعم أنه لم يتمّ التّعامل معها بعمق أكاديميّ كاف إلاّ في مناسبات معدودة، على خلاف سير شعبيّة أخرى كالسّيرة الهلاليّة وسيرة عنترة بن شدّاد. ذلك أنّ الحديث عن سيرة علي الزّيبق ورد في مناسبات عديدة عرضا أو في غضون المعالجة العامّة لفنّ السّيرة أو لخصائص التّراث الحكائيّ. خاصّة وأنّها ليست من السّير المطوّلة الّتي استغرقت عشرات الأجزاء، إذ لا تحتوي إلاّ على ثلاثمائة وستّة عشر صفحة. فالمعيار الكمّي الّذي لا يتوفّر فيها هو من أسباب جذب المهتمّين بالتّراث، لما في تسلسل المجلّدات من مهابة تفرض نفسها على المفاخرين بالوفرة. وتناول فنّ السّيرة لم يكن بمنأى عن التّوظيف الإيديولوجي والتّباهي القومي بالتّفوّق، رغم التزام عدد من الباحثين بالحياد والدقّة.

ويذهب بنا تعامل البلغاء بنبرة الاستعلاء مع هذه السّيرة الشّعبيّة وغيرها من السّير إلى اعتبارها جزءا من "بلاغة المقموعين" على حدّ عبارة جابر عصفور([1]) أو لنقل بلاغة مسكوت عنها. فهي مغمورة لا حضور لها في الكتب الّتي يعتبرها البلغاء ميراثا رسميّا. ومع ذلك فقد أوجدت لنفسها مساحة بقوّة الخيال الشّعبي الّذي عاضده التّداول الشّفويّ.

ويرجّح أن تكون نشأة سيرة على الزّيبق المصريّ في فترة حُكم المماليك الّذين أثقلوا النّاس بالجبايات فعاشوا البؤس والفقر وكثُر المشرّدون والمتسوّلون في فترة من أحلك فترات التّاريخ المصريّ. إذ تمّ فرض ضرائب منوّعة بدا عدد منها غريبا مستهجنا من قبيل الضّريبة على الملح والفراريج وعلى الأفراح والمواكب، بل على النّائحات وبضائع الحجّاج. حتّى أنّ الأنشطة الشّعبيّة ذات الطّابع اللّعبيّ لم تسلم من الضّريبة كالمناطحة بالكباش والمناقرة بالدّيكة والمصارعة([2]).

[1] انظر، جابر عصفور، غواية التّراث، القاهرة، الدّار المصريّة اللّبنانيّة للكتاب، الطّبعة الأولى 2011، ص ص 259- 263.

[2] انظر، طلال حرب، بنية السّيرة الشّعبيّة وخطابه الملحمي في عصر المماليك، لبنان، المؤسّسة

وجور المماليك، الّذي يُستثنى منه صلاح الظّاهر بيبرس، قام بالأساس على الاستئثار بالجبايات وتحويلها عن دورها الأصليّ باعتبارها من الوظائف الضّروريّة للعمران والملك[1]، وهي وظائف تسعى في الأصل لإقامة العدل الّذي لا نرى له أثرا في تلك الضّرائب المجحفة، وخاصّة منها تلك الّتي عكست موقفا من كلّ مظاهر الفرح والميل إلى اللّهو واللّعب. ولو نظرنا إلى اللّعب، من جهة تكوينه الأنثربولوجي[2]، لرأينا أنّه مقوّم أساسيّ من مقوّمات الثّقافة، فالجماعات الإنسانيّة تتعرّف من خلال ما تمارسه من ألعاب، خاصّة وأنّ اللّعب هو ممارسة سلوكيّة تحدّد سمات الذّات وتضبط علاقتها بالآخر في سياق التّعايش الجماعيّ.

إلاّ أنّ اللّعب هو توق وفكرة قبل أن يكون ممارسة تخضع إلى هيكلة خاصّة، لأنّه مرتبط بالدّافع الباطني والنّوازع الدّاخليّة قبل أن يكون متّصلا بالفضاء الخارجي وسياقه الموضوعي الذّي يمارس فيه. وسيرة علي الزّيبق رسمت عالما من عوالم اللّعب ووجّهته وجهة تقبّلتها الذّائقة الشّعبيّة ولم تعتبرها متعارضة مع منظومة القيم، إذ انتقلت بالبطل من المروق عن القانون إلى الحرص على إنفاذه بما يتلاءم مع روحه. ولذلك صوّرت الحكايةُ الشّطّارَ، ومن ضمنهم الزّيبقُ، في صورة الحائز على إعجاب العامّة، رغم خروجهم عن القانون، ممّا أسهم في صناعة بطولة متفرّدة منزاحة صنعت من اللّعب قرارا في منتهى الجدّيّة يتوقّف عليه المصير الجماعيّ.

الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى 1999، ص ص 13-49.

[1] انظر، عبد الرّحمان بن محمّد بن خلدون، المقدّمة، بيروت، دار الجيل، ص 268.

[2] انظر، Munier Henri « Mauriras-Bousquet, théorie et pratique ludique » in. Revue Française de pédagogie, 1985, Université de Lyon, France, p88.

1-في أصالة اللّعب

○التشكّل المعرفيّ

نحن نعتبر حكاية علي الزّيبق سيرة شعبيّة مدينيّة لأنّها مثّلت أجواء المدينة المقموعة بما يسيطر عليها من جوروفساد هيّأ لمناخ من التّمرّد والانفلات. هذا المناخ استهوى بطلها الّذي نزع إلى اللّعب أكثر من نزوعه إلى التّعليم، حتّى أنّ اللّعب صار معرفة يتلّقاها لينال صفة الشّاطر عن جدارة. ورفض الزّيبق للتّعليم في صيغته الرّسميّة يظهر من خلال تمرّده على المؤدّب في الكتّاب، إذ مارس عليه "شقاوته"، والشّقاوة هي تلك الموهبة التي مكّنته فيما بعد أن يُتقن الملاعيب وأهّلته أن يكون من زمرة الشّطّار بل لعلّه أشطرهم، حتّى ذاع صيته واعترف له الأقران "بالعياقة والزّلاقة والشّطارة" مواجها الطّغاة منافسا إيّاهم في المراتب.

ولقد أدرك بفطرته فشل طرق التّعليم الرّسميّ، خاصّة وأنّ السّيرة قدّمت صورة سيّئة عن المؤدّب، فهو الكسول الكثير نومُه والمُهمل للأطفال، وهو الأكول المرتشي، والأخطر من ذلك أنّه المنحرف جنسيّا. وقد بدت ملاعيب الزّيبق الطّفل نوعا من التّأديب للمؤدّب ذاته. أو لعلّها عقاب مستحَقٌّ لهذا الشّيخ الّذي يفتقر لتقديم النّموذج القيميّ مثلما يتوقّعه السّواد الأعظم من المهمّشين والمقموعين، فيزيدهم قمعا وتهميشا وتجهيلا. وكأنّنا بطريقته في تقديم المعرفة تصل به إلى نتيجة عكس المتوقّع لأنّه يكرّس للانحراف والجهل والتّبعيّة.

وهذا ما يفسّر ميل علي الزّيبق ورغبته في نوع آخر من التّعليم، فالبديل عن مؤدّب الكتّاب، مثلما أراد له الحكي أن يكون، هو محمّد البنّان وقد أقبل يعلّمه الحكم وألعاب السّيف مدّة سنة حتّى تعلّم "العياقة والزّعارة" وفاق أهل زمانه وملَك جميع الطّرق وأخذ المشعل عن معلّمه فعلّم جماعته أيضا(1). حتّى أنّ قوانين اللّعب على المكشوف مدوّنة في كتاب اسمه "كتاب الزّعر" وقد احتاجه عليّ في مواجهة دليلة(2).

إذن فتعلّم اللّعب عند الشّاطر ضامن لتحصيل رصيد إيجابيّ راكمه أسلافه من

[1] انظر، المصدر، ص79-80.

[2] انظر، المصدر، ص 202.

الشّطّار، ومجال تعلّم الشّطارة هو المجال الّذي يشعر بوجوب الانتماء إليه، فهو بمثابة مجاله الدّينامي الدّاخليّ الّذي لا يشعره بالنّفور أو بالغربة، لأنّه يحرّره من الإكراهات والقيود الّتي يمليها عليها الفضاء التّعليميّ الرّسميّ، وينميّ قدرته على اللّعب في كنف الجدّيّة والتّلذّذ والإخصاب. إنّه ذلك النّوع من التّعليم الّذي يُسهم في خلق عالمه الممكن ويصنع منه بطلا شاطرا، حتّى يكاد فضاء تعلّم الشّطارة مثلما قدّمته السّرديّة مؤسّسة موازية تصنع عالما موازيّا. وهو فضاء تحصيل سلوكات عمليّة تترجم إيتيقا البطولة وترسّخها في ذات البطل. كما أنّه تعليم يكسبه مهارات عدّة مثل ممارسة الكيمياء الّتي تقاربه من السّحرة، ومثل فرض وجوده ضمن شطّار الرّميلة، بل ليكون معلّما بدوره لجماعة يقودها وتأتمر بأمره.

والشّطار السّابقون له كما نرى قد وضعوا مصنّفات لتعليم الشّطارة وضبط أنواعها، ولم يتركوا شيئا للصّدفة والتّهميش، ومن ذلك ضبط قوانين اللّعب على المكشوف. وكأنّ الشّطارة مجال معرفيّ واسع يحتاج إلى الاطّلاع المستمرّ، وكأنّ الشّاطر مهما أتقن الملاعيب فإنّه يظلّ بحاجة إلى المداومة وإلى تعهّد معارفه بالقراءة. وقد أحاط الحبك تحصيل الشّطارة عند علي الزّيبق بممارسة الحيلة دون أن يقصيها عن الأخلاق، مثلما تمّت بلورتها وفهمها في عصره المعرفيّ، رغم اقترابه من عالم اللّصوصيّة وخوضه في مسالكها وطرقها. والرّميلة هي الفضاء الرّامز للّصوصيّة رغم معايرة دليلة له بأنّه فاشل وأنّه "معيوب الرّميلة"، إلاّ أنّ أمّه مثّلت مدرسته الأولى وملاذه المعرفيّ الأخير حين أعجزته إمكاناته، فهي بمثابة الكتاب المفتوح.

ولعلّ نسبة الشّطارة إلى مجال التّأليف هو بمثابة تأصيلها قيميّا ومعرفيّا، وهذا ما أهّل علي الزّيبق للمقدّميّة حين داوم على تحصيل معرفة الشّطّار وحكّك أخلاقه على محكّهم القيميّ. وقيمهم المنزاحة قدّمها السّرد باعتبارها مُثلا عليا رغم انغراسها في أديم اللّصوصيّة ورغم خرقها لمنظومة القيم الأخلاقيّة ومجاوزتها لها. هذا الخرق يعتبره المخيال الشّعبيّ تعديلا وتصحيحا حسب تمثّلاته الخاصّة والمفارقة، إذ رفّع من شأن علي الزّيبق واعتبره نموذجا يُحتذى ورمزا جديرا بالقيادة، ممّا أهّله أن يحظى بصفة الشّاطر عن جدارة، وصفته تُستشفّ من تخفّيه وظهوره ومن مساره الملتوي

المتحرّك، إذ لا تكاد تمسك به لنزقه المغامراتيّ وملاعيبه. فالصّفة هي أهمّ علامة تساعدنا على تحديد طبيعة انتماء البطل إلى عالمه الحكائيّ، وقد حصّلت بمزيّة الحبكة الّتي ألقت عليه ظلالها الخاصّة ولوّنته بألوانها المتفرّدة، هذه الألوان هي الّتي ميّزته عن غيره من الأبطال.

○تشكيل المخيال:

الشّطارة إذن تتكرّس عمليّا من خلال الملاعيب، ومحاكاتها ضروريّة لإحداث ما يُسمّى بالتّوازن السّرديّ The balance of narrative ([1])، ذلك أنّ المبدأ الأساسيّ في سيرة الشّاطر هو ما تنطوي عليه تخييليّته من طاقة يسوقها التّناسب ويترجمها اختزال الصّفة في الحركة و إيرادها بين ثناياها. فالنّشاط السّرديّ يجاهد لكي يجعل من الفعل رؤية شاملة تستوعب داخلها ما يتجاوز الموصوف الحدثيّ المباشر، من خلال أحوال الشّخصيّات و أقوالها وردود أفعالها، لكي تقدّم عالم الحكاية التّخييليّ في شكل فرجويّ تستوطنه الأفعال الموحية بالأوصاف والثّريّة بالإحالات الضّمنيّة على المواقف والأفكار. فالإيماء بما يقف وراء الحدث هو أكثر ما يمكن أن يمنحه خصوبة المعنى.

ورغم أنّ كاتب السّيرة الشّعبيّة مجهول أو لعلّه غير فرديّ، إلاّ أنّه يتمثّل الذّات الجماعيّة الّتي نظرت بعين الإعجاب للشّاطر وطريقته في اللّعب على المكشوف. وقد ترجم الحبك هذا الإعجاب بنزوعه إلى محاكاة الحركة والفعل. والإعجاب حصل عليه الشّاطر لأنّه من الرّجال الفاعلين ذوي التّوجّه العمليّ، فذهابه بالفعل إلى المنتهى كسر الحاجز القائم بين الجدّ واللّعب ورفع بينهما الحدود مُسخّرا وقته وحياته لتحقيق أسمى فكرة صنعها عن نفسه. فرغم أنّه لم يكن من أصحاب الجَدّ أي الحظوة إلاّ أنّه جدّ في اللّعب واجتهد، وهذا مرتبط في السّيرة ارتباطا وظيفيّا بقيم الشّرف الشّخصيّ والعائليّ، ومبادئ الثّأر والانتقام الّتي لا تتطابق بالضّرورة مع خيارات الإنسان العاديّ ومساره، ممّا يجعل من سيرة الشّاطر عملا غير قابل للتّقليد رغم بساطتها وسرعتها.

والنّاظر في الشّكل الدّاخليّ لسيرة علي الزّيبق، يجعلنا نستثني بصفة مبدئيّة أن

([1]) انظر، Stephen Minot, Three genre, The writing of poetry, Fiction, and Drama, 1998, Prentic Hall, New Jersy, p268.

تكون نوعا سرديّا يمثّل فترة محدّدة من فترات التّاريخ الإسلاميّ، فهذا الجنس الأدبيّ ليس تمثيلا لأحداث تتعلّق بمملكة معيّنة بما يتطابق مع أحداث التّاريخ، و إنّما هو منتوج مكتمل وملموس ينبني على الانسجام والنّجاعة الدّاخليّين مثلما رأى أندريه جوليس([1]). إذ يفترض الانطلاق من إمكانيّة تصرّف ذهنيّ معيّن، ويعتبر أنّ كلّ ما يبدو إيجابيّا في هذا الشّكل المعيّن يُضحي سلبيّا في شكل آخر، وكلّ حقيقة تصير كذبا. فكلّ ما يبدو إيجابيّا في السّيرة يُعتبر سلبيّا في التّاريخ، حتّى أنّ طغيان التّاريخ يبلُغ درجة التّأكيد أنّ السّير لا وجودَ حقيقيَّ لها، و إنّما هي مقدّمةٌ خجولةٌ لهذا التّاريخ في حدّ ذاته، وبالتّالي فإنّ مفهومَ "ملحمة شعبيّة" يضعُف بالتّدريج إلى أن يختلط بالخرافة رغم تمثّله لطبائع التّنظيم الاجتماعيّ في اختزاله لمعاني السّيادة والقوّة والانتاج.

فحين نعود إلى الملاحظات التي جمّعناها ونحن نقرأ سيرة علي الزّيبق ننتهي إلى ما يوحي بوجود خلل في الآداء الوظيفيّ لكلّ طبقة من الطّبقات الاجتماعيّة الثّلاث مثلما حدّدها جورج ديميزيل في كتابه "إيديولوجيا الوظائف الثّلاث"([2])، وهم القادة ورجال الدّين أوّلا يليهم المحاربون ثانيا فالمزارعون والمنتجون ثالثا. وبمعنى آخر من يمثّلون قوّة السّيادة فالقوّة الدّفاعيّة فقوّة الانتاج. ورغم أنّ أفعال الشّطار والعيّارين قد اعتبرت في جوهرها أفعالا "غوغائيّة يقودها السّفلة ضدّ الأرستقراطيّة والشّرعيّة"([3])

---

[1] انظر، André Jolles, Formes simples, 1972, Editions du Seuil, Paris, p 57

[2] انظر، Georges Dumézil, Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens, 1986, Editions Gallimard, Paris, pp 15-19.

[3] انظر، محمّد رجب النّجّار، حكايات في التّراث العربيّ، الشّطار والعيّارين، الكويت، المجلس الوطنيّ للفنون والثّقافة والآداب، 1990، ص ص 235-236، يفسّر انتشار طوائف اللّصوص والشّطّار والعيّارين والأحداث والفتيان والزّعّار بملامح وصفات متميّزة وبآداب لا بدّ من مراعاتها فيقول: "هذه الطّوائف جميعا – على اختلاف المكان والزّمان- كانت لهم رسالة واحدة...أزعجت السّلطات جميعا فقد رأت فيهم طوائف خارجة عن القانون... ورأى فيهم مؤرّخو السّلطة وغير السّلطة انتفاضات غوغائيّة يقودها "السّفلة" ضدّ الارستقراطيّة الشّرعيّة، وكانت تلك رؤية التّاريخ السّياسي بوجه عامّ. أمّا رؤية الوجدان الشّعبيّ، فكانت شيئا آخر، يختلف تماما عن رؤية التّاريخ الرّسميّ،

فإنّها مثّلت نوعا من التّصحيح لذلك الخلل الوظيفيّ عبر الانزياح عن مسار مقنّن ومسطّر. وكأنّنا بانحراف المسار يقتضي انحرافا موازيا لتصحيحه فهو الدّاعي للمروق والمفضي للأداء البطوليّ.

ذلك أنّ غاية الزّبق مثلما صوّرها الحكي هي مقاومة الشّرّ وإصلاح الانحراف، وملاعيبه ترجمت سعيه إلى إعادة ترتيب السّلم الاجتماعي بإعلاء المُسفَل وإسفال الرّفيع. والحبك تعامل تعاملا خاصّا مع ما يمكن أن يكون ترتيبا نمطيّا نموذجيّا لعناصر الانتاج في مجتمع من المجتمعات. إذ سعى إلى توجيه ذلك حسب تخييليّة خاصّة ببطولة الشّاطر وأساس هذه التّخييليّة هو رسم عالم لعبيّ. ممّا يجعل التّقليد الشّفوي المنتج لهذه السّيرة الشّعبيّة مختلفا ومُفصحا عن إمكانات مغايرة للتّصرّف الذّهنيّ، وممّا يدلّ على أنّ التّقاليد الّتي أنتجت هذا النّوع من الحكي ليست جامدة أو ثابتة وإنّما تقوم على نصيب من المرونة في قابليّتها لمبدإ النّقل La transposition[1]، وأيّا كانت طبيعة هذا النّقل فإنّها تصبّ في تحويل الأسطوريّ إلى ملحميّ والملحميّ إلى شعبيّ.

إذن فذات البطل في سيرة الشّاطر تميّزت على أساس وظيفيّ، وهو أساس يقوم على اللّعب بمنتهى الجدّ، والشّكل الخاصّ لسيرة علي الزّبق هو الّذي شكّل هويّة الشّاطر. فهي مُنتج مكتمل ينبني على الانسجام والنّجاعة الدّاخليّين، ويتّسم بفرادة التّصرّف الذّهنيّ في إمكانات سرديّة معيّنة، ويتمثّل هذا التّصرّف في أنّ البُنى اللّغويّة من ألفاظ وتراكيب دالّة، تعيد تشكيل البُنى التّركيبة للمجتمع وللعائلة ولمختلف الرّوابط ومن أهمّها رابطة الدّم والرّابطة الدّينيّة. والوعي بهذا التّشكّل ينتهي بنا أوّلا إلى ملاحظة الفروق بين شكل السّيرة الشّعبيّة وغيرها من أشكال الحكي أوّلا، وإلى فهم هذه السّيرة في اتّساعها ثانيا، عبر ملاحظة جميع الظّواهر الّتي طبعت تشكّلها بكل دقّة.

فرأى في حركاتهم– عبر إبداعه الشّعبيّ المدوّن والشّفويّ– حركات ثوريّة شعبيّة، ورأى في أبطالها ثوّارا مناضلين يستحقّون الإعجاب والخلود".

[1] انظر، Georges Dumézil, Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens, 1986, Editions Gallimard, Paris, pp 73-76.

فالشّكل الدّاخليّ الخاصّ للسّيرة الشعبيّة ليس بنفس الدّرجة من البساطة الّتي نجد عليها كرامات الأولياء مثلا، لأنّ ما يمتاز به التّشكّل الشّفوي لسيرة علي الزّيبق في نشأتها الأولى، لا يمكن أن يُفضي إلى تكوين شكل بسيط رغم طابعه الشّفويّ، أي أنّ أقصى ما يمكن أن يُطمح إليه هو تدوينه على شكل أخبار، لأنّ المتفرّقات من الأخبار مثّلت مادّته الخامّ الأولى ثمّ مرّت بمراحل عدّة لتكتسب طابعها النّهائيّ باعتبارها نموذجا معترفا به من نماذج السّيرة الشّعبيّة رغم محاكاتها لنسيج علائقي مفارق للنّسيج القبليّ المعروف في السّير المشهورة.

هذا النّسيج العلائقيّ صنع من الشّاطر قوّة تَختزل بطولته في الملاعيب، وتجلّى ذلك من خلال علاقات صداميّة معقّدة تكفّل الحبك بتوجيهها توجيها فريدا، لتكون سيرته مختلفة عن غيرها من السّير ذات الصّبغة العشائريّة والقبليّة، وهي الّتي تهيمن فيها روابط الدّم المتمثّلة في دائرة القرابة الموسّعة، وتشمل العمومة والخؤولة أو ما يسمّى بمجتمع الدّم **La communauté du sang**، وكذلك الزّواج والإرث[1]. لأنّ سيرة علي الزّيبق تنضاف إليها روابط من نوع آخر، وهي ذات صبغة إيديولوجيّة ودينيّة، مع توجيه خاصّ لرابطة الدّم في اقترانها بمفاهيم الثّأروالانتقام من خلال العلاقة مع الأب والأمّ، وما تفرضه صورة الأب من اختزال لمفهوم الإرث والتّوارث والميراث.

وهذا ما يجعلنا نقول بوجوب التّمييز بين المقوّمات الكونيّة الشّموليّة للسّير الشّعبيّة ذات الطّابع الملحميّ، إن هي إلاّ مقوّمات عابرة للثّقافات، وبين المقوّمات الخاصّة بفضاء معرفيّ مّا. تلك الّتي تجلي ما يطرحه هذا الفضاء من تصوّرات وتمثّلات وأولويّات. وهذه المقوّمات الخاصّة يمكن أن نعتبرها تلوينات خاصّة لسيرة من السير، فلحظة بناء سيرة لا يستجيب لمعيار موحّد، وإنما يتحدّد بمسارات خاصّة تتكفّل بعمليّة الإخراج الّتي تمنح البطل هويّته المكتسبة من طبائع فعله.

○<u>دوافع اللّعب وموانعه:</u>

وجوهر الفعل مختزل في اللّعب، واللّعب منح البطل الشاطر مرونة في التّصرّف

[1] انظر، André Jolles, Formes simples, 1972, Editions du Seuil, Paris, p64.

بتوجيه الدّوافع ومواجهة الموانع. إنّه تلك الذّات الفرد الممثّلة لنموذج قيميّ مترسّخ في ذهن طبقة همّشتها السّلطة فتركتها للموانع. لكنّه جعل من تلك الموانع دوافع منزاحة تعيد للفضائل العليا ألقها القومي والدّيني، والطّريقة المنزاحة تقوم على رفع الوضيع وإعلاء المُسفل،مثلما ذكرنا، لتحقيق العدالة. وبالتّالي فإنّ إمكانات التّصرّف الذّهنيّ في سيرة الشّاطر لم تتحقّق لأنّه كان هناك حدث تارخيّ ما، وإنّما تحقّقت تحت تأثير الاحتياج والافتقار للنّموذج القيميّ، وهو نموذج عجزت الآليّات المتعارفة والرّسميّة لمؤسّسات السّلطة أن تضمنه وفق انتظارات الشّعب. فانفلتت مخيّلته عن صرامة القوانين، لما رأته فيها من جور وانحياز لذوي النّفوذ، وأنتجت بمروقها دورتها الدّيناميكيّة الخاصّة.

هذه الدّورة حقّقها التّخييل في إطار الحبك بتفعيل عدد من العلامات التّمييزيّة الخاصّة بسيرة الشّاطر وهي من قبيل "اختبار، نفيلة وحلاوة، شطارة وعياقة، ملاعيب ومناصف، مقدّمية درك..ثأر، تعليم، احتيال وغش". والعلامات تسوقها اللّغة في شكل دوالّ تحضر حضورا متواترا في نسيج الحكاية يردّدها الرّاوي بطريقة مستعادة في مواقع معيّنة. وتفعيلها في الحقيقة لا يتّبع خطوطا واضحةبطريقة بيّن، ومؤشّراتها اللّفظيّة ليست بتلك الشّفافية البلاغيّة البرّاقة. فهي أقلّ وضوحا وأقلّ لمعانا لأنّ بلاغتها متلوّنة بألوان اليومي وأسلوبها التّعبيريّ يعسر تصنيفه أو ضبط قيمته.

ومع ذلك فهي تفضي بنا إلى حصر معيّن لبُنى اللّعب ومرتكزاته في السّيرة، هذه البنى ليست جامدة ولا ثابتة وإنّما هي مرنة متحرّكة فهناك عوامل تدفعها وتساعدها على التّقدّم وهناك موانع تؤخّرها وتعرقلها ولكنّها تتحدّاها. وهي مختزلة في تلك العلامات التمييزيّة بمقدار، فالاحتيال والغشّ من معرقلات المهارات اللّعبيّة للبطل أمّا التّعليم والنفيلة والحلاوة فهي من المساعدات على إنجاح المنجز اللّعبيّ بما هو ملاعيب ومناصف. ودوافع اللّعب أساسها الثأر وحيازة مقدّميّة الدّرك، أمّا الكوابح فهي قوانين اللّعب الّتي يجب أن تُلزمه بأخلاقيات اللّعب على المكشوف وعدم اعتماد العنف والسّلاح إلاّ للضّرورة القصوى.

ولئن وُضع اللّعب على رصيف الحكاية وأخضع لبناء فوضويّ أساسه التعرّج وارتجاف القيم فإنّه كشف البنى الذّهنيّة المحدّدة لاتّجاه التّجربة اللّعبيّة في بعدها

الإنسانيّ. تلك البنى أخضعته إلى معايير جماعيّة صارمة على أساس التّواضع والتّوافق ممّا رسم له حدودا. فهو لا يضع قوانين للوجود الاجتماعي فقط بل للوجود الإنسانيّ أيضا. ولعلّه في هذا السّياق يتساوى رمزيّا مع مفهوم الحرب، فالحرب ترتبط بفكرة اللّعب ارتباطا استعاريّا، والقول بأنّ الحرب لعبة هو قديم قدم الكلمات[1]، وهو لعمري قول فاجع ومؤلم حين تضحي المبادرة في اللّعبة رهينة السّلاح. حتّى أنّ ثقافتنا العربيّة رسمت صورة مفارقة للملاعب باعتبارها ساحات الحرب، والسّلاح هو الّذي يلعب فيها لُعبته. وهذه السّاحات هي ملاعب للأسنّة وللرّماح، وبالتّالي فإنّ الفارس المكرَّه هو اللاّعب أمّا الرّعديد المفرُّ فهو الملعوب به.

1- في المُنجز اللّعبيّ

○المواجهة:

يقوم الملعوب في حدّ ذاته بوظيفة مزدوجة، ذلك أنّ شرطا أساسيّا من شروط تحقّقه هو وجود طرفين يتبارزان بالملاعيب ويتنافسان، خاصّة وأنّ الملعوب لا معنى له إن لم يكن هناك طرف مقابل يمارس نفس الاستراتيجيّة بتكتيكه الخاصّ. فالملاعيب في تحقّقها أخذ وعطاء وأيّام متداولة وليس سباقا في اتّجاه واحد. بل إنّه تَواجهٌ لا يقوم على التّقابل وجها لوجه وإنّما على مراوغة الخصم. لذلك لا يذهبنّ في الظّنّ أنّه تواجه بالسّلاح في ساحات القتال، إذ ليس من حقّ الشّاطر أن يستخدم سلاحا غير سلاح الحيلة. بيد أنّ الشّاطر قد يلجأ إلى البطش حين تعييه الحيلة، أمّا غريمه فإنّه عندما يعييه الاحتيال يلجأ إلى الغدر، ولذلك فإنّ السّيف يكون حاضرا من حين إلى حين لإراقة الدّم متى تعذّرت سبل الحيلة.

وتختلف طبيعة المواجهة وأطرافها باختلاف طبيعة الحكي من سرديّة إلى أخرى، حسب استراتيجيّات الحبك وما يسمح به من مؤهّلات وما يتقصّده من غايات. وبرنامج

[1] انظر، Jean-pierre Etienvre «Guerre et jeu : vision ludique de la guerre au début du 18em siècle en Espagne » in. Mélange de la casa de Velàsquez, 1978, www.persée.fr, p313-314.

المواجهة تترجمه الملفوظات السّرديّة الّتي تنتظم وفق أزواج حسب برنامج غريماس السّرديّ[1]، ليس بفعل التّجاور النّصّي ولكن من حيث كونها متباعدة، فالملفوظ يستدعي نقيضة ويذكّر به في وحدات متباينة تتوزّع على نسيج الحكاية.

وجوهر الملفوظ السّرديّ هو الفعل الّذي ينتظم في أزواج متقابلة، والزّوج الطّاغي في سيرة الشّاطر هو "وجود شرّ ≠ القضاء على الشّر". ورغم أهمّية هذا الزّوج باعتباره وحدة جوهريّة حاضرة في مختلف أطوار سيرة الشّاطر، فإنّنا لا نعتبره الأساس الوحيد في ضبط ترسيمتها السّياقيّة وضمان اتّساقها، بقدر ما نعتبره ضامنا لمبدإ الاستبدال المتمثّل في التّراوح بين وجود الشّرّ والقضاء عليه. فنظام المواجهة في سيرة الشّاطر هو ذو طبيعة تكراريّة استبداليّة أساسها التّقابل: الشّرّ ينتصر مرّة فيُهزم ثانية، والخير يُهزم مرّة لينتصر ثانية، بما يوحّد القيمة الّتي ينبني عليها الحبك وهي مقاومة الشّرّ. هذا التّقابل تجسّده بامتياز ثنائيّة استبداليّة أطلقنا عليها اسم "جدليّة الملعوب والملعوب المضادّ"، وقوام هذه الجدليّة مفهومان متعارضتان رغم تقاربهما وهما في تقديرنا الحيلة في مقابل الاحتيال، الحيلة باعتبارها مظهرا للذّكاء السّلوكيّ العملي والاحتيال بما هو غشّ وخداع غايته الشّرّ وجوهره المكر.

وأدب الحيلة نوع من القصص الّذي يقوم على ذكاء الحيلة، وهذا النّوع من الذّكاء مبثوث في أشكال سرديّة شتّى تنزاح عن وصف عمل الحيلة كما يجرى في العالم الواقعي، متوسّلة بالعمل السّردي في تحويل هذا العالم. وقد عرّف عادل خضر العمل السّرديّ بأنّه عمل يعتني بنوع خاصّ من الأعمال، وهي تلك الّتي انقضى زمان إنجازها فأضحت أحداثا لا يمكن الكلام عنها إلاّ بواسطة الأقاويل السّرديّة[2]. وهذا التّعريف يمكنّنا من تبيّن الاختلاف والفروق بين ذكاء الحيلة في المرجع الواقعيّ وذكاء الحيلة في عوالم السّرد الممكنة إذ يضحي قصّة للحيلة، والمقصود بالقصّة تسريد الحيلة الّذي يكرّس للوعي بوجودها من خلال تحقّقها الفعليّ ووقوعها و انطلاقها وظفرها.

---

[1] انظر، أ. ج غريماس "السّيميائيّات السّرديّة، المكاسب والمشاريع" ترجمة سعيد بنكراد، طارئق تحليل السّرد الأدبيّ، المغرب، منشوررات اتّحاد الكتّاب، 1992، ص ص 185-186.

[2] انظر، العادل خضر، الجاحظ والبيان الآخر بحوث سيميائيّة تأويليّة، تونس، مسكيلياني للنّشر، الطبعة الأولى 2017، ص ص 69-70.

ذلك أنّها تتلوّن بطبائع السّرد واستراتيجيّاته أي بمقتضيات الحبك وترتيبه، إذ أنّ القصّ يغيّر مجرى الحيلة معيدا رسمها على نحو جديد تمليه توجّهات الكتابة القصصيّة. وكأنّ الحيلة في جوهرها قصّة لا توصف، إلاّ إذا اعتبرنا السّرد في توجّهاته وخياراته هو الّذي يقوم ببناء عالم مخصوص لها. وتحقّق الحيلة، باعتبارها آلية من آليات المواجهة، لا يكون إلاّ من خلال إنمائها إلى كون التّخييل القصصيّ وهو المنتج لعوالمها السّرديّة الممكنة.

ونحن نعتبر سيرة علي الزّيبق خطابا من الخطابات الّتي تشكّلت فيها الحيلة تحت مسمّى ملاعيب علي الزّيبق، إذ أنّ تأويل مسار الملاعيب، هو تأويل لمسار بطلها، لأنّ قصّة هذه الملاعيب هي من نوع قصص الحيلة والشّطارة، الّتي تكون روايتها بمثابة بناء هوّيّة البطل. ولعلّ أبلغ ما يختزل هذه الهوّيّة هو صفة الشّاطر، فإسنادها للبطل هو نوع من التّتويج لمسار ملاعيبه، لتصبح صفة الشّاطر ممثّلة لهويّة لا توجد إلاّ في القصّة باعتبارها مسارا سرديّا ينهض عليه فعل الرّواية. ولا ينبغي أن نفهم من تمثّلات الشّطارة مثلما أتت عل لسان الرّاوي أنّ هويّة الشّاطر قبليّة وثابتة، لأنّ هذه الصّفة ليست من مكاسب المرجع الواقعيّ بقدر ماهي من مكاسب التّخييل. إذ ارتقى بها القصّ لأن تكون علامة على المُنجز من الحيل وتقلّباتها مسهمة في تشكيل عوالم المواجهة. وهذا يقتضي منّا أن نتهيّأ لتصوّر "ما حدثيّ"[1] لا تتحدّد فيه ذات البطل بما هي عليه، وإنّما بما آلت إليه في صيرورتها الزّمنيّة بواسطة العمل الّذي تنجزه أو الّذي تتحمّل تبعاته.

وبالتّالي فإنّ المواجهة اللّعبيّة هي من صميم كينونة البطل إذ تحدّد هوّيّته متكفّلة بإبراز أسلوبه الخاصّ، وهو أسلوب معبّر عن انتمائه إلى سياق معرفيّ وثقافيّ واعتقاديّ معيّن. فجوهر الوجود عند البطل مرتبط بلحظة اللّعب باعتباره أكثر اللّحظات جدّيّة ومهابة في الحياة، لأنّها محفوفة بالخطر ومُلزمة بتحقيق النّتائج. هذه اللّحظات لا وجود لها في الحقيقة خارج السّرد، فالسّرد هو المشكّل لكينونتها والموجّه لكينونة من يتلقّاها، لأنّها تكشف مناطق مظلمة داخله لم ينتبه إليها، أو لعلّه تتغاضى

[1] انظر، المرجع السّابق، ص 74.

عن التّفكير فيها، مستدرجة إيّاه إلى عوالم سحريّة. وهذا ما يعتبره سعيد بنكراد إلغاءً مؤقّتا للالتزام بقواعد السّلوك الاجتماعي المتداول من وقارورزانة ([1])، لأنّ اللّعب هو انزياح عن عالم وفق التوقّعات إلى عالم مفجّر للطّاقات، ولأنّ اللاّعب يبيح لجسده قول ما لا يستطيع قوله وقت الجدّ، وهذا من صميم ما يفعله الشّاطر وهو مندمج في الملعوب الّذي يكسبه هوّيّة متحرّرة من ربقة الو اقع المثقل بإكراهاته.

فاللّعب له معايير أهمّها المعيار الجسمانيّ، إذ تتحدّد نتائج المواجهة بما يمتلكه الجسم من كفاءة ومهارات([2]). ولكي يتحقّق البعد اللّعبيّ في الفعل يجب أن يكون هناك خروج عن المألوف بما هو انزياح عن العالم المرجعيّ، لأنّ السّرد المحاكي لأعمال البطل المبهرة لا يمكنه أن يبني محاكاته استنادا إلى العاديّ والمتعارف عليه بل استنادا إلى الذّكاء اللّغويّ. وبهذا المعنى يُحدث اللّعب تحوّلا جذريّا في المتلقّي لأنّه يُخرجه من سجن عالمه الآنيّ إلى عالم ممكن لا يتقيّد بحدود و إنّما يتعرّف بالأضداد.

والملاعيب وإن كانت تقنياتها متشابهة فإنّ مساراتها متعارضة، هذه المسارات يرسمها الحبك رسما متشعّبا شائكا قوامه تعارض الخير والشّرّ. ناهيك أنّ بعضا من الملاعيب مصهور من معادن الجان أمّا البعض الآخر فمعجون بطبائع الشّيطان. وشيطان دليلة المحتالة مسكون بحبّ السّلطة والتّسلّط، ويظهر ذلك في ميلها إلى استخدام تقنيات بعينها هي في العادة حكر على مؤسّسات الحكم، مثل "طيور المراسلة"، فهي بعد أن استولت على مقدّميّة درك بغداد بالغشّ والمخاتلة طلبت من الملك أن يمكّنها من "طيور المراسلة"، وقامت باستخدامها في إرسال رسائل مدلّسة تُهدردم أحمد الدّنف بعد أن قامت بتقليد خطّ الملك وسرقة خاتمه.

وقد استشعر أحمد الدّنف الخطر فتنقّل من بغداد إلى البصرة ومن البصرة إلى بركة الحاج ثمّ توجّه إلى مصر حين تلقّى رسالة أوصلها إليه نكد غلام دليلة([3]). وقد

---

[1] انظر، سعيد بنكراد، سيرورات التّأويل، من الهرموسيّة إلى السّيميائيّات، الجزائر، منشورات اختلاف، ص 149.

[2] انظر، Munier Henri « Mauriras-Bousquet, théorie et pratique ludique »in. Revue française de pédagogie, 1985, Unversité de Lyon, France, p88.

[3] انظر، المصدر، ص 47.

انكشف ملعوب دليلة بعد أن تمكّنت من السّلطة وكان فضحها على يد علي الزّيبق، ولكن بعد أن عبثت بالعامّ والخاصّ وآذت القاصي والدّاني. ممّا يضعنا أمام نوعين من اللّعب، لعب حميد ولعب خبيث.

○أخلاق اللّعب

لا شكّ أنّ أعمال البطل في سيرة الشّاطر هي ملاعيبه مثلما رأينا، و الأعمال في جدواها ونبالتها تتعارض معجميّا مع ما جاء في لسان العرب([1]) من أنّ اللّعب هو ضدّ الجدّ، ومنه لعب ولعَّب وتلاعب وتلعّب مرّة بعد أخرى، ومنه التّلعّب بالذّمّة بما هو تحريف و انزياح عن أصل القيمة، ولذلك سُمّي اضطراب الموج لعبا حين لا يسير براكبي البحر إلى الوجه الّذي أرادوه عبثا وتيها. ويُقال لكلّ من عمل عملا لا يُجدي نفعا: إنّما أنت لاعب. وفي الموروث الدّينيّ نرى مدوّنة الحديث حذّرت الفرد من أمكنة الاستنجاء فيما وُسم بحديث الاستنجاء. وقد جاء في هذا الحديث أنّ الشّيطان يلعب بمقاعد بني آدم أي أنّه يحضُر أمكنة الاستنجاء ويرصُدها بالأذى والفساد، لأنّها مواضع يُهجر فيها ذكر الله لدنسها وخلوّها من الحياة في الخلاء، ولأنّ العورات تُكشف فيها. فأمر بسترها والامتناع من التّعرّض لبصر النّاظرين ومهابّ الرّياح ورشاش البول، وقد عدّ ذلك من لعب الشّيطان.

وبالتّالي فإنّ اللّعب موسوم، في ثقافتنا عامّة وفي المدوّنة الدّينيّة خاصّة، بأنّه من سقط الأعمال ومن عبث الشيطان. فقد جاء في لسان العرب أيضا أنّ اللُّعبة هو الأحمق الذي يسخر به، وكلّ ملعوب به فهو لُعبة. إذن فالمراد بالملعوب هو الإيقاع بملعوب به ليكون في موقع الأحمق الّذي يُسخر منه، وذلك عن طريق أخذ متاعه بغير غاية السّرقة لإيقاع الأذيّة به. فهو الجامع بين عبث الفعل وجدّيّة المقصد. أمّا حُكمه في السّياق الدّيني فقد صنّف من أعمال الشّياطين حين تلعب بالبشر كما تلعب الرّيح بالرّيشة الّتي لا وزن لها.

وهذا النّعت هو من صميم ما نحن فيه من ملاعيب ومفردها في سيرة الشّاطر

[1] انظر، ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار إحياء التّراث العربيّ، م 12، ص ص 287–288.

ملعوب، وهو الّذي يترك الضّحيّة في ملاعب الرّيح ومدارجها أي مهبّاتها، وهي الشّبيهة بملاعب الجنّ، إذ يُقال تركته في ملاعب الجنّ أي حيث لا يدري أين هو. ويتحقّق انتظام الملاعيب داخل البرنامج الحكائيّ بملاعيب حميدة لها مبرّراتها وأخلاقيّاتها وملاعيب أخرى خبيثة لا يمكن قبولها بأيّ حال من الأحوال. وبذلك نرى المراوحة بين الملعوب والملعوب المضادّ أساسها أخلاقيّ، لأنّ الأعداء يكيدون المكائد للشّاطر بما يجعل ملاعيبهم مُقادة بالمكر والغشّ، فيواجهها الشّاطر بالحيلة الّتي تستجيب لحدّ أدنى من الأخلاق أو ما يمكننا تسميته بإيطيقا الحيلة.

فالمواجهة إذن تكون بين حيلة الشّاطر واحتيال الماكر وقد قيل في قصّة هذه المواجهة أنّها قصّة: "ضُربت فيها الأمثال فقالوا وسمعناهم يقولون: أحيل من الزّيبق وأمكر من دليلة المحتالة"([1])، إذ أنّ الأساس في المكر هو الخداع والغدر عن طريق الاستدراج والمغالطة والتّخفّي، لذلك تنسحب صفة المكر على الثّوب الّذي يُتمّ التّمويه على حالته الأصليّة بالصّبغ، فيُقال ثوب "ممكور" أي مصبوغ([2])،. وتتجلّى أوضح صور الاحتيال في دليلة، لأنّ الاحتيال صفة لصيقة باسمها فيقال عنها "دليلة المحتالة"، لأنّ ملاعيبها هي ضروب من المكر والكيد والزّعارة لحيازة المنصب والثّروة بطرق غير أخلاقيّة، في مقابل ملاعيب الشّاطر الّذي يسعى من خلالها لتحقيق العدالة في و اقع مختلّ توازنه.

ومن أظهر علامات الغدر عند "دليلة" غريمة الشّاطر، أنّها لا تذكّر بقوانين نبذ السّيف إلاّ حين ينهزم عنفها أمام بطش "علي الزّيبق" الّذي دفعته الحميّة والغيرة في مرّة من المرّات أن يكرّ بسيفه كرّة على معاقلها ليسترجع بدلته، فالتجأت دليلة إلى الملك "الرّشيد" واستنجدت به قائلة إنّ: "علي الزّيبق قتل جماعتي وبدّو أن يخلّص بدلته بالسّيف و أنا أخذتها بالملاعيب"([3]). ومن مظاهر الغدر أيضا ما قام به حسن شومان حين علم بقدوم غريمه أحمد الدّنف إلى مصر، إذ كان يسرق المال من

[1] انظر، محمّد رجب النّجّار، حكايات في التّراث العربي، الشّطّار والعيّارين، الكويت، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآدب، 1990، ص280.

[2] انظر، ابن المنظور، لسان العرب، بيروت، دار إحياء التّراث العربيّ، ج13، ص159.

[3] انظر، المصدر، ص 152.

صناديق الأعيان ثمّ يضع ورقة على كلّ صندوق مسروع مكتوب فيها: "ما فعلها إلاّ أحمد الدّنف"، حتّى آذى الأعيان كلّهم.

فاللّعب في سيرة الشّاطر، محفوف بمشاهد الغدروالدّمّ، بما يجعله لعبا في منتهى الجدّيّة، لأنّه مكرّس لطبيعة الإنسان الأولى، وهي طبيعة أقرب إلى البطش منها إلى الحلم. إذ تُذكّر بما كان عليه الإنسان في بدائيّته الأولى من استرسال مع الحيوان ومن نزوع للعنف وإراقة الدّم. ولذلك فإنّ معنى اللّعب هو تمثّل خالص لذات الإنسان، وفي هذا السّياق يعتبر سعيد بنكراد أنّ هذا التّشابه مركزيّ عند غادامير([1]) لأنّه يمكّن، في إطار التّأويل، من استيعاب مضمون التّجربة في بعدها الوجوديّ. والتّجربة في سيرة الشّاطر هي تجربة فنّيّة بالأساس، يضطلع تأويلها بوظيفة المساعدة على فهمها في العمق وإدراك سرّ الحقيقة بداخلها.

وهذا ما يدعو إلى الفصل بين اللّعب وبين الّذي يلعب، ذلك أنّ سلوك اللّاعب يصّنف ضمن المتشابهات من الأنماط في سلوك الذّوات الأخرى. ورغم أنّ اللّعب عند الّذي يلعب لا يُعتبر من الأمور الجدّيّة لأنّه لا يقتضي التزاما تُجاه غاية، فإنّ حالات اللّعب في سيرة الشّاطر ليست اعتباطيّة كما يذهب في الظّنّ، لأنّها تتضمّن أهدافا غاية في الجدّية تصل إلى حدّ القداسة، فهي ليست مسألة حياة أو موت فقط عند البطل، بل إنّها مسألة مجد وخلود.

فملاعيب الزّبق ترتقي إلى درجة الأعمال البطوليّة المدهشة في بعدها النّبيل، مثلما أرادت لها مطلق السّرديّات البطوليّة أن تكون. خاصّة وأنّها تدخل في صراع مع صنف آخر من الملاعيب هي من صميم تمثّلات الشّرّ وتصوّرات الوجوه الشّرّيرة. وهذا ما يبرّر اندفاع الزّبق في ملاعيبه بكلّ جدّيّة، منخرطا بكلّيته في ملعوبه، ملتزما بجملة من الشّروط والقواعد الّتي تحوّل اللّعب إلى ممارسة بعيدة كلّ البعد عن الهزل والعبث. لأنّ الملاعيب هي مؤسّسة موازية للمؤسّسات المنخرطة في السّلطة، وغايتها الأولى والأخير ليس المناكفة العبثيّة للسّلطة بل تصحيح مسارها وتعديل انحرافها.

[1] انظر، سعيد بنكراد، سيرورات التّأويل، من الهرموسيّة إلى السّيميائيّات، الجزائر، منشورات الاختلاف، الطّبعة الأولى 2012، ص 146.

وبهذا المنطق لا يكون اللّعب مجرّد انجراف نفسيّ لردّ الفعل، بل إنّه من صميم الالتزام بجملة القوانين المشتركة بين اللاّعبين والجمهور الّذي تكون له جملة من التوّقّعات يحدّدها سقف انتظارات. وانخراط الفعل اللّعبيّ في المسار الموضوعيّ للآداء لا يمنع من أنّ الملعوب في سيرة الشّاطر يحدّد ذاتيّة كلّ لاعب، وهذا ليس مرتبطا بإيتيقا الملعوب فقط بل بإبداعيّته أيضا، فاللّعب دون أخلاق هو لعب دون قيمة إبداعيّة لأنّه لا يترك أثرا تهتزّ له أعطاف الجماهير.

○تقنيات اللّعب

وفيما يتعلّق بتقنيات اللّعب نرى أنّ دليلة ذات الأقنعة المتعدّدة بدأت مسيرتها بالتزييف والتّنكّر من طبيب مغربيّ إلى عجوز شمطاء، تدخل بيوت الأعيان لتبيع الذّهب والمصاغ والفضّة والماس في هوس شديد بالجاه والثّروة. إلاّ أنّها وقفت عاجزة أما براعة الزّيبق التنكّريّة المدعومة دعما قويّا من قبل أمّه فاطمة الفيّوميّة. وبهذه الطّريقة يقوم جزء من الملاعيب في البرنامج الحكائيّ على تنكّر فتنكّر مضادّ، وقد تخيّرنا منه أنواعا من التّنكّر ميّزت ملاعيب البطل وحيّرت عدوّته اللّدود دليلة كما نراها في الجدول التّالي:

طرق التّنكّر	الشّاهد	ص
	"وصار علي بعدها يتخفّى ويدور في مصر إلى يوم هو داير ولابس زي فلاّح صعيدي.."	84
- تغيير الصّفة ←	" فأقبلت عليه أمّه أعطته جوخة محفظة وجعلته كانّه عالم فأتوا الزّعر يروا عالما ولم يروا فلاّحا"..	85
	" لبس صفة الوزير وألبس سالم العبد صفة عبد الوزير..ثم لبس صفة الخزندار وسالم	

	العبد صفة مملوك "	91
	" فرأى هذه البنت فقال لها من أنت فقالت أنا بنت الشّيخ القيلوبي، ومقصود أبي يزوّجني ابن عمّي وأنا ما أريده لأنّه بشع المنظر ..فهربت وجئت أحتمي عندكم فلمّا سمع هذا الكلام راح حكى لصلاح فلمّا رآها صلاح افتتن بها لأنّ عليّ كان جميلا"	
- تغيير الجنس ←	" ثمّ قامت أمّه علّقت الصّبغة على النّار وصارت تصبغ علي حتّى صار كأنّه عبد أسود..ودهنت له شعره صار أجعدا وكحلت عينيه صارا حمراوان كأنّهما مشاعل	86
	- "راح علي حاسَبه في صفة منكر ونكير ومعه سليم"	
- تغيير لون البشرة ←		157
- تغيير العالم ←		94

فالتّنكر كما نلاحظ يكون بتغيير الزّيّ وفي ذلك تغيير للصّفة الاجتماعيّة، ويكون

أيضا بتغيير الجنس واللّون أو بالانتقال من فئة إلى فئة أخرى. وهو في عمومه يحوّل المتنكّر من وظيفة إلى أخرى أو من اللاّوظيفة إلى الوظيفة. وقد يكون التّحويل في اتّجاه عكسيّ أي بالانتقال من حيّز التّهميش إلى مجال النّفوذ والسّلطة، ويُذكر في بداية كتاب "فيراتا" السّنسكرينتيّ[1] أنّ ابتكار مبدإ التّنكّر له هدف مرتبط بآداء البطل لدوره، لأنّه يسمح بالتّعبير عمّا لا يمكن للزّي الرّسمي "للكساتريا"، أي لحماة الدّيار، أن يقوم به. هذ الاسم معناه أنّ لهم سلطة مؤقّتة وهي بالقدر الّذي يسمح به زمن الحرب أو تتيحه لهم المهمّة الموكولة إليهم.

وبهذه الطّريقة يكون التّنكّر وسيلة ناجعة يلتجئ إليها حماة الأرض والحضارة، هذه الوسيلة هي بشكل مّا نوع من انسلاخ عن الوظيفة الأصليّة، أو لنقل هي نوع من الانزلاق عنها والتّنصّل منها لأنّها لا تسمح بإظهار جاذبيّة الشّخصيّة. فأعمال البطل الّتي تترجمها إرادة الفعل لديه لا تتحدّد قيمتها إلاّ من خلال علاقته بالآخر[2]، هذه العلاقة تجعل الملاعيب في صيغة التنكر لا تتمّ خارج التّبرير الأخلاقيّ، لأنّها تظلّ بحاجة إلى التّزكية والموافقة، فتقوم باستباق أيّ معارضة ومنعها. ذلك أنّ القيم الّتي يتبنّاها الشّاطر ويترجمها الملعوب ليست مستقلّة عن مباركة المؤيّدين وتوبيخ الخصوم و إنكارهم. والعمل التّنكّري هو عمل يقوم على المداراة الّتي تخفّف من حدّة المعارضة وتبعث على إعجاب المؤيّدين.

وكأنّنا بهوّيّة البطل الشّاطر لا يُبرزها إلاّ التّمويه والتّخفّي وراء قناع من الأقنعة، تماما كالفارس الّذي لا يُجلي هوّيّته إلاّ الدّرع والخوذة. فالقناع التّنكّري، بما هو زيّ من الأزياء، هو الدّرع الّذي يضعه البطل حدّا فاصلا بينه وبين خصومه سواء كان ذلك للحماية أو للدّفاع أو استعدادا للهجوم، وهو أداته في الحفاظ على سرّه حتّى لا يفقد قدرته على التّحكّم. والتّخفّي خلف قناع هو أساس الملعوب، بل هو أساس وجود

---

[1] انظر، Géorges Dumézil, Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens, 1986, Editions Gallimard, Paris, p86.

[2] انظر، Paul Ricoeur,Philosophie de la volonté, 2009, Editions du Seuil, Paris, p102.

البطل الّذي لا يظهر للنّاس مجرّدا من زيّه الدّفاعيّ. هذا الزيّ كأبي قلوون في كلّ لون يكون. ورغم تلوّن البطل بأصباغ عدّة فإنّه يتفادى الكذب حتّى وإن راوغ الحقيقة وخاتلها عبر اللّعب وهذا ما يميّزه عن خصمه. فهو كلّما أخفى مظهره اقترب من جوهر الحقيقة. وما تستّره عنها إلاّ إفصاح وبوح يرتدي أناقة الخيال، ذلك الخيال يُظهر البطل بمظهر فنّي جميل لا وجود له في الواقع، لما فيه من نُدرة يتكفّل الأدب بإخراجها وتصميمها في شكل لعبيّ.

فما هو من صميم اللّعب يتعارض مع ما هو من صميم التّاريخ، لأنّ اللّاعب يُطلق العنان للخيال بكلّ ما أوتي من ذكاء ابتكاريّ. خاصّة وأنّ لعبة التّخفّي هي تصميم جميل يعيد بناء العالم، من داخل الأدب وخارج قبح العالم. هذا المبدأ الّذي ينأى بالأدب عن إكراهات التّاريخ هو الّذي ألهم "تولكيان" **Tolkien** مؤلّف "سيّد الخواتم" **Maître des anneaux** أن يقول: "الحقيقة الّتي لا تقبل الجدل هي أساس كلّ الخيال، فكلّما كان السّبب مقنعا وواضحا كان الخيال هو أفضل ما يمكنها إنتاجه"([1]). وبهذا التّفرّد الملاعيبيّ تلين قناة الزّمان للبطل فترة لتشتدّ أخرى خاصّة وأنّ مساره محكوم بنوع من المواجهة المفتوحة. فالخصوم متعدّدون، وكان أوّلهم صلاح الكلبيّ مقدّم درك مصر ومحافظ البلد وقائد زمام الزُّعر الّذي يخشاه أهل مصر.

وعلي الزّيبق سعى للقضاء على هذا الطّاغية قاتل أبيه والوصول إلى رتبته الّتي بلغها هو ذاته بالملاعيب والعياقة والزّلاقة. ويعجز صلاح الكلبيّ أمام ملاعيب الزّيبق وذكائه التّنكّريّ، خاصّة حين نجح في إلحاق الهزيمة بزعّاره وهذا ما أزعج الوزير والوالي المتورّطين في الفساد وترويع النّاس معه. كما نجح في الوصول إلى قاعة الزّعر موئل صلاح، يقوده دائما ذكاؤه التّنكّريّ، حتّى أنّه قد يكون في زيّ خادم وقد يكون في صورة فتاة لعوب تغري الكلبيّ، فتهتك هيبته المصطنعة. ويتوّج الانتقام منه باسترجاع عجل سرقه من فلاّح مسكين ليأكله هو وأعوانه، وأطعمهم بدلا منه العلقم المرّ. ثم يسبقه

[1] انظر، Jean François Orjollet « Tolkien : syllogistique du merveilleux » in. Littérature, 1972, Persée, Paris, p41.

إلى الحمّام مرّة ليدسّ عليه بملعوب آخر الخضاب الممزوج بالزّرنيخ فيتساقط شعر وجهه ولحيته وحواجبه، لينتهي في الأخير إلى الحصول على مقدّميّة درك مصر، بعد أن نجح في تقديم الحلوان للزّعر نزولا عند رغبة صلاح الكلبيّ والتزاما بأخلاقيّات الشّطّار وتقاليدهم في التّعامل.

وتمرّ فترة تُقارب العامّ دون تشويش أو مشاكل، إلاّ أنّ حلقة جديدة من المواجهة تبدأ بقدوم دليلة إلى مصر إذ تشرع في ملاعيبها وكيدها ومكرها لتضجّ أرض مصر بها، وقد دخلتها متنكّرة أيضا طامعة في مقدّميّة مصر، ملتجئة لتحقيق ذلك إلى التّواطؤ مع صلاح الكلبيّ عدوّ الزّيبق. إلاّ أنّ الأمر ينتهي بمقتله وفرار دليلة إلى بغداد، ليلحقها الزّيبق قاطعا طريقا طويلا عبر دمشق. وفي بغداد يبدأ اتّصاله بالملك الرّشيد، وتبدأ سلسلة أخرى من الملاعيب الّتي يطغى عليها الطّابع التّنكّريّ، لتنتهي بحصول الزّيبق على مقدّميّة درك بغداد. فيسيّر المدينة أربعة أشهر وينهي المشاكل، ولكنّه يفقد بعد هذه المرحلة السّيطرة على المدينة أمام دليلة الّتي لا تهدأ فيتدهور الوضع من جديد، ويعود إلى مرحلة جديدة من المواجهة والصّراع تتوسّع رقعتها إلى بلاد فارس وبلاد الرّوم، لأنّ دليلة لم تستسلم إذ شرعت في إثارة الفتنة في مختلف الأمصار وتواطأت مع الفرس والأعاجم، وراحت تستغلّ النّعرات الدّينيّة. ويتبعها الزّيبق إلى بلاد فارس وبلاد الرّوم لتنشط عناصر الشّرّ في بغداد وتسوء أحوال البلاد.

وفي هذا الإطار يتزحزح الزّيبق عن مساره اللّعبيّ ليدخل في مرحلة جديدة هي مرحلة من الجدّ السّافر غير المغلّف باللّعب، ففي مرحلة المواجهة الحربيّة يلبس درع الفارس فترة لينزع قناع الشّاطر أخرى، ولكنّه يظلّ وفيّا لشطارته الّتي يستخدمها في الكيد الحربيّ وهو كيد تغلب فيه القلّة الكثرة.

○رمزيّة اللّعب

لئن كانت وظيفة البطل في أساطير الشّمس قتاليّة فإنّ وظيفة الزّيبق في السّيرة الشّعبيّة لعبيّة، وهي وظيفة تسعى إلى إحداث التّوازن، فهو باللّعب يتواجه مع الثّقافة السّائدة ليؤسّس مسيرته الثّقافيّة والمعرفيّة الخاصّة. وهي مختلفة عن وظيفة مثقّف السلطة المرتبطة تقنيا بالكتابة وإحصاء ثروات الملوك ومداخيل المعابد من هدايا

ونذور وجباية المال[1]، وهي محكومة بالقهر ومسيّرة بمؤسّسات لا دخل لإرادة الأفراد فيها.

فوظيفة المثقّف في مؤسّسة السّلطة تعزّز صورة الطّاغية، مع الإشارة إلى أنّ الطّاغية في سيرة الشّاطر لا يمثّله حكّام الدّاخل فقط وإنّما أيضا العدوّ الخارجيّ. وفكرة الطّغيان تتمركز في صلب العداء الدّينيّ والعرقيّ الّذي يتهدّد المدينة، مع خليفة متراخ مزاجيّ سلّم قياده للأجنبيّ، بما يكرّس لنوع سلبيّ من الطّغيان. ولذلك فإنّ سرديّتنا تحاكي الماضي في صيغته غير الرّسميّة، لأنّها تسجّل زمن التّمثّلات والأحلام. إنّه ماض سجّلته الشّائعات أو الأخبار الشّعبية الأكثر انتشارا، بعضها منسوب لمصادر معلومة وبعضها مجهول المصدر. هذه الأخبار تسري دون تصميم مسبق مطيلة صدى الأحداث الكبرى لأجيال عدّة. وتركّز على الأزمنة المرجعيّة، أزمنة المواجهات الكبرى الّتي يتواجه فيها الإنسانيّ النّبيل مع السّلطويّ المستبدّ الأهوج، وقد تجتمع هذه المفارقة في شخصيّة واحدة هي شخصيّة "هارون الرّشيد" مثلما قدّمتها سيرة علي الزّيبق، وهي صورة شبيهة بما ورد في ألف ليلة وليلة.

ويصوَّر الخليفة هارون الرّشيد في السّيرة ذلك السّياسي السّلطويّ الغضوب المندفع. يبطش متى شاء ويفتك بمن أراد ويعفو عمّن يشاء وفق مزاجيّة متقلّبة، خاصّة في علاقته بوزيره جعفر إذ تارة يشبّهه بحاتم الطّائي وطورا ينقلب عليه من غير ذنب جناه. فيصدر أوامره الظّالمة في لحظات من الغضب المتفجّر والنّزق، عابثا بمصائر النّاس وحرّيّاتهم، سالبا الحياة مصادرا الحقوق في هوَج وتسلّط، مقدّما نموذجا يُحتذى للولاّة والأمراء ومن يليه في الاستبداد والتّسلّط.

فالنّاس يرتعدون خوفا من ذكر اسم الرّشيد أمامهم، وقد أحاط بعض رواة اللّيالي أيضا شخصيّة الخليفة الرّشيد بهالة قدسيّة وأسطوريّة، وبسلطة مطلقة تمتدّ إلى فضاءات الدّولة العبّاسيّة كلّها، لتحكم كلّ الشّخوص البعيدين من الولاّة والعمّال والجباة في الولايات التّابعة لحكمه، والمقرّبين من الجواري والحظايا والخدم والنّدمان

[1] انظر، العادل خضر، الأدب عند العرب، سننه ووظائفه ومؤسّساته، تونس، دار مسكلياني للنّشر، الطّبعة الأولى، ص ص 239-240.

في قصره[1]. ويبدو هارون الرّشيد في السّيرة بنفوذه المالي وسطوته السّياسيّة متعاليا محتقرا وزراءه، مستهينا بهم وبقدراتهم وخاصّة منهم جعفر البرمكيّ، إذ يصعّد مواقفه في أصغر الأمور وأبسطها محمّلا الوزير المسؤوليّة دونما سبب.

وقد قُدّمت من خلال صورته في سيرة الشّاطر تمثّلات التّركيبة السّياسيّة والطّبيعة الاستبداديّة الّتي عرفتها الدّولة العبّاسيّة، لأنّ الحكم العبّاسي الممثّل بالرّشيد يقدّم نفسه على أنّه حكم مطلق بتفويض من اللّه، وعلى العباد الانقياد له انقيادا تامّا لأنّه قائم بسنّة نبيّه وفرضه. وهو السّيّد المطلق، والولاّة نوّابه وغيرهم باقون في مناصبهم ما شاء، فإن استبدلهم أجابوا طائعين لأنّه خليفة اللّه في الارض[2]. غير أنّه وقف عاجزا في سيرة الشّاطر عن الاستبدال دليلة وكشف لؤمها وخداعها، فقد كانت تنجح كلّ مرّة في مغالطته بما يرمز إلى عجز الرّشيد أمام سلطة الأعاجم، لأنّ دليلة مجوسيّة من أصل فارسيّ. أمّا البديل المضطهد عنها من الأعاجم فهو وزيره جعفر البرمكيّ، ومن مظاهر احتقار هارون الرّشيد لوزيره جعفر البرمكي التّهديد بصلبه وتوبيخه ونعته بأبشع النّعوت.

ولئن كان السّرد مغايرا لواقع الرّشيد في مدّة حكمه، فإنّنا نلمس منه موقفا شعبيّا مبطّنا ضدّ الرّشيد وظلمه، وجّه الحبك نحو رسم صورة تخييليّة له تستبطن وعي الجماعات المستلبة والمهمّشة في بغداد. ومن خلال هذه الموقف يتمّ توجيه المتلقّي نحو التّساؤل عن ذنب جعفر البرمكي وبغداد مليئة بالقتلة واللّصوص ودليلة منهم. وقلق الرّشيد وتوجّسه الدّائم يوحيان بأنّ بغداد في عصره لم تكن آمنة، وأنّه لم يكن آمنا على المستوى النّفسي والسّياسي على الرّغم من نفوذه وثرائه المالي وترسانة الأعوان والحرس من حوله. وإن كانت السّيرة تصفه بالمغامر الجريء المتنكّر الّذي يخرج من قصره ويجوس الشّوارع والأزقّة معرّضا نفسه للمهالك بحجّة تفقّده الأسواق والاطمئنان على حال الغرباء الزّائرين لمدينة بغداد وكذلك سكّانها. غير أنّ صورة

[1] انظر، محمّد عبد الرحمان يونس، الاستبداد السّلطويّ والفساد الجنسيّ في ألف ليلة وليلة، بيروت، دار الانتشار العربيّ، الطّبعة الأولى 1998، ص ص31-37.

[2] انظر، أحمد محمّد الشّحاذ، الملامح السّياسيّة في حكايات ألف ليلة وليلة، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، 1997، ص 85.

الرّشيد ليست صورة المستبدّ دائما سريع غضبه وحادّ بطشه، بل هي صورة ذات ملامح متعدّدة، إذ يظهر عطوفا كريما مسارعا إلى نجدة المحتاج شغوفا بالسّمر مندمجا في مخادنة المليحات من الجواري. وقد برعت حركة السّرد في التّعويض عن التّاريخ الرّسميّ، بإبراز هذه التّناقضات إبرازا تخييليّا رسم المحيط الّذي تحرّك فيه الشّاطر، وهو محيط يعجّ بمراكمة الأحداث الخرافيّة والعجائبيّة لتلفّ بها مدينة بغداد على وجه الخصوص ولتجعلها متلامسة مع الجان القادم من عوالمه القصيّة.

ونحن لئن قارنّا هذه السّرديّة مع ما توصّل إليه "جورج ديميزيل" في تحليله للسّردية المتعلّقة بمدينة روما فإنّنا نراها تختلف عمّا تمّ تسجيله حول ماضي هذه المدينة، وقد شغل مفكريها مثلما شغل ماضي القاهرة وبغداد مخيال الرّواة والقصّاصين. إلاّ أنّ مفكّري روما كانوا يسعون الى تكريم مدينتهم عبر الوعي بأنّ هذا لا يتحقّق عن طريق الأساطير الخرافيّة ولا السّرود الملحمية المتفرّقة، تلك الّتي لا تخضع للانتظام والتّسلسل التّاريخيّين، وإنّما بالبحث في تاريخ البدايات. ويتمثل ذلك في سرد مترابط ومعقول وفيّ للنّموذج الإغريقيّ، ولذلك حصلت هذه السّرود في الكتابات الأولى على المظهر العالم. أي ذلك المظهر الّذي يحظى بنصيب من الدّقّة العلميّة عن طريق ربط الأحداث الهامّة بتواريخ، وتحديد أماكن وقوعها بدقّة وبمجهود مستمرّ وحثيث، واستبعاد الأحداث العجائبيّة واستبدالها بالأحداث الّتي تمّ ترجيح وقوعها. ومن الأحداث الّتي وقع استبعادها، حدث ولادة البطل روميليس[1] الّتي أُدرجت في السّرد الملحميّ الممجّد لماضي مدينة روما. فالآلهة ما عادت تتدّخل إلاّ عن طريق بعض الإشارات وبعض علامات الغضب المعترف بها، والمعروفة بوقعها وتأثيرها ولكن دون حدوث عجائب وبدون ظهور أو تجلّ للآلهة. وبذلك منح الملحميّ شعريّته وانسجامه وتماسكه البنيويّ للتّاريخيّ، أمّا الفلكلور اللاّتيني الذي أفلت من المؤرّخين فهو الأقرب إلى طبيعة العوالم في سرديّة الشّاطر لانتحاله من الأساطير وانفتاحه على الخرافيّ.

خاتمة:

سعينا في دراستنا هذه إلى قراءة هذا النّوع من التّراث القصصيّ فقمنا باختباره

[1] انظر، Georges Dumézil, Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo- européens, 1986, Editions Gallimard, Paris, pp269-273.

وتأويله، ونحن لا نعتبر أنفسنا جزءا من هذا التراث و إنّما و اقفين على مسافة معقولة منه. فقد ارتبط اللّعب في سرديّة الشّاطر بوهم الحرّية وبطلب العدالة. والعدالة هي الأصل في الأشياء ولكنّ الذّي يسعى إلى التّأصيل نراه ينحاز عن طرقه البيّنة المسطورة إلى طرق أخرى. ذلك أنّ اللّعب في سيرة الشّاطر مرهون بنازع ميكيافلّيّ.

ولئن اعتبرنا أنّ فرادة البطل تكمن في طبيعة فعله، ذلك الفعل الخصيب الّذي يعسر أن يتكرّر، فإنّنا قد عقدناه على طبيعة الفضاء الممكن الّذي يتحرّك فيه. هذا الفضاء الممكن هو غاية في التّعقيد، لأنّه من ثمار المخيال الشّعبيّ بما هو مسكن للطّموحات والأوهام. وقد أضحت كينونة البطل المنزاح ممكنة إمكانا خاصّا وفريدا، بمفضل مهارات الابتداع الشّعبيّ الّذي فرض وجوده، فجعله يخترق العاديّ ويتجاوزه وينزاح عنه. وهو فعل أريد له أن يكون نبيلا نبلا مجازيّا لا يتحقّق إلاّ في النّصّ الأدبيّ وفي كلّ الفنون النّاتجة عنه أو المرتبطة به. وهو على بساطته الشّعبيّة لم يمنع من استثمار المتأمَّل الفلسفيّ المتعلّق باللّغة نظاما من الأنظمة الرّمزيّة. لأنّ تأويل الذّات يستمدّ شُحنته الدّلاليّة من صلته بما هو لغويّ، وتجد هذه الشّحنة في السّرد مجالا لتحقّقها.

المصدر

سيرة علي الزّيبق المصري، تقديم خيري عبد الجواد، القاهرة، الهيئة العامّة للكتاب، 2004

المراجع

أ) العربيّة

أ. ج غريماس "السّيميائيّات السّرديّة، المكاسب والمشاريع" ترجمة سعيد بنكراد، طارئق تحليل السّرد الأدبيّ، المغرب، منشوررات اتّحاد الكتّاب، 1992.

ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار إحياء التّراث العربيّ، م 12.

أحمد محمّد الشّحاذ، الملامح السّياسيّة في حكايات ألف ليلة وليلة، بغداد، منشورات وزارة الإعلام، 1997.

بسمة بن سليمان، الهويّة السّرديّة للبطل في نماذج من القصص العربيّ القديم، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، 2020.

جابر عصفور، غواية التّراث، القاهرة، الدّار المصريّة اللّبنانيّة للكتاب، الطّبعة الأولى.

سعيد بنكراد، سيرورات التّأويل، من الهرموسيّة إلى السّيميائيّات، الجزائر، منشورات اختلاف.

سعيد بنكراد، سيرورات التّأويل، من الهرموسيّة إلى السّيميائيّات، الجزائر، منشورات الاختلاف، الطّبعة الأولى 2012.

طلال حرب، بنية السّيرة الشّعبيّة وخطابه الملحمي في عصر المماليك، لبنان، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى 1999.

العادل خضر، الأدب عند العرب، سننه ووظائفه ومؤسّساته، تونس، دار مسكلياني للنّشر،

الطبعة الأولى.

العادل خضر، الجاحظ والبيان الآخر بحوث سيميائيّة تأويليّة، تونس، مسكيلياني للنّشر، الطبعة الأولى 2017.

عبد الرّحمان بن محمّد بن خلدون، المقدّمة، بيروت، دار الجيل.

محمّد رجب النّجّار، حكايات في التّراث العربيّ، الشّطار والعيّارين، الكويت، المجلس الوطنيّ للفنون والثّقافة والآداب، 1990.

محمّد عبد الرحمان يونس، الاستبداد السّلطويّ والفساد الجنسيّ في ألف ليلة وليلة، بيروت، دار الانتشار العربيّ، الطّبعة الأولى 1998.

ب) الأجنبيّة

André Jolles, Formes simples, 1972, Editions du Seuil, Paris.

Georges Dumézil, Mythe et épopée, L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens, 1986, Editions Gallimard, Paris.

Jean François Orjollet « Tolkien : syllogistique du merveilleux » in. Littérature, 1972, Persée, Paris.

Jean-pierre Etienvre «Guerre et jeu : vision ludique de la guerre au début du 18em siècle en Espagne » in. Mélange de la casa de Velàsquez, 1978, www.persée.fr.

Munier Henri « Mauriras-Bousquet, théorie et pratique ludique » in. Revue Française de pédagogie, 1985, Université de Lyon, France.

Paul Ricoeur,Philosophie de la volonté, 2009, Editions du Seuil, Paris.

Stephen Minot, Three genre, The writing of poetry, Fiction, and Drama, 1998, Prentic Hall, New Jersy.