الفنون الشعبيّة

العدد ٣٢- ٣٣

١٩٩٠

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة :
ا . د . سمير سرحان

الإشراف الفني :
ا . عبد السلام الشريف

العدد : ٣٢ ـ ٣٣

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير :
ا . د . أحمد على مرسى

مدير التحرير :
ا . صفوت كمال

مجلس التحرير :
ا . د . حسن الشامى
ا . د . سمحة الخولى
ا . عبد الحميد حواس
ا . فاروق خورشيد
ا . د . ماجدة صالح
ا . د . محمد الجوهرى
ا . د . محمد محجوب
ا . د . محمود ذهنى
ا . د . نبيلة ابراهيم

فهرس

العدد (٣٢ ـ ٣٣)

صفحة

- هذا العدد ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٣
  التحرير
- طه حسين وصورة البطل الشعبى ٠ ٠ ٠ ٧
  د٠ محمود ذهنى
- السيرة النبوية سيرة شعبية ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ١٧
  د٠ نصر أبوزيد
- ميلاد البطل ٠٠ فى السيرة الشعبية العربية ٠ ٣٧
  د٠ أحمد شمس الدين الحجاجى
- فاروق خورشيد وفارس الأزد ٠ ٠ ٠ ٠ ٦١
  ابراهيم حلمى
- ملاحم العصر الفضى ٠٠ الشعر الملحمى المكتوب ٠ ٧٤
  د٠ أحمد عتمان
- فرانسوا رابيليه وملحمته جارجانتوا وبانتاجرويل ٩١
  عصام عبد الله
- المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية ٠ ٩٤
  محمود النبوى الشال
- مختارات من فخاريات شعبية ٠ ٠ ٠ ٠ ٩٨
  د٠ عبد الغنى الشال
- التواصل فى الموسيقى المصرية القديمة ٠ ٠ ١٠٤
  لويس بقطر
- الفنان عبد السلام الشريف والفنون الشعبية ٠ ١١٠
  صفوت كمال
- عبد السلام الشريف ٠٠ الفنان والانسان ٠ ١١٣
  محمد قطب
- عبد السلام الشريف ٠٠ ابداع وريادة ٠ ٠ ١١٦
  خميس شحاته
- عبد السلام الشريف ٠٠ والفن الشعبى ٠ ٠ ١١٩
  صبحى شاروني
- جولة الفنون الشعبية
- عبد السلام الشريف ٠٠ نصف قرن من الابداع
  المصرى الصميم ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ١٢٤
  مختار سيد احمد
- مكتبة الفنون الشعبية
- مورفولوجيا الحكاية الخرافية ٠ ٠ ٠ ٠ ١٢٧
- This Issue ١٠٢

- الرسوم التوضيحية للفنان :
  ـ محمد قطب ٠
- الصور الفوتوغرافية :
  ـ صبحى الشاروني ٠
- صورة الغلاف :
  لوحة « نعمة » من أعمال الفنان عبد السلام الشريف بالجواش وهى تعبر عن الحب والمودة بين الزوجين ٠
- صورة ظهر الغلاف :
  لوحة « ليالى الكرنك » على قماش الخيامية ، وتعبر عن حفلات السمر فى صعيد مصر ٠

هذا العدد

يتضمن هذا العدد ملفا خاصا عن الاستاذ الفنان الرائد عبد السلام الشريف ، أول عميد للمعهد العالى للنقد الفنى والمشرف الفنى على هذه المجلة ، بمناسبة احتفال الدوائر الفنية والثقافية بعيد ميلاده الثمانين ، وبجهوده الفنية الرائدة التى قام بها على مدى أكثر من نصف قرن فى استلهام موضوعات من التراث الشعبى المصرى فى فنون الاخراج الفنى للصحف والمجلات والكتب ، وكيف أعطى الأستاذ عبد السلام الشريف بعدا جديدا فى تطوير فنون الخيامية لتصبح فنا جماليا خالصا يستلهم موضوعاته من التراث الشعبى المصرى فى حيوية وجمال ..

كما أن جهوده الرائدة فى الاخراج الفنى لهذه المجلة منذ صدور العدد الأول منها عام ١٩٦٥ يعتبر نموذجا متميزا فى اعطاء هذه المجلة طابعها الفنى الخاص .

كما يتضمن هذا العدد مجموعة من الدراسات عن الفنون الشعبية المصرية والعربية والعالمية ، علاوة على عدد من الدراسات المتخصصة فى الملاحم والسير الشعبية . وتستهل المجلة هذا العدد بدراسة للاستاذ الدكتور محمود ذهنى عن « طه حسين وصورة البطل الشعبى » ، يتناول فيها الدكتور ذهنى شخصية عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين وكيف ان هذه الشخصية تتوفر لها معظم السمات التى تؤهلها لكى تاخذ سمت البطولة الشعبية . ومن متابعة سيرة حياة طه حسين تكشف بوضوح عن السمات التى تصلح لأن تنسج حولها الجماهير الحكايات والاقاصيص .

وربما يجىء على المدى الطويل الفنان الذى يصوغ حياة الدكتور طه حسين فى سيرة شعبية ليس الهدف منها تمجيد صاحبها ، ولكن ليأخذ الناس منها الخبرة والموعظة ، وليستوعبوا التجربة الى جانب التسلية والمتعة .

وانطلاقا من هذه الرؤية يعدد الدكتور محمود ذهنى فى دراسته الأحداث والمواقف التى تشكل وقائع درامية عميقة الأثر فى حياة الدكتور طه حسين ، كما يبين « الهمارتيا الأرسطية » أو « سقطة البطل » التى وقع فيها ، والأسباب والوسائل التى قادته ـ خطوة بعد خطوة ـ نحوها ، وكذلك موقف الجماهير المشكلة للرأى العام من صاحبها ـ الدكتور طه حسين ـ آنذاك .

كما يوضح الدكتور ذهنى أيضا مدى التطابق بين حياة الدكتور طه حسين وبين سيرنا الشعبية ، سواء على مستوى المجالات التى تتضمنها السيرة من تراجيديا وكوميديا ودراما وفارس ، أو على مستوى الطول والبناء الفنى والتنوع الموضوعى . ومن ثم فهى صالحة للتناول فى سيرة شعبية لبطل شعبى ، سلاحه الكلمة والفكرة .

يلى ذلك دراسة للأستاذ الدكتور نصر أبو زيد بعنوان « السيرة النبوية سيرة شعبية ، ملاحظات حول وحدات القص وأدواته » ، وفيها يتناول السيرة النبوية بوصفها سيرة لأهم بطل فى

تراثنا الدينى وهو النبى « محمد » صلى الله عليه وسلم ·

وفى هذه الدراسة يكتفى الدكتور نصر أبو زيد بالتركيز على الجزء الأول من أجزاء السيرة النبوية الأربعة ، وهو الجزء الذى ينتهى بنزول الوحى على الرسول الكريم ، واضطهاد قريش للمسلمين ، وهجرة بعض المسلمين الى الحبشة · وبعد سياق الأسباب الدافعة الى التركيز على هذا الجزء ، يتناول الدكتور نصر أبو زيد البناء القصصى فى السيرة النبوية من حيث تقسيمه الى وحدات كبرى ، تشتمل كل منها على وحدات صغرى لها قدر من الاستقلال الذاتى داخل وحدتها الكبرى ، وفى ذات الوقت ترتبط بها من جهة ، ومن جهة ثانية ترتبط بأحداث السيرة ككل ، وهو بصدد هذا يورد بعض الامثلة والشواهد على وسائل القص فى السيرة النبوية ، سواء داخل الوحدات الصغرى كل منها على حدة ، أو فيما يختص بالعلاقات بينها داخل وحدتها الكبرى ·

ويلى دراسة الدكتور نصر أبو زيد ، **دراسة اخرى للأستاذ الدكتور احمد شمس الدين الحجاجى عن « ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية » · وهى دراسة تتضافر مع دراساته السابقة التى نشرت فى هذه المجلة ، وتتكامل مع غيرها من الدراسات التى يعدها الدكتور الحجاجى عن سيرة بنى هلال ·**

وفى هذه الدراسة يتناول الدكتور الحجاجى الصور المتعددة لميلاد البطل فى السير الشعبية والظروف المحيطة به · وقد تعددت صور الميلاد بحيث يرى الدكتور الحجاجى أنه يمكن تقسيم الأبطال ساعة مولدهم الى خمسة أقسام :

الأول : يولد بين أهله ميلادا غريبا دون أن ينزعج أهله به وبالمظاهر المحيطة بميلاده ·

الثانى : تصحب ولادته مظاهر غريبة أو ظروف محيطة به تؤدى الى انزعاج أهله ومن حوله ، فيما يتسبب فى غربة البطل واغترابه·

الثالث : يولد فى الأصل غريبا بعيدا عن أهله ·

الرابع : يولد يتيما ·

الخامس : يولد يتيما وغريبا

ولقد كان ميلاد البطل بهذه الصور المتعددة الجوانب العامل المحدد لطريق البطل ولأن يعيش غربة واغترابا حتى ولو كان مولده بين أهله ، فان طريق الغربة والاغتراب يمثل الدافع المهم للبطل لتحقيق وجوده ، فيحقق بذلك التناغم بينه وبين عالمه ليخرج من الاغتراب ويدخل فى مرحلة التعرف والاعتراف به بطلا على الجماعة وقائدا لها ومحافظا على مقومات وجودها ·

ومع ما سبق من دراسات عن السير الشعبية، يقدم الأستاذ ابراهيم حلمى دراسة نقدية لقصة « فارس الأزد » للأستاذ فاروق خورشيد ، استاذ الأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية ، والحائز على جائزة الدولة التقديرية للفنون الشعبية هذا العام ·

والقصة نشرت ضمن كتاب الأستاذ فاروق خورشيد « فى بلاد السندباد » الصادر عن دار الهلال فى أغسطس عام ١٩٨٦ · وهذه القصة هى عمل فنى استوحاه كاتبه من نتف صغيرة من الأخبار وردت فى كتاب « أخبار تاريخ أهل عمان » عن شخصية مالك بن فهم ·· الأزدى ـ ومن هنا جاء اسم القصة « فارس الأزد » ـ مقتربا بهذا العمل الأدبى الفذ من روح السير الشعبية التى تمتلىء بالخوارق وعالم الجن والأرواح الخيرة والشريرة ، مما يعطى له مذاقا خاصا ، وطابعا فريدا ·

وعن « ملاحم العصر الفضى » تأتى دراسة الأستاذ الدكتور احمد عثمان هادفة الى التعريف بشعراء الرومان فى العصر الفضى أى ملحمة لوكانوس « الحرب الأهلية » والمشهورة باسم « فرساليا » ، وملحمتى ستاتيوس « الطيبية » و « الأخيللية » أى قصة اخيلليس بطل حرب طروادة · أما الشاعر الثالث الذى يتناوله الدكتور عثمان فهو فاليريوس فلاكوس وتسمى ملحمته « الأرجونوتيكا » أى قصة ورحلة السفينة أرجو ، وهو الموضوع الذى سبق ان عالجه الشاعر السكندرى أبو للوليوس

الرودسى نسبة الى جزيرة رودس موطنه الأصلى. كما تناول ايضا الشاعر الملحمى الفضى سيليوس ايتاليكوس موضوع « الحروب البونيـة » أى الفينيقيـة ، وهى قصـة الصراع بين روما وقرطاجة .

وتوضح دراسة الدكتور عتمان أن كل هذه الملاحم كتبت لتنشر وتقرأ ، لا لكى تنشد فى احتفالات ملحمية ، ولذا فانهـا جميعا تفتقد حيوية الشعر الملحمى الأصيل الذى كان ينظم ويتداوله الناس شفاهة ، كما هو الحال بالنسبة للملحمتى هوميروس « الالياذة » و « الأوديسا ». ويفصل بين شعراء الملاحم فى العصر الفضى وبين هوميروس مالا يقل عن عشرة قرون حيث أنهم ينتمون الى القرنين الأول والثانى .

وفى أثناء هذه القرون حدثت تحولات كبرى فى العلاقة بين المؤلف والمتلقى ، وصار الكتاب هو الوسيلة الرئيسـية . وقد كان لمكتبـة الاسكندرية دور بارز فى هذا التحول بالنسبة للتقاليد الأدبية التى أثرت فى التقنيات الملحمية التى قامت أصلا على الشفاهية وانتهت الآن الى الكتابية والى القراءة لا الاستماع .

وعن فرانسوا رابيليه وملحمته « جارجانتوا وبنتاجرويل » يقـدم الأستاذ عصام عبد الله دراسة عن هذا الكاتب الفرنسى الشـهير الذى ولد فى أواخر القرن الخامس عشر وتوفى فى عام ١٥٥٣ . ويعتبر رابيليه من أشهر كتـاب القرن السادس عشر . وتدور أحـداث الملحمة حول شخصية العملاق جارجانتوا الشـهير فى الفولكلور الفرنسى ، وحول شخصية ابنـه بنتاجرويل ، وهى شخصية ابتدعهـا فرانسـوا رابيليه .

ويواصل الأستاذ محمود النبـوى الشـال دراساته عن فنوننا الشعبية ، **فيحدثنا عن كيفية مواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية» ، باعتبارها من أهم العوامل المعبرة وأروع المصـادر التى تسـهم اسهاما حقيقيـا فى حركة البنـاء الحضارى للأمم .**

وهو بهذا الصدد يدعو الى التوسع فى انشاء مراكز التدريب على الفنون الشعبية التشكيلية ، وكذلك المعاهد العلمية المتخصصـة . وتزويدها بشتى الامكانات البشرية والتجهيزات الأولية . والمرافق اللازمة للممارسات العمليـة والعروض الفنية التى تتجلى فيها حقيقة الانسـان المصرى وفطرته النقية . كما يدعو الى القيـام بجولات استطلاعية بحثية للكشف عن الفنانين الشعبيين ، وتخصـيص حيز من مناهج التربية الفنيـة بالمؤسسات التعليمية لفنوننا الشعبية يشخص طبيعة هذه الفنون ، ويقوم على دراستها دراسـة وافية ..

ولا يغفل الأسـتاذ محمود النبوى الشال دور الاعلام بمختلف أنواعه فى ضرورة التعريف الأمين بالدور الهام الذى تؤديه هذه الفنـون لطوائف المجتمع وتبصير أفراد الشعب بالآثار الناجمة عن متابعتها والالتحام معها قلبا وقالبا .

يلى ذلك مقال الأسـتاذ الدكتور عبد الغنى الشال عن « مختارات من فخاريات شـعبية » ، يتناول فيه جذور هذا الانتاج الفنى الحضـارى ودور الفنان الحزاف الشعبى فى تحقيق حيوية هذا الابداع واستخدامه نماذج من الحيـاة الإنسانية والحيوانية والنباتية فى تكوين قطع هذا الفخار . كما يتناول المقال تقنية عمل هذه النماذج الفنية ، عـلاوة على جماليات هذا الفن الذى يتميز بالتوازن والاتساق والوحدة والتنوع فى التعبير عن الحس الجمالى للفنان الشعبى فى عمل قطعه الفنية على مر التاريخ .

وعن « التواصل فى الموسيقى المصرية القديمة » تأتى دراسة الأستاذ لويس بقطر ممتدة من الحاضر الى الماضى ومن الماضى الى الحاضر عبـر فن مـن الفنون كان له دوره الفعال فى اثراء الحضـارة المصرية القديمـة ، متفردا أو مصـحوبا بفنـون أخرى كالرقص أو الغناء .

يعدد الأستاذ بقطر فى هذه الدراسـة الآلات الموسيقية التى كانت مستخدمة فى مصر القديمة ، سواء أكانت آلات وترية أوآلات نقر وطرق أو آلات نفخ ، داعما ذلك بمجموعة من النمـاذج المصورة لهذه الآلات ، وموضحا للامتداد الحالى لبعض أنواعها ، وملقيا الضوء على دور البـاحث الموسيقى الدكتور هيكمان فى دراسة الموسـيقى المصرية القـديمة ، ومحـاولته التعرف على خصائصها .

وعن الانسان ، والأب ، والفنان ، الرائد ، والمبدع ، والملهم ، والمعلم ٠٠ عن الانسانية ، والحب ، والعطاء ، والتفاؤل ، والتواضع ، والصدق ، والاخلاص ٠٠٠ عن عبد السلام الشريف العاشق لتراث مصر وشعب مصر ٠٠٠ يخصص هذا العدد من المجلة جانبا منه للاحتفاء بالعيد الثمانين لميلاده ، رمزا لمحبة واعزاز وتقدير من ابنائه وتلاميذه ورفاقه ومحبيه ، ومن العاملين بهذه المجلة التى اشرف على اخراجها الفنى منذ صدور العدد الأول منها فى يناير ١٩٦٥ ٠

فيكتب الأستاذ صفوت كمال عن « الفنان عبد السلام الشريف والفنون الشعبية » ، فيحدد موضوع الحياة عند الفنان الرائد من خلال قيم الجمال والصدق والحب ٠ وعلى مستوى الانسان تتجاذب المتشابهات ، فينجذب عبد السلام الشريف الى أشكال الابداع الشعبى المصرى ، ليلتقى الجمال والصدق والحب فيه بالجمال والصدق والحب فى ابداعنا الشعبى ٠ ويكون العطاء لمدة نصف قرن ويزيد تجسيدا للمعانى الحية الجميلة فى نفس الفنان ، وفى الحياة من حوله ٠

اما الأستاذ الفنان محمد قطب ، احد تلاميذ الفنان الرائد عبد السلام الشريف فيكتب عن « عبد السلام الشريف ٠٠ الفنان والانسان » ، مؤكدا أبوته وأستاذيته ، وايمانه الراسخ بضرورة ان يكون الفن للحياة وفى خدمة الناس ٠

كما يفتتح الفنان الأستاذ خميس شحاته ، صديق العمر وزميل الاستاذ الفنان عبد السلام الشريف ، مقاله بحديث واقعى عن الفنان الانسان المتفائل ، صاحب التحية الشهيرة « صباح النور ٠٠٠ صباح الفل » ٠ ثم يعقب بعد ذلك على بعض أعماله الفنية ، واصفا لها برؤية الفنان وصدق الناقد ٠

ويكتب الأستاذ صبحى الشارونى ايضا فى نفس الاتجاه ، فيعدد أولا المجالات التى أثراها عبد السلام الشريف بجهده وابداعه ، ثم يركز على دوره الرائد والايجابى فى مجال الفنون الشعبية وانشائه لأقسام الحرف بوكالة الغورى ، بهدف ترقية الصناعات والحرف الشعبية فى منطقة خان الخليلى ٠

اما الأستاذ مختار سيد احمد فهو ينقل لنا ما دار فى احتفال نقابة التشكيليين بذكرى بلوغ الأستاذ عبد السلام الشريف الثمانين من عمره ٠ أطال الله لنا فيه ومتع صاحبه بالصحة والعافية ٠

وأسرة تحرير المجلة اذ ترى ان هذه الحفاوة ما هى الا جانب من جوانب التعبير عن تقديرها لجهود الأستاذ الفنان عبد السلام الشريف وأياديه البيضاء عليها ، فهى تزف له أطيب الأمانى بهذه المناسبة السعيدة ٠

وفى مكتبة الفنون الشعبية ، يقدم لنا الاستاذ عبد العزيز رفعت عرضا تحليليا لكتاب « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » لعالم الفولكلور الروسى فلاديمير بروب ، والذى ترجمه الى العربية الأستاذان : ابو بكر أحمد باقادر ، وأحمد عبد الرحيم نصر ، متعرضا لأهم القضايا التى اثارتها الترجمة فى نفسه ، مثل : قضية المصطلح ، وحرية الحذف من الأصل عند الترجمة ، وجدوى ترجمة العمل الواحد فى نفس اللغة مرتين ، كما يقدم لنا أيضا تعريفا موجزا ببروب ومؤلفاته ، والفكر العلمى الذى أنجز فى اطار أطروحاته هذا العمل الفكرى ، ثم عرضا لهذا العمل ، وأهم ما أثير حوله من اعتراضات ٠ كذلك يتعرض للملاحق التى أضافها المترجمان الى كتاب بروب ، وبخاصة الملحق الأول منها ، لارتباط موضوعه ارتباطا وثيقا بموضوع الكتاب تحقيقا للفائدة المبتغاة والهدف المرجو ٠

طه حسين وصورة البطل الشعبي

د. محمود ذهني

البطل الشعبي تصور خيالي لشخصية حقيقية ، بمعنى أن الشعب يجمع على الاعجاب بشخصية ما ، فياخذ في ترديد سيرة صاحبها ، يتناقل ما أثر عنه ، ويتحاكى بما صدر منه او اسند اليه . وتتدخل طبيعة الصياغة القصصية في تلك المرويات بحواش واضافات تزين السياق وتجذب السامع ، ثم يتدخل الخيال فيضيف اليها من نسجه ما تصور أنه حدث ، أو ما يتمنى لو كان حدث . وكلما دارت هذه المرويات دورة على الألسنة ، زادت وتضخمت بكل ما يرضي المزاج الشعبي ، ويلبي احتياجاته الوجدانية ، الى أن يجيء الفنان المبدع الذي يستغل هذه المرويات الشعبية ليخلق منها عملا روائيا فنيا هو « السيرة الشعبية » .

وسواء ظلت هذه المرويات متفرقة أو استطاع فنان أن يحولها الى أثر أدبي شعبي ، فانها ـ في كلا الحالتين ـ تحقق أهداف الفن في الحياة ، فهي توفر له التربية والتعليم والخبرة ، وتعطيه العبرة والموعظة وطرق مواجهة الحياة ، وتحقق له الراحة النفسية والمتعة الوجدانية ، وهي بعد كل هذا ـ أو قبل كل هذا ـ وسيلة الترفيه والتسلية وقضاء الوقت فيما يمتع ويفيد .

وليس من الضروري أن تكون شخصية البطل الشعبي شخصية تاريخية بارزة ، أو شخصية حققت لأمتها انتصارات عظيمة . فالتاريخ العربي ملىء بالرجال الذين فاقت أعمالهم ما قام به الظاهر بيبرس مثلا ، ومع ذلك فهو الذي حظي بصورة البطل الشعبي . بل وليس من الضروري ان تكون الشخصية المختارة شخصية رجل سياسة أو حرب أو حتى شخصية رجل يحمي القانون ، ولكن ربما يقع اختيار الشعب على شخصية تعتبر من الوجهة الرسمية خارجة على القانون ، ولكنها في عرف الشعب شخصية البطل الذي حقق له ـ في ظروف معينة ـ مكاسب شعبية من خلال بطولات أعجبته فتغنى بها مثل سيرة على الزئبق في الأدب الشعبي العربي ، وروبين هود في الأدب الانجليزي ، وارسين لوبين في القصص الفرنسي ، وغيرها مما نجده في معظم الآداب وعند أغلب الشعوب .

وشخصية البطل ـ كما يصورها لنا أرسطو باعتباره أول من تصدى لدراسة هذا الموضوع دراسة منهجية ـ ليست هي الشخصية المثالية التي تتسم كل أعمالها بالنبل والجلال ، ولكنها شخصية انسانية عادية تتأرجح أفعالها بين الصحة والخطأ ، بل انه زاد على ذلك أن سمة البطولة التي أسندت اليها انما جاءت من سقطة كبرى هي التي تثير فينا الشفقة عليه ، وتدفعنا الى التعاطف معه ، أطلق عليها اسم «الهمارتيا» ويتداولها النقاد على انها « السقطة الأرسطية » .

وبالطبع فان اختيار شخصية البطل الشعبى لا يتم فى حياته أو عصره ، ولكنها تنبثق بعد عدة أجيال ، عندما يشعر الشعب ان مآثر هذه الشخصية توافق تطلعاته ، وتحقق آماله وأحلامه ، وتتوفر لها المقومات التى تؤهلها للتحول ـ فى ذهن الشعب ـ الى شكل بطولى

واذا جاز لى أن أتخيل ، أو ان أتنبأ بما يمكن ان يحدث فى مستقبل قريب أو بعيد ، فان شخصية الدكتور طه حسين تتوفر لها معظم السمات التى تؤهلها لكى تأخذ سمت البطولة الشعبية · ومهما قيل من أن الزمن تطور ، وان تكنولوجيا العصر الحديث لن يكون فيها مكان للصور الشعبية ، فان هذا الظن يتبدد مع الايمان بأن للشعب وجدانا ومشاعر لابد من تزويدها بالغذاء اللازم لها ، وان هذا الغذاء ثابت لا تتغير حقيقته بتغير الزمن ، وان التغير ربما يطرأ على الشكل أو الاطار ـ فقط ، فالمواد الأساسية فى غذاء الانسان هى هى لم تتغير منذ ان كان يقطفها من الأشجار ، أو يشوى صيده على ركية نار ، الى أفخم مطاعم باريس وفنادق الخمسة نجوم ·

كذلك الفن ـ غذاء الوجدان ـ لن تتغير حقيقته ولن تتبدل منابعه ولن تتباين مجالاته ، ولكن الاختلاف سوف يكون فى الشكل والمظهر فحسب. ولعل رصد الماضى والتمعن فيه سوف يقنعنا بأن الخيال الشعبى الذى صور تطلع الانسان القديم الى السباحة فى الفضاء عن طريق بساط الريح والحصان المسحور ، هو نفسه الذى يصور تطلع الانسان المعاصر الى غزو الفضاء وارتياد الكواكب عن طريق روايات الخيال العلمى ، وان السمات والملامح التى رسموها للسندباد هى ذات السمات والملامح التى يرسمونها لرواد الفضاء · وان العطاء الوجدانى الذى استقاه الانسان قديما من السير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة هو ذات العطاء الذى يستقيه الانسان المعاصر من روايات الانسان الآلى والمرأة الخارقة وعملاء المخابرات ·

واذا كان البطل الشعبى القديم لابد له ان يحمل سيفا وسهما ورمحا ليهزم الأعداء بالضرب والطعان ، فان البطل الشعبى الحديث يمكنه ان يستعيض عن ذلك بالتكنولوجيا والعلم ليهزم الأعداء بعقله وفكره · وهذا ما فعله طه حسين وان لم يلحق بعصر الكمبيوتر وسفن الفضاء ، ولكن من يدرى فربما ابتكر له الخيال الشعبى فيما بعد أسلحة تعوضه عن تلك وتفوقها قوة وفتكا ·

وارسطو حدد لبطله سمة أساسية هى السقطة الكبرى أو الهمارتيا · أما سيرة الشعبية العربية فقد تطلبت فى البطل مجموعة من السمات تبدأ بظروف ولادته ، وتلازمه فى كل مرحلة من مراحل حياته لتجعلها تتذبذب بين النعيم والشقاء ، أو بمعنى أصح تتابع جهوده فى الخلاص من الشقاء وتحقيق النجاح الذى لا يعود على شخصه بقدر ما يعود على المجتمع كله ، فينتشله من وهدة ، أو يخلصه من طاغية ، أو يحقق له أمنيات غاليات ·

ولو تابعنا سيرة الدكتور طه حسين لوجدنا أن معظم هذه السمات تتوفر له بشكل يصلح أن يكون نواة تتبلور حولها شخصية بطل شعبى تنتظر اعجاب الجماهير لتنسج حولها الحكايات والأقاصيص ، وربما جاء على المدى الطويل الفنان الذى يصوغها فى سيرة شعبية ، ليس الهدف منها تمجيد صاحبها ، ولكن ليأخذ منها الناس الخبرة والموعظة ، ويستوعبون التجربة ، الى جانب المتعة والتسلية ···

قبل نهاية القرن الماضى بأحد عشر عاما ، وفى قرية الكيلو ـ ولد لأسرة متواضعة الطفل السابع بين اخوة ازداد عددهم حتى بلغ ثلاثة عشر · وفى مثل هذا المجتمع الريفى ، وبين هذا العدد من الاخوة لابد أن يكون الاعتماد على الذات هو الأساس التربوى الأول للفرد كى يجد لنفسه مكانا فى الحياة · وكان الطفل ذكيا موهوبا فسرعان ما أدرك هذه الحقيقة وسار عليها منذ نعومة أظفاره ·

واذا كان الانسان ـ عادة ـ لا يتذكر طفولته الباكرة ، فان ذكريات هذا الطفل حفرت فى ذهنه وقلبه ونفسه ، لأنه لم يلبث أن فقد بصره وهو فى السادسة من عمره ، وصار الاعتماد على النفس وحده لا يكفى ، فعليه منذ الآن أن يحسب حساب ما سوف يلاقى من صعاب وعقبات ، وأن يستبدل البصر بالسمع ، وأن يعى كل ما يدور حوله أو يمر

عليه ، وأن يتوسل بالصبر وقوة التحمل حتى يستطيع أن يواصل الحياة ·

أخذ الطفل نفسه بمنتهى الشدة والحذر ··· عاف الأكل مع الجماعة حتى لا يصدر عنه ما يدفع الى السخرية منه ، وتجنب لذاته فى لعبهم ولهوهم واستبدله بالانصات الى أحاديث الكبار ، ومشاركتهم الالتفاف حول منشد القرية وهو يقص عليهم سيرة عنترة والهلالى والزير سالم ، أو وهو ينشد الأذكار والابتهالات ويردد المواويل والأشعار · وذهب الى كتاب القرية ـ وهو المؤسسة التعليمية الوحيدة بها ـ فحفظ القرآن وختمه ·

وكان الطفل فى كل ذلك مستقبلا وناقدا · فبديهته الرائعة تلتقط وتتكيف مع الأحداث ، وبصيرته الواعية تفرق بين الصواب وغيره ، وذاكرته اللاقطة تختزن كل صغيرة وكبيرة ···

اقرأ كتاب « الأيام » لتلمس مصداق كل هذا ، ثم يأخذك العجب حين تعلم ان هذا الكتاب العظيم لم يؤلفه طه حسين كما تؤلف الكتب ، وانما أملاه ـ فى أيام معدودات ـ تفريجا عن نفس مأزومة ابان محنة ابعاده عن الجامعة عام ١٩٣٤ بسبب كتابه « فى الشعر الجاهلى » : وكلا الكتابين أشهر من أن نتحدث عنهما ، وان كان طه حسين قد عدل الثانى واستبدله بكتاب « فى الأدب الجاهلى » بعد الضجة الكبرى التى أثيرت حوله ·

وأعتقد أن كل حدث أورده طه حسين فى كتابه « الأيام » ، وكل موقف من المواقف التى تكاثرت حول كتابه « فى الشعر الجاهلى » يشكل واقعة درامية عميقة الأثر ، لا تقل روعة وابهارا عن تلك التى تبنى حياة الأبطال وترسم ملامح شخصياتهم الروائية ·

ثم انتقال الفتى الضرير من قريته القابعة فى أقصى الصعيد الى القاهرة الباهرة الصاخبة ، والتحاقه بالأزهر كطالب علم ، والقدرة الفائقة التى استطاع بها أن يتأقلم مع هذا الوضع الجديد ، وما جرى له فى سياق ذلك من وقائع وأحداث ، وما وطن عليه نفسه ألا يبقى مستقبلا وناقدا فحسب ، وانما فاعلا ومؤثرا ·· كل ذلك مادة غنية بالتأثير الدرامى ، ويمكن أن تشكل حلقة ثانية من حلقات تصوير البطل ورصد مراحل تطوره ·

واذا كان العمل الروائى الناجح لا يقدم صورة البطل فحسب ، وانما يرسم صورة المجتمع من خلال صورة البطل ، ليظهر التفاعل بينهما الذى يولد الانفعال الدرامى ، فان كثيرا مما جاء فى كتاب « الأيام » يصور هذه المواقف أصدق تصوير ··· الطبيب الذى كان سوف يوقع عليه الكشف توطئة لدخوله الأزهر فيجيزه دون أن يلقى عليه نظرة واحدة ، ولجنة امتحان العالمية المكونة من مشايخ الأزهر الحانقين عليه يعلنون رسوبه دون أن يوجهوا اليه سؤالا واحدا ، وحماة الدين الذين وصموا كتابه « فى الشعر الجاهلى » بالكفر والالحاد دون أن يقرأ معظمهم حرفا واحدا فيه ، ورجال الأحزاب المناوئة لحزبه الذين حولوا الكتاب العلمى الى أزمة سياسية انتهت بابعاده عن الجامعة واحالته الى التقاعد ، وأصحاب الصحف الذين كانوا يدفعونه الى الايغال فى النقد وشراسة الهجوم أملا فى رواج تجارتهم ··· كل ذلك ـ ولا شك ـ يمثل وقفات درامية عميقة تصور المجتمع من خلال البطل ، وتوضح تفاعلهما وتثرى البناء الروائى ·

ثم تحدث نقلة أكبر وأعظم هى رحلة الشاب الريفى الأزهرى الضرير الى فرنسا ··· عالم جديد قوامه النور والنار ، وجد الفتى نفسه فجأة بين لهيبه وسناه · فماذا يفعل ؟

ان مغامرات طه حسين فى هذه المرحلة من حياته ، سواء ما عاناه هو أو ما عاينه عند الآخرين، يشكل فترة من أخصب فترات رسم صورة البطل، ففيه الكفاح المستميت ، وفيه الحب الرومانسى وفيه صراع القيم والمثل ، وفيه الفكاهة والطرف ، وفيه المعاناة والاحن ، وفيه الوفاء والأمل ···· أليست كل هذه العناصر الدرامية بكافية لتقديم صورة فذة من صور البطولة ، ورسم سيرة لا تقل روعة عن أعظم الأعمال الأدبية المعروفة ، وذلك اذا تسبنى لها من يصوغها بمفهوم ومضمون جديدين ·

باريس ··· زهرة أوربا اليانعة ، لابد أن تنجذب اليها الفراشات · كل من ارتادها ينبهر بها ويندفع نحو ضيائها· ولكن مسار الفراشات يختلف فمنها من ينخدع بوهج النار فيندفع اليها

ويحترق بلهيبها ، ومنها من يأخذ طريق الضياء فيصل الى زهور المعرفة وينهل من رحيق الفن والعلم ما شاء ·

لقد أبدع طه حسين تصوير فراشة من فراشات النار في روايته « أديب » ، ولو ترك العنان لموهبته الابداعية لأنتج الكثير من مثلها ، ولكنه أخذ طريق فراشة الضياء ، فانكب على الدرس والتحصيل ·

ففي أواخر عام ١٩١٤ كانت الجامعة المصرية قد بعثت بالطالب طه حسين الى فرنسا ليتخصص في التاريخ ، فاذا به يتعلم الفرنسية ويتقنها في زمن قياسي ، ويحصل على الدكتوراه في فلسفة ابن خلدون ، ثم يتعلم اللاتينية ليدرس القانون الروماني ويحصل فيه على دبلوم الدراسات العليا .... كل ذلك في أقل من أربع سنوات تخللتها فترة انقطاع اضطر فيها للعودة الى مصر عندما عجزت مالية الجامعة عن تحمل نفقات البعثة ·

عاد الدكتور طه حسين الى مصر ـ بعد البعثة · ليعين أستاذا للتاريخ بالجامعة المصرية ·

ولكن التاريخ لم يكن هدفه ، فهو أديب يحب الأدب ، وهو فنان يبدع فيه ، لهذا فانه لم يقض وقته كله في فرنسا لدراسة التاريخ ، وانما استقطع منه أجزاء لقراءة الأدب الفرنسي والاستمتاع به ، وقراءة الأدب اليوناني في أصوله اللاتينية ، ومزج بين التاريخ والأدب فدرس مناهج البحث الحديثة وفتن بها لأن الفارق بينها وبين طرق تدريسها في مصر كان كالفارق بين باريس وقرية الكيلو مركز مغاغة ·

لم يستطع أستاذ التاريخ أن يفصل بين التاريخ والأدب ، فأخذ يدرس تاريخ الأدب في الجامعة ، ويكتب عنه في الصحف ، وبدأت جريدة « السياسة » تنشر له مقالا أسبوعيا (يوم الأربعاء) قدم فيه طه حسين دراسة شعر وحياة مجموعة من شعراء العصرين الأموى والعباسى ، ليخرج منها بتصور للحياة الاجتماعية والفكرية والثقافية لهذه الفترة الهامة من تاريخ العرب حال انتقالها من الحكم الأموى الى الحكم العباسى ، ثم جمع تلك المقالات ونشرها في كتاب تحت عنوان « **حديث الاربعاء** » ·

أحدث الكتاب ضجة كبيرة ، وأثار على صاحبه كلا من الكتاب والنقاد والمؤرخين ورجال الدين ، ذلك انه خرج بنتيجة عامة من دراسته مؤداها ان الطابع المميز لتلك الفترة بين تاريخ العرب كان قوامه الشك والعبث والمجون والاضطراب السياسى والاجتماعى · فهل كانت هذه هى بداية « السقطة الكبرى » للبطل الذى تخصص فى التاريخ وعشق الأدب ؟

أخذ عليه المؤرخون أنه اعتمد على كتاب « الأغانى للاصفهانى » وهو فى عرفهم ليس مرجعا تاريخيا يعتد به ، وأخذ عليه النقاد انه اختار من الشعراء النفر الذى يخدم نظريته دون بقية شعراء العصر ، وأخذ عليه الكتاب انه اعتمد على الأدب وحده لتصوير المجتمع وفى هذا تجاوز كبير ، وأخذ عليه رجال الدين انه اهتم باللهو والمجون وترك الجوانب الجادة فى الحياة التى تستحق الدرس وتخدم الناس . وأخذ عليه الجميع ما انطوى عليه اسلوبه من نبرة التحدى والاستعلاء ·

لم يأبه طه حسين بكل ما اثير حوله ، فمنذ نشأته الأولى كان قد وطن نفسه على الجدل والمعارضة ومواجهة المواقف مهما كانت شدتها ووقعها بل ونتائجها أيضا ، فهو مناقش لبق ، ومجادل عنيف ، وخصم عنيد ، اعتنق المبدأ القائل بان الهجوم هو خير وسائل الدفاع ، وان المبالغة تقود الى الاقناع ، لهذا بالغ أشد المبالغة فيما قدم من آراء ، وبلغت المبالغة منتهاها فى دراسته التى تلت وتناولت « الشعر الجاهلى »·

انبهر طه حسين ابان دراسته فى السربون بمناهج البحث الحديثة فى التاريخ والأدب بالمقارنة لما كان عليه الحال فى مصر من تخلف واضح وانقياد للسلفية ، وتجمد فى الفكر ، وحجر على الرأى ، ومقاومة لكل اصلاح ·

وانبهر بالمستشرقين الذين عكفوا على دراسة العرب وأمورهم وأحوالهم دراسة دقيقة منقبة ، وخرجوا بكتب وأبحاث عميقة ومبهرة ، ولكن معظمهم كانوا اما عملاء استعماريين ، أو أعداء متحفزين ، فدسوا السم فى العسل ، وضمنوا أقوالهم مفتريات وادعاءات وأباطيل تهدف الى تحطيم القومية العربية ، واخماد جذوة النهوض

والتقدم فى نفوس العرب ، ووأد محاولات الاصلاح والتحضر ، وزرع بذور التفرقة والشقاق ، وبث العداوات بين طوائف العرب لتستمر الاستكانة لاستعمارهم ، ويتسنى لهم بسط نفوذهم وتحكمهم ·

وانبهر طه حسين بالحياة الفكرية الأوربية وما فيها من اتساع أفق وعقلانية وحرية · فالمناقشات والمساجلات هادئة وموضوعية ، ليس فيها الصخب والغوغائية والخروج عن موضوع النقاش الى مزالق التجريح والسباب ، وهناك حق ابداء الرأى مكفول للجميع ، لا يسلبه كبير من صغير ، ولا يحجر قوى على ضعيف ، ولا تتكاثر جماعة على فرد ، ولا يكفر المرء برأى لا علاقة له بالدين ، ويرجم لأنه نادى بتعديل أو اصلاح ·

وانبهر بارتفاع مستوى الحياة الاجتماعية وبحسن سلوك الانسان مما يجعل المعيشة سهلة مطمئنة ، وبرقى الفنون والآداب التى تمتع الناس وتصبغ الحياة بالبهجة والنشوة · وبالوفرة التى أعطت كل امرىء حاجته فبات مرتاح البدن والعقل والبال · وبالحرية التى تسمح للفرد أن يصنع ما يشاء طالما انه لا يمس حقوق الآخرين·

انبهر طه حسين بكل هذا ، وأراد أن يتبناه أو يستعيده ليوقظ أهل وطنه من سباتهم وما عليه اذا ما أفزعهم أو أرهقهم أو حتى آلمهم ، فقد طال نومهم ، وعمق سباتهم ، وأصبح ايقاظهم ليس بالعمل السهل اليسير ·

لعل هذه الأسباب ـ وربما كان هناك سواها ـ هى التى دفعت طه حسين الى اخراج كتابه « فى الشعر الجاهلى » محاولا فيه تطبيق المنهج الديكارتى، وتعاليم دوركايم ، وآراء مرجوليوث، ومحاضرات نالينو وماسينيون ، من خلال طبيعته المجددة ، وجنوحه الى المبالغة · ورغبته فى هز القوم هزة عنيفة ، ليوقظ النيام ، وينتشلهم من وهدة التخلف التى رانت عليهم قرونا عديدة ، ولا زالوا يجترون قديمهم ، ويتمسكون بسلفيتهم ، ويقاومون التجديد والاصلاح ·

كان لابد لطه حسين ان يشعل ثورة بهذا الكتاب ، تثير النفوس ، وتزلزل الأفكار ، وتدفع المعارضين والحانقين الى الرد عليه ، وهم فى سبيل ذلك لابد ان يعيدوا النظر فى قديمهم ، ويطلعوا ـ ولو قليلا ـ على الحديث ليتمكنوا من المواجهة والمنازلة ، وبهذا يكون قد نجح فى أول خطوات ايقاظهم من سباتهم ·

ما أن ظهر الكتاب حتى تكاثرت عليه الكباش ، وتقاطرت عليه الأقلام ، ووجهت اليه السهام من كل جانب ·· المنافسون ينتقدون بموضوعية أحيانا وبتزمت فى معظم الأحيان ، والحاقدون من شيوخ الأزهر ـ أصحاب الثأر لديه ـ يكفرونه ويتهمونه بالزندقة والمروق ، والمعارضون السياسيون يرمونه بالخيانة والعمالة ، والتربويون يتهمونه بافساد أخلاق النشىء · ويتوحد الجميع حول هدف واحد هو ضرورة طرده من الجامعة ·

حدد طه حسين منهجه فى هذا الكتاب بقوله انه سوف يسلك منهج ديكارت الذى يطالب الباحث بأن يتجرد من كل شىء كان يعلمه من قبل . وأن ينسى عواطفه القومية والدينية ولا يتقيد بشىء ولا يذعن لشىء · وقال ان علينا أن ندرس الأدب العربى غير حافلين بتمجيد العرب أو الغض منهم ، وأن ورود اسمى ابراهيم واسماعيل فى التوراة والقرآن لا يكفى لاثبات وجودهما التاريخى ، وأن ما وصلنا من شعر قيل انه جاهلى ليس من الجاهلية فى شىء ، وانما هو منتحل مؤلف بعد ظهور الاسلام لأنه لا يمثل مجتمع الجاهليين ولا لغتهم ولا بيئتهم ولا عاداتهم وتقاليدهم وعقائدهم ·

ولم تكن الوقفة القوية الحادة التى وقفها العلماء والمفكرون من طه حسين نابعة من خشيتهم على الشعر الجاهلى ، أو انتصارا له ، ولكن كانت بسبب خوفهم من تعميم منهج طه حسين واطلاق حرية الشك فى التراث القديم ليصل الى القرآن الكريم والسنة النبوية ، فيكون فى ذلك دمار الأمة ، وذاك هو هدف المستعمرين ·

لهذا هبوا هبة رجل واحد ينقدونه وينقضونه ويردون عليه بسيل جارف من الكتب والمقالات ، بعضها أخذ طريق المناقشة الموضوعية وان اتسم

اسلوبه بشيء من العنف ، ومعظمها اتخذ طريق الهجوم والاتهام واستخدام جارح الصفات والعبارات ·

ويزداد الطين بله حين يعلن طه حسين أنه مقتنع بهذا البحث كل الاقتناع ، وأنه غير حافل بسخط الساخط ، ولا مكترث بازورار المزور · ثم هو لا يأبه بهذه الضجة التى أثيرت حوله فى مصر والعالم العربى ، فلا يرد على أحد ، ولا يحاور أحدا ، ولكنه يتجه الى مجلة « الانفورمسيون » الفرنسية ليدلى لمحررها بحديث مطول محاولا تبرير موقفه ، وشرح وجهة نظره ·

فهل هذه هى « الهمارتيا الارسطية ، أو سقطة البطل » التى وقع فيها طه حسين ؟ وهل انخدع حقا بالاعيب الاستعمار الثقافى فنقل - عن غير عمد - افتراءاته وأباطيله الرامية الى تحطيم القومية العربية وتقويض العقيدة الاسلامية ؟ أم انه زاد جرعة المبالغة وتحرى شدة الهزة لكى يوقظ المستغرقين فى سباتهم ؟ أم أراد - مخلصا للعلم - نقل مناهجه وطرقه وأساليبه الحديثة ؟

على أى حال ، فان هذا الحدث بقدر ما يصور صراعا دراميا علميا رائعا بين طه حسين ومعارضيه ، فانه - من جانب آخر - يصور صراعا دراميا داخليا عارما بين طه حسين ونفسه· وليس أدل على ذلك مما قيل من انه عندما أدت تلك الحملة الى اقصائه عن الجامعة واحالته الى التقاعد ، حبس نفسه فى منزله - وكأنما هو أبو العلاء المعرى - وأملى فى أيام معدودات كتابه الرائع « الأيام » ·

ومن يقرأ هذا الكتاب بتمعن ويعرفه بظروف تأليفه يكاد يلمس مأساة هذا البطل فى سقطته الهمارتية ، حيث قبع فى بيته ، وأخذ يستعرض شريط حياته من البداية وحتى ما انتهى اليه ، ليقيم كل موقف وكل حادث وكل وضع ، وليقف على مواطن القوة والضعف ، ويكشف عن الأسباب والوسائل التى قادته - خطوة بعد خطوة - نحو هاوية السقطة ·

ان المتمعن فى هذا الكتاب يشعر تماما بأن طه حسين لايستعرض حياته أو يعرضها على الناس ، ولكنه يحاسبها حسابا عسيرا ، ويجمع أخطاءها ومزالقها كى يستطيع بعد ذلك ان يقومها أفضل تقويم ·

واذا استطعنا ان نتصور ذلك الصراع الدرامى الذى اعتمل ذاتيا داخل طه حسين - حبيس نفسه وحبيس بيته - وما صحبه من مواقف وحوار بينه وبين أهله وخاصته ومن صحبه فى هذا السجن الاختيارى ، فان الأولى بالتصوير والجرى وراء دراميته هو موقف الجماهير المشكلة للرأى العام ، ذلك انها فجأة ودون مبرر ظاهر انقلبت رأسا على عقب ، وبعد أن كانت المظاهرات الشعبية الغاضبة تخرج مطالبة برأس طه حسين، صارت نفس المظاهرات الجماهيرية الغاضبة تنادى بعودته الى الجامعة وحقه فى حرية الفكر والتعبير ·· أما لماذا حدث هذا التحول ، أو كيف حدث ، فهذا مالا يعلم سره أحد ، ذلك أن اندفاعات الجماهير المثارة لا يقودها عقل ولا منطق ، ولكنها تسير حيث تدفعها رياح العواطف التى لا يعلم أحد من أين تهب ·

لهذا فان تلك الفترة الزمنية من حياة طه حسين ، مع كتابه « الأيام » والكتب الأخرى التى أنتجها خلالها ، تعتبر أكثر فترات حياته ثراء من حيث المواقف الدرامية المؤثرة ، ورسم شخصية البطل الشعبى ·

ففى محبسه الاختيارى أسرف طه حسين على نفسه فى التفكير وفى محاسبة النفس ، وفى تلك السقطة الهمارتية التى ألحقت به كل هذا الأذى · وتكشفت له حبائلها فأدرك أنها من صنع الاستعمار ، وانه - بكل حسن النية وسلامة الطوية - وقع فى شرك مؤامرة حبكت أطرافها فجازت عليه كما جازت على الكثيرين غيره ، وانه ليس هو -بشخصه -هدف المؤامرة ، ولكن أهدافها أكبر من ذلك بكثير ، فهى تسعى الى هدم العرب والعروبة ، ووأد قوميتهم ، ومحو عقيدتهم ·

وبحث طه حسين عن الأسباب التى جعلت من العرب لقمة سائغة فى فم الاستعمار الأوربى ، فوجد أن مكمن الداء هو الجهل والغفلة ، ومن ثم عول على امتشاق الحسام واعلان الحرب على مسوغات الاستعمار : الجهل ، والفقر ، والغفلة ·

واذا كان كتاب « الايام » يعتبر ـ الى حد كبير ـ المدخل أو الارهاص لحرب طه حسين ضد الاستعمار بلونيه ـ السياسى والثقافى ـ فان أول معاركه أتت فرصتها حين أراد بعض شباب الجامعة عمل تحقيق صحفى عن معاهدة الصداقة التى وقعتها انجلترا مع مصر ، وعما سوف تتمخض عنه فى المستقبل · فراحوا يسألون اهل الفكر ـ ومن بينهم طه حسين ـ الذى وجد الفرصة مواتية فلم يقنع برد شفاهى سريع ، وانما استجمع فى ذهنه كل جوانب الموضوع ، وأخرج سفرا من أعظم ما كتب وهو كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » ·

وهذا الكتاب الذى أصدره طه حسين عام ١٩٣٦ كان أول سهم يوجهه نحو التخلف الثقافى · فقد استطاع ببصيرته النافذة أن يقف على كل مواطن القصور فى نظامنا التعليمى ، وأن يشخص بحذق أسبابها ومكامنها ، وأن يصف بعبقرية طرق الخلاص ووسائل العلاج ·

ولكن يبدو أن كل هذا كان سابقا لزمانه بكثير ، فلم يلق التأييد والتشجيع ، بل على العكس واجهه المعارضون بالنقد والاستخفاف ، وقابله المسئولون بالتجاهل ، وغفل عنه باقى الشعب ، وتركوا البطل وحيدا فى الميدان ، فهو فى نظرهم صاحب سقطة كبرى لا يؤخذ بكلامه ولا يلتفت اليه ·

وكأنى بطه حسين أراد أن يثبت لحاسديه وشانئيه أنه لم يسقط ولم يخطىء ، وان حرية الفكر التى آمن بها حقيقة واقعة ، والتطلع الى التجديد والاصلاح ضرورة ملحة ، واللحاق بالغرب الأوربى المتقدم هو أولى خطوات الطريق الطويل ، وليس ذلك علينا بعسير ، فعقليتنا لا تقل عن عقليتهم ، وقدراتنا لاتقل عن قدراتهم ، ونحن نتفوق عليهم بماضينا العتيد ، وتراثنا الضخم العظيم ، وما علينا اذا ما أخذنا منهم لنرقى ، واستعرنا من حضارتهم لنبنى ، فقد سبق أن أخذوا من حضارتنا العربية الاسلامية وبنوا عليه حضارتهم الحديثة · ولكن مكمن الصعوبة هو ايقاظ هؤلاء النيام ليمحوا الجهل عنهم ، ثم دفعهم الى العمل الجاد ، ليثمر تقدما وازدهارا ·

نذر طه حسين نفسه للجهاد فى سبيل هذا الهدف النبيل ، فحمل سيف الفارس ـ وهو قلمه ـ وأخذ يكتب ويكتب ، ولهذا فان تلك الفترة التى قضاها بعيدا عن الجامعة تعتبر من أخصب فترات صراعه الداخلى ، والخارجى ، ومن أغزر مراحل حياته انتاجا ····

من مراجعة شريط حياته قدم عن سيرته الذاتية وانطباعاته الشخصية كتب : الأيام ، وأديب ، وفى الصيف ، وتلك تغلب عليها السمة الابداعية ، وقدم أول سهم فى حربه المقدسة ضد الاستعمار والتخلف وهو كتاب «مستقبل الثقافة فى مصر» ، الذى لو وعاه أصحاب الأمر فينا منذ صدوره لما كان حال ثقافتنا على ما هى عليه الآن ، ولتقدمت بنا عشرات ـ وربما مئات السنين ·

وآمن طه حسين بأن التقدم لن يكون الا بدراسة تراثنا دراسة دقيقة ولكن بالطرق والمناهج الحديثة ، وان النقد الأدبى لا يقل قيمة وضرورة عن الانتاج الأدبى ، ولكن نقدنا العربى تجمد منذ انهيار الحضارة العربية الاسلامية وترك المجال للبلاغة وعلومها ، فأراد طه حسين أن يعيده الى الحياة فى ثوب أنيق حديث ، فالف كتب : حافظ وشوقى ، ومع المتنبى ، ومع أبى العلاء فى سجنه .

والى الذين شككوا فى عقيدته ، ومع قناعة كاملة بأن الاسلام هو الأساس الأول الذى تقوم عليه الحضارة ، أعطى طه حسين سلسلة كتب فى الدراسات الاسلامية بادئا بكتاب « على هامش السيرة » ثم ألحق به كتب : الفتنة الكبرى ، الوعد الحق ، قصة الشيخين ، ومرآة الاسلام ·

وشرع طه حسين فى وجه الاستعمار ومساندية سلاحا شديد الفتك والتأثير هو سلاح الرواية الاجتماعية التى تصور للناس أحوالهم فيقفوا على حقيقة أنفسهم ، ويهبوا من سباتهم ليغيروا أوضاعهم · وفى هذا المجال نشر طه حسين مجموعة من أجمل ابداعاته الروائية منها : شجرة البؤس ، دعاء الكروان ، المعذبون فى الأرض ، وجنة الشوك ·

وكأنى بطه حسين أراد أن يؤكد للقوم أن هذا الذى يقدمه ليس بدعا ولا بدعة ، ولكنه الفن الحقيقى الذى تبنى عليه الحضارات ، فراح يترجم

فهم من عيـــون الأدب الغربي ما يتفق مع المزاج العربي ومع أهداف دعوته الاصلاحية ، فكانت له في هذا المجال روائع عديدة ، ترجمها ترجمة أدبية متحررة ، وديجها بأسلوبه الساحر العذب ، فأتت قطعا فنية بالغة الروعة مثل كتاب « لحظـــات » و « صوت باريس » ، وألحق بها ترجمة العـــديد من مسرحيات الأدب اليوناني ، ثم ختم كل ذلك بكتابه القيم « فصول في الأدب والنقد » .

الى هنا والبطل يحارب بقلمه وصوته ، ولكن السلاح الأقوى كان لا زال في جرابه لم يشرعه بعد . وواتته الفرصة ليقف أمام العدو وجهـــا لوجه حين عرضوا عليه في عام ١٩٥٠ تولى وزارة المعارف ، فوضع شرطين أساسيين : أولهمـــا أن يكون التعليم الابتدائي الزاميا ، والثاني أن يكون التعليم في جميع مراحله بالمجان . وعزز موقفه بقولته المشهورة « ان التعليم كالماء والهواء لا يجوز أن يحرم منه أحد لأي سبب من الأسباب . فمن حق كل فرد ـ بل من واجبه ـ أن يتعلم مثلمـا يتنفس ويشرب » .

ونجح البطل في أول معارك المواجهة فكان له ما أراد ، وتولى الوزارة ، وتفرغ لوضـــع الخطط والمناهج التي تضع أفكاره وآراءه موضع التنفيذ .... فالتعليم الالزامي عنده ضرورة حتمية لكل طفل كي ينتشله من وهدة الجهل ويعطيـــه جرعة مناسبة من المعرفة تؤهله ليكون مواطنا منتجـــا صالحا .

أما التعليم العام ـ أو الثانوي ـ فهو لمن يملك القدرة على تلقي المزيد من العلم ، ويهـــدف الى توسيع العقل وتغذيته بألوان مختلفة من العلوم الانسانية والمعـــارف الأساسية . ويبقى التعليم العـــالي ليقتصر على من سوف يشغلون مراكز قيادية في مجـــالات التخصص العلمي ورسم سياسة الأمة ، والمشاركة في الحكم .

وأثار المعارضون العديد من المشاكل والعقبات وعلى رأسها مشـــــكلة « الكم والكيف » وقلة الامكانيات ، وقصور أدوات التنفيذ . فكان طه حسين في جانب «الكم» لأن الكيف ـ في اعتباره ـ ترف لا تتحمله البلاد النامية التي يجب عليها أن تفتح أبواب التعليم على مصراعيها لكل راغب فيه وبادر عليه دون أي عائق ، فهو كالماء والهواء من واجب الدولة أن توفره لكل أبنائها .

هذه المعركة الجديدة التي خاضها طه حسين هي من أشرف وأنبل معارك البطل التي خاضها بشجاعة وصمود ، وقد لقي فيها من المواقف والأحـــداث ما يكون تصويره الدرامي متعة ابداعية ، الى جانب اقامة صراع من لون جديد يكون الاحتكاك فيه بين الآراء والأفكار ، وبذلك تتنوع المواقف البطولية ، وتتعدد مجالات رسم شخصية البطل .

وبعد أن أدار البطل معاركه ـ بالقول وبالفعل ـ بكل شجاعة وحذق ، تقوم ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، فيسعد بها طه حسين كل السـعادة ، حيث اعتبرها النبتة اليانعة التي نبتت من البذور التي بذرها هو واخوانه من أمثال توفيق الحكيم والمازني والعقاد وغيرهم ممن حاربوا بأقلامهم . أما الآن فقد شرع السلاح في وجـه السلاح ، وحسمت المعـركة بجلاء المستعمر والقضاء على الملكيـة ، وامتـدت الثورة الى باقي الشـقيقات العربيات فتحررت الواحدة تلو الأخرى ، وسرى اللهيب الى كل القارات المستضعفة في أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية لينحسر عنها الاستعمار ، وتصفى الامبراطوريات ، ويشرق على العالم فجر جديد من الحرية .

ويرفض طه حسين أن يشارك في الحكومة لأنه ليس من طلاب المناصب والسلطة ، ولم يقبل ذلك من قبل الا ليحقق بعض آرائه وأفكاره ، أما الآن فقد أصبحت آراؤه بين يدى من يؤمنون بهـــا ويقدرون على تحقيقها ، فعليه أن ينتقل برسالته الى أفق أبعـد ، هو نشرها على الصعيد الدولي لتأخذ بها الدول التي اقتـــدت بمصر في تحررها السياسي ، وتحتاج الى من يبصرها بآفاق التحرر الثقافي .

حمل طه حسين قلمه على كتفه وراح يجوب الآفاق مشتركا في كل مؤتمر علمي يعقد في أي بقعة من البقاع ، فكانت أول محطة هي مدينـــة البندقية بايطاليا حيث رأس اللجنة الأدبية لمؤتمر الفنانين الدولي الذي دعت اليه منظمة اليونسكو ، وفيه تحدث عن دور الأديب في تكوين الثقـــافات ومسئوليته أمام المجتمع ، وأشاد بالثورة الوليدة ، ورسم لها الطريق الذي يأمل أن تسير فيه لازالة

سوءات الماضى وبناء المستقبل على دعائم من السلام والوحدة والعمل الجاد المثمر ·

وفى نفس العام يشد الرحال الى مدينة بيروت بلبنان لحضور مؤتمر الجامعة الأمريكية بها ، فيدير المناقشات ويوجهها بلباقة نحو ما يبشر به من آراء ، ويتجه نحو العرب أجمعين يدعوهم الى التضامن والتوحد فى الفكر والعمل ، فذاك هو السبيل الوحيد لاستعادة أمجادهم ، ورفع شأنهم ، ووضعهم فى مصاف الدول المتقدمة الراقية ·

ويستمر طه حسين ـ بطل الاصلاح العربى ـ فى أداء مهمته بنشاط ودأب ، فيذهب الى مدينة جدة بالحجاز ليرأس اللجنة الثقافية للجامعة العربية ، وينشر دعوته بأسلوبه السهل الممتنع ، وصوته الرتيب المؤثر ، وأفكاره التى تتغلغل فى نفوس السامعين ·

وبين هذا وذاك لا يفتأ طه حسين يعقد الندوات واللقاءات ، ويلقى المحاضرات ، ويخاطب الحشود أينما تجمعوا ، وينشر المقالات والدراسات ، ويكثر من الأحاديث للصحف العربية والأجنبية ، داعيا الى وحدة العرب الثقافية ، وتكاتفهم على العمل المشترك ·

ولم تكن تلك هى المهمة الوحيدة التى شغل طه حسين نفسه بها ، وانما كانت هناك مهمة أعظم وأرفع ، هى اعداد جيش كبير من تلاميذه ، وحواريه والمؤمنين برسالته ، فجندهم جميعا تحت قيادته ، يشاركون فى الدعوة كل حسب جهده وفى ساحته · وقدرت الدولة صنيعه فمنحته جائزتها التقديرية ثم قلدته أرفع أوسمتها ·

وهكذا نجد للبطل صورة اخرى جديدة ، ليس فيها صراع درامى مباشر ، ولكنها غنية بالمواقف الانسانية ، والمشاعر القومية ، التى تقدم بطلا شعبيا يقود قومه نحو فجر عصر جديد ، يجتمع فيه العرب لبناء مستقبلهم، وتبوء المكان اللائق بهم فى عالم اصبح يندفع الى الأمام بسرعة الصاروخ ، وليس بخطى الجمال والخيول ·

ويمضى الزمن بالبطل التراجيدى ليقترب من النهاية ، فيرزأ بعقبتين لا يد له فيهما ولا حيلة ·· امتد العمر وبلغ أرذله فوهن الجسد وخارت القوى ، وان ظل العقل على توقده ، والفكر على استنارته · ثم ما كان من أمر الثورة التى زاغ من تحت أقدامها الطريق ، فجرفها تيار السياسة ، ودفعها الى معاداة الثقافة ، وتحول أصحابها من ثوار مصلحين الى حكام وسلاطين ، وحلت الفرقة والعداوة بين العرب محل الوئام والتضامن ، وبدا وكأن الزمن يعود بهم القهقرى ، ويرجع بهم الى حيث كانوا مستضعفين مستغلين ·

وهنا عاد البطل الى محبسه واعتكف ، وسكت قلمه وان لم يسكت لسانه ، ولكن صوته الخفيض كان لا يخرج الا لتلاميذه ومحبيه الذين لم يفارقوا مجلسه ، يستمعون اليه، ويأخذون عنه، ويختزنون فى النفوس الى حين يستطيعون الجهر بدعوته ، ونشر رسالته ، فالبذور لازالت فى الأرض الطيبة ، تنتظر أمطار الحرية لتزهر وتثمر ، وصورة البطل الشعبى تدعو الفنان المبدع ، ليرسم خطوطها ، ويبرز ملامحها ، وينسج لها لوحة على منوال سيرنا الشعبية الخالدة ، ليهدى الى أجيالنا القادمة عملا أدبيا يؤدى مهمة الفن فى الحياة ·

والسيرة الشعبية العربية تتميز بمجموعة من السمات والخصائص ، نذكر منها ـ على سبيل المثال ـ سمتين أساسيتين هما :

أولا ·· أن أرسطو قسم الشعر التمثيلى ـ أى الروائى ـ الى تراجيديا وكوميديا ودراما وفارس· وهذه الأقسام جميعا نجدها فى سيرنا الشعبية ، فالسيرة الواحدة تجمع بين كل تلك الأنواع ، فهيها المأساة التى تقوم على صراع الانسان مع القوى الغيبية كالجن والشياطين والسحر ثم القضاء والقدر · وفيها الدراما التى تنتج عن صراع الانسان مع الانسان أو مع المواضعات الانسانية، وفيها الملهاة التى تستدر الضحك من خلال الصراع والمواقف ، أو الفارس الذى يجعل الضحك وقتيا من جراء كلمة أو حركة ···

كل هذا تحويه السيرة الواحدة من سيرنا الشعبية ، وكل هذا نجده بوفرة فى حياة طه حسين بمراحلها المختلفة وأطوارها المتباينة ، وتقلبها بين ما يثير الشفقة وما يثير الغضب ،

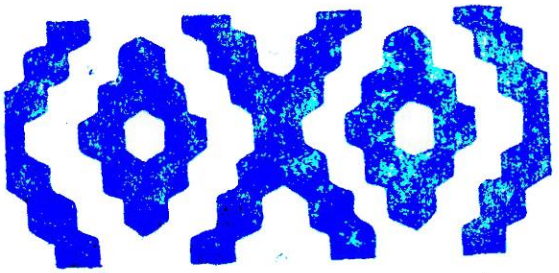
وما ينتزع الضحكة أو يستدر البسمة · وكلها تدعو الى الاعجاب وتدفع الى التأثر ·

والسمة الثانية التى تميز سيرنا الشعبية هى أن التقسيم الحديث للفن القصصى جعله ـ من حيث الطول والبناء الفنى ـ ثلاثة أقسام هى: الرواية ، والقصة ، والاقصوصة · والعجيب أن السيرة الواحدة من سيرنا الشعبية تضم هذه الألوان جميعا · فكل فصل فيها يمكن أن يستقل بذاته ليكون قصة أو اقصوصة ، وتتنوع هذه ـ من حيث موضوعاتها ـ لتكون قصة بطولية ، أو قصة حب عاطفية ، أو مغامرة وصراع ، أو حكاية اجتماعية انسانية ، أو رواية ذهنية فلسفية ··· وهكذا تتنوع القصص ـ أو الفصول ـ وتتعدد ، ولكن المؤلف الفنان استطاع أن يضمها جميعا الى بعضها البعض ، وأن يمزج بينها فى توافق وتناسق وانسجام، لتصبح كلها لبنات مرصوصة بانتظام فى عمل فنى موحد ·

وحياة طه حسين ـ تقلبت بين كل هذه الموضوعات ، وضمت كل هذه الألوان ، ففيها الطفولة البائسة ، وفيها نكبات القدر ، وفيها العزيمة وارادة الحياة ، وفيها ثورة الشباب ، وكفاح الرجولة ، وفيها وهن الشيخوخة وعجز المقهور ، ومزالق الضعف البشرى وغفلة الانسان ، وفيها أيضا الحب والوفاء ، والبغض والدسائس والكيد ، والعطف والحقد ، والخير والشر ، والاخفاق والانتصار ، وفيها الريف والحضر ، والشرق والغرب ، والحنين الى الوطن ، وفيها غير هذا وذاك مما يمكن أن يجمعه الفنان المبدع ، لينظمه فى مسلك واحد ، ويخرج به الى عالم الأدب فى شكل سيرة من أجمل السير ·

ومن المهم أن نشير الى أن سيرنا الشعبية لم يكن هدفها مجرد تسلية السامعين وامتاعهم وشغل أوقات فراغهم ، ولكن كانت أعمق من ذلك بكثير ، فهى بالنسبة لهم الغذاء الروحى الذى يؤدى مهام الفن فى الحياة ، يشحن عواطفهم بما يدفعهم الى الجهاد والنضال ، سواء أكان نضالا خارجيا لمناهضة الجبارين والطغاة والظلمة والمتكبرين ، أو كان نضالا داخليا لمجاهدة النفس وكبح النوازع ، وتمدهم بجرعات ثقافية من علم وفن وخبرة تساعدهم على معاركة الحياة ، وتوقفهم على ماضى أمجادهم فتثير فيهم الحمية والحماس ، وترسم لهم طريق المستقبل الذى يقودهم الى التقدم والرقى ، وتعطى الشباب القدوة والأسوة ليتمثلوا سمات البطولة ويترسموها ، وترطب العواطف بزاد وجدانى وراحة نفسية ·

كل هذه الأحداث والمضامين تجمعها حياة طه حسين بوفرة وغزارة ، وتنوع وعمق ، ولا يبقى الا أن يتحقق الأمل الكبير ، ويجود الزمان بفنان عربى عبقرى ، يتحفنا بسيرة بطل شعبى ، سلاحه الكلمة والفكرة ، واجه بهما الاستعمار والتخلف ، وقاد قومه ضد تحديات الزمن ، وأحرز من الانتصارات ما يجعله بحق صورة مضيئة لبطل شعبى ، يفتخر بها العرب ، ويزدهر بها الأدب ·



ملاحظات حول وحدات القص وأدواته

د. نصر أبو زيد

غالبا ما يغفل دارسو الأدب الشعبى « السيرة النبوية » من مجال دراساتهم ، وربما يعود السبب فى مثل هذا الاغفال ـ غير المتعمد فى أحسن الأحوال ـ الى نوع من الحساسية الدينية الضمنية فى ضمائر الدارسين والباحثين • ولا شك أن لهذه الحساسية أسبابها ومبرراتها فى واقع الثقافة التى ننتمى اليها ولا نستطيع الفكاك غالبا من أسر مفاهيمها • واذا تركنا معضلة الثقافة العربية جانبا وواجهنا معضلة الدراسات الشعبية فى هذه الثقافة ، فاننا نلاحظ أن المتخصصين فى هذا المجال لم يحسموا بعد كثيرا من المفاهيم التى حسمت فى الثقافات الأخرى فيما يرتبط بدراسة الفولكلور • والمفهوم الذى يهمنا هنا فى مجال دراسة « السيرة النبوية » هو مفهوم « الدين الشعبى » الذى يقابل مفهوم « الدين الرسمى » أو « الدين النظامى » •

وليست مهمتنا هنا مناقشة هذا المفهوم أو محاولة بلورته ، ولكننا نكتفى هنا بالاشارة الى أن تعدد « التصورات » أو التفسيرات « داخل الدين الواحد ـ الاسلام مثلا ـ لا يعنى أن هذه « التفسيرات » اديان متعددة • ولا شك أن للجماعات الشعبية المختلفة تفسيرات متعددة تنعكس فى معتقدات هذه الجماعات ، كما تنعكس فى سلوكها وفنونها وآدابها • ولهذا يجب علينا أن نحاول تحديد خصائص هذه « التفسيرات » الشعبية للدين ـ والوصول من ثم لماهية الدين الشعبى ـ لا من خلال المناقشات النظرية ، بل من خلال الدراسات الميدانية وتحليل المادة الامبريقية المتوفرة فى تراثنا المدون •

(★) سبق نشر هذه الدراسة فى مجلة جامعة أوساكا •• للدراسات الأجنبية ـ أوساكا • اليابان • العدد رقم ٧١ ، ١٩٨٦م ، ونعيد نشرها بالمجلة لتكون مادة ميسرة للباحثين والدارسين العرب •

من هذا المنطلق تحاول هذه الدراسة التعرض للسيرة النبوية ، لا بوصفها نصا دينيا ، بل بوصفها « سيرة » لأهم بطل فى تراثنا الدينى ، البطل النبى . و « السيرة النبوية » ، اذا شئنا وصفها وصفا اجرائيا بسيطا ، تقع فى منطقة وسطى بين « التاريخ » و « الدين » ، وهى غالبا ما تعتبر مصدرا هاما عند المؤرخين ورجال الدين على السواء . ولكنها مصدر يحتاج من المؤرخ الى قدرة نقدية فاحصة للفصل بين « الأسطورة » و « التاريخ الفعلى » فى السيرة ، كما أنها تحتاج أيضا من رجل الدين ـ محدثا كان أم مفسرا أم فقيها ـ الى نفس هذه القدرة النقدية ، وذلك للاستيثاق من صحة ما جاء بها من أخبار وأحاديث ، سواء من حيث صحة السند أو من حيث صحة المتن .

والتعامل مع «السيرة النبوية» بوصفها «سيرة» لا يحتاج من دارسها لهذه القراءة النقدية الحذرة وان كان يحتاج منه الى مهارات أخرى ترتبط بطبيعة مدخله . وهذا التعامل من ناحية أخرى لا يجزء النص ، ولا يستبعد منه شيئا ، بل يتعامل معه فى كليته ، ولا نبالغ اذا قلنا أنه المدخل الوحيد الكاشف عن أهمية النص ـ نص السيرة ـ فى الثقافة بشكل عام .

تكشف لنا القراءة السريعة السطحية لنص السيرة عن كثير من عناصر الالتقاء والتشابه بينها وبين السير الشعبية التى يهتم بها دارسو الأدب الشعبى ، وهذه العناصر يمكن ان نجملها فيما يلى :ـ

١ ـ المزاوجة فى أسلوب القص بين « الشعر » و « النثر » . ورغم أن « ابن هشام » ، راوى السيرة عن ابن اسحاق قد أحدث فى « الرواية الأصلية الأولى » كثيرا من الاختصار كما يقول ، فان الشعر الذى أورده فى مناسبات عديدة شعر كثير ويبدو من قراءة « السيرة » أن كل العرب رجالا ونساء كانوا قادرين على قول الشعر ونظمه ، خاصة اذا كان الموقف موقف قتال أو رثاء أو فخر . ويكفى هنا أن نشير الى الشعر الذى قالته بنات عبد المطلب رثاء له ، حين طلب منهن ذلك ليعرف كيف يرثونه (الجزء الأول/١٥٦ ـ ١٦٣) .

٢ ـ الحرص الشديد على ايراد « النسب » لكل شخصية يرد ذكرها فى ثنايا « السيرة » بصرف النظر عن أهميتها ، ولا بأس من أن يتوقف سياق « القص » ليتم التعريف تعريفا تاما باسم من الأسماء ، ورد ذكره داخل بنية «القص» أو ورد ذكره داخل قصيدة فى النص . ونكتفى بمثال واحد على ذلك حين يروى ابن هشام شعرا لأبى الصلت عن انتصار سيف بن ذى يزن ، ثم يعلق على القصيدة قائلا :

« هذا ما صح له مما روى ابن اسحاق منها ، الا آخرها بيتا قوله : ـ

تلك المكارم لا قعبان من لبن

فانه للنابغة الجعدى ، واسمه : حبان بن عبد الله بن قيس ، أحد بنى جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن ، فى قصيدة له (جزء أول/٥٩ ـ ٦٠) .

وهذا الحرص الشديد على ايراد « النسب » لا يبدو فى السيرة أمرا أو نوعا من التزيد ، بل يبدو مسألة حتمية الصلة بحرص الراوى على اثبات مصداقيته من جهة ، وحرصه على ادخال المتلقى فى علاقة تآلف مع « النص » من جهة أخرى . وحين نقول « المتلقى » هنا فانما نقصد « المتلقى » الذى كان يستمع للنص يلقى شفاهة . ولعلنا هنا نفترض أن رواية « ابن اسحاق » التى دونها «ابن هشام » كانت رواية شفاهية ، وهو افتراض يبرهن على صحته رواية ابن هشام عن زياد بن عبد الله البكائى عن محمد بن اسحاق (ت ١٥١ هـ) . ويؤكد ذلك قول ابن هشام فى أول السيرة :

« وأنا ـ ان شاء الله ـ مبتدىء هذا الكتاب بذكر اسماعيل بن ابراهيم ومن ولد رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ من ولده (ولد اسماعيل) وأولادهم لأصلابهم ، الأول فالأول ، من اسماعيل الى رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ وما يعرض من حديثهم ، وتارك ذكر غيرهم من ولد اسماعيل على هذه الجهة ، للاختصار ، الى حديث سيرة رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ وتارك بعض ما ذكره ابن اسحاق فى هذا الكتاب مما ليس لرسول الله ـ

صلى الله عليه وسلم ـ فيه ذكر ، ولا نزل فيه من القرآن شيء ، وليس سببا لشيء من هـذا الكتاب ، ولا تفسيرا له ، ولا شاهدا عليه لما ذكرت من الاختصار ، وأشعارا ذكرها « ابن اسحاق » لم أر أحدا من أهل العلم بالشعر يعرفها ، وأشياء بعضها يشنع الحديث به ، وبعض يسوء بعض الناس ذكره ، وبعض لم يقر لنا البكائي بروايته ، ومستقص ـ ان شاء الله تعالى ـ ما سوى ذلك بمبلغ الرواية له ، والعلم به » (١/٦) ٠

٢ ـ ان الأسباب التي يوردها ابن هشام في النص السابق تقودنا مباشرة الى قلب العنصر الجوهري ـ والذي أخرناه عامدين ـ الذي يربط بين « السيرة النبوية » و « السير الشعبية » ربطا وثيقا ٠ ان ابن هشام قام باختصار ما روى عن ابن اسحاق ، والاختصار يعني التركيز ، واسقاط ما يراه ابن هشام غير ملائم للسياق ٠ وما هو غير ملائم للسياق يحدده ابن هشام على الوجه التالي ٠

(أ) ما ليس فيه ذكر للرسول « البطل » ٠

(ب) ما ليس له سبب أو علاقة بشيء من هذا الكتاب ، كان يكون تفسيرا أو شاهدا له ٠

(جـ) ما لم يوافق الراوي الوسيط « البكائي » على روايته ٠

(د) ما لم ينزل فيه شيء من القرآن ٠

(هـ) الشعر الذي لم يعترف به العلماء ٠

(و) بعض الأشياء « المعيبة » التي يشنع ذكرها ٠

(ز) أشياء يسوء بعض الناس ذكرها ٠

ويمكن لنا تقسيم هذه الأسباب السبعة التي جعلت الاختصار مسألة ضرورية من وجهة نظر ابن هشام الى ثلاث مجموعات : المجموعة الأولى تتضمن الأسباب : أ ، ب ، جـ ٠ أما المجموعة الثانية فتتضمن الأسباب : د ، هـ ٠ وتتضمن المجموعة الثالثة : و ، ز ٠ في المجموعة الأولى نلاحظ حرص ابن هشام على التركيز واسقاط التفاصيل وعناصر الحشو ، فهو ـ فيما يزعم ـ لا يذكر الا ما يخص بطل السيرة أو ما له علاقة بهذه السيرة شاهدا أو شرحا أو تفسيرا ، وهو أيضا يزعم أنه سيلتزم برواية « البكائي » ٠ ومعنى ذلك أن رواية « ابن اسحاق » كانت تحتوي على كثير من التفاصيل والاستطرادات التي رآها ابن هشام غير هامة ، بل وغير ملائمة للسياق « سياق هذا الكتاب » ٠ وليس من قبيل الاستنتاج اعتمادا على مجرد التخمين اذن أن نقول ان « ابن هشام » انما يحول الرواية الشفاهية لابن اسحاق الى نص مدون ٠ ويدرك « ابن هشام » أن خصائص النص المدون تختلف عن خصائص النص الشفاهي خلاف ما بين الكتابة والكلام ٠ ولكن الى أي حد نجح « ابن هشام » في تحقيق ذلك ؟ فهذا سؤال آخر سنتعرض له بعد ذلك ٠

ولكي تنتقل الرواية الشفاهية الى مستوى النص المكتوب لابد ان تخضع لمستويات اخرى من التعديل ـ حسب فهم ابن هشام ـ تجعلها « علمية موثقة » من جانب ، وتجعلها خاضعة للمعايير الأخلاقية للثقافة المدونة من جانب آخر ٠ الهدف الأول تحققه المجموعة الثانية من الأسباب التي يوردها ابن هشام ، بينما تتكفل المجموعة الثالثة من الأسباب بتحقيق الهدف الثاني ٠ لكي يتحقق الهدف الأول ، هدف التوثيق العلمي ، لابد ـ فيما يرى ابن هشام ـ استبعاد كل العناصر التي لم يرد فيها نص في القرآن ، ولابد أيضا من استبعاد الشعر الذي لا يعترف به النقاد والعلماء ويشكون في صحته أو في صحة نسبته الى قائليه ٠ ولكي يتحقق الهدف الأخلاقي لابد من استبعاد العناصر التي يسوء ذكرها بعض الناس ، وتلك التي لا يصح ذكرها في نص مدون ٠

ان ما يفعله ابن هشام هنا ـ أو بالأصح ما يزعم لنا أنه يفعله ـ لا يكاد يختلف كثيرا عما يمكن أن نلاحظه من فروق بين « السير المدونة » وبين الرواية الشفاهية لبعض هذه السير ، فنحن نلاحظ أن النص الشفاهي نص مرن متغير تتحدد وحداته الأساسية بظروف الأداء المكانية والزمانية ، وتتأثر بطبيعة الراوي وقدراته ، كما تتأثر بنفس القدر بطبيعة الجمهور وخصائصه التي يتأثر بها الراوي ويدركها ٠ والنص المدون

على العكس من ذلك نص ثابت مغلق حريص على أن يبدو موثقا وأخلاقيا · وفى النصوص الشعبية المدونة يكون النص قابلا للانفتاح مرة أخرى اذا تبناه راو كفء ، وهذا ما حدث فى « السير الشعبية » وما حدث فى « السيرة النبوية » التى ما زالت تروى حتى الآن فى « الموالد » وفى احتفالات « المولد النبوى » ·

ان « تثبيت » النص الشعبى عن طريق « التدوين » لا يعنى « فصم » صلته بعناصره الشفاهية الأدائية فصما كاملا . ولو تصورنا امكانية حدوث ذلك لكان معنى ذلك وجود « انفصام » تام بين « الثقافة الشعبية » و « الثقافة الرسمية » وبين « الدين الشعبى » و « الدين الرسمى » ، ولوقعنا فى ثنائيات لا نهاية لها تجعل الدرس العلمى ـ القائم على مقولات ومفاهيم ثقافية رسمية ـ للثقافة الشعبية بكل عناصرها أمرا مستحيلا · ان النصوص الشعبية تتحرك بين « الشفاهية » و « التدوين » حركة أشبه بحركة البندول ، وذلك طبقا لاتجاه الثقافة التى ينتمى اليها النص فى فترة تاريخية محددة · ويظل النص الشعبى ـ رغم تدوينه ـ حاملا لعناصر الشفاهية التى تكون عادة فى حالة كمون · وهذا ما نأمل أن تفصح عنه هذه الدراسة لعناصر القص فى السيرة النبوية ·

٤ ـ العنصر الرابع والأخير والذى يربط بين « السير الشعبية » و « السيرة النبوية » هو حرص الراوى على « اسناد » روايته · وأغلب الظن أن هذا العنصر انتقل الى السير الشعبية من السيرة النبوية ، هذا بالاضافة الى أن « الاسناد » علامة فى الثقافة العربية بشكل عام من علامات « التوثيق » · وابن هشام لا يكتفى بالاسناد فى أول السيرة ، بل يكرر هذا الاسناد خاصة حين يضطر لتعليقات أو اضافات من عنده · ومغزى هذا التكرار حرص ابن هشام على الفصل بين اضافاته وتعليقاته وبين ما يرويه عن ابن اسحاق· وهذا الحرص لا نجده فى « السير الشعبية » الا فى الروايات المدونة دون الروايات الشفاهية ، ذلك أن مجرد « الرواية الشفاهية » يعنى « الآنية » ، ووجود « الراوى » ـ الذى يكون عادة عضوا معروفا لمعظم أفراد الجماعة ـ يؤكد هذه الآنية . ويفصل بين زمن الأداء وزمن القص · وليس ثمة وسيلة فى النص المدون لمثل هذا الفصل الا بالاسناد · ومن هنا يمكن القول ان الاسناد فى النص المدون يقوم بوظيفة شفاهية تتحقق فى الأداء الشفاهى بمجرد وجود الراوى ، وبحقيقة كونه مجرد راو يروى ـ فى الحاضر ـ أشياء حدثت فى الماضى · هذه الوظيفة الشفاهية تتحقق فى النص المكتوب عن طريق « الاسناد » الذى يسد الثغرة بين « زمن الرواية » و « زمن القص » ، يمثل « زمن الرواية » الحاضر ، ويمثل « زمن القص » الماضى · من هنا نلاحظ حرص ابن هشام على تكرار الاسناد اذا تدخل فى السيرة باضافة أو تعليق · ومن هنا أيضا نلاحظ حرص راوى النص المدون على الاسناد · هذه الوظيفة التى حاولنا ان نتبينها لعملية « الاسناد » فى النص المدون لا تتعارض مع وظيفتها الأساسية فى الثقافة العربية بشكل عام ، وهى وظيفة « التوثيق » · وقضية « الاسناد » فى الثقافة العربية بشكل عام أوسع بكثير من هذه الاشارات ، لأنها تحتاج لدراسة مستقلة تخرج بنا عن موضوعنا ·

ونعود الآن الى السؤال الذى وعدنا بالعودة اليه : هل حقق ابن هشام فى روايته للسيرة بعض ما كان يطمح اليه ؟ هل حقق الترابط بين عناصر القص المختلفة وبين البطل النبى دون الدخول فى تفريعات وتفاصيل دخل فيها ابن اسحاق ؟ ليست الاجابة عن مثل هذا السؤال سهلة ، لأنها تستلزم وجود رواية ابن اسحاق بكاملها بين أيدينا · هل حقق الترابط بين عناصر القص وبين معطيات النص القرآنى ، وبينها وبين الاستشهادات الشعرية ؟ · فيما يختص بالشق الأول من السؤال ، فان الاجابة عليه تدخلنا فى دائرة لا ينفصل طرفاها ، فلكى نجيب عنه لابد أن نعود الى كتب المفسرين التى تعتمد بدورها فى تفسير النص القرآنى على مادة شفاهية لا يستهان بها من التاريخ ، وهذه المادة التاريخية الشفاهية كانت هى ذاتها مصدر رواية ابن اسحاق وابن هشام وكل رواة السيرة · ولا شك أن الاجابة عن الشق الثانى من السؤال ـ الخاص بالشعر ـ هى النفى ، ذلك أن ما أورده ابن هشام من شعر يسقط كثير منه اذا ناقشناه بمنهج ابن سلام

الجمحى مثلا · الذى لا شك فيه أيضا أن ابن هشـــام قد حقق فى روايته ما أراد من حذف ما « يشنع ذكره » و « ما يعيب بعض الناس ذكره » أى أنه قد حقق اخضاع النص الشفاهى للمعايير الأخلاقية للنصوص المدونة ·

يبقى بعد ذلك أن نحاول استكشـــاف بعض عناصر القص فى « السيرة النبوية » ، وهى عناصر تربطها دون شك بالسير الشعبية ، تاركين مجال المقارنة بينهما الى دراسات نأمل أن يقوم بهـا الباحثون لاكتشاف نقاط التأثير والالتقاء ، وكذلك نقاط التغاير والاختلاف ، لعلنا بعد ذلك نستطيع أن نحدد خصائص هذا الفن الأدبى من فنوننـا القولية الشعبية ، بدلا من أن نخضعه فى دراساتنا لمعايير ونماذج لفنون شبيهة فى ثقافات أخرى · وسنكتفى فى هذه المحاولة بالتركيز على جزء واحد من أجزاء السيرة الأربعة ، وهو الجزء الأول الذى ينتهى بنزول الوحى واضطهاد قريش للمسلمين ، وهجرة بعض المســلمين الى الحبشـــة ، وذلك لأسباب عملية نوجزها فيما يلى : ـ

١ ـ أننـا بعد الجزء الأول نكاد ندخل فى منطقة « التاريخ » ، بمعنى أن أسلوب « القص » يكاد يتبع مفهوم « التتابع الزمنى » وقليلا ، بل نادرا جدا ، ما ينحرف الراوى الى عملية «الارتداد» القصصى المألوفة جدا فى الجزء الأول ، بل التى تمثل عنصرا هاما مـن عنـاصر القص · ولذلك فالأجزاء الثلاثة الباقية من السيرة تحتاج لدراسة أخرى مستقلة ·

٢ ـ السبب الثانى للوقوف عند الجزء الأول من السيرة أن هذا الجزء ـ أو بالأحرى بعضـا منه ـ هو الذى احتفظ بفعاليته « الشفاهية » فى الثقافة المعاصرة ، فما يروى فى « الموالد » وفى « المولد النبوى » لا يكاد يتجاوز « الميلاد » « ولا نزول الوحى » ، فان تجاوز ذلك فى بعض المناسبات ، فانمـا يتجاوزهـــا الى ذكر بعض المعجزات التى يميل علماء الدين « العقلانيون » الى استبعادها من مجال السيرة · ولذلك يلجأ الراوى الشـعبى الى ادخال هـذه المعجزات فى سياق قصصى دينى ، أو «واويل قصصية دينية لا تروى عادة تحت اسم « السيرة » ·

٣ ـ ان هذا الجزء الأول يمثل وحدة قصصية أساسية فى « السيرة » يمكن ان تكون وحدة مستقلة ، ولكن هذه الوحدة تنقسم بدورها الى وحدات أصغر لهـا بدورهـا قدر من الاستقلال الذاتى من حيث وظيفتها داخل الوحدة الأكبر · وداخل الوحدات الأصغر دوائر أصغر تصل الى مستوى « الحكايه » · وهذا البناء القصصى الذى يتميز بـه الجزء الأول يجعله أكثر اســتجابة للتحليل فى مثل هذه الدراسة · وقد يساعد هذا التحليل بدوره على بلورة نموذج تحليلى أكثر تعقيدا يساعد على دراسة باقى أجزاء السيرة ·

٤ ـ السبب الرابع والأخير فى الاقتصار على الجزء الأول هو أن الأجزاء الثلاثة الأخرى يمكن أن تكون محل نزاع « مفهومى » من حيث مجـال انتمائها ، وهذا النزاع لا نريد الخوض فيه الآن ، لأنـه يحتـاج ـ أولا ـ الى نوع من الاتفاق بين الدارسين حول ما هو « دينى » وما هو « شعبى » فى السيرة ، ويحتاج قبل ذلك الى حسم ما هو « نظامى » « وما هو شعبى » فى اطار الدين ، وتلك أمور لا تحسم بمجرد الجدال النظرى ، وانما الذى يقربنا من حسمها الدراسات الميدانية كما سبق أن أشرت ·

الوحدات القصصية

تبدأ السيرة بنسب محمد (صلى الله عليه وسلم) وصـولا الى « آدم » (ص ٣ ـ ٦) ثم تنتقل بعد ذلك الى أولاد « اسماعيل » الذين يعد « نابت » أكبرهم جدا أكبر لمحمد · والوقوف عند نسب اسماعيل دون ما وراءه وقوفا تفصيليا أمر طبيعى بحكم ما استقر فى الوعى العربى آنذاك من أنهم أبناء اسماعيل · يقول ابن هشام : « فالعرب كلها من ولد اسماعيل وقحطان ، وبعض أهل اليمن يقول : قحطان من ولد اسماعيل ، ويقول : اسماعيل أبو العرب كلها » (ص ٨) ·

ولكن شخصية « محمد » صاحب السيرة لا تتلخص فقط فى انه عربى ، ولكن هو عربى نبى صاحب دعوة ورسالة دينية · هذان الجانبان فى شخصية محمد يحددان بناء السيرة ، ويحددان وحداتها القصصية ·

تبدأ الوحدة القصصية الأولى بخروج عمرو بن عامر من اليمن وبيان سبب خروجه ، فى الوقت الذى بقى فيه فى اليمن ربيعة بن مضر ، وهذا يقود راوى السيرة الى حكاية تاريخ اليمن كله حتى يصل الى هجوم جيش أبرهة على الكعبة ، وما كان من قصة « الفيل » التى ورد ذكرها فى القرآن · وليست هذه الوحدة منفصلة عن « السيرة » ، بل الأحرى القول أنها تمثل المهاد التاريخى والدينى الذى يفسر على أساسه الحدث المركزى فى السيرة ، وهو ميلاد « محمد » وبعثته ، وهجرته ـ وقيام الدولة الاسلامية ·

تاريخ اليمن هام للسيرة اذن من زاويتين : هام من الزاوية التاريخية بحكم أن قبيلتى « الأوس » و « الخزرج » ، اللتين دخلتا فى الاسلام وكانتا أنصار « محمد » ضد أعدائه المشركين ، كانتا من أصول يمنية · ويؤكد ذلك من منظور راوى السيرة أن هذه الوحدة القصصية تبدأ نوعا من الاستطراد لذكر نسب الأنصار (ص ١٠) · هذا بالاضافة الى حرص راوى السيرة ـ الذى أشرنا اليه سالفا ـ على التركيز على انتماء « محمد »العربى ، ومفهوم العروبة ـ كما يتبدى فى السيرة ـ يمتد ليشمل كل أولاد اسماعيل ، من استقر منهم فى شمال الجزيرة ، ومن استقر منهم فى جنوبها · ولا تتعرض السيرة من قريب أو من بعيد لأبناء اسحاق ـ أخى اسماعيل ـ ، وكان راوى السيرة ـ بهذا الاغفال ـ يؤكد حرصه على التمييز بين العرب ـ الذين ينتمى اليهم « محمد » ـ وبين غير العرب ·

وهذا الحرص من جانب راوى السيرة على « عروبة » محمد ، يقودنا الى الزاوية الثانية التى تبرز من خلالها أهمية « تاريخ اليمن » أو الوحدة القصصية الأولى فى السيرة ، ونعنى بها الجانب الثانى من شخصية محمد ، جانب النبوة والرسالة · من هذه الزاوية يتناول راوى السيرة « تاريخ اليمن » بوصفه تاريخا للصراع بين اليهودية والنصرانية ، وهو صراع يؤدى الى وقوع اليمن فريسة للاستعمار السياسى الذى يجب التخلص منه · ويؤكد لنا راوى السيرة أن « اليهودية » انتشرت فى اليمن بتأثير أحبار « يثرب » الذين منعوا « تبع الآخر » من الاعتداء على حرمة الكعبة ، بل أقنعاه بتعظيمها واكرام أهلها بحكم ما يجدانه فى كتابهما المقدس من نبوءة بميلاد نبى عربى فى هذا الحرم · وهكذا يقتنع « تبع الآخر » باليهودية ويدعو « حمير » اليها ، وينجح فى دعوته (ص ١٦ ـ ٢٣) · أما انتشار « النصرانية » فى « نجران » فيرتد الى « راهب » نصرانى ـ يرمز لشخصية السيد المسيح ـ كان يعيش فى « الشام » ثم يؤسر ويباع فى نجران « عبدا » ، ومن ثم يستطيع أن يقنع أهلها بالنصرانية (ص ٢٤ ـ ٢٩) ·

ويتجلى الصراع بين اليهودية والنصرانية فى محاولة « ذى نواس » ـ صاحب قصة الاخدود الواردة فى القرآن ـ نشر اليهودية فى نجران ، وقتل أهلها لعدم استجابتهم لدعوته ، الأمر الذى يدفع دوس بن ثعلبان للاستنجاد بقيصر الروم الذى يرسله الى نجاشى الحبشة ، فيقوم هذا الأخير بتجريد حملة بقيادة « أرياط » ـ وضمن قوادها أبرهة صاحب الفيل ـ الى اليمن ، فيقضى على ذى نواس ويصبح الجنوب ـ كله ـ نصرانيا · ويحاول « أبرهة » أن يخضع الجزيرة العربية كلها للنصرانية عن طريق بناء كنيسة يحج اليها العرب للقضاء على « الكعبة » وهى المحاولة التى فشلت بالمعجزة المعروفة ·

ويكون خروج سيف بن ذى يزن الى ملك الروم طلبا للنجدة من حكم الأحباش ومحاولة للخلاص منه « لما طال البلاء » ـ على حد قول راوى السيرة ص ٥٥ ـ سببا لوقوع اليمن فى أسر الحكم الفارسى ، الذى لا تتخلص منه « اليمن » الا بالاسلام · وهكذا يتداخل التاريخ السياسى بالتاريخ الدينى فى السيرة ، ويتم هذا التداخل تحقيقا للكشف عن جانبى « صاحب السيرة » الأساسيين : ـ جانب العروبة ، وجانب النبوة والرسالة · وقبل أن ننتقل الى الوحدة القصصية الثانية يهمنا أن نلاحظ أن هذه الوحدة القصصية

الأولى الخاصة باليمن ، تنقسم الى وحدات أصغر يمكن تلخيصها على الوجه التالى : ـ

١ ـ قصة تبان بن أسعد (تبع الآخر) وانتشار اليهودية فى اليمن (ص ١٦ ـ ٢٦) ٠

٢ ـ قصة انتشار « النصرانية » فى « نجران » (٢٦ ـ ٢٩) ٠

٣ ـ محاولة ذى نواس نشر اليهودية فى نجران والاستنجاد بالأحباش (٣٠ ـ ٣٦) ٠

٤ ـ أبرهة وحملته لهدم الكعبة ونهايته (٣٧ ـ ٥٤) ٠

٥ ـ استنجاد سيف بن ذى يزن بالفرس وحكم الفرس لليمن حتى دخول الاسلام (٥٤ ـ ٦٢) ٠

هذه الوحدات القصصية الخمس لها قدر من الاستقلال الذاتى داخل الوحدة الكبرى ، ويمكن تناولها وحدة وحدة بالتحليل ، وان كان ذلك أمر يخرج عن حدود أهداف هذه الدراسة ٠ والسؤال الذى يتحتم أن نجيب عليه الآن ، كيف تحول « السيرة » هذه الوحدات التاريخية الى وحدات قصصية ، وكيف تربط بين هذه الوحدات الصغرى داخل سياق الوحدة الكبرى أولا ؟ ، وكيف تربطها ـ ثانيا ـ بأهداف السيرة ؟

وليس تحويل الوحدات التاريخية الى وحدات قصصية فى السيرة بمناى عن وسائل « الروائى » ـ فى الأدب الفصيح المدون ـ ، تلك الوسائل التى تعتمد على الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات ، هذا الاهتمام الذى يحول « الحدث التاريخى » الى « واقع فنى » ، ويفرق بين كتاب التاريخ « والعمل القصصى » ٠ وهكذا نلاحظ ان الوحدة الأولى الصغرى ـ قصة تبع الآخر وانتشار اليهودية فى اليمن ـ تعتمد على كثير من التفاصيل القصصية التى لا تهم المؤرخ فى قليل أو كثير ، فبينما تبع الآخر مصر على قتال أهل يثرب لقتلهم رجلا من أصحابه ٠

اذ جاءه حبران من أحبار اليهود من بنى قريظة ٠٠ (*) عالمان راسخان فى العلم ، حين سمعا بما يريد من اهلاك المدينة وأهلها ، فقالا له : أيها الملك لا تفعل ، فانك ان أبيت الا ما تريد حيل بينك وبينها ، ولم نأمن عليك عاجل العقوبة ٠ فقال لهما : ولم ذلك ؟ فقالا : هى مهاجر نبى يخرج من هذا الحرم من قريش فى آخر الزمان ، تكون داره وقراره ، فتناهى عن ذلك ، ورأى أن لهما علما ، وأعجبه ما سمع منهما ، فانصرف عن المدينة ، واتبعهما على دينهما » (ص ١٨) ٠

والاعتماد على التفاصيل يرتبط باستخدام الحوار ، وعن طريقهما يتحول «الحدث التاريخى» الى واقع فنى ، وهكذا يحقق النص وظيفته الاتصالية الفنية التى تتجاوز الوظيفة «الاخبارية» للنص التاريخى ٠ وما استشهدنا به مجرد مثال يمكن أن نجد له أمثلة عديدة شبيهة فى كل وحدة صغرى على حدة ٠

وترتبط الوحدات الصغرى الخمس المشار اليها داخل الوحدة الكبرى بأداة فنية ـ تمثل بالقطع حقيقة حرفية بالنسبة لراوى النص ومتلقيه على السواء ـ هى « الحلم » حلم ربيعة بن مضر ٠ و « الحلم » وما يرتبط به من تأويل ـ يفسره على أساس أنه نوع من « النبوءة » بأحداث لابد أن تتحقق ـ أمر مألوف فى الأدب بشقيه الشعبى والرسمى ، هذا الى جانب أن « الأحلام » وتأويلها مسألة هامة جدا فى الثقافة العربية الاسلامية ، فالرؤيا الصادقة جزء من النبوة ، والنبوة تبدأ دائما بالرؤيا الصادقة التى تتحقق مثل فلق الصبح ، وهناك سورة كاملة فى القرآن ـ هى سورة يوسف ـ يعتبر « الحلم » مفتاحها وخاتمتها ، فحلم يوسف فى أول السورة يتحقق فى آخرها ، هذا الى جانب ما يوجد فى تفاصيل القصة الداخلية من أحلام ـ حلم السجينين وحلم الملك ـ يستطيع يوسف تأويلها تأويلا صحيحا ، بوصفها دلالات غير مباشرة على أحداث سوف تتحقق ٠

« الحلم » اذن ـ أو بالأحرى الاعتقاد به ـ جزء هام فى بناء الثقافة ، وهو فى السيرة يعكس

(*) أسقطنا بهذا الفراغ نسب بنى قريظة الذى يورده الراوى حتى اسحاق بن ابراهيم ٠ ص (١٨) ٠

هذا الاعتقاد ، كما يقوم بوظيفة الربط بين وحدات القص الصغرى داخل الوحدة الكبرى · وربيعة بن مضر ـ صاحب الحلم ـ هو الذى بقى فى اليمن بعد رحيل عمرو بن عامر ·

« فرأى رؤيا هالته وفظع بها ، فلم يدع كاهنا ، ولا ساحرا ، ولا عائفا ، ولا منجما من اهل مملكته الا جمعه اليه ، فقال لهم : انى قد رايت رؤيا هالتنى ، وفظعت بها ، فاخبرونى بها وبتاويلها ، قالوا له : اقصصها علينا نخبرك بتأويلها ، قال : ان أخبرتكم بها لم أطمئن الى خبركم عن تاويلها ، فانه لا يعرف تأويلها الا من عرفها قبل أن أخبره بها ، فقال له رجل منهم : فان كان الملك يريد هذا فليبعث الى سطيح وشق فانه ليس أحد أعلم منهما ، فهما يخبرانه » (ص ١٣) ·

الجديد هنا أن ربيعة بن مضر يرفض أن يحكى حلمه ، وهذا الرفض يعكس معتقدا آخر فحواه أن القادر على التاويل الصحيح ، لابد أن يكون قادرا على التنبؤ الصحيح بالحلم ، هذه علامة لصدق التأويل · ولذلك يستدعى ربيعة بن مضر سطيحا الذى يخبره برؤياه على الوجه التالى :

« رايت حممه ، خرجت من ظلمة ، فوقعت بأرض تهمه ، فاكلت منها كل ذات جمجمة » وعن طريق الحوار يستفسر الملك عن تاويل هذا الحلم الذى استطاع سطيح أن يصفه وصفا دقيقا ، ويدور الحوار على الوجه التالى : ـ

فقال له الملك : ما أخطات منها شيئا يا سطيح ، فما عندك فى تأويلها ؟ فقال : أحلف بما بين الحرتين من حنش ، لتهبطن أرضكم الحبش ، فليملكن ما بين أبين الى جرش فقال له الملك : وأبيك يا سطيح ، ان هذا لنا لغائظ موجع ، فمتى هو كائن ، أفى زمانى هذا ، أم بعده ؟ قال لا ، بل بعده بحين ، أكثر من ستين أو سبعين ، يمضين من السنين ، قال : أفيدوم ذلك من ملكهم أم ينقطع ؟ قال : بل ينقطع لبضع وسبعين من السنين ، ثم يقتلون ويخرجون منها هاربين · قال ومن يلى ذلك من قتلهم واخراجهم ؟ قال : يليه ارم ذى يزن ، يخرج عليهم من عدن ، فلا يترك أحدا منهم باليمن ·

قال : أفيدوم ذلك من سلطانه ، أم ينقطع ؟

قال : لا ، بل ينقطع ·

قال : ومن يقطعه ؟ قال : نبى زكى ، يأتيه الوحى من قبل العلى ، قال : وممن هذا النبى ؟ قال رجل من ولد غالب بن فهر بن مالك بن النضر ، يكون الملك فى قومه الى آخر الدهر · قال : وهل للدهر من آخر ؟ قال : نعم ، يوم يجمع فيه الأولون والآخرون ، يسعد فيه المحسنون ، ويشقى فيه المسيئون ، قال : أحق ما تخبرنى ؟ قال : نعم والشفق والغسق ، والفلق اذا اتسق ، ان ما أنبأتك به لحق (ص ١٤ ـ ١٥)·

وحتى يتأكد ربيعة بن مضر ـ صاحب الحلم ـ من صدق التأويل يلجأ الى شق بن أنمار ـ كاهن آخر مثل سطيح ـ وتكون اجابة شق بن أنمار متماثلة فى مضمونها مع ما قاله سطيح من حيث المضمون وان اختلفا فى الأسلوب · ونلاحظ أن الراوى يكرر الحوار السابق الذى دار بين ربيعة وسطيح ، ويجعله يدور بحذافيره بين ربيعة وشق · والخلاف الوحيد يكمن فى بعض الألفاظ التى يتدخل الراوى ليكشف عن اتفاقها ـ من حيث الدلالة ـ مع ألفاظ سطيح · أما تعليقات ربيعة وأسئلته فتظل كما هى بالضبط · ولا شك أن هذا التكرار ـ الذى يعتمد فى الغالب على تكرار صيغ بعينها ـ دلالة على الطبيعة الشفاهية للسيرة ، تلك الطبيعة التى ظلت عالقة بها بعد أن تحولت الى نص مدون · ولا بأس من الاستشهاد بالحوار الثانى بين ربيعة وشق لتأكيد ما نذهب اليه : ـ

« ثم قدم عليه شق ، فقال له كقوله لسطيح وكتمه ما قال سطيح ، لينظر أيتفقان أم يختلفان·

فقال : نعم ، رأيت حممة ، خرجت من ظلمة ، فوقعت بين روضة وأكمة ، فأكلت منها كل ذات نسمة ·

قال (يعنى الراوى) فلما قال له ذلك ، عرف أنهما قد اتفقا وأن قولهما واحد ·

الا أن سطيحا قال : « وقعت بأرض تهمة ، فأكلت منها كل ذات جمجمة » ·

وقال شق : « وقعت بين روضة وأكمة ، فأكلت منها كل ذات نسمة » ·

فقال له الملك : ما أخطأت يا شق منها شيئا ، وما عندك فى تأويلها ؟

قال : أحلف بما بين الحرتين من انسان ، ليبزلن أرضكم السودان ، فليغلبن على كل طفلة البنان ، وليملكن ما بين أبين الى نجران ·

فقال له الملك : وأبيك يا شق ، ان هذا لنا لعائظ موجع ، فمتى هو كائن ؟ أفى زمانى هذا ، أم بعده ؟

قال : لا ، بل بعده بزمان ، ثم يستنقذه منكم عظيم ذو شان ، ويذيقهم أشد الهوان ·

قال : ومن هذا العظيم الشان ؟ قال : غلام ، ليس بدنى ، ولا مدن ، يخرج عليهم من بيت ذى يزن ، فلا يترك أحدا منهم باليمن ·

قال : أفيدوم سلطانه ، أم ينقطع ؟ قال : بل ينقطع برسول مرسل ياتى بالحق والعدل ، من أهل الدين والفضل ، يكون الملك فى قومه الى يوم الفصل ، فقال : وما يوم الفصل ؟

قال : يوم تجزى فيه الولاة ، ويدعى فيه من السماء بدعوات ، يسمع منها الأحياء والأموات ، ويجمع فيه بين الناس للميقات ، ويكون فيه لمن اتقى الفوز والخيرات ·

قال : أحق ما تقول ؟ قال : اى ورب السماء والأرض ، وما بينهما من رفع وخفض ، ان ما أنبأتك به لحق ، ما فيه أمض ·

قال ابن هشام : أمض : يعنى شكا : هذا بلغة حمير · وقال أبو عمرو : أمض اى : باطل » · (١٥ ـ ١٦) ·

ان منطوق الحلم الذى يفصح عنه كل من الكاهنين ـ سطيح وشق ـ يرتبط فقط ـ كما هو واضح ـ باستيلاء الأحباش على اليمن ، وهى الحممة التى خرجت من الظلمة ، فوقعت فى تهمة (بين روضة وأكمة بتعبير شق) فأكلت منها كل دات جمجمة (أو نسمة بتعبير شق) · وعن طريق السؤال من جانب الملك ـ صاحب الحلم ـ والجواب من جانب الكاهن تتحدد النبوءات الثلاث : استيلاء الحبش على اليمن ـ ثورة سيف ابن ذى يزن عليهم واستيلاء الفرس على اليمن ـ دخول الاسلام · ويعتمد الراوى ـ راوى السيرة ـ على تحقق هذه النبوءات الثلاث فى سياقها التاريخى لربط الوحدات القصصية الصغرى بالوحدة الكبرى ·

يقول عند انتصار أرياط ـ قائد جيش الحبشة ـ على ذى نواس ، ودخوله الى أرض اليمن واستيلائه عليها ، فهذا الذى عنى سطيح الكاهن بقوله : « ليهبطن أرضكم الحبش ، فليملكن ما بين أبين الى جرش » والذى عنى شق الكاهن بقوله : ليبزلن أرضكم السودان ، فليغلبن على كل طفلة البنان ، وليملكن ما بين أبين الى نجران » (ص ٣٦) · وحين يدخل جيش كسرى اليمن ـ وعلى رأسه سيف بن ذى يزن ـ يقول الراوى : « وهذا الذى عنى سطيح بقوله : يليه ارم ذى يزن ، يخرج عليهم من عدن ، فلا يترك أحدا منهم باليمن ، والذى عنى شق بقوله : غلام ليس بدنى ولا مدن ، يخرج عليهم من بيت ذى يزن (ص ٦٢) · وحين يدخل باذان ـ حاكم كسرى على اليمن ـ فى الاسلام ، يؤكد الراوى مرة ثالثة : « فهذا الذى عنى سطيح بقوله : نبى زكى ، يأتيه الوحى من قبل العلى ، والذى عنى شق بقوله : بل ينقطع برسول مرسل ، يأتى بالحق والعدل ، من أهل الدين والفضل ، يكون الملك فى قومه الى يوم الفصل » (ص ٦٣) ·

ان حرص الراوى فى كل هذه النصوص على تذكيرنا بنبوءات سطيح وشق يقوم بدور التوحيد والربط بين الوحدات الصغرى ، ويعطى للتفاصيل دلالة فى سياق الوحدة الكبرى · هذا بالطبع الى جانب دلالته الخارجية على الطبيعة الشفاهية للنص ، تلك الطبيعة التى لم ينجح التدوين فى اخفائها · وليس ثمة تعارض بين كون النبوءات ثلاث ، وبين تقسيمها للوحدات القصصية الصغرى الى خمس وحدات ، فمن شأن النبوءة التعميم لا التفصيل ، هذا الى جانب أن انتشار اليهودية فى اليمن ، وانتشار النصرانية فى نجران كانت من فعل عوامل داخلية ، والنبوءات تركز على الأحداث الكبرى ·

والوسائل التى تلجأ اليها السيرة للربط بين الوحدة الكبرى وأهداف السيرة وسائل عديدة مبثوثة فى التفاصيل التى قد تبدو ـ للنظرة غير الفاحصة ـ تفاصيل استطرادية · هذه الوسائل

يصعب علينا هنا ـ بحكم المساحة المتاحة ـ أن نستقصيها ، لذلك سنكتفى بالاشارة لأهم هذه الوسائل ، وهى الاعتماد على النصوص القرآنية والأحاديث النبوية ، على أساس أن الاعتماد على هذه النصوص يحقق الهدف الدينى للسيرة ، بوصفها سيرة لبطل نبى : ان محاولة ذى نواس الحميرى نشر اليهودية فى نجران ـ التى كان أهلها يعتنقون النصرانية ـ بالقوة توصف على الوجه التالى :

فسار اليهم ذو نواس بجنوده ، فدعاهم الى اليهودية ، وخيرهم بين ذلك والقتل ، فاختاروا القتل ، فخدلهم الأخدود ، فحرق من حرق بالنار ، وقتل من قتل بالسيف ، ومثل بهم ، حتى قتل منهم قريبا من عشرين ألف ، ففى ذى نواس وجنده تلك أنزل الله تعالى على رسوله سيدنا محمد ـ صلى الله عليه وسلم ، « قتل أصحاب الأخدود النار ذات الوقود • اذ هم عليها قعود • وهم على ما يفعلون بالمؤمنين شهود • وما نقموا منهم الا أن يؤمنوا بالله العزيز الحميد » (ص ٣٠) •

وراوى السيرة يدرك بعمق ووعى دلالة اطلاق لفظ « المؤمنين » على شهداء نصارى نجران ، ولذلك نجده فى حديثه عن عبد الله بن الثامر ـ الشاب الذى اهتدى الى النصرانية على يدى « الراهب » « فيميون » ـ لا يستخدم مصطلحات النصارى ، بل يستخدم فى وصف ايمانه المفاهيم الاسلامية • يقول عن عبد الله بن الثامر « فكان اذا مر بصاحب الخيمة (يقصد الراهب فيميون) أعجبه ما يرى منه من صلاته وعبادته ، فجعل يجلس اليه ويسمع منه حتى أسلم (بدلا من تنصر) فوحد الله وعبده ، وجعل يسأله عن الاسم الأعظم » (ص ٢٩) •

وقصة موت عبد الله بن الثامر هذا تروى بطريقتين : احداهما أنه صار يدعو أهل نجران الى التوحيد الذى تعلمه من الراهب ، حتى خشى ملك نجران منه ـ خاصة بعد أن تحققت على يديه معجزات شبيهة بتلك المعجزات التى حققها السيد المسيح ـ نتيجة لاكتشافه الاسم الأعظم ـ فحاول قتله بكافة الطرق ، ولكنه لم يفلح • ثم كان أن اقترح عبد الله عليه أنه لن يستطيع قتله حتى يوحد الله أولا « فتؤمن بما آمنت به ، فانك ان فعلت ذلك ، سلطت على فقتلتنى ، قال : فوحد الله تعالى ذلك الملك ، وشهد شهادة عبد الله بن الثامر ، ثم ضربه بعصا فى يده فشجه شجة غير كبيرة ، فقتله ، ثم هلك الملك مكانه » (ص ٢٩) •

والطريقة الأخرى أن ذا نواس هو الذى قتله فيمن قتل من أهل نجران • ولا تعارض بين الطريقتين ـ ما دمنا فى اطار الطبيعة الشفاهية للنص ـ ذلك أن الراوى يربط بينهما ربطا محكما حين يربط بين هذا الحدث القديم وبين اكتشاف وقع فى عصر عمر بن الخطاب • تقول الرواية :

أن رجلا من أهل نجران كان فى زمان عمر بن الخطاب ـ رضى الله عنه ـ حفر خربة من خرب نجران لبعض حاجته ، فوجدوا عبد الله بن الثامر تحت دفن منها قاعدا ، واضعا يده على ضربة فى رأسه ، ممسكا عليها بيده ، فان أخرت يده عنها تنبعث دما ، واذا أرسلت يده ردها عليها فامسكت دمها ، وفى يده خاتم مكتوب فيه : « ربى الله » فكتب فيه الى عمر بن الخطاب يخبر بأمره ، فكتب اليهم عمر رضى الله عنه : أن أقروه على حاله وردوا عليه الدفن الذى كان عليه ، ففعلوا » (ص ٣١) (*) •

وهكذا تترابط عن طريق الاستشهاد بالقرآن ـ والاستناد الى التاريخ الاسلامى بالمعنى الشعبى ـ عناصر البناء القصصى ، وترتبط الوحدة الكبرى ـ بما تتضمنه من وحدات صغرى ـ بالوحدات الكبرى الأخرى • وثم مثال أكثر دلالة على صدق ما نذهب اليه ، وذلك بما له من شمولية وكلية ، ونقصد به ربط راوى السيرة بين « النبوءات الثلاث ـ التى تمثل وسيلة الربط الفنية بين الوحدات القصصية الصغرى داخل الوحدة الكبرى ـ وبين مفهوم الاسلام للعرافة والكهانة •

(*) انظر هامش رقم (١) ص (٣٨) ، حيث يؤكد تعليق المحقق على هذا النص أن الاعتقاد الخرفى بعدم فناء أجساد الشهداء اعتقاد قائم حتى اليوم لا عند العامة فقط ، بل عند كثير من المتعلمين أيضا •

ان النص هنا ـ نص السيرة ـ يحيل الى نفسه ، والى عالمه الخاص أكثر مما يحيل الى شيء آخر خارجه ، فالكهانة والعرافة أمران يقرهما النص اقرارا تاما ، ولا يجد راوى السيرة ـ المسلم ـ أى حساسية فى الاعتراف بصدق نبوءات الكاهنين ـ شق وسطيح ـ ، بل ولا يرى باسا فى أن يقيم البناء القصصى للوحدة الأولى على أساس هذه النبوءات . ولا تعارض اطلاقا بين هذا الايمان بالعرافة والكهانة ، وبين الغاء الاسلام ـ بعد ذلك ـ لدور الكهان والعرافين .

ان راوى السيرة يبدو على وعى تام بان الاسلام لم يات ليقلب العالم راسا على عقب ، بل جاء ليعدل بعض المفاهيم والتصورات القائمة بالفعل ، ثم يؤسس بناء على هذا التعديل تصورات ومفاهيم جديدة لا يمكن أن تتاسس على فراغ تام .

ولو كان راوى السيرة ينطلق من مفهوم دينى مغلق للاسلام يفصله فصلا تاما عن سياق التاريخ العربى والثقافة العربية لفشلت السيرة فشلا ذريعا فى تحقيق اهدافها ، فالكهانة والعرافة جزء من البناء الثقافى العربى قبل الاسلام ، وهو جزء يعتمد عليه راوى السيرة ليؤكد ان « الحدث » الاسلامى كان حدثا متوقعا ، وانه لم يكن غريبا ولا طارئا . لذلك يعترف راوى السيرة بهذه الحقائق ، ولا ينكرها من منظور دينى مغلق . لكنه يعود فى « الوحدة القصصية الكبرى الثانية » ليبين ـ بطريقة فنية ـ كيف حارب الاسلام الكهانة والعرافة . وهذه الطريقة الفنية تعتمد ـ مثل سابقتها ـ على القرآن والحديث . يقول راوى السيرة :

وكانت الأحبار من يهود ، والرهبان من النصارى ، والكهان من العرب ، قد تحدثوا بامر رسول الله صلى الله عليه وسلم ـ قبل مبعثه ، لما تقارب زمانه .

أما الأحبار من يهود ، والرهبان من النصارى ، فمما وجدوا فى كتبهم من صفته وصفة زمانه ، وما كان من عهد أنبيائهم اليهم فيه . وأما الكهان من العرب : فأتتهم به الشياطين من الجن مما تسترق من السمع اذ كانت هى لا تحجب عن ذلك بالقذف بالنجوم ، وكان الكاهن والكاهنة لا يزال يقع منهما ذكر بعض أموره ، لا تلقى العرب لذلك فيه بالا ، حتى بعثه الله تعالى ، ووقعت الأمور التى كانوا يذكرون ، فعرفوها .. فلما تقارب أمر رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ وحضر مبعثه ، حجبت الشياطين عن السمع ، وحيل بينها وبين المقاعد التى كانت تقعد لاستراق السمع فيها فرموا بالنجوم ، فعرفت الجن أن ذلك الأمر حدث من أمر الله فى العباد . يقول الله تبارك وتعالى لنبيه محمد ـ صلى الله عليه وسلم ـ حين بعثه ، وهو يقص عليه خبر الجن اذ حجبوا عن السمع ، فعرفوا ما عرفوا ، وما أنكروا من ذلك حين رأوا ما راوا : « قل اوحى الى أنه استمع نفر من الجن . فقالوا : انا سمعنا قرآنا عجبا يهدى الى الرشد ، فآمنا به ، ولن نشرك بربنا أحدا ، وانه تعالى جد ربنا ما اتخذ صاحبة ولا ولدا . وأنه كان يقول سفيهنا على الله شططا ، وأنا ظننا أن لن تقول الانس والجن على الله كذبا . وأنه كان رجال من الانس يعوذون برجال من الجن ، فزادوهم رهقا » الى قوله : « وأنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهابا رصدا ، وأنا لا ندرى أشر أريد بمن فى الأرض ، أم أراد بهم ربهم رشدا » .

فلما سمعت الجن القرآن عرفت أنها انما منعت من السمع قبل ذلك ، لئلا يشكل الوحى بشىء من خبر السماء ، فيلتبس على أهل الأرض ما جاءهم من الله فيه ، لوقوع الحجة ، وقطع الشبهة . فآمنوا ، وصدقوا ، ثم : « ولوا الى قومهم منذرين قالوا : يا قومنا انا سمعنا كتابا أنزل من بعد موسى مصدقا لما بين يديه ، يهدى الى الحق والى طريق مستقيم » ... الآية (ص ١٨٩ ـ ١٩٠) ولا يكتفى راوى السيرة بالاستشهاد بالقرآن ، بل يروى عن الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ أنه سأل الأنصار : « ماذا كنتم تقولون فى هذا النجم الذى يرمى به ، قالوا : يا نبى الله كنا نقول حين رأيناها يرمى بها : مات ملك ، ملك ملك ، ولد مولود ، مات مولود ، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : ليس ذلك كذلك ، ولكن الله تبارك وتعالى كان اذا قضى فى خلقه أمرا سمعه حملة العرش ، فسبحوا ، فسبح من تحتهم ، فسبح لتسبيحهم

من تحت ذلك ، فلا يزال التسبيح يهبط حتى ينتهى الى السماء الدنيا ، فيسبحوا ثم يقول بعضهم لبعض : مم سبحتم ؟ فيقولون : سبح من فوقنا فسبحنا لتسبيحهم ، فيقولون : ألا تسألون من فوقكم : مم سبحوا ؟ فيقولون مثل ذلك ، حتى ينتهوا الى حملة العرش ، فيقال لهم : مم سبحتم ؟ فيقولون : قضى الله فى خلقه كذا ، للأمر الذى كان ، فيهبط به الخبر من سماء الى سماء حتى ينتهى الى السماء الدنيا ، فيتحدثوا به ، فتسترقه الشياطين بالسمع على توهم واختلاف ، ثم يأتوا به الكهان من أهل الأرض فيحدثوهم به ، فيخطئون ويصيبون ، فيتحدث به الكهان فيصيبون بعضا ويخطئون بعضا ، ثم ان الله عز وجل حجب الشياطين بهذه النجوم التى يقذفون بها فانقطعت الكهانة اليوم » (١٩١ ـ ١٩٢) ٠

هكذا ينجح راوى السيرة ـ استشهادا بالقرآن والحديث ـ فى ربط الوحدات القصصية الكبرى للسيرة ٠ وليس الاستشهاد بالقرآن والحديث هنا مجرد أداة دينية توثيقية لكنها قبل ذلك أداة فنية تهب النص وحدته ، وتساعده على تحقيق أهدافه ، تربط بين وحداته القصصية ، بحيث يبدو الاسلام ـ فى سياق السيرة ـ حدثا طبيعيا له جذوره الضاربة فى الماضى ، ويبدو التغير الذى يحدثه الاسلام فى المفاهيم والتصورات . تغيرا غير مفروض من الخارج ، بل تغيرا نابعا من جذور متأصلة فى الثقافة ٠

فى هذا التصور التاريخى العميق للظاهرة يبدو الكهانة والعرافة ضرورة اجتماعية وثقافية قبل الاسلام ، وهى الضرورة التى توقعت الاسلام وبشرت به وبنبيه ، ولكن هذه الضرورة الاجتماعية والثقافية تقل أهميتها مع نزول الوحى والقرآن ٠ ان خبر السماء كشف عن نفسه للانسان ممثلا فى شخص نبيه ، ومن ثم لم تعد له حاجة للجن يسترقون له بالسمع أخبار السماء ، ولذلك رصدت الشهب الحارقة لهؤلاء الجن الذين كانوا يسترقون السمع قبل ذلك ٠ أليس فى هذا التصور الذى تعكسه السيرة ما يحل التعارض بين الخيالى والعقلى ، وبين الشعبى والرسمى أو النظامى ؟

* * *

الوحدة القصصية الكبرى الثانية فى سياق « الجزء الأول » من السيرة الذى تركز عليه دراستنا هنا خاص بتاريخ « مكة » السياسى والدينى ٠ ويحرص راوى السيرة فى هذه الوحدة الكبرى الثانية كما حرص فى الوحدة الأولى على المزاوجة بين التاريخ السياسى والتاريخ الدينى وعدم الفصل بينهما فى سياق السرد القصصى ٠ ولذلك يبدأ الراوى هذه الوحدة الثانية بحديث عمرو بن لحى وذكر أصنام العرب وذلك بهدف بيان الأسباب التى أدت بالعرب الى الانحراف عن دين اسماعيل (٧١ ـ ٧٢) ثم ينتقل الراوى بعد ذلك لحديث احتفار بئر زمزم ، وهو حديث يبدؤه فى صفحة ١٠١ ثم يرتد سريعا للماضى السحيق حيث يروى لنا قصة زمزم منذ نبعت تحت أقدام اسماعيل ٠ وهذا يقود الراوى الى تفاصيل التاريخ السياسى لمكة وانتقال السلطة فيها ـ وهى سياسية دينية فى نفس الوقت ـ حتى تصل الى عبد المطلب (ص ١٠١ ـ ١٣١) ثم يعود الى سياق حديث احتفار بئر زمزم مرة أخرى ، وهذا الحديث يستغرق من ص ١٣١ ـ ١٣٦ ٠ ويمثل هذان الحديثان السابقان ـ حديث عمرو بن لحى وذكر أصنام العرب ، وحديث احتفار بئر زمزم ـ الوحدتين القصصيتين الصغريين فى اطار الوحدة الكبرى الثانية ٠

والوحدة الصغرى الثالثة تتمثل فى قصة نذر عبد المطلب أن يذبح أحد أولاده اذا رزقه الله من الأولاد عشرا (من ص ١٤٠ ـ ١٤٣) ونجاة عبد الله وزواجه ثم ميلاد محمد « بطل السيرة » ٠ وهكذا ينتقل الراوى الى الوحدة الصغرى الرابعة عن حياة البطل وزواجه وسيرته قبل البعثة ٠ وخلال هذه الوحدة يعود الراوى ـ بأسلوب الارتداد القصصى ـ ليستكمل عناصر التاريخ الدينى لمكة فيروى حديث الحمس (١٨٤ ـ ١٨٨) وأخبار الكهان من العرب والأحبار اليهود والرهبان النصارى وتنبئهم بمحمد وبعثه ـ وقد أشرنا لذلك فيما سبق ـ ثم ينتقل لحديث خاص عن سلمان الفارسى وقصة اسلامه ـ سنتوقف عنده فيما بعد ـ ثم يؤرخ لمن تشككوا فى الوثنية من العرب ، وهم من يطلق عليهم الأحناف أو المتحنفين ، وهذه الوحدة تنتهى بالوحى ٠

وتكون الوحدة الصغرى الخامسة خالصة لأحداث الصراع بين الدين الوليد ـ ممثلا فى نبيه بطل السيرة وأصحابه ـ وبين المشركين من أهل مكة ومن يساندونهم من أحبار اليهود بيثرب ، وهو صراع ينتهى بالهجرة الى الحبشة ، وما لقيه المسلمون المهاجرون من اكرام ولين من جانب حاكم الحبشة الذى كان نصرانيا ، ثم يصر راوى السيرة على أن يجعله مسلما (ص ٢٩٠ ـ ٢٩٢) ، ولا يترك راوى السيرة من بقى من المسلمين بمكة بجوار الرسول دون أن يفتح لهم طاقة من الأمل تتمثل فى اسلام عمر بن الخطاب ، وهكذا يجد المسلمون المهاجرون عزة فى رحاب ملك مسلم مستتر تحت عباءة النصرانية ، كما يجد مسلمو مكة عزا فى اسلام عمر بن الخطاب بعد اسلام حمزة ، وعلينا الا نغفل عن مغزى أن تكون الحبشة ـ أول استعمار فى تاريخ الجزيرة ـ هى مهجر المسلمين الأول . وألا نغفل عن مغزى اسلام نجاشى الحبشة الذى يومىء ـ من منطق السيرة على الأقل ـ الى حركة امتداد سياسية ودينية معاكسة ـ من داخل الجزيرة الى خارجها ـ للحركة التى بدأت بها السيرة . ويمكن تلخيص هذه الوحدات الصغرى الخمسة المكونة للوحدة القصصية الكبرى الثانية ـ فى الجزء الأول من السيرة ـ على النحو التالى :ـ

١ ـ حديث عمرو بن لحى وانحراف العرب عن دين اسماعيل الى عبادة الأوثان .

٢ ـ حديث احتفار بئر زمزم ، وعن طريق الارتداد تحكى السيرة التاريخ السياسى لمكة .

٣ ـ نذر عبد المطلب وافتداء عبد الله والد الرسول .

٤ ـ الميلاد وما ارتبط به من نبوءات ثم الزواج والوحى .

٥ ـ الصراع بين الدين الجديد والأديان القديمة .

ولعلنا نلاحظ هنا أن منطق القص فى هذه الوحدة الكبرى الثانية مخالف لمنطق القص فى الوحدة الأولى ، فالقص هناك معتمد على التتابع التاريخى ويدمج قصة الصراع الدينى فى اطار التاريخ السياسى ، وهذا المنطق نجده معكوسا هنا حيث يكون القص خاضعا للتتابع الدينى الذى يدمج فيه ـ عن طريق الارتداد ـ التاريخ السياسى لمكة . وهكذا تحقق الوحدة القصصية الأولى احدى وظائف السيرة بالتركيز عليها مع عدم اغفال وظيفتها الثانية ، بينما تركز الوحدة الثانية على الهدف الثانى ، الهدف الدينى ، دون اغفال الهدف الأول ، وهو الهدف السياسى القومى . وهذا الاختلاف فى منطق القص بين الوحدتين يؤكد الطبيعة المزدوجة لبطل السيرة : كونه عربيا أولا ، وكونه نبيا أعاد العرب بالاسلام الى جذورهم القديمة الدينية والسياسية .

والارتباط بين الوحدات القصصية الصغرى داخل الوحدة الكبرى الثانية يتحقق بأساليب وأدوات فنية أبسط وأقل تعقيدا من الوسائل المستخدمة فى وحدات الوحدة الكبرى السابقة ، وذلك بحكم التركيز الذى يسيطر على هذه الوحدة اذا قورنت بالوحدة السابقة . وكان السيرة ، مع اقترابها من لحظة ظهور البطل ـ والاقتراب هنا يتمثل فى الاقتراب المكانى والزمانى ـ تميل ـ من حيث بناؤها ـ الى التركيز الصاعد الذى يصل الى حد الوصول الى نقطة واحدة ـ هى البطل ـ تشع منها وتنصب اليها تفاصيل القص . والسيرة بذلك أشبه بالبناء الهرمى الذى تتسع قاعدته وتظل تضيق مع تقدم أحداث القص واقترابها من « حدث » ظهور البطل . ولذلك قلت أن أجزاء السيرة الثلاثة الباقية ـ الثانى والثالث والرابع ـ يمكن أن تكون محل نزاع « مفهومى » بين الباحثين فى علوم مختلفة ، ولذلك استبعدناها ـ مؤقتا على الأقل ـ من مجال هذه الدراسة .

ما هى هذه الوسائل الفنية التى تترابط من خلالها الوحدات الصغرى فى الوحدة الكبرى ؟ وكيف ترتبط الوحدة الكبرى الثانية هذه بالوحدة القصصية السابقة عليها ؟ ترتبط الوحدة الأولى ـ حديث عمرو بن لحى والأصنام ـ بالوحدة التى تليها ـ حديث احتفار بئر زمزم ـ ارتباط المقدمة بالنتيجة والعلة بالمعلول فبسبب تحول العرب عن دين اسماعيل الى عبادة الأوثان حدث ما حدث من دفن بئر زمزم ، وبالتالى كان لابد من اعادة حفر هذه البئر . والمغزى الرمزى لاعادة الاحتفار واضح من حيث دلالته غير المباشرة ـ الرمزية ـ على بعث دين اسماعيل عن طريق واحد من نسله هو بطل السيرة . ولولا هذا

البعد الرمزى لحفر البئر ما جعلته السيرة محورا تبدؤه ص ١٠١ ثم تعود الى سياقه ص ١٣١ ، وبين البداية والعودة الى السياق ارتداد الى الماضى للكشف عن تاريخ البئر وأسباب ردمها . والانتقال الأول ـ أى الارتداد الى قصة البئر وتاريخ مكة السياسى ـ يتم على النحو التالى : ـ

« وكان من حديث رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ ما حدثنا به زياد بن عبد الله البكائى عن محمد بن اسحاق المطلبى : بينما عبد المطلب بن هاشم نائم فى الحجر ، اذا أتى ، فأمر بحفر زمزم ، وهى دفن بين صنمى قريش : اساف ونائلة ، عند منحر قريش . وكانت جرهم دفنتها حين ظعنوا من مكة ، وهى بئر اسماعيل بن ابراهيم ـ عليهما السلام ـ التى سقاه الله حين ظمىء ، وهو صغير ، فالتمست له أمه ماء فلم تجده ، فقامت الى الصفا تدعو الله ، وتستغيثه لاسماعيل ، ثم أتت المروة ، ففعلت مثل ذلك . وبعث الله تعالى جبريل عليه السلام ، فهمز له بعقبة فى الأرض ، فظهر الماء ، وسمعت أمه أصوات السباع فخافتها عليه ، فجاءت تشتد نحوه ، فوجدته يفحص بيده عن الماء من تحت خده ويشرب ... وكان من حديث جرهم ودفنها زمزم ، وخروجها من مكة ، ومن ولى أمر مكة بعدها الى أن حفر عبد المطلب زمزم ما حدثنا به ... » (١٠١ ـ ١٠٢) . ويتحدث الراوى بعد ذلك عن نسب مضاض بن عمرو الجرهمى ، وعن بغى جرهم ، واستحلالها حرمة البيت ، وظلمهم لمن دخل الحرم من غير أهله ، وأكلهم مال الكعبة الذى يهدى اليها ، الأمر الذى أدى الى تجمع القبائل لقتالهم بسبب ما أحدثوا فى الحرم (مكة) من أحداث « فخرج عمرو بن الحارث بن مضاض الجرهمى بغزالى الكعبة وبحجر الركن ، فدفنهما فى زمزم وانطلق هو ومن معه من جرهم الى اليمن » (ص ١٠٥) .

ثم يعود الراوى بعد رصد تاريخ مكة السياسى الى سياق قصة الحفر . كان ردم البئر اذن نتيجة لانحراف العرب عن دين اسماعيل وعبادتهم للأوثان ـ موضوع الوحدة القصصية الأولى ـ الأمر الذى أدى ببنى جرهم لاحداث ما أحدثوا فى الحرم ، ثم دفنوا البئر ـ على ما انتهبوه من مال الكعبة ـ قبل رحيلهم الى اليمن . ان ارتباط دفن البئر بالانحراف عن دين اسماعيل يؤكد المغزى الرمزى الذى أشرنا اليه لقصة البئر ، ويؤكد أهمية هذه الوحدة خاصة فى سياق الوحدة القصصية التى نناقشها حرص الراوى فى حكايته لمنشأ بئر زمزم على ذكر تفاصيل هامة بالنسبة للاسلام . وعلينا أن نلاحظ من سياق السرد ما يلى : ـ

١ ـ سعى هاجرام اسماعيل بين الصفا والمروة بحثا عن الماء .

٢ ـ جبريل يحتفر البئر بعقبه .

٣ ـ السباع تاتى نحو الماء الأمر الذى يجعل هاجر تخشى منها على اسماعيل .

وهذه العناصر الثلاثة المكونة لقصة البئر ذات مغزى رمزى بالنسبة لبطل السيرة وبالنسبة للدين الذى سيدعو اليه ، والذى ليس الا عودة لدين ابراهيم واسماعيل . وغنى عن التاكيد أن السعى بين الصفا والمروة صار من شعائر الحج التى نص عليها القرآن ، وهو بذلك بمثابة تكرار لفعل تاريخى دال فى وعى الجماعة وفى ضميرها الثقافى . وجبريل ـ العنصر الثانى ـ الذى يحتفر البئر هو بذاته الذى سيحمل الوحى الى محمد ، ومن هنا يمكن فهم المغزى الرمزى للبئر ، ولمغزى احتفاره على يد عبد المطلب ، فالبئر الذى احتفره جبريل مقابل رمزى للوحى الذى سيحمله بعد ذلك لواحد من نسل اسماعيل ، وليس احتفار عبد المطلب للبئر الا بشارة بالوعد الذى سيتحقق بميلاد حفيد له . ولا شك أن مجىء السباع للوادى ومشاركتها لاسماعيل فى الماء اشارة رمزية للحرية التى تتمتع بها كل الكائنات فى مكة من انسان وحيوان ونبات . وليست هذه الدلالات الرمزية التى ناقشناها للبئر ولعناصره القصصية بمعزل عن تصور الرسول البطل لنفسه حين سئل عن نفسه فقال : « أنا دعوة أبى ابراهيم ، وبشرى أخى عيسى ، ورأت أمى حين حملت بى أنه خرج منها نور أضاء لها قصور الشام » (١٥٣) والاشارة من جانب الرسول ـ عليه السلام ـ الى أنه دعوة ابراهيم هى فى الواقع اشارة الى دعاء ابراهيم حين ترك زوجته وطفله فى الصحراء « قال رب انى أسكنت من

ذريتى بواد غير ذى زرع عند بيتك المحرم ، ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوى اليهم ، وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون » وتلك هى الدعوة التى استجيبت فكانت معجزة البئر · هذا الترابط يؤكد تحليلنا للدلالة الرمزية للبئر ولعناصره القصصية فى السيرة ·

واذا كانت الوحدة الصغرى الأولى ترتبط بالوحدة الصغرى الثانية ـ كما أشرنا ـ ارتباط المقدمة بالنتيجة والعلة بالمعلول ، فان العلاقة بين الوحدة الثانية والوحدة الثالثة التى تليها تبدو ـ من خلال منطق القص ـ شبيهة بعلاقة الوحدة الثانية بما قبلها كما يتضح من النص التالى : ـ

« قال ابن اسحاق : وكان عبد المطلب بن هاشم ـ فيما يزعمون والله أعلم ـ قد نذر حين لقى من قريش ما لقى عند حفر زمزم : لئن ولد له عشرة نفر ، ثم بلغوا معه حتى يمنعوه ، لينحرن أحدهم لله عند الكعبة » (ص ١٤٠) ·

وهذا النص ـ الى جانب وظيفته السياقية التى تربط الوحدة الثانية بالوحدة الثالثة ـ يشير الى خلاف حدث بين عبد المطلب وقريش . وهو خلاف لم يحسمه الا وقوع معجزة شبيهة بمعجزة بئر زمزم ، والفارق أن الظامىء ـ فى هذا الحدث الثانى ـ كان عبد المطلب نفسه ، والحدث ترويه السيرة على النحو التالى ، ونحن هنا نستشهد به كاملا لدلالته على الأهمية الرمزية لحدث البئر : ـ

« فعرفت قريش أنه (اى عبد المطلب) قد أدرك حاجته ، فقاموا اليه ، فقالوا : يا عبد المطلب انها بئر أبينا اسماعيل ، وان لنا فيها حقا فاشركنا معك فيها · قال : ما أنا بفاعل ، ان هذا الأمر قد خصصت به دونكم ، واعطيته من بينكم ، فقالوا له : فانصفنا ، فانا غير تاركيك حتى نخاصمك فيها ، قال : فاجعلوا بينى وبينكم من شئتم أحاكمكم اليه ، قالوا كاهنة بنى سعد هذيم ، قال : نعم ، قال : وكانت باشراف الشام ، فركب عبد المطلب ومعه نفر من بنى أبيه من بنى عبد مناف ، وركب من كل قبيلة من قريش نفر · قال : والأرض اذ ذاك مفاوز · قال : فخرجوا حتى اذا كانوا ببعض تلك المفاوز بين الحجاز والشام ، فنى ماء عبد المطلب وأصحابه ، فظمئوا حتى أيقنوا بالهلكة ، فاستقوا من معهم من قبائل قريش ، فأبوا عليهم ، وقالوا : انا بمفازة ، ونحن نخشى على أنفسنا مثل ما أصابكم ، فلما رأى عبد المطلب ما صنع القوم ، وما يتخوف على نفسه وأصحابه ، قال : ما ترون ؟ قالوا ما رأينا الا تبع لرأيك فمرنا بما شئت ، قال : فانى أرى أن يحفر كل رجل منكم حفرته لنفسه بما بكم الآن من القوة فكلما مات رجل دفعه أصحابه فى حفرته ثم واروه حتى يكون آخركم رجلا واحد ، فضيعة رجل واحد أيسر من ضيعة ركب جميعا قالوا : نعم ما أمرت به · فقام كل واحد منهم فحفر حفرته ثم قعدوا ينتظرون الموت عطشا ، ثم ان عبد المطلب قال لأصحابه : والله ان القاءنا بأيدينا هكذا للموت ، لا نضرب فى الأرض ، ولا نبتغى لأنفسنا ، لعجز ، فعسى الله أن يرزقنا ماء ببعض البلاد ، ارتحلوا ، فارتحلوا حتى اذا فرغوا ، ومن معهم من قبائل قريش ينظرون اليهم ما هم فاعلون ، تقدم عبد المطلب الى راحلته فركبها · فلما انبعثت به انفجرت من تحت خفها عين ماء عذب فكبر عبد المطلب ، وكبر أصحابه ، ثم نزل فشرب ، وشرب أصحابه ، واستقوا حتى ملأوا أسقيتهم ، ثم دعا القبائل من قريش ، فقال : هلم الى الماء ، فقد سقانا الله ، فاشربوا واسقوا · ثم قالوا : قد ـ والله ـ قضى لك علينا يا عبد المطلب ، والله لا نخاصمك فى زمزم أبدا ، ان الذى سقاك هذا الماء بهذه الفلاة لهو الذى سقاك زمزم ، فارجع الى سقايتك راشد ، فرجع ورجعوا معه ، ولم يصلوا الى الكاهنة ، وخلوا بينه وبينها » (١٣٣ ـ ١٣٤) ·

فى هذا النص الطويل نلاحظ أن المعجزة ـ معجزة انبثاق الماء من تحت قدم اسماعيل ـ تتكرر مع عبد المطلب ـ الجد المباشر لصاحب السيرة البطل ـ الأمر الذى يؤكد الأبعاد الرمزية الهامة لهذه الوحدة القصصية الصغرى ـ احتفار بئر زمزم ـ فى اطار السيرة كلها ، لا فى اطار الوحدة القصصية الكبرى الثانية فقط · وهذا الحدث ـ حدث انبثاق الماء من تحت حافر راحلة عبد المطلب ـ الى جانب دلالته التكرارية للحدث التاريخى الأول يمهد للوحدة القصصية الصغرى

الثالثة كما أشرنا من قبل · ولا تخلو الوحدة القصصية الصغرى الثالثة من دلالة هامة بالنسبة لكل القضايا التى نناقشها هنا ·

لا تذكر السيرة حديث ابراهيم الخليل ـ أبو اسماعيل واسحاق ـ مع أولاده ، وتكتفى بالوقوف عند أبناء اسماعيل ، خاصة نابت الذى يعد الجد الأكبر لبطل السيرة · وقد ذكر القرآن رؤيا ابراهيم بأنه يذبح ابنه ، وتصديقه للرؤيا ، ومحاولته بالفعل ذبح ولده ثم قصة الفداء المعروفة · ولا شك أن الأضحية ـ المرتبطة بعيد الأضحى وشعائر الحج ـ تعتبر من قبيل تكرار فعل له فى ضمير الثقافة دلالات رمزية عديدة ، وهذا التكرار مساو فى دلالته ورمزيته لفعل السعى بين الصفا والمروة ولعلاقته بمثيله القديم· لا تذكر السيرة ـ كما قلنا ـ شيئا عن رؤيا ابراهيم ولا عن ابنه الذبيح ولكنها ـ أى السيرة ـ تهتم بتكرار فعل الفداء مع عبد الله ـ والد البطل ـ الذى شاءت القداح (انظر ص ١٤٠ ـ ١٤١) أن يكون هو الفداء لنذر أبيه · ويهم عبد المطلب بالفعل بذبح أحب أولاده اليه ـ تماما كما فعل ابراهيم الخليل ـ « فقالت له قريش وبنوه : والله لا تذبحه أبدا ، حتى تعذر فيه · لئن فعلت هذا لا يزال الرجل يأتى بابنه حتى يذبحه ، فما بقاء الناس على هذا ؟ » (ص ١٤١) ثم تبدأ رحلة البحث عن حل لهذا المشكل . وتتوجه الرحلة الى عرافة بيثرب ـ ولاحظ اتجاه الرحلة لافتداء والد البطل ، وهى رحلة سيكررها البطل نفسه ـ فتقدم لهم الحل · وهكذا ينجو عبد الله من الذبح ، ويكون أول من فدى بمائة من الابل ، وكانت الدية عند العرب للرجل لا تزيد على عشرة · ان قصة نجاة عبد الله من الذبح ـ الوحدة الثالثة الصغرى ـ تعتمد فى تفاصيلها اعتمادا تاما على الممارسات والطقوس الجاهلية من ضرب القداح والاستهداء برأى الكهان ، فقد ضرب عبد المطلب القداح عند هبل اولا لكى يحدد أى الأبناء يختار للذبح ، ثم عاد بنصيحة العرافة ـ يضرب القداح بين عبد الله والابل ـ عشر مرات ـ حتى خرجت القداح على الابل : ـ

فقالت قريش ومن حضر : قد انتهى رضا ربك يا عبد المطلب ، فزعموا أن عبد المطلب قال : لا والله حتى أضرب عليها ثلاث مرات ، فضربوا على عبد الله ، وعلى الابل ، وقام عبد المطلب يدعو الله ، فخرج القدح على الابل ، ثم عادوا الثانية ، وعبد المطلب قائم يدعو الله ، فضربوا . فخرج القدح على الابل ، ثم عادوا الثالثة ، وعبد المطلب قائم يدعو الله ، فضربوا ، فخرج القدح على الابل ، فنحرت ، ثم تركت لا يصد عنها انسان ولا يمنع » (ص ١٤٣) ·

ان هذه الممارسات الطقوسية الوثنية عند هبل ـ صنم قريش الأكبر ـ لا تتعارض ـ من منظور راوى السيرة ـ مع قيام عبد المطلب يدعو الله مع كل ضربة قداح ، فالله الذى يدعوه عبد المطلب فيما يبدو من سياق السيرة هو اله الاسلام ، ويبدو أن هبل ـ فى التصور الوثنى ـ منوط به مهام محددة · ويؤكد ذلك ما نسبه راوى السيرة الى عبد المطلب ـ فى النص الذى مر بنا سابقا ـ من تكبير حين انبثق الماء من تحت حافر راحلته · وراوى السيرة من ناحية اخرى لا يرى فى ضرب القداح مساسا بالعقيدة الصحيحة التى كان حريصا على أن ينسبها لعبد المطلب · يؤكد ذلك أنه ـ راوى السيرة ـ فى الوحدة القصصية الكبرى الأولى ، فى قصة عبد الله بن الثامر الذى اهتدى الى الايمان الصحيح عن طريق الراهب النصرانى ، يجعل عبد الله بن الثامر يسأل الراهب عن اسم الله الأعظم ، ويرفض الراهب الادلاء بهذا السر الأكبر للشاب الذى قد يضعف عن تحمل تبعات الاسم الأعظم : ـ

فلما رأى عبد الله أن صاحبه قد ضن به عنه ، وتخوف ضعفه فيه ، عمد الى قداح فجمعها ، ثم لم يبق لله اسما يعلمه الا كتبه فى قدح ، لكل اسم قدح ، حتى اذا أحصاها أوقد لها نارا ، ثم جعل يقذفها فيها قدحا قدحا ، حتى اذا مر بالاسم الأعظم قذف فيها بقدحه ، فوثب القدح حتى خرج منها لم تضره شيئا ، فأخذه ثم أتى به صاحبه ، فأخبره بأنه قد علم الاسم الذى كتمه ـ فقال : وما هو ؟ قال : هو كذا وكذا ، قال : وكيف علمته ؟ فأخبره بما صنع ، قال : أى ابن أخى قد أصبته فامسك على نفسك ، وما أظن أنك تفعل » (٢٩) ·

واذا كان راوى السيرة لا يرى تعارضا ـ أو تناقضا ـ فى الوصول الى اسم الله الأعظم بطريقة ترتبط بمعتقد وثنى ، فانه يكون أقل احساسا بوجود أى تعارض بين تكبير عبد المطلب وقيامه داعيا الله فى نفس اللحظة التى يضرب فيها بالقداح عند هبل . وهذا أمر لا يفسره الا ما سبق أن أشرنا اليه من أن السيرة تعكس وعيا تاريخيا ناضجا يضع الاسلام فى سياق الظروف الموضوعية التاريخية والثقافية ، ولا ينظر اليه من خلال مفهوم دينى مغلق .

ان حكاية الأصنام وتحول العرب عن دين ابراهيم على يد عمرو بن لحى تؤدى بنا مباشرة الى حدث احتفار زمزم ، ذلك الحدث الذى يؤذن بالعودة الى الأصل . وهذه العودة الى الأصل تتمثل ـ فى سياق السيرة ـ من خلال احياء مجموعة من الرموز القديمة تاريخيا . فينبع الماء من تحت راحلة عبد المطلب ، ثم ينذر عبد المطلب نذره ـ نتيجة لمنازعة قريش له عند احتفار البئر ـ ويكون حدث نجاة عبد الله ـ بدوره ـ احياء لرمز آخر . واذا كانت السيرة قد سكتت فى قصة نجاة عبد الله من الذبح عن ذكر الحدث الذى يقابله فى التاريخ . فذلك لأن الذبيح من أولاد ابراهيم ـ فى أغلب الروايات ـ كان اسحاق وليس اسماعيل ، ولا تريد السيرة أن تتجاوز الاطار التاريخى القومى لبطلها والا خرجت عن حدود وصفها لنفسها بأنها « سيرة » وصارت « تاريخا » . ولعل راوى السيرة من جهة أخرى بهذا الصمت عن قصة الذبح الأولى ـ ولو على سبيل الارتداد المألوف فى السيرة ـ يومىء بطريقة رمزية للصراع الذى ستحليه السيرة من بعد بين قومين ودينين . بين أبناء اسماعيل وأبناء اسحاق من جهة . وبين الاسلام واليهودية من جهة أخرى . وهو الصراع الذى اتخذ أشكالا عديدة عبر التاريخ . وما يزال قائما حتى اليوم .

هذه الوحدات القصصية الصغرى الثلاث التى حللناها فى الصفحات السابقة مهدت تمهيدا كافيا للوحدتين الرابعة والخامسة ، ميلاد البطل وزواجه ونبوته من جهة . والصراع بين المسلمين والمشركين من جهة أخرى . ولأن كثيرا من تفاصيل هاتين الوحدتين معروفة وشائعة . فسنكتفى ـ طلبا للايجاز والاختصار ـ بما قلناه فيما يرتبط بالوسائل الفنية التى تربط هذه الوحدات الصغرى بعضها بالبعض الآخر ، وننتقل لبعض الملاحظات السريعة عن أدوات القص فى الوحدة القصصية الكبرى الثانية .

يغلب على هذه الوحدة بشكل لافت الاعتماد على أسلوب الارتداد القصصى ، وهو أسلوب يساعد الراوى ـ كما سبقت الاشارة ـ على تحقيق نوع من التركز والوحدة بين العناصر المختلفة ، وكذلك ينجح نجاحا فنيا باهرا فى جعل التاريخ السياسى لمكة جزءا من تاريخها الدينى ، الأمر الذى يعطى لهذه الوحدة الكبرى الثانية تميزها من حيث البناء عن الوحدة الأولى التى غلب عليها الطابع السياسى .

ولا يخلو الأمر فى هذه الوحدة الثانية من استخدام بعض وسائل القص التى استخدمت فى الوحدة الأولى ، وان كان استخدامها هنا أقل بروزا ووضوحا من جهة . كما أن هذه الوسائل ـ من جهة أخرى ـ لا تؤدى وظيفة أساسية كتلك التى قامت بها فى الوحدة الأولى . من هذه الوسائل القصصية نذكر هنا أسلوب « الحلم » ، فحدث احتفار بئر زمزم بدأ برؤيا رآها عبد المطلب فى نومه ، ولكن الحلم ـ هنا ـ وسيلة قصصية ترتبط بهذه الوحدة الصغرى ـ حدث احتفار بئر زمزم ـ ولا تمتد الى بناء الوحدة الكبرى كما كان الأمر فى الوحدة القصصية الأولى . ونلاحظ كثيرا من عناصر التشابه بعد ذلك بين « الحلم » هنا و « الحلم » هناك . وهذا التشابه يتمثل فى أسلوب الحوار الذى لاحظناه هناك ـ والفرق أن الحوار هنا يتم داخل الحلم ذاته ، بينما يكون الحوار هناك وسيلة من وسائل الكشف عن معنى الحلم وعن تأويله ، وهو حوار يتم بين صاحب الحلم والكاهن الذى يؤوله . والحلم فى قصة احتفار البئر يرد على النحو التالى : ـ

« قال عبد المطلب : انى لنائم فى الحجر اذ اتانى آت فقال : احفر طيبة . قلت : وما طيبة ؟ قال : ثم ذهب عنى . فلما كان الغد رجعت الى مضجعى فنمت فيه . فجاءنى فقال : احفر برة ـ قال : فقلت : وما برة ؟ قال : ثم ذهب عنى .

فلما كان الغد رجعت الى مضجعى ، فنمت فيه فجاءنى فقال : احفر المضنونة ، قال : فقلت : وما المضنونة ؟ ثم ذهب عنى . فلما كان الغد رجعت الى مضجعى فنمت فيه ، فجاءنى فقال : أحفر زمزم . قال : قلت : وما زمزم ؟ قال : لا تنزف أبدا ولا تذم ، تسقى الحجيج الأعظم ، وهى بين الفرث والدم ، عند نقرة الغراب الأعصم ، عند قرية النمل » (١٣١ ـ ١٣٢) .

والحلم هنا ـ رغم غموض كلماته واعتمادها على السجع الذى تعتمد عليه لغة الكهان ـ لا يبدو أنه يحتاج لتأويل ، بل تأويله هو تحقيقه ، وعلى ذلك فهو ليس حلما تنبؤيا كحلم ربيعة بن مضر . ولعل هذا الحلم بصفاته الخاصة واعتماده على الحوار بين صاحب الحلم ـ عبد المطلب ـ والهاتف المجهول الذى يحاوره ويأمره . يمكن مقارنته بحدث الوحى ذاته ، وهو حدث تضعه السيرة فى اطار الحلم أيضا فتبدأ حكايته عن الرسول بقوله .. « جائنى جبريل وأنا نائم » .....

وهببت من نومى فكأنما كتبت (آيات سورة اقرأ الأولى) فى قلبى كتابا » (٢٢٠ ـ ٢٢١) . ومعنى ذلك أن حدث الوحى « حلم » والحوار الذى يقع بين صاحب الحلم ـ محمد ـ وبين الهاتف المجهول أيضا فى المرة الأولى يخضع لهذا الحوار الذى يقع على ثلاث مرات ، ولا ينجلى الجواب الا فى المرة الرابعة . والفارق بين « حلم » عبد المطلب وحدث الوحى أن الهاتف فى حالة الوحى لا يظل مجهولا ، بل يكشف عن نفسه لبطل السيرة ، ذلك أن الحدث الأول « الحلم » سيتكرر كثيرا ، وسيصبح هذا الحدث محور حياة البطل .

هل يمكننا ـ من خلال هذه المقارنة ـ أن ننظر للحلم ـ حلم عبد المطلب ـ بوصفه حدثا رمزيا ممهدا للحدث الأكبر فى حياة البطل وفى السيرة كلها ؟ وهل يمكن من ثم أن نقول أن الوحدة القصصية الكبرى الثانية تتميز ـ من حيث بناؤها ـ بالاعتماد على العلاقات الرمزية بين وحدات قصصية متشابهة ؟ لا شك أننا بعد هذا التحليل والعرض الذى لا نزعم أنه يغطى كل جوانب السيرة أقرب الى الاجابة عن هذا السؤال بالايجاب . بل لا نكون مبالغين اذا قلنا ان التحليل الرمزى لوسائل القص هو التحليل الأمثل القادر على التعامل مع « السيرة النبوية » بوصفها « سيرة شعبية » والا وقعنا فيما وقع فيه محقق السيرة من تناقض ، حيث نجده أحيانا أميل الى الايمان الحرفى بكل ما يرد فى السيرة من أحداث ، وأحيانا أخرى نجده ـ من منظور دينى ـ يرفض بعض معطيات السيرة ويبذل جهودا مضنية لتفسيرها وتأويلها لكى تخضع لمنطقه . ان للسيرة النبوية ـ شأنها شأن أى سيرة ، وشأنها شأن أى نص أدبى ـ منطقها الخاص الذى يتحتم على الباحث أن يسعى لاكتشافه وتحليله .

وهذا المنطق الخاص الذى حاولنا اكتشافه للسيرة النبوية ـ خاصة فى وحدتها القصصية الثانية ـ قادنا الى البعد الرمزى لكثير من أحداثها القصصية . وتبدو السيرة ـ مع ميلها للتركيز الذى أشرنا اليه مع قرب ظهور البطل ـ أكثر حرصا مما نظن على التأكيد على طابعها الرمزى ، ولذلك تفرد حديثا قصصيا مستقلا لحدث اسلام سلمان رضى الله عنه (من ص ١٩٨ ـ ٢٠٤) ، وهذا الحدث القصصى المركز يلخص ـ بطريقة رمزية واضحة ـ قصة الصراع الدينى فى الجزيرة العربية ، ذلك الصراع الذى انتهى بها الى الاسلام ـ سلمان كما هو واضح من اسمه ـ سلمان الفارسى ـ فارسى الأصل ، كان أبوه دهقان من قرى فارس ، يعنى كان رجلا من رجال الدين المرموقين ، وكل سلمان حارسا على النار ـ قطن النار ـ مهمته الابقاء عليها مشتعلة .

وتكون النقلة الأولى فى حياة سلمان الروحية متمثلة فى حدث طارئ غير معتاد ، حيث يكلفه أبوه بالذهاب الى ضيعة له ، فيمر فى طريقه على كنيسة ، ويرى النصارى يصلون داخلها ، فتعجبه صلاتهم ويقرر الدخول فى هذا الدين . هذه النقلة فى حياة سلمان تتم من خلال حدث طارئ ، ذلك أن أباه الدهقان ـ فيما يقول سلمان نفسه كما تروى عنه السيرة ـ كان يحبه حبا جما طاغيا : « وكنت أحب خلق الله اليه ، لم يزل به حبه اياى حتى حبسنى فى بيته كما تحبس الجارية » ص ١٩٨ .

وهذا الحدث الطارىء ـ غير المتوقع ـ هو الذى يؤدى بسلمان الى القيام برحلته الروحية والمكانية ، الروحية من المجوسية الى النصرانية الى الاسلام ، والمكانية من فارس الى الشام الى الموصل الى نصيبين الى عمورية الى مكة الى يثرب. وهناك يسمع بهجرة « محمد » النبى الذى أوصاه راهب عمورية أن يسعى الى أرضه . ويلتقى سلمان بالنبي ويحاول التحقق من علامات النبوة التى زوده بها هذا الراهب ووصف له النبى المرتقب بها ، ثم يدخل فى الاسلام على بصيرة .

هذه الرحلة كما تلخص الاطار الدينى للسيرة تلخيصا رمزيا تقوم قصصيا بوظيفة الربط بين وحدتى الجزء الأول القصصيتين . ويتضح ذلك من الاشارة التى يوردها الراوى فى حديثه عن اسلام باذان حاكم كسرى فى اليمن حيث يقول : « فقالت الرسل من الفرس لرسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ الى من نحن يا رسول الله ؟ قال : « أنتم منا والينا أهل البيت » (٦٣) .

وهذه الاشارة مع ما أسهبت السيرة فى قصة اسلام سلمان وما روى عن الرسول من قوله : « سلمان منا آل البيت » تؤكد هذا الترابط الرمزى الفنى الذى أشرنا اليه . وتبقى فى قصة اسلام سلمان ملاحظة أخيرة ترتبط بحرص راوى السيرة على التأكيد الدينى للعلاقة الحميمة بين الاسلام والنصرانية اذا قورنت بالعلاقة بين الاسلام واليهودية ، وهى العلاقة التى حددها القرآن فى قوله تعالى « لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنو اليهود والذين أشركوا ، ولتجدن أشدهم مودة للذين آمنوا النصارى ، ذلك بأن منهم قسيسين ورهبانا وأنهم لا يستكبرون » . وهى العلاقة التى تحرص عليها السيرة من خلال ما يلى : ـ

ـ قصة الراهب النصرانى فيميون التى ترمز لشخصية السيد المسيح .

ـ قصة ايمان عبد الله بن الثامر بالنصرانية ، وهى قصة عبرت عنها السيرة من خلال استخدام مفاهيم ومصطلحات اسلامية .

ـ قصة اسلام نجاشى الحبشة رغم اظهاره النصرانية .

ـ قصة سلمان الفارسى ورحلته الروحية والاطالة فى الجانب الخاص بنصرانيته ، ويكتمل هذا الحرص من جانب راوى السيرة على تأكيد العلاقة بين الاسلام والنصرانية بتلك الرواية التى يرويها عن سلمان الفارسى أنه روى قصته للرسول ـ صلى الله عليه وسلم ، وقال له فيها .

ان صاحب عمورية قال له : أنت كذا وكذا من أرض الشام فان بها رجلا بين غيضتين ، يخرج فى كل سنة من هذه الغيضة الى هذه الغيضة مستجيزا ، يعترضه ذوو الاسقام ، فلا يدعو لأحد منهم الاشفى ، فاسأله عن هذا الدين الذى تبتغى ، فهو يخبرك به ، قال سلمان : فخرجت حتى أتيت حيث وصف لى ، فوجدت الناس قد اجتمعوا بمرضاهم هنالك ، حتى خرج لهم تلك الليلة مستجيزا من احدى الغيضتين الى الأخرى ، فغشيه الناس بمرضاهم ، لا يدعو لمريض الاشفى ، وغلبونى عليه ، فلم أخلص اليه حتى دخل الغيضة التى يريد أن يدخل ، الا منكبيه . قال : فتناولته . فقال : من هذا ؟ والتفت الى ، فقلت : يرحمك الله ، أخبرنى عن الحنيفية دين ابراهيم . قال : انك لتسألنى عن شىء ما يسأل عنه الناس اليوم ، قد أظلك زمان نبى يبعث بهذا الدين من أهل الحرم ، فأته فهو يحملك عليه . قال : ثم دخل . قال : فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم لسلمان : لئن كنت صدقتنى يا سلمان ، لقد لقيت عيسى ابن مريم ، (ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤) .

وهذه الشخصية التى يحكى عنها سلمان للنبى ، والتى حددها النبى بأنها عيسى تتشابه فى كثير من جوانبها مع شخصية الراهب « فيميون » وما كان يقوم به من شفاء المرضى والانتقال من قرية الى أخرى ، كما أنها تتشابه مع شخصية عبد الله بن الثامر الذى استطاع شفاء المرضى بفضل الاسم الأعظم . وليس أكثر من ذلك دليل على ما ذهبنا اليه من أن قصة « سلمان » وحدة قصصية رابطة الى جانب أنها ذات دلالة رمزية عامة فى سياق السيرة .

هذه بعض ملاحظات عامة عن «السيرة النبوية» بوصفها « سيرة شعبية » ، وهى ملاحظات سريعة ركزت على البناء القصصى من حيث تقسيمه الى

وحـدات كبرى تشـتمل كل منهما على وحدات صغرى ، ثم هى ملاحظات اكتفت بايراد بعض الأمثلة والشواهد القليلة على وسائل القص فى السيرة ، سـواء داخل الوحدات الصـغرى على حدة ، أو فيما يختص بالعلاقات بينهـا داخـل الوحدة الكبرى • ومن خـلال هـذه الملاحظات السريعة تعرضنا لبعض القضايا التى نظن أنهـا تحتاج لدراسـات أكثر تفصيلا وكل ما تطمح اليه هذه الدراسة أن تكون قد نجحت فى لفت نظر الباحثين لأهمية « السيرة النبوية » لدراسة « السير الشعبية » • من جهة ، وأهميتها الخاصة فى ذاتها من جهة أخرى • حسبها هذا فى الوقت الراهن • على أمل أن يتسع الوقت لى أو لغيرى من الباحثين لدراسات عن « السيرة النبوية » أكثر عمقا وتفصيلا •

النص الذى اعتمدنا عليه فى هذه الدراسة هو : ـ

السيرة النبـوية لابن هشـام تحقيق : طـه عبد الرءوف سعد ، الجزء الأول ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٥ م •

* * *

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ؛ سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ٣٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٢ ريالا ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٣٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحـة ١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القـدس ١٠٠ سنت •

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب •

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئـات مضافا اليهـا مصاريف البريد ، البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا •

● **المراسـلات :**

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق ★ القاهرة •• تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

ميلاد البطل في السيرة الشعبية العربية

د. أحمد شمس الدين حجاجي

هناك كثير من النظريات التي تتحدث عن البطل وميلاده وجميع هذه النظريات تربطه بالأسطورة برباط وثيق وكثيرا ما تربطه هذه النظريات بالشمس فتعد « الميلاد الجديد للبطل هو الشمس الشابة المشرقة من الماء ، تواجه أولا بالسحب المنخفضة ولكنها في النهاية تنتصر على جميع العقبات "The Myth of the Birth of the Hero, p. 7" وهناك من يعترض على هذا التفسير فيربط جميع الأساطير في أصولها بالقمر . وفكرة ارتباط الأساطير بالقمر قد أخذ في الشيوع (Ibid) . ولقد ربطت جميع الشعوب الأولية والمتحضرة في العصور القديمة والوسطى وبعض الأمم في العصر الحديث ميلاد أبطالها بالأسطورة « فتاريخ الميلاد والحياة المبكرة لهذه الشخصيات غلفت بوجه خاص بملامح وهمية » (P. 3) . وكل ذلك لاينطبق على شخصية البطل في السيرة الشعبية العربية ولا على تفسير مولده عند عامة المتلقين للسيرة . وبطل السيرة الشعبية ارتبط بكثير من المعتقدات الشعبية ولكنه لم يصبح جزءا من عقيدة العامة ، هذا اذا استثنينا الأبطال الدينيين الذين يميزهم عامة الشعب عن غيرهم من الأبطال من أولياء وقديسين . وهؤلاء لايمكن تفسير الأساطير المتعلقة بهم بالشمس أو القمر فقد حلت القوى الكونية المتصلة بالبطل سواء أكانت معه أم ضده فاصبح الخضر عليه السلام يقوم بدور من أهم الأدوار الكونية في بعض السير كما استبدلت بالآلهة اليونانية قوى الجن . وتدخل السحر ليلعب دورا مهما في أحداثها مع كل ذلك فلم يخرج البطل عن دائرة البشرية ، والتزيدات الأسطورية التي قبلها العامة ، هاجمها كثير من العقلانيين من علماء المسلمين ، مما جعل علاقته بالأسطورة لا تخرجه عن دائرة بشريته .

ولقد حدد لورد راجلان نمطا للبطل يتمثل في اثنين وعشرين عنصرا يرتبط البطل بها أو بمعظمها . وقد طبق هذا النمط على واحد وعشرين بطلا من حضارات مختلفة وكان أكمل بطل انطبق عليه هذا النموذج هو أوديب وكان أقل الابطال الذين طبق عليهم هذا النموذج قد تحقق فيه أحد عشر عنصرا . ولايمكن تطبيق هذا النموذج كاملا على أى بطل من أبطال السيرة الشعبية العربية ، (انظر (The Hero , "pp. 174-185" فهناك عناصر لايقبلها المعتقد العام للانسان العربى كأن يكون البطل من أم عذراء أو أن يعد ابنا للاله فهذا يخرج عن دائرة العقيدة الى الكفر كما أنه في البناء العام كثيرا ما لا تذكر وفاة البطل ، وبالتالى فالعنصر الخاص بوفاته من فوق تل ، غير متحقق وكذلك العنصر الخاص بوفاته ، وهناك عنصر آخر يذكره راجلان وهو ان أبناءه لايخلفونه وهذا متضاد مع واقع بطل السيرة الشعبية العربية ، فابناؤه فى حالة وفاته يحلون محله وفى حالة عدم وفاته يظهرون كمن يحتلون مكانته .

وهذه الاختلافات الكثيرة بين العناصر التى ذكرها راجلان فى نموذجه وبين بطل السيرة العربية ، لاتنفى ان هناك أوجه اتفاق جديرة بالتسجيل ، ومن أهمها الظروف الخاصه بميلاد البطل فهى ظروف غير عادية ، وهذا ينطبق على جميع أبطال السير العربية دون استثناء .

ولقد حاول شكرى عياد ان يطبق هذا النموذج على ابطال من العرب وغير العرب (أنظر ، البطل . ص ١٢٠ ـ ١٢٧) .

وعلى كل فان هناك الكثير من التفسيرات الاجتماعية والنفسية والأسطورية التى تفسر البطل وميلاده . وأرى أن البطل الشعبى فى أدب أمة من الامم هو نتاج لواقعها الاجتماعى ومن أهم عناصره السياسة ، وواقعها الثقافى ومن أهم عناصره الدين ، فالبطل هو نتاج لهذه الخلطة ممتزجة امتزاجا تاما . وليس البطل الشعبى فى السيرة الشعبية العربية بدعا بين أبطال السير فهو تعبير عن الجماعة التى أبدعته.

ولما كانت ظروف الامم تختلف من امة لأخرى فان الخلافات بين أبطال السير فى الأمم المختلفة يرد الى هذه الظروف الاجتماعية والثقافية . كما أن التشابه بين بنية هؤلاء الأبطال يرد الى عناصر التشابه فى البنية الاجتماعية والثقافية . وهذا يفسر لنا عناصر التشابه فى بنية البطل بين الأمم المختلفة دون وجود أخذ مباشر أو غير مباشر .

وعلى كل فهذا البحث محاولة لاستقصاء لحظة ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية فهى لحظة مهمة فى حياته وحياة الجماعة التى ينتمى اليها ، فلحظة الميلاد تفصل مابين مرحلتين من مراحل حياة البطل ، مرحلة ماقبل ميلاده ، ومرحلة مابعد ميلاده . ومرحلة ماقبل الميلاد تتجمع كلها لتتمركز فى لحظة الميلاد لتصبح جميع أحداث السيرة قبل الميلاد (الاثارة) التى تتحرك لترسم صورة عالم البطل قبل مولده . وبعد الميلاد تأتى مرحلة جديدة يصبح فيها البطل مركز الأحداث . ويتطور الحدث العام للسيرة للأمام . وقد أخذ شكله الطبيعى مستقرا عند ذات البطل ، ليكون صانع الفعل منمى الأحداث . وفى لحظة ميلاد البطل يتأكد تفرده فى عالمه ، وغالبا ما يكون هذا الميلاد غريبا على المحيطين به مصاحبا بمظاهر عجيبة .

وليس هناك سوى قلة من الأبطال لم تذكر السيرة شيئا عن ميلادهم ، وهؤلاء الأبطال هم الزير سالم والزناتى خليفة والظاهر بيبرس . وقد ظهر الزير سالم فى السيرة وهو ابن العاشرة ، واهتمت السيرة بطفولته أكثر من اهتمامها بميلاده ، وربما يرجع هذا الى أن السيرة المطبوعة هى بقية لسيرة أكبر ، أى أن السيرة التى لدينا مفتتة عن سيرة كانت اشمل منها .

وروايات السيرة الشفوية للزير سالم تهتم به منذ أن وقف ضد مؤامرات زوجة أخيه الجليلة وأهلها فى محاولة قتله . أما الزناتى خليفة فقد برز دوره منذ اللحظة التى هاجم فيها الأشراف وقتلهم فى تونس ، لتبدأ رحلة جبر القريشى حاكم تونس السابق الى بنى هلال ليساعدوه على الثأر من الزناتى خليفة . وهنا

يبدأ دوره في مواجهة أبي زيد الهلالي وجميع أبطال بني هلال وحلفائهم .

ومع أن السيرة المروية التي بين أيدينا لاتهتم به قبل ذلك فهي تذكر أشياء عنه في صلب مواجهته مع الهلالية تستعيد بها لحظة ميلاده الأولى بأنه ولد بضلع واحد كالنوح ، وأن جرحه يطيب على الندى . ويروى الناذي عثمان عنه انه :

ابو ضلع واحد كما اللوح
جرحه يطيب ع الندى

وهذه العبارة نفسها تدور عند عوض الله عبد الجليل وعند معظم رواة السيرة ، لكن كيف ولد وكيف كان حاله وحال أمه هذا لا يهتم به الراوي ، وربما كان لمولده فصل مستقل من فصول السيرة ولكن الروايات التي بين أيدينا لاتفرد له هذا الفصل ، هذا مع ضرورة التنبيه ألا يغيب عن ذهننا أننا نتعامل مع روايات الهلالية في آخر مرحلة من مراحل تطورها .

أما الظاهر بيبرس فلم يظهر في السيرة الا مع نهاية مرحلة طفولته وبدايه مرحلة المراهقة ليكون ذلك ميلادا جديدا يبدأ بذكر الملك الصالح أيوب له .

ويمكن تقسيم الأبطال ساعة مولدهم الى خمسة أقسام :

الأول : يولد بين أهله الميلاد الغريب دون أن ينزعجوا به وبالمظاهر المحيطة بميلاده .

والثاني : تصحب ولادته مظاهر غريبة أو ظروف محيطة به ، تؤدي الى انزعاج أهله ومن حوله مما يتسبب في غربة البطل واغترابه .

والثالث : يولد في الأصل غريبا بعيدا عن أهله .

والرابع : يولد يتيما .

والخامس : يولد غريبا ويتيما .

- ١ -

ومن أولئك الأبطال الذين ولدوا الميلاد الغريب دون أن ينزعج اهله به وبالمظاهر المحيطة بميلاده ، حمزة البهلوان ، وفيروز شاه ، وبهرام شاه .

لقد رحل بزرجمهر وزير كسرى وبأمر منه الى مكة ، فهو يريد أن يكون هناك ساعة ميلاد الطفل الذي أخبرت عنه رؤيا كسرى . حمل بزرجمهر معه الهدايا الثمينة مما غلا ثمنه وخف حمله من جواهر ، وذهب ، وأمتعة فارسية . لقد أمر كسرى أن يربى هذا البطل على نفقته وأن يعتنى به ويخصه بدولة الفرس ويجعل له كل الأسباب النافعة لحياته تحت طاعة كسرى .

توقف بزرجمهر في طريقه عند النعمان بن المنذر ، ومكث في ضيافته ثلاثة أيام، ثم مضى الى مكة حتى وصلها . وهناك بعث رسولا يخبر حاكمها بقدومه وكان اسمه ابراهيم يخاف الله ويتقيه . فلما سمع بقدوم بزرجمهر وزير كسرى خرج برجاله لملاقاته بالترحيب والاكرام ، وهو لا يعرف الغاية التي جاء من اجلها ، ولما استقر المقام ببزرجمهر وارتاح من جهد السفر اجتمع بالأمير ابراهيم وقال له : ان امرأتك حامل ؟ فأجابه بأنها في الشهر الأخير فبلغه بزرجمهر بأنه بالهام من الله تعالى جاء ليخبره أنها تأتي بولد ذكر كأنه القمر يرتفع مقامه ، ويعلو شأنه ، ويخرج اشجع من كل من حمل القنا ، ونقل الحسام ، وركب الجواد . ثم انه حكى له ما كان من كسرى أنو شروان صاحب التاج والايوان ، ففرح الامير بهذه البشارة وسر منها كثيرا ، وبقي الوزير بزرجمهر في المدينة نحوا من خمسة عشر يوما .

وفي اليوم السادس عشر بينما كان مقيما في ديوان الأمير ابراهيم بين عربه وقومه جاء المبشرون يبشرون الأمير بولادة زوجته ، وأنها ولدت ذكرا فكاد يطير من الفرح فهذا ولده البكر وقد سمع عنه قبل أن يوجد في عالم الوجود . فرح بزرجمهر فقد عرف أنه الغلام الذي دلت عليه الدلائل ، ورآه كسرى في حلمه ؛ ولذلك خلع على المبشرين الخلع السنية ، وصنع الأمير ابراهيم أبو الطفل الصنيع نفسه فغمر مبشريه بالعطايا ، واطلق العبيد منهم .

وفي اليوم التالي اجتمع أفراد القبيلة يهنئون الأمير بميلاد ابنه ، وانتظروا الاتيان بالمولود على حسب العادة المألوفة عندهم ، ليراه الجميع .

وجيء بالغلام محمولا على أيدى العبيد ، وقدم الى أبيـــه أولا فأخذه ؛ ونظر فى وجهه ؛ وقد تعجب من كبر جسمه ، وحسن طلعته ، وبهاء جبهته ، لأنه كان بديع الصورة لايوجد أجمل منه فى رجـــال زمانه · وبعد أن قبله ، قدمه للوزير بزرجمهر فأخذه ، وأنعـــم النظر فى وجهه ، وجعل يسبح الله على ما يخلق ويفعل ، وتأكد كل التأكد من سعادة هذا الغلام ، وثبت عنده أنه الأسد الذى رآه ســـيده فى حلمه · التفت بزرجمهر الى الأمير ابراهيم وأخذ يوصيه بالغلام ، وبتربيته تربية حسنة ، وتعليمه كل العلوم ، فهو نفسه صـــاحب السيف والقلم ، الذى يشتهر بين العرب والعجم ·

ولقد صاحب ميلاد حمزة أحداثا غريبة ففى هذا اليوم نفســـه ولد فى مكة ثمانمائة غـلام ذكر · وكان بزرجمهر يعرف أن هذا اليوم يوم سعيد وأن كل من ولد فيه يكون سعيدا · فأخذ يدفع الأموال لآبائهـــم ليربوا على نفقة كسرى اكراما لحمزة وليكونوا من أعوانه ، ولم ينته يوم الميلاد الا بحدث غريب ومهم مرتبط بميلاد حمزة وهو ميلاد عياره عمر ، فقـد كان أبـوه أحد عبيد الأمير ابراهيم متزوجـــا من جارية سوداء · وكانت حاملا فى شهرها السابع فلما رأى هذا العبد النعم التى حلت على الذكور الذين ولدوا فى هذا اليوم · لعب به الطمع فذهب الى زوجته وطلب اليها أن تلد الساعة وان تأتى بمولـود ذكر وعندما اعترضت عليه المرأة بأن موعد ولادتها لم يحن بعد ، ضربها بدقز الباب على ظهرها ، وهى تصيح ، واســـتمر يضربها ويعذبها حتى سقط المولود ، واذا به ذكـر غير مكتمل البنية قطع الأب صرته ، ولفـه بخرقة عتيقة والدم يغطى كل جســـده · كان وجهـه مستديرا ، وعيناه صغيرتين جدا كأنها الثقوب· ويداه ورجلاه صـغيرتين ، دقيقتين أشـــبه بالخيطان ·

أسرع العبد بابنه الى بزرجمهر ، فوجد أحد جيرانه قد سبقه وأبلغ الأمير ابراهيم بما فعـل مع زوجته · وأمر الأمير أن يؤخذ هذه الغلام ، ويضرب الضرب الوجيع ، نظر بزرجمهر فى وجه الغلام متمعنا ، وفى الحال أمر الوزير أن يطلق العبد · وقال للأمير : ان ذلك من الله ســبحانه وتعالى ، ليكتب هذا الغـــلام مع رفاق حمزة وأن يعتنى به كل الاعتناء ، فهو سيصبح عصا حمزة التى يتوكأ عليها ويحتاجه فى كل أوقاته· (قصة الأمير حمزة البهلوان جـ١ ص ٧ ـ ٨) ·

★★★

وكان ميـلاد فيروز شاه أيضـــا بين أهله وفرحهم به · لقد اجتهد الملك ضـــاراب والد فيروز شاه فى تحسين بلاده وتدبير أمورها حتى بلغ عمره خمسا وعشرين سنة ومع ذلك لم يخطر على باله قط أمر الزواج وكان وزراؤه يتعجبون من اعراضه عن النســـاء وكيف لايميـــل الى الزواج · وفى ذات يـوم كان ديـــوان المملكة محتبكا بالوزراء والقواد والأعيان والبهلوانية ، فتقـدم اليـه الوزراء وقبلوا الأرض بين يديه ، وأبلغوه أن المملكة لاتحيا الا بالعدل · والعدل لايقوم الا بالحكمة والتدبير وهما لايكونان الا فى أفراد الناس ، ولاسيما فى الملوك ، ومن هنا فان وجـــود النســـل ضرورى لحفظ المملكة مـن الانقسام ·

ولما كان ضاراب هو آخر نســـل عائلته من الذكور ، فانه ان لم يتزوج فسيخلف المملكه خرابا ، وللرعيـة قلاقل وحـــروبا ، لذا فمن الأوفق أن يتزوج حتى يأتيه وريث يثبت به دعائم المملكة ·

واستمع الملك لنصيحة وزرائه ، واختـــار تمرتاج بنت الملك أدموس ابن ملك البربر الذى اشترط على ضاراب ألا يتزوج غيرها وان تكون الملكة ، وأن الذكر الذى يأتى منهـــا تكون له ولاية العهد · وفى ليلة دخلته اختـــار وزيره فيلزور جارية بكرا ، فتزوجها ، ودخل عليها · وبعد تسعة أشهر حان زمان الولادة ، فوضعت كل من تمرتاج والجارية غلاما فأسرعت البشائر تخبره وهو فى ديوانه وتخبر فيلزور ، فأعطى وفرق الأموال ، وأمر باطلاق المسجونين ، ورفع الأخرجة عن رعيته الى ثلاثة أعوام · (قصـــة فيروز شاه ، جـ١ ص ١٠ ـ ١٣) ·

★★★

وكما استقبل فيروز شاه في ميلاده استقبل بهرام شاه بن يزدجرد يوم ميلاده ، فانه بعد أن مضى حمل زوجة يزدجرد تسعة أشهر وتسعة أيام وتسع دقائق وضعت زوجته غلاما ذكرا ، فزاد سرور الملك وقوى نشاطه وحسب نفسه في ذلك الحين من أسعد الناس ، وأما الرعية وأهل المملكة فانهم فرحوا فرحا عظيما بابن الملك الجديد ، وأقيمت الأفراح في كل ناحيـة من نواحي المملكة، وأمر الملك بأن تزين العاصمة وأرسل الى كل البـلاد التابعة له بالبشـائر فأقيمت فيها الزينات ، ودامت الاحتفالات مدة شهر على التمام ، كما أعفى جميع الرعية من الضرائب مدة سبع سنين كاملة · (قصة بهرام شاه جـ١ ص ٢ ـ ٣) ·

★★★

لم يكن ذلك الميـلاد الهادىء لحمزة وفيروز شاه وبهرام شـاه ليغير من ذلك الطريق الذى يسلكه البطل في غربة واغتراب · ولا فرق هـ بينهم وبين أولئك الأبطـال الذين ولدوا في ظروف غريبـة تؤدى بهـم الى الغربة والاغتراب عن عالمهم ·

ـ ٢ ـ

ولقد كان من أولئك الأبطال ـ الذين صحبت ولادتهم مظاهر غريبة أو ظروف تؤدى الى انزعاج أهله ومـن حـوله مما تسبب في غربتهـم واغترابهـم ـ ، ذات الهمـة ، وعنترة ، وعبد الوهاب ، وأبو زيد ·

كان ميلاد هؤلاء الابطال يمثل معاناة لهم ، فكان عذاب عنترة أنه ابن أمة سوداء وكان عذاب ذات الهمة أنها ولدت بنتا وعذاب عبد الوهاب، وأبى زيـد أنهما ولدا مختلفين : أسـودين لأبوين أبيضين ·

وكان ميلاد ذات الهمة غريبا على أهلها لأنه خالف توقعهم اذ كانوا ينتظرونهـا ولدا فكاد مجيئها بنتا أن يتسبب لهم في مشاكل كثيرة مع عمها ·

لقد استفحل الصراع بين ظالم بن الصحصاح وأخيه مظلوم فقد كانا شريكين في الامارة ، وفي يوم من الأيام اجتمع ظالم ومظلوم بين مشايخ قومهما ، فقال ظالم لمظلوم : اعلم ان زوجتك وزوجتى حامل ، وانت أمير ، وأنا أمير ، فاجعل الشرط بيننا ، ويشهد هؤلاء المشايخ علينا ، من جابت زوجته ولدا ذكرا كان الملك له والامارة من دون الآخـر ، ويكون له الأمر والنهى في العـرب ·

وانتهى الأخوان الى الاتفاق أمام المشـايخ بما عرض ظـالم ، وان جاءت المرأتان بذكرين بقيت الامارة على حالها مشتركة بين الاثنين · فشهد العرب بذلك وعاد كل واحد من الأخوين الى زوجته وأخبرها بما حـدث · ولقـد قامر الرجـلان كل بمصـيره ، في يد غيب لايستطيع أى واحد منهما أن يتحكم فيه ، وكانت زوجتاهما أكثر تعقلا منهما فكلتاهما أدركتا أن ليس لهما من هذا الأمر تدبير ·

وبعـد حين أخذ المرأتين الطلق باذن خـالق الخلق فوضعت زوجة ظالم ولدا ذكرا كأنه فلقة قمر ففرح به واستبشر · وطلب من الداية أن تذهب وتكون في بيت أخيه فانه يخاف أن يكتم مايرزق عنه الولادة · فذهبت الداية الى بيت مظلوم وكانت تحبه أكثر من ظـالم لما فيه من الدين والخير ، فاخبرته بسبب حضورها ، ثم انها جلست ساعة ، وزوجة مظلوم تطلق فولدت جارية كأنهـا البدر قوية السواعد والأطراف هائلة الأكتاف ، فوقعت على أمهـا الخمـدة والهموم ، والغموم وقد فزعت من زوجها مظلوم، فوقع في صراع بين أمرين أن يخـلى الامارة ، أو أن يقتلها ، ويقول للعرب والسادات قد جاءنا ولد ومات ، وهكذا كانت خيبة الأمل في ميلاد ذات الهمة بداية طريق غربتها واغترابها ·

★★★

واذا كان ميلاد ذات الهمة قد حدد لها الطريق لأنها جاءت بنتا على خلاف توقع والدها ، فان عنترة لم يكن أحد يتوقع أن يكون غير ما كان فهو ابن رجل حر من أمة سوداء · فخرج كمـا يتوقع له أسود اللون ولكنه فاق كل ما يتوقع من ابن أمة سوداء ؛ أن يكون بطلا يفوق جميع أبناء القبيلة من ذوى الدم الحر النقى ·

كان الأمير شداد بن قراد والد عنترة واحدا من عشرة فرسان من بني عبس كونوا فرقة الزائفة . وقد افتقروا وشعث حالهم ، ولم يبق عندهم شيء من كثرة الطارق عليهم ، والوارد من الضيفان ، فعزموا على الغزو ، والغارة ، ونهب أموال العربان ، فخرج شداد معهم وهم عائصون في الحديد ، متدرعون بالزرد النضيد وساروا حتى بعدوا عن مراعي أرضهم ووصلوا الى أرض بني قحطان . يكمنون بالنهار ويسيرون بالليل في الظلماء ، ومازالوا على ذلك الحال حتى أشرفوا على مساكن قبيلة جديلة بين جبلي اجا وسلمى فلما راوا كثرة خيلهم ورجالهم تركوهم الى مراعيهم ، فنظروا الى الف ناقة ترعى ، وقد أوسعت في المرعى ، ومع تلك النوق امه سوداء عريضة الاكتاف ، غليظه الاطراف ، مدلسة الاعطاف ، مائلة الأرداف ، مليحة الاسدال ، كانها غصن بان اذا مال ، ونهدها مقعد ، وثناياها مثل البر ، وخدودها كانها برق يتوقد . ومع تلك الامة طفلان يعينانها على رعي الجمال ، ويدوران حولها ذات اليمين وذات الشمال ، وكان يبدو أنها راعية الجمال .

ساقت فرقة الزائفة النوق ، والأمة ، وابنيها ، ولحق بهم بنو جديلة ، فلم يتمكنوا منهم ، واستطاعت الفرقة أن تأخذ الغنيمة لها . وحين أمسى المساء نزلوا الى بعض الغدران وأرادوا النوم حتى يذهب الظلام وعند ذلك لاحت من الامير شداد التفاتة الى الامة ، فحلت في قلبه ، واحتوت على سرائره ولبه ، فاشتاق الى وصلها ، فاومأ لها شداد ، فتبعته الى مكان بعيد ، ولم تكن تعلم ما يريد ، وهنالك طلب أن يغشاها ، فمانعته عن نفسها . ولم ترض الأمر بذلك النكير ، لأنها كانت من بيت كبير ، فما كان من شداد الا أن حاول أن يضعف مقاومتها له ، فاخبرها بانها أصبحت زوجته ، وأولادها عنده ، ووعد أن يكرمها على قدر طاقته . وهنا طاوعته فخلا بها . فلما قضى شداد منها وطرا ، عاد الى أصحابه ، وقد عرفوا ما فعل ، وأرادوا أن يصنعوا صنيعة فلم ترض ان تطيعهم ، وهربت من بين أيديهم في الرمال ، فلما رأى شداد منها ذلك ، غار عليها ، وردهم عنها ، وأعلن لهم أنه أخذها من قسمته . فرضوا بذلك ، ثم تركوها دون أن ينالوا منها أربا . وسارت الأمور بالمرأة سيرا حسنا ، فقد تركها شداد من جملة امائه في المرعى مع ولديها ، وكان يرعى ودادها ، ويفتقدها في كثير من الأوقات ، وقد جعل لها بين الأحرار حرمة وقيمة ، حتى ظهر عليها الحمل ، وكبر بطنها ، وقل نشاطها وتداولت عليها الأيام والشهور حتى كملت أوقاتها ، وحان موعد الولادة فلما كان تلك الليلة أخذها الطلق كما يشاء خالق الخلق ، فما زالت في أول الليل تصرخ الى وقت السحر ، فولدت مولودا ذكرا ، أسود أدغم ، مثل الفيل ، فطس المنخر واسع المناكب ، واسع المحاجر ، صنعة الملك الجليل معبس الوجه ، مفلفل الشعر ، كبير الأشداق ، مكدر المنافس ، متسع الظهر ، صلب الدغائم ، والعظام ، كبير الراس ، أعطافه ومناكبه شداد ، وأعضاؤه وخلقته تشبه خلقة أبيه شداد الذي فرح كثيرا ، وصار في كل الاوقات اذا منعته عن الرضاع همهم وصرخ ، ودمدم ، ويزوم كما تزوم السباع ، وتحمر عيناه حتى تصير وكأنها الجمر اذا أضرم ، وكل يوم يلبسونه قماطا جديدا الا أنه يقطعه ولو كان من حديد » .

(سيرة عنترة م١ ج١ ص ٧٣ ـ ٧٧)

وكان ميلاد عبد الوهاب غريبا حقا ولقد ولد أسود لابوين أبيضين . وكانت العلاقة بين أبيه وأمه علاقة محتدمة بالكره .

لقد التقت ذات الهمة بعمها ظالم وابنه الحارث لأول مرة في بيت أبيها . كانت ذات الهمة قد تركت لباس النساء ، فاضطرت هذا اليوم أن تلبس أثوابها وتتزين بزينتها ، فدخلت على عمها وابنه بثوب قباطي أبيض مرقوم بشرائط من الذهب من صناعة مصر ، وعلى رأسها عمامة وقد أخفت شعرها من تحت العمامة . وتقنعت بطرفها على صدرها ، وتلثمت وضيقت لثامها ، واسبلته على خصرها ، ولم يظهر منها غير حماليق البصر ، وأقبلت على عمها ، فما كان منه الا أن مد يده ، وقد رفع اللثام عن وجهها ، وقبل

العمامة عن رأسها ، فبان الشعاع الأدعج واللجين الأبلج والخد المضرج · هذا وقد أشرق البيت من ضياء وجهها ، كالبدر ليلة تمامه · فما ان نظرها الحارث حتى سلبت مهجته وفؤاده وغاب عن عقله وصوابه من دهشته ، وخرج الحارث بعد ذلك وفي قلبه من محبة بنت عمه مانو وقع على الجمال ما سارت به ، فذهب الى والدته وأخبرها بما رأى من ابنة عمه ، وسألها أن تتوسط في الحال مع أبيه في جمع شمله بها · وعندما تحادثت أمه مع زوجها عن رغبته في الزواج بذات الهمة ، وجدته مرحبا به وكان له رأيه الخاص المناسب لمصالحه فهو قد عزم على أن يزوجه بها لوجهين ، الأول لجمالها ، والثاني أنها اذا صارت له انكسرت حرمتها ، وقل نشاطها . وذهبت قوتها ، فان والدها مظلوم قد استطال بها الى الغاية ، وبانكسارها يبلغ من أبيها سائر الأغراض · ولكي يحقق هذه الغاية صنع وليمة ، نحر فيها ، وعقر ، وبعث الى أخيه مظلوم ليحضر مع ابنته · تأبت ذات الهمة على الذهاب فذهب والدها بمفرده الى الوليمة ، فأرسل اليها عمها ملحا عليها بالحضور خادما مصحوبا بألف رأس ، وقدم لها الخادم عشرين من الخيل بأحلال الحرير الأخضر المكللة بالدر والجوهر بمراكب من الذهب الأحمر والفضة المرصعة .

زودت هذه الهدية من كراهية ذات الهمة لعمها وابنه ، وقد أشعلت النار لهيبا والدتها اذ أبلغتها أن كل ذلك من مال جدها الصحصاح، فقد احتوى عمها على كل ميراث الجد · فذهبت ذات الهمة والبغض يقودها . بينما ازداد في قلب الحارث الوجد والغرام وهو ينظر اليها ولا يطرف نظره عنها طرفة عين · وكان واضحا التناقض بين الموقفين فانها ما ان وقع نظرها عليه ، حتى استعاذت بالله من الشيطان الرجيم من نظرة هذا اللئيم · ولم تمكث طويلا حتى رحلت مع والدتها وبعد رحيلها عرض عمها ظالم على والدها مظلوم أمر خطبتها لابنه الحارث فأمهله حتى يسألها · وبعد عودة مظلوم أخبر زوجته بطلب أخيه فكان رأي الأم الرفض فهي لاتحب أن يعلو ابنتها رجل لأن ذلك يقل من نشاطها وتتكسر بين الفرسان وينحط قدرها بين الشجعان · ومع أن ذلك رأيها فهي ترى ضرورة اطلاعها على طلب عمها ظالم · فدخل عليها أبوها وأخبرها بما جرى بينه وبين أخيه من أمر زواج الحارث بها ، فما ان سمعت كلام أبيها حتى تمرمرت وصارت عيناها كالنار ، وعروقها كالأوتار واقسمت بالله تعالى لو واجهها كسرى صاحب الايوان بهذا الكلام لكان سيفها أقرب الى هامته من كلامه · وأعادت القسم مرة ثانية لأبيها بأنه لاحاجة لها ببعل وما خلقت الا للهراش لا للرجال ولا للفراش فليس يضاجعها غير سيفها ودرعها وعدة جلادها ولا يكون خدرها الا صهوة جوادها ، وكحل غبار النقع مرادها ، وحذرت والدها ان راجعها في الأمر ثانية ، فانها سترحل من خبائها وتنزل في القفار وتسكن في السهول والأوعار · (قصة ذات الهمة · م٢ ج٧ ص ١٣٩ ـ ١٤٤)·

واضطر ظالم أن يذهب اليها بنفسه فان ابنه كلما طال به الأمر ازداد عشقا وهوانا واشتعلت بقلبه نيران حبها ، فردته ذات الهمة ردا جميلا وأخبرته أنها ماردت ابنه زهدا فيه ، ورغبة في سواه وانما لأنها لاتريد بعلا الا سيفها الذي تهواه ، ولا ملبسا الا ظهر جوادها ، ولا مغزلا غير سنان القناة ، ولا قناعا سوى الخوذة والوطاة (ص ١٦٩) ولقد ذهبت ذات الهمة وقبيلتها للقاء المنصور بصحبة الأمير عبد الله ابن مروان بن الهيثم · وفي بغداد ذهب الحارث الى سرادق الأمير عبد الله ، وحدثه بحبه لذات الهمة ، ورغبته في التزوج منها · فأخذه وعرض الأمر على وزير المنصور ، وفي اليوم التالي دخل على المنصور ، وقبل الأرض بين يديه ، ولما استقر به الجلوس أخبره بخبر الحارث ، ووضع الخليفة أمام مسئوليته تجاه رعيته ، فقد ذكر له أبو أيوب أنه يخشى اذا لم يتم الزواج من الفتن والحروب بين العربان ، لذا فان من الرأي اطفاء هذه الجمرة من بين المجاهدين والتوصل الى جمع الشمل ليكون لها بعلا وتكون له أهلا · وافق المنصور على رأي أبي أيوب وفي الغد دخل الأمير عبد الله في وجوه عشيرته وأقبل مظلوم وابنته من بعده وكذلك ظالم وولده

الحارث ومن خلفهم السادات من بني عامر وبني كلاب . فلما رأى الأمير عبد الله ذات الهمة وثب اليها وقبل رأسها فقبلت راجعة ودنت من الخليفة وقبلت جانب سدته .

وأذن لهم المنصور بالجلوس وفتح أبو أيوب موضوع زواج ذات الهمة أمام المنصور وظهر اصرارها على رفض الزواج وكررت كلماتها لأمير المؤمنين مقسمة به .. وعيشك يا أمير المؤمنين ما أرد ابن عمي وأريد غيره لي محبوبا ، ولا اخترت ابعاده ورمت وصال غيره من العباد وحق علام الغيوب ، الا أني امرأة لا أحب قرب الرجال ، وقد بغض الله لي أخبية النساء . وربات الحجال وقد أحببت ماترى من القتال والتقلد بالسيوف الصقال والرماح الطوال ، ولست أعد من جملة النسوان يا خليفة الرحمن ، وان سيفي حجلي ، والغبار كحلي . والحسان أهلي » (ص ١٧٩) .

وتساءلت مستنكرة أن تتزوج من الحارث أو بغيره « فما الذي أصنع يا أمير المؤمنين بالحارث وبغيره من العالمين ، وهنا وثب الحارث قائما على قدميه ليعلن أمام أمير المؤمنين أنه يتزوجها على شرط يكون فيه رضاها ، وذلك أن تكون سماء يراها ، ولا تكون أرضا يطاها . وهنا اتجه أمير المؤمنين اليها ليبلغها أن الله خلق النساء للرجال حتى يتناسلوا حكمة قضاها ، وليس للمرأة الا بعلها حتى يستر بها عمن يراها ، واذا كان ابن عمها يريد أن يتزوجها ، فقد شرط على نفسه شرطا سمعته ، فيطلب منها أمير المؤمنين أن ترجع لما يؤمرها به امامها اذ أن أمره فرض على الأمة فقد قال تعالى « يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم) وأعلن أمير المؤمنين بحكم الشرع أنه يعقد عقدة النكاح بنفسه وأنه يكون متوليه قضاءها فسكنت الأميرة حياء فالتفت أمير المؤمنين الى القاضي وطلب منه أن يعقد عقدة نكاح ذات الهمة على ابن عمها الحارث وتم العقد وذات الهمة تتساقط دموعها كوابل من المطر وقد قضى الأمر وأمر المنصور الخدم أن تنثر من الذهب والجواهر على أرباب الدولة ، وكان يوما مشهودا ، ذهبت الأميرة الى سرادقها والحارث الى سرادقه وهو لايقدر أن يملأ عينيه منها بالنظرة ولانال مقصوده منها (١٦٨ ـ ١٨٠) .

ولقد حاول الحارث وصالها وأن يجعل الزواج واقعا فعجز فقد صدته ذات الهمة فلما عجز وأعيته الحيل لجأ الى شيطان بني سليم عقبة بن مصعب فشكا اليه من هوى ابنة عمه ووعده بمائة دينار وثوب ديباج وعمامة وفرسا من خيار الخيل ، ان قضيت حاجته ، فأعطاه دانقا من بنج طيار اقريطش مسحون بالكبريت الأزرق ، لو طعم منه حبة لجمل لغاب عن الوجود أجمعه ، وطلب منه أن يستدعي اليه خادمها وأخوها في الرضاعة مرزوق ، الذي تربى معها على ثدي واحد ، وهو الذي يصحبها في السفر والحضر . وحين حضر مرزوق حاول أن يجذبه اليه ويقنعه بأن يساعده على وصالها فهو زوجها في الحلال وما في اجتماعه بها من حرام وقدم له ألف دينار رفضها مرزوق وقد قبل القيام بالمهمة وأخذ البنج وقدمه لذات الهمة في شراب فشربت منه وهي في أشد حالات العطش وما ان استقر الشراب في جوفها حتى مالت على فراشها لاتعلم الليل من النهار . وأقبل الحارث وهو يظن أنه في منام ، ولا يصدق أن لحظة وصالها قد حانت . وبعد أن قضى حاجته تركها فما قام عنها الحارث حتى علقت منه باذن الله تعالى لانفاذ القدرة . فلما أفاقت ذات الهمة ونظرت الى نفسها في تلك الحال أرادت أن تقعد فلم تستطع من شدة البنج ، ثم انها تقايئته مثل قوالب الجبن ، وجردت حسامها تريد أن تقتل مرزوقا الذي مكن منها زوجها . فمنعها أبوها فما في الحلال عيب؟ ومع ذلك فقد أقسمت لئن وقع الحارث في يدها لتقتلنه شر قتلة .

لزمت ذات الهمة البيت وحرمت الثوب واحتجبت وأظهرت المرض والكسل والأمراء يأتون اليها والأمير عبد الله يتوجع لوجعها ، كل هذا يجري وسرها مخفي غير معلوم والأيام تمضي الى أن آن أوان الولادة بقدرة صاحب الارادة وجاءها الطلق باذن خالق الخلق ، وقد آن ظهور الولد كما يشاء الفرد الصمد وأخفت

ذات الهمة الوجع وتجالدت ، وأعانها على الولادة صاحب الارادة ، فولدت غلاما عند السحر ، ولونه مثل الليل معتكر ، أسود أغبر ، مفتول الذراعين ، أسود العينين ، أزج الحاجبين فلما أن رأته النسوة وقعت عليهن الخمدة ، وبكين في وجهها ، وكان هذا الأمر غريبا فهن يعرفنه طاهرة الذيل ، بريئة من الشك والميل .

لقد كانت ذات الهمة تحتقر الحارث وكان الحارث يحبها ، وفي الوقت نفسه يمقتها ، ويخاف منها لأنها ترفضه وبين الاحتقار والحب والمقت والخوف ولد عبد الوهاب . وقد فسرت ذات الهمة ميلاده العجيب بأنه صنعة الملك القادر ، يصنع الأكابر ، ويرفع الأصاغر ، وهو الأول والآخر ، يخرج الحي من الميت ، ويخرج الميت من الحي ، ويخرج الابيض من الأسود ، ويخرج الأسود من الابيض يفعل ما يشاء ويحكم ما يريد .

وقد بدأت المشكلات تواجه ذات الهمة وتواجه عبد الوهاب في اليوم الأول من ميلاده ، فاقترحت بعض النسوة أن تقطع سرة الغلام وتخفي أمره لئلا يبقى معيرة الى يوم القيامة وتفضح بين الأعداء ، وان كان ولابد من الاعلان عن مولده فلتعطه لهن حتى يقتلنه ويشعن في الحي أنها رزقت من الحارث ولدا ومات ورماه الزمان بصروف الآفات . فرفضت ذات الهمة نصحهن فهي لا تخشى من الحق فالولد قد جاء نتيجة زواج صحيح ، وعقد زجيج ، عقده خليفة الله المنصور ثاني خلفاء بني العباس المبرئين من الأدناس ، وهي امرأة قد شغلت عن الدنيا بالآخرة وهي لاتريد غير وجه الله . فمن شاء أن يغضب ومن شاء فليرض . ولله في ذلك ارادة . (ص ٢١٢ ـ ٢١٦) .

وكانت هذه الارادة بداية الطريق لاغتراب عبد الوهاب اغترابا مرا وقاسيا .

★★★

ولم يكن حظ أبي زيد أفضل من حظ عبد الوهاب فهو قد ولد مثله أسود بلون العبيد بينما أمه وأبوه أبيضان فووجه بالشك منذ اللحظة التي كشف فيها وجهه لأشراف قبيلته وقد حدد هذا اليوم في معظم الروايات بيوم السبوع فهو اليوم الذي يقدم فيه الطفل الى جماعته ليسمى وينقط .

وفي سيرة بني هلال المطبوعة يذكر أن خضرة زوجة رزق عند تمام حملها ولدت غلاما أسمر اللون وراح المبشر الى الأمير رزق وبشره بالغلام ففرح به وذبح الذبائح وأقبل الناس يهنئونه ، وبعد سبعة أيام أتى الأمراء لرزق لينقطوه فجاءوا بالغلام وكان أول من رآه هو سرحان أمير بني هلال فرآه أسود مثل العبيد وأنشد :

يا امير رزق هذا خليفتك
هذا أبوه عبد أسود

(السيرة ص ٢٧)

وتتشابه الروايات بعد ذلك فالحاج عبد الظاهر يروى أن من عادة السلاطين :

« يودوا طست من دهب ينزلوا بيه المولود وسط الديوان عشان يشوفوا ايه يباركوا له .. لرزق بن نايل ودوا الطست الدهب ده ينزلوا فيه المولود ، نزلوه وسط العرب .. لقيوه عبد أسود يعني غطيس عبد .

ولا تختلف رواية عبد السلام حامد عن هذه الرواية الا بزيادة وأن الذي كشف وجه الغلام كان أخا رزق السلطان حسن ، وهو يتفق في ذلك مع الرواية المطبوعة وتضيف رواية قيقه صفة على السواد بأن « ضمايله ضمايل حر » .

(ص ٥٨)

أي أن خلقته خلقة حر .

ويروى عوض الله عبد الجليل أن العرب قد فرحت يوم مولده وأتوا بجموعهم ودقوا الطبول في ليلة السبوع .

فرحت العربان وآتت ناحيته
فرحت العربان وآتوا جموع
واندقت الافراح في ليلة السبوع

واقتربوا من أبى زيد وكشفوا غطاءه فوجدوه قد جاء فى لون العبيد أسمر لم يأت بلون أبيه:

قربوا على البطل ابو زيد وكشفوا القلوع
لقيوا الهلالى أسمر ولا جا لباه
لقيوا الهلالى ازرق بلون العبيد
لكن وجهه احلى من العنب والزبيب

وكان الذى علق على هذا الميلاد الغريب هو الأمير سرحان فقد رأى أن أمر الله عجيب ، وقد طلب الستر من الاله على العصاة والمذنبين فأم الطفل وأبوه أبيضان ، وهو يسأل مندهشا لمن جاء هذا الطفل ؟

قال الأمير سرحان امر الله عجيب
من رحمة البارى يستر على من عصاه
امه وابوه بيض وهو الولد جه لمين

وهو لم يكتف بالتلميح بما حدث ، وإنما عبر تعبيرا صريحا عن شكوكه فى خضرة فان ما حدث هو مسبة للهلايل فهى قد هوت عبدا من العبيد بينما يقولون انها شريفة من خيار النسب :

بقت مسبه والهلايل جالسين
ياحيف خضره تهوى عبد لابس عبا
ياحيف تهوى عبد ياجى م الجلب
قالوا شريفه من خيار النسب

وتدخل رواية جابر أبو حسين فى تفصيلات دقيقة عن هذه اللحظة ، فقد كانت لحظة فرح على القبيلة كلها . لقد ولدت جميع النسوة اللائى كن مع خضرة عند بركة الطير ذكورا . فقد كانت هذه الساعة استجابة لدعائهن وحتى الخيل أنجبت أفراسا .

وقد ركزت الرواية على خضرة فهى بعد ان أتمت مدة حملها وضعت غلاما من نسل صاحب الوسيلة ، أى الرسول صلى الله عليه وسلم وجاء الغلام أسمر اللون هنأها عليه الجميع . الصغير والكبير ، وفرح لها الجميع ؛ الغائب منهم والحاضر :

تمت التسع شهر عددان
تمت تاسع شهر عددان
وضعت غلام الأصيله
سبحانه من صور الرحمن
ولد نسل صاحب الوسيله
جابت غلام اسمر اللون
هنتها امرد وشايب
فرحت لها جمعت الكون
حاضر عرب ويا غايب

كما ولدت جارتها سعيدة زوجة نجاح عبد رزق الهلالى ، ولما وصل الخبر اليه ذهب لسيده ليبشره بالنبأ ، وخطف من راسه طربوشه وهو بين الجموع تعبيرا عن شدة فرحته ، وسأله أن يعطيه بشارة هذا النبأ :

دخل العبيد ع الجمع يدوس
ليالى الهنا تلف تيجى
من على راس البطل خطف الطربوش
وقال له هات البشاره ياسيدى

وعندما سمع رزق كلام عبده وقف على قدميه ، وقد كادت الفرحة أن تأخذ بعقله ، ووهبه ثمانين هجينا :

وقف رزق على القدمين
كان العقل منه هجينه
قال انا عربى اصلى قديمين
بشارة الغلام ثمانين هجينه

أخذت العبد الفرحة . فذهب الى اسطبل الخيل فوجد فرس رزق بدورها قد أنجبت فرسا كحيله :

من الفرحه راح يسقى الركايب
اقبل على اسطبل الخيل
راحت الليالى الكحيله
بيبص وهوه داخيل
لقى فرس رزق وضعت كحيله

ولقد عاد نجاح الى سيده ليبشره بالكحيلة ، فان الدنيا قد أعطت رزق اليوم ابنا وفرسا . ففى هذا اليوم ولد أبو زيد وولد صاحبه وعدوه

ورفقاؤه فى مسيرة حياته كما ولدت فرسه .
ولقد منح رزق لصاحب البشارة عشرة جمال :

اعلم الدنيا معاك جات
(تكرر)
كلام جد لم فيه نكوره
الخيل وضعت نتايات
والنساء وضعت ذكوره

قال ابن نايل :

وبشرة الكحيله عشر جمال
يبقوا تسعين جمل من مالى
لنجاح والقلب ليه مال
فرحان لى ربى عطانى

وقد ذبح الذبائح وعزم جميع من يتصل به من قبائل الهلالية وبطونها ؛ زغبى ، ودريد ، وهلال ، وبذل مجهوده فى أن يكفيهم ، وهناه الجميع ، فان هذا الولد قد منح الوارث من أن يرثه :

كفى جميع اللى موجود
مفيش صغير ولا كبير
ال ما كان فى الجمع موجود
وبذل عليه جهده الأمير
وهنته القوم كله
مبارك منعت الوارث

وفى يوم السبوع اجتمع العرب ليحتفلوا بالمواليد وكان على الأطفال أن يرسلوا الى مجلس العرب ليسموهم أمام الرجال . وكان أول من وصل من المواليد ابن السلطان سرحان صاحب النسب الرفيع وقد فرح الجميع بمولده فكشف الأب وجه ابنه فوجده جميلا كالكرم الطارح :

كشف وجه ابنه بيده
سرحان: كشف وجه ابنه بيده
عند التسمى بحاله
عالى نسب أبوه وجده
كل العرب فارحه له
لقى وجهه جميل وحسن
(تكرر)
حلو وكما كرم طارح

وأمسك رزق بألفين من الدنانير ليعطيهم نقطة لابن السلطان حسن :

مسك له رزق الفين دينار
عطاهم لابن الدريدى

وانتظر حضور ابنه ، فقد رفضت الأم أن تعطى ابنها ليسموه بعيدا عنها ولكنها تحت الضغط أعطته لهم ، فأخذه نجاح فوق صينية ، وكان أول من قدم له الطفل هو سرحان، فكشف الغطاء عن وجهه فوجده أسمر زبيبى :

دلى الغلام قدام سرحان
ابن رزق دلوه قدام سرحان
وجد اللون أسمر زبيبى
بقى قلبه على طول فرحان
قال : صلاة النبى يا حبيبى

لم يتوقف سرحان طويلا أمام سمار المولود وانما تعداه الى تهنئة رزق به فطلب منه أن يفرح ، فقد أعطاه الله ابنا يسود به القبائل وليس مثله فى ذلك أحد ، فهو بطل بنى هلال ، وأمسك باربعة آلاف دينار والقاها نقطة على صينية الطفل ، ثم داروا بها على العرب الجالسين فى المجلس وكل منهم يقدم للطفل النقوط المناسب الى أن وضعه أمام غانم بن ماجد بن حمير فراى أمامه طائر الموت يحوم ، وكان القاضى فايد بجواره ، وظهرت عليهما علامات الدهشة :

دلاه قدام غانم بن ماجد ابن حمير
غانم كشف لثامه
وطير النيا ف وجهه حمير
كان القاضى فايد موجود أمامه
كشف لثامه وبصوا على اللون
وقالوا عشنا ورأينا العجايب

فلقد كانت نادرة من الغرايب أن يولد طفل لأبوين عربيين أسود اللون وأخذ غانم يسخر

من أم الغلام خضرة ، ويسأل فايد أن ينظر فعل زينة الهوانم ، وهو يتصور أن هذا الأمر لن يمر بسهولة ، فان ميلاد هذا الطفل سيتبعه الخراب فهو لم يأت بلون خضرة ولا لون رزق :

قال له : شـــوف زينـــة الهوانم
جايبـــه الولد عبد على طـول
جايبـــه الغـلام عبد على طـول
ياســـلام خربـــوا القبايـــل
ياصاحب النظـــر بص وطـــل
لالون خضره ولا ولـد نايـــل

وأخذ غانم يسخر من خضرة وكان أول من اتهمها وشكك فى شرفها وفى طفلها وقد استمر فى حديثه للقاضى بدير فسأله ألا يلومه فى شكه الذى يبنيه على تصـور أن المرأة قد طالت مدة توقفها عن العيال لذا فهـو يظن أنهـا مالت عن الصواب .

غانـم قـال له : ماتلومشى على
(تكرر)
ماقعدتها بغير عيـــال طالت
أصـــله الرازق قاعد حـى
اظنهـــا انهـــا خضره مالت

لم ينكر القاضى على غانم قوله وعبـر عن موقفه بأنه يشك فى الموقف كله فسبحان علام الغيوب ، فما يحدث هو فوق تصـوره لقـد انقلب حظ رزق والسبب فى ذلك النساء .

قال القاضى سبحان علام الغيوب
دى حاجـــات فوق النهـــايه
يبقى زهـــر رزق راجع مقلوب
يا ســـلام يافعـــل الصـــبايا

أضـــاف موقف غانم والقاضى شخصية جديدة لها رأى فى الميلاد الغريب لابن رزق وهو أخوه عسقل فقد لاحظ الحوار الدائر بينهما . ليكون تدخله بداية الطريق لغـــربة واغتراب أبى زيد الهلالى سلامة .

وأما ابو زيد فى رواية عرب الشوا بشمال نيجيريا فلم يكن السواد مشكلته . فليس من المعقول أن يكون الحديث هناك عن اختـــلاف ابى زيد مرده الى أنه أسود . فأبو زيد عند عرب الشوا قد لبس اللون الافريقى كما لبسه جميع العرب هناك . لذا كان من الطبيعى أن يستبدل بالسواد شيئا آخر وهو القوة الخارقة التى بدا عليها الطفل وهو ابن أسبوع فقد أراد الأب أن يراه فأمسك الطفل بيده فأمسك الطفل يد والده فعجز الوالد أن يسـل يـده من ابنـــه حتى نام الطفل فظن هذه القوة الخارقة مرتبطة بتغير فى قوى الطفل الكونية فحسبه سعلاة قد تأكله وتأكل عياله :

« وأبو زيد يوم ولدوه تم سبع أيام أبه جاء اليه ولمسه يريد يشفيه ، ومسك أباه من ايده أباه عجز ما يشل ايده لأجل هو شديد من أبيه عنده قوى كثير الأم قالت للأب اصبر .. كان نعس يخـلى ايدك وصبر حتى أبـو زيد نعس وخلى ايد أبه والأب سل ايده »

(Stories of Abu Zeid. p. 2)

وكان ذلك أيضا بداية لفقده لوالده وعيشه اغترابا طويلا .

واذا كان أبو زيد قد ولد فى أحضان أبويه فان هناك عددا من الأبطـــال ولدوا فى الغربة وقد انتسبوا الى غير آبائهـــم مع أنهم كانـوا أحياء . من هؤلاء الأبطال بديع الزمان ابن حمزة البهلوان وعرنوس بن معروف بن حجر .

ـ ٣ ـ

لقد ولد أربعـــة من اولاد حمزة البهلوان الخمسة فى الغربة ، ولكن بديع كان هو البطل الذى احتل المكانة نفسها التى كانت لأبيـه . أحبت أمه سلوى الأمير حمزة حبـــا شديدا ، بعد ان التقت به فى ســـاحة المعركة . وكان أخوها فارس صـــيدا حامى السواحل . يقف أمام حمزة البهلوان بمفرده ليمنعه من دخولها ، وكانت أخته مقاتلة بكل أنواع القتال . تقف الى جواره . وكانت ذكية استطاعت أن تأسر عمر العيار ، الا أنه تمكن بحيلة أن يأسرها ، ويذهب بها الى أخيه حمزة . وكان أخوها حامى السواحل يجالد الأمير حتى ان السيرة لتصفه فى صراعه

مع حمزة بانه : « كان ثابت العزم متين الحيل، لايزيحه الوف من الرجال ، ولا تروعه أسود الدحال ، ولذلك تعب الأمير فى قتاله وانحلت مفاصله ، وأيقن أنه لاينال المقصود وربما تغلب عليه أيضا (قصة حمزة البهلوان ج١ ص ٢٢٠ ـ ٢٢١) · ولكن الأمير حمزة استطاع فى النهاية أن يأسره · والتقى الامير حمزة بها ، فبهت من حسنها ، واعتدال قوامها ، وقد وقعت فى قلبه موقعا عظيما ، وحدثته نفسه أن يتزوج بها ، وكذلك سلوى فانها عندما رأته وقع فى نفسها ، ورأت على وجهه علائم الحب والهيام ، ولقد رأى عمر أنها وحيدة بين النساء ، وطلب من الأمير أن يعتمد عليها ، وأن يتخذها زوجة فهى لاتليق لغيره ، واستمع الأمير الى قلبه ، والى عمر ، واتفق مع المعتدى وأخته سلوى أن تكون له زوجة · واشترطت ألا تتزوج به الا فى المدائن عند زواجه بمهر دكار بنت كسرى ، فأجاب طلبها ، (ص ٢٢٢) · ومرت أحداث كثيرة وزمن طويل قبل أن يتم هذا الزواج · ولحظة اقتراب موعده كانت مهردكار وسلوى تترقبان لحظة اتمامه ، وكانت سلوى مع شوقها للاسراع بالزواج تحسد مهردكار وتتكدر منها ، فهى تعرف أنه لو كان للأمير الف زوجة لايفضل واحدة على مهردكار · وسلوى تعلم أنها ستلاقى بعد مدة من الأمير برودا وفتورا مهما يكن بينها وبينه من الحب والمودة وقد مر عليها من البراهين الدالة على ذلك ، فان الأمير كان يقضى أياما لا يأتى لزيارتها ، مع أنه كان لايطيق تمضية ليلة واحدة لايزور فيها مهردكار وكان لايقدر على النوم دون أن يأتى صيوانها ، يراها وتراه ويسامرها، فضلا عن أكله وشربه على الدوام عندها ، وبقربها ، وكانت لاتعرف كيف يكون حالها مع مهردكار ، وهل تقدر على تحوله عنها اذا أصبح زوجها وانتهت بفكرها أخيرا الى انه ان أكرمها بعد زواجها مثل مهردكار وسوى بينهما فى المعاملة بقيت عنده والا سألته أن يرسلها الى مكة عند أبيه تقيم هناك (ج٢ ص ٨٥) ·

وقد كانت شخصية سلوى حادة معتزة بذاتها صاحبة موقف لاتتراجع عن قرارها · ولقد دخل حمزة عليها ، وعلى مهردكار فى ليلة واحدة ابتدأ بمهردكار ثم ثنى بها · وحين أتى الى صيوانها ، وجده مزينا بكل زينة فاخرة ، ولم يكن أقل بهاء من صيوان مهردكار ، فلاقته مرحبة به ، وقبلت يديه ، وأبدت له كل مؤانسة وملاطفة واستئناس ، وجلست واياه فى سفرة المدام ، الى أن لعبت الخمر برأسيهما ، فنهضا الى المنام ، فعلقت منه فى ليلتها ·· ولقد صرفت سلوى كل عنايتها وجهدها لتجعل الأمير ينصف بينها وبين مهردكار ، فلم تنتفع من ذلك ولا قدرت عليه ، لأن الأمير لم يكن ظالما غير أن قلبه كان مولعا كل الولوع ببنت كسرى ، وما صدق أن نال مراده منها وصارت روجته ، فكان لا يأتى سلوى الا فى الأسبوع مرة ، أو فى كل أسبوعين مرة ، وهى صابرة عليه مؤملة بأن حبه لمهردكار لابد أن يقل ويضعف فيعاملها مثلها . غير أنها كانت ترى حبه لمهردكار قد اشتد وكثر وعظم ، بينما فتر من جهتها وبرد ، فاغتاظت لذلك ، ورأت نفسها حاملا ، فأقسمت أن تثأر من الأمير · كان كبرياؤها يدفعها الى البعد عن الرجل الذى تحب · حاول الأمير أن يثنيها عن عزمها فلم يستطع فهى ترى أنه لاخير فى البقاء فجعل يتلطف بها ، ويعدها بكل خير ، وهى لاتقبله ولا ترضى أن ترجع عن عزمها ، وحاول أخوها أيضا أن يثنيها فلم يستطع ولما رأى الأمير أن لابد من تركها له ، دعا الأمير عقيل وطلب منه أن يسير بالأميرة سلوى الى مكة المطهرة (ص ٩١ ـ ٩٢) ، سافرت الأميرة سلوى الى مكة وبقيت هناك عند الأمير ابراهيم وقبل أن تضع حملها · كان عمر العيار قد أسر عمر بن شداد الحبشى وصقلان الرومى وتركهما يكنسان أسواق مكة عبر أنهما استطاعا أن يهربا الى المدائن · وقد غدرا بالأميرة سلوى وأسراها وذهبا بها الى عدو حمزة روبين الغدار ، فقدمها هدية الى شاه مدينة زوال وكيوال ، فتلقاها بالقبول ، وأراد أن يتخذها خليلة ، وعندما راودها عن نفسها ، لم تتصرف بالحدة هذه المرة ، وانما تعاملت مع الموقف بعقل ، فهى تخشى على مافى بطنها ، فسألته أن ينتظر عليها الى أن تضع حملها ، فانه لايمكن الزواج قبل الوضع ، فاستجاب الشاه

لطلبها ، وانتظر وفى الوقت نفسه خاف أن تهرب منه ، فوضع عليها الحراس والعيون ، وبقيت عنده حتى ولدت مولودا ذكرا ، فلفته واعتنت به ، وربطت فى يده عضادة منقوش عليها اسمها واسم أبيه حمزة البهلوان (ج٣ ٠ ص ١٤٤) وكان ذلك تأكيدا لاستمرار غربة واغتراب الطفل ٠

***

ويختلف عرنوس بن معروف بن حجر ابن أسد فى أن أمه لم تمت عند ميلاده ويتفق معه فى انه ولد غريبا ٠ ولقد تسبب فى ميلاد البطل الغريب جده الرين حنا ملك جنوى ٠ لم يكن هذا الملك موافقا على زواج ابنته مريم من معروف سلطان القلاع والحصون ٠ فخاف جوان على نفسه وأرسل البرتقش ساعده الأيمن بكتاب الى نعنع أميلى ليعطيه مائة بغل محملين بالقماش ويسير به الى دير الشقيق حيث تقيم مريم ، فلقد سقطت مريضة ونصح الطبيب معروفا أن تغير مريم مكان اقامتها وأن تسكن مكانا معتدل الهواء ، وأن تبقى فيه ثلاثة أشهر تعود بعدها ٠ ويبدو أن هذه الوعكة التى أصابتها كانت من أثر الحمل ٠ فاقترح الطبيب أن تذهب مريم الى دير الشقيق فهو أصلح هذه الأمكنة وأقربها لهواء بلدتها جنوى ٠

أخذ البرتقش البغال المحملة بالقماش الى دير الشقيق ودخل على معروف ، وقدم له الهدايا وطلب منه خطابا ليسير به الى صاحب حصن صهيون عماد الدين ، ابن أخت معروف وخرج من عنده وعاد الى معروف ليشكو له سوء معاملة ابن أخته ، فهو لم يهتم بخطابه ، وأنه أساء اليه ، وسب معروفا ، فغضب معروف من ابن أخته واتجه الى قلعة صهيون ليؤدب ابن أخته فخلا الجو للبرتقش فأقام فى الدير والرجال محيطون به ، فأخذ يلاطفهم ويمازحهم ويرق لهم ، حتى استولى على قلوبهم ، وسلموا له فى أمورهم ثم طلب نارا لأن الحمى قد أخذته ، فألقى فيها البنج فانعقد الدخان وعبق ذلك المكان فشم جميع الرجال ، فثقلت رءوسهم ووقعوا على الأرض من ساعتهم ، واذا به تركهم على حالهم وصعد الى أعلى المكان ، وسار حتى وصل الى مكان نوم مريم ، وأخرج منديلا مطبقا بالبنج الطيارى ، فرده على وجهها وهزها ، وتأكد أنه القى النوم على النوم ، وجعلها فى كيس وحملها خارج الدير ، وسار بها حتى وصل الى يافا ، فدخل على ملكها ، فطلب منه أن يغادر يافا فورا ، فهو لايستطيع أن يحميه من معروف ، فنزل بها الى البحار وسار طالبا جنوى ٠ وأفاقت مريم بعد ثلاثة أيام ، فوجدت نفسها فى غليون فى عرض البحر مع البرتقش ، وادركت مريم كل ما يرمى اليه ، فبكت بكاء شديدا ، وسلمت أمرها لربها ٠ وتوكلت عليه فى كل أمورها ، وتوسلت اليه بخير البرايا ، وجعلت تطلب الفرج من الله ، وبينما كانت تطلب الفرج من صاحب الفرج ، واذ بالبحر قام وقعد ، وخرجت أرياحه من سائر الجهات ، وغضب البحر باذن مدبر الأمر وعصفت الرياح كما يريد الفتاح ، وقويت الرياح حتى انكسر أحد ألواح الغليون ٠ مرت ثلاثة أيام والبحر غاضب لايهدأ والرياح عاصفة ليل نهار والقبطان عاجز عن تسيير الغليون ٠ وفى اليوم الرابع هدأ البحر وراق وظهرت الشمس والقمر فأخبر القبطان من معه أن عليهم أن يتوقفوا عند جزيرة العبرانيين فان فيها أخشابا كثيرة تمكنهم من اصلاح السفينة ٠

وساروا بالغليون الى أن أتوا الى تلك الجزيرة ، وقف الغليون على مينائها ، وطلعوا الى البر ، وتاوهت مريم فقد جاء المخاض ، وقد أحست بالطلق ، وزاد عليها الألم ، فأخبرت البرتقش أنها تريد أن تقضى حاجة ، فأشار عليها أن تقضيها داخل دير قريب منهم ، حتى تكون بعيدا عن الرجال ٠ كان يعلم أنه ليس لها من سبيل الى الفرار ، فقد كان الدير خرابا من مدة سيدنا سليمان بن داود عليهما السلام ، وكان الجن اذا أرادوا أن يهربوا هربوا منه ، فهو مقفر لم يمر عليه أحد من البشر ، ولم يسكنه طير ولا وحش ولا يراه شمس ولا قمر ٠ ولم تكن مريم تعلم من أمر الدير شيئا ٠ كان كل ما يعنيها أن تجد مكانا تستقر فيه ، لتضع مولودها ٠ سارت الى الدير ، وهى

بذكر اسم الرحمن وتتوسل بسيد ولد عدنان ، فلم يمنعها من ذلك مانع باسم الملك الحافظ الرافع ، فما أن دخلت الدير حتى رات فيه حوضا كبيرا ، وهو من الحجر الأزرق ، فنزلت داخله ونزعت سراويلها ، وقد اشتدت عليها الحال ، وهي مسلمة أمرها الى ربها ، فسهل عليها أمرها فلم تلبث الا ساعة حتى وضعت غلاما ذكرا ، كأنه البدر اذا تكامل في ليلة أربعة عشر ، له خال أخضر ، على خديه قرص عنبر يفوح عليه ، فلما وضعته أخذتها الحيرة فلم تعرف ما تصنع وازدادت حيرتها ، وخافت على ولدها من الكفار فبكت بقلب حزين ، وفؤاد غبين ، فقد كانت حيرتها تتصاعد الى ذروتها ، فليس لها من ملجأ تهرب اليه ، وليس للغلام من سبيل للنجاة .

ويبدو أن حزنها أثر في نفس الجن فاذا بصوت يقول لها : « يا خلق الله قد أحرقتينا بنارك ، وأفجعتينا ببكائك ، وما حل بك ، ثم طلب منها أن تخرج البقجة ، التي اقترح عثمان بن الحبلة على بيبرس أن يأخذها هدية لمعروف ، كانت الهدية عبارة عن بدلة مولود صغير فيها مطوة وحزام صغير ، وابرة وموسان، ولفة صغيرة ، وقد وضع جميع ذلك في بيت صغير من الجلد ، وقد طلب ابن الحبلى أن يعطى معروفا هذه الهدية لزوجته ، وعليه أن يوصيها الا تنام ، ولا تقوم الا بها ، ولا تفارقها أبدا ، لأنه لابد أن يحصل لذلك سبب وأى سبب ، وقد تحقق قول ابن الحبل ، وجاءت لحظة حاجتها اليها ، وقد أخبرها صاحب الصوت بما تصنع بالهدية ، فعليها أن تلبس المولود البدلة ، وكيف تستخدم الابرة ، فلم تكن الأميرة مريم تحسن استخدام يديها ، فاخبرها كيف تستخدم المطوة والمقص والموسين والخيط ، واستطاعت أن تقطع سرة الغلام ومرسته ، وكحلت عينيه ، وألبسته البدلة ، وحزمته ، وفرشت ثوبها له في ذلك الحوض ، ووضعت الغلام عليه ، وقبلته بين عينيه ، وزادت بها النيران ، والتهب منها الفؤاد وتحيرت وتنهدت وقامت على صلبها وأودعته عند الملك الديان الذى من قصده لايطرد عن بابه عبده ، فهي تأمن عليه هنا في الدير مع الجن ، أكثر مما لو اخذته معها في الخارج ، فانها تخشى عليه ان يرميه البرتقش ومن معه الى البحر ، وهي على يقين أن الذى أوجده لاينساه ، ولايتركه يجوع ويعطش ، فهو آمن عليه منها ، فبهذا حكم ، وقدر ، ثم وضعت رأس الغلام وتاوهت وبكت» (سيرة الظاهر م٢ جـ٢ ص ٨٨ - ١٠٣).

ثم خرجت وقد شعرت بثقة في أهل خدام المكان . ووقفت أمام بابه وحادثت خدامه : « أقسمت عليكم ياخدام هذا المكان ، وعمار تلك الأرض ، والاوطان ، بحق من خلقكم ، وأنشاكم ، وعلم سركم ، ونجواكم ، وبحق السيد سليمان بن داود عليهما السلام ، وبحق موسى ابن عمران ، والكتب الأربع ، والقرآن ، وبحق محمد سيد ولد عدنان ، وبحق ماتعتقدون من الأديان : أنكم تحرسون هذا الصغير وتحفظونه من كل كبير وصغير ، ولاتسلموه لأحد من الناس ، الا لمن يحلف لكم بالأقسام ، والأيمان أنه ياخذه ، ويوصله الى أمه وأبيه ، وان خالفتمونى استغيث عليكم بالله وأشكوكم الى رسول الله يوم القيامة . والعوض على الله ، وديعتى عندكم ، فاحفظوها ، ووصيتى اليكم فلا تنسوها ، وان فرطتم فى كلامى ، وأهملتم أمر غلامى ، يرسل عليكم شواظا من نار ، ونحاس ، فلا تنتصران ، ثم انصرفت الى الغليون » (ص ١٠٤) وقد تركت الابن لقدره يواجه غربة واغترابا وقد فقد أبويه .

- ٤ -

وهناك ابطال ولدوا فى يتم ولم يولدوا فى غربة . ومن هؤلاء ضاراب بن بهمن ، وسيف بن ذى يزن والصحصاح بن جندبه الكلابى ، فقد ولدوا فى يتم ولم يولدوا فى غربة .

لقد كان وجود ضاراب نفسه غريبا فهو ابن الملك بهمن . وكان هذا الملك جبارا عنيدا ، وفارسا صنديدا ، يعبد النار دون العزيز الجبار ، ويسجد

لها فى الليل والنهار ، لا يعرف الحلال من الحرام ، ولا يرعى مودة ولا ذمة ، ولم يلد الا بنتـــا ذات جمال رائق ، وقد قويم ، اسمها وردشاه ، وذات يوم دخل عليها وراودها عن نفسها ، ولم يكن دينه يمنعه فمانعته ، الا أنه اغتصبها بما له من القوة ، والسطوة ، والمهابة ، فراحت منه حاملا بأمر الله تعالى · ولم يمض على هـذه الحادثة وقت طويل ، حتى هلك الملك · ولما لم يكن لهذا الملك من يرثه سوى ابنته وردشاه ، لذا فقد اتفق أرباب الدولة ، والوزراء ، والقواد على أن يعرضوا عليها تاج الملك ، فقبلت هذا العرض وما مضت على ذلك الا أيام قليلة حتى ولدت ولدا ذكرا · (قصـــة فيروزشاه جـ ١ ص ١ ، ٢) ·

كان يبدو وكأن الأمر تم بصورة طبيعية الا أن هذا الميلاد حدد للمولود البطل طريقه وهو الغربة والاغتراب ·

واما سيف بن ذى يزن فقد كانت امه قمرية ، جارية اعجمية من جوارى ملك الحبشة سيف ارعد ، ارسلها هدية الى ابيه ·

لقد كان ذو يزن أبو سيف يمثل خطرا على سيف أرعد ، فلقد طلب الملك ذو يزن أرض الحبشة ، والسودان ، فسار تتبعه عساكره الأبطـــال ، والشجعان ، المعودون على الضرب والطعان ، حتى وصلوا الى أرض خضرة وعيون جارية منحدرة ، فتعجب الملك ذو يزن من تلك الأرض النقية البيضاء الكافورية ، وفيها واد من الأودية الحسان قد زخرف بزخارف الجنان وفضله على جميـــع الأودية الملك الديان ، وهو ذو روح وريحان ، وروضة وبستان وارواح وغيطان ، وفنون وأفنان ، وجمال حسان ، كأنهن متن حسام يمان مجرد من غمده ، أو ثعبان سلخ من جلده ، يفيض ماؤه فيضانا ، وســواقيه وأشجاره باسقة ، وأطياره ناطقة ، تسبح من له العزة والبقاء يتضاحك الزهر من جنباته ، وتعبق نفحات المسك من حافته ، وقد اجتمع فيـه من الطيور ، والبلبل ، والشـــحرور والزرزور ، والقمرى ، والحمـــام ، والكركى ، والهـــزاز ، والصقور ، والشواهين ، والجوارح ، والفـواهد ، وطيور البحر ، والنسور العادية ووحش البرية ، والغربان النوحية ، والحمائم الأهلية · فقرر الملك سيف أن يبنى عليها المدينة الحمراء · وعنـــدما تم بناؤها واستقر عليها ذو يزن عاصمة لملكه ، أرسل ليحضر جميـــع أهله وأقاربه وعشـــيرته وفرسانه ، ولما وصلت أخبار ذى يزن لسيف أرعد صـــار الضياء فى عينيه ظلاما ، وغضب غضبا شديدا ما عليه من مزيد وشخر ، ونخر ، وكفر ، وتجبر ، وسب الشمس ، والقمر ، والتفت الى وزيره سقرديس ، يسأله النصح ، فاقترح عليه أن يهدى الملك ذى يزن بجارية يكون على يديها هلاكه · ونفذ الملك سيف نصيحة وزيره فأرسل اليه قمرية أحسن جواريه · وقد أعطـاها حقا صغيرا فيه مثقال من السم الزعاف ، وأوصاها أن تختلط بالملك ذى يزن . ثم تضـع له السم فى الطعام ·

خبأت قمرية الحق بين ذوائب شعرها وهى تلتقى بالملك سيف الذى أعجب بها ، غير أن وزيره يثرب قد شك فى أمرها ، فهو لم يثق بها وظن أنها قد تكون جزءا من مكيدة ودسيسة وأخبر ملكه بذلك ، وبينما هما يتحادثان فى أمر الجارية ، اذ برسول وزير سيف أرعد بحر قفقفان العربى الأصل يصل ليبلغ الملك بأمر هذه الجارية ، فصعد الملك الى قصره ، وسيفه مشهور فى يمينـــه ، ودخل على جاريته ، فوجدها كالشمس المضيئة ، واستطاعت بلباقتها وذكائها ، أن تحتوى الملك ، وعندما سألها عن الحق لم تنكر وانما أخرجته سريعا وأعطته له وقد قررت أن تؤجل هذا الأمر الى وقت آخر · ولما أخذ الملك الحق أحبها حبا شديدا ، ما عليه من مزيد ، وواقعها ، فحملت من وقتها وساعتها ·

وعندما علم ذو يزن بحملها ازداد حبه لهـــا وحكمها فى قصره ونهيـــه وأمره ، وعلى جميع جواريه ونسائه ومحاظيه وأقاربه وذويه ، وأعطاها الحكم على جميع ما تملكه يده من المال ، والفضة ، والذهب ·

وبعد ستة أشهر على الحمل مرض الملك ، ولم يعلم ان كانت قمرية قد عملت له شيئا من مكرها ، أم أن ذلك من عند الله تعالى ، فانقطع عن النزول الى الديوان ، ولزم الفراش ، ولما ازداد عليه أرسل للوزير ، وأحضر جمـاعة من حجابه ، ونـوابه ،

وجميع المقدمين على الجيوش ، والأبطال ، وخواص أهل مملكته ، وكثير من أهل دولته ، وأهله ، وأقاربه وأبلغهم وصيته · فيذكر فيها أن قمرية حامل ، وأنها ستظل حاكمة عليهم بعده حتى تضع حملها ، ثم تربيه حتى يبلغ أشـــده ، فان كان المولود ذكرا ، فهو الحاكم ، وان كانت أنثى فزوجها هو الحاكم عليهم ، فتعلن الجميع السمع ، والطاعة للملك ، ولم تمض أيام قلائل على ذلك حتى مات الملك · وتولت قمرية على المملـــكة ، وحكمت ، وأمرت ، وولت وعزلت مدة من الزمان ، الى أن اكملت أشهرها ، وجاء وقت ولادتها ، فجـــاءها الطلق باذن خالق الخلق ، فوضعت غلاما ذكرا كانه البدر اذا بدر ، في ليلة أربعة عشر ، على خده شامة خضراء كما كانت على خد أبيه ، لأن ملوك التبابعة تعرف بهـا من قـــديم الزمان (م ١ ص ١٤ ــ ٢٦) · لقد تسبب يتم سيف ســـاعة مولده في غربته واغترابه ·

***

وكما ولد سيف يتيما فقد ولد الصحصاح جد ذات الهمة يتيما فقد مات ابوه وظهرت علامات الحمل على امه حسنا بعد أيام قلائل من موته · فخافت ذل السؤال ، وقصدت أخا زوجها الأمير عطاف فوجدته جالسا بين السادة من قومه فتركته وتوجهت الى زوجته ــ فوجدتها حاملا ــ فشـكت اليها حالها وما انتهى اليه أمرها ، فتعطفت عليها زوجة الأمير وسألتها أن تقيم عندها وأفردت لها مكانا وسط بيتها · وعندما عاد الأمير عطاف من مجلسه أخبرته زوجته بخبر حسنا ، فدمعت عيناه شـفقة على زوجـة أخيه ، وسألها أن تكرمهـا · وبقيت حسنا الحامل ، الى جوار زوجة عطاف الحامل أيضا حتى كملت لهما الأيام ، واعتراهما الطلق ، كان ذلك في يوم واحد بقدرة الاله الخالق الماجد ، وكل واحدة منهما في جانب ، وعندهما القوابل · وكان أول من سهل عليها حسنا امرأة جندبة ، فوضعت ولدا ذكرا كانه البدر اذا بدر · ووضعت زوجة عطاف بنتا كانها قمر طالع ·

(قصة الأميرة ذات الهمة م ١ جـ ٢ ص ١١٤)

وقد كان ذلك الميلاد أيضا السبب في اغترابه ثم غربته ·

- ٥ -

واذا كان اليتم قـد سـبب غربـة البطـل واغترابه ، فان هناك أبطالا ولدوا في اليتم والغربة معا · من هؤلاء الأبطال جندبة بن الحارث الكلابي والهجرس بن كليب وعلي الزيبق وأيتام بني هلال .

***

لقد مرض الحارث مرض الموت وزوجته الرباب حامل ، فلم يمض وقت طويل حتى قضى نحبه ، والحق بربه · فلما مات اختلفت العرب من بعده ، وفرح أكثرهم بموته ، فقد كانت العرب في ذلك الزمان ، بين قاتل ومقتول ، وناكل ، ومنكول ، وكانت العرب تعظم الحارث ، لأجل شجاعته وقوته وبراعته لأنه قهر العربان ، وأباد الشجعان ، وأراد العربان بعد موته أن يشنوا الغارات على حيه ، وأهله ، وحريمه ، وعائلته ، وينهبـــوا أمواله ويهتكوا عياله · فلما نظرت زوجته الرباب الى ذلك الهوان بعد العز ، ورأت أن العرب قد نووا سلبها ونهب أموالهـــا تذكرت الحارث ، وطيب أوقاتها معه ،وشجاعته فبكت عليه بكاءا شديدا ، وقررت أن تغادر الحي لتذهب الى أهلها ·

وكان الكثير من عبيدها قد طلبوا القفار ، خوفا من الفتن ، والشر ، وقد استقل كل منهم بجارية من جواريها ، ولم يبق معها سوى غلام اســـمه سلام ·

وذات يوم طلبت منه أن يأخذها تحت ســـتر الليل الى حلة أهلها فهي تخشى أن يأتي أحد ملوك العرب يغصبها على نفسها ، ويتشفى فيها القريب والبعيد ، فقد أقسمت ألا تطاوع أحدا من الرجال ، لا من الأخيار ، ولا من الأشرار ثم ركبت وسار بها العبد في ظلام الليل ، ثم خرج بهـــا عن طريق الحي ــ وهي لا تعلم ــ الى حي آخر من أحيـــاء العرب أميره يقال له دارم · وحين قرب من الحي ، عرج عن الطريق ، وقد حدثته نفسه بوصالها ، لما رأى حسنها وجمالها ، ووسوس له الشـــيطان أن يفعل الفعل القبيح ، فراودها عن نفســـها ، فاعتصمت ، وتوسلت اليه أن يتركها حفظا للتربية، وألا يضيع قدرها بين العرب ويتركها في عار · ولما أصر على فعلته دافعته عن نفسها وسبته فهو أخس العبيد وهي قد رفضت هذا الأمر نكاحا ، ولن ترضى

به سفاحا · ثم انها بكت ، والعبد لا يرحمها . وتقدم ومد يده اليها ، وأراد الوثبة عليها ودفعها بين ثدييها ، فسقطت على ظهرها ، ومن شـــدة الدفعة تدفق الدم ، ولحقها الطلق · فكان ميلاد ابن الحارث قد اقتربت لحظته · والعبد لا يرحمها . وأخذ يشدها ، ويجرها جرا الى ماء قريب منها ، فطلب منها أن تغتسل من ذلك الدم لتواصله ، وابتعد عنها قليلا وانتظر حتى تنتهى من غسلها ، بينما الرباب بجوار النهر تبكى ، وقد ازداد ألمها واشتد الطلق عليها ، فتمخضت ، وتوجعت ، وتمنت الموت من شـدة ما عانت ، وبعد ساعة وضعت ذكرا ، كأنه فلقة قمر . فقمطته بخمارها ، وعلقت عليه قصبة من الفضة · وفيهـــا الورقة المكتوب عليها حسبه ونسبه ومن أى العرب قومه وأهله ، وأخذته فى حجرها ، وألقمته ثديهـــا ، ففتح عينيه ، وصارت تنظر اليه ، وتذكرت ابوه الحارث وتحسرت على ما يحدث لها ولابنها · سلمت أمرها الى الله ، وأخذت ترضع ابنها وتتأمله ، واذ بعبدها سلام يأتى اليها ، وقد طال عليه الانتظار ، فرأى فى حجرها طفلها وهى ترضعه ، فأصـابه الغضب ، وقد آيس من وصـالها ، وافهمها بأنها عصرت بطنها ، وأنزلته حتى لا يقربها ، ولا يتمتع بها ، فجذب حسامه وضربها على الهـــام فطير رأسها ، فوقعت على الأرض ، ومضى العبد الى بعض الجبال تاركا الرضيع ليواجه مصـــيره فى غربة واغتراب ·

(قصة ذات الهمة م ١ ص ٨ ــ ١٤)

***

وقد ولد رومزان بن الملك عمر النعمان غريبا ويتيما فى ظروف تشبه ظروف مولد جندبة ، وان تغايرت مأساة أمه كثيرا عن مأســـاة الرباب أم جندبة ·

لقد ادعى افريدون ملك القسطنطينية فى رسالة الى الملك النعمان أن أحد ملوك العرب قد وجـــد كنزا من كنوز الاسكندر فيه ثلاث خرزات مدورات على قدر بيض النعـــام · وتلك الخرزات من أغلى الجواهر لا يوجد لها نظير وكل خرزة ، منقـوش عليها بالقلم اليونانى أمور من الأسرار ولها منافع رخواص كثيرة · ومن خواصها أن كل مولود عملقت عليه خرزة منها لا يصيبه ألم ولا يحم ولا يسخن فلما عرف ما فيها من الأسرار أرسل بها الى الملك افريدون مع هدية ثمينة من التحف والمال · وادعى الملك افريدون أن ملك العرب أرسل اليه مركبين فى أحدهما المال ، وفى الثانى الرجال ليحرسوا المال فتعـــدى عليـهم رجال الملك حردوب حاكم قيصرية · ويطلب الملك افريدون من الملك عمر النعمانى أن يرسل جيشا لتأديبه · واستجاب الملك لطلب افريدون فأرسل ابنه شركان على رأس جيش لتـأديب حاكم قيصرية وفى الطريق التقى بابريزة وأحبها فأخبرته بأن قصة الملك افريدون مختلقة ، فهو يريد الانتقام من أبيه · فعاد شركان من حرب أبيها وحملها معه الى بغداد · وهناك أعجب الملك عمر النعمان بابريزة ، واشتعل قلبه بحبها ، فلما ازداد هذا الحب ، لم يجـــد لنفسه خلاصا منه ، فنصحه وزيره أن يشرب معها الخمر . وأن يضع فى القدح الأخير قطعة من البنج · وفعل الملك بنصيحة وزيره فعلقت منه فى نفس الليلة . ولما أفاقت طلبت من جواريها أن يمنعوا عنها كل من يريد الدخول بحجة مرضها ، وظلت محجوبة عن الناس حتى تكامل حملها فأخبرت جاريتهـــا مرجانة بعزمها على الرحيل الى موطنهـا لتلد بين أعطاف أبيها وأمها وطلبت من جاريتها أن تجد رجلا يسافر معهما ليخدمهما فى الطريق · ولم تـــكن الجارية تعرف سوى عبد من عبيد الملك اسـمه الغضبان ، وعندما رآها وقعت فى قلبه فعشقها ، وانتظر حتى وصلوا بين الجبال وقربت المســـافة بينها وبين بلدها ، وقد أحست بالطلق فطلبت من العبد أن يتوقف ومن جاريتها ان تقوم بتوليدها · وما أن رآها العبد قد نزلت عن حصانهـا حتى شهر حسامه وطلب منها الفاحشة ·

وقد ولدت غلاما ، وسألته أن يتركهـــا حتى تصلح الجنين ، وتصلح شأنها وترمى الخلاص وبعدها ان قدر عليها فليفعل ما يريد ، فرفض فقاومته وهى تنشد :

ولو قطعت بالســـيف اليمانى
لمـا خليت فحاشا يرانـــى

من الأحـرار والـــكبراء طـــرا
فكيف العبد من نسل الزوانى

وحين أصر العبد وأدرك أنها لن تعطيه نفسـها غضب غضبا شديدا وتقدم اليها ، وضربهـــا

بالسيف فقتلها ، وساق جوادها قدامه بعد أن أخذ المال ، وفر بنفسه فى الجبال » ·

(الف ليلة وليلة ـ الليلة ٥٩ ـ ٦٧)

لقد ماتت أم رومزان ساعة ولادته وفقد أباه ليعيش غربة طويلة ·

★★★

ولقد ولد الهجرس أيضا فى ظروف غريبة بعد أن قتل خاله جساس والده كليبا ، فاحتدم الصراع بين أهل أبيه وأهل أمه الجليلة · طرد المهلهل زوجة أخيه ولم يكن يعلم أنها حامل فخرجت الى بيت أبيها لتلد الهجرس بن كليب فكان طرد المهلهل للجليلة مسببا لغربة ابنها الهجرس واغترابه عن عالمه ·

(قصة الزير سالم ص ١٣٣) ·

★★★

ولقد ولد على الزيبق بعد مقتل أبيه حسن الغول غريبا يجهل أصله · كان أبوه واحدا من أهم رجالات أحمد الدنف والمقدمين عنده ، وكان أحمد الدنف مقدما لدرك بغداد يعمل تحت يده جماعة من المقدمين والعياق والشطار ·

وكانت دليلة المحتالة بنت شهروان من أخبث الناس وأمكر الخلق · استطاعت أن تهزم أحمد الدنف وأعوانه ، وأخذت منصبه ، وجلست مكانه ، وعزمت على قتل أحمد الدنف ، خوفا أن يسترجع منها محافظة الدرك · فخاف أحمد الدنف من من شرها ، فهرب الى مصر ومعه بعض أنصاره ومنهم حسن رأس الغول ·· واستقر بهم المقام فى مدينة الاسكندرية فهى مسقط رأسه ·

سكن حسن بر مصر وتزوج بفاطمة اللبوة بنت الشيخ نور الدين قاضى الفيوم · وكانت فاطمة على قدر كبير من الشجاعة ، حتى انها بارزت أحمد ابن البنى أشجع فرسان عصره وقتلته ، وصارت تتزيا بزيه · وكانت تتميز فضلا عن شجاعتها بجانب عظيم من المحاسن والكمال ·

وقامت مناقشة بين صلاح الدين الكلبى مقدم درك مصر وبين حسن رأس الغول ، انتهت بأن استطاع ابن الكلبى أن يغدر به بأن أرسل له جارية قدمت له السم فى الشراب · وخافت فاطمة منه فانتقلت من الدار ، ولم تمض الا أيام قليلة حتى وضعت غلاما تلوح عليه علائم السعد واليمن والاقبال والرغد والدلال » ·

(سيرة على الزيبق ص ١ ـ ٧) ·

وهكذا كان مولده يتيم الأب غريبا ·

★★★

وهناك أبطال ولدوا فى اليتم والغربة ميلادا جماعيا وهم أيتام بنى هلال · والأيتام مصطلح يطلقه الراوى الشعبى على الجيل الذى ولد معظمهم فى اليتم والغربة من أبناء بنى هلال بعد فتح تونس وكذلك الأطفال الذين رحلوا مع أمهاتهم ، أى أن هناك ثلاثة أنواع من الأبناء فى هذا الجيل ، أبناء ولدوا فى يتم وغربة وهم الأكثر عددا ، وأبناء ولدوا فى غربة وأبناء رحلوا مع أمهاتهم وهم فى أوائل مرحلة الطفولة ، وقد مات آباؤهم قبل رحيلهم · والأبناء الذين ولدوا فى الغربة لم تذكر الروايات سوى ابنا أبى زيد الهلالى سلامة ، زيد وعلى أبو الحلقان ·

تتناول الأيتام فى فصل كامل روايات ثلاث للحاج عبد الظاهر والنادى عثمان وعوض الله عبد الجليل · وتجمع الروايات الثلاث على أن رحلة الأمهات قد بدأت حين استولى دياب على الحكم ، وفقد أبوزيد بصره حزنا على موت حسن السلطان وحكم عليه دياب أن يعمل على بير خليفة سبالا ، بملأ للنسوة دلاءهن وقد قرر أن يقتل الأطفال وأن يبقر بطون الحوامل حتى لا يظهر من بنى هلال فرسان يحاولون أن يثأروا لأهلهم وينازعوه السلطة ، علم أبوزيد بما ينوى أن يفعله دياب فاستدعى الجاز زوجته السابقة وابنة عمه وبنت السلطان سرحان من شمة بنت الحسب سيد النسب ·

تلعب الجاز فى هذا الجزء الدور الرئيسى فى حماية الأمهات الحوامل والأيتام فى غربتهم · ولقد حازت هذه المرأة اعجاب الجمهور من مستمعين ودارسين حتى ان شوقى عبد الحكيم يراها فى موقع الكاهنة القمرية · والأم لهذا التحالف القمرى » (سيرة بنى هلال ص ٢١) · وقد وصفت الجاز باوصاف كثيرة ، ولكن الشىء الواضح للباحث أن أجزاء كاملة من أحداث السيرة

بنيت وفق تصرفاتها ، فهى التى اقترحت توجيه أبى زيد ليرود الغرب ·

وكانت القوة التى تجمع الهلاليين فى معركة الغرب ، تراقب معنوياتهم وترفعها حتى لا تسقط فى معركة كبيرة كهذه ، وهى التى أوحت الى أهلها بابعاد دياب عن المعركة حتى تحين اللحظة الحاسمة · وحين تحتاجه توحى باخراج الخفاجى لملاقاة الزناتى خليفة · وكانت وراء كل التدابير الحاسمة فى السيرة منذ أن بدأت التغريبة · ومن هنا كان طبيعيا أن يعطيها والدها الثلث فى مشورة القبيلة وهى ابنة أربعة عشر عاما ، وأن يجمع بنو هلال بأن لها حق فى ارث أبيها فى الملك بوصية والدها ، فيكون لها الثلث فى المشورة وبعد وفاته لا يقضى أمر دونها · ولا يفتأ يذكرها الراوى الشعبى النادى عثمان :

ست العيون الرياشى
كلامها وسط العرب جاز
كلامها مصدق وماشى

وعند التغنى بها لا تنسى الرواية أن تذكر دائما أنها امرأة · وهى نفسها لم تنس أنوثتها ، فهى الفتاة الجميلة صاحبة المشورة :

بعتوا للجاز اربع مراسيل
قال يا عزك يخبروك
احضرى يا ست الخلاخيل
ولاد عمك عازوك

ولكنها كانت تتخلى عن أنوثتها وتتناسى عشقها للرجل وتترك كل ما يتصل بوجودها فى سبيل القبيلة ، فقد تركت زوجها الأمير شكر الذى تحبه لتصحب بنى هلال فى رحلة التغريبة ، وكانت علاقتها بأبى زيد فريدة ، فلقد كانت المرأة المقابلة له والمساوية له فى وقت واحد · كما كانت هى المرأة الوحيدة التى لجأ اليها أبوزيد فى محنته بعد أن فقد بصره وحكم عليه أن يكون سبالا على بير خليفة · فاستدعاها أبوزيد ، فهى أقدر النساء واقواهن ، انها الوجه الآخر له · ولو تحول أبوزيد الى امرأة لكان الجاز ولو تحولت الجاز الى رجل لكانت أبازيد ، فبعد أن أنزل دياب غضبه على بنى هلال وقرر أن يقتل الأطفال فى الفجر وأن يبقر بطون الحوامل ، سرى الخبر الى أبى زيد فاستدعى الجاز ، فتذهب اليه وتصور السيرة حزن كل منهما وماتزال الرواية تصف الجاز بأم العيون الكحايل، والحزن يطغى على أبى زيد ويرهقه كما يروى عوض الله :

ولا عقده ان ما كانت اتحلت
وعلى يد ولد الشريفه
وفاح الخبر للجاز
وام العيون الكحايل
ولمت بنات الهلايل
ولمت بنات دريد ودى ما فى الهم جاز
وبحياة طرفة لمانه
وراحت للهلالى سلامه
وراحت لرئيس نجد
يلموس الأراضى المخيفه
وعميان وصايبه الوجد
ياخسارة وليد الشريفه
ياخسارة البطل ابوزيد
يكون على البير سبال
يكون سبال على البير

ويتفق النادى عثمان وعبد الظاهر فى اسم هذا البير بأنها بير خليفة بينما تسمى فى رواية عوض الله عبد الجليل « عين توزه » · وتذكر رواية النادى عثمان اللقاء الذى تم بين دياب وأبى زيد بعد أن عرف أنه فقد بصره ، فتنمر وأخذ يسب أبازيد ، وقد تدخل والده متشفعا فيه :

دياب قال له غور من وشى يا قوار
واحكم وارسم بكيفى
لحسن اقوم حمقان آخذ راسك بحد سيفى
وقال غور من وشى يا قوار
انا ابو سؤال ع الكل راضى
لحسن اقوم حمقان القحك ع الأراضى
تعالى ، قال له ايا عبد ياكير
تبقى العواقب سلامه
ومعاك غلضت الصراصير
نفخوك بقولة سلامه

انتظرت الجاز رأى أبى زيد انها اللحظة الحاسمة التى يتحدد فيها مصير بنى هلال ومستقبلهم · **ويتغير الموقف فى السيرة · فبعد ان كانت المشورة للجاز** ، فيطلب منها أن تذهب الى محمود **والفعل للجاز** ، فيطلب منها أن تذهب الى محمود البياضى ، وتخبره أن أبا زيد يرسلهم اليه ، كما فى رواية الحاج عبد الظاهر أيضا · وفى رواية النادى عثمان تذهب الجاز الى أبى زيد للمشورة :

قالت له تعالى ايا بركات

دياب قايم بركات

راح يفقع كل التقيلة

فيوصيها أبوزيد أن تذهب الى محمود البياضى حاكم مكناس وابن عم الزناتى خليفة ·

ولقد ولد فى الغربة بريقع كما ولد ابن القاضى بدير ·

ويروى الحاج عوض الله أن ناعسة الأجفان بنت زيد العجاج قد أصابها الطلق فى الطريق وقبل أن تصل الجاز الى موقع الرحلة الأخير فتتركها تلد فى البرية وتمضى فى طريقها · وتختلف رواية النادى عثمان عن رواية عوض الله فى أن الناعسة لم تلد فى الطريق وانما ولدت فى الغربة الجديدة على أبو الحلقان ·

وعلى كل فهو ميلاد فى غربة واغتراب ·

***

لقد كان ميلاد البطل بهذه الصور المتعددة المحدد لطريق البطل أن يعيش غربة واغترابا حتى ولو كان مولده بين أهله ، فان طريق الغربة والاغتراب يمثل الدافع المهم للبطل لتحقيق وجوده ويحقق بذلك التناغم بينه وبين عالمه ليخرج من الاغتراب ويدخل فى مرحلة الاعتراف والتعرف به بطلا على الجماعة ، وقائدا وحافظا على مقومات وجودها ·

***

المصادر والمراجع

اولا : المصادر :

(أ) النصوص الشفاهية :

ـ مواليد أبى زيد الهلالى : رواية شفوية لعبد السلام حامد بالأقصر ، جمعها د · أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٨/٩/١ ·

ـ أبو زيد الهلالى ، رواية شفوية للحاج عبد الظاهر بالكرنك فى صعيد مصر جمعها د · أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٨/٨/٢ م ·

ـ مواليد أبى زيد الهلالى ، رواية شفوية لعوض الله عبد الجليل ، بالحجز بحرى مركز ادفو ، جمعها د · أحمد شمس الدين الحجاجى فى ١٩٧٩/٣/٢٧ ·

(ب) النصوص المدونة :

ـ الف ليلة وليلة ·

القاهرة ·طبعة مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى، (د · ت) ·

ـ سيرة بنى هلال ·

بيروت : دار الكتب الشعبية ، (د · ت) ·

ـ سيرة الظاهر بيبرس ·

القاهرة : عبد الحميد أحمد حنفى ، (د·ت)·

ـ سيرة على الزيبق ·
القاهرة ·

ـ سيرة عنترة بن شداد ·

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، ١٩٦٢ م ·

ـ سيرة الملك سيف ·

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، (د · ت) ·

ـ قصة الأمير حمزة البهلوان ·

ـ مواليد أبى زيد الهلالى سلامة رواية شفوية لجابر أبو حسين · آبار الوقف ـ مركز اخميم ·

ـ من أقاصيص بنى هلال ، رواية عن شيخ ليبى من جادو ، جمعها عبد الرحمن قيقة،

قدم لها ونقلها الى العربيـــة الفصحى الطاهر قيقـــة ، تونس : الدار التونســـية للنشر ، ط٢ ، ١٩٨٥ م .

ـ قصص أبى زيد الهلالى ســلامة ، جمعها بترسن من عرب الشوا فى شـــــمال نيجيريا ونشرها فى كتابه :

Patterson, J.R. Stories of Abu Zaid The Hilali In Shuwa Arabs, London, 1930.

القاهرة : مكتبة الجمهورية ، (د . ت) .

ـ قصة الأميرة ذات الهمة .

القاهرة : مكتبـــة مصطفى البابى الحلبى ، ١٩٦٢ م .

ـ قصة الزير سالم ، أبو ليلى المهلهل .

بيروت : دار الكتب العلمية ، (د . ت) .

ثانيا : المراجع :

ـ الفردوسى ، أبو القاسم . الشاهنامه . **ترجمة الفتح بن على البندارى . نشر وتقديم : عبد الوهـاب عزام** . القـــاهرة : دار الكتب المصرية ، ١٩٣٢ م .

ـ عبد الحكيم ، شوقى : سيرة بنى هلال . بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣ م .

ـ عياد ، شكرى محمد : البطـل فى الأدب والأســاطير . القاهرة : دار المعـــرفة ، ط٢ ، ١٩٧١ م .

Ragland, Lord., The Hero, New York New English Library, 1979.

Rank Otto. The Myth of The Birth of The Hero, New York, Alfred A. Knopf. Inc., 1964.

***

الزناتى خليفة بطل المغارب
والراوى الشعبى المصرى

تنـويه :

حدث خطأ فى ترتيب بعض أسـطر صفحة ٨١ والعمـود الأول من صفحـة ٨٢ من مقـال « الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى » للأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى ، المنشور بالعدد السـابق من المجلة (٣٠ ـ ٣١) يناير ـ يونية ١٩٩٠

والمجلة اذ تأسف لحدوث هذا الخطأ فانها تعيد نشر هاتين الصفحتين بعد تصحيحهما

يروى النادى عثمان :

يابا محدش فى الكلام فهماك (فاهمك)
انا خاطرى ازور النبى فى هماك (فيها مكه)
وعموم الأسوده القوادم كلها فاهماك
ليك فرس يا خليفه وسط الخيل جرايه
حمرا سلاله مشترا لها الرايه
وادينى بتك بكايه ونعايه
تبكى لمين يا خليفه يساعدك فى هماك

هذا الألم الذى يعيشه خليفة يعكس ألم راوى السيرة وجمهورها للمأساة التى يعيشها خليفة ، فالسيرة الهلالية سيرة تروى من داخل الجمـاعة وليس من خارجها ، وهى سيرة يرويها الأحفاد ، ويسمعها الأحفاد وهى تختلف بذلك عن سـيرة سيف بن ذى يزن ، وعنترة ، وذات الهمـة ، والظاهر بيبرس . فليس لأبطال هذه السـير استمرار فى حياة الجماعة ، على عكس سيرة بنى هلال . هذا يفسر رفض الجمهور لأى اهانة تصيب البطل الزناتى خليفة ، وقد يوجه الجمهور الراوى اذا حاول أن يخرج على هذا الطريق .

يذكر لى النادى عثمان أنه كان يروى السيرة فى قرية المطاعنة فى المنطقة ما بين الأقصر واسنا ، وأن خليفة نادى على أبى القمصان يسأله عن سيده أبى زيد فرد عليه أبو القمصان يطلب المبارزة :

خليفه نادم يا قمصان
سود الليالى تعيبك
يا فطيس يا شراية المال
راح فين ابوزيد سيدك

فرد عليه قمصان :

ابوزيد سيدى مالك بيه
يابو العمامه النضيفه
ال كان على الحرب خليه
انا كفوكم يا خليفه

وهنا تدخل واحد من المستمعين ليوقف استمرار الحديث عن اللقاء بأبى القمصان فكيف يحارب العبد سيده ، ودار حوار بين الراوى والمستمع حاول فيـه أن يبين له أن أبازيد نازل داهش العبد ، ولكن الرجل لم يقتنع ، فلينازل أبوزيد من يشاء أما خليفة فلا .. ففى منازلة خليفة لأبى القمصان وجعلها ضربة من ضربات خليفة يسقط فيها ثلاثين عبدا من عبيد الهلايل . فلم يـكن القتل هنا مبارزة وانما ضرب مثل ضرب السياط ،

خليفه زعل وكلاح · **(كلح)**
قال يرحلوا من بلادى ·
ابو ضلع واحد كما اللوح ·
فى الحال سحب البولادى ·
خليفة سحب المسقط ·
ابو شال ع القرن مايل ·
زعل فيهم وسقط ·
كتل تلاتين من عرب الهلايل ·

هذا البطل العجوز كان أول من أدرك أن بنى هلال قد قدموا اليه ·· فان الحيوانات البرية حين أحست بهم خافت وأخذت تجرى نحو الغرب ، فأصبح الصيد سهلا بعد أن كان الجهد يأخذ من الصياد قبل أن يصطاد غزالة · ذهبت الأخبار الى خليفة تخبره بالخبر السعيد ، فما كان من الرجل الا أن طلب من أهل تونس ألا يفرحوا بالصيد فوراءه المتاعب · كما يروى نور الدين حماد :

خليفه راح الأخبار ·
ياخليفه اقف على حيلك ·
افرح يابن مهران ·
الصيد اتانا لحد البيبان ·
اللى كان يصيد غزاله ·
دلوك صاد تسعين ·
قال متفرحوش بالصيد ·
ده آخر الصيد تعب ياوطاش (عبيد) ·

ويستمر البطل العجوز فى الحرب أربعة عشر عاما ، وهو يقف على أسوار تونس بوابة الغرب مدافعا عنها وعن الغرب كله ، فان تونس اذا سقطت سقط الغرب كله فى يد الهلاليين فهى بوابة الغرب ·

ويشتد الصراع بين الزناتى خليفة وبين أبى زيد الهلالى طوال هذه السنوات ، وحتى لا يصاب الجمهور بالملل ، وترتفع حرارة الاثارة تتعدد فصول التغريبة فتروى فصول خاصة بأبى زيد مثل : فصل داهش ، وفصل برطوم ، وفصل اليهودى والحرزة · وفصول خاصة بخليفة مثل فصل : أولاد هولة ·

وتختلف هذه الفصول باختلاف الرواة فقد تزيد وقد تنقص · وفى كل ذلك يقف الزناتى قلعة وحده فى مواجهة الهلالية وبطلهم أبى زيد ، وفى كل ذلك لم يتوقف الراوى فى حديثه عن هذا الاعجاب بين البطل العجوز والبطل الشاب · لقد وصف الزناتى احساسه نحو أبى زيد بدقة ·

يروى النادى عثمان أحاسيسه وهو يحادث ابنته بأنه يتصور « أبازيد » زورقا فاذا به يجده سفينة ، عندما هزه من درعه شعر بأنه أصبح فى يده كطفل تلاعبه جدته ، وأخذ يقارن بين ضربته للحربة وضربة أبى زيد فحربته تنقر فى الحجر أما حربة أبى زيد فتخترق الجبال ·

لقد وصف لحربته دواء أما حربة أبى زيد فما أقل الدواء لها · حربته بيضاء فى حدتها أما حربة أبى زيد فهى تلمع كالنار ·

انا جعلت القليد أبو زيد مركب صغيره
تريه يابنتى سفينه أنا عمت فى جوارها
هزنى من الزراديه حسيت بروحى ضاعت
وقعدت مكانها ·
هزنى من الزراديه شبه جده تجلع فى ذرارى
عيالها ·
أنا حربتى ناقره فى حجر ·
اما حربة الأمير أبو زيد متعته فى جبالها·
أنا حربتى وصفوالها دوا ·
اما حربة ابوزيد قليلا دواليها ·
انا حربتى بيضه زى اللبن
اما حربة القليد ابوزيد تشلع نيرانها ·

تعمقت علاقة الحب والكره فى قلب الزناتى، فهو يكرهه لأنه عدوه ، ويحبه لأنه البطل الذى كشف له عجزه · ويكرهه كما تكره الحرة الدنس فى شرفها · يكرهه كما تكره الفاجر عوالى رجالها ·

فاروق خورشيد وفارس الأزد

إبراهيم حلمى

في حوار مفعم (بالهموم الفولكلورية) جرى في بلاد عمان بين الاديبين (فاروق خورشيد) و (يوسف الشاروني) في أواخر صيف عام ١٩٨٥ تطرق حديثهما الى شخصية (مالك بن فهم) . تلك الشخصية التي لعبت دورا فريدا في تاريخ عمان بصفة خاصة ، وفي تاريخ العرب على وجه العموم .

ومن جملة ما جاء بهذا الحوار قال القصاص (يوسف الشاروني) عبارة تعد غاية في الأهمية .. قال : « هذا الحوار يصلح لبدء دراسة هامة ومقارنة بين السير الكاملة والسير المجهضة ، وأنا اعتبر سيرة (مالك بن فهم) ـ ان أخرجناها من الخبز التاريخي التي وردت به في كتب التاريخ العماني ـ سيرة شعبية مجهضة ، أو مختصرة ، وبمعنى آخر مظلومة . » . من هنا تفجر عند الأستاذ الأديب القصاص (فاروق خورشيد) ينبوع فياض لكتابة قصة (فارس الأزد) ، بغرض استولادها من جديد من سيرتها الشعبية العربية المجهضة ، والتي لم يشأ الحظ لها ان يكتمل جنينها من قبل ، كباقي السير الشعبية العربية الأخرى ، التي اثرت وجدان امتها من محيطها الى خليجها .

والف الأستاذ (فاروق خورشيد) أحداث هذه القصة ، ونشرها كاملة في كتابه الرائع (في بلاد السندباد) الذي نشرته دار الهلال في كتابها الشهير (كتاب الهلال) في شهر اغسطس عام ١٩٨٦ ابتداء من صفحة ٧٩ وحتى صفحة ١٧٣ .

(★) فازت هذه المقالة النقدية بجائزة مسابقة يوسف السباعي للنقد القصصي عام ١٩٨٨ من المجلس الأعلى للثقافة .

وكان طبيعيا بعد أن استمتعت بأحداث القصة المنشورة فى الكتاب السابق ذكره أن أرجع الى المصدر الذى استقى منه أستاذنا القصاص (فاروق خورشيد) أحداث قصته ، للوقوف على مقدار هذا الجهد المبذول فى تأليف أحداث هذه القصة المثيرة الشيقة . فطرقت بابه على استحياء ، وطلبت منه ذلك المصدر ، ولم يتوان ـ كعادته فى العطاء الدائم ـ فأعطانى كتاب (قصص وأخبار جرت فى عمان) ، وهو من اصدارات وزارة التراث القومى والثقافة بسلطنة عمان .

قلبت الكتاب بين يدى ، فأشار الأستاذ (فاروق خورشيد) الى موقع القصة بين صفحات الكتاب . ذهلت حين وجدت القصة تشغل من الكتاب ذى الحجم الكبير عشر صفحات، ثم قلبت صفحات الكتاب الآخر الذى كنت أحضرته معى ، وهو كتاب (فى بلاد السندباد) فوجدت القصة تبلغ نحو مائة صفحة تقريبا من الحجم المتوسط ، وقبل أن انطق بكلمة قرأ الأستاذ (فاروق خورشيد) ما كان يدور فى خلدى ، فبادرنى قائلا : هكذا العمل الفنى يخلق من نتف صغيرة من الأخبار .. والا ما عد ابداعا قط .

فى شوق وتلهف رحت التهم سطور قصة (مالك بن فهم) من البذرة التى أوحت للأستاذ (فاروق خورشيد) بقصته الشيقة ، وفى نفس الوقت كانت عيناى تجولان تباعا بين الابداع القصصى الجديد ، ونتف البذرة المجهضة فى « أخبار تاريخ أهل عمان » مرارا وتكرارا .

وتبدأ هذه الاخبار على النحو الآتى :

« هذه قصص وأخبار جرت بعمان ، أول ذلك انتقال السيد المعظم الملك المكرم ، مالك بن فهم بن غانم بن ادريس بن عدنان ابن عبد الله بن زهران بن كعب بن الحارث ابن كعب بن عبد الله بن مالك بن نصر بن الأزد الأزدى ، ثم البدوى » .

« وسبب اخراج الفرس من عمان ، وانتقال مالك بن فهم اليها ، وكان يومئذ أهلها الفرس» .

« وكان مالك وقومه من أهل سبأ ، وهى مأرب ، من اليمن » .

« قيل سبب ذلك . أن لجار له كلبة تتقحم وتفرق أغنامهم . فرماها (أخوه) بسهم ، فقتلها ، فشكا اليه جاره ، فغضب مالك وقال . لا أقيم ببلد ينال فيه هذا من جارى . فقال ، فخرج مراغما لاخيه » .

« وقيل ، ان راعيا فى طريق بيته كلب عقور لغلام من دويس (اسم قبيلة) . فشد الكلب على الراعى ، فرماه بسهم فقتله ، فعرض صاحب الكلب على الراعى ، فخرج مالك بن فهم من السراة بمن أطاعه من قومه ، فسمى ذلك النجد (نجد الكلبة) ، فلما توسط مالك الطريق حنت ابله الى مراعيها وجعلت تتلفت الى السراة وتردد الحنين » (١) .

هكذا تبدأ أخبار مالك بن فهم فى السيرة الشعبية العربية المجهضة والتى أصبحت أخبارا جزازا متفرقة فى تاريخ عمان .

وبنظرة وحس القصاص يبدأ الأستاذ (فاروق خورشيد) قصته (فارس الأزد) بفصلها الأول المعنون باسم (النداء المجهول) فيبرز اهتمام وحرص أولاد (مالك بن فهم) على طاعة أبيهم فى كل ما يحرص هو عليه من أمور .

ومن جملة هذا الحرص الاهتمام بجمع عظام شاة وبقايا لحمها لكلبة الحى التى يالفها أبوهم ويحبها بعد أن أكلوا منها وشبعوا جميعا اثر غزوة من غزوات القبيلة التى تغير بها على غيرها من القبائل الأخرى ، وفقا لشرعة الصحراء .

قال (معن بن مالك بن فهم) صاخرا :

ـ لا أحد يقترب من عظام الشاة وما بقى فيها من لحم ، والا فله الويل من مالك .

---

(١) أبو سليمان محمد بن عامر بن راشد المعولى ـ « قصص وأخبار جرت فى عمان » ـ تحقيق عبد المنعم عامر ـ ص ١٧ ـ اصدار وزارة التراث القومى والثقافة بسلطنة عمان ـ ١٩٨٣ .

قال هناءة :

ـ كفى يا معن ، أنت تعرف طبع أبينا ، فلم كل هذا الكلام الذى لا طائل وراءه ؟

قال فراهيد :

ـ والله ان معنا يهزول ـ فهيا اجمعوا ما بقى من الشاة ولحمها ، وهيا بنا ·

وهنا جاءهم صوت (مالك بن فهم) الأجش القوى يقول :

ـ نعود الى الديار ياقوم ، وليحمل كل واحد رحله بما غنم من الغزوة ، وليبق هنـاءة فى مؤخرتنا ومعه عشرون فارسا حتى لايدهمنـا أصحاب المال قبل أن نصل الى الحلة ·

ضحك (معن) فى خبث وقال :

ـ لا يذكر الا الحملة والنصر ، وانا نسوق ابل القوم ومالهم ـ ولكنه ينسى عشاءنا وينسى الشاة التى أكلنـاها ، وعنـد الديـار يذكر كل شىء ، ويلوم من نسى عظام الشاة ولحمها المتبقى ·

ضحك هناءة وهو يقول :

ـ هو يعرف أننـا نعرف مايريد ـ فلماذا كل هذا اللجاج ، أنا سأحمل على رحلى عظام الشاة وبقاياها ·· فهيا أسرعوا خلف مالك ، وكفى كلاما خلف ظهره ·

ضحك (فراهيد) وهو يقول :

ـ لو دخل الحلة دون أن يحمـل العظام واللحم لهذه الكلبـة لأصابه غم شـديد ، وهو بتفاءل بها ويحبها ، ولا يخـرج أبدا الى غزوة الا وهو يحميها وهى تنبح ركبـه وهو يغادر الحلة · ولا يعود أبدا الا وهـو يحمـل لهـا نصيبا من العظام واللحم كأنما هى جزء منـا وجزء من الحملة ·

ضحك (معن) فى تخابث وهو يقول :

ـ لو نسيناها ، نسينا فى الغىء ، ونسى أن يعطينا سـهامنا فى الغزوة ، ولهذا اياكم أن تنسوا كلبة الحى عند العودة ·

قال هناءة فى حزم :

ـ هو يعطف عليها ويحبهـا ، وما يحبه أبونا نحبه ونرعاه ، فهيا بنا، واحمل العظـام واللحم فى صمت ·· وحذار أن يحس أبوك انك لاتحب الكلبة ·

ضحك (معن) ، وهو يلكز فرسه وقد حمل عليها عظام الشاة ولحمها المتبقى وقال :

ـ بل أنـا أول من ينبى رغبـات مالك ، وما مالك الا الأزد ، وما الأزد الا الأسد ، وما كل هذا الا نحن ·· وما نحن الا هو ·· نه نحن الأزد ونحن الأسود ·· اتبعونى (٢) ·

ومنذ بداية هذا العمل القصصى ندرك تماما أن الحيوان فيه يلعب دورا كبيرا فى مصـير أبطاله ، بل ان هذه الكلبة التى سميت باسم (الغريبة) لها دور لايقل عن دور أحد أبطالها الأساسيين ، من حيث الأهمية فى توجيه دفة الأحداث داخل العمل القصصى ، وفى تشكيل معمـاره الفنى ، على الرغم من وجودهـا الزمنى القصير المدة والمحدود ·

فبطل العمل القصصى (مالك بن فهم) يحب هذه الكلبة حبا جما ، هذا الحب الذى وصل الى درجة التوحد ، فهو يرى نفسـه فى هذه الكلبة الغريبة كاسمها ، ولذلك فهناك لغـة مشتركة بينهما يفهمانها معا ، فان أعطيت العظام واللحم المتبقى فهى تعـرف أن هذا العطاء هو عطاء (مالك بن فهم) ، وهى تشى له بكل من يقترب منه بنبـاح خاص مميز لكل شخصية تقترب منه ، كأنمـا هى لغة شـفرية للتخاطب بينهما ،وبهذه اللغة الشفرية تعبر عما يجيش به صـدرها من مشـاعر وأحاسيس تجـاه من يتعاملون مع (مالك بن فهـم) من أولاده أو أتباعه ، وهى نفس مشـاعره وأحاسيسه تجاههم ·

---

(٢) فاروق خورشيد ـ « فى بلاد السندباد » ـ ص ٧٩ ـ اصدار دار الهلال ـ سلسلة كتاب الهلال ـ العـدد ٤٢٨ سبتمبر ١٩٨٦ ·

ولم تكن هناك لغة مشتركة بين(مالك بن فهم) والكلبة (غريبة) وحسب ، بل هناك أيضا لغة أخرى لها مفرداتها مع عناصر الطبيعة من حوله .

« جلس (مالك) على الصخرة الناتئة التى تعود أن يجلس عليها كلما أحب أن يخلو بنفسه وأفكاره ، وجعل ينكت الأرض أمامه (بخيرزانته) الطويلة ، وهو يتأمل الشمس تمتصها الأرض من بعيد وتبتلع قرصها فى بطء . ولكن فى اصرار .. كانت هذه اللحظات من عمر اليوم تحمل الى قلبه ثقلا لا يعرف سببه ، كان هذا القرص المنحدر يحمل له رسالة مبهمة .. هو ليس يدرى حقيقة هذا النداء الغريب . فقط كان يحسه كالحقيقة الأكيدة الثابتة فى أعماقه .. غريب هنا هو فى هذا المكان .. غريب هنا وسط الضنك الذى يطبق على كل شىء ، غريب هنا وسط الصحراء التى تبتلع كل حلم ، وتبدد كل أمل .. هو غريب هنا ، كل شىء فى داخله يصرخ بالتحدى ، والفعل .. وأى تحد فى هذا المكان ، وأى فعل ؟ مجرد غارات لاطائل وراءها هنا أو هناك ، لا تعود الا بعدة نوق عجفاء لاتزيد على نوقه العجفاء فى شىء .. الصحراء تمتص كل شىء ، تبتلع كل شىء . حتى قرص الشمس تبتلعه فى صمت ولكن فى اصرار »(٣) .

ان قرص الشمس يتخاطب هو أيضا مع (مالك بن فهم) ، وان كانت هذه اللغة غير واضحة على مستوى الحس الخارجى ، ولكنها واضحة تماما بمعايير الأحاسيس الداخلية الدفينة ، التى تشعره بالغربة الدائمة فى تيه الصحراء الممتدة الأطراف .

واذا كانت لغة الحيوان تؤثر فى (مالك بن فهم) ، وكذلك لغة الطبيعة ، فان لغة الحلم وخبايا النفس المختبئة تتخاطب معه من الداخل أيضا ، لتحقق ـ على حد قول الدكتور محمد الجوهرى فى كتابه (علم الفولكلور) ـ : « عملية القبول عبر الواعى للدور الذى يضطلع به الفرد فى الحياة الاجتماعية » (٤) . ان حلم (مالك بن فهم) كما رسمه الأستاذ (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى (فارس الأزد) يكشف عن أحداث جسام ، (فمالك بن فهم) يرى نفسه فيه وقد غمره بحر داهم من الدم ، وهذا الدم يتحول الى رمال تشده فى دواماتها وهو يلوح بسيفه فى الهواء ويصرخ ، وتختلط صرخاته بصرخات أخرى ، وثغاء الابل وعواء كلب ، ثم يفيق على صوت كلبته الأثيرة لديه (غريبة) وقد رماها أخوه (عمرو بن فهم) بسهم فقتلها ، بسبب انها تنبحه ورجاله وغنمه وابله ، فتفرق أغنامهم ، وتوقع الاضطراب فى مالهم كله .

وحينما يصدم (مالك بن فهم) بمشهد القتل يغوص فى داخله فى أعمق أعماق بحيرات الحزن ، ولا يخرج منها الا بعد أن يقرر الرحيل من تلك البلدة التى قتلت حبه بسهم حانق ، فيرحل مع أولاده ورجاله الى دنيا جديدة تتسع لأحلامه وطموحاته .

فى الفصل الثانى بعنوان (الرحلة الصعبة) يبدأ الأستاذ (فاروق خورشيد) فى تتبع مسيرة (فارس الأزد) عبر الصحراء القفر بكل ما فيها من عناء المسير ، والظمأ ، والخوف من المجهول الذى تخبئه له رمالها ووديانها . فكل القافلة هدها العطش ، ولا ماء . وفوق هذا يجدون أنفسهم بغتة فى فخ حصار فى أحد الأودية اعتلى قمة جبل فيه رجال أغراب بالحراب والسكاكين والدرق الجلدية الغريبة الشكل . ولم ينقذ القافلة سوى استعانة (مالك بن فهم) بدليله فى الصحراء (زهير) ذلك الانسان العجوز المهاجر من الحبشة ، والذى خبر دروب الصحراء ، ولعب دور طبيب الصحراء لمعرفته باعشابها الطبية ،

---

(٣) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ٨٣ .

(٤) د. محمد الجوهرى ـ « علم الفولكلور » ـ ص ٣١٢ جـ ٢ ـ اصدار دار المعارف ـ ١٩٨٠ .

وممارسته لاشكال وممارسات يطرد بها الأرواح الشريرة التى تركب الأجساد ولادواء لها (٥) ٠

وبالتفاهم الذى تم بين (زهـــير) وهؤلاء الرجـال ناصبى الكمين يعود (زهير) الى القافلة التى تركهـا لاســتطلاع السبب الذى يقف خلف هذا الحصار ٠

يقول الأستاذ (فاروق خورشـيد) على لسـان (زهير) ذلك العجوز الحبشى : « انهم من أبناء عمومتى ، جاءوا هم أيضا من الحبشة من زمن واستقروا هنا حتى قبـل أن أهرب بأهلى الى بلادكم ٠ وما كانوا يقصدون بك شرا ، وانما هم كانوا يمنعونك أنت ــ يقصد مالك بن فهم ــ ورجالك أن تطأ خيولكم قبور أبائهم وأجدادهم٠ فهذه أرض مطهرة ، لايمشى فيها أحد الا راجلا ٠ ولا يمر بها أحد الا ويقدم القرابين وينحر عند القبور القديمة تحية لأرواح الأجداد ٠ والا غضبت هذه الأرواح فانتقمت منه ومنهـم أيضـا وأصابتهم بالأمراض وركبتهم أرواح الشر » (٦)٠

هنا يقترب الاســتاذ (فاروق خورشيد) بقصته (فارس الأزد) من روح السير الشعبية التى تمتـلىء بالخوارق وعوالم الجن والأرواح الخيرة والشريرة ويعطى قصته مذاقا خاصا ٠

صحيح انه لم يجعـل للأرواح الشريرة أى دور مباشر فى توجيه أحداث القصة ، أو يجعل لها دورا مؤثرا على احـدى شخصيات عمله القصصى أو بعضـها ، ولكن اعطـاء بعض الشخصيات طابع الاعتقاد فى تأثير الأرواح الشريرة ، وكذلك تقـديم القرابين جعـل هذا الموقف قريبا من روح السير الشعبية العربيـة التى تحفل بمثل هذه الأنواع من المواقف ٠

بل ان عبور (مالك بن فهـم) يرى تلك القبور التى حرص القوم المحاصرون لهم على منع خيولهم من الاقتراب منها يعد لوحة فنيـة عالية المستوى شـديدة الالتصـاق بالخيـال الشعبى الخصب ٠

ان هذا العبور يتم وسـط جو أسـطورى من تلك الأساطير التى يحف بها الغموض ٠ فهناك كهف ضـخم مظلم ثم فجـوة تفضى الى واد تتبعثر فيه الكتل الحجرية التى تؤدى ان المقابر ذات الرموز الأسطورية ، والتى يصفها قائلا : « ٠٠ وكان المكان يسوده صمت رهيب ، هنا يرقد الجدود من أجيال وأجيال ٠٠ وال هنـا تساق الأجساد المتعبة ٠٠ أنهكتها رحلة الحياة لتجد السـلام النهائى تحت كتلة صـخرية مستطيلة أخرى وتكوينها الثلاثى ٠٠ الشمس ، والقمر والزهرة ٠٠ الى جـوار رمز الأرباب المقدسة تساق الأجساد التى ضـجت بالحيـاة فى الوادى لترقد فى استسلام الى جوار الآباء والأجداد تحت حماية الرموز الالهيـة ، وتحت وهج الشمس المقدسة نهارا ، وسـلام ضـوء القمر الفضى ليلا . تلمع فوقها توهجات الزهرة واعدة بحياة أخرى مليئة بالبهجة والسـعادة والسلام » (٧) ٠

هذا الجو الأسـطورى المزوج بأغنية الجناز التى كان يرددهـا دليلاه ، فى العبـور جعـل (مـالك بن فهـم) يـذوب فى داخـل تلك اللحظة الرهيبة التى يقدم فيها (حق الطريق)، أو الدية ، او القـربان للاجـداد ٠٠ « هل يستسلم لهذا التهديد ٠٠ أم يرفض ويدخـل فى معركة بالسلاح ؟ ٠٠ وعاد يرفـع عينيـه فوقعت على صفوف القبور الطويلة المتراصة ، وعاد احساس الحزن العميق يملأ نفسـه من جـديد فأخذ ينقـل نظـره بين رفاقه وبين القبور ٠٠ » (٨) ٠

كانما هـذه النظرة مسـاومة بين الحيـاة والموت ، أو مفاضلة بين أن يقبل بالأمر الواقع

---

(٥) فاروق خورشـــيد ــ نفس المرجع السـابق ــ ص ٩٩ ٠

(٦) فاروق خورشـــيد ــ نفس المرجع السـابق ــ ص ١٠١ ٠

(٧) فاروق خورشـــيد ــ نفس المرجع السـابق ــ ص ١٠٥

(٨) فاروق خورشـــيد ــ نفس المرجع السـابق ــ ص ١٠٦ ٠

وينحر القرابين ، أو يرفض ولا فكاك من الهلاك وكأنما طول المستطيلات الصخرية التي احتوت الأجداد كانت تلهمه التصرف كيف يكون ، فمهما بلغ الانسان من الطول الفارع فمكانه في الأرض جسد ممدد ميت في سكون مطبق لاحركة فيه .

وعلى الرغم من أن حق الطريق أو الدية – بعد طول جدال بين الأدلاء – صار ثلاث نياق للذبح قربانا الا أن (مالك بن فهم) قبل أن يقدم خمس بدلا من ثلاث في كرم حاتمي ، بشرط الحصول على الماء لاطفاء نار العطش ، وقد حدث .

ولعلنا في هذا الفصل نلاحظ شيوع روح شاعرنا العربي القديم (أبي العلاء المعري) حين رثى صديقا له فكتب قصيدته الشعرية التي منها :

خفف الوطأ فما أظن أديم
الأرض الا من هذه الأجساد

في الفصل التالي (وادي الحيات) يمضي بنا القصاص (فاروق خورشيد) في تشريح وفهم تكوينات المجتمع والناس في عمان فيهم أقليات وفدت اليهم من البلاد المتاخمة من الحبشة وغيرها ، وهذه الأقليات وفدت بكل مفردات ثقافتها الشعبية كاللغة ، والعادات ، والتقاليد التي ربما تخالف في كثير الأغلبية هناك .

هذه الثقافة الوافدة جعلها القصاص (فاروق خورشيد) في ابداعه القصصي (فارس الأزد) لا تنفصل عن كيان المعمار القصصي الذي شيده من أنقاض مبعثرة هنا وهناك من بقايا المأثورات الشعبية في المنطقة .

لقد جعل – مثلا – هذه الأقلية الحبشية تستضيف رجال (مالك بن فهم) بالطرب والرقص وبعرض بعض فنونها التقليدية في علاج بعض الرجال المحسودين والمسوسين بالارواح الشريرة ، في صور فولكلورية جديرة بان نلتفت اليها ، بل ونقف عندها بأناة وتمهل . ففي هذا السامر الذي ضم الجميع يقول الأستاذ (فاروق خورشيد) : « انتبه الجميع الى حيث ينظر (معن) ، فاذا بالعملاقين (حبيشي) و (حبشان) يسندان رجلا لايقل عنهما طولا أو سواد بشرة وهو يسير بينهما منهكا لايكاد يقوى على نقل قدميه .. وكان من الواضح أنهما لو تركاه لوقع وتهاوى الى الأرض في الحال . ووراء الجميع كان يسير رجل عجوز ، محنى القامة رث الثياب يحمل في يده مشعلا متوهج الطرف . وما أن وصل هذا الحشد العجيب الى وسط الحلبة حتى ركز الرجل العجوز مشعله في الأرض كما تركز الحربة ، ثم رفع ذراعيه في الهواء فصمت المغنون وكفت الموسيقى عن العزف ، ورفع الآكلون أيديهم عن الطعام وشخص الجميع بابصارهم الى المجموعة التي وقفت وسط الدائرة ، وساد صمت كامل .. ارتفع صوت حاد من وسط الحلبة فالتفت الجميع الى حيث وقف المريض ومن معه ، فاذا بحبيش وحبشان يرفدان الرجل على الأرض ، وقد وقف العجوز خلف رأسه يصيح وهو يلوح بشيء في يده في الهواء ويرقص رقصات منتظمة ومن فمه ينثال سيل من كلام سريع متداخل متتابع .. ثم تقدم يعرى جسد الرجل ويمر بيده التي تحمل ما وضح أنه اناء فوقه جمرة نار يرتفع منها دخان كثيف ، فوق الجسد المسجى أمامه من الرأس الى القدم . ثم يتوقف سيل كلامه المندفع فيردد حبيش وحبشان معا جملة عجيبة تتكون من مقطعين ، ووراءهما يردد كل المتحلقين نفس الجملة .. ثم يعود الرجل العجوز يرقص من جديد حول الجسد المسجى وهو يمر بمبخرته فوق كل جزء من أجزاء جسد الرجل المسجى أمامه وهو يردد هذا الكلام السريع المتتابع فاذا سكت وتوقف ، عاد حبيش وحبشان يرددان الجملة ذات المقطعين ومن ورائهما يردد الجميع نفس الجملة » (١٠) .

---

(٩) فاروق خورشيد – نفس المرجع السابق – ص ١٠٩ .

(١٠) فاروق خورشيد – نفس المرجع السابق – ص ١١١ .

وهكذا راح القصاص (فاروق خورشيد) يرصد طقوس الاستشفاء الشعبى فى براعة ومهارة فائقتين ·

وفضلا عن علاج المريض السابق من الحسد ، رصد كذلك فى ابداعه القصصى طرق علاج من مسته الروح الشريرة فى هذه المجتمعات · وعن طقوس هذا العلاج قال : « ·· كان الطبيب العجوز يشير بيده الى أحد الجالسين فى أطراف الحلبة ، فقام واتجه اليه · وأجلس الرجل العجوز المريض البدين بعيدا عنه بعدة خطوات ثم أشار الى الرجل القادم من الحلبة ومد له طرف الحبل فأمسك به ·· وأخذ الرجل العجوز يقيس الحبل بأصبعه وساعده ثلاثا ، ثم نكس رأسه وأخذ يتمتم بسرعة بكلمات متلاحقة غير مفهومة وما أن انتهى من كلماته حتى أمسك بحفنة من تراب فنثرها على الحبل . ثم وقف حاملا مبخرته ، وأخذ يديرها حول رأس الرجل البدين وهو يتمتم بكلمات عديدة · ثم أخذ حفنة أخرى من تراب ورمى بها من جديد فوق الحبل المسترخى فى يد الرجل الآخر ، ثم جمع الحبل ووقف مخاطبا المريض بجملة كبيرة وهو يعود راقصا الى داخل الحلبة » (١١)·

بهذه الطقوس يتحدد علاج من مسته أرواح شريرة على يد الطبيب الشعبى أو ساحر القبيلة الذى يحدد له مكان خروج هذه الأرواح ، وتقديم بعض القرابين لها ·

هذه الطقوس السحرية لم تكن من قبيل عرض غريب الأشياء فى العمل القصصى ، وانما كان عرض ذلك تمهيدا لدخول (مالك بن فهم) فى منطقة الصراع النفسى بين صعاب الطريق وخرافات الأولين ذات الخيال الخصب · فلم تكد قافلته تسير مع دليلين من رجال الجبل اصطحبا القافلة على عادة أهل الجبل حتى خمشت صدره الوساوس من مخاوف الصحراء خشية قطاع الطريق وبحار الرمال المتحركة التى تبتلع الفارس وفرسه وتظل تمتصه وهو يغوص فيها حتى يختفى تماما ، ثم تعود الرمال الى شكلها الأول وكان شيئا لم يحدث ، وكذلك الجن التى تسكن الكهوف والتى سمع عنها ، والأرواح الشريرة التى تصيب الرجال والحيوان بالجنة والعمى ، والسعلاة والشق الذى يركب الفارس ويسوقه رغما الى حيث يأكل رأسه ، ثم يترك جسده لجارح الطير وقوافل القرود المتوحشة التى تعترض القوافل ، وترجم رجالها بالاحجار وتشق أوانى الماء وتخطف كل ما يحملون من زاد ، وتتركهم للعطش والجوع ، والموت الأكيد ·

وكأى بطل فى أى عمل قصصى حينما يحتدم فى داخله الصراع بين الخيال والحقيقة ، أو بين الخرافات وما يشكل عالم الواقع فان البطل سرعان ما ينحاز لمنطق العقل دائما ·

ولكن بطلنا هنا هو وقافلته سرعان ما يتجسد لهم عالم الخرافات كحقيقة ، اذ نجد بعض رجال القافلة حينما يبحثون عن الماء بسبب العطش فى (وادى الحيات) يعودون وكأن شياطين الجن تتبعهم وهم فى هلع ، بل ويموتوا بعدما يصابون بالعمى والبعض الآخر يقع فريسة لحيات صغيرة أهلكتهم وأهلكت جيادهم معهم · ان القصاص (فاروق خورشيد) لم يضع فى ابداعه تفسيرا لما حدث أهى أرواح شريرة حقا ؟ أهى مجرد ثعابين بثت الهلع فى النفوس بمجرد رؤيتها ؟ وان كانت مجرد ثعابين هل حالة الفزع التى أصابت الرجال الباحثين عن الماء فى (وادى الحيات) هى التى أصابتهم بالعمى ؟ أو أن هذه الثعابين من النوع الذى يبخ سمه فتعمى أبصار الفرائس كما نسمع عن ذلك النوع المنتشر فى الهند وبعض أحراش افريقيا ؟ لم يشأ المبدع القصصى أن يعطى تعليلا للموقف ، وتركنا نسبح مع أحداث القصة فى جو الخيال ، وأظن أن ذلك جاء عن عمد أن يوقع القارىء فى دائرة سحر المأثور الشعبى ·· !

---

(١١) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١١٤ ·

في الفصل التالى المعنون باسم « الأرواح الشريرة » يصحبنا القصاص (فاروق خورشيد) مع رحلة (مالك بن فهم) للبحث عن هذه الأرواح الشريرة وحقيقتها وهل لها وجود حقيقى أم هى سبحة من سبحات الخيال ؟!

قد يتبادر الى الذهن انها خيال محض ، ولكن ابداع القصاص يؤكد لنا انها موجودة ولا يكشف عن كنهها الا فى نهاية هذا الفصل ، حيث يقوم (مالك بن فهم) بطردها من المنطقة بنفسه .. !

كيف كان ذلك ؟

وكيف توصل القصاص (فاروق خورشيد) الى اقناع القارىء بذلك ؟ هذه هى المهارة فى العرض ومنطقة الأحداث .

نجد فى البداية اشتداد العطش برجال (مالك بن فهم) ودوابه الى أقصى درجات الاحتمال ، ولم يكن من خيار أمام زعيم القافلة الا أن يذبح بعض ما يملك من الجمال لاستخراج ما فى أجوافها من ماء لاستنقاذ حياة الرجال ، فلو لم يفعل هو ذلك لفعلته الشمس والصحراء بلهيبها الحار .

وفى لحظات الراحة يعود بنا القصاص (فاروق خورشيد) بأسلوب العودة الى الماضى ، أو ما يسمى باسم The Flash back

ويتناول بعض ذكريات (مالك بن فهم) وهنا يبدأ ظهور المرأة فى القصة لأول مرة ، وتبدو وكأنها شربة ماء بعد طول ظمأ أحداث القصة التى تزخر بالرجال من أولها الى آخرها .

فى هذه الذكريات تتربع (سالمة) على عرشها بلا منازع .

فمن تكون (سالمة) هذه ؟

يقول الأستاذ (فاروق خورشيد) عنها فى قصته (فارس الازد) يصفها : « لم تكن من السبايا فقد كانت ابنة عمه ، يعرف لها قدرها وتعرف له قدره ، كانت هى سيدة بيته لها فيه الأمر والنهى على كل النساء . هى التى توزع عليهن المال والنوال ، وهى التى ترتب أمور طعامهن ، وهى التى تحدد ما يخصهن من الجوارى ، وهى التى ترتب لهن منازلهن ، وترعى أموالهن ، وهى أيضا التى تفض ما ينشب بينهن من نزاع وخصومة وما أكثر الخصومة بين النساء (١٢) .

وبرغم أولاد (مالك بن فهم) الاربعة فزوجته (سالمة) لم تنجب بسبب عقمها . بل هم من زوجات أخريات أسرهن فى غزواته على القبائل . وكان حتما عليه وهو يحبها أن يبحث عن حل لكى يثمر زواجه بابنة عمه الأثيرة .

يقول القصاص (فاروق خورشيد) فى ابداعه ليبين هذه المعاناة : « .. ولكن ماذا يفعل ؟ .. قالوا لابد من الفداء عند مذبح (الزهرة) وصحبها معه ، وساروا وحدهما الى المعبد القديم فى بطن الجبل . وأمام المذبح فى واجهته مثلث من حديد فى جوف مربع ، ذبح ماقالته الكاهنة من كباش .. قدم الزبد والتمر والنبيذ ، وضمخت الكاهنة رأس (سالمة) وبطنها وثدييها وقدميها بدماء الذبائح . وأطلقت البخور الحاد الرائحة ، وتمتمت ورقت وصرخت ، ورقصت حول المذبح .. ولم تحمل (سالمة) ، وانتهى كل ذلك الى لاشىء ولم ترض الزهرة ربة الخصب والعشق والنبيذ .. ولم يطلع على رحلتهما هذه أحد .. حين رجعا منها ظلت (سالمة) ثلاثة أيام لاتغتسل من دم الذبائح ، وكل ليلة تمر فوق مجمرة مليئة بالبخور المحترق الذى أهدتها اياه الكاهنة ، وعند ظهور الزهرة فى السماء كان دائما مضجعهما .. ولكن كل هذا انتهى الى لا شىء » (١٣) .

---

(١٢) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٣١ .

(١٣) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٣٢ .

هذه الطقوس التى حفل بها عمل القصاص (فاروق خورشيد) هى نتاج البيئة العربية وما تفرزه من عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية متوارثة .

فمن قبل أشار (القزوينى) فى كتابه (عجائب المخلوقات) الى بعض هذه المعتقدات العربية فى (الزهرة) قال عنها : « .. وأما الزهرة فسماها المنجمون (السعد الأصغر) لأنها فى السعادة دون المشترى ، وأضافوا اليها الطرب والسرور واللهو .. وأما خواصها فزعموا أن النظر اليها مما يوجب فرحا وسرورا ، واذا كان بالناظر اليها حرارات السل تخفف عنه . وزعموا أن من شأنها الشبق والباه والالفة ، حتى لو تزوج رجل امرأة والزهرة حسنة الحال وقع بينهما من المحبة والالفة ما يتعجب منه » (١٤) .

ولا عجب أن يغوص بنا القصاص (فاروق خورشيد) فى داخل الطقوس العربية القديمة من خلال ابداعه الفنى ، فهى رباط ما بين أجزاء الرحلة الصعبة (لمالك بن فهم) منذ بدأت رحلته مع الصحراء والحياة بصفة عامة .

من هذا الفلاش باك يعود بنا القصاص (فاروق خورشيد) الى الواقع المؤلم الجاف الذى يعانيه (مالك بن فهم) ورجاله ودوابه ، وتلك المحنة ـ محنة البحث عن الماء من جديد ـ ليجد نفسه وأتباعه قد وقع تحت طائلة اليهود الذين راحوا يساومونه على حياته وحريته وأتباعه وسلاحه وعتاده فى مقابل الماء ، لكى يتمكنوا من مقاومة الغرس المحتلين لعمان . هنا يتطرق القصاص (فاروق خورشيد) الى دعاوى اليهود فى امتلاك المكان كما جاء على لسان زعيمهم الرابض هو ورجاله والمهيمن على أفلاج الماء التى تنساب فى الصحراء : « لا مكان هنا الا لنا فقد ورثنا الأرض ، لأننا شعب الله المختار ، خصنا بكل الأرض ، وجاء جدنا سليمان على جناح الريح يحمله الجن فوق السحاب فشقوا لنا بأمره هذه الافلاج ليكون الماء لنا وحدنا هنا » (١٥) . وهذا الاستخدام للمأثور الشعبى العبرى له دلالاته وله مغزاه . فهو اقرب الى لمس المشكلة العربية الراهنة ودعاوى اليهود فى امتلاك بعض اجزاء المنطقة العربية ، وفقا لشواهدهم وما يعتقدون ، ووفقا لأحلامهم وأغراضهم فى الاستيطان .

هذه المشكلة ناقشها باستفاضة الأستاذ (فاروق خورشيد) فى أحد فصول كتاب (فى بلاد السندباد) سماه (جن سليمان) مع بعض مرافقيه فى رحلته الى عمان . ويهمنا من هذه المناقشة الجزء الخاص بهذه الأفلاج والتى جاء فيها :

« قال طارق (أحد المرافقين) : نحن فى منطقة البلاد السعيدة التى عرفت بزروعها وجناتها من قبل التاريخ المدون ، والتى نشأت فيها حضارة من أعرق الحضارات القديمة . وحين عجزت الطبيعة أن تقدم النهر صنع الانسان السدود وحفر الآبار ثم صنع هذه الأفلاج العجيبة .. قلت (طبعا المتحدث هو المؤلف الأستاذ فاروق خورشيد) : لقد كان من أمجاد الأئمة فى عمان بناء الأفلاج أو حفرها بمعنى أصح ، ويعتبر هذا حدثا هاما عند المؤرخين ربما أهم من بناء القلاع . فيذكرون للامام سلطان بن سيف بناءه لفلج البركة كما يذكرون لسلطان بن سيف أنه أجرى سبعة عشر فلجا فى أماكن متعددة من عمان . وحين هزم الفرس وخرجوا من عمان كان أول مافعلوه هو ردم ما كان موجودا منها ، واضطر الأزد بعد انتصارهم أن يعيدوا فتحها من جديد .

ويضيف قائلا : « هناك دبلوماسى انجليزى رحالة اسمه (برترام توماس) ألف كتابا عنوانه (مخاطر الاستكشاف فى الجزيرة

---

(١٤) القزوينى ـ « عجائب المخلوقات » ـ ص ٣٠ جـ ١ كتاب التحرير ـ اصدار دار التحرير للطبع والنشر بالقاهرة ـ العدد ١٢٦ .

(١٥) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٤٦ .

العربية) وقف مثلنا مندهشا أمام ظاهرة الأفلاج فسأل شيخ قبيلة تقطن الى جوار أحد الأفلاج من الذى بنى هذه الأفلاج المائية ؟ ويحكى قائلا ..

فأجاب سالم دون تردد : ان الذى بناها هو سليمان بن داود .. ولكنى ..

قلت : ان الملك سليمان لم يأت الى هذه المنطقة ، خاصة وأن أنظمة هذه الأطلال تعود الى قرون سابقة .. فضحك الشيخ من قولى وقال : الله يسلمك لقد جاء الملك سليمان الى هنا فى موكب على أجنحة الريح .. فعدت أسأله : ولكن من الذى قام ببناء هذه الأفلاج ؟ ومن هو العنصر الذى قام ببنائها ، الفرس أم العرب أم غيرهم ؟ فقال : الله أعلم ، ربما كان من صنع الجان ، وليس من صنع أشخاص مثلى ومثلك » (١٦) . واذا كان المبدع القصصى (فاروق خورشيد) قد جعل من طرد اليهود من المنطقة وانتصار (مالك بن فهم) عليهم هدفا تحقق ، فهل فى الربط بين هذا الطرد وطرد (الأرواح الشريرة) التى عنون بها هذا الفصل قصد مقصود من المؤلف القصاص ؟

فى الغالب انه قصد ذلك .

وفى الفصل الأخير والذى عنوانه « تحرير عمان » يقترب الأستاذ (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى من وقائع تاريخ فرسان الأزد اقترابا لصيقا ، حيث يورد فى قصته (فارس الأزد) أحداثا تاريخية حدثت بالفعل ، بل ويضمن ابداعه القصصى فقرات كاملة منها داخل نسيج العمل القصصى ذاته .

هذه القضية فحواها الى أى حد يمكن للأديب أن يقترب أو يبتعد عن الأحداث التاريخية اذا ماتعرض لها فى ابداع أدبى أو فنى ؟

هل يمكن له أن يستعين بنفس الأحداث دونما تغيير أو تحريف ؟ .. أم انه يمكن أن ينطلق على سجيته محررا دونما قيود تحد من حركة فكره وقلمه ؟ فى اعتقادى انها مسألة غير مقننة . فلا يمكن وضع لوائح وقوانين تنظم ابداع الأديب أو الفنان اذا ما تعرض للتاريخ. الا فيما عدا الحقائق التاريخية ذاتها التى يجب ألا تمس وألا تحرف وفقا لأية رؤى ابداعية أو غير ابداعية .

ولكى نزيد الامر وضوحا فاننا نضرب مثلا من داخل العمل الأدبى نفسه الذى نتعرض له .

ففى صفحة ١٨ من كتاب « قصص وأخبار جرت فى عمان » جاء فيها تلك الفقرة التى تصف تجهيز (مالك بن فهم) لتحرير عمان : « وبلغه أن بعمان الفرس ، فعد عساكره ، فيقال انهم كانوا ستة آلاف فارس وراجل ، فاستعد ، فأم عمان وجعل على مقدمته ابنه هناءة ، ويقال فراهيد ، فى ألفى فارس من صناديد قومه » . هذه الفقرة التاريخية استفاد منها القصاص (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى (فارس الأزد) فى عدة جمل حوارية على النحو الآتى :

« ضحك (مالك بن فهم) ، وهو يقول :

ـ لاتوجد على الأرض قوة لاتقهر أيها السيد زاهر . فكل قوى هناك من هو أقوى منه وأشد بطشا . والآن وقد استراح القوم واستقروا فوجهتنا عمان .

قال فراهيد :

ـ هذا ما انتظرته منذ مجيئنا الى هنا .

قال مالك :

ـ قل لهناءه يهيىء الفرسان والمحاربين . أما أنت يافراهيد فاختر ألفين من الفرسان وتقدم أمام الركب حتى تدخل عمان فعسكر هناك ، وأجد اختيار مكان معسكرك ، وأرسل أمامك بالبصاصين يعرفون مواطن القوة والضعف فى أعدائنا وانتظر حتى نصل اليك بجموعنا .. » (١٦)

ان المعلومة التاريخية التقريرية قد انتظمت داخل نسيج الحوار القصصى فى انسجام تام

---

(١٦) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٥٠

(١٦) فاروق خورشيد ـ نفس المرجع السابق ـ ص ١٥٤ .

لا يجعلها نغمة ذات نشاز فى ايقاع القصه ، وهذه فى حد ذاتها مزية يمتاز بها القصاص (فاروق خورشيد) ، وهى أن يطوع المعلومة التاريخية ويلحمها فى ابداعه القصصى فيظهر متجانسا ٠

وفى نفس الصفحة من الكتاب التاريخى السابق نجد الفقرة التالية :

« فلما وصل الشحر (ساحل البحر بين عمان وعدن) تخلف (مهرة بن حيلات بن لحاف ابن قضاعة بن مالك بن حمير) فنزل الشحر ، فسار مالك حتى دخل عمان بعسكره فى الخيل والعدة والعدد ، فوجد بها الفرس من جهة الملك دارا بن [جزء غير مكتوب] وهم يومئذ أهلها وسكانها ، والمتقدم عليهم المرزبان [جزء آخر غير مكتوب] الملك ٠ » ٠

هذه المعلومات التاريخية ينسجها القصاص (فاروق خورشيد) فى ابداعه القصصى على النحو الآتى عندما أخذ يبين موقف تعبئة هناءة للجيش الا شيئا ينقصه : « التفت مالك الى هناءة مستفسرا فقال هناءة :

– ان مهرة بن حميدان بن الحاف بن قضاعة ابن حمير يريد أن يتخلف بقومه هنا ، وأن ينزل معهم الشحر ، ولايكمل معنا المسيرة ، فقد أعجبه الكلأ والماء هنا ومن فى الشحر من الأعراب قلة ولن يضيرهم نزوله بأرضهم ، بل لقد تكلم مع شيخهم بالفعل وحصل على موافقته أن ينزل بأرضهم دون قتال ٠

أطرق (مالك بن فهم) متأملا ما أخبره به هناءة ، وأدرك سر قلقه وتخوفه ، ثم رفع رأسه الى ابنه وابتسم فى وجهه المقطب العابس وقال :

– ان مهرة بن حميدان ليس من أتباعنا أو من رجالنا انما هو حليف من الحلفاء الذين ساروا معنا يبتغون من هذه المسيرة خيرا ، ولست أملك أن آمره بشىء ٠ » (١٧) ٠

ونلاحظ هنا أن القصاص لم يكتف بالاستفادة من المعلومة التاريخية وحسب ، بل أخذ يعمق فى الشخصية التى تخلفت عن الركب ، هذا فضلا عن انه أورد سبب تخلفه عن الركب وهو السبب الذى لم يلتفت له كاتب التاريخ ٠ طبعا من الممكن أن يكون هذا السبب غير حقيقى ، وأن يكون التخلف لأسباب أخرى ، ولكن أن يملأ الأدب والابداع ثغرات ما تركه التاريخ ، فهذا يعد فى حد ذاته سببا وجيها فى اقناع القارىء بتسلسل الأحداث فى العمل الأدبى وبالتالى يصبح كل شىء ممنطقا ٠

وسنلاحظ على استخدام القصاص (فاروق خورشيد) لفقرات من الأحداث التاريخية انها لم تكن قيدا عليه بقدر ما دللت على مهارته فى استيعاب التاريخ ونسج هذه الاحداث فى ابداعه القصصى ٠

من هذا الاستخدام الجيد اظهار موقف (مالك بن فهم) عند تحريره لعمان يقول التاريخ عن تحرير عمان : « ٠٠٠ ثم لم يكن للفرس ثائب ، وولوا منهزمين على وجوههم فاتبعتهم فرسان الأزد ، يقتلون ويأسرون ولحقوا بهم ، فقتلوا منهم خلقا كثيرا وجعلوا يطلبونهم حيثما لقوهم ، وأدركوهم ، ولم يغب عنهم الا من ستره الليل ، وتحمل بقية الفرس فى السفن وركبوا البحر الى فارس واستولى (مالك) على عمان ، وغنم جميع أموال الفرس وأسر منهم خلقا كثيرا ، ومكثوا فى السجن زمنا طويلا ، ثم أطلقهم ومن عليهم بطعامهم وكسائهم وزودهم ووصلهم فى السفن الى أرض فارس » (١٨) ٠

فالتاريخ هنا يهتم بابراز خبر هزيمه الفرس على يد (مالك بن فهم) ثم اظهار مدى عفوه عن أسراه منهم ٠

أما فى ابداع القصاص (فاروق خورشيد) فان صورة (مالك بن فهم) تأخذ شكلا أكثر عمقا ٠ فحينما تكلم معه ابنه (معن) عن رئاسة العبيد بعد النصر نجده يضحك ويقول لابنه :

---

(١٧) فاروق خورشيد – نفس المرجع السابق – ص ١٦ ٠

(١٨) أبو سليمان محمد المعولى – مرجع سابق – ص ٢٥ ٠

ـ لم يعودوا عبيدا من اليوم يامعن ، بل هم أحـرار لهم ما للأحرار من حق ، وعليهم ما على الأحرار من واجبات :

صاح زهير فرحا :

ـ هذا فعل السادة الأماجد يا مالك بن فهم ، اليوم كتب لك فعل يذكره الناس من بعدك ·

ضحك معن وقال :

ـ وماذا ستفعل بهؤلاء الأسارى من الفرس الذين يتساقطون فى أيدينا بالمئات · والسبايا من النساء والأطفال والعبيد ؟

قال مالك :

ـ الكل فى السجون ·· أما العبيد فلهم ما لعبيدنا من حقوق أما السادة فسنرى فيهم أمرنا (١٩) ·

ان الابداع القصصى هنا يرسم (مالك بن فهم) محررا للعبيد ، وهؤلاء العبيد ليسوا عبيده وحسب ، بل عبيد الاعداء الذين أسرهم عند تحرير عمان من قبضة الفرس · فالقصاص (فاروق خورشيد) يرسم (مالك بن فهم) محررا لا للأرض وحسب ، بل وللانسان كذلك ·

***

خلاصة الأمر ان قصة (فارس الازد) متعة أدبية على مستوى فائق من الكتابة القصصية المحنكة ·

وهذه المتعة تتحقق فى عدة أشياء حقيقية لافى شىء واحد ·

● أول هذه الأشياء الاكتشاف فى حد ذاته لسيرة شعبية عربية مجهضة لم يلق الضوء عليها من كتاب القصة ولا من المهتمين بالأدب الشعبى أو الأدب الرسمى فالفضل كل الفضل يرجع للأستاذ (فاروق خورشيد) فى اكتشافها ، واستولاد ابداعه القصصى من هذه السيرة الشعبية العربية المجهضة عمل يحسب للقصاص الأستاذ (فاروق خورشيد) وحده ·

● ثانى هذه الاشياء أن أسلوب الكاتب فى هذه القصة المستولدة من السيرة المجهضة جاء رشيقا وسلسا الى أبعد الحدود ·

يكفى أن يجد الانسان نفسه وهو يطالع أحداث القصة مندمجا اندماجا كليا مع وقائعها يحس بنفس احساس أبطالها فى السراء والضراء · حتى فى مشاهد العطش والبحث عن الماء ، هذه المشاهد لقوة تصويرها تشعر الانسان بالظمأ والعطش الدائمين اللذين لاينتهيان الا بعد عثور أبطالها على موارد الماء وسط الصحراوات القاحلة ·

وسيجد المطالع لهذه القصة أن فيها المواقف الحربية والخطط القتالية مرسومة بمهارة فائقة يحس الانسان من خلالها أن كاتبها كان ذات يوم قائدا عسكريا متمرسا بأعمال الحرب والطعن والقتال · وهى مهارة قد اكتسبها ـ ولاشك ـ من اطلاعه على العديد من الخطط العسكرية العربية فى كتب التراث والأدب العربيين ·

وتذخر القصة بالعديد من التعبيرات البلاغية الراقية الجميلة · منها على سبيل المثال لا الحصر :

حينما غاص الكاتب داخل أعماق (مالك بن فهم) بعد قراره بالرحيل قائلا : « ·· فقراره بالرحلة نهائى مهما حن قلبه الى الأرض التى شاهدت سعادته وغزواته وحبه وأمله ·· ولكنه لايستطيع أن يبعد هذا الحزن الهادىء الذى يمر به فيغلفه فى ضباب من وجدان مبهم لا يستطيع تحديده ومعرفته ·· » (٢٠) ·

وحينما وصف الكاتب قدرة التحمل فى حوار الدليل (زهير) قائلا :

---

(١٩) فاروق خورشيد ـ مرجع سابق ـ ص ١٧٣ ·

(٢٠) فاروق خورشيد ـ مرجع سابق ـ ص ١٣٤ ·

ـ « ما كنا نحتمل ما تفرضه الصحراء علينا من عناء ان لم نكن قادرين على استقطار لحظات السعادة من شقائها وتعسها .. » (٢١) .

وحين وصف الكاتب لحظة هجرة (مالك بن فهم) بعد مقتل الكلبة (غريبة) الأثيرة لديه قائلا :

« كل الرجال يومها ساروا مع مالك بن فهم ولم يبق فى المضارب الا الحزانى والتعساء ، والآكلون بنانهم أسفا .. » (٢٢) .

● وثالث هذه الأشياء براعة القصاص فى توظيف عناصر المأثورات الشعبية العربية داخل نسيج العمل القصصى كالحكايات عن الأفلاج التى حفرها جن سليمان والأرواح الشريرة . هذا فضلا عن ذكره لبعض الأمثال العربية فى القصة ، وبعض التشبيهات المستوحاة من البيئة الصحراوية .

وعلى الرغم من ختام هذه القصة بعبارة من كلام المؤرخ (سرحان بن سعيد الأزكوى) العمانى فى كتابه « كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة لكى يحس القارىء بأنه لصيق بالتاريخ العمانى الا أن بصمات ابداع الكاتب والقصاص (فاروق خورشيد) واضحة على العمل كله ، تثبت مهارة من قام بعملية استولاد قصة (فارس الأزد) من داخل رحم سيرة شعبية عربية أجهضت فى غفلة من الزمان .. !

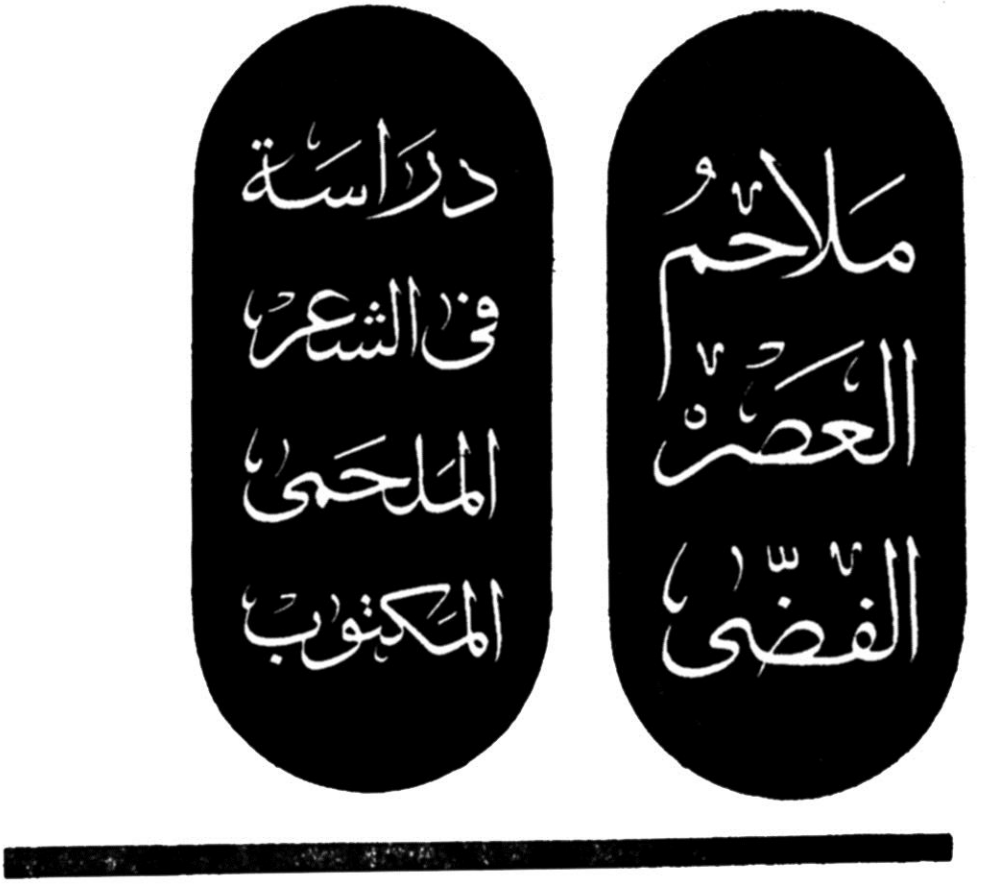
مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

(٢١) فاروق خورشيد ـ مرجع سابق ـ ص ١٥٠ .

(٢٢) فاروق خورشيد ـ مرجع سابق ـ ص ٩٢ .



د. أحمد عثمان

ولد ماركوس انايوس لوكانوس (M. Annaeus Lucanus)

في ٣ نوفمبر ٣٩ م ومات في ٣٠ أبريل عام ٦٥ م . وابوه هو ميلا اخو سينيكا الفيلسوف . وهاجر ميلا من قرطبة بجنوب أسبانيا الى روما عندما كان لوكانوس طفلا لا يتعدى الثمانية شهور . وفي روما انخرط في مراحل التعليم التي تنتهي في العادة بمدرسة الخطابة حيث حقق نجاحا ملحوظا . ودرس لوكانوس ايضا الفلسفة على يد الرواقي كورنوتوس . وواصل لوكانوس تعليمه في أثينا حتى استدعاه نيرون الذي قربه منه وعينه في منصب الحاكم المالي والعرافة . وفي عام ٦٠ م فاز لوكانوس في « الألعاب النيرونية » (Neronia) بجائزة عن قصيدة يثني فيها على نيرون . وفي عام ٦٢ أو ٦٣ م نشر الكتب الثلاث الأولى من ملحمته « الحرب الأهلية » Bellum Civile ودب الخلاف بينه وبين الامبراطور لسبب أو لآخر . المهم أن نيرون أبعده عن كل نشاط عام أدبي وغير أدبي . فانضم لوكانوس ياسا الى مؤامرة بيسو التي حيكت ضد الامبراطور وانتهى الأمر بأن أجبر

(*) سبق أن تناولنا على صفحات هذه المجلة الموقرة (عدد ١٨ ، يناير ـ مارس ١٩٨٧ ص ٣٦ ـ ٤٩) موضوع « التقنية الشفوية للمنشد الملحمي » لم تابعنا هذا الموضوع في كتابنا .. الأدب الاغريقي تراثا انسانيا وعالميا » الطبعة الثانية ، دار المعارف ١٩٨٧ . وأتبعنا ذلك بدراسة للشعر الملحمي اللاتيني في اطار كتابنا « الأدب اللاتيني ودوره الحضاري . حتى نهاية العصر الذهبي » سلسلة عالم المعرفة سبتمبر ١٩٨٩ . وفي هذا المقال نحاول تبيان « التقنية الكتابية » للشعر الملحمي الذي يؤلف في كتب للقراءة لا للانشاد الملحمي الأصيل . ونأمل معاودة تناول هذا الموضوع في كتابنا الذي يعد الآن للنشر تحت عنوان .. الأدب اللاتيني ودوره الحضاري . العصر الفضي » .

لوكانوس ـ عندما انكشفت خيوط المؤامرة ـ على الانتحار مثل عمه سينيكا الفيلسوف ·

ونسبت الى لوكانوس اعمال كثيرة شعرية ونثرية ووصلتنا بعض عناوينها ولكن لم يصلنا كاملا سوى « الحرب الأهلية » · ولنبدأ الحديث عنها بما قاله بترونيوس (الساتيريكا ، ١١٨ ، ٦) :

« أنظر الى موضوع الحروب الأهلية الهائل · فمنذا الذى يأخذ على عاتقه هذا الموضوع ·· ؟ لابد وأنه ينوء بهذا العبء الثقيل · فالأحداث التاريخية ليست هى مادة الشعر والأفضل أن يعالجها المؤرخون · وبدلا من ذلك فعلى الروح المنطلقة للشاعر أن تغوص فى حبائل الحبكة وحيل الآلهة وفيض من المادة الاسطورية · عندئذ ستكون المحصلة النهائية رؤى تنبؤية لا شهادة انسان أقسم على صدق ما يقول » ·

وقال كوينتيليانوس عن لوكانوس انه يصلح أنموذجا للخطباء لا للشعراء وهذا ما يتفق مع رأى مارنيالىس الذى قال ان لوكانوس قد ضحى بلقب الشاعر · ولا تلزمنا هذه الآراء بأن نتخذ موقفا عدائيا من لوكانوس كشاعر فلنا أن نتحفظ عليها بوصفها تعبيرا عن موقف سلفى متشدد من التجريب والتجديد فىالشعر اللاتينى· ولنا أن نحذر من هذا الفصل التعسفى بين الشعر والنثر ومن عدم ثقة القدامى فى المحتوى الفكرى للأشعار ·

لقد كان لوكانوس خطابيا وشاعريا فى نفس الوقت وليس من الضرورى أن يتناقض هذا الجانب من موهبة المؤلف مع ذاك · كما أن الخطابية ليست بالشىء الجديد على الشعر اللاتينى فلها معه تاريخ ليس بالقصير ·

تبدأ ملحمة « الحرب الأهلية » بداية تذكرنا بنهايات العصر الجمهورى ورويدا رويدا نكتشف تعاطفا متزايدا مع الحزب الجمهورى · وما كان للوكانوس أن يفعل غير ذلك طالما أنه يقدم بومبى وهو يقترب من الموت· أما كاتو فيبرز فى هذه الملحمة حكيما رواقيا مرموقا · كما أن الخطابية المميزة لهذه الملحمة تتطلب قدرا من التمرد على الدكتاتورية القيصرية · ويقال ان بنية الملحمة ككل كان مخططا لها أن تكون رباعية فتشغل قصة قيصر الكتب الأربعة الأولى وتبلغ الذروة بموت أكبر مناصريه كوريو ·

وتدور الأربعة كتب التالية أى من الخامس الى الثامن حول مصير بومبى الذى يحتل موته النصف الثانى من الكتاب الثامن · وينكسر هذا المسار فى الكتاب العاشر أى فى منتصف الرابوع الأخير لأنه كان من المفترض أن ينتهى هنا هذا الرابوع · أى بموت وتاليه كاتو · وهكذا تشى ملحمة لوكانوس نفسها بموقف صاحبها المعارض لقيصر بوصفه امبراطورا طاغية ، ووغدا رواقيا·

وعلى أية حال فلا يقبل الدارسون جميعا هذا التكوين الرباعى للملحمة · وهناك من يطرح فكرة التكوين السداسى أى أن الملحمة تقع فى مجموعتين كل منها مكونة من ستة كتب · أما الباحث المدقق فيجد أن أسلوب لوكانوس فى النظم يقوم على تقديم الحدث المستقل تلو الحدث الآخر دون ربط كاف بينهما · يضاف الى ذلك أن الملحمة لم تكتمل مما يمنعنا من اعتماد تركيبة بنائية معينة وترتيب نتائج نقدية عليها · انها ملحمة على النقيض من « الاينيادة » أى لا تظهر الا أقل القليل من الوحدة العضوية وليس لها بطل واحد ، اذ يتقاسم البطولة ثلاثة هم بومبى وقيصر وكاتو هذا بالاضافة الى شخصيات أخرى مساعدة مثل يوليا وكوريو ·

يبدو بومبى فى هذه الملحمة أقل الشخصيات الرئيسية تأثيرا ، ويعد موته الرواقى فى الكتاب الثامن فشلا أدبيا · ذلك أن لوكانوس يضيع وقته وجهده فى استخراج الأحكام الأخلاقية على حساب الفن الروائى · أما تاليه بومبى فى الكتاب السابع فقد بلغ حدا من الاسراف فى التصوير الخيالى بحيث لا يمكن تصوره فردا من الواقع الفعلى · وكان الأحرى ببومبى باعتباره واحدا من مشعلى نار الحرب الأهلية أن يموت على مذبح القضية الهامة والرئيسية فى الملحمة وهى الجمهورية ·

ومع كل الجهد المبذول من جانب لوكانوس فى رسم شخصية بومبى فان الأخير لم يفلح فى أن يصبح شهيدا رواقيا (Prokopton) ولعل كاتو هو فعلا الذى يعد فى هذه المسرحية مثلا (exemplum) للحكمة الرواقية ، ولو أن تصوير لوكانوس له يبدو آليا · أما قيصر فهو مثل الاسكندر الأكبر المقدونى أو « اللص السعيد » (felix praedo) · ومن ثم فهو يعتبر خير سلف لأبطال كريستوفر مارلو بوصفه انسانا بالغ الطموح شيطانى الموهبة يضع نفسه فى مواجهة الطبيعة والبشرية لكى يخضع الجميع لرغباته هو · وفى شخص قيصر نرى كيف أن الفوضى تعم الكون منطلقة من جرثومة الفساد فى نفس واحد من البشر · وهذه فكرة رواقية صميمة نجدها مسيطرة على الملحمة ·

وشاع عنوان « فرساليا » (Pharsalia) كعنوان للملحمة لوكانوس « الحرب الأهلية » وجاء ذلك نتيجة لسوء فهم البيت رقم ٩٨٥ من الكتاب التاسع · ويدل العنوان « الحرب الأهلية » دلالة قاطعة لا لبس فيها على موضوع الملحمة · وكان موضوع الحرب الأهلية قد أصبح مألوفا فى التدريبات الخطابية (١) وفى كتابات سالوستيوس و « زراعيات » فرجيليوس وأغانى هوراتيوس وحتى اليجيات بروبرتيوس · ولهذا الموضوع ـ كتيمة (thema) أدبية ـ جذور فى الأدب الاغريقى نفسه · وتتمثل الفكرة الأساسية فى هذه الكتابات فى أن الكون كيان متسق ومتوازن وأن المجتمع المثالى هو المجتمع الذى يتبع قوانين الطبيعة · فعلى كل موجود أن يراعى موقعه ومكانته فى الخطة العامة لنظام الكون · أما من يتخطى حدوده كان يطمع فى ما ليس له من ممتلكات أو سلطات فانه يتسبب فى اندلاع نيران الصراع الدموى لأنه هكذا يطلق العنان لقوى الشره والطموح وتصبح الطبيعة نفسها ضحية الانسان · يؤدى تصارع الرغبات الى نشوب الحروب الأهلية وعندئذ تتجاوب الطبيعة لهذه الفوضى بفوضى أخرى كونية · وهكذا يعانى الانسان والطبيعة عندما تتعارض القيم الانسانية · وفى مكان الحلال (fas) يتربع الحرام (nefas) يقول لوكانوس فى البيت الثانى من ملحمته : « نحن ننظم الشعر فى الشرعية التى خلعت على الجريمة »

(Iusque datum sceleri canimus)

وعن الفوضى الكونية الناجمة عن صراع الرغبات الانسانية يقول لوكانوس (الكتاب الثانى البيت الاول وما يليه) :

« الآن كشف النقاب عن غضب الآلهة ·

وبدت فى الكون نذر الحرب

أما الطبيعة العليمة بالغيب

فقد نقضت قوانين وأعراف الحياة

وانعشت وحوش الغابة وأعلنت الحرب الأهلية »

وفى مجال آخر يقول الشاعر (الكتاب السابع البيت الأول وما يليه) :

« وأشرقت الشمس الحزينة من المحيط

(اى من الغرب)

وساقت خيولها بصعوبة أكبر من ذى قبل

على طريق معاكس لمجرى السماء الطبيعى»

فهنا نرى الشمس تشرق من الغرب وناهيك عما يحدث عندما يختلط الشروق بالغروب !

يرفض لوكانوس أن يكون مجرد راوية للأحداث التاريخية وذلك على نقيض ما فعل فرجيليوس فى « الاينياده » فالأخير يعترف بأنه يقدم أسلوبا عاطفيا وأخلاقيا فى سرده للأحداث التى مع ذلك لا تفقد طابعها الملحمى · وعند لوكانوس يكاد يختفى التتابع الزمنى من جراء أو وراء التعليقات الأفقية الراكدة وهى تعليقات مسطحة وأغلبها حكم أخلاقية · ونضرب على ذلك مثلا من الكتاب السابع (أبيات ٤٧٠ ـ ٤٧٥) عندما يصل لوكانوس الى وصف معركة مهمة ويبلغ الذروة فيقول :

« عاقبت السماء كراستينوس لا بالموت وحده

ـ فالموت عقوبة تنتظر كل البشر ـ

ولكن بأن يحتفظ جسده الميت بالقدرة على الحس والشعور

ذلك لأن السهم (lancea) **الذى كان بيده**

(١) Seneca Rhetor, Controv, II, L 10-11.

هـــو الذى بدا المعركة ولطخ فرساليا بالدم الرومانى

ياله من جنون فتـــاك

وعندما امسك قيصر باسلحته الم تك هنـاك

يد اخرى سبقته الى ذلك ؟ »

اذن فالجانب الأخـــلاقى هو المسيطر ويأتى الحدث فى المرتبة الثانية ·

ويفعل لوكانوس شيئا مماثلا بالنسبة للأسلوب والوزن فهو لا يتبع التقليد الملحمى المألوف · اذ نجـــده يتجنب عمـــدا سلاسة الوزن السداسى الفرجيلى مصرا على تبنى ايقاع غير موسيقى واشبه ما يكون بالنثر الموزون أو ما يعرف « بالنظـم » (logopoeia) أى الشعر الذى ليس فيه من الشعر شىء سوى اللغة ، فهو رقص ذكى فيمـــا بين الكلمات والأفكار والتحولات · وعلى سبيـــل المثال يستخدم لوكانوس بمعنى « جثة » كلمـــة cadaver وهى جافـــة ومحددة لا قبل لهـــا بالليونة والمرونة حتى أن فرجيليوس لم يستخدمها فى « الاينيادة » سوى مرتين ، ولم يستخدمهـــا اوفيديوس فى « التناسخات » سوى مرة واحدة · هـذه الكلمة يفضلهـــا لوكانوس حيث ترد فى ملحمته « الحرب الأهلية » ست وثلاثين مـــرة · ويفضل كذلك لوكانوس كلمة more الشائعـــة فى الحديث اليومى على الكلمة الأكثر شـــاعرية letum فالأولى ترد ١٢٦ مرة فى مقابل ٣٦ مرة تستخدم فيها الثانية · والكلمتان بمعنى واحد هو « الموت » . ويمكن أن نلاحظ لو أمعنا النظر فى اسلوب لوكانوس أنه نظم ملحمته وعينه على مفردات فرجيليوس ولكن لا لكى يقلدهـــا أو يتبناها بل لكى يتحاشاها · وعلى النقيض من ذلك كان رد فعله بالنسبة لاوفيديوس اذ اغترف منه الكثير من المفردات المتناثرة وكذا شيئا من تقنياته ·

وهكذا كان تصرف لوكانوس بالموروث الملحمى فهو اما يتجنبه عمدا أو يضعه فى اطار مناقض لقيمه التى عندئذ تفقد معناها الاصـــلى · وعلى سبيل المثـــال عندمـــا نرى العالم السفلى فى « الاينيادة » لفرجيليوس نلتقى بالعرافة المقدسة سيبيل وبمؤسس السلالة الرومانية · ومعهمـــا نستقبل أبطال روما عبر التاريخ المقبل · وفى مشهد مقابل عند لوكانوس نلتقى بشخص جبان وساحرة ماكرة ونرى انتصار الأوغاد فى رومـــا وهكذا يحل الموت محل الميلاد · والخلاف هـــو الذى يقهر العظمة لأننا فى زمن الحرب الأهلية حيث صارت الفضيلة هى الجريمة · حقا يبدو لوكانوس فى قمة عظمته عندما يضع أمامه أنموذجا ملحميا ليعيد صياغته أو قلبه رأسا على عقب · يقول الموروث الملحمى كما احتفظ به فرجيليوس ان الأبرياء هم الذين يخافون نذر الحـــرب « اذ تضم الأمهات المرتعشات أطفالهن الى صدورهن » (الاينيادة الكتـــاب الســـابع بيت ٥١٨) · أمـــا لوكانوس فقد جعل المحاربين أنفسهم هم الذين يخشون نتيجة أعمالهم (الكتاب الســـابع بيت ٤٨٣ ـ ٤٨٤) :

« خافت الجيوش نفسها جنون افعالهـــا

حيث تـــرددت الأصـــداء فى الأرض من كل الأنحاء »

وهنا نتذكر الاستهلال الذى بدأ به لوكانوس ملحمته (الكتاب الأول بيت ٢ ـ ٣) :

« نحكى لكم كيف ان شعبا قويا قد ادار يده المنتصرة الى احشائه ·· يمزقها » (٢) ·

يعرف حكم الأباطرة فيسباسيانوس وهو الأب (٧٠ ـ ٧٩ م) وتيتـــــوس (٧٩ ـ ٨١) ودوميتيـــانوس (٨١ ـ ٩٦ م) ولـــديه بعصر الأباطـــرة الفـــلافيين نسبة الى أسرة فلافيوس المتواضعـــة التى ينتمون اليهـــا وهى من رياتى

---

(٢) لمزيد من التفصيل حول أسلوب لوكانوس ومقارنته بالتراث الملحمى الاغريقى واللاتينى راجع :

J. C. Bramble, «Lucan» (in CH Lat. Lit.), pp. 533-557.

O.A.W. Dilke, «Lucan's Political Views and the Caesars» (in «Neronians and Elavians, ed D.R. Dudley), pp. 62-82.

Idem, «Lucan and English Literature», (ibidem), pp. 83-112.

M.P.O. Morford, The Poet Lucan, Oxford 1967.

F. M. Ahl. Lucan : an Introduction, New York, 1976.

(Reate) . المهم أنه ظهر ثلاثة شعراء ملحميون يعرفون باسم « الفلافيون » وهم فاليريوس فلاكوس (C. Valerius Flaccus) وبابينيوس ستاتيوس (P. Papinius Statius) وسيليوس ايتاليكوس (Silius Italicus) (أو كما يرد في أحد النقوش) (Tiberius Catius Asconius Silius Italicus) وقد حاول كل من هؤلاء الشعراء الثلاثة أن يرث مكانة فرجيليوس في الشعر الملحمي وهو طموح محمود ونية طيبة ولكن هيهات أن يتحقق لهم ما أرادوا ! واختلف كل من هؤلاء الشعراء عن الآخر في الوسيلة والنتيجة حتى أن ما يجمع ملاحمهم أقل مما يفرق بينها . ويتجلى صدق رأينا هذا حتى من النظرة الأولى لموضوعاتهم فاختار فاليريوس فلاكوس أسطورة الأرجونوتيكا التي سبق أن عالجها أبو للونيوس الرودسي . واختار ستاتيوس حرب السبعة ضد طيبة الأسطورة المرعبة التي تدور حول النزاع بين الأشقاء والانشقاق والانحلال وهو ما يقربنا من جو تراجيديات سينيكا وملحمة « الحرب الأهلية » للوكانوس . وأعرض سيليوس ايتاليكوس عن الأساطير وارتدى عباءة انيوس وفرجيليوس معا واختار موضوعا قوميا أي الحرب ضد هانيبال وقرطاجة . انها اذن انشودة وطنية رومانية (carmen togatum)

ولد ستاتيوس في نابلي حوالي عام ٤٥ م ومات في سبتمبر عام ٩٦ م وكان أبوه شاعرا وصاحب مدرسة وتعلم ستاتيوس من أبيه بعض التقنيات الشعرية . ولما استقر في روما اكتسب شهرة واسعة كشاعر ، فكان يلقي أشعاره على جمهور محتشد من معجبيه ، وتعرف على علية القوم ودخل بلاط دوميتيانوس الذي أمر بادخال الماء الجاري الى مزرعته في ألبا حيث كان أبوه قد دفن . ومن المحتمل أن ستاتيوس في عام ٨٩ م فاز بجائزة المباريات التي أسسها دوميتيانوس في ألبا وكانت تعقد سنويا . ولكنه لم يكن محظوظا في مباريات الكابيتول التي تقام كل خمس سنوات . عاش ستاتيوس مع زوجته كلوديا سعيدا مع أنهما لم ينجبا ومع أن كلوديا كانت لها بنت من زواج سابق . تبنى ستاتيوس ابنا ولكنه مات صغيرا . ويبدو أنه كان يعاني من مرض خطير وكانت زوجته تراعيه وتعالجه . وقرب موته عاد ستاتيوس الى مسقط رأسه في نابلي حيث فارق الحياة قبل مقتل دوميتيانوس .

ومن بين الشعراء الفلافيين الثلاث اكتسب ستاتيوس مكانة بارزة في تاريخ أوروبا الأدبي . فملحمته « الطيبية » (Thebais) و « الأخيللية » (Achilleis) قد قدرتا تقديرا كبيرا ، ودرستا على نحو واسع في نهايات العالم القديم والعصور الوسطى ، رغم أن « الأخيللية » لم يكتمل تأليفها . وقد تأثر بهما كل من دانتي وبوكاشيو وتشوسر وتاسو وسبنسر وميلتون وبوب وغيرهم .

وكان على قصائد ستاتيوس المسماة «الغابات» أو « البستان » (Silvae) أن تنتظر أيضا حتى عصر النهضة لترى النور من جديد . وكانت الكلمة Silva تستخدم للدلالة على قصيدة المناسبات المرتجلة . وتقع مجموعة ستاتيوس هذه في أربعة كتب من القصائد القصيرة التي قيلت في مناسبات مختلفة ، واكتسبت شهرة واسعة بين كتاب اللاتينية الجديدة والعامية . ومن العجيب أن هذه القصائد ـ لا الملحمة « الطيبية » ـ هي التي ضمنت لصاحبها الخلود باعتبارها رائعة أعماله . ذلك أن الموت اختطف ستاتيوس قبل أن يكمل ملحمته الثانية « الأخيللية » اذ توقف في البيت ١٦٧ من الكتاب الثاني . ومن ثم فما بقي لنا من هذه الملحمة عبارة عن مسودة وليس عملا كاملا . وكيف كان ستاتيوس سينظم قصة حياة أخيلليس من المهد الى اللحد ؟ تلك مسألة ستظل موضع تخمينات لا نهاية لها .

وليست « الطيبية » ملحمة رومانية قومية ، فهي لا تنطلق من دوافع وطنية قومية ، بل تدور حول أسطورة أوديب التي تصور أعرض مواقف الاختيار الأخلاقي والفلسفي . انها اذن ملحمة تتفق مع العصر الفلافي ولكنها لا تلتصق به التصاقا كاملا . ومع ذلك فان « الطيبية » هي أكثر فلافية في الطراز على نحو يفوق اقتران « الفردوس المفقود » لميلتون بانجلترا كروميل مثلا . فمن تراجيديات سينيكا و « الحرب الأهلية » للوكانوس استعار ستاتيوس وجهة نظر كونية لملحمته . « فالطيبية » هي بانوراما لتاريخ مكثف يجمع بين الكون والقدر ، الاله والانسان ، الخشوع والفسوق ، الفساد والصلاح . ومع أن ستاتيوس قد تحاشى قدر الامكان تبشيرية الرواقية في « الحرب الأهلية »

للوكانوس الا أنه تبنى التفسير الكونى والمنهج السيكولوجى لهذه المدرسة الفلسفية ·

ومن المعروف أن الدمار الذى يصيب أسرة ملعونة على توالى الأجيال هو الموضوع المفضل فى تراجيديات سينيكا ولا سيما سلالة تانتالوس ولا يوس · فالعنف يولد العنف والجريمة تزداد سوءا وتتكاثر · انه عالم كئيب ومعذب وقلما يخفف من فظاعته أى أمل فى المستقبل أو فعل الخير · وهذا الجو من الفساد الملعون هو الذى يحيط بأبطال « الحرب الأهلية » فى ملحمة لوكانوس · وفى « الطيبية » يقص ستاتيوس تاريخ أسرة يحكمها طاغية فاسد ومجنون · يقول ستاتيوس فى الأبيات الأولى للملحمة :

« تسيطر شعلة ربات الفنون على عقل وتامره بأن يروى

حكاية الحرب بين أخين شقيقين ، ورث كل منهما حكم

المملكة بالتوالى فاقتتلا من اجل هذا الحكم

بكراهية عميقة ، انها قصة طيبة الآثمة »

فالتفسخ العائلى والحرب والكراهية والفسوق والاثم ، كل هذه الأهوال ماثلة أمامنا منذ البيت الأول فى الملحمة كنوع من التجاوب لصرخات سينيكا ولوكانوس فى أعمالهما · انه تجاوب مباشر وله مغزى · وهنا نتذكر افتتاحية « الحرب الأهلية » للوكانوس, ففيها يرد معنى الحرب بين شقيقين فى الوطن cognatasque acies
الكتاب الأول بيت ٤) · ذلك أن الحرب بين قيصر وبومبى تشبه الحرب بين اتيوكليس وبولينيكيس بل ان الحرب الأهلية أسوأ · ومثل هذا النزاع بين الأشقاء عالجه سينيكا فى « ثيستيس » و « الفينيقيات » · وعلى أية حال ففى السطور التالية للافتتاحية يوجز ستاتيوس فى قائمة قصيرة مظاهر الجنون والمصائب التى أصابت السلالة الملكية فى طيبة (بيت ٥ ـ ١٦) ويؤكد أن موضوعه هو « بيت أوديب المضطرب ،
(Oedipodae confusa domus)
(بيت ١٧) الذى تلفه حلقة مفرغة من اللعنة والدمار ·

ومن الطبيعى فى ظل هذا الجو الكئيب ان يكثر النقاد الحديث عن تشاؤمية ستاتيوس فى حين ان الأخير يفاجئنا بنهاية تحض على التفاؤل · فتيسيوس ملك اثينا رجل ربانى يجسد المثل العليا للعدالة والرحمة · وهو الذى يجلب السلام والخلاص لطيبة ولأهلها فى خاتمة الملحمة (الكتاب الثانى عشر أبيات ٤٦٤ ـ ٨١٣) · ومهد المؤلف لذلك بعض التمهيد ، اذ قال من قبل بوضوح انه لا أمل فى الخلاص قبل أن تختفى سلالة كادموس من على وجه الأرض · هكذا أنهى ستاتيوس ملحمته بشروق فجر جديد ، وهو بذلك يخالف سينيكا وكآبة النهاية فى تراجيدياته · بل انه يخالف **«الاينيادة» نفسها حيث ختمها فرجيليوس بنهاية مزدوجة · ولكن علينا أن ننظر الى نهاية «الطيبية»** من منظور رواقى · فوصول المنقذ أو المخلص ثيسيوس يرمز الى الولادة الجديدة للكون (mundus) التى تأتى بعد الحريق الكونى الشامل (ekpyrosis) · وجدير بالملاحظة أن وصول ثيسيوس رمز الخلاص يسبقه حرق اتيوكليس وبولينيكيس (الكتاب الثانى عشر بيت ٤٢٩ وما يليه) وتتبعه المراسم الجنائزية لوتى أرجوس (نفس الكتاب ٧٩٧ وما يليه) ·

كان المصير المقدر سلفا هو المبدأ المحورى والاشكالى فى الفلسفة الرواقية · اذ استبعدت من عالمهم الارادة الحرة أو المقدرة على الاختيار لأن ما قرره القدر فى البداية لا مفر منه (Fatum) ولا بد من أن يقع فى النهاية ويتحمله البشر · هناك ترابط شعورى (sympatheia) بين الكون الصغير (الانسان) والكون الكبير (الطبيعة) وأى خلل فى أى منهما يصيب الآخر · ومن أول ملحمة « الطيبية » الى آخرها يلتزم ستاتيوس بهذين المبدأين أى الحتمية القدرية والنسق الكونى ، حتى أن خطايا البشر هى التى تلوث البيئة وكل ما هو موجود من حولهم · وهذا كله يتفق فيه ستاتيوس مع رؤية سينيكا الرواقية ·

المهم أن هذه الرؤية هى التى تغذى الصورة الشعرية عند ستاتيوس ، ففى الكتاب الأول عندما يهرب بولينيكيس من بويوتيا الى أرجوس يسافر ليلا وسط عاصفة كونية وحشية الفظاعة (بيت ٣٣٦ وما يليه) · ومع أن وصف العواصف موضوع ملحمى تقليدى له سوابقه الا أن ستاتيوس هنا يركز على التداخل بين الكون والنفس الانسانية · فالاضطراب الذى يعانيه بيت كادموس

والجنون داخل نفس بولينيكيس تتجاوب معه السماء بجنون مماثل أو حتى أشد · كما أن شبح الليل نفسه هو الخلفية العامة لهذه العاصفة النفسية والكونية · وقبل أن تقع المعركة بين الأخين بقليل يغرق جوبيتر الأرض كلها فى ظلام كثيف (الكتاب الحادى عشر بيت ١٣٠ ـ ١٣٣) لأن الشر هنا هو المنتصر والمسيطر · أما المعركة نفسها التى تنتهى بمقتل الأخين على يد كل منهما الآخر فان أرواح العالم السفلى قد صعدت لتشاهدها (الكتاب الحادى عشر بيت ٤٢٢ ـ ٤٢٣) · ويسود الملحمة من أولها الى آخرها هذا التناقض بين عالم النور وعالم الظلام وذلك بكل رموزهما الأسطورية وغير الأسطورية ·

وفى رسمه للآلهة يتبنى ستاتيوس اتجاها واضحا للتعبير المجازى · واذا كان لوكانوس قد عرى ملحمته من التدبير الالهى الموروث فى الشعر الملحمى من أيام هوميروس فان ستاتيوس يحاول استعادة هذا التدبير الالهى

(deorum ministeria)

ومما لا شك فيه أن هذه الفكرة تتفق مع نظامه الرواقى فى الملحمة · فجوبيتر قدير على كل شىء لأنه مسئول عن تنفيذ خطط القدر ولا يملك الآلهة الآخرون القوة لطرده ولو أنهم يستطيعون أحيانا تغيير بعض التفاصيل · وهذا التدخل الالهى فى الأمور البشرية موروث ملحمى ، لكن ستاتيوس لا يسمح للآلهة على أية حال بأن تقطع عليه تخطيطه الفلسفى العام لسير الأمور · ويقدم ستاتيوس بعض القوى الالهية الأخرى أى غير التقليدية ـ وان كانت الديانة الرومانية قد سبق واعترفت بها ـ مثل القيم المعنوية · فالفضيلة (Virtus) تتجسد الهة وتخاطب مينويكيوس Menoeceus قبل أن يقدم على تقديم نفسه أضحية فى حب طيبة وتقديسا للوطنية (الكتاب العاشر بيت ٦٣٢ وما يليه) · وتدخل تيسيفونى فى صراع درامى مع تجسيد « الاحساس بالواجب » (pietas) وذلك قبيل المعركة بين الأخين بولينيكيس واتيوكليس (الكتاب الحادى عشر بيت ٤٥٧ وما يليه) وتظهر الرحمة (Clementia) فى الكتاب الثانى عشر بيت ٤٨١ وما يليه كمفهوم مثمر ومجسد ينجز الكثير من الأفعال ·

ولطالما اتهم ستاتيوس بأنه ضمن ملحمته « الطيبية » مادة عقيمة ولكن التحليل الدقيق يثبت نقيض ذلك · فملحمة بلا بطولة فردية لابد وأن تتعدد جوانبها · ولذلك نجد الشاعر يضمن ملحمته بعض ما ورثه عن التراث الملحمى القديم مثل موضوع حشد الجيوش (الكتاب الرابع بيت ١ ـ ٣٤٤ والكتاب السابع بيت ٢٤٣ ـ ٣٧٣) وموضوع نبوءات الموتى nekyomanteia الكتاب الرابع بيت ٤١٩ ـ ٢٤٣ ـ ٣٧٣) وموضوع نبوءات الموتى بيت ٢٤٩ ـ ٩٤٦) ومسابقات التفوق والمبارزات aristeia (الكتب من السابع الى الحادى عشر) · ولا تعد مثل هذه الموضوعات زوائد طفيلية لأنها تذوب فى المضمون الكلى للملحمة كما أنها تخدم الموضوع العام · وبالفعل يحاول ستاتيوس بسرده الكثير من الأساطير أن يمهد على نحو غير مباشر لأمر ما أو أن يعقد موازنة أو مقارنة بين الأحداث · ومن ثم يمكن اعتبار ملحمة « الطيبية » قوية فى وحدتها وتماسكها · فهى مثل « تناسخات » أوفيديوس طبيعة ومرنة ولها بنية متعددة الجوانب والأشكال · ومع أن كل جزئية فيها تتمتع باستقلالية ما الا أنها تشكل فى مجموعها مادة متماسكة · وبعبارة أخرى فان كل جزئية لا تدل على شىء خاص بمفردها ولكنها تكتسب معناها كاملا عندما نقرنها بما يسبقها أو يلحقها أى عندما توضع فى سياقها العام · ومن ناحية أخرى فان « الطيبية » كعمل فنى متجانس لا يمكن فهمه الا فى ضوء المبدأ الرواقى عن تتابع الأسباب والنتائج ·

(series causarum) (٣)

لقد سبق أن وضع كل من فرجيليوس وأوفيديوس وسينيكا ولوكانوس مستويات أدبية لا يمكن تجاهلها لمن يلحق بهم · حقا أنه كانت

---

(٣) عن ستاتيوس وملحمته « الطيبية » راجع . D. Vessey, Statius and the Thebaid, Cambridge 1973. A.J. Gossage, "Statius" (in "Neronians and Flavians", ed. D.R. Dudley), pp. 184-235.

هناك فى أواخر القرن الأول الميلادى حركة مضادة يتزعمها كوينتيليانوس وتدين تجديدات سينيكا وابن أخيه لوكانوس فى الأسلوب · ولقد جاءت هذه التجديدات بعد التمهيدات التى أحدثها أوفيديوس بما أدخله من تغييرات اسلوبية على اللغة اللاتينية · ولكن هذه الحركة المضادة بزعامة كوينتيليانوس ما كانت لتعيد احياء النقاء الفرجيلى مرة أخرى فى أواخر القرن الأول الميلادى · فالملاحم الفلافية التى سعت لتحقيق هذا الغرض لا يمكن أن تعد نسخة من « الاينيادة » وليس لها من شرف الاقتران بهذه الملحمة الأنموذج سوى أنها حاولت الاقتراب منها ·

وفى نهاية « الطيبية » (الكتاب الثانى عشر بيت ٨١٦ ـ ٨١٧) يقرر ستاتيوس أنه استسلم للأمر الواقع فرائعته تأتى دائما فى المرتبة الثانية بعد « الاينيادة » الربانية · وفى قصائده « البستان » يذكر زيارات متكررة قام هو بها لقبر فرجيليوس « معلمه الأكبر » · فهى زيارات تستهدف الاستلهام (الكتاب الرابع بيت ٥٣ ـ ٥٥) · ومثل هذا التقديس لفرجيليوس اظهره سيليوس ايتاليكوس اذ يذكر بلينيوس أنه لم ينقطع قط عن الاحتفال بعيد ميلاد فرجيليوس فى بذخ وأبهة وحرص يفوق ما كان يفعله فى عيد ميلاده الشخصى · وذكر بلينيوس كذلك أن سيليوس ايناليكوس كان يزور مقبرة فرجيليوس باعتبارها معبدا (٤) ويذكر لنا مارتياليس أن سيليوس ايتاليكوس ـ الذى طالما تباهى بامتلاك الفيلات التى كان يسكنها يوما ما شيشرون ـ قد اشترى موقع قبر فرجيليوس واحاله نصبا فخما (monumentum) (٥) وفى ملحمته « الحرب البونية » يقدم سيليوس التحية لفرجيليوس حين يعتبره قرين هوميروس ونده (الكتاب السابع بيت ٥٩٢ ـ ٥٩٤) ·

ورغم كل هذه النوايا الطيبة فان ستاتيوس يقف على مبعدة متسعة من فرجيليوس فهو أقرب ما يكون الى سينيكا ولوكانوس · ولستاتيوس قصيدة يتحدث فيها عن لوكانوس بشىء من الاعجاب (« البستان » الكتاب الثانى ٧) · وبالنسبة لسيليوس ايتاليكوس الذى انكب على « الاينيادة » يغترف منها فانه كان انتقائيا بحيث لا يمكن الزعم بأنه فرجيلى خالص · انه يدين بالكثير لأوفيديوس ولوكانوس الذى أقام ملحمته على التاريخ من قبل فرأى فيه سيليوس ايتاليكوس أنموذجا · ويذهب سيليوس ايتاليكوس الى ما وراء ذلك فيحسب نفسه وريثا لانيوس حيث يثنى عليه ثناء مستطابا فى ملحمته (الكتاب الثانى عشر بيت ٣٩٣ ـ ٤١٤) · ويعتبره رائدا فى حب القديم والحفاظ على التراث · أما ستاتيوس فيصف انيوس بأنه « غير صقيل و «جاف» («البستان» الكتاب الثانى ٧ ، ٧٥) · وعلى أية حال فان دين « حوليات » انيوس على « الحرب البونية » لسيليوس ايتاليكوس لا يمكن أن نقطع به قطعا حاسما لفقدان الملحمة الأقدم وبصفة عامة كان فاليريوس فلاكوس هو الأقرب الى روح فرجيليوس ولكن نظرتنا لهذا الاقتراب من فرجيليوس قد تتغير اذا وضعنا فى الاعتبار أن أوفيديوس أيضا له تأثير ضخم على فاليريوس فلاكوس ولا سيما فى التقنيات الشعرية ·

لم يكن الملحميون الفلافيون أقل من الأوغسطيين فى لجوئهم للشعر الاغريقى للاغتراف من كنوزه الثمينة · وكان النبع الرئيسى لفاليريوس فلاكوس هو السكندرى أبوللونيوس الرودسى ولكنه لم يكن مقلدا تقليدا أعمى · وأخذ كل من ستاتيوس وسيليوس ايتاليكوس الكثير من النبع الأصلى للشعر الملحمى برمته أى هوميروس معتمدين فى ذلك أحيانا على فرجيليوس وأحيانا أخرى على نفسيهما · وبالنسبة لستاتيوس بوجه خاص كان الاتصال بالفكر الاغريقى أيسر لأنه من نسل سلالة اغريقية · فهو من مواليد نابلى ، المستعمرة الاغريقية القديمة والتى كانت لا تزال فى العصر الامبراطورى ـ كما يقول ستاتيوس نفسه (« البستان » الكتاب الثالث ٥ ، ٩٤) ـ موضعا تحانست فيه وتوافقت الحرية الاغريقية (Graia licentia) والشرف الرومانى (Romanus honos) · وكان أبوه شويعرا ومدرسا للأدب الاغريقى وشارحا لأشعاره القديمة · ويلاحظ أن ستاتيوس قد أفاد من

---

(٤) Plinius, Epist III, 7, 8.

(٥) Martialis, XI, 84, 49.

مسرحيات يوريبيديس « الفينيقيات » و « الضارعات » وغيرهما · وأخذ ستاتيوس من كاليماخوس السكندرى أسطورة لينوس وكورويبوس وعرف هذا الشاعر الرومانى أيضا كلا من أبوللونيوس الرودسى وانتيماخوس من كولوفون ·

والى عهد قريب كان الدارسون المتخصصون يعتبرون الفلافيين أشرف قليلا من أن يكونوا مجرد ناقلين أو حتى لصوص · أما الدراسات الأدبية الحديثة (٦) فقد ردت لهم بعض الاحترام المفقود وهذا يصدق بصفة خاصة على ستاتيوس · أما فاليريوس فلاكوس فقد بذل أقصى ما يستطيع من أجل أن يعيد الى ياسون البطولة التى افتقدها عند أبوللونيوس الرودسى · وحتى سيليوس ايتاليكوس أقل الفلافيين أصالة فلم يتردد فى تغيير بعض أحداث الحروب البونية لكى يعطى منظورا فلسفيا أوسع وأوقع · واذا كان ستاتيوس قد حقق بعض الازدهار فى أواخر العصر الامبراطورى وابان العصور الوسطى وعصر النهضة فان فاليريوس فلاكوس وسيليوس ايتاليكوس قد انحدرا بسهولة الى هوة النسيان بعد زمن قصير من حياتهما · فلم يتم اكتشاف « الأرجونوتيكا » و « الحروب البونية » الا ابان عصر النهضة الايطالية · وعندئذ قدمت هاتان الملحمتان وقودا للدراسات اللغوية والفقهية لا غذاء لشعلة الابداع الفنى · ومؤخرا فقط وجد فاليريوس فلاكوس من يعجب به ويضع يده فى ملحمته غير المكتملة على بذور العبقرية وحصاد الصنعة الفنية · أما « الحروب البونية » فنادرا ما تقرأ وان كانت لا تخلو من فقرات ممتازة · وليس لنا أن نتفاءل مع ذلك ونتوقع أن قارئا ما سيقلب صفحات سبعة عشر كتابا بحثا عن الفقرات الممتازة فى هذه الملحمة ·

اختطف الموت فاليريوس فلاكوس ـ الذى لانعرف الكثير عن حياته ـ مبكرا أى قبل أن يتم الكتاب الثامن من « الأرجونوتيكا » التى من المحتمل أنه شرع فى نظمها عام ٨٠ م · ومن الاشارات التى وردت عن فاليريوس فلاكوس فى كتابات كوينتيليانوس (٧) ومن مقدمة ملحمته نفسها (الكتاب الأول ٥ ـ ٧) نستنتج أنه لم يكن معوزا أو لا يتمتع بمركز اجتماعى محترم ·

بدأ فاليريوس فلاكوس فى نظم ملحمته قبل « الطيبية » لستاتيوس التى استغرقت اثنى عشر عاما ونشرت كاملة عام ٩٠ أو ٩١ م · وفى ملحمة فاليريوس فلاكوس « الأرجونوتيكا » نداء الى فسباسيانوس واشارة الى تدمير أورشليم على يد تيتوس ، ولا يفوت الشاعر أن يكرم انشغال دوميتيانوس بنظم الشعر · وكل ذلك ينهض دليلا على أن ملحمة فاليريوس فلاكوس تعود الى السنوات الأولى من السبعينات (الكتاب الأول بيت ٧ ـ ٢١) · وفى الكتاب الثالث (بيت ٢٠٧ ـ ٢٠٨) اشارة الى انفجار بركان فيزوفيوس عام ٧٩ م · وهناك اشارات الى غزوات دوميتيانوس ضد السرماتيين (Sarmatae) عام ٨٩ وحتى عام ٩٢ م (الكتاب السادس بيت ١٦٢ وقارن بيت ٢٣١ وما يليه) · ويبدو أن فاليريوس فلاكوس ـ مثل ستاتيوس ـ لم يعتبر سرعة النظم ميزة أو فضيلة · واذا كانت خطته الأولية أن تضم « الأرجونوتيكا » اثنى عشر كتابا فان تقدمه فى التأليف طوال عقدين من الزمان كان بطيئا بصورة غير عادية · وقد يكون تقديرنا الزمنى غير سليم ، وقد يكون الشاعر نفسه قد حار فى كيفية انهاء ملحمته · ونعتقد بان الخسارة التى نجمت عن عدم اتمام هذه الملحمة ليست بالجسامة التى يصورها كوينتيليانوس ·

قال ستاتيوس عن اسطورة الأرجونوتيكا انها من الموضوعات المبتذلة او المستهلكة (« البستان »، الكتاب ٧ بيت ٥٠ ـ ٥١) وسبق ان كرم فارو من أتاكس (القرن الأول ق·م) الذى كان قد أصدر اعدادا خاصا لأبوللونيوس الرودسى فساهم بذلك فى التأثير على « الاينيادة » (« البستان » الكتاب الثانى٧ بيت ٧٧) · وامتدح كوينتيليانوس فارو هذا ولكن بفتور (٨) ولا ندرى ما اذا كان فاليريوس فلاكوس قد استرشد بفارو هذا أو

---

(٦) عن أحدث الدراسات حول الشعراء الفلافيين انظر :
D.R. Dudley (ed.) Neronians and Flavians. Silver Latin I. passim.

(٧) Quintilianus, Inst., X, 1, 90.

(٨) Ibidem. Inst., X, 1 87.

تنكب طريقه لأن أبوللونيوس الرودسى هو مصدره الرئيسى وهو ما جاء على حساب فاليريوس فلاكوس لأن أحـــدا لا يجـــادل فى أفضليـــة الشـــاعر السكندرى ·

وبصفة عامة يتبع فاليريوس فلاكوس الخطوط العريضة لرواية أبوللونيوس الرودسى مع بعض التوسعات أو الاختصارات، والتنويعات والتفريعات هنا أو هناك · فمن بين التجديدات التى أدخلهـا فاليريوس فلاكوس انتحـــار والدى ياسون أى أيسون والكميدى (الكتاب الأول ٧٣٠ ـ ٨٥١) وانقاذ هرقل وتيلامون لهيسيونى (الكتاب الثانى بيت ٤٥١ ـ ٥٧٨) · ويحذف فاليريوس فلاكوس أسطورة طيور ستيمفالوس الواردة فى الكتـــاب الثانى من ملحمة أبوللونيوس · وحتى فى النقاط التى يتفق فيها فاليريوس فلاكوس مع أبوللونيوس نجده يدخل شيئا من تغيير فى النغمة وفى الدوافع أيضا · ولعل أفضل مثل على ذلك تفاصيل اللقاء والتعامل بين ياســون والملك آيتيس وعلاقتـــه بميديا (الكتاب من الخـــامس الى الســـابع) · ويتحدث الكتاب الثامن ـ الناقص ـ عن سرقة فروة الذهب ومغادرة ملاحى السفينـــة ارجو مع ميديا منطلقين من كولخيس نحو بلاد الاغريق ·

وفى محـــاولة فاليريوس فلاكوس استعـــادة البطولة الملحمية لياسون يصوغ هذه الشخصيـــة على نمط آينياس عند فرجيليوس · ويبدو هذا من قول فاليريوس فلاكوس (الكتاب الخـــامس بيت ٢١٧ ـ ٢١٩) :

« والآن ابدئى ربة الفنون فى اغنية جديدة
اخبرينى عن الحروب التى اشعلها الأمير
فانت قد شاهدت ما حدث ···
اما فؤادى وكلماتى ··· فلا تكفى »

وبالفعل تحتل الحروب التى يشعلها ياســون ضد آيتيس الكتاب السادس ولا مقابل لها عند أبوللونيوس الرودسى ولكنها تذكرنا بحـــروب آينياس فى ايطاليا · وهدف فاليريوس فلاكوس من هذه الحروب ووصفها هو تعظيم شأن ياسون وكشف خداع آيتيس الذى كان قد وعد ياسون بالفروة الذهبية اذا هزم الجيش السكيثى الذى يقوده أخـو الملك المتمرد أى بيرسيس · ولكن آيتيس ينكص بوعده بعد انتصار ياسون على هذا الجيش · وعندئذ يلجأ ياسون الى حيل ميديـــا السحرية لتحقيق جميع أهدافه · وهكذا باعـــادة تشكيل مسار الأحداث استطاع فاليريوس فلاكوس أن يظهر بطله بل جعله يدخل فى حروب يثبت فيها تفوقه على أعدائه كما عمد أن يعمل فرجيليوس بالنسبة لبطله آينياس · ويذكرنا آيتيس كطاغية (tyrannus) بميزينتيوس عند فرجيليوس ومن ثم فان ابنه ابسيرتوس يماثل لأوسوس ·

ولا يستهان بمثل هذه التغييرات التى أدخلها فاليريوس فلاكوس على رسم الشخصيات فقد أدت فى النهاية الى تغيير جذرى فى الجو العام حتى أن قصة الملك كيزيكوس تقدم كدراما تراجيدية · وفى حين يعزو أبوللونيوس الرودسى المصيبة الى القدر فقط (« الأرجونوتيكا » الكتاب الأول بيت ١٠٣٠) نجد فاليريوس فلاكوس ـ تقليـــدا « للاينيادة » (الكتاب السابع بيت ٤٧٥ وما يليه) يرجع بنا الى أصل الأسطورة عندما أغضب كيزيكوس الربة كيبيلى بقتل أحد أسودها المقدسة (الكتاب الثالث بيت ١٩ وما يليه) · انهـــا اذن جريمة تخطى الحدود أو التجاوز والغطرسة (hybris) مما أدى الى التحول أو الانقلاب (peripeteia) . وفى الكتاب الثالث من ملحمة فاليريوس فلاكوس يقتل كيزيكوس على يد ياسون دون علم الأخير ·

ويعتمد فاليريوس فلاكوس اعتمـــادا أكبر على أبوللونيوس الرودسى فى رسم شخصية ميديا · فهى عنده ممزقة بين « برها » بوالدها الملـــك (pietas) « وحبها » لياسون (amor) وهى اذن أشبه ما تكون بشخصية انفصاميـــة وغرة وان كان فاليريوس فلاكوس قد خلع عليها شيئا من الرشاقة والجاذبية بعد أن عـــزف عن تصويرها بطلة ميلودرامية مثل ميديا أوفيديوس فى « التناسخات » (الكتاب السابع) أو مسرحية سينيكا بنفس الاسم « ميديا » · وقد نحس فى شعر فاليريوس فلاكوس ببعض السلاسة الأوفيدية الا أن فاليريوس لا يشارك أوفيديوس سمة الهيمنة على أدواته ·

فى الكتاب الثانى من « أرجونوتيكا » فاليريوس يتجول هرقل وتيلامون على شاطىء فريجيا حيث وجدا فتاة مصفدة بالأغلال على ظهر صخرة مـــا فسألها هرقل عن هويتها وسر مأساتها فقـــالت (أبيات ٤٧١ ـ ٤٩٢) :

« اننى لا أستحق هذه المصائب ...
(تشير الى الصخور) ها أنت تلقى النظر على آخر ما خلفه
لى والداى ... آخر الهدايا ...
صخور محملة بالذهب والأرجوان
نحن سلالة ايليوس التى كانت يوما ما سعيدة
الى أن هجرت ربه الحظ (Fortuna) الحقود
قصور لا أميدون . فى البداية جاء الطاعون
ومن سمائنا الصافية الآمنة رحل الطقس المعتدل
والتهبت الحقول بمحارق الموتى
وفجاة دوى صوت الرعد وغطت الأمواج احراش
جبل ايدا حيث مرابض الوحوش
وفى لمح البصر خرج من البحر وحش هائل ومخيف
لا تستطيع أن تقيس حجمه بحجم اية أكوام من الصخور
ولا بالمحيط نفسه
قدمت له الضحايا من دماء واجساد الشباب
الذين أخذوا من أحضان ذويهم ووسط عويل اهاليهم
املا فى تهدئة جنون الوحش البحرى
هكذا كان أمر القدر وأمر آمون (Hammon) او (Amon)
ذى القرون أن تقدم فتاة عذراء للموت بأمر القدر
وكانت هذه الفتاة هى أنا ...
أنا التى رماها الحظ القاسى وربطها بهذه الصخور
ولكن اذا كانت الآلهة حقا قد أعادت الى الفريجيين حظهم
واذا كنت أنت قد أتيت كما كانت العرافة واقدار الآلهة قد تنبأت
اذا كنت أنت الذى من أجله رصد أبى خيوله البيضاء
مكافأة لخلاصى ... اذا كنت أنت هذا الرجل
فانقذنى ... وانقذ طروادة التى تجتاحها الوحوش
فانت وحدك من يستطيع أن يفعل ذلك
فلم أرى فى حياتى صدرا واسعا كصدرك
ولا حتى نيبتونوس الذى بنى أسوارنا وعلا بها حتى النجوم
ولا أبوللو نفسه ... له مثل هذه الأكتاف العريضة
ولا مثل هذه الجعبة التى تحملها »

ومن الواضح أن الشاعر هنا قد تجنب الطنطنة الخطابية وآثر الايجاز البليغ ولو أن نزوعه الى النقاء الكلاسيكى قد انتهى به الى شيء من الجفاف أو الغموض ·

ويعتبر الكتاب السابع من « الأرجونوتيكا » أروع كتب ملحمة فاليريوس فلاكوس رغم أنه لم يحظ بصقل المؤلف ومراجعته · وفى أبيات ٤٠٧ وما يليه من هذا الكتاب يجرى حوار بين ياسون وميديا فى أحراش هيكاتى حيث يقول البطل لميديا أنه يفضل الموت على أن يعود الى موطنه بدون الفروة الذهبية · فيملأ هذا الاصرار قلب ميديا بالخوف ويشجعها من ناحية أخرى على أن تخون أباها لصالح ياسون فتستخدم الفنون السحرية لتساعد ياسون على تحقيق هدفه (الكتاب السابع بيت ٤٣١ ـ ٤٤٩) :

« وتلك كانت كلماته ··· وعندما صمت لسان البطل المتضرع
ارتعدت فرائصها اذ كان عليها أن تجيبه · وبسبب توترها
لم تستطع أن ترتب لكلامها بداية ولا منطقا أو نهاية
وانتابتها رغبة جامحة فى أن تقول كل شيء دفعة واحدة ·
بيد أن الحياء والخوف يكبحان هذا الجموح
انها تتردد ولكنها فى النهاية وبرغم الصراع داخل نفسها
رفعت عينيها اليه وقالت :
لماذا ؟ ··· لماذا اتيت أيها الغريب الشمالى ؟
ولماذا انت موقن كل الايقان من أننى سأساعدك ؟
يالها من مخاطر جسيمة ·· ولم لا تواجهها أنت معتمدا على قوتك ؟
فان خفت انا أن ابرح قصر والدى فلسوف تهلك أنت ·
وعندئذ سينتظر قلبى فى اليوم التالى خرابا عظيما ومؤكدا ؟
فاين هى يونو الآن ؟ اين باللاس أثينة ؟
لا معين لك الآن سواى أنا الأميرة فى قصر ملك أجنبى ؟
وحتى أنت نفسك مندهش · أنا أعرف ذلك
وهذه الصخور نفسها لن تعترف بى كابنة لآيتيس
بيد أن قدرك قد قهر قدرى ··· انك تتوسل لى الآن
فخذ منى الآن هداياى · واذا حاول بلياس أن يدمرك
مرة أخرى وان أرسلك لمخاطر أخرى فى مدن أخرى
فلا تثق ··· نعم لا تثق الى هذه الدرجة ··· فى جمالك »

لعل القول بأن هدف فاليريوس فلاكوس الأساسى هو نظم رواية شعرية رومانتيكية أو نسج قصة حب ملحمية ينم عن الكثير من السذاجة · وتدل النظرة الفاحصة على أن للمؤلف تقديره الخاص للحالة الانسانية · ذلك أن رحلة السفينة أرجو تقدم لفاليريوس فلاكوس فرصة للتعليق على الحقائق الأخلاقية والفلسفية · فهناك موازاة بين مجرى الكون (cursus) ومسار التاريخ ورحلة بحارة أرجو وطريق الأبطال الى الأوليمبوس أى التأليه · وينطلق فاليريوس فلاكوس من حقيقة أن حكم جوبيتر هو الذى طرد الرخاء والاسترخاء (otia) من على وجه الأرض بعد أن استولى على عرش السماء من ساتورنوس ومن ثم فلا يمكن الحصول على الألوهية الا من خلال جهد خارق فى

تحمل المشقة والمعاناة · وتفتح رحلة السفينة أرجو عند فاليريوس فلاكوس عصرا جديدا يمهد لميلاد الامبراطورية الرومانية · لقد انتقلت القوة ومركزها من آسيا الى بلاد الاغريق ثم من هناك الى روما حيث سلكت السلالة الطروادية الآسيوية هذا الطريق في اتجاه ايطاليا · وهكذا تصور رحلة السفينة أرجو الحركة الدائرية للتاريخ تحت رعاية العناية الالهية ، وهكذا يصبح هرقل وأبناء بورياس أسلافا للأباطرة الرومان ويمثل ياسون السمات المميزة للهيللينية التي عفا عليها الزمن · وتصبح الفروة الذهبية رمزا للقدر ، فهي ترمز بصورة مقنعة للطموح البشرى ذى البريق الخادع حينا والصادق أحيانا سواء أكان هذا الطموح فرديا أم جماعيا ·

وكما رأينا أراد ستاتيوس أن يصور موقف الاختيار عندما داخل بين الكون والنفس من جهة والفضيلة والعاطفة من جهة أخرى · أما فاليريوس فلاكوس فيهدف الى اظهار البشرية من منظور تاريخي واسع على أساس أن عملية الكشف عن الحقيقة عملية الهية · ومن ثم فان الرؤية الفلسفية والبنية الفكرية « للأرجونوتيكا » فرجيلية الطابع، حتى أن رحلة الأرجو تبدو عند فاليريوس فلاكوس كوسيلة مكتملة لتحقيق هدف شمولى والهى هو الكشف عن الحقيقة · ومع ذلك فالملحمة لم تنجح فى تحقيق هذه الأهداف التى ترصدها لنفسها ويكفى أن نقول بأنه ليس فيها مثقال ذرة من شاعرية فرجيليوس التى تتمسح به (٩) ·

واذا كانت « الأرجونوتيكا » من حيث الموضوع تعد مقدمة غنائية لسيمفونية قديمة هى «الاينيادة» فان « الحروب البونية » لسيليوس ايتاليكوس تعد بمثابة نغمة فرعية وتكرارية زيدت على هذه السيمفونية ولم تفلح فى الهرب من الاملال أو هى خاتمة سيئة للسيمفونية الملحمية · لقد تغنى فاليريوس فلاكوس برحلة الأرجو كشيء يبشر باستقرار الطرواديين فى ايطاليا ، أما « الحروب البونية » · فكانت بالنسبة لسيليوس ايتاليكوس نتيجة مقررة ومقدرة مسبقا ·

تمتع سيليوس ايتاليكوس بحياة طويلة وسيرة أدبية مرموقة · ولا نعرف أين ولد بالضبط وربما تكون باتافيوم هى مسقط رأسه ولكنها ليست ايتاليكا (Italica) فى أسبانيا · مات عام ١٠١م عن خمس وسبعين عاما بعد أن جوع نفسه عمدا حتى الموت بسبب مرض استعصى علاجه · ذكر ذلك بلينيوس (الرسائل : ٣ ، ٧) وهكذا أمكن تحديد تاريخ ميلاده بـ ٢٦ م · ومن كتابات بلينيوس ومارتياليس نستطيع أن نستنبط أن سيليوس كان ذا طموح أكبر من قدراته ، فكان يزعم أنه شيشرون أوفرجيليوس (١٠) عصره · ويقال ان سيليوس ايتاليكوس قد اكتسب بعض الشهرة ابان حكم نيرون عندما تقدم طواعية ليلعب دور المخبر · وعين قنصلا فى نفس العام الذى سقط فيه هذا الطاغية فتحول بولائه الى فيتيلليوس وكافأه فسباسيانوس لولائه بان عينه نائب قنصل فى آسيا · وعندما شبع من المجد والشهرة اعتزل سيليوس ايتاليكوس الحياة العامة واستقر فى كامبانيا ليتمتع بحياة فراغ حميد (laudabile otium) ، وقسم وقته بين نظم « الحروب اليونية » والحوار مع الأصدقاء · ومكنته ثروته الطائلة من أن يحصل على فيلات عديدة وأن يقتنى الكتب الثمينة والمقتنيات الأخرى من أعمال فنية وما اليها وانتهى به الأمر الى الافلاس فى عصر ترايانوس بل والموت جوعا كما ذكرنا ·

---

(٩) عن فاليريوس فلاكوس و « الأرجونوتيكا » راجع :

H. MACL Currie, "Virgil and Valerius Flaccus", VSLS 84 (1959).

G. Cambier, "Recherches Chronologiques sur l'oeuvre et la vie de Valerius Flaccus", Hommages à M. Renard Coll. Labtomus, 101-103 (Brussels 1969 I), pp. 191-228.

J. P. Perkins, "An aspect of Style of Valerius Flaccus Argonauticon", Phoenix 28 (1974), pp. 290-313.

J. G. Fitch, "Aspects of Valerius Flaccus, use of similes" TAPhA 106 (1976), pp. 113-124.

(١٠) Martialis, VII, 63; VIII, 66; I, 86.

نظمت ملحمة « الحروب البونية » ـ كما يقول بلينيوس ـ « بقدر من الصنعة أكبر من الموهبة » (maiore cura quam ingenio) · ولقد كتب الخلود لمقولة بلينيوس فلا تذكر تلك الملحمة الا وتبادرت هذه المقولة الى الأذهان · وقد وصم بتلر H.E. Butler الملحمة عام ١٩٠٩ وصمة لاتزول حين قال انها « أطول وأسوأ الملاحم الرومانية الباقية (١١) وذلك أن سيليوس ايتاليكوس شاعر يهوى المؤلفات الضخمة الرهيبة، ويلذ له التمرغ فى المياه الضحلة التى يعكرها بمحاولاته الفجة للوصول الى العمق ·

وتعد ملحمة « الحروب البونية » نشيدا وطنيا للربة روما · ولعل تاريخ ليفيوس النثرى عن عظمة روما أعظم وأفخم من هذه الملحمة بل ويفوقها شاعرية · ولقد نهل سيليوس ايتاليكوس من ليفيوس وأعطى لملحمته الشكل الحولى محاولا العودة للأصول الأولى للشعر الملحمى عند انيوس (١٢) · بيد أن فرجيليوس هو الذى أمده بالفكرة والاطار · ففى البيت الثالث عشر من « الاينيادة » قال فرجيليوس ان قرطاجة وايطاليا قد وضعتا على طرفى صراع أبدى روحى أكثر منه تاريخى واقعى · وفى الكتاب الرابع من « الاينيادة » زود فرجيليوس مقلديه ببذور هذا الصراع الروحى · بل ان ديدو نفسها قد تنبأت بوصول منتقم ما فى المستقبل ليشن الحروب التى ستندلع من شعلات محرقتها المأساوية (« الاينيادة » الكتاب الرابع بيت ٦٢٥ ـ ٦٢٩) · ومن هنا أخذ سيليوس ايتاليكوس الخيط فهانيبال هو المنتقم لديدو · وهكذا أتاحت الحروب اليونية فرصة ثمينة للاستطرادات الأسطورية المطولة ومحاولات الاستكشاف المتعددة حتى أنه ضمن ملحمته زيارة للعالم السفلى فى الكتاب الثالث عشر ، وألعاب رياضية جنائزية فى الكتاب السادس عشر ·

ونضرب مثلا على الاستطرادات الزائدة بقصة كالخوس وفالرنوس (الكتاب السابع بيت ١٦٢ ـ ٢١١ · وكانت الذريعة التى ساقها الشاعر لهذه القصة هى أن هانيبال المنتصر بعد أن واجه خطط فابيوس التاجيليه او التلكؤيه (أى ما يشبه حرب الاستنزاف) اجتاح كامبانيا وأحرق كرومها التى تنمو بغزارة فى المنطقة الفالرنية حول جبل ماسيكوس · وحاول سيليوس ايتاليكوس أن يوجد سببا لشهرة وحلاوة النبيذ الفالرنى · فقال انه قديما كان فالرنوس قد زرع هذه المنطقة وذات مرة جاء باكخوس اله الخمر متخفيا الى بيت فالرنوس الذى أكرم وفادته · وردا لهذا الجميل كشف له الاله عن شخصيته ومنحه ميزة نادرة اذ أطلق اسمه على المنطقة كلها ووهبها أفضل الخمور ·

ومع كل هذه الانتقادات هناك مقطوعات برع فيها سيليوس ايتاليكوس ولمعت فيها شاعريته مثل المقطوعة التى يصف فيها بان وهو يتدخل ليمنع حرق كابوا فى الكتاب الثالث عشر (بيت ٣٢٦ ـ ٣٤٧) · ويتمتع أسلوب سيليوس ايتاليكوس بميزة نادرة وهى الوضوح الذى يعود الى اعجابه الشديد بفرجيليوس والى غرامه بالنظام الحولى فى الشعر الملحمى · ويقال ان « الحروب البونيه » ملحمة بلا بطل والواقع أن هانيبال يبدو كأنه البطل الحقيقى للملحمة ، فهو بطل هزمه القدر · وربما احتل هانيبال هذه المكانة دون قصد من الشاعر الذى صاغ هذه الملحمة « كمدح للأمجاد الرومانية » (laudatio rerum Romanarum) · ولكن الذى حدث أن الأبطال الرومان مثل سكيبيو الأصغر أو فابيوس ماكسيموس المؤجل وباوللوس وحتى ريجولوس ، كل هؤلاء لا يرقون الى مستوى هانيبال · وحتى التغنى بالفضائل الرومانية مثل الأمانة (fides) والاحساس بالواجب (pietas) والفضيلة (virtus) كل هذا التغنى لم يستطع أن يغرق مجد عدوها القوى والخائن (Perfidus) وغير الورع (impius) والقاسى (saevus) · وكم هو خطير ومنهك أن

(١١) H. E. Butler, Post Augustan Poetry from Seneca to Juvenal, Oxford 1909, p. 263.

(١٢) J. Nicol, The Historical and Geograophical Sources used by Silius Italicus, Oxford Basil Blackwell 1936, passim.

تحـــاول صنع أسطورة من حقـــائق تاريخيـــة معروفة (١٣) ·

وقبل أن نترك شعراء الملاحم الفلافيين نتوقف بعض الوقت عند قصائد « البستان » للشـــاعر ستاتيوس والتى تقع فى اربعه كتب تسبق كل منها مقدمه نثريه نسرح سبب النشر وظهرت هذه المجموعـــة فيمـــا بين ٩١ و٩٥ م · ويلاحظ أن القصائد المنشورة مختارة من قصـــائد مناسبات أكثر عددا · واضيف الى الكتب الاربعه كتـــاب خامس ربما يكون المسئـــول عن حفظه هو الذى حفظ لنا ايضا ملحمة «الاخيللية» · وتعد قصائد « البستان » وثائق ادبيه عاليه فى الاهميه لانهـــا تلقى اضاءات باهـــرة على الاوضاع الاجتماعيـــه والاقتصادية والسياسيه ابان تلك الفترة · وتقدم لنا هذه القصائد اناسا ذوى تأثير وثروة فهـــم اما منغمسون فى الخدمة الامبراطوريه او الحيـــاة المريحة أو المسترخية · وهم اما مثقفون أو هواه يتسلون بممارسه الادب والشعر أو يتطرقـــون الى مناقشات فلسفية أو يقتنون الاعمال الفنيه · ولم يسمح ستاتيوس لشىء غير مناسب أو سوقى أن يتسرب الى بريق بستانه ·

ويخاطب الشاعر بهذه القصائد رعـــاة الادب الذين كانوا فى الغالب من المثقفين الذين لا ترضيهم البضاعة الأدبيـــة السوقية أو المبتذلة · ولكى يدغدغ ستاتيوس لهفتهم على الالمـــام بالثقافة أشبع كل قصـــائده بالاشارات والتلميحات الثقافية · وسعى ستاتيوس الى أن تكـــون قصـــائده ذات زخرف وبريق يعكسان روح العصر الفضى · ولم تك البساطة هى الفضيلة التى يسعى اليها سواء فى اللغة أو الصورة الشعريه أو البنية الفكريه · وتتميز القصائد كلها بخفة الحركة واللون المبهر، ومن ثم لا يتسنى لمـن يتبنى مفـاهيم ومعـــايير فرجيليوس وهوراتيوس ان يقيم شعر ستاتيوس · فهو شاعر كما قال يوستوس ليبسيوس (١٤) · (Justus Lipsius) يمتلك « رفاهيه حميدة فى العبقريه » (luxuria ingenii non indecora) ويقول نفس الكاتب انه « شاعر سامى وبارز ، فهـــو بالتاكيـــد ليس مزهـــوا جعجاعـــا » (sublimis et celsus poeta, non nercie tumidus)

وقصائد الوصف الثمانية التالية : الكتاب الاول ١ و ٣ و٥ ، الكتاب الثانى ٢ و٣ ، والكتاب الثالث ١ والكتاب الرابع ٣ و٦ · هذه القصائد الثمانية يمكن اعتبارها من أروع أشـــعار ستاتيوس على الاطلاق · وفيها يمكن الربط بين تذوقه الفنـــى للعمارة والفنون التشكيليه الأخرى بنوعية الشعر الذى ينظمه · فبالنسبه للقدامى كانت كل الفنون فى انسجام تام · وفى احدى قصائد الوصـــف يقول ستاتيوس ان « الامجاد الصامتة » قد منحت الشعراء القدرة على الـــكلام الفصيح والتعبير عن مكنونات النفس ·

وفى أغنية للزواج (epithalamium) الكتاب الأول ٢) نلتقى بمن يدعى ستيلا وهـــو على علاقة وطيدة بالشاعر اذ يجمعهما الحمـــاس للفن الشـــعرى (بيت ٢٤٧ ـ ٢٤٨) · ويثنى ستاتيوس على ثبات ستيلا فى الحب (بيت ٣٢ وما يليه ، ٩٩ وما يليه) وعلى نبل حبه (بيت ٧٣ ـ ٧٤) وجماله (بيت ١٧٢) وانجازاته فى الحرب والسلم (بيت ١٧٤ وما يليه) · أما عروسه فيلونتيلا فذات حسب ونسب (بيت ١٠٨) وثراء

---

(١٣) عن سيليوس ايتاليكوس راجع :

M.V.T. Wallace, "The architecture of the Punica : a hypothesis", CPh 53 (1958), pp. 99-103.

Lessey, "Silius Italius on the fall of Saguntum" CPh 69 (1974), pp. 28-36.

Idem. "The Myth of Falernus in Silius Italicus. 7.

Punica 7", CJ 68 (1972-3), pp. 240-246.

Idem, "Silius Italicus, the Shield of Mannibal", AJPh 96 (1975). pp. 391-405.

(١٤) يوستوس ليبسيوس أوجوست ليبس Joest Lips (١٥٤٧ ـ ١٦٠٦) هو من علماء الانسانيات الفلمنكيين الذى آمن بالمبادىء البروتستانتية وعمل استاذا فى جينا Jena ثم فى جامعة ليدن Leyden حيث خلفه بعد ذلك سكاليجر · ومن أهم انجازاته اصداروطبعة منقحة لتاكيتوس ·

(بيت ١٦١) · بل هى صورة مجسدة لربة الحب والجمال نفسها أى ڤينوس (بيت ٢٣٦)· وهنا يلجأ ستاتيوس للأسطورة ، وطريقته فى صنع الأسطورة فخمة وابداعية ، ذات طابع ملحمى ولغة غنائية · لقد تم تدبير زواج ستيلا وفيلونتيلا فى السماء ليكون أنموذجا على الأرض· وقصة حب العروسين لا يمكن أن تنحصر فى حدود الدنيا ، ومن ثم فالطابع الأسطورى يهيمن على أغنية الزواج موضع الحديث · وفى الأبيات ٥١ ـ ٦٤ ننتقل الى مشهد فوق جبل الأوليمبوس حيث ڤينوس مستلقية على أريكتها يحيط بها آلهة الحب الصغار أى كيوبيد وأقرانه وأحدهم هو الذى أشعل فى قلب ستيلا حبا لا مثيل له (بيت ٨٣ ـ ٨٤) · وهو يتضرع الى ڤينوس أن تترفق بالضحية وأن تعطى ثمرة لآماله العريضة (بيت ٦٥ ـ ١٠٢) · وترضخ ڤينوس لرغبته فى حديث طويل يجسد مديحا لصفات فيلونتيلا العقلية والجسدية (أبيات ١٠٦ ـ ١٤٠) · وتنزل الآلهة الى منزل فيلونتيلا فوق عربة يجرها الأوز · وهناك تلقى دفاعا عن ستيلا وتقول ان على فيلونتيلا أن تستسلم للحب (أبيات ١٦٢ ـ ١٩٣) لأن الشيخوخة ستأتى يوما ما ، وانه فقط عن طريق قوة الحب يمكن خلق المستقبل (بيت ١٨٤ وما يليه) · وتقبل فيلونتيلا كلمات ڤينوس وتتذكر هدايا وتضرعات ودموع حبيبها (بيت ١٩٥ ـ ١٩٦) وكذا اليجياته التى ينظمها فى حبها (بيت ٩٧ ، وما يليه) · وهنا تتداخل الخطابية والخيال تداخلا فريدا ولعل استخدام الأسطورة هنا قد خرج بلحظة زواج ستيلا وفيلونتيلا الى حقيقة تعلو على الزمن وتدخل فى عالم البطولة والألوهية حيث تتحقق المحبة والزواج ويدوم الجمال · بالأسطورة أصبح هذا الزواج مثلا كونيا لا حالة خاصة أو فردية ، فهو بالأسطورة يدخل فى عالم القضايا الكلية لا الجزئية ، ومن ثم صار فنا رائعا · وهكذا استطاعت شاعرية ستاتيوس أن تخلق من مناسبة خاصة عالما سحريا · ودعنا نقرأ ما يقول عن نزول ڤينوس على منزل فيلونتيلا (أبيات ١٤٠ ـ ١٦٠) :

« هكذا كانت فينوس تتحدث وهى ترفع أطرافها اللامعة كالنجوم·
واجتازت الأعتاب العالية لبيتها
واستدعت الأوز الأميكلى الى العنان
وربطها كيوبيد الى النير وجلس على سطح العربة
المرصع بالجواهر · وساق عربة أمه البهيجة عبر السحاب
وعندئذ رأوا الأبراج الطروادية فوق التيبر (= روما)
وهناك يقف قصر شاهق به قاعات واسعة ولامعة
وبسرعة ضرب الأوز أجنحته على أبواب هذا القصر الناصعة
وكان مقاما جديرا بزيارة الهية
فمن بعد نجوم السماء الساطعة
لم يكن تنازلا مشينا قط لڤينوس أن تزور هذه المكان
فى جانب منه ترى طراز الرخام الليبى والفريجى
وفى جانب آخر ترى الحجر اللاكونى الخشن ذا البريق الأخضر
وكان هناك العقيق الطيع ومبنى مطلى باللون الأزرق الداكن
فكأنه أعماق المحيط · وهناك أيضا الحجر السماقى
الذى يشع بريقا ويحسده الأرجوان الأوبالى
وصانع الأصباغ الصورى براقودة

الأسقف تسبح عاليا وتسندها أعمدة بلا عدد
وتلمع العوارض الخشبية المتخمة بزخرف ذهبى من دالماتيا
أما الظلال المنسابة من الأشجار العتيقة فتوفر
ملاجىء لطيفة تقى طالبيها لفحة أشعة الشمس
وتجرى مياه الينابيع تحت الأقدام فى مجرى رخامى ·
وهنا لم تحافظ الطبيعة على مسارها الطبيعى
فسيريوس (أى عز الصيف) هنا بارد جدا
والشتاء دافىء · ذلك أن القصر يبدل ويتحكم فى مدار السنة
كيفما شاء · وتمتعت فينوس الكريمة برؤية مسكن ربيبها الرائع
ولم يكن سرورها به أقل من سرورها عندما تقترب من بافوس
عند خروجها من عمق البحر أو عندما تذهب الى قصورها الايدالية
أو الى هيكلها عند اريكس »

هكذا تتحـرك الأبيات بسرعة وبكثافة حيث تتداخل وتتزاوج الأفكار والصور · وكم هى معقدة ومتماسكة هذه التركيبة الشعرية حتى أنها بكل تأكيد ستنجح فى طبع صورة حية وواضحة فى ذهن القـارىء · والحقيقة أن أسلوب ستاتيوس يعد ضربا من التعبيرية اللغوية التى تتطلب التفاعل والمشاركة الايجابيه من جانب المتلقى · وهـذا المطلب لا يتصل بالشكل الخارجى فقط وانمـا يمتد الى المحتوى الرمزى والفلسفى · وفى القصيدة التى نتحدث عنها نجد ستيلا وفيلونتيلا يتعرضان لعملية تأليه شعرى حيث يلعبان دورا فى كـون يسكنه الآلهة والأبطال ·

وفى الواقع كان ستاتيوس هو الصوت الحقيقى المعبر عن روما ابان حكم الامبراطور دوميتيانوس وهذا ما نلمسه فى قصائد « البستان » جميعـا وفى قصيدة بالكتاب الرابع (رقم ١) وهى التى نظمهـا احتفـاء بالعيد السابع عشر لقنصليـه الامبراطور المذكور · وفى هذه القصيدة يخاطب ستاتيوس هذا الامبراطور على أنه « الأب القوى للدنيا أجمعين » (بيت ١٧)
mange Parens mundi

ولقد نجح ستاتيوس فى تطوير أسلوب شعرى فريد ومميز له ، يوازى أسلوب تاكيتوس النثرى· وهما أسلوبان من غير المستطاع تقليدهما · ومن الرائع حقا أن هذه الخصائص الأسلوبية المميـزة لقصائد « البستان » قد تم تطويرها الى الأفضل والوصول الى ذروة الصقل على مستوى أضخـم وأفخم فى ملحمة « الطيبية » · وهذه المغامرات التطـويرية والمحاولات التجديدية التى قام بهـا ستاتيوس قد ذهبت الى ما وراء كل توقع ، فهى تقع فى المنطقة التى يتحمل فيهـا كل انسـان مسئوليته عندما يتعدى الحدود المعهودة والآمنة أو المعترف بها · وجدير بالذكر أنه عندما انطلـق وراء ستاتيوس المقلدون وقعوا في المحظور · (١٥)

---

(١٥) عن قصائد « البستان » واحدث الدراسات حول ستاتيوس راجع :

P. White, "The presentation and dedication of the Silvae and Epigrams", JRS 64 (1974), pp. 40-61.

S. T. Newmyer, "The "Silvae" of Statius : Structure andTheme" Mnemosyne Suppl. 53, Leiden 1979.

J. F. Burgess, "Pietas in Virgil and Statius", PVS IX (1971-2), pp. 38-61.

عصام عبد الله

تعد ملحمة « جارجانتوا وبانتاجرويل » Gargantua et Pantagruel للراهب والأديب الفرنسي « فرانسوا رابيليه » Rabelais (١٤٨٣ ـ ١٥٥٣) ، من أهم الملاحم الشعبية المحببة لعامة الفرنسيين ، فقد لاقت عند نشرها اول مرة بين عامى ١٥٣٢/١٥٣٤ نجاحا ورواجا كبيرا لدرجة أنه بيع منها فى شهرين أكثر مما بيع من الكتاب المقدس فى تسع سنوات !

وقد كتب عنها الناقد الفرنسى الشهير « لابرويير » : انها لغز كبير لا يمكن حله بسهولة . اما من حاول فك طلاسم هذا اللغز من الكتاب والنقاد فقد وصفوا هذه الملحمة بانها نوع من السحر والفلسفة معا ، فقال عنها « فولتير » : كتاب لا يصدر الا عن فيلسوف سكير ، بينما عد « شاتوبريان » مؤلفها : عبقريا من الطراز النادر ، ووصفه « فيكتور هوجو » : بالحيوية والحماس والسخرية اللاذعة .

بيد أن سيرة رابيليه الذاتية ، وكيفية جمعه لهذه الملحمة ، يكتنفها الغموض فى أكثر من موضع ، وتفصح المراجع والموسوعات عن ذلك جيدا وأشهرها موسوعة « لاروس » La Rousse ، فكثيرا ما نقرأ أن رابيليه قد ظل مفقودا لمدة معينة ولم يعرف عنه شيئا ، او أن حياته لغز كبير وغامض ومحير .... وهكذا . والواقع ان هناك أسطورة تصور رابيليه كماجن كبير، وهى من نسج معاصريه ، وقد اسهم فيها رابيليه نفسه فهو يظهر هكذا على النقش الحجرى المقام على مقبرته والذى نحته « رونسار » ـ Ronsard ، أشهر نحاتى عصر النهضة عام (١٥٥٤) وبالأسلوب نفسه يصوره المؤرخ الفرنسى « دى تو » ـ Jacques De Thau فيقول : لقد كانت حياة رابيليه حياة ماجنة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، ومنذ عصر النهضة ظل رابيليه فى نظر قرائه على هذا النحو .

بمقاطعة « شينون » بفرنسا عام (١٤٨٣) ، والتحق منذ صباه الباكر بدير « بومت » ثم انخرط في سلك الرهبنة الفرنسيسكانية في دير « فونتين لكومت » حيث تعرف على الراهب « بيير آمي » الذي وجهه الى دراسة الفلسفة والآداب اليونانية وشجعه على مراسلة الانسانيين في عصره أمثال « بوديه » .. « ايرازموس » .. « تيراكو » .. « بوشار » وغيرهم ، وكان رابيليه طيلة حياته يتمتع كغيره من الانسانيين في عصر النهضة الأوربية بحماية أشخاص ذوى نفوذ ، وبفضل رعاية «استياك» ، أحد كبار أعيان فرنسا آنذاك، التحق رابيليه بدائرة الرهبنة البندكتية في بلدة « مايزيه » حيث استطاع أن يواصل دراساته في حريه كاملة وأن يتعرف على الحلقات الأدبية المهمه في تلك البلدة وأن يكون صداقات وصلات مع كبار المفكرين والعلماء وحكام المقاطعات الفرنسيه . ولسبب غير معروف خلع رابيليه رداء الرهبنه البندكتية عام (١٥٢٧) ليصبح كاهنا علمانيا ، ومن ثم أخذ يتجول في ربوع فرنسا بحثا عن المعرفه ، فقد توقف في مدينه « مونبلييه » عام (١٥٢٠) ليستكمل تشكيله الثقافي والمعرفي ويحق بكليه الطب هناك وحصل على ما يعادل بكالوريوس الطب الان ثم عين طبيبا في مستشفى « ليون » واستقر بها فترة حيث كانت عامرة بالنشاط الادبي والفكري الذي شهدته فرنسا في القرن السادس عشر . وتعد هذه الفترة من اخصب فترات حياته ، ومن المرجح ان تكون الخطوط العريضه لملحمته سالفه الذكر قد تبلورت في ذهنه في هذه الفترة .

وقد قرأ رابيليه في بلدة « ديفينير »

ومن مدينه « ليون » رحل رابيليه في عام (١٥٢٤) الى ايطاليا واستطاع ان يزور « تورانى » حيث ساعد بابا هرتل الثاني ملك « اسبانيا » و « ريمينه » حاكم فرنسا ، كما ساعد بابا « بول الثالث » في روما ، ثم أخذ يجوب « بلورنسا » زمنا اخر قصيرة ، وبعد ان اتم رحلته التي كانت بمثابه استكمالا لنظم الحياة الاجتماعية والثقافية والفنية والسياسية لتلك البلدان والدويلات . عاد الى « مونبلييه » لينهي دراساته العليا في الطب حيث حصل على اجازة الدكتوراه في عام(١٥٣٧) . بيد أن جامعه « السوربون » أدانت مؤلفاته واعماله في عام (١٥٤٦) ، فاضطر الى الاعتزال في بلدة « ميتز » ، لكنه عين في العام التالي مستشارا لتلك البلدة وان لم يمكث في منصبه هذا سوى بضعة أشهر حيث رحل الى روما مرة أخرى . وفي عام (١٥٥٠) كتب رابيليه رواية عن الأعياد المقامه بمناسبة ميلاد « لويس » دوق أوليان ، وبفضل هذا المؤلف حصل رابيليه على منصب كهنوتي كبير في « سان مرتان » ورفع الحظر عن كتاباته ومن ثم حصل على امتياز نشر وطبع كل أعماله في يناير عام (١٥٥٢) ، وأخيرا استقال رابيليه من منصبه الكهنوتي وظل في باريس الى أن وافته المنيه في التاسع من ابريل عام (١٥٥٣) .

خلف فرانسوا رابيليه كثيرا من الأعمال الأدبية التي تشيع فيها النزعه الانسانية والتي تعبر عن الطابع الموسوعي السائد في عصره ، فقد نشر في « ليون » نصا هاما في الطب بعنوان : Aphorismes D'Hippocrate عام (١٥٢٧) رغبة منه في تبسيط النصوص الهامة لعامة القراء ، ونصا قانونيا بعنوان Testament de Cuspidius وايضا نشر في عام (١٥٣٤) الطوبوغرافية القديمه لمدينه روما ، والتي وضعها « مارليانى » . وقد اسهم « رابيليه » في انتشار صيحه كتب التقاويم خاصة في ملحمته « جارجانتوا وبانتاجرويل » التي تحتوى على صور كثيرة من التراث الشعبي والفولكلوري لفرنسا ، ومن حقائق التاريخ الفرنسي في عصر النهضه ، كما تضمن هذه الملحمه معلومات قيمه في القانون والطب والفلك والفلسفه .

وقد أجمع النقاد على أن فن القص في ملحمة رابيليه فن فريد لا مثيل له في تاريخ الأدب الفرنسي ، فهو من الأدباء القليلين الذين يستطيعون تصوير الشخصيه في أقل عدد من الكلمات ، هكذا يصور في ملحمته حياة الريف والرعاة والفلاحين في عصره ، كما يبين في أدق صورة حالة القحط الشديد الذي عانت منه فرنسا ، في فترة دقيقة من تاريخها ، فيقول مثلا : « ان المنطقة كلها كانت قد توقفت عن الحياة مثل الباخرة التي قد ألقت بمرساها » فرابيليه يمتلك أقيم وأدق تعبير يمكن لفنان أو مصور أن يمتلكه ليرسم لوحات ناطقة بالحياة والحركة ، وفضلا عن ذلك

فهو يتميز بأسلوب أدبى خاص ، فهو يعشق الضحك ومن ثم تنضح كتاباته بالسخرية اللاذعة ·

وتتكون ملحمة « جارجانتوا وبانتاجرويل » من جزئين ، كتب رابيليه الجزء الثانى منها قبل الجزء الأول وهو بعنوان « بانتاجرويل » ـ Panta Gruel ، ويجسد هذا الاسم العميق التعطش الكبير للحياة والمعرفة فى ذلك العصر ، فى عصر النهضة الأوربية ، فكلمة « بانتا » ـ Panta تعنى « كل » أو « جميع » ، كما تعنى كلمة « جرويل » Gruel « العطش » أو « الظمأ » ، أى أن Panta Gruel معناها : (متعطش لكل شىء) · وهذا الجزء يحوى قصة حياة الابن « بانتا جرويل » قبل قصة والده ، وهو العمل الذى تحول الى كتاب ثان بعنوان « جارجانتوا » · وقد نشر رابيليه الكتاب الأول فى عام (١٥٣٢) بمدينة ليون ثم أعقبه بنشر الجزء الثانى فى عام (١٥٣٤) · واذا قلبنا النظر فى ملحمته هذه سنجد أنه يظهر لنا كطفل كبير يعشق الضحك والحياة بكل جوانبها ، فمن يقرأ الصفحات الأولى من كتابه يسمع رنين ضحكاته ، بيد أن رابيليه اهتم بتحذيرنا فى مقدمته بأننا لا يجب أن ننخدع بهذه الروح المرحة بل يجب أن نقرأ بين السطور وبتؤدة كى نكشف جوهر الموضوع ومكمنه الذى لابد وأن يكون فى غاية الخطورة والأهمية · فرابيليه يسخر مثلا من « الجهل » الذى تحكم فى أوربا من جراء تأثير الروح المدرسية التى لم تكن ترمى من التعليم سوى أن يردد الطالب الكلمات الجوفاء دون أن يتحقق من صحتها أو صدقها ، ودون أن يعمل ذهنه فى فهم معناها ·

كما اهتم رابيليه بنقد رجال الكنيسة فى عصره ليس من أجل سوء اختيارهم لطرق التعليم والتعبد فقط ، ولكن لعقلياتهم الجوفاء وطقوسهم وتعاليمهم المتخلفة ، فهو يقدم لنا منذ البداية فى ملحمته شخصية ظريفة لراهب يدعى « جان » الذى يعتبر مثالا لرجل الدين المتفتح والمتحرر ، بعكس بقية زملائه من الرهبان المتزمتين : ففى وسط الصلاة التى يقوم بها زملاؤه فى الكنيسة ، يسمع « جان » صوت شرذمة من اللصوص يسطون على الحقل المزروع بالخيرات الذى يحيط بالكنيسة ، وهو الحقل الذى سوف يتغذى منه رجال الكنيسة طول العام ، وبدلا من أن يستمر « جان » فى صلاته مثل الباقين ، تراه يشمر عن ساعديه ويخرج للدفاع عن قوته وقوت زملائه الذين لا يكفون عن الصلاة والدعاء بأن يهدى الله اللصوص ويثنيهم عن عمل الشر !! لذلك يعرض « جارجانتوا على « جان » ـ مكافأة لشجاعته وتفتحه ـ بناء دير جديد له يضم المتفتحين والمتحررين من الرهبان ، وهو دير يدعى « تيليم » Abbaye de The leme ، وهو من أغرب وأعجب الأديرة فى التاريخ ·

هذا قليل من كثير عن ملحمة رابيليه الشهيرة جارجانتوا وبانتاجرويل » ، التى هى جديرة بالبحث والدراسة لا فى مجال الآداب والفنون بشكل عام ، ولكن فى مجال التراث الشعبى والفولكلورى بشكل خاص ، فهذه الملحمة ـ كما أسلفنا ـ تحتوى على صور كثيرة من هذا التراث الغربى ممثلا فى فرنسا تحديدا ، وهى منطقة قل أن تجد فيها دراسات بلغة الضاد فى هذا المجال المهم ·

المراجع :

1. La Rousse La grande Encyclopedie, Paris (1975).
2. Rabelais (Francis) : The works of Mr. Francis Rabelais, Gargantua Translated into English, 1653, Illustrated by W. Heath Robinson, London.

٣ ـ رجاء ياقوت : الأدب الفرنسى فى عصر النهضة سلسلة كتابك العدد ٧٢ دار المعارف

المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية

محمود النبوى الشال

الفنون الشعبية التشكيلية من أهم العوامل المعبرة ، وأروع المصادر التى تسهم اسهاما حقيقيا فى حركة البناء الحضارى ، التى يقاس بها مدى التقدم الذى بلغته أمة من الأمم ، عن طريقها يكون المعول الاكبر على نهوضها ورقيها ، موازنة بغيرها من الشعوب الأخرى .

من أجل هذا كان خليقا بتلك الفنون أن تنال من الشعب ومن الأجهزة المسئولة المتخصصة عناية خاصة واهمية عظمى ، ويتم ذلك عن طريق التوسع فى انشاء مراكز التدريب على الفنون الشعبية التشكيلية ذات الفروع النوعية المتعددة لمحافظة القاهرة بخاصة والمحافظات الاقليمية بعامة ، وامدادها بالخبراء المتميزين الذين يتمتعون بكفاية عالية ومهارة فائقة فى مختلف الفروع والتخصصات المتباينة ، والمبادرة أيضا بانشاء معاهد متخصصة على مستوى عال من الدراسات النظرية الثقافية والتقنية ، وعلى اسس علمية وتاريخية بعيدة عن الافتعال والارتجال، على ان أن تقدم المراكز وتلك المعاهد حصادها الموفور من الانجازات والمبادرات التى تعكس تاريخ شعبنا الأصيل ومقومات مجتمعنا العريق ، النابعة من وجدان هذا الشعب بصفاته ونقائه ، معربا عما يؤديه هذا الفن الأمثل من الناحية الثقافية والجمالية والوظيفية والاجتماعية على الصعيدين المحلى والخارجى.

ولكى يتم هذا الأداء وهذا الانجاز لابد من تزويد هذه المراكز وتلك المعاهد بشتى الامكانات البشرية والتجهيزات الأولية والمرافق اللازمة للممارسات العملية وللعروض الفنية التى تتجلى فيها حقيقة الانسان المصرى ، وفطرته النقية وتقاليده الموروثة ، وعاداته وأساطيره : وكثيرا ما يتناول التعبير الفنى الشعبى التشكيلى الأزياء الشعبية والتحف والحلى بالوانها القوية المشعة والمبانى ببساطتها ونقوشواجهاتها والرموز التى تنتشر على سطوحها وعلى أبوابها ، وحركات الأشخاص من خلال الأصول القديمة الراسخة ، ومن خلال محاولات التحديث المشروعة التى لا تعتدى على الحقائق التراثية للتراث فى جوهرة وأصالته بل يستمد منه الروح والمحافظة على تلك الأصالة وعلى كنه العناصر الشعبية المتميزة بدلالاتها الخاصة .

وينبغى لنا أن نكون معتدلين فى أحكامنا ولانتغالى بالتمسك فى تحقيق المستويات المثالية

دفعة واحدة ، فالأمر الطبيعى فى هذا الشـــأن أن نأخذ بمبدأ التدرج الواعى ، والانتقال الى ما هو أسمى • كما ينبغى أيضا أن ندرك أن ثمة بعض المثالب التى تنجم أثناء الممارســـة العملية التى تتأثر بعوامل الوقت ومقتضيات التشكيل وعوامل الفنـان النفسية وعوامـل الامكانات والتجهيزات وغيرها مما يلعب دورا ملحوظا لا يمكن تجاهلهـا أو الفكاك منها •

وخلاصة الأمر أن هذه العوامل وتلك الظواهر تخضع فى العادة الى أقيسة التقويم وموازينـــه الصحيحة ، ومن ثم نتمسك بالايجابيات ونسقط السلبيات ، ونستفيد من هذه الأحكام باللجـــوء الى دواعى التصحيح واجراءات التعديل ، وتقديم أساليب التشجيع حتى تمضى الممارسة فى طريق النمو والارتقاء القائم على أصالة الابداع وتكامـل العطاء •

والفنانون الشعبيون التشكيليون في مسيس الحاجة الى القيـــام بجـولات استطلاعية بحثيـة وكشفية على المستويين المحـلى والخارجى وهـــذا ما يحتمه التيار الحضارى والفكر المعاصر حـين يحيط الفنان خبرا بالألوان المتعددة من تلـــك الفنون والوقوف على أسرارها من كافة النواحى التقنية ومعالجـــة الخـــامات المستخدمة وطرق التشكيل ووسائل التوظيف ••• الخ •

وتحتم المواجهة الحضارية للفنون الشعبيـة التشكيلية على الاكثـار من الأفـــلام التسجيلية لثمرات هذه الفنون النوعية بحيث تبين مراحـل التنفيذ مرحلة اثر مرحلـــة وخطـوة بعد خطوة والتناول العملى التدريجى لهذا الانجاز المنـــوع على أن تعرض هذه التسجيلات على المستوى المحلى أولا ، ثم على المستوى الخارجى ثانيا بروح التبادل المثمر ، وهـــذا من شـأنه أن يساعد فى تعميق التجارب ، ويفتح أبواب الاجتهاد على مصاريعها أمام الفنان الشعبى واظهار مدى ما حققه من انجاز مستحدث وتقدم ملموس ، فى ظهور هذه الأعمال الى حيز الواقع وساحة الوجود •

ويأتى محور الجانب الثقافى للفنون الشعبية التشكيلية فى منزلة كبيرة من الأهمية ، تأصيلا لتلك الفنون ودعما لقوانينها وفلسفاتها وأشكالها ومضامينها • ولقد كانت العودة الحميدة لمجلـــة الفنون الشعبية الى الظهور أملا مرجى وهدفـــا منشودا لاعادة احياء هـــذه الفنون ، وامدادهـــا بالعطاء الفكرى الذى يقيم أودها ، وتعتبر هـــذه الخطوة المباركة فى حد ذاتها مواجهة حضـــارية متجددة وموجة ابداعية تسهم فى انارة الطريق ، ودفع ذوى الأقلام الى شحذ هممهم وتجلية أفكارهم وتصحيح المسار فى هذا المضمار الحيوى ، ولهذا فان من غاياتنا البعيدة التطلع الى اصدار أكثر من مجلـــة تحمـــل فى تضاعيفها تجارب الثقاة من الباحثين الرواد الذين يكشفون اللثام عن خفايا تلك الفنون بكل أبعادها وأفاقهـــا لزيادة الوعى الثقافى ، وارواء للظمأ واستجابة للشغف ومضاعفة للاستمتاع بتلك الفنون ، التى هى فنون الحياة والتوفيق بين كل من النظرة الجـادة الى التراث والنظرة العصرية المباشرة ومحاولة ايجاد وحدة عضوية متآلفة ومنسجمة بينهما •

والمواجهة الحضارية القومية تحتم علينا أن نضرب كشحا عن الفنون الشعبية التى تغزو بلادنا بشكل خطير غير مأمون العاقبة ، فنحن بهذه المنزلة نصبح تابعين بشخصيات ملغاة الطابع ، والمفروض أن يكون أخذنا من موضـع السيـادة والحضـور الايجابى وليس من موضع العبودية والتبعية كما يكون اعطـاؤنا من المستوى الأعلى الى المسـتوى الأدنى « خذ كسيد وأعط كسيد » •

ولكى تغزو الفنون الشعبية التشكيليةحياتنا الاجتماعية منذ المبتدأ فان على المؤسسات التعليمية التربوية أن تخصص حيزا فى مناهج التربية الفنية بقسط موفـــور يشخص طبيعـــة هـــذه الفنون ودراستها دراسة وافية للتوصـــل الى أعلى شأو فنى ممكن يجلو غياهبها ويفتح أمامهـا جميع النوافذ للاحاطة بأبعادها ، وهذا ضرب من ضروب الاستثمار المفيد الذى يكسب المتعلم منذ نعومـة أظفاره قدرا مناسبا من الخبرات العملية والمهارات اليدوية التى تقوده الى حب هذا العمل وتقـدير العاملين فى محيطه واعادة النار التى سلبت منه فى وقت من الأوقات وكان ذلك من جراء الغفلـة وسوء التقويم وعلى هذا يسترد المتعلم والفنـــان الشعبى مكانته ومنزلته كما يغرس فيه فى الوقت نفسه خلة الولاء وروح الانتماء الى تلك الفنون التى تحمـــل فى طواياها الأحاسيس المرهفة والفطرة

السمحة والصدق فى التعبير والاخلاص فى العمل والاهتمام فى بلوغ الهدف ·

ومن الانجازات الحضارية المعاصرة فى دنيا الفنون الشعبية التشكيلية ما يقوم أساسا على دقة الاستيعاب وسمو الاستيحاء والنفاذ الى الجوهر من مناهله العريقة ومصادره الأصيلة ، وقد كان ذلك فى زعم البعض بمنزلة الفاكهة المحرمة والشطط المرفوض ، وما أكثر ما منى بالاتهام والزراية وعدم الاعتراف بصحة هذا الاتجاه ، الأمر الذى نعارضه ولا نقره مادام هذا العمل خالصا من الشوائب ، ومن سمات السطحية التى تنفى عنه صور القوالب التقليدية ، والخروج به عن اطاره الذى يشتمل على القيمة الفنية الصافية والملامح الشعبية مغزى ومبنى ، وعلى هذا يكون الاستيحاء الذى يكسب العمل الفنى التشكيلى صفات مجددة من اضافات التنمية والجودة والتحسين والاثراء ، مع عدم فقدان عناصر الروح · وألا يكون أداة للتشويه أو التخريب النوعى والادعاء الجمالى ·

ومن الغزو الحضارى والمواجهة المعاصرة توظيف الفنون الشعبية التشكيلية ـ علاوة على ما تتسم به من قيم جمالية شائقة ـ لتكون وسيلة حقيقية لخدمة الحياة والمجتمع ، وأن تنتقل بصماتها وانجازاتها المختارة داخل المنازل والمؤسسات الرسمية والمحال التجارية التى تزدان بها واجهاتها لتؤدى دورا ايجابيا فى مجال التطبيق العملى بحيث يصبح هذا الانجاز الفنى الشعبى جزءا حيويا لا غنى عنه تزدان به هذه المرافق على اختلاف مهامها اليومية بحيث يتوازى ويتلاقى ويمتزج بمكونات وعناصر الأمكنة والمواقع التى تضم هذه الأعمال الجذابة وتهيئة الجو السحرى الذى يفيض بالايقاع والقيم الشكلية من خلال مضامينها وأغراضها الوظيفية ، وبذلك يعود للجماهير الحس الجمالى والمشاعر الرقيقة بجدوى هذه الفنون والتعلق بانجازاتها الشعبية الأصلية ومن ثم تصبح جزءا هاما من تكوين الكائن البشرى ومن ثقافته العامة ، والعمل على تقارب الأفكار وتلاقى المشارب واقتران الأذواق ، وتوافق الأمزجة والميول ، ويصبح الفن الشعبى التشكيلى من أهم المكونات وأبرزها للوجود الانسانى وفى النبض اليومى فى حياة البشر ويعتبر هذا كسبا فريدا غير هين ·

وفى مقدمة ملامح المواجهة الحضارية بالنسبة للفنون الشعبية التشكيلية التركيز على المقوم الفكرى والاجتماعى كمظهر أساسى يقوم على تاريخ عريق مستمر من هذا التراث الضخم وهو يفرض وجوده لتحقيق جانب الوعى والاستنارة بين أفراد الشعب ووقفهم على التقاليد الشعبية بأبعادها المتعددة وآفاقها الواسعة وأسرارها الخفية وانعكاساتها الاجتماعية · وهذا الانجاز الرفيع له ايجابياته وتفاعلاته وأثاره الجمة فى عصر النهضة الفكرية التى نعيش اليوم فى ظل الرعاية والاهتمام والتوجيه الراشد من جانب المسئولين من القيادات الرائدة المتخصصة المؤمنة بنبل هذه النوعية من فنون الشعب وجدواها وتأثيرها العميق ·

وليس ثمة شك فى أن الممارسات الفنية العملية تفتقر الى الجانب العلمى الأكاديمى والخبرات الاجتماعية الصحيحة التى تكشف اللثام عن طبيعة الانتاج الفنى ، واكساب الفنان الشعبى بمجموعة من المهارات التى تنعكس على الوسائل التقنية المعاصرة عن دراية علمية وثيقة وثقافة نوعية متعمقة تعكس مفاهيمها وتؤصل مسارها بحيث يتمشى وحياة الشعب فى نغم منضبط وتوافق شامل ·

واذا انتقلنا بعد ذلك الى الدور الاعلامى فى مواجهته الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية فانه دور خطير لا سبيل الى تجاهله أو انكاره · انه المقياس الحقيقى الذى يقاس به مدى التقدم فى هذا الفن · ويشمل الجانب الاعلامى الجمع بين أصالة التراث وتقديمه فى نسق فريد ومظهر جذاب يستهوى الجماهير المستفيدة ويعينها على الفهم الجيد والهضم الوافى والاستيعاب الكامل ·

والى جانب ذلك يسهم الاعلام فى تقديم ثمرات الإنتاج ومختاراته المنتقاة من الفنون الشعبية التشكيلية التى أبدعتها أيد صناع وبلغت شأوا بعيدا فى هذا المضمار الذى يقوم أساسا على مبدأ الاستيحاء الواعى من هذه الأصول القديمة فى قالب جديد وثوب مبتكر لا يلغى فيه دواعى الفطرة ونقاء الجذور وصدق الجنسية ، بل يضيف الى أبجدياتها وعناصرها سمات موشاة من نبع الخيال وفيض الخاطر وعرائس التفكير الهادف التى تنبثق من مجتمعنا وواقعنا وصميم قوميتنا ·

وهكذا يحقق الاعلام بأنواعه المختلفة التعريف الأمين بالدور الهام الذى يؤديه هذا الفن لطوائف المجتمع وتبصير أفراد الشعب بالآثار الناجمة عن متابعة تلك الفنون ، والالتحام معها قلبا وقالبا ، وتهيئة السبل وتقديم كل الامكانات المتـــاحة ، من خلال مظاهر الحيـــاة اليومية التى تتمثل فى تضاعيف الفنون الشعبية التشكيلية على اختلاف أنواعها وتعدد شعبها ، كما يوفر الاعلام الفرص السانحة التى تقام فيها المعارض الفنية الشعبيـة التشكيلية فى عروض عامة بحيث يتاح للجماهير أن ينعموا بزيارتها ويسعدوا بما حوت من بدائع الفن وآياته التى تبعث على أن تنال منهم تقـديرا عظيما ورعاية كبرى تدفـع الى ارتقـــاء الأذواق وتعميق الأفكار وتنمية المشاعر وتجـويد التعبير وقوة الأداء ٠

وبعد ، فهذه بعض المواجهات الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية التى يتوقف عليها التعبير فى أمانة وصراحة وصدق عن فنوننا الشعبية الأصيلة سواء الموروث منها أم المستوحى بشكل فنى رائع يحافظ على جوهرها ومنبتها وروحهـــا الشـعبى المتفـــرد الذى لا يخطئه البصر ٠ وكل ما نتمناه وننشده أن يكون أداء اليوم خيرا من أداء الأمس وأداء المستقبل أفضل من أداء الماضى والحاضر ، وأن تتسم العروض بالاتقـان الفائق والابداع الرفيع ، كما نأمل فى تسجيل شتى العروض الفنية التى تسفر عنها جهود الفنانين الشعبيين التشكيليين فى أفلام تسجيلية يقوم التلفزيون بتقديمها ثم توزع على مختلف السفارات والمراكز الثقافية التى تربطنا بهـا أواصر قربى وعلاقات نسب استهدافا لتعريف تلك الشعوب الأخرى بمجتمعنا المصرى وبتاريخه الحضـارى وتقـدمه الفنى العصرى ٠٠ وأخـيرا فنتوجه بالتحيـــة والتقدير لكل يد تبنى ولكل فرد يتقدم بالبذل والعطاء والتعاطف والاسـتجابة لتلك المواجهـة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية ٠

***

مجلة فصلية

مجلة الفنـون الشعبية

تصدر كل ثلاثة شهور

عـــن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

من فخاريات شعبية

جذورها ● تقنياتها ● جمالياتها

د. عبد الغنى النشار

الطين أول خامة تفاعل معها وخبرها الانسان الفنان منذ الأزل ، لما فيها من صفات مثيرة تميزها عن خامات أخرى في سهولة التشكيل وتوافر عناصرها في الطبيعة وامكانية اعادة عملية التشكيل ، واللدونة والمرونة اللتان تساعدان على تطويع التشكيل والحذف والاضافة ، فهي خامة محببة للفنان والأطفال على السواء وقد خلقنا الله منها فهي علاقة عضوية فيزيقية أزلية.

وتمتلىء متاحف العالم والمراجع العلمية بالأمثلة التى تشهد بجذور تشكيل الطينة في أعمال فنية سواء كانت أشكالا رمزية أو تجريدية انسانية أو حيوانية أو أوانى متنوعة . ففى كل حضارة فنية نجد منها تحفا نادرة رائعة التعبير مشكلة من الطين على الرغم من تنوع هذه المادة من بيئة الى بيئة أخرى من حيث التركيب الكيميائى واللون وامكانية التشكيل والزخرفة ومقاومة الحرارة وغيرها فضلا عما تشير اليه من أساطير وسحر وفلسفة وأساليب فنية متعددة .

جذور : ويرى الباحث أن كل هذه الانتاجات الفخارية التى شارك فيها الفنان الخزاف الشعبى انما سار على جذور الحضارات الغائرة فى القدم والتى كانت مصداقا لرغبات الشعوب وتعبيرا عن أمانيها ومتطلباتها العقائدية والسحرية والاجتماعية والاقتصادية عن طريق الشكل والمضمون .

فاذا نظرنا الى شكل « القلة » الشعبية نجد لها نظائر متشابهة حتى فى الحضارة المصرية القديمة فضلا عما تتسم به من رشاقة فى الهيئة وتعبير أنثوى ، بينما نجد « الابريق » بصفته المميزة وهيئته العامة التى توضح الذكورة ، حتى أن الطفل الذكر فى يوم سبوع مولده يكون الابريق رمزا له بطقوسه المعروفة وكذلك الطفلة الأنثى تكون القلة هى محورها ورمز الخصوبة المرتقبة وهى رمز للحيوية والرشاقة والعطاء ، وهكذا تؤكد مثل هذه التشكيلات الفنية الجذور الاجتماعية والعقائدية وغيرها التى ربما يجهلها

الفنان الشعبى نفسه ، ولكنها تسير من زمن إلى زمن ومن حقبة الى أخرى حتى تصل الى فناننا الشعبى لاشعوريا فيتفاعل معها بالتشكيل فى تلقائيته المشهودة دون تطوير مصطنع فاقد للوعى الصحيح ولكن مستندا الى جذورها الأولى الحضارية فى ثوبها الشعبى الجديد ، وقد نذكر هنا بالعرفان قول الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس رائد الفن الشعبى فى مصر حينما ذكر أن الانسان يستوعب فى أطوار نفسه رواسب قديمة موغلة فى القدم يمكن أن تعود بهواجسه وفى أحلامه الى العصور الحجرية أو العصور الفطرية (١) ٠

وقد تشير اللوحات المصاحبة فى البحث الى الجانب التشبيهى بين أعمال الفنان الشعبى وبين أعمال فنانين من أجيال سحيقة والتى تؤكد الأعمال هنا وهناك أنها أسرة فنية واحدة تحمل صفات مشتركة على الرغم من اختلاف طبيعة المادة الخام ومكوناتها وتباعد البيئات وكلها حصيلة وزاد تراثى ضخم أمام الباحثين فى كل فرع من فروع المعرفة لاستشفاف المزيد من الكشف من هذا التراث وتفسيره والتعلم منه والتذوق من محاورة المختلفة ٠

لقد ظهرت تعبيرات فنية شعبية تتصل باشكال انسانية أو حيوانية أو خرافية وكلها من خامة الطين ويمكن عن طريق دراسة مقارنة فاحصة التعرف على الجذور البعيدة من أعماق التاريخ والتى قد يتضح من خلالها معرفة الفنان لطبيعة الحيوان والطير ونفسياتها وسلوكها وطبيعتها ودورها الاجتماعى ، فان الأشكال الفنية التى صيغت لهذه الكائنات كالأسد والحمامة والزرافة والجمل والحصان والصقر والبقرة والعروسة والشمس والقمر والسمك وغيرها انها لم تشكل لمجرد ذاتها ولكن كان تشكيلها لاهداف اجتماعية ورمزية قد ترتبط بالتاريخ والتراث ٠ وقد تعرضت الفنانة سوسن عامر باسهاب موضحة رموز تلك الكائنات فى احدى مؤلفاتها بصدق وتفسير واضح واهتمام بالغ(٢)، ولقد أكد العلاقة الاجتماعية بين الفن والمجتمع الناقد والفيلسوف الانجليزى «هربرت ريد » فى بعض كتبه من أن أهداف الفن اجتماعية ترتبط بحس الجماعة ومشاعرها (٣) ويؤكد ذلك الفنان الشعبى حين يحتفظ فى أعماقه ولا شعوره بالتراث ثم يعبر عنه بصدق ، وهنا نذكر قولة من أقوال العالم النفسى « يونج » فى احدى كتبه القيمة « ان الفنان العظيم يستمد تعبيراته ورموزه من أعماق اللاشعور ٠

التقنية : لكل شكل فخارى شعبى هيئته المميزة وبناؤه المركب الذى يتفق مع امكانات الخامة واستخدامات الشكل النفعية كما لايتجاهل الفنان الجانب الجمالى فى الوقت نفسه ، وكلها أساسيات وضروريات يحتمها العمل الفنى نفسه قديمه وحديثه ، وقد تبنى هذا المبدأ القائمون بأمر معهد « الباوهاوس » فى المانيا وبعد أن هاجروا الى الولايات المتحدة الأمريكية أيضا ٠ واذا ما تعرضنا للشكل البنائى « للقلة » الشعبية نجدها وقد تحققت فيها كل هذه المستلزمات الفنية عن طريق تلقائية الفنان الشعبى نفسه فان فى تقسيمات جسم القلة وبعض الحزوز على السطح فضلا عن أنها تعبر عن نغمات فنية سطحية جمالية ولكنها فى الوقت نفسه تساعد على حمل القلة فى يسر وسهولة ونفعية ، كما أن الفنان الشعبى يفهم جيدا وبخبراته الطويلة كيف يبحث عن الخامة ويفحصها وينقى شوائبها ، وذوبانها فى الماء وعجنها وحفظها وتشكيلها ثم مرورا بجفافها ثم حرقها وكلها سلسلة متتابعة لانتاج المشغول آخر الأمر وكلها خطوات تحتاج لمهارة ودقة وحساسية ومعرفة تامة بأصول وتقنية كل مرحلة لأن أى خطأ فى أى من هذه المراحل ولو كان صغيرا قد يؤدى الى أضرار وتشويه للأشكال المصاغة ٠

جماليات : يعشق الفنان الشعبى الجمال بالفطرة محققا اياه فى مشغولاته صغيرها وكبيرها ، فهو عندما يرسم على أوانيه الفخارية

---

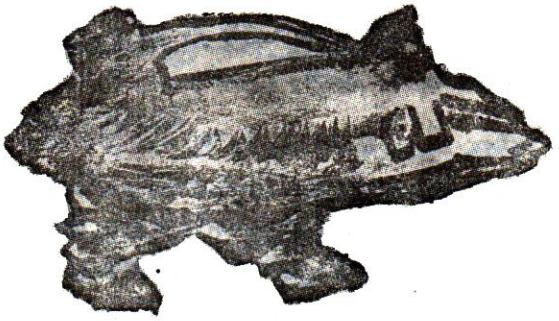
(١) عبد الحميد يونس : المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية ـ وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩ ٠

(٢) سوسن عامر : الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ٠

(٣) هربرت ريد : فى كتابين : الفن والمجتمع ، والفن والصناعة ٠

شكل فخارى شعبى

أشكال فخارية اسلامية : وهى أشكال فخارية فى هيئات انسانية وحيوانية من النمط الخيالى الخرافى « الفانتاستيك » اقتحمه الفنان الشعبى مثل باقى الحضارات الفنية الأخرى ٠



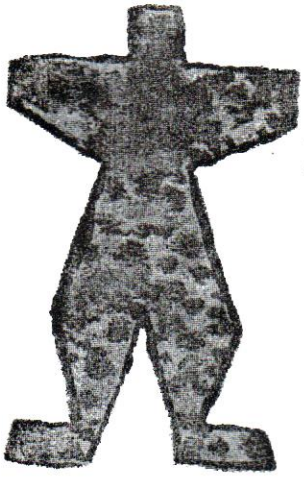
اشكال فخارية فى هيئات انسانية وحيوانية فيما قبل التاريخ ٠

وجميع الأشكال تحمل صفات اجتماعية فضلا عما تتضمنه من قيم جمالية وتقنية صحيحة ٠

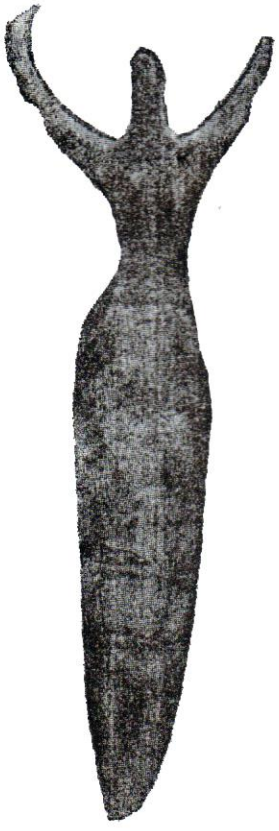
أوانى فخارية متنوعة

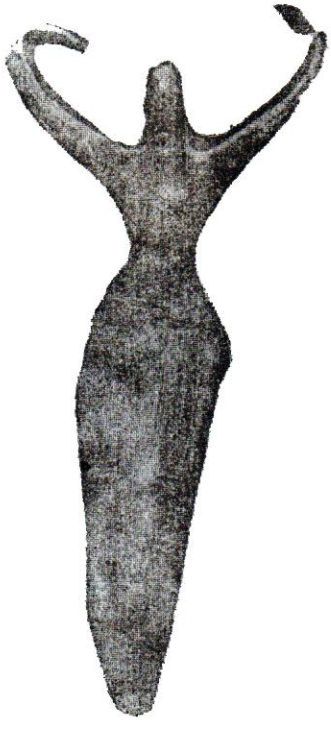
من حضارات فنية مختلفة توضح بجلاء الجذور المستمرة من جيل الى جيل لتصل للفنـــان الشعبى الأصيل وكلها تحمل صفة الوحدة وصفة التنوع فضلا عما تحمله من قيم جمالية سواء فى الهيئة العامة أو فى العلاقات الجزئية أو فى النغمات السطحية .

اناء فخارى لامراة من قبرص فيمـا قبل التـــاريخ به الرمزية والتعبيرية وحذف واضافة ومبالغة ٠



عروسة شـــعبية من الورق فيها نفس التعبيرية المستمرة عبر الأجيال محملة بالسحرية والتمـــائمية والرمزية على السواء ونحن حتى الآن نعطى للأوانى صفات انسانية فنقول يدى الاناء وأذناه وشفته كأنها أجسام حية ٠





عرائس فخارية فيما قبل التاريخ فى مصر ٠

برسوم محزوزة أو ملونة أو غيرها فانه يلتزم باظهار جمالية الشكل وتأكيده ، وبالمقاييس الجمالية وجد أنه بفطرته يحترم الشكل والأرضية ويفهم تلقائيا كما وكيفا أماكن وحجوم الأجزاء المضافة للشكل مثل المقابض والفوهات والقواعد وغيرها وكلها فى نسق ووحدة وتنوع وتناسب واتزان وكلها تنبىء عن حس بالجمال فطرى المنبع ليس عن طريق فلسفة الجمال وقواعده الأكاديمية وضوابطه المقننة ولكنه ورثها عن طريق معايشته للطبيعة من حوله تلك الطبيعة التى تحمل كل القيم الجمالية المعروفة لدى دارس الفنون ·

اهمية : ان شخصية الفنان الشعبى وفنونه جعلت منهما منبعا خصبا للدراسة والبحث أكاديميا وفنيا واجتماعيا وتقنيا وعقائديا وغير ذلك حيث عقدت لهذه الفنون المؤتمرات الداخلية والخارجية دولية واقليمية كما اهتمت هيئة الأمم بها أيضا وأقامت لجانا وأنشأت البلدان متاحف اقليمية لها · وحبذا لو اقيمت متاحف فى كل محافظاتنا حيث تتميز كل محافظة عن الأخرى بتراثها ونوعياتها وخاماتها مما يعطى انتباها لهذه النوعية الفريدة المحافظة من كل شوائب وتطوير مصطنع دخيل ·

المراجع

١ ـ سعد الخادم : معالم من فنوننا الشعبية ـ دار المعارف مصر ١٩٦١

٢ ـ سعيد الصدر : فن الخزف والاشتراكية ـ دار شوشة للطباعة : من غير تاريخ ·

٣ ـ سوسن عامر : الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١

٤ ـ عبد الغنى الشال : مصطلحات فى الفن والتربية الفنية : جامعة الملك سعود بالرياض ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ م

٥ ـ عبد الغنى الشال : الخزف على مر العصور بالانجليزية لم ينشر بعد ١٩٥٠

٦ ـ عبد الغنى الشال : عروسة المولد : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧

٧ ـ ليلى السنديونى : الفخار المصرى قبل الاسرات ـ رسالة ماجستير ١٩٧٢

٨ ـ مها الشال : لعب الأطفال الخزفية والفخارية فى تراثنا الفنى والافادة منها فى تعليم الخزف بكلية التربية الفنية ١٩٨٧ ·

٩ ـ مجلة الفنون الشعبية مقال : سعادة عودة أبو عراق : عدد ٩ شباط ١٩٧٦ دار الثقافة والفنون ـ عمان ـ الأردن ·

التواصل في الموسيقى المصرية القديمة

لويس بقطر

لعبت الموسيقى مثلهـا مثل الفنون الأخرى دورا هاما فى الحياة المصرية القديمة وكان لها دورها المنفرد أو المصاحب لفنون أخرى كالرقص والغنـاء ، وتعددت الآلات الموسيقية المصرية الأصيلة والآلات الواردة التى كانت تستخدمهـا الشـعوب المجاورة سواء فى أفريقيا أو آسيا ·

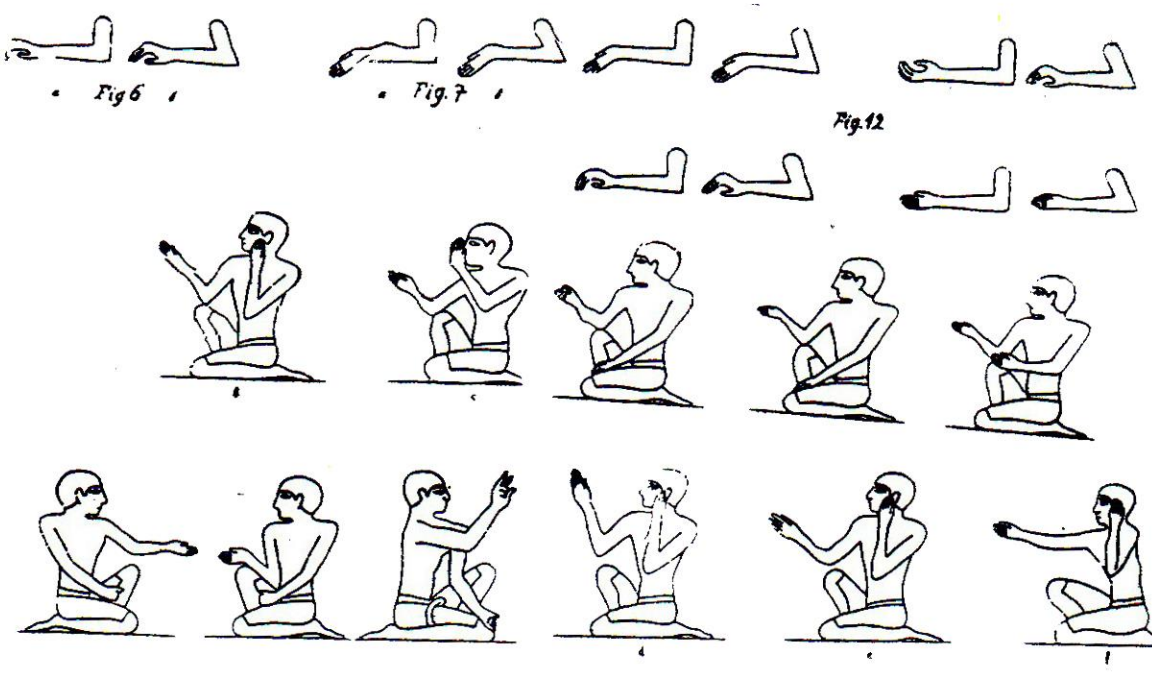
وما زالت المقـابر والمعـابد والمتاحف تقدم لنا المادة الأساسية فيما يتعلق بالآلات الموسيقية المختلفة وتطورهـا العـام وكيفية استخدامهـا وامكانيـة توظيفها · والشىء الملاحظ ان المرأة والرجل كان لهما مكانهما فى عالم الموسيقى ، وهـذا يوضـح مدى شعبية هذا الفن ورغبة الشعب فى عمومه فى ممارسته ·

ويفاجأ المرء عندما يعرف العدد الهائل من الآلات الموسيقية التى كانت مستخدمة فى مصر القديمة سواء كانت آلات وترية أو آلات نقر وطرق أو آلات نفخ والصـور المصـاحبة فى آخر المقـال ترينا بعض النماذج ·

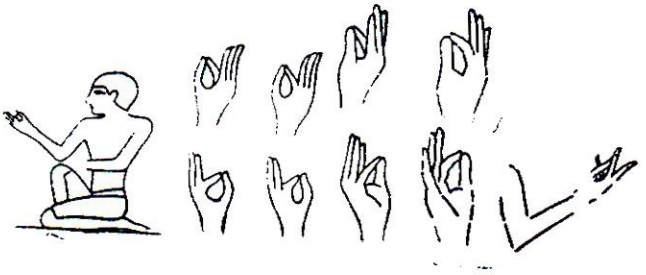
لقد عرفت مصر مثـلا من آلات النقر والطرق الطبلة المعـروفة باسـم « **الدربكة** » ، وكانت الأيدى وسـيلة العزف ، يعلقهـا العـازف فى رقبته ويعزف عليها بأصابع اليد اليمنى ويقبض على أسفل طرف رأس الطبلة بيده اليسرى ليعزف النغمات العميقة ·

وهناك الطبلة الطويلة بطولهـا يتراوح بين قدمين وقدمين ونصف ، وكان هيكلها من الخشب أو النحاس مغطى بطبقة من الجلد تقطعها حبال على شكل قطرى ، وكان العازف يعلقها فى رقبته ويضرب عليها بيده · وكانت هذه الطبلة شائعة الاستخدام فى الجيش بمصاحبة النفير · الطبلة فى ضبط ايقاع حركة الجنود والنفير فى قيادة الفصائل وتحضيرهم للهجوم ومتابعة تحركاتهم ·

وهناك طبلة أخرى تتميز بزيادة عرضهـا عن طولها ، ويتم العزف عليها بعصاتين ، والعصاة تنتهى بكرة صغيرة تستخدم فى النقر على الطبلة·



الحركات المختلفة لأصابع اليد والذراع التى تنم عن تنويعات موسيقية .

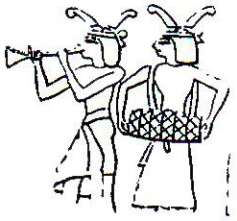


أما الدف أو الطـــار فكان آلـة محببـة عند المصريين سواء فى الاحتفالات الدينية أو الشعبية ، وكان على أربعة أشكال الدائرى والمربع والمستطيل والمســتطيل الذى يتكون من مربعين يفصلهمـــا حاجز . وكان يتم العزف على الدف باليد منفردا أو بمصاحبة القيثارة ، وكانت النساء والرجال يعزفون على الدف ولكن الأغـم النســـاء ، وكن يرقصن بمصاحبة العزف .

وهناك أيضا **الشخشيخة** طولها بين ثمان وثمانى عشر بوصـــة . وكانت تصنع من البرونز أو النحاس الأصفر ، وكانت تغطى أحيـانا بطبقة من الفضة أو ماء الذهب وكانت الحلقات المعلقة على الأوتار من طرف الى آخـر تتحرك وتحـدث صـوتا عندما يمسـك العازف بالآلة فى وضع عمودى ويهزها ، وكانت الشخشيخة أيضا تتخذ أشـكالا متعددة سواء المقبض أو الجسد وتتعدد زخرفتها أيضا .

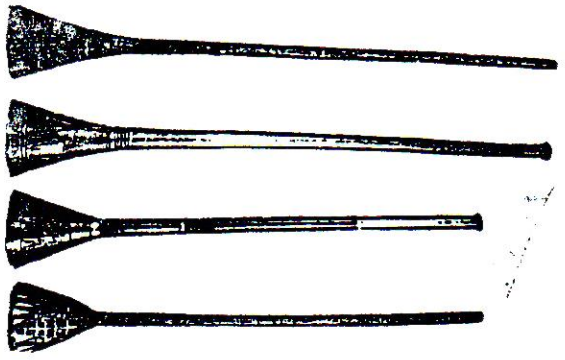
ومن الآلات الوترية القيثـــارة التى تميـزت بالتعدد فى الشكل والحجم وعدد الأوتار حدهـا الأدنى أربعة وحدهـا الأقصى اثنـــان وعشرون وترا ، والقيثارة كبيرة الحجم يزيد ارتفاعها عن قامة الرجل . وكان عـادة يتم تزيين القيثـارة بحلية على شكل زهـرة اللوتس أو رأس ملك ، وأوتارها تصنع من أمعاء الأغنام وغطاؤهـا جلد ثور أو جلد عادى . وكانت تقف القيثـارة على قاعدة على الأرض أو على كرسى أو حامل يثبت عليه الجزء الأسفل من القيثارة ، وأحيانا كان العازف يقف حاملا القيثارة على كتفه أو محتضنا

قيثارتان متفاوتتان فى الحجم وعدد الأوتار

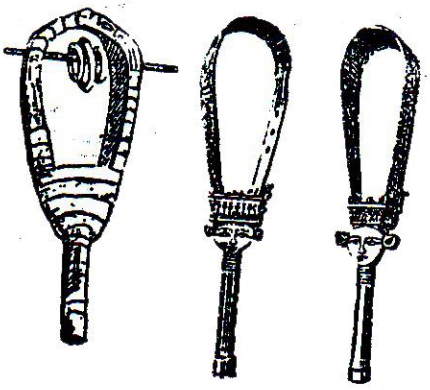


الطبل والبوق

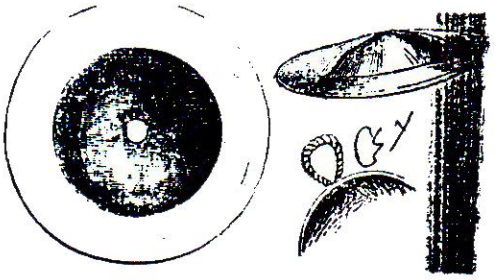
يعزف الجيتار ويرقص



ابواق مختلفة الحجوم



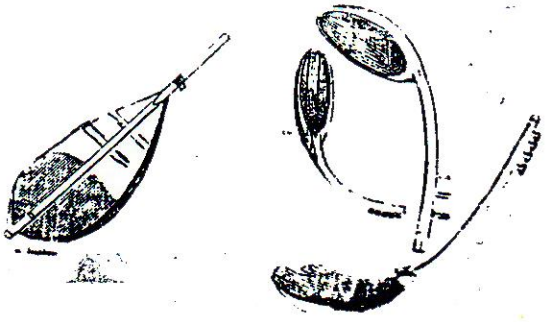
انواع مختلفة من الشخشيخة



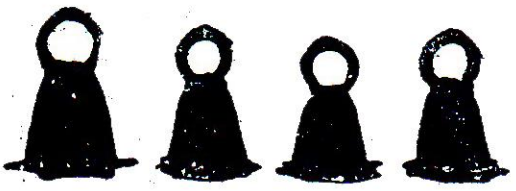
↑ الصنوج

الصنوج

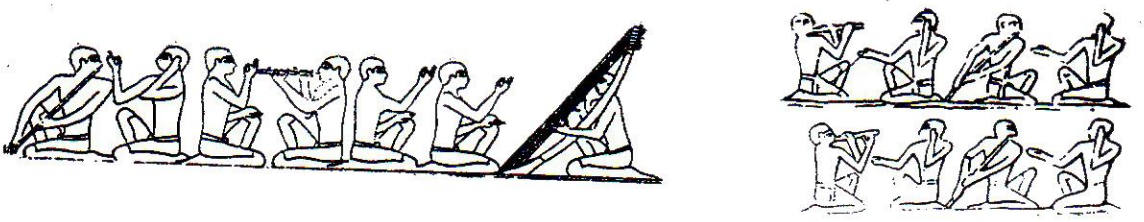
القضبان المصفقة



الات القرب الى الجيتار



اجراس ذات حجوم مختلفة

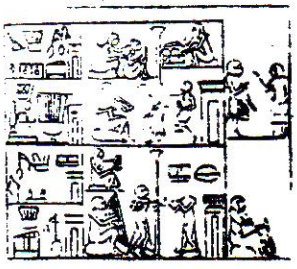


اشكال من التوجيه الموسيقى للعازفين يقوم بها متخصصون فى الأنغام الموسيقية

اياها (تأمل الصور المرافقة) · ومن الأشكال غير المألوفة قيثارة على شكل مثلث تنتهى بحلية على شكل رأس أوزة وعدد أوتارها تسعة ·

وهناك أيضا آلة شبيهة **بالجيتار** لها ثلاثة أوتار · وكان هـذا الجيتار المصرى يتكون من جزأين ، عنق طويل منبسط وجسد بيضاوى مجوف من الخشب ومغطى بطبقة من الجلد ، فى سطحه الخارجى ثقوب تسمح بانتقال الصوت ، وفوق هذا الجسد أو العنق كانت تمتد الأوتار الثلاثة مثبتة فى الجزء الأعلى من العنق بعدد مماثل من المفاتيح ومثبتة فى الجزء الأسفل بقطعة خشبية أو عاجية مثلثة الشكل لترفع هذه الأوتار الى ارتفاع معقول ، وكان طول العنق ضعف أو ثلاثة أضعاف طول الجسد · وكانت هناك ريشة للعزف معلقة فى الجيتار بواسطة شريط · وكان العازفون عادة يقفون أثناء العزف سواء كانوا رجالا أو نساء والبعض يرقص أثناء العزف ·

ومن الآلات الوترية **الكنارة** وتتعدد أوتارها ما بين ثلاثة وثمانية عشر وترا ، وكان يتم العزف عليها عادة بالأيدى وتزينها حلية على شكل حيوان محبب منحوت من الخشب ·



أما آلات النفخ فكان منها الناى وكان فى أول الأمر بسيطا ، له ثقوب قليلة لا تتعدى الأربعة أول الأمر وزادت على مر الأيام ، ثم أمكن ادخال تحسين عليه باضافة فتحة جانبية للفم ، وكان يصنع من البوص ، ثم بمرور الأيام أصبح يصنع من مواد لها رنين · وكان الناى يستخدم فى الحفلات والمواكب الدينية ، وكان عازف الناى يعزف واقفا أو راكعا أو جالسا على الأرض · والملاحظ ان الرجل كان مختصا بالعزف على الناى الذى كان يتفاوت فى الطول ·

واستخدم المصريون المزمار أيضا وكان مقصورا على الرجال ، ويتراوح طوله ما بين سبع وخمسة عشر بوصة ، بعضها مزود بقشة سميكة موضوعة فى تجويف المزمار ، الجزء الأعلى مضغوط حتى لا يترك الا حيزا قليلا لدخول النفس ·

وهناك أيضا **المزمار المزدوج** الذى كان يتكون من مزمارين ويستخدم العازف يدا فى العزف على واحد واليد الثانية فى العزف على الثانى · وكان هذا المزمار المزدوج يصنع من البوص أو من أعواد نباتات برية أو الخشب الرنان أو من قرون الأغنام أو من العاج أو العظام أو الفضة · وكان من المألوف ان يعزف النساء على هذه الآلة وهن يرقصن ، وكان أحد المزمارين يصدر الطبقات العليا من الصوت والآخر يصدر الطبقات الدنيا ·

وتعتبر الزمارة المصرية الحديثة امتدادا لهذا النوع من المزمار وان كان صوتها خشنا رتيبا · هذه عجالة سريعة عن أهم الآلات الموسيقية المصرية القديمة ، ولكن قد يكون من المهم ان نعرف ماهية الموسيقى المصرية القديمة ، ما هى ملامحها وما القواعد التى كانت تقوم عليها ، وهل من الممكن ان نصل الى صورة تقريبية عما كانت

عليه · والواقع ان الاجابة على هذا السؤال صعبة · أولا : لأن كل ما لدينا آلات موسيقية مرت عليها أزمنة طويلة واعتراها كثير من التآكل والتغير بحيث يصعب الاعتماد على الحكم على ما تصدره من أصوات ومدى هذه الأصوات وتنوعها ، ثانيا ، لأن بقايا الأغانى القديمة التى كانت تصاحبها هذه الآلات الموسيقية من الصعب تحديد ملامحها الصوتية لأن قدرتنا على قراءة اللغة بحروفها الساكنة والمتحركة وتحديد الايقاع الصوتى ما زالت مسألة محل خلاف، وثالثا : لأن اللوحات التى تكشف عن هذه الآلات الموسيقية والعازفين والحركات المختلفة التى تصدر عنهم وتفسيرها الموسيقى ما زالت مسألة مفتوحة للنقاش ، ومن هنا لا نستطيع ان نحسم تماما ما نصل اليه من وجهات نظر أو تفسيرات · ولكن على أية حال نستطيع ان نقول ان هناك مادة متنوعة ومن خلال دراستها وتجميع نتائج هذه الدراسات ومقارنتها بعضها ببعض يمكن ان نصل الى حل بعض الألغاز وبلورة بعض الأفكار التى تنير لنا الطريق · فهناك أولا الآلات المختلفة وهناك ثانيا اللوحات المتعددة التى تعطى صورا مختلفة للعزف ، وهناك الامتداد التاريخى لفن الموسيقى المصرى القديم ممتدا عبر المرحلة القبطية والمرحلة الاسلامية فى الصورة الشعبية ·

ولقد حاول علماء الموسيقى بصورة أو أخرى ان يمسكوا بهذه الخيوط ليصلوا الى بعض الاستخلاصات ·

ولقد لعب الباحث الموسيقى د· هيكمان H. Hickmann دورا هاما فى دراسة الموسيقى المصرية القديمة ومحاولة التعرف على خصائصها . وقد سلك أكثر من طريق لمحاولة كشف النقاب عن الجوانب الغامضة ، فحاول عن طريق تتبع الرسوم المتعددة التى يظهر فيها الموسيقيون أن يعطى تفسيرا لبعض الرموز والحروف المصرية القديمة باعتبار ان لها دلالات موسيقية خاصة · وتتبع هيكمان أيضا حركة الذراع واليد ولاحظ أن هناك أشكالا مختلفة لحركة أصابع اليد وللعلاقة الحركية بين جزأى الذراع ، فالجزء الأعلى يتخذ أوضاعا مختلفة مثل الوضع العمودى أى المائل أو زاوية قائمة أو حادة · لقد أوضح ان لكل حركة دلالتها الموسيقية الخاصة (تأمل الصور المرافقة) · واستخلص فروقا فى التعبير الموسيقى ، فهو لا يستبعد مثلا ان زاوية الذراع القائمة تعنى صوتا أكثر ارتفاعا أو انخفاضا عن النغمة الأساسية · لقد حاول من خلال دراسة لحركة اليد والأصابع فى أوضاع مختلفة أن يصل الى لون من التحديدات الموسيقية ·

وقد نتفق أو نختلف مع هيكمان ولكن المهم أن نعطى عناية شديدة للرموز والحروف والحركات المصاحبة للوحات الموسيقية لأنها متنوعة وهذا يعنى تعدد الوظائف فى الاطار الموسيقى · وحاول هيكمان أن يجد فى الموسيقى المصرية القديمة ملامح من التطور الموسيقى العام سواء فى طريقة الأداء القائمة على التباين أو التوافق وما فيها من وقفات هارمونية · وهناك أيضا لون من التوجيه الموسيقى للعازفين ، ففى بعض الرسوم نجد أمام كل عازف شخصا يقوم بحركات خاصة على العازف ان يترجمها الى حركات موسيقية (تأمل الصور المرافقة) ، ولابد لها من مدلولات كثيرة سواء فيما يتعلق بالايقاع أو الوقفات الميلودية أو النغمات الموسيقية ، ومن هذه الحركات اليد الممتدة عموديا وضم بعض أصابع اليد كالسبابة وأصبع الاشارة أو حركة مميزة لكل من اليدين اليسرى واليمنى (تأمل الصور المرافقة) ·

ان دراسة ممنهجة لكل هذه الحركات المختلفة فى الرسوم المتعددة قد تشير الى انها المحاولة الأولى لتسجيل لون من ألوان النوتة الموسيقية والقواعد التى تحكم التنوع الصوتى ·

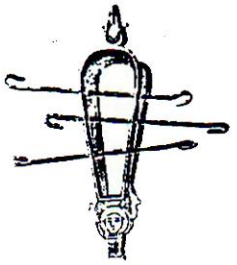
ولم يكتف هيكمان بالقاء الضوء على الآلات الموسيقية المختلفة وامكانياتها الفنية فى التعبير وتتبع الحركات المختلفة التى توجه العازفين فى الأداء الموسيقى . بل حاول أيضا من خلال التواصل، أى تتبع القديم في منحاة عبر العصور، ان يستفيد من الموسيقى اللاحقة سواء القبطية أو الشعبية فى القاء الضوء والبحث عن الجذور التى تعود الى الموسيقى المصرية القديمة · لقد أشار مثلا الى التصفيق بالأيدى وتحديد الايقاع بحركة الأقدام واستخدام آلات موسيقية معينة لضبط الايقاع والتنسيق بين العازف والمغنى وخاصة فى حركة المجموعات ، وهذا كله ينم عن الامتداد الحضارى عبر العصور المختلفة ·

لقد كان للتصفيق بالأيدى أكثر من فائدة ، فهو أولا عامل مساعد عند دخول العزف لمصاحبة الغناء وهو ثانيا وسيلة لتحديد نهايات الجمل الموسيقية ومصاحبة الوقفات الموسيقية · وفى مصر لعبت القضبان المصفقة نفس دور التصفيق بالأيدى ، واستمر هذا التقليد حتى القرون الأولى من المرحلة القبطية · ولعبت الشخشيخة دورا مماثلا فى مصر القديمة ، واستمر استخدامها فى المرحلة القبطية فى الكنائس بنفس الطريقة التى كانت تتم فى المعابد المصرية القديمة ، وحل محل الشخشيخة بعد ذلك الصنوج أو الكاسات وآلة موسيقية على شكل مثلث ·

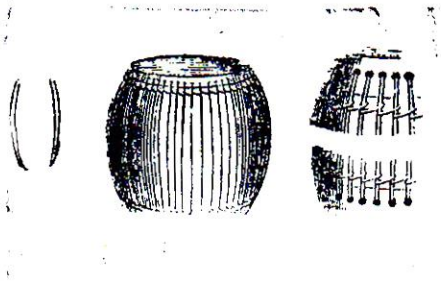
ومن الآلات المصرية القديمة التى حافظت على وجودها على مر العصور الطبلة المعروفة باسم « **الدربكة** » ، والطبلة من الآلات الموسيقية ذات الدلالة البالغة فى موسيقانا الشعبية · ان دراسة التواصل فى الموسيقى المصرية والامتداد الحضارى يحتاج الى لون من الدراسة الشاملة لا الاكتفاء باختيار بعض النماذج الموسيقية هنا وهناك · ان دراسة ممنهجة شاملة تحتاج الى تضافر جهود أكثر من متخصص فى فروع مختلفة حتى يمكن الحصول على استخلاصات لها صفة التماسك والعمق ، لابد من تضافر العالم المتخصص فى المصريات والعالم المتخصص فى الموسيقى والعالم المتخصص فى الفنون الشعبية حتى تصبح دراساتنا لها صفة الشمول والالمام بالجوانب المختلفة التى يغنى بعضها بعضا ·

ان دراسة شاملة لآلاتنا الموسيقية وأغانينا المختلفة حول العمل والحب والتعديد والزار . أغانينا من أماكن مختلفة من الصعيد والواحات والوجه البحرى وتبويب كل هذه المادة ومقارنتها بالفن المصرى القديم والقبطى لابد ان تغنى دراساتنا عن الفنون الشعبية وتكشف بوضوح عن التواصل فى حضارتنا المصرية ·

الطبل المعروف باسم الدربكة



شخشيخة



أنواع اخرى من الطبلة وعصاتا العزف

بعض المراجع الهامة :

Wilkinson, J. G., 1878. The Manners and Customs of the Ancient Egyptians, Vol. 1, London.

Hickmann, H., 1956, 45 siècles de musique dans l'Egypte ancienne, Paris.

Hickmann, H., 1956. Musicologie pharaonique (Collection d'études musicologiques), Kehl.

Hickmann, H., & Gregorie C., 1958. Cotalogue d'enregistrements musique folklorique égyptienne (Collections d'études musicologiques), Baden-Baden.

Hickmann, H. 1961, Egypten (Musikgeschichte in Bildern, Band 2), Leipzig

Hickmann, H., 1958, «La Chironomie dans l'Egypte pharaonique», ZAS 83, pp. 96-129, Berlin.

الفنان عبد السلام الشريف والفنون الشعبية

صفوت كمال

الجمال والصدق هما موضوع الحياة عند الفنان الرائد عبد السلام الشريف .. يصاحبهما فى نفس الوقت حب الانسان للانسان .. وقد وجد عبد السلام الشريف تلك المقولات الثلاث الجمال والصدق والحب تتحقق فى أشكال الابداع الشعبى المصرى ـ فاتجه بكل قدراته الفنية الى التعبير عنها . وتأكيدها فى كل أعماله .

والمتأمل لأعمال الفنان الأستاذ عبد السلام الشريف تبهره من أول وهلة قدرته العميقة على ادراك مضامين التعبير الشعبى . والتعبير عن تلك المضامين بسهولة ويسر ، لايملكهما الا الفنان الواعى لمسئوليته الوطنية تجاه مجتمعه .

هذه القدرة الفنية الواعية ، لاتبدو فى أعماله الفنية فحسب ، تلك الأعمال التى توسل فى صياغتها بفن الخيامية ، وبكل ما فى هذا الفن من دقة وحرفية ، ولكنها تبدو أيضا وبشكل واضح فى أعماله الرائعة فى الاخراج الفنى الصحفى ، وفى أساليب واتجاهات المدرسة الفنية ، التى كونها فى فنون اخراج الكتاب والمجلة والصحافة . وكان استلهام الحياة ، بكل ما تحمل مواضيع الحياة ، من حب وجمال هو السمة المميزة لأعماله الفنية على تعددها وتنوعها .. وحينما اتجه الى استلهام الحياة الشعبية المصرية ، لم يتجه اليها لكى يسجلها أو يعبر عنها ، بل اتجه اليها لكى يعايشها ، معايشة المحب الصادق لتلك الحياة .. بكل ما تحمل من حب وصدق وجمال .. وانعكس هذا الجمال والصدق والحب فى أعمال عبد السلام الشريف ، فاذا خطوطه تشكل الجمال وموضوع تشكيله يعبر عن الحب . وكل ذلك فى صدق واع بقيم التراث المصرى الفنى . وقد ظهر ذلك بتلقائية واعية فى أعماله التى سجل فيها اللحظة التعبيرية الجمالية فى الحياة المصرية الشعبية . بكل ما تحمل تلك « اللحظة » من كبرياء الحضارة ، ورشاقة التعبير ، وحيوية الابداع .

وحينما توسل عبد السلام الشريف بالخيط والقماش كمادة ووسيلة للتعبير الفنى ·· توسل ـ فى واقع الأمر ـ بخبرة مصرية دقيقة ، انفرد بها هو دون غيره من الفنانين ـ حينذاك منذ أكثر من نصف قرن ـ فى استخدامها ، فى وقت كان العمل بها هو حرفة تقليدية فى فنون الخيامية في أحياء مصر القديمة ، وبخاصة في حى « تحت الربع » بالقرب من باب الخلق فى القاهرة ·

وحينما توسل عبد السلام الشريف بهذا الاسلوب التقليدى من أشكال التعبير الفنى الشعبى توسل به ـ رغم صعوبته ـ ليؤكد من جديد ، ضرورة التواصل الابداعى بين خبرات المجتمع التقليدية وخبرات الفنان المحدثة · وعلى الرغم من صعوبة العمل بالابرة والخيط ، أمكنة التحكم بكل بدقة الفنان فى تحقيق وسيلة جديدة من وسائل التعبير يخرج بها من اطار الأساليب التقليدية الشائعة فى الفنون التشكيلية الى اطار جديد من أشكال التعبير الفنى ، وكأنه يؤكد من جديد ، خبرة الانسان المصرى فى أساليب الابداع الفنى ، من نقش وحفر وتصوير ونسيج وسجاد وفخار الخ ·· ليؤكد المهارة فى التسجيل على القماش بالخيط الدقيق ، صورا جديدة من حياة الانسان ·· ابداعا وموضوعا ·· وهى خبرة فنية ، له فيها فضل الريادة الحديثة ·· وكذلك فضل الريادة فى استحداثها فى أعمال فنية حديثة · وقد صاحبت هذه الريادة الفنية ريادة أخرى فنية فى الاخراج الفنى للصحف والمجلات والكتب ·· فاضفى بخبرته الفنية ورؤيته الجمالية على المطبوعات المسطورة ، تكوينا جماليا وجعل من غلاف الكتاب وصفحاته ، لوحات فنية يستطرد الانسان فى تأملها · وجعل من عناصر الابداع الشعبى المصرى ·· عناصر يستوحيها أو يستلهمها فى ابداعاته الحديثة ، فارتبط الابداع بالشخصية القومية ، وأصبح للكتاب المطبوع شخصيته الفنية علاوة على شخصيته الثقافية · والموسوعات الفنية التى قام باخراجها تعبر بجمال شكلها عن قيمتها الفكرية والفنية · فعبد السلام الشريف حينما يتبنى عملا ما ·· أى عمل ·· يتبناه بروح الأب ·· لذلك شاع فى حياتنا الثقافية والفنية اسم « بابا شريف » ليدل على أبوته لجيل جديد من الفنانين المتميزين بمهارتهم الفنية فهو أب لجيل كامل تعلم منه الحب والجمال والصدق كموضوع للسلوك ·· وكموضوع للتعبير الفنى ·

فعبد السلام الشريف كما علم أبناءه الفنانين وغيرهم من العاملين فى مجال الصحافة والطباعة والنشر ، أن العمل الفنى لايرتبط بوسيلة الابداع ، بقدر ما يرتبط بموضوع الابداع الفنى نفسه · علمهم أيضا أن المودة فى العمل هى أساس اجادة العمل ·

ولقد تعلم العاملون من أسرة هذه المجلة (مجلة الفنون الشعبية) التى أشرف على اخراجها الفنى منذ صدور أول عدد لها فى يناير ١٩٦٥ الى الآن ·· أن الفن يعطى من يخلص له مجالات عديدة من القدرات الابداعية ·

وحينما تصدى الفنان عبد السلام الشريف لاخراج هذه المجلة الرائدة فى المجتمع العربى والثقافة العربية ، تصدى لها باحساس الفنان العاشق للابداع الشعبى ·· لم يتوان لحظة عن اضفاء الاشراقة الفنية على كل موضوعاتها ـ وعلى مدى ربع قرن ثابر على اعطاء هذه المجلة كل جهد ممكن ، على الرغم مما قد يحوط اصدارها

أحيانا من صعوبات .. يسعى الى اصدارها فى شكل جميـــل وبأقل التكاليف .. وبكل تواضع الفنان العظيم وبابتسامته المشرقة ونظرته الثاقبـــة ، يوجـه تلاميذه وأصدقاءه وكل من يشاركه العمل فى اصدار هذه المجلة الى ما يجب عمله ، دون استعلاء على أحد أو غضب من خطأ .. فاذا الجهد المبذول فى العمل يتحول الى متعة يستمتع بها كل من يعمل معه .

وما من انسان عمل معه الا ويقول تعلمت من « بابا شريف » كذا وكذا وكذا .

فعبد السلام الشريف له قدرة الفنـان وخبرة الأستاذ المعلم وحينما اختير عميدا لمعهد التذوق الفنى (حاليا المعهد العـالى للنقد الفنى) عن انشـــائه عـام ١٩٧٠ كان ذلك اختيارا دقيقا واعيا فهو الأستاذ الموسوعى الثقافة ، الوطنى المشـــاعر ، والمعلم الذى لا يبخل بعلمه على كل من يعرف أو لايعرف ، فهو يعطى من خبرته الثقافية والعلمية والفنية بلا حدود ، وبلا من على أحد ، أو حتى انتظار كلمة شكر .. فسلوكه الفنى هو عطـاء لقيم الجمال وتحقيقها وسلوكه الاجتماعى هو عطاء لقيم الحب .. حب الانسان للانسان .. وسلوكه الفكرى هو الصدق .. الصدق الانسانى فى أنقى صوره وأبهى أشكاله . فالجمال والصـــدق والحب هى مقولات الوجـود الانسانى عند عبد السلام الشريف .

والمتأمل لمجموعة الخطوط والألوان التى يحدد بها معالم اخراجه لأى عمل فنى ، يجد هذه الخطوط والألوان تتشكل بطواعية فنية ، لتعطى أبعادا فكرية تتداخل مع الأبعاد الفنية للعمل نفسه ، فتضفى من خلال هذا التداخـــل بناء فنيا متميزا يعطى للموضوع بعدا جديدا ، يعايشـــه الرائى ، ويدركه المتأمل لأشـــكال ومضامين العمل نفسه .

وهذه العملية الابداعيـة هى نتـاج تأمله الفكرى العميق لموضوع عمله .. فالابداع الفنى عند عبد السلام الشريف هو رؤية فكرية للقيم الجماليـة الشائعـة فى حياتنا المصرية .. وكلها معا ترتبط فى وحدة فنية وموضوعية بموضوع التعبير .

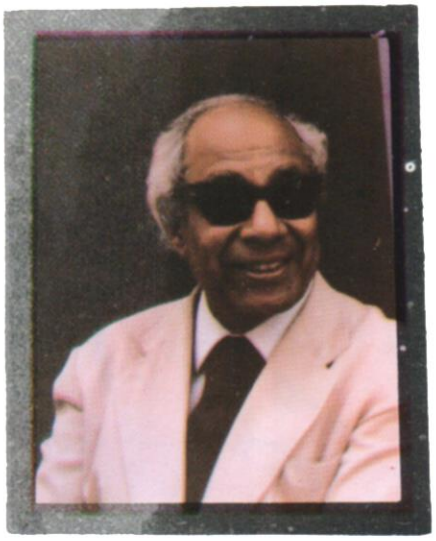
ومجلة الفنون الشعبية اذ تشـارك فى هذا العدد فى الاحتفال بعيد ميـــلاده الثمانين .. فهى فى الواقع تحاول أن تعبر عن عميق تقديرها وجزيل شـكرها لكل ما أعطاه ويعطيه من جهد فى ابراز القيم الجمالية والفكرية للفنـون الشعبية المصرية حتى أصبح لهذه المجلة مكانتها الفنية الرائدة فى مجـــال الفنون الشعبية . مجلة لها طابعها الفنى المتميز بين سائر المجلات الثقافية . مجلة حرص عبد السلام الشريف على أن تبدو دائما بمكوناتها الثقافية فى أبهى صـــورة يمكن أن تعبر بهـــا عن مسئوليتها الثقافيـة فى نشر الوعى بقيم الابداع الشعبى ، شكلا وموضـــوعا .. تراثا ومأثورا فى تواصـــل ثقافى حى ، يجمع بين الابداع الفكرى والابداع الفنى فى وحدة موضوعية .

فشكرا يا « بابا شريف » .

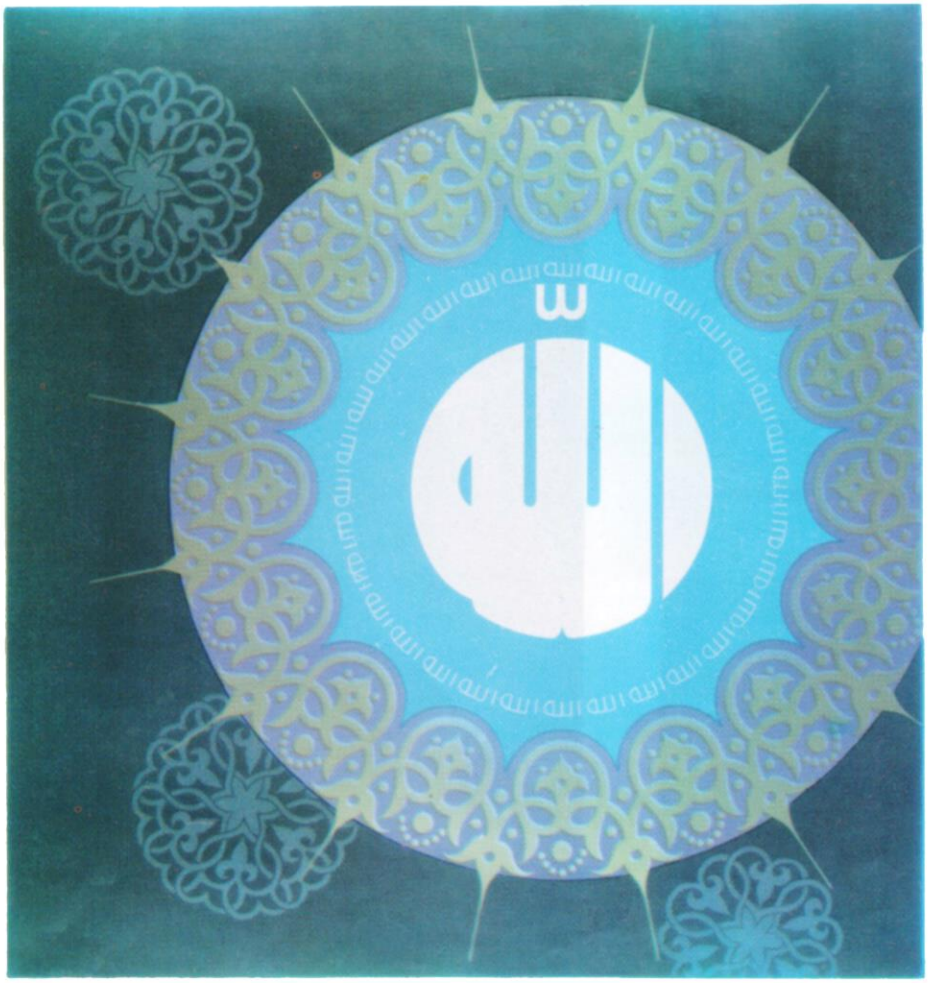
وكل ســـنة وانت طيب .

صفوت كمال

وأسرة تحرير المجلة



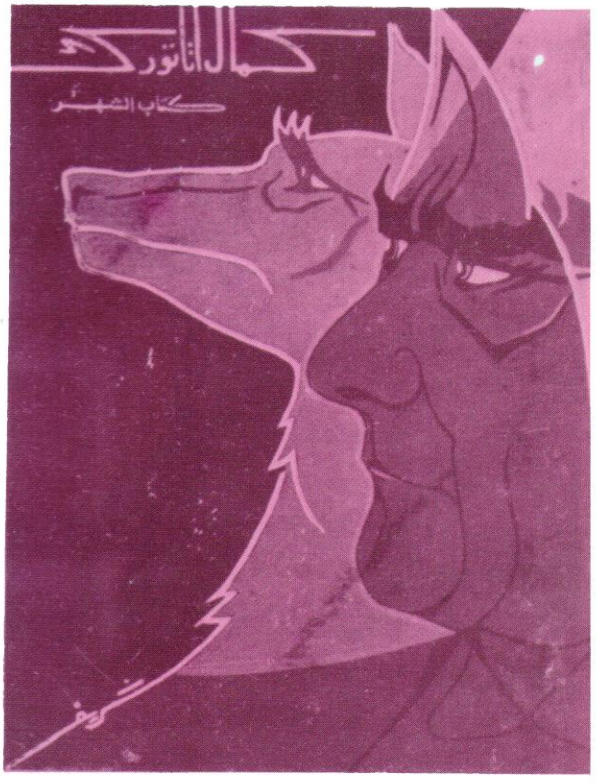
الأستاذ الفنان عبد السلام الشريف



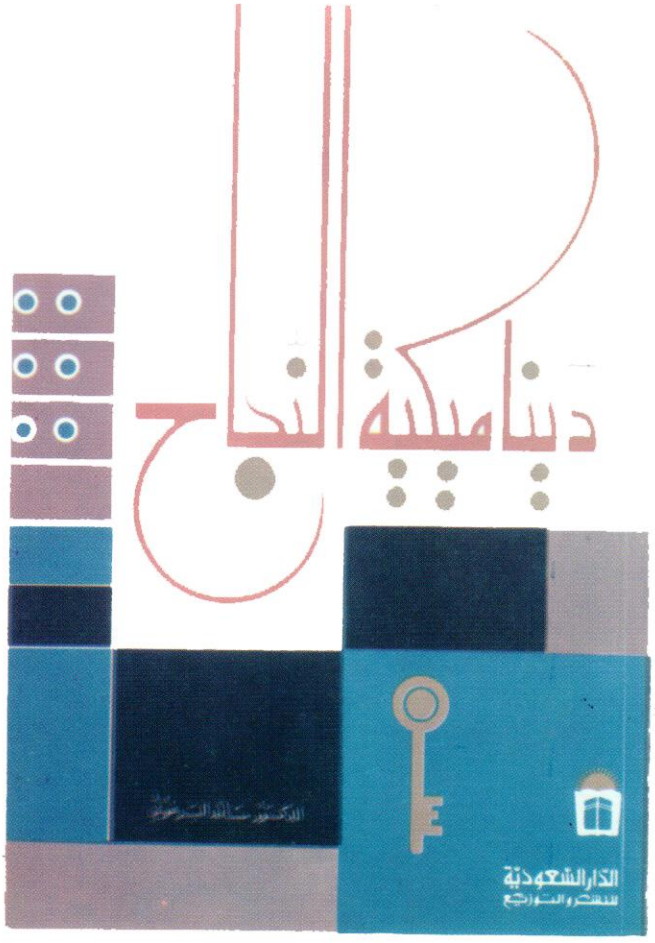
● لوحة على غلاف نتيجة سنوية (٥٠ × ٧٠ سم) يظهر فيها لفظ الجلالة (الله) فى تكوينات زخرفية اسلامية حديثة

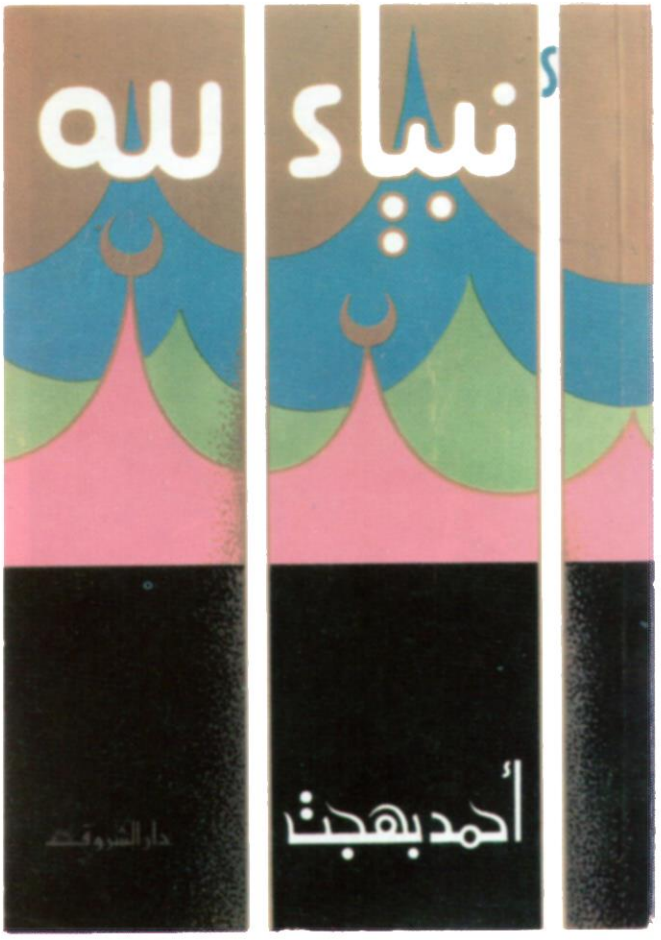
● لوحة « الشهاب » من فنون الخيامية تصور الزعيم مصطفى كامل فى انطلاقته الوطنية كالشهاب يحطم القيود ، وفى خلفية اللوحة رمز جريدة اللواء .

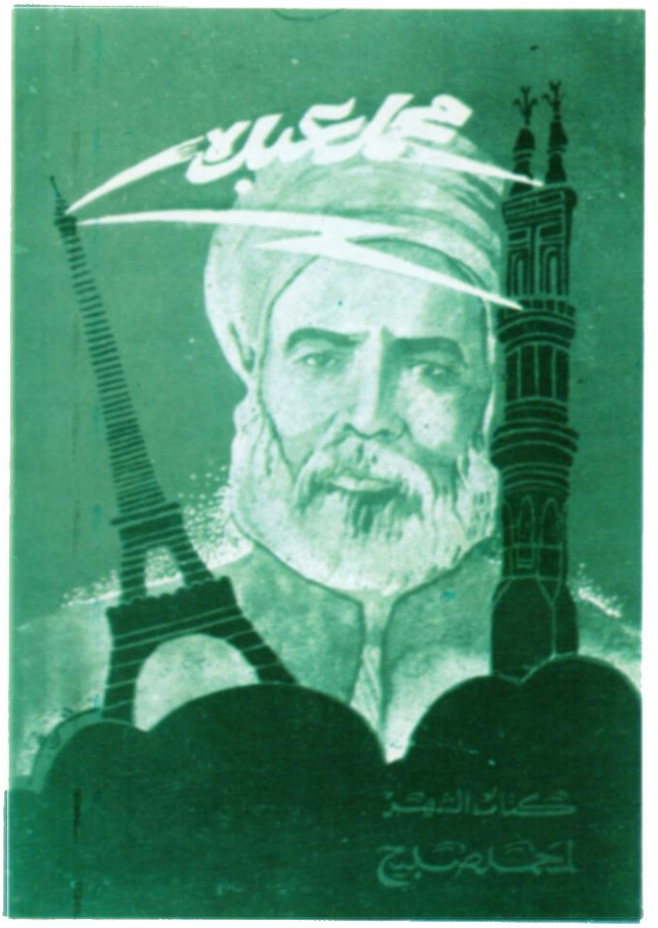
« الذئب الأغبر » غلاف كتاب عن « كمال أتاتورك » وفيه يظهر اتجاه الفنان التعبيرى الرمزى



ديناميكية النجاح » غلاف كتاب يظهر فيه اتجاه الفن الحديث الذى استخدمه الفنان فى التعبير عن موضوع الكتاب .

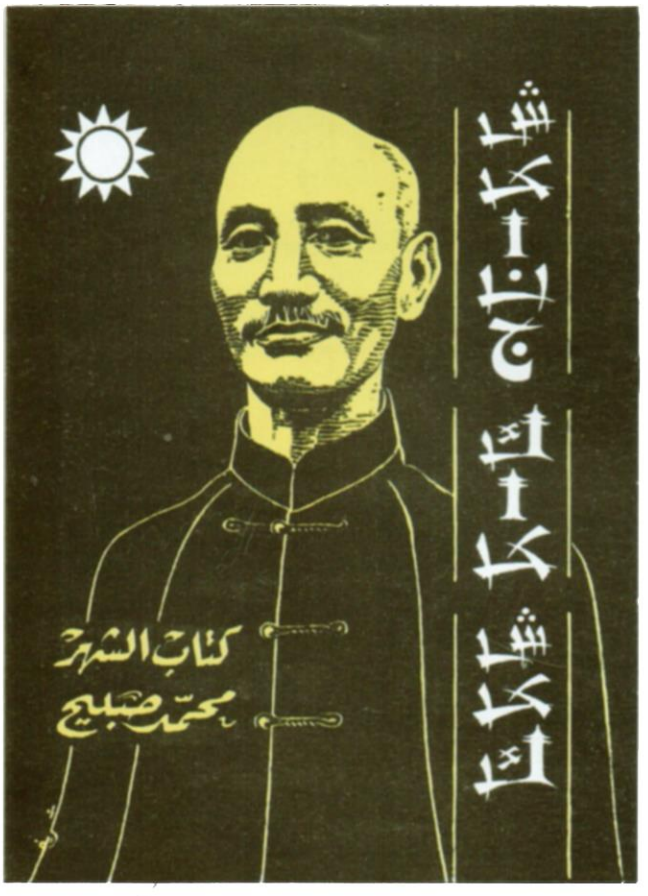


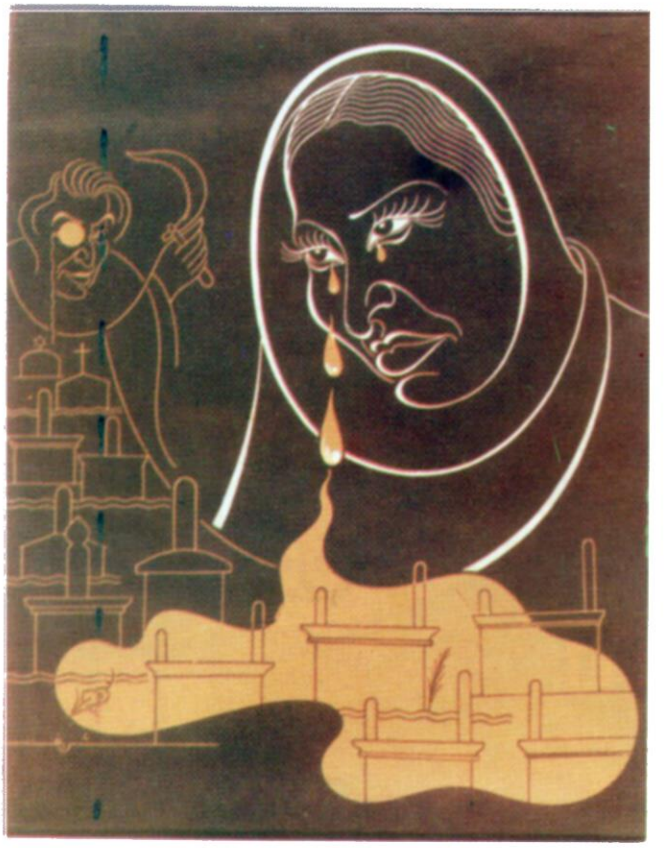


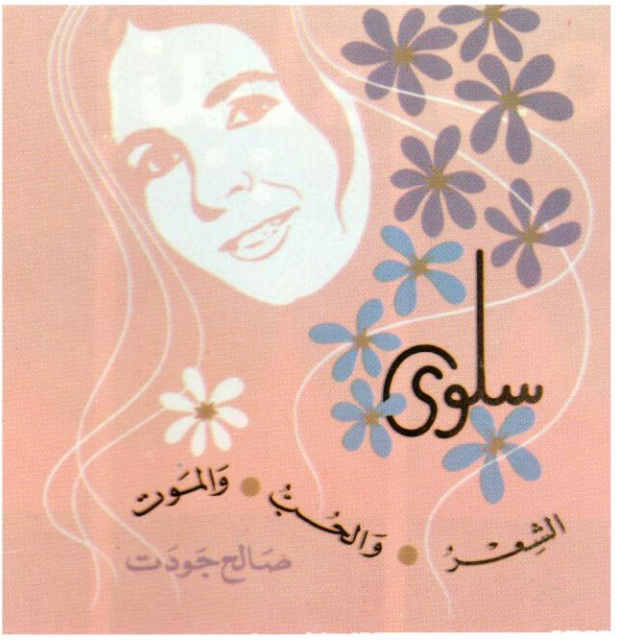


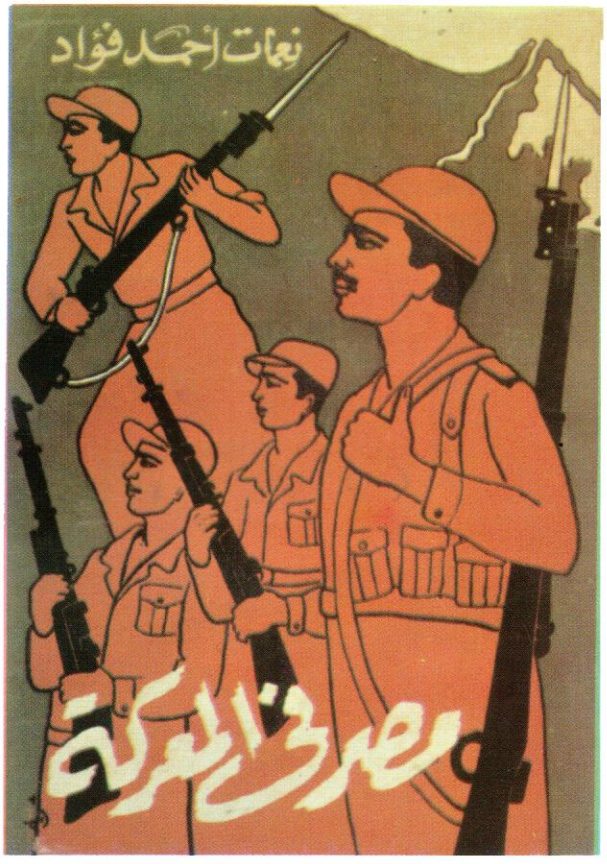
● لوحات أغلفة كتب ومجلات

الفنانة امينه رزق والفنان يوسف وهبى وبحيرة الدموع على الضحايا

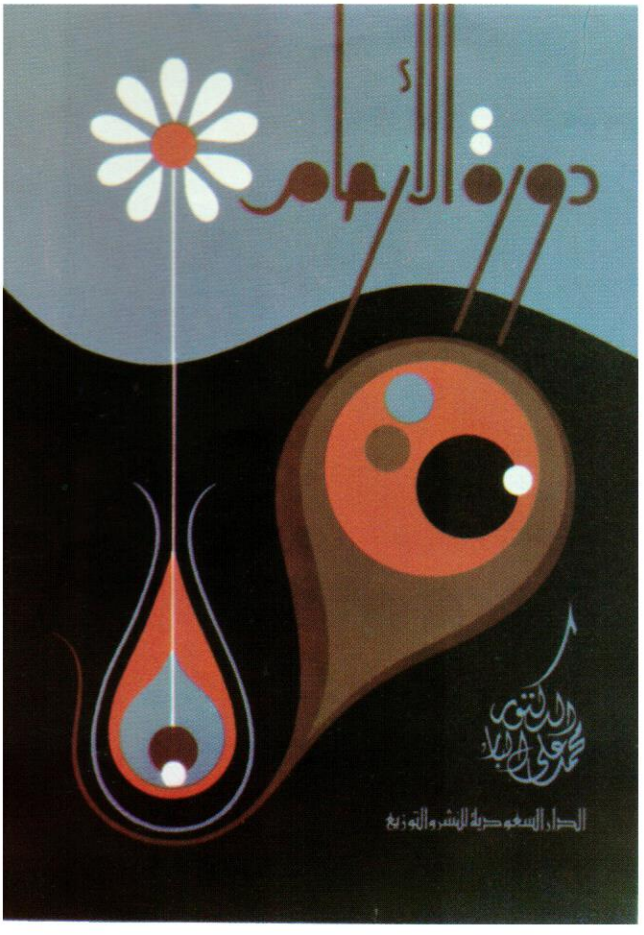


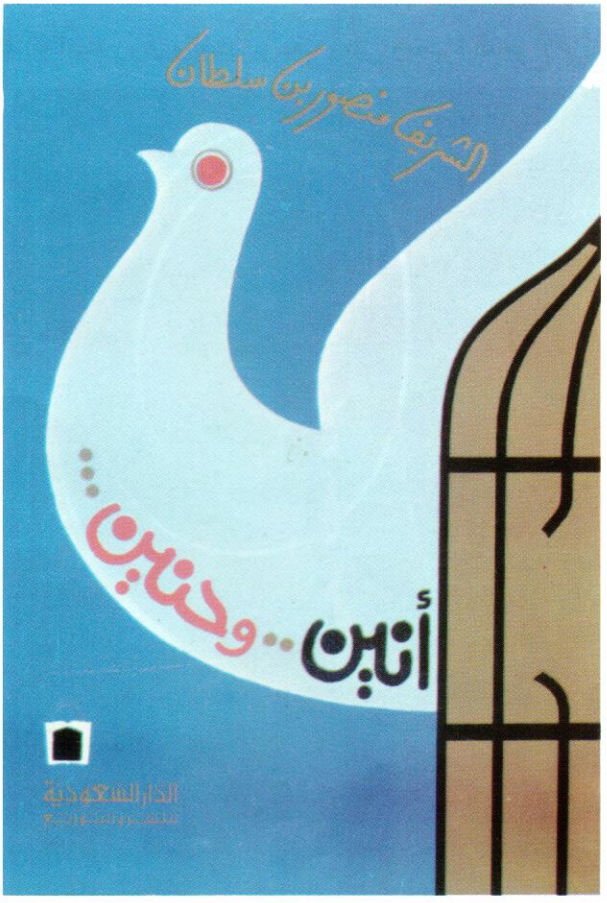


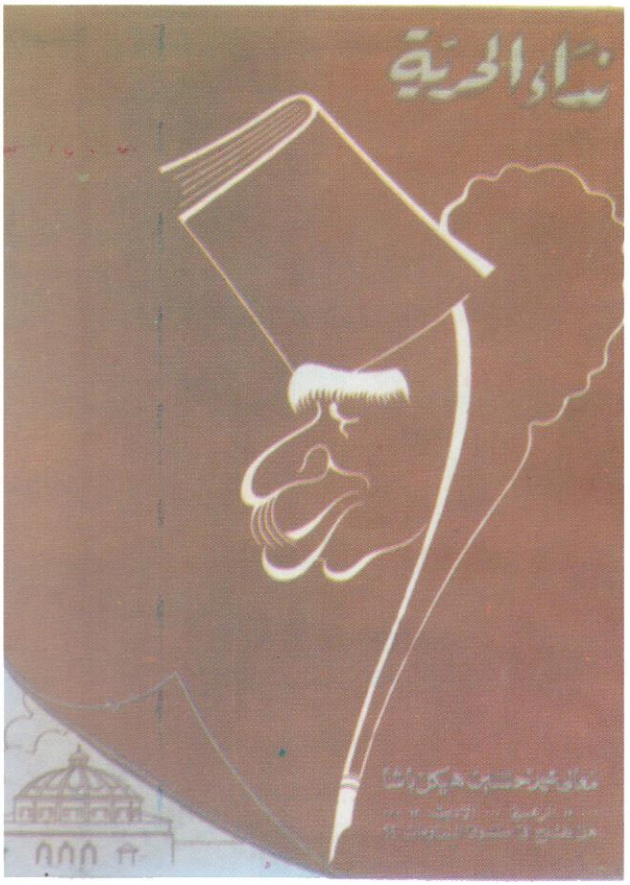


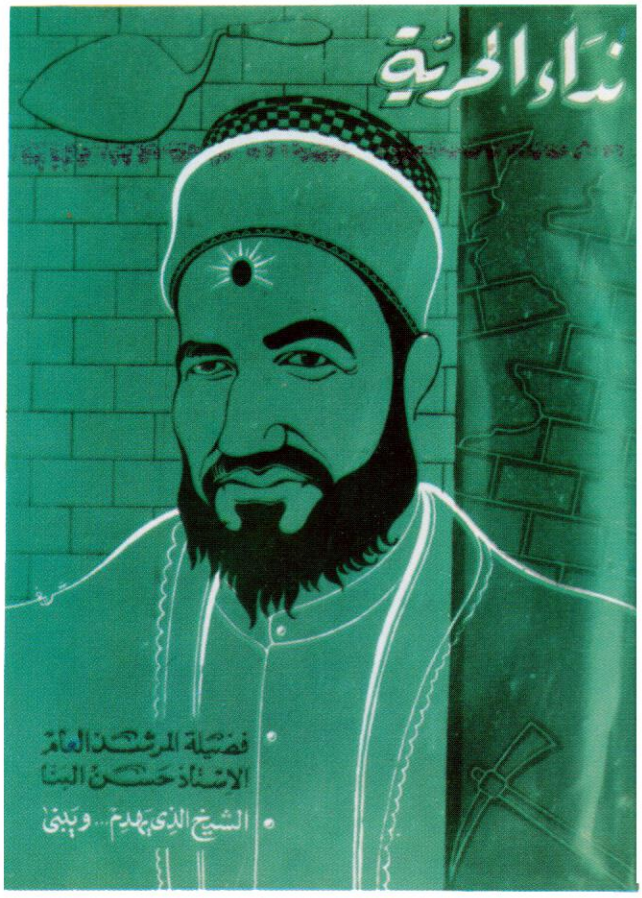


● أغلفة كتب : ديوان شعر سلوى حجازى . ومصر فى المعركة . ودورة الأرحام التى يعبر عن انشاقه الحياة وازدهارها المتواصل من خلال اسلوب الفنان التعبيرى الرمزى . وأنين وحنين الذى يجمع بين الحرية والقيد

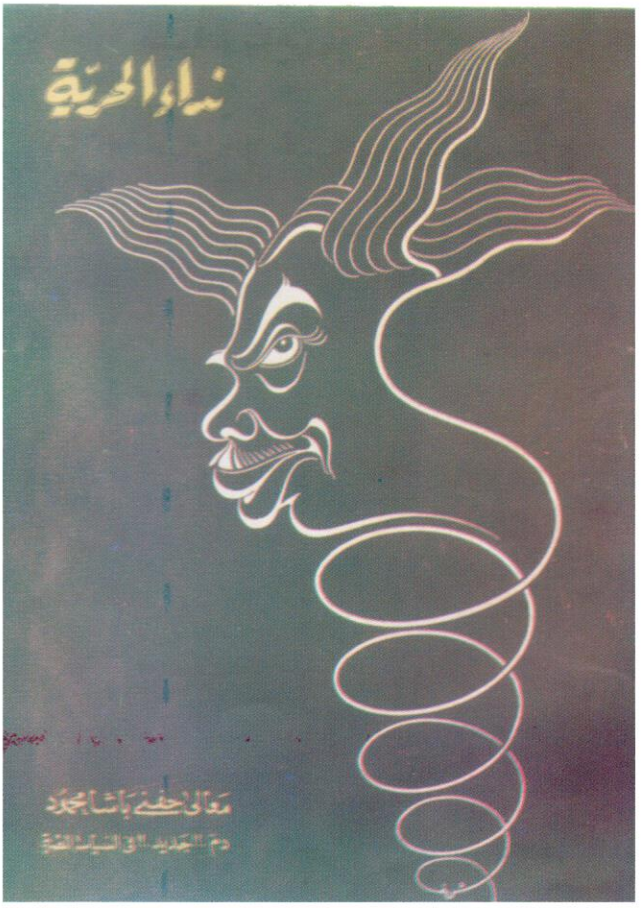


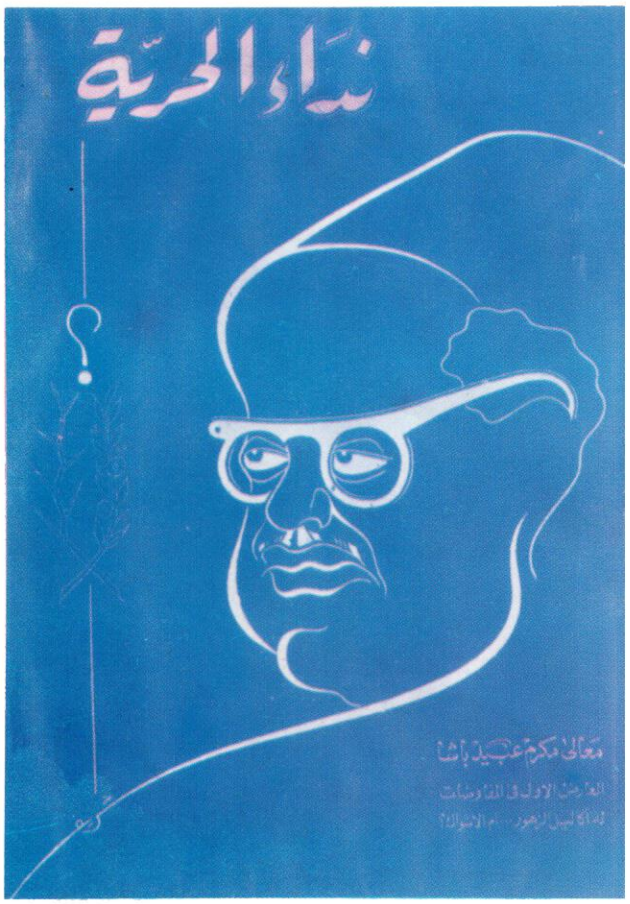


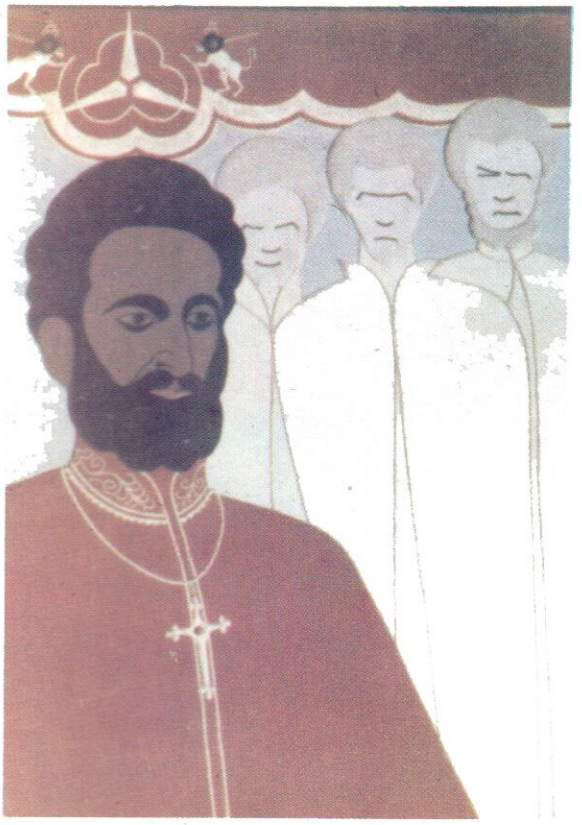




● من أغلفة مجلة « نداء الحرية » وقد استخدم فيها الفنان عبد السلام الشريف خطوط الكاريكاتير باللون الأبيض ، مع استخدام التعبير الرمزى .

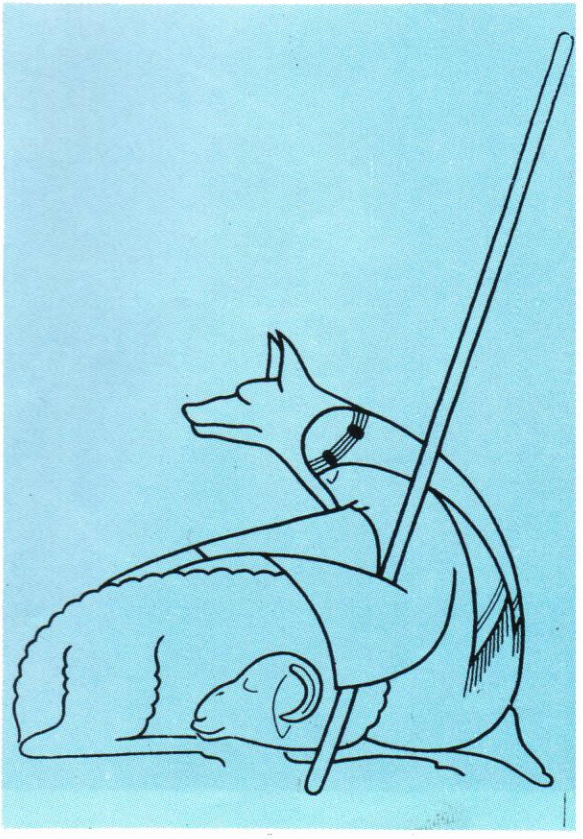


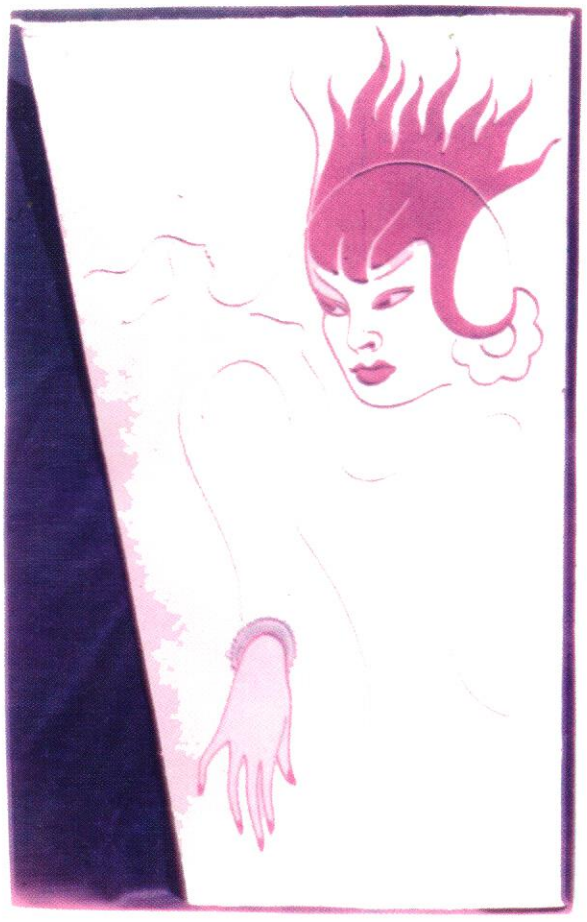




● مجموعة لوحات من فن الخيامية الذى تميزت به لوحات الفنان عبد السلام الشريف ، ويظهر فيها دقة التعبير بالخيط .

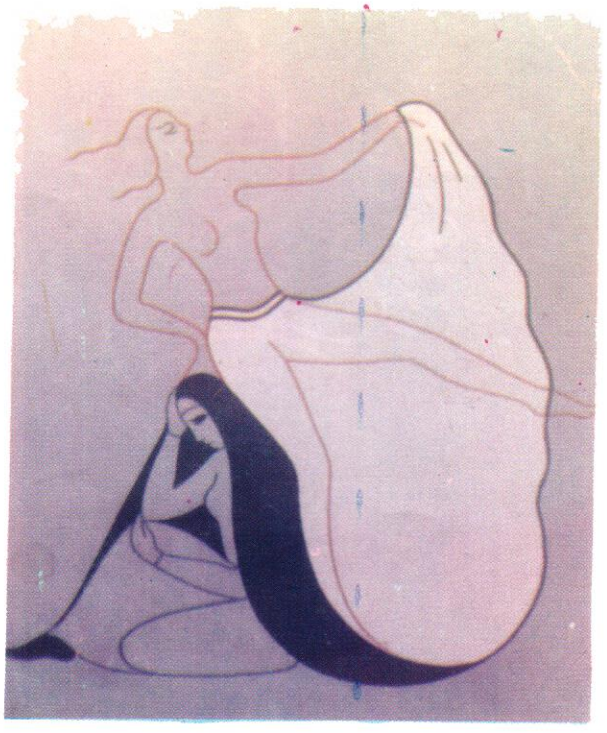
● الراعى الصالح





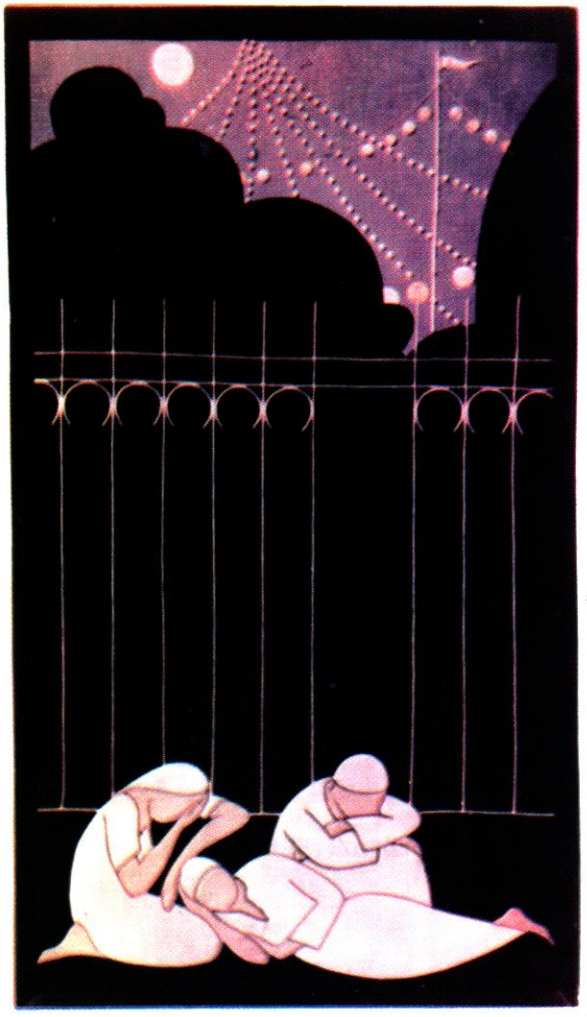
● لوحات : امبراطور الحبشة السابق هيلاسلاسى ، والراقصة أمينة محمد المتوقدة بالحيوية .

● حياتى التى تجمع بين الأسى والمرح



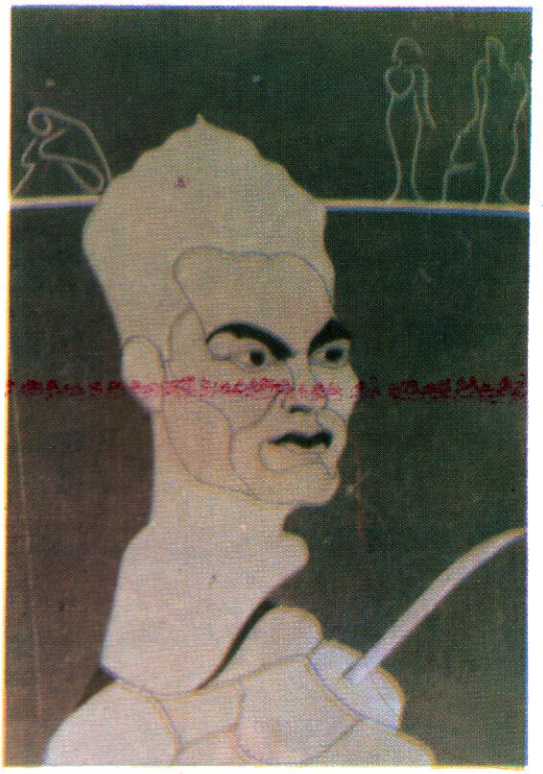
الحب فى الريف .

● « اشمعنى » وفيها تظهر رمزية الخط فى تصوير الأمومة كقلب يحنو على أحد الأطفال فى حين يبدو الطفل الآخر غاضبا .



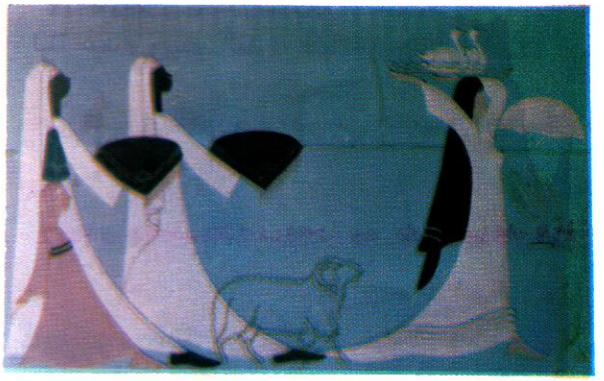
« ليلة عيد » ويبدو الفقراء فيها خارج اسوارقصور الأغنياء .

● « فى الغورية » تعبر عن جيلين من أجيال بنات البلد فى القاهرة .



● الفنان المثال عبد القادر رزق .

● صراع الحياة تصور أرنبين يتصارعان على عود برسيم ، ويظهر فى اللوحة رشاقة الخط فى التعبير عن موضوع اللوحة .



● الصباحية : من تقاليد الزواج فى مصر

هيلاسلاسى والصديق الأخير ؛ ويبدو فى هذه اللوحات براعة الفنان فى استخدام طريقة الخيامية فى التعبير عن موضوع عمله الفنى .

عبد السلام الشريف
الفنان ... والإنسان

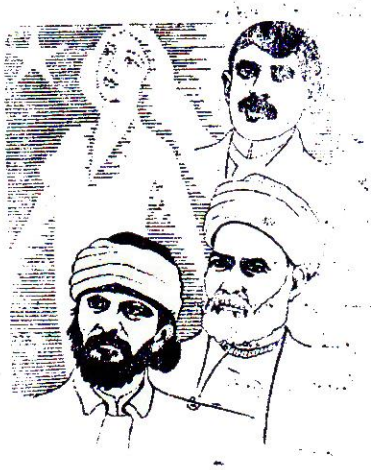
محمد قطب ابراهيم

أستاذى عبد السلام الشريف

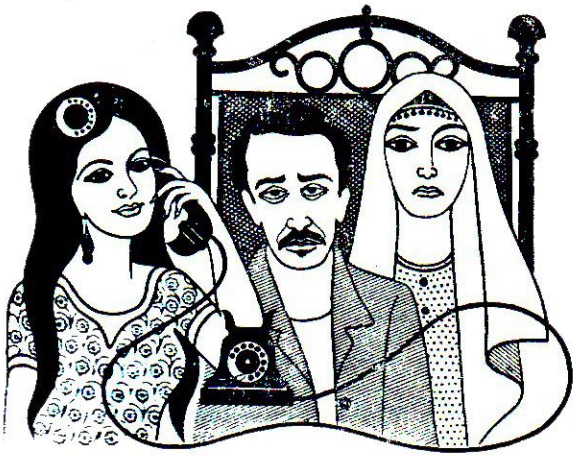
أول من عرفنى طريق العمل بالصحف اليومية والمجلات الاسبوعية وتصميم أغلفة الكتب والرسوم التوضيحية للكتب والمجلات .

كان يبحث فى كل دفعة جديدة تدخل كلية الفنون الجميلة بالزمالك عن الطلبة الذين يمكن أن يجد فيهم الموهبة . وكان ينمى هذه الموهبة عندهم ويهتم بهم . يتبناهم بالحاسة الفنية الشديدة التى يتعرف من خلالها على أصحاب هذه المواهب . ثم يصقلها باشرافه على أعمالهم داخل الكلية وخارجها . يسدى لهم النصح بأسلوب رقيق مهذب . ويقدم لهم من خبراته الكثير ، وكان يصقل هذه المواهب بملاحظة كل خط يقومون بعمله فى لوحاتهم .

والفنان عبد السلام الشريف . ذو شخصية قوية . تجده فى المراسم بكلية الفنون شديد الحزم عفيف النفس شديد الاعتزاز بكرامته عادلا فى تحكيمه لمشاريع الطلبة ، يأخذ بيدهم فى بداية حياتهم الفنية . لا يبخل عليهم بعلمه الغزير ، أب رحيم له أياد بيضاء على كثير منهم . وقد تخرج من عباءته فنانون كبار من الجيل الذى يسبقنا ، منهم على سبيل المثال



رسوم من كتاب المرأة المصرية ـ ١٩٥٥



رسم مع قصيدة « مأساة بيت » ـ المجلد الخامس من الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقى ـ جدة

رسم لقصيدة (قلب وصاحبه) ـ الأعمـــال الكاملة للشاعر محمد حسن فقى ـ جدة

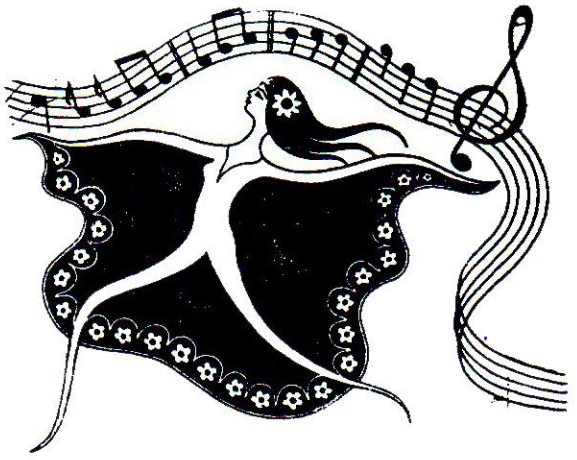
لا الحصر الفنـان الراحل صلاح جاهين ، الذى كنت أراه فى فنـاء الكلية يعرض على أستاذنا بعض أعماله المرسومة ، وكان يلقى علينا بعض أشعاره بالعـامية المصرية • وقد قدمه أستاذنا عبد السلام الشريف للعمل بالصحافة بجريدة القـاهرة ليقوم بعمل الرســـوم التوضيحية للقصص ، ولكن نصحه أستاذنا بأن يغير أسلوبه الى رسم الكاريكاتير حيث برز فيـه • وكذلك الفنان الراحل حسن فـؤاد الذى تعلم منـه فن الاخراج الصحفى ، ويعتبر هذا الفن علما جديدا على الصـحف فى مصر فى تلك الفترة ، وكان يحتكره بعض الفنانين الأجانب • وكان فناننا الكبير عبد السلام الشريف هو الرائد الأول فى هذا المجال ، علمه للفنان عبد الغنى أبو العينين . والفنـان حسن عثمان ، والفنـان عبد المنعم القصاص والأستاذ عبد العزيز صادق والأستاذ رأفت الخياط ولكثيرين غيرهم • ومن جيل كاتب هذه السطور على سبيل المثال لا الحصر الفنـان مصـطفى حسـين والفنـان حسـن حـاكم ، والفنان ايهاب شاكر ، والفنان يوسف فرنسيس والناقد صبحى الشارونى والفنـان ناجى كامل والفنان ناجى شاكر • والفنان محمود القاضى • والأستاذ جمال عزام والفنـان محمود الهندى والأستاذ صبرى موسى وكثيرون غيرهم •

وأستاذنا الفنـان عبد السلام الشريف يمتاز بحسن الاختيار فى التصميم وخاصة فى المعارض التى تقيمها الدولة منذ بداية الثورة وحتى الآن يقوم بتصميم المعارض الدولية فى مصر وخارجها كما استعانت به الهيئة المصرية العامة للكتـاب فى اقامة أول معرض دولى للكتاب فى مصر أثناء رئاسة الدكتورة سـهير القلماوى للهيئة آنذاك وللتاريخ واحقاقا للحق هو أول من نادى بعمل معرض دولى للكتاب فى مصر وكان قد تقـدم بمذكرة للأستاذ الدكتـور ثروت عكاشة وزير الثقافة فى تلك الفترة بهذا الصدد •

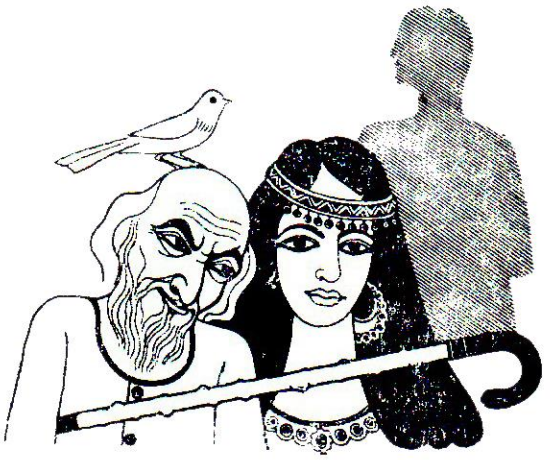
● ● ●

وتلاميذ الفنان عبد السلام الشريف يتعلمون منه حسن الاختيار فى التصميم • كما كان يعمل دائما على تنقية العمل الفنى من كل الشوائب الزائدة عن احتياجات الموضوع • ويهتم اهتماما بالغـا بالتلخيص الشديد فى الخطوط يرسمها برشاقة وموسيقية ويعتبرها جزءا من البلاغة فى التعبير • ويقول لنا دائما أنه من السهل اضافة خطوط كثيرة ولكن الصعوبة فى حذف بعضها عن فهم واحساس بالجماليات المجردة مع المحافظة على صميم الموضـــوع • وهـذا الاسلوب يعبر عن الأصالة المصرية منذ عهد الفراعنة يؤكده فناننا الكبير ويعلمه لنا •

لقد دفع الفنان عبد السلام الشريف الفنانين المصريين للاشتغال بالصحافة والعمل بالمطابع ، لكى يتفهموا أسرار فنون الطباعة ، ومن أجل أن



رسم مع قصيدة فى ديوان الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقى ـ جدة ٠



رسم لقصيدة « الصبوات القاتلة » من ديوان الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقى ـ جدة ٠

تتحقق أعمالهم على الوجه الأكمل وساعد الفنانين المصريين للعمل بالصحف والمجلات لاحلالهم محل الفنانين الأجانب المنتشرين فى تلك المرحلة ٠ كما وجه الرسوم الفنية نحو **الينابيع القومية ، لكى يستلهموا أعمالهم من** صميم البيئة المصرية وبريشة فنانين مصريين تعبيرا عن الأصالة وتحقيقا لايجاد فن مصرى **خالص يؤكد الشخصية المصرية وفنونها بين** دول العالم ٠

● ان الفنان عبد السلام الشريف لم يقتصر الفن عنده على اللوحات الزيتية والتماثيل فى المراسم والمتاحف ودور العرض ٠ **بل هو يؤمن بأن الفن له رسالة مؤكدة عند قارىء المجلة والكتاب لكى يراه الناس فى كل مكان** ٠ فى الشارع والمحلات والأندية من أجل أن يضفى لمسة الجمال فى كل هذه الأماكن ٠ وهو يؤمن ايمانا راسخا بضرورة أن يكون الفن للحياة ، وفى خدمة الناس ، وما من فنان لامع فى الحياة الفنية المصرية والعربية الا وكان من تلاميذه أو من المتأثرين بأستاذيته وابداعاته الفنية ٠

● وأخيرا ٠ فان هذه الاشارات السريعة الى شخصية الفنان الأستاذ عبد السلام الشريف ٠٠ الفنية والانسانية ٠ ليست كل ما تنضح به هذه الشخصية التى لعبت دورها الكبير فى مجال الفن التشكيلى من حيث الأداء والتربية ، والأخذ بأيدى المواهب الواعدة ، التى أثرت فيما بعد حياتنا الفنية ٠ **انها مجرد تعبير عن بعض من فيض المشاعر التى نكنها لأب ، أخذنا بحنان أبوته وبدفء عطائه وبثراء معارفه الى المجال الذى مازلنا نندفع فيه بتأثير حميم من علمه وفنه وأبوته ٠**

***

شموع لا تنطفئ مع أعياد ميلاده

خميس شحاته

لأنه فنان انسان فقد عاش لرسالته الفنية بطابع روحانى مميز : هو متفائل .. طبع حياته بالحب والجمال .. هو فنان النور النابع من القلب طول عمره .. وبستانى الأشكال والأمل المستمر ..

صباح النور .. صباح الفل : هى مقولته عند اللقاء .. وعند بدء الحديث فى أى وقت فى الصباح أو المساء .. يستوى عنده ذلك .. فهو متفائل بلازمته المميزة .. فهذه رسالته الى كل **قارىء يعرفه أو يسعى للتعرف عليه من خلال** أعماله النابضة بالصدق والبساطة : التى أمكن الحصول عليها لنشاهدها معا على صفحات هذا العدد .. صباحه نور وفل ومساؤه فل ونور .. فقد أحال أيامه وأيامنا صبحها ومساؤها الى ضوء وشذى .. وقد صمم على ذلك ، فهو المصمم المستنير ذو السيرة العطرة .. الفنان عبد السلام الشريف بمناسبة عيد مولده المتجدد ومولد أيامه المتوالية التى لا نحسبها بالأيام الماضية . بل نحسبها بالعطاء المتمثل فى هذا العرض لبعض نماذج من انتاجه الفنى الغزير .

صباح السلام .. صباح شريف .. نور وأمل متجدد مع أيام متدفقة بالعطاء المستمر مغلفا بالكلمة الحلوة .. والروح الطيبة .

(الملك يقاوم الحركة النسائية) من كتاب المرأة المصرية ـ ١٩٥٥ .

مستدلا رحلتنا مع مجموعة من بعض اعماله من تسجيل الفنان **صبحى الشارونى** بصورة ضوئية

رسم توضيحى لقصة فى كتاب

للفنان عبد السلام الشريف نستهل بها الحديث مع بسمة مشرقة فى يوم كله تفاؤل ·

١ ـ صورة الغلاف :

ومع صـــورة الغلاف (نعمـة) التى نفذها بالألوان على الورق نعيش لحظة تعاطف بين رجل وامرأة ·· تجمعهما لوحة متماسكة تنيرها شمس الأمل مع قرص آخر مستدير هو رغيف العيش الذى به نعيش وسنابل القمح الذهبية ·· وقلة الماء فوق رأس المرأة ·· وحزمة الفجل وهى من نعم الله وعطائه جذرها أبيض اقتلعت من أرض سوداء ·· وأوراقها خضراء ·· وكل ذلك نعمة من نعم الله جمعت بين الناس فى حب وسعادة لهم وللأرض الطيبة ··

٢ ـ الذهاب الى السيدة :

فى الطريق الى السيدة · خرجت الأم وابنتها وحفيدتها تحمـل عروســتها ·· للتسوق ·· والحركة فى هذه اللوحة توضـح مقدرة الفنان على توظيف القماش توظيفا فنيا ممثلا فى الملاية اللف والأشخاص والعروسة والحركة فى المشى فجاءت معبرة عن روح المرأة المصرية بنت البلد وترجمة حية بالقماش لعناصر اللوحة من حيث الملابس والعروسة والملاءات والأشخاص ·

٣ ـ هدية الصباحية :

تقليد مصرى أصـيل يمثل الترابط الأسرى لقد خرجت العروسة بالأمس من بيت أبيها ·· واليوم صباحية الزفاف ·· يذهب الأهل حاملين الهدايا والغذاء استمرارا لما كانت عليه الأسرة من ترابـط معيشى وحتى يسـتمر ذلك يـوم الصباحيـة كرمز لدوام الاتصـــال بين الأهل والعروسة ·

٤ ـ فى ليلة العيد :

فى عيد من أعياد الماضى الكل يحتفل فى أحد المواقع المترفة داخل سور من الأنوار المبهرة ·· وخارج سور هذا الموقع أسرة غلبهـا النعـاس فنامت على الأرض فى الظلام الفاصل بين القادر وغير القادر مستسلمة لقدرها فى الحياة ··

٥ ـ الحب فى الريف :

امرأة ورجل يحميها ·· تتستر بطرحـة فى اطمئنـان ودلال ·· والسـاقية تدور ·· رمزا للمحبـة الدائمـة ·· ونبتتان فى ركن اللوحـة تمثـلان الأمـل المشترك ·· تتطلع اليهما المرأة مستبشرة ··

٦ ـ حياتى مزيج من الحزن والفرح :

الحزن امرأة قابعة فى رداء غامق ·· والفرح امرأة راقصة مبتهجة فى رداء شفاف ··

هذه صورة رمزية لحياة الفنان كما تصورها : مزيج من الحزن والفرح ·

٧ ـ صراع الحياة أو لقمة العيش :

الأرانب كائنـات حية مجتمعة حـول فروع النبات تمارس حقها فى الحياة وتصارع من أجل لقمة العيش من النبات الأخضر ·· كل يسعى ليعيش من مصدر واحد مشترك ··

٨ ـ اشمعنى :

بالخيط النابض بالحركة والحياة تحكى هذه اللوحة أمومة ترضع ابنها الأصغر فى حنان ·· بينما الأكبر يحتج على اهمالها له : اشمعنى هو ؟

انه لا يزال أيضا صغيرا ··

٩ ـ الراعى الصالح :

حيوان أليف ذلك هو الكبش النائم ·· وهو فى رعاية (الراعى الصالح) وهو الذئب كما

صوره الفنان فى قالب رعاية ظريف .. لقد استسلم لرعايته وليس له اختيار ..

فنون اعداد الكتاب :

زرته فى بيته بالهرم لاستكمل الصورة التى أحاول تقديمها ما أمكن عن امكانيات ذلك الفنان القدير .. **وكانت الزيارة لاستطلاع جانب من انتاجه اشتهر به وهو فن اعداد الكتب : اغلفتها ومحتواها التشكيلى .**

كيف أستطيع أن أصور ذلك الجانب من الانتاج دون اختيار عناصر هامة تمثل تميزه واستاذيته وعالمه الملىء بالرموز والدلالات المعبرة عن محتوى الكتاب من غلافه الى محتواه الداخلى.

اننى فى شوق الى أن أنجح فى تقديم كتابه عن الكعبة المشرفة الذى أعده بالسعودية .

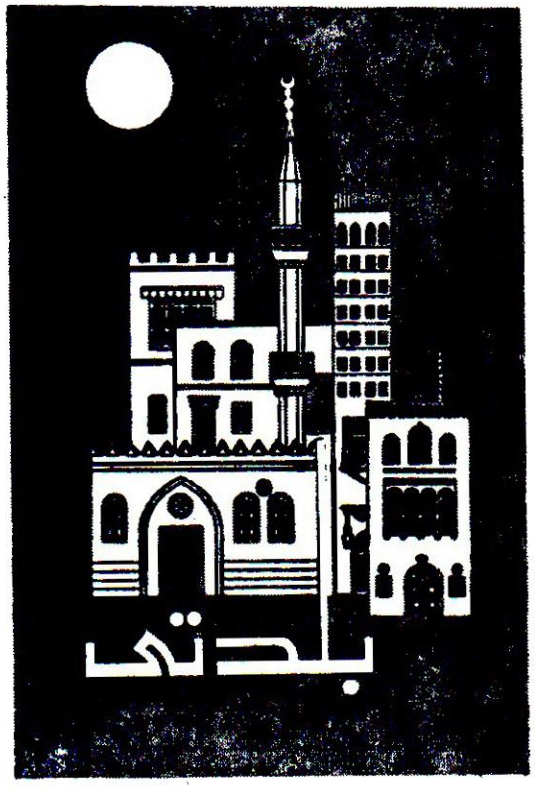
اننى لا أبالغ اذا قلت عنه انه هرمه الأكبر الذى نجح فى اعداده واخراجه متضمنا محتوى من المواضيع باللغتين العربية يمينا والانجليزية يسارا .

وهل تساعدنى الكلمات فى وصف التشكيل المبدع الذى استلهمه الفنان فى عمل واعداد ذلك الكتاب النادر .. فكرا .. وانتاجا .. واشرافا ؟

لقد عرب صناعة الكتاب اعدادا وطباعة ومحتوى حتى خرج بصورته ذات الطابع الذى استهوانى كفنان تشكيلى أهوى الطباعة والتجليد دون ممارستهما ..

انه فى هيئة الكعبة المشرفة له غلافان كل غلاف مكون من طبقتين من الكرتون المقوى مطبوع بحيث يسجل هيئة الكعبة بما فيها من آيات ذهبية على أرضية سوداء .. اذا فتحت الأغلفة تكون من فتحها نموذج مكعب الكعبة بجمال **لا يمكن وصفه بسهولة . نجاح لم يسبق أن قدم** به كتاب لا أقول عربى فحسب وانما لا أبالغ اذا قلت أى كتاب آخر على الاطلاق ..

نسيت فى غمرة الحماس أن أقدم نماذج **أخرى من أغلفة الكتب التى قام بتصميمها الفنان عبد السلام الشريف**لتكون وصيفات شرف جميلة لهذا الكتاب النادر **فلاذا لم يسعفنى التقديم لهذه** النماذج فلا أقل من أن أتمنى على الدولة أن تعمل على اعداد عرض شامل لكتب الفنان القدير الى **جانب أعماله (الخيامية) فى عرض متحفى** دائم .



رسم توضيحى لقصة

رسم توضيحى لقصة فى كتاب

الاحتفال بالعيد الثمانين لميلاد الشريف عبد السلام الشريف والفن الشعبى

صبحى الشاروني

يوم ٢ مايو الماضى بلغ الفنان الكبير عبد السلام الشريف سن الثمانين ، فقد ولد يوم ٢ مايو عام ١٩١٠ .. وبهذه المناسبة احتفلت نقابة الفنانين التشكيليين « بالشريف » وتحدث فى الحفل زملاؤه وتلاميذه ، كما تحدثت الدكتورة نعمات أحمد فؤاد عن تجربتها فى اخراجه لكتبها ، وتم عرض مجموعة من الشرائح الملونة التى تصور نماذج من ابداعه فى مجالات الاخراج الصحفى ولوحات « النسيج المضاف » أى (الخيامية) التى تمثل خلاصة تجربته مع الفنون التشكيلية الشعبية .

نال الفنان شهرته وعرف كأول رائد لفنون الاخراج الصحفى وتنسيق مواد المطبوعات المختلفة ، فقد أحدث انقلابا فى عالم الاخراج الفنى للكتب والمجلات والصحف العربية حتى وصلت الى رقيها الحالى على يديه وأيدى تلاميذه ، وكان الرائد الأول فى هذا الميدان .

لكنه تألق فى العديد من المجالات ، وكان له فضل الريادة فى معظمها ، ففى مجال السينما له بصمة معروفة ، وقد تلقى عام ١٩٧٧ ميدالية التقدير للرواد الأوائل التى تسلمها عند احتفال السينما المصرية بعيدها الذهبى ، وذلك عن تجربته فى الديكور والماكياج والتمثيل وتصميم مقدمة فيلم « تيتاونج » الذى انتجته الراقصة « أمينة محمد » عام ١٩٣٥ برأسمال يبلغ ١٧ جنيها فقط !! وبعدها شارك فى أول محاولة لانتاج أفلام الرسوم المتحركة عام ١٩٣٨ ، كما أخرج بعد ذلك فيلما تسجيليا عن آثار الأقصر .

وله فى مجال الاعلان دور رائد ، فقد صمم اعلانات راقية الذوق للأفلام السينمائية وأسس ثانى شركة مصرية للاعلان تحت اسم « شركة مصر للاعلان » .. وفى مجال الاعلانات التى تنشر بالصحف أخضع الخط العربى لأول مرة للقواعد الزخرفية والتشكيلية ليحقق التلاؤم

بينها وبين تصميم الاعلان ، ولم يكن هذا معروفا قبل الشريف ٠

عمل عام ١٩٣٩ فى تصميم أوراق البنكنوت وطوابع البريد ٠٠ ثم عين رئيسا للقسم الفنى بالمعهد الفرنسى للآثار الشرقية مصاحبا للبعثة الفرنسية لتسجيل حفائرها بالكرنك ثم حفائرها بسقارة عام ١٩٤٢ ٠

وقد عين فى مدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٤٤ وقام بالتدريس فى قسم الفنون الزخرفية ٠٠ وقد أسس المعهد العالى للنقد والتذوق الفنى عام ١٩٧٠ وكان أول عميد له ، وحصل على وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى عام ١٩٨٧ بالاضافة الى عدة شهادات وكؤوس عن المعارض التى نسقها فى لبنان وفرنسا والصين وبلجيكا ٠

الى جانب كل هذا كان له نشاطه الوطنى فقد كان متصلا بقضية « عزيز المصرى » وتعرض للاضطهاد بسبب ذلك ٠

حارس الكتاكيت لوحة بطريقة الخيامية

انشهاب ـ مصطفى كامل والحرية من قماش الخيامية ٠

أما دوره فى مجال الفنون الشعبية فهو دور ايجابى رائد يتمثل فى حماسه لانشاء أقسام الحرف بوكالة الغورى التى كانت تهدف الى ترقية الصناعات والحرف الشعبية فى منطقة خان الخليلى عن طريق اختيار أمهر الصناع لينقلوا مهارتهم الى الصبية لتأهيلهم للعمل فى هذه الحرف التى تأثرت تأثرا سلبيا بانتشار المنتجات الصناعية وسيطرة الاذواق السياحية ٠ وقد حقق هذا المشروع هدفه عقب انشائه خلال الستينات لكنه تعثر فيما بعد بسبب سيطرة الروتين الحكومى وعدم مرونته فى مواجهة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى مر بها المجتمع المصرى خلال الأعوام الثلاثين الماضية ٠

الجيل الثانى

والفنان عبد السلام الشريف ينتمى الى الجيل الثانى من التشكيليين المصريين ، كان الجيل الأول الذى ولد أفراده قبل بداية القرن العشرين هو الذى أرسى الاحترام والتقدير

« رشاقة بنت البلد تحمل البلاص من قماش الخيامية »

الاجتماعى للرسم والنحت ، وتركز نشاطه فى مجال اللوحة والتمثال الى جانب العمل فى تدريس الفنون الجميلة للأجيال التالية وكان عدد أفراده محدودا ٠

أما الجيل الثانى الذى ينتمى اليه فناننا فجميع أفراده ولدوا فيما بين بداية القرن وبداية الحرب العالمية الأولى (١٩٤٤) ، هذا الجيل تلقى دراسته على أيدى الأساتذة الأجانب ثم الفنانين المصريين الرواد ، ولم يتركز انتاج معظمهم فى مجال اللوحة والتمثال ، انما مارس معظمهم الرسم والنحت الى جانب دورهم الحقيقى فى مجالات الحياة اليومية ٠٠ لقد طبقوا النظريات الجمالية التى تقدمها الفنون الخالصة أو البحتة على الحياة اليومية ، فأدوا دورا اجتماعيا يزيد عن دور الجيل الأول ويختلف عنه ٠٠ لكنه جيل مظلوم ومضطهد ، فقد ثار عليهم تلاميذهم من أبناء الجيل الثالث الذين ظهر نشاطهم خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها ، وصبوا لعناتهم على هذا الجيل الثانى لأنهم لم ينصرفوا الى التجديد فى الشكل ولم يهتموا بتحويل اللوحات والتماثيل الى أداة للتغيير الاجتماعى وانما عملوا فى هدوء وصمت على ترقية الذوق العام ومحاربة الاستعمار الوظيفى واكتساب مواقع جديدة للفنانين التشكيليين فى الحياة العملية ٠٠ لهذا فهو جيل مظلوم فى تاريخ الحركة الفنية التشكيلية ، حتى اتجه بعض شباب النقاد الى تجاهل هذا الجيل ومحاولة الغائه ، واعتبار الجيل الثالث (جيل الجماعات الفنية المتمردة) هو الجيل التالى لجيل الرواد ٠

ونعتقد انه قد حان الوقت لتكريم الجيل الثانى والقاء الضوء على كفاحه ودوره الرائد من خلال أحد أعلامه وهو فناننا الكبير عبد السلام الشريف

موقفان من الابداع الشعبى

عرفت مصر موقفين من الابداع الشعبى ٠ الأول ينظر اليه باعتباره كنزا تراثيا ثمينا يجب المحافظة عليه وتشجيعه ليواصل البقاء ، وحمايته من فنون المدينة الأوسع انتشارا والأعلى صوتا والأقوى تأثيرا ، والتى تهدده بالاختفاء ٠ هؤلاء ينعون على الانتاج الصناعى الغزير زحفه ومنافسته التى جعلت العديد من الحرف والصناعات والفنون الشعبية واليدوية تتحول الى منتجات سياحية طريفة تستخدم فى تزيين بيوت القادرين اقتصاديا ، وتشاهد كجزء من ديكور الفنادق والمطاعم والأماكن السياحية ، بعد ان كانت تستخدم استخداما عاما عند أفراد الشعب ٠

هذا الفريق الأول من المهتمين بالفنون الشعبية يعمل على جمع التراث الشعبى ويقيم له المتاحف ويهتم بدراسته مقارنا بنظيره فى البلاد والمناطق الأخرى ، ويعتبرونه مادة أكاديمية للدراسة النظرية ، ويعاملونه كتراث متحفى ينادون بحمايته أو جمعه وحسب ٠

أما الموقف الثـــانى فهو ينظر الى الابـداع الشعبى باعتباره تعبيرا فنيا متكاملا عن سـكان الريف والأحياء الشعبية فى المدن خـلال مرحلة مـن مراحـــل التحضر ، وان واجب الفنانين الدارسين هو العمل على الارتقاء بهذه الفنـــون وتطويرها بعد جمعها ودراستها وتصنيفها ·· وذلك باكتشاف وانتخاب أفضـــل مستويات المبدعين واعطائهم فرصة تقديم انتاجهم وتسويقه مع تربية أجيال جديدة تواصل العطاء بعـدهم مع تزويد الفنـــانين الشعبيين بخبرات ترتقى بانتاجهم وتفتح أمامهم آفاقا جديدة ·

وكان الفنان عبد السلام الشريف متحمسـا للموقف الثانى الذى يعتبر أن مسئولية الفنـان المؤهل تتركز فى عمله على تطوير الفن الشعبى وتدريب الحرفيين وحثهم على تقديم أفضـــل كفاءة ومهارة لديهم ·

فى نفس الوقت كان هناك دافع آخر ، هو الدافع الوطنى ·· فقد قامت حركة «مصر الفتاة» على فكرة مقاومة الاستعمار عن طريق مقاطعـة انتاجه وسلعه مع تشجيع الصناعات المحليـة ودعوة المواطنين الى الاقبال على الانتاج المصرى بـدلا من الأجنبى ، وكان « مشروع القـرش » هو أشـــهر المشروعات التى اتجهت الى تصنيع « الطرابيش » محليا بدلا من اسـتيراد خاماته من الخارج ·

على نفس الطريق سار الفنـــان عبد السلام الشريف بنفس المنهج ، عندما أقلع عن استخدام قماش الرسم وأنابيب الألوان التى تستورد من الغرب ، ليقوم بتشكيل لوحاته بخامات محلية ، ووجد فى صناعة « الخيامية » ميدانا للتطوير والتحديث ، فالفنان الشعبى الذى يطرز كسوة باسـلوب النسيج المضـــاف ، قادر على تنفيذ اللوحات التى يصممها الفنـــان مسـتخدما الخامات المحلية والوطنية دون الحاجة الى منتجات المستعمرين ·

هكذا قدم عبد السلام الشريف مجموعة فريدة من اللوحات التى لامثيل لها ، وضـع خطوطها وحدد ألوانها ثم نفذها الفنان الشعبى الماهـر تحت اشرافه لتكون نموذجا وعنـــوانا للمهارة

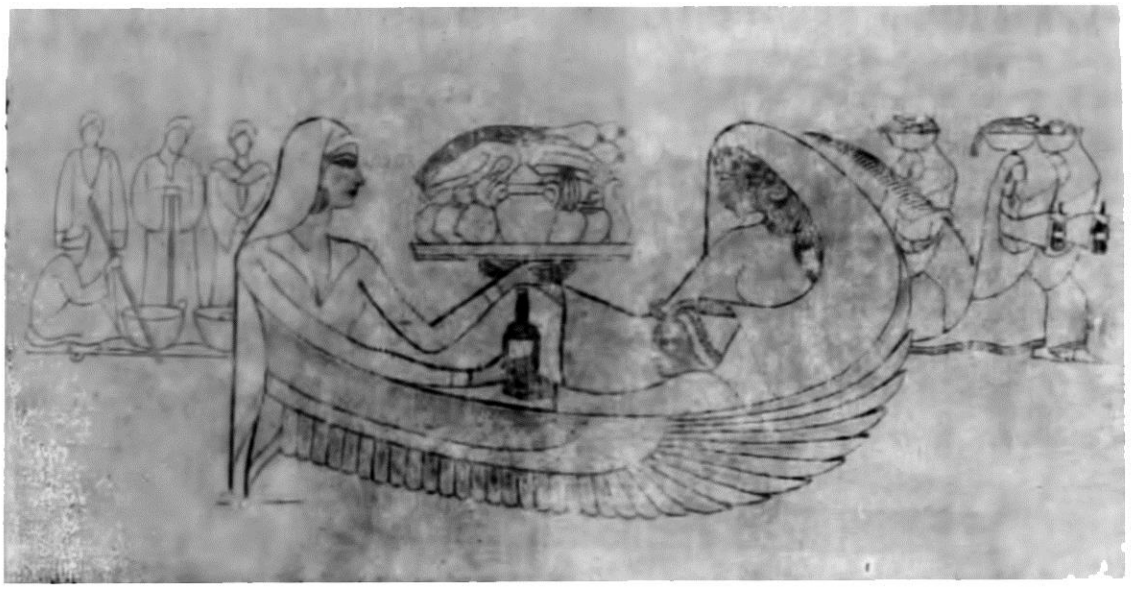
« رسم توضيحى فى كتاب ديوان شعر سلوى حجازى »

والدقة والاتقـان ، وفى نفس الوقت دليـــلا ملموسا على امكانية مقاطعة الخامات المستوردة ·

كان دوره مع الفنـــان الشعبى يتركز فى حضه على التجويد وتنمية المهارة عندما يتحداه ان كان يستطيع تنفيذ خط رفيـــع ينحنى كالقوس باضـافة نسيج داكن على الأرضـية الفاتحة دون أن تظهر آثار الخياطة الرقيقة ·· ويقبل العامل التحدى ·· وبعـد أن ينجح فى مهمته يسـتأذن الفنان أن يتركهـا عنده بعض الوقت ليفاخر بها زملاء المهنة ·

ومن ناحية أخرى كان يفتح مجالات جديدة أمام الصناع المهرة للعمل فى المجال التطبيقى بتنفيذ أعمـــال الفنـــانين المؤهلين بالخامات والأساليب التى يتبعها الفنان الشعبى ·· هذا فضلا عن مشروع ترقية الحرف فى خان الخليلى عند افتتاح مراكز الحرف فى وكالة الغـــورى الذى سبق الاشارة اليه ·

وكانت هناك أشكال مختلفـــة من لاهتمام بالفن الشعبى لدى الفنانين المؤهلين الآخـــرين بعضهم اتجه الى تسجيل العـادات والتقاليـــد الشعبية فى لوحاته وكان رائد هذا الاتجـــاه هو الفنان راغب عياد ، بينما اتجه البعض الى



« ملائكة الرحمة ـ لوحة بطريقة الخيامية »

استلهام الرسوم والزخارف الشعبية ينقلها بتصرف فى أعماله كما فعل الفنان سعد كامل والفنانة سوسن عامر ·· بينما اتجه الفنان عبد السلام الشريف الى الاستعانة بمهارات الفنان الشعبى فى تنفيذ لوحاته وتصميماته ·· وقام باختيار أمهر الصناع فى الحرف الشعبية لنقل خبراتهم الى الأجيال الجديدة ·

وفى احدى معارض الفنان وضع مبلغ خمسة جنيهات فقط ثمنا للوحة ، وذلك فى مواجهة ايجابية لأعمال الفنانين الموجهة للاثرياء وأصحاب القصور ·· كتب وقتها يشرح موقفه قال :

« أريد أن أعرض أمام كل عين ، وأصور لكل ذهن المعانى الحية الجميلة العميقة فى الحياة ، وأقدمها للمصريين جميعا كأداة من أدوات التثقيف ، وترقية الذوق ، واشاعة الاحساس بالجمال الصادق فى المعانى والرسوم والطبيعة وأوضاع الحياة عند كل انسان ·· ترى لو ان لى سلطانا ، اذن لأمرت بألا يصور رسم على قطعة شيكولاته أو صندوق سجائر أو ما أشبه ، الا بعد أن يمتحن امتحانا دقيقا · فليقدم الفن مجانا للناس ، ولا يكون وسيلة من وسائل الثراء ·· واننى أعلم ما يثيره خفض اثمان لوحاتى من دهشة ، ومن استخفاف أحيانا ، ولكنى مع هذا أريد أن أصنع شيئا جديدا وأحطم هذه التقاليد السخيفة التى درج عليها رجال الفن حتى الآن ·· ولاتنسى أن لوحاتى القماشية تمتاز بانه من السهل عمل نسخ مختلفة منها ، وهى بهذا تفترق عن لوحات الزيت أو الماء ، التى لاتعمل منها نسخ الا اذا طبعت ، واذا طبعت تحولت الى ورق عادى لا قيمة له » ·

ولكن تشاء الظروف أن تندثر المهارة الفائقة التى انجزت بها لوحات الشريف ويعتذر الفنانون الشعبيون المتخصصون فى « الخيامية » عن عدم قدرتهم تنفيذها مرة أخرى بنفس دقتها ·· وتصبح لوحات الشريف القماشية أعمال فريدة لا تتكرر ·

جولة الفنون الشعبية

الفنان عبد السلام الشريف

وأكثر من نصف قرن من الإبداع المصري الصميم

مختار سيد احمد

« ترجع زمالتى له الى عام ١٩٣٠ بقسم الديكور بمدرسة الفنون الجميلة .. كنا خمسة .. الآن القسم يضم ما بين ١٢٠ الى ١٥٠ طالبا ، كان اغلب أساتذة المدرسة من الأجانب ، رئيس قسم الديكور كان فرنسيا ، وكذلك أساتذة الرسم والحفر والنحت . وفى هذا الوقت بدأ جيل الأساتذة المصريين بوجود يوسف كامل (تصوير) وأحمد صبرى (طبيعة صامتة) ، وقد بدأ الأستاذ عبد السلام الشريف الاهتمام بالنواحى الشعبية والفولكلورية باستخدام التصوير على القماش على طريقة الخيمية . كما بدأ فى ذلك الوقت على يديه ـ أيضا ـ ادخال الفن فى الصحافة والطباعة .. »

بالكلمات السابقة بدأ الأستاذ الدكتور مفيد جيد احتفال نقابة التشكيليين بذكرى بلوغ الأستاذ عبد السلام الشريف الثمانين أطال الله عمره ومتعه بالصحة والعافية ، ذلك الاحتفال الذى تحدث فيه الفنان سامى رافع والأستاذ صبحى الشارونى الناقد والدكتورة نعمات فؤاد ، وجمع غفير من زملاء وتلامذة ومحبى الفنان الكبير.

بناء الوطن :

منذ كنت طالبا ـ يحكى الأستاذ عبد السلام الشريف ـ شدنى الاشتغال بالحياة العامة ، وكان يومى مليئا بالحركة والنشاط والدراسة

والابداع ، ففى الصباح بمدرسة ثانوية مشتركة بشبرا ، وبعد الدراسة بالفنون هناك شركة الاعلانات الشرقية ، ثم افتتاح اعلانات الأهرام بمشاركة رحمين كوهين الخطاط العربى ورئيس قسم الاعلانات حينذاك ، وقد قمت بتصميمات الاعلان وكتابة الخطوط ، فأنا أرى الخط جزءا رئيسيا فى الاعلانات ، وحدث أن رأى تقلا باشا (صاحب الأهرام ورئيس تحريره) خطى ، وطلبنى فى مكتبه ، واتفقنا على اعداد قوالب للحروف .

وأثر تقدمى فى الاخراج الصحفى أتيحت لى بعد فترة فرصة عظيمة ، حيث طلبنى الأستاذ أمين شاكر من مكتب الرئيس جمال عبد الناصر ، كان هناك مكتب صحفى فى رئاسة مجلس قيادة الثورة ، وفى هذا الوقت كنا نسهر فى دار الهلال أياما متواصلة ، نعد ماكيتات مجلة « بناء الوطن » وكان الأستاذ أمين شاكر يعرض الماكيتات يوميا على الرئيس ناصر .

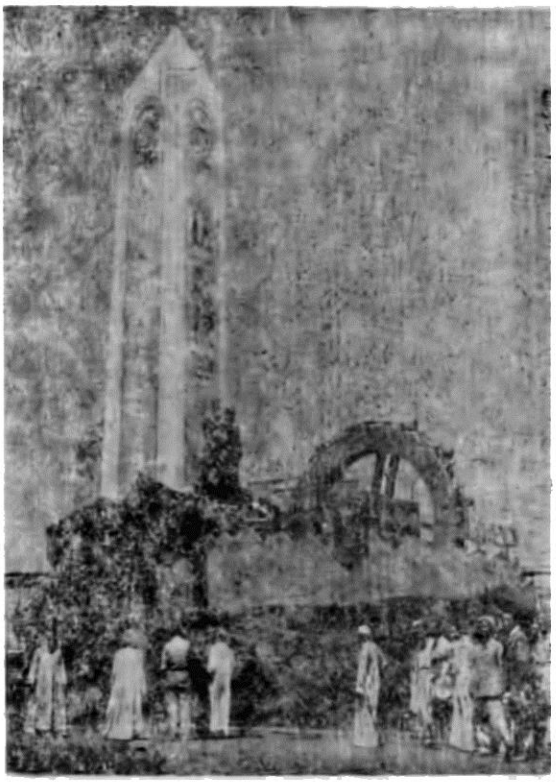
عروسة المولد :

وتحدث الفنان سامى رافع : قبل دخولى الكلية جذبتنى صورة غلاف لأحد اعداد مجلة «المصور» ، وكانت أمنيتى التى أعلنتها لأخى المعيد بكلية الفنون أن أرى صاحب غلاف المصور (الأستاذ عبد السلام الشريف) ، ولكنه كان كالزئبق لا يرى ، وهو نبع من الفن ، وكانت للمحاضرات فى غير أوقات معينة .

وأتذكر أن لوحة « عروسة المولد » المنشورة عام ١٩٥٤ ما زالت لدى حتى الآن ، وكذلك أتذكر روايات نجيب محفوظ (بين القصرين) كان غلاف رواية ولم يكن مجرد وحدة شعبية متكررة ، بل عمل فنى متكامل ، ولقد كان الأستاذ عبد السلام أستاذا جامعيا بكل معنى الكلمة .. نقاش .. وسهر .. وعمل ، ولم يكن أبدا مجرد مدرس فن .

المصرية الحميمة :

ومن فيض القلب تحدثت الدكتورة نعمات فؤاد عن الأستاذ الشريف ، وقالت انها مناسبة كريمة ولحظة عظيمة ، وأنا أحتفى بها كمصرية وكمنياوية



مسلة وسانية الاصلاح الزراعى بمدخل شارع الجمهورية بميدان رمسيس ـ ١٩٥٤ .

تفخر بأن مصر كتبت تاريخها فى المنيا تشكيلا وتعبيرا ، والى جانب تماثيل الامبراطور التى خلد بها الفنان الانتصارات كان هناك تمثال « الكاتب المصرى » لادراك المصريين بناة الحضارة منذ القدم أن الفنان أكبر من الزمان ومن السلطان .

والأستاذ الشريف فيه من الفنان العطاء للعطاء ، لم يجر يوما وراء المادة ، وفيه من الفنان الصمت المكتنز العميق ، والعمل الفنى يولد حين يبلغ الصمت أعلى ذراه ، وأرى فيه المصرية الحميمة والحب الحميم لمصر ، وفيه التواضع العظيم الذى هو قمة الكبرياء ، وان كان لى أن أصفه فى جملة فان الحسنات الجوامع للأستاذ الشريف ، علامة مصرية فى بلد الفن . ولعل الشاعر أحمد شوقى كان يقصده فى قوله :

جلال الملك أيام وتمضى
ولا يمضى جلال الخالدين

ثم تحدث الأستاذ الناقد صبحى الشارونى

متناولا تاريخه وانجازاته فى نقاط سريعة (انظر المقال المرفق بالملف للأستاذ صبحى الشارونى) ، كما استعرض مجموعة من أهم لوحاته وأعمال الأستاذ الشريف ٠

وقال الأستاذ عصام صفى الدين ان المدح للأستاذ الشريف حقيقة ، وهو فنان شامل دخل جميع مجالات الفن التشكيلى ، وأدخله للحياة اليومية ، واتخذ موقفا معينا فى الثقافة المصرية يرتبط بباطن الأرض ، وهو « منقوع فى الثقافة المصرية » ، وهو كأستاذ يعطى لكل طالب شخصيته ونموه ومنهجه فى التفكير الى جانب أبوة حانية لطلابه ، وتواضع الأستاذ الشريف فى منتهى الغرابة وفيه عظمة الكبرياء ٠ وكشف صفى الدين عن امتلاك الفنان لملكة صوت ممتازة حيث كان يقرأ فى جمع من أصدقائه القرآن الكريم فى رمضان عام ١٩٦٢ ٠

الصعلوك الظريف :

وتحدث الفنان جميع شفيق عن العلاقة الروحية بالأستاذ الشريف الذى ذاب فى كل جزء من فنانين مصر ٠٠ صعاليك مصر ٠٠ وهو الصعلوك الظريف ٠٠ صعلكته هى الفن ، وذكر أن أول معرض له افتتحه الأستاذ الشريف ، وحكى بعض الأحداث الكبرى التى اشترك فيها الأستاذ الشريف مثل الجدل فى مجلس الشعب حول معهد التذوق الفنى ، ودوره فى البنك الأهلى المصرى ٠

كما تحدثت السيدة امتثال وهبة المسئولة عن العلاقات العامة بالبنك الأهلى المصرى عن دوره الكبير فى انتشار اسم البنك وتحسين صورته وسمعته ، ولمست فيه الاصرار الشديد وعدم اليأس والاشراقة المستمرة والتى يلمسها جميع العاملين والمتعاملين مع مجلة الفنون الشعبية ٠

وفى نهاية الحفل رفع الحضور برقية الى وزير الثقافة لترشيح الأستاذ الفنان عبد السلام الشريف لنيل جائزة الدولة التقديرية فى الفنون٠

المدخل الرئيسى لمعرض الفنون المصرية فى بكين بالصين ـ ١٩٥٦ من تصميم الفنان عبد السلام الشريف ٠

مورفولوجيا الحكاية الخرافية

عرض وتحليل : عبد العزيز رفعت

عن النادى الأدبى الثقافى بجدة عام ١٩٨٩ صدرت ترجمة عربية لكتاب « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » ، لمؤلفه عالم الفولكلور الروسى ـ ذائع الصيت ـ فلاديمير ياكوفلفيس بروب ، وقد سبقت هذه الترجمة ، التى اضطلع باعبائها الأستاذان : أبو بكر أحمد باقادر (جدة) . احمد عبد الرحيم نصر (الخرطوم) ترجمة عربية اخرى لنفس العمل للدكتور ابراهيم الخطيب ـ صدرت عام ١٩٨٦ تحت عنوان «مورفولوجية الخرافة» عن الشركة المغربية للناشرين المتحدين بالدار البيضاء ـ ولعدم وجود فوارق ذات أهمية ـ كما يؤكد المترجمان ـ بين الطبعة الانجليزية التى ترجما عنها والطبعة الفرنسية التى ترجم عنها الدكتور الخطيب (١) ، فقد جدا فى عقد مقارنة ـ صائبة فى معظمها ـ لابراز أوجه الاختلاف بين الترجمتين كمبرر لاعادة نشر ترجمة لعمل واحد فى نفس اللغة مرتين . ومع تحرى الصدق بدت هذه المقارنة وكأنها مقارعة بحد السيف ، اذ خلت من كلمة شكر واحدة لرجل لم يسبق الى ترجمة هذا الانجاز الفكرى الرائع فحسب ، وانما سبق أيضا الى الاهتمام بالترجمة لنظرية المنهج الشكلى بوجه عام، وأيا كان الأمر فان موقفى هذا ، الذى ينطوى على تقدير يدفعنى الى المسارعة بتوجيه الشكر للمترجمين على اضطلاعهما بهذه الترجمة ، وعلى تقليدهما الهادف بارسال نسخة منها الى المجلات المتخصصة بغية تعريف القارىء العربى بأحد الانجازات الفكرية المتميزة لجهود المدرسة الشكلية فى مجال من أخصب مجالات المعرفة هو مجال علم الفولكلور ، آملين فى استمرار هذا التقليد وشيوعه على شتى الأصعدة العلمية والابداعية .

---

(١) الطبعة الانجليزية التى أخذ عنها المترجمان هى الطبعة الثانية التى قامت بها مطبعة جامعة تكساس ـ أوستن عام ١٩٦٨ ، معتمدة فى ذلك على الطبعة الروسية الأولى لكتاب بروب المذكور ، وقد قدم لهذه الطبعة عالم الانثروبولوجيا والفولكلور الأمريكى المعروف آلان دندس ، أما ترجمة الدكتور الخطيب فقد تمت عن الطبعة الفرنسية الثانية ، التى صدرت فى فرنسا عام ١٩٧٠ ، معتمدة على الطبعة الروسية الثانية المنقحة لنفس العمل .

تثير الترجمة ، التى نحن بصددها ، ضمنا وصراحة ، مجموعة من القضايا ذات الشأن ، التى ينبغى الالمام بها قبل أن ندخل فى خضم محيطها الزاخر . **واول هذه القضايا هى : قضية المصطلح** ، وقضية المصطلح فى وطننا العربى باتت ، مع زخمها المتواصل فى شتى فروع المعرفة ، من القضايا التى تستعصى على الاجتهادات الفردية ، بل أن هذه الاجتهادات ، مع وجود اللهجات المحلية ، تزيد القضية زخما وتعقيدا ، ولذا فهى تتطلب مواجهة سريعة من مجامعنا اللغوية والعلمية والجامعية ، حتى تتوحد لباحثينا لغة اصطلاحية جيدة التوصيل ، تقضى على البلبلة التى تثيرها العجمة والنحوت الغريبة للمصطلحات خدمة للبحث وللباحثين ، ولعلنى لا أساهم فى مزيد من البلبلة اذا أقررت المترجمين على ترجمتهما لمصطلح Type الانجليزى على أنه « **الطراز** » وليس « **النمط** » ، وكذلك مصطلح Moitf على أنه « **الجزئى القصصى أو الحكائى** » وليس « **الحافز** » ، أما مصطلح Lesujet الفرنسى فأنا افضل ترجمة الدكتور الخطيب له بأنه « **المبنى الحكائى** » وليس « **الموضوع** » .

أما القضية الثانية فهى : حرية الحذف من الأصل عند الترجمة ، والحرية ، حتى فى أخص ما نعنيه بها ، تستلزم قدرا من الوعى والادراك يؤمن ممارستها ويرسم حدودها ، ولذا لا أملك الا أن ألوم المترجمين على حذفهما للجزء الأول من الملحق الثالث لبروب ، والمعنون بعبارة « **ملاحظات على مخططات فردية** » والذى يتمثل فى جدول يحلل فيه بروب بالرموز عدد ست وأربعين حكاية ، يضع فى أوله رقم الحكاية ، ثم عدد حركاتها ، ووظائف كل حركة ، وهو ـ كما يبدو ـ جدول هام ، لا أعرف كيف غفل المترجمان عن أهميته فحذفاه ؟!! اذ من المتعارف عليه أن تيسير مهمة الباحثين واحدة من المهام الجليلة التى تتوخاها الأبحاث العلمية الهادفة ، ولا شك أن هذا الجدول يضطلع بدور عظيم فى هذه المهمة ، فهو يمكن ، على الأقل ، من دراسة الحكايات التى يشملها انطلاقا من وظائفها ، وعدد هذه الوظائف ، وتتابعها ، ودلالة كل وظيفة ودورها فى تطور الحدث وغير ذلك من العلاقات التى تعكس بنية الحكاية ، وتتيح الفرصة أمام الباحث لرسم خطيها السياقى والاستبدالى دون حاجة الى بذل الجهد واضاعة الوقت فى تحليل هذه الحكايات من جديد ، ولعل المترجمين يتداركان هذه الثغرة ويعمدان الى سدها فى الطبعة القادمة ان شاء الله .

أما القضية الثالثة والأخيرة فهى جدوى ترجمة العمل الواحد فى نفس اللغة مرتين . وهنا أذكر بأن هذا الانجاز الفكرى لبروب قد تمت ترجمته لاكثر من مرة فى أكثر من لغة . ومع بنية مجتمعنا العربى ، وطبيعة العلاقات القائمة فيما بين عناصر هذه البنية ، والتى تجعل من أمر الحصول على كتاب من احدى عواصم أوربا أكثر يسرا وسهولة من الحصول عليه من احدى عواصمنا العربية ، فان المترجمين قد أحسنا صنعا بنشرهما هذه الترجمة خدمة للباحث العربى فى قطريهما الشقيقين ، ومن ذات المنطلق أهيب بالأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذة سهير فهمى أن يسارعا فى نشر ترجمتهما الرصينة لهذا العمل أيضا خدمة للباحث العربى فى مصر (٢) ، اذ أن كتاب « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » بوصفه أحد الانجازات الهامة لنظرية المنهج الشكلى ، التى أسست لتحولات جذرية فى مجالات عدة ، واسهمت ، بدرجة أو بأخرى ، فى صياغة التكوين العقلى المعاصر « يعد أصلا من الأصول التى ينبغى العودة اليها ، واستجلائها قراءة ودرسا وتقويما» دون أن يعنى هذا ـ فى اعتقادى ـ تكرارا ممجوجا ، أو تبديدا ممقوتا للوقت والجهد فى غير ما يفيد .

هذه هى أهم القضايا التى أثارتها الترجمة فى نفسى ، وهى ليست بالقضايا السلبية ، فى معظمها ، كما أن السلبى منها لا يغض من قيمة الترجمة ، أو يطعن فى جدواها ، أو ينكر الجهد الرائع للمضطلعين بها ، بل أن الأمر على الضد

---

(٢) قام الأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذة سهير فهمى بنشر الفصلين الأول والثانى من ترجمتهما لكتاب بروب بالعددين العشرين والثانى والعشرين من مجلة **الفنون** الصميمة الصادرة عام ١٩٨٧ ـ ١٩٨٨ . وقد شرعا فى هذه الترجمة عن النسخة الانجليزية بالاعتماد على الطبعة الفرنسية ، مع الاستئناس بالطبعة الانجليزية . وهما الطبعتان اللتان أشرنا اليهما فى الهامش رقم (١) .

من ذلك اذ أن فيها من الايجابيات ما يجعل منها صورة مشرقة لتحرى الدقة والكمال العلميين ، فعنوانها هـو العنوان الأصـلى لمخطوطة الكتاب ، التى سلمها بروب للناشر الروسى الأول ، فقام من جهته ، دون الرجوع الى بروب ، بتغيير العنوان ليجعل الكتاب أكثر جاذبية ، ولم يصادف هذا التغيير قبولا حسنا من بروب ، بل ولام الناشر عليه لوما شديدا ، وبهذا يصلح المترجمان خطأ شائعا فى الأوساط العلمية العربية من أن الباحثين قد رأوا فى تحليل بروب ما ينطبق على أكبر قدر من القصص الشعبى الذى يروى فى شتى أنحاء العالم ، ومن ثم كان عنوان الكتاب « مورفولوجيا الحكاية الشعبية » موائما لهذه الرؤية ، فى حين أن الحقيقة هى كما ذكرها المترجمان تماما ، وأن تغيير العنوان لم يكن لأى هدف آخر غير الجاذبية ، وضمان ارتفاع نسبة التوزيع ، وفضلا عن الملاحق الاضافية ذات الأهمية ، التى أضافها المترجمـان للنص الذى ترجما عنه ، يعد تمهيدهما للترجمة اسـهاما حقيقيا فى التعريف بالمدرسة الشكلية بوجه عام ، وبمؤلف الكتاب ومؤلفاته بوجه خاص ، واستجابة لهذا الاسهام الفعلى أوجز لأهم ما فى هذا التمهيد :

ولد فلاديمير ياكوفلفيس بروب فى السـابع عشر من ابريل لعام ١٨٩٥ م ، بمدينة بيترسبورج السوفيتية فى عائلة تنحدر من أصـول ألمانية ، والتحق بجامعة بترو جراد (لينينجراد) عـام ١٩١٣ م ، وتخرج فيها عام ١٩١٨ بدرجة فى علم فقه اللغتين الألمانية والروسية ، ليعمل بالتدريس فى المدارس الثانوية كمدرس لهاتين اللغتين وفى عام ١٩٣٢ انضم الى هيئة التدريس بقسم تاريـخ فقه اللغات (الرومانو ـ ألمـانية) وحاضر فى نفس الوقت فى شعبة الفولكلور ، وبعـد عـام ١٩٣٨ م ركز بروب على الفولكلور ، ودافع عن أطروحته لنيل درجة الدكتوراة فى العلوم ، والتى كانت بعنـوان « أصـل Gensis الحكاية الخرافية » ، غير أن الرسـالة لم تنشر بسبب ظروف الحرب ، وبعد وفاة بروفسور ازادوفسكى Azadovskij ـ شغل بروب كرسى الأستاذية بدلا عنه ، واستمر رئيسا لقسم الفولكلور الى أن ضم هذا القسم ـ لأسبـاب نظرية وتنظيمية ـ لقسم الأدب الروسى ·

ول « بروب » مؤلفات قليلة ، غير أنها فائقة الأهمية ،كرس معظمها لقضايا فولكلورية نظرية، وتمثل محور هذه المؤلفات خمسة كتب تمركـز حولها العديد من المقالات ، التى يمكن اعتبارها حسب لوائح نشرها ـ اما استهلالات لهـا ، أو اضافات اليها ، وهذه الكتب هى : ـ

١ ـ مورفولوجيا الحكاية الشعبية ١٩٢٨

٢ ـ الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية ١٩٤٦

٣ ـ الملحمة البطولية الشعبية الروسية١٩٥٥

٤ ـ الاحتفالات الزراعية الروسية ١٩٦٣

٥ ـ قضايا الضحك والكوميديا ١٩٧٦

أما مقالاته فمنها : ـ

★ مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ ١٩٢٨ ، ويبدو أنه تلخيص للأفكار التى توسع فيهـا فى الكتاب الأول ، الذى كان له فى المخطوطة نفس العنوان · ومنها كذلك « التحولات فى الحكاية الخرافيـة ـ ١٩٢٨ » ، وهو اضـافة لنفس الكتـاب ، الأمر الذى حدا بالمترجمين للنسخة التى نعرض لها الى الحاقه بترجمتهما ، ولأهمية هذا المقال واتصاله الوثيق بالموضـوع سنعرج على أهم ما فيه بعد الفراغ من عرضنـا للعمل الأصلى ، وله كذلك « حول مسألة أصل الحكاية الخرافية ـ ١٩٣٤ » ، « بيت الرجال فى الحكاية الخرافية ـ ١٩٣٩ » ، « الضحك الطقسى فى الفولكلور ـ ١٩٣٩ » ، « طبيعة الفولكلور ـ ١٩٤٦ » ، « المراحل الأساسية للملحمة الروسية البطولية ـ ١٩٥٧ » ، « حول الأغنية الشعبية Lyric الروسية ـ ١٩٦١ » ، « الفولكلور والواقع ـ ١٩٦٣ » ، « مبادىء تصنيف الأجناس الفولكلورية ـ ١٩٦٤ » ، وغيرهـا ، كما حرر مجموعة الحكايات التى جمعها « أفانا سيف » ، وهى تعادل فى روسيا مجموعة الأخوين « جريم » فى ألمانيا · وحتى نضع مؤلفات هذا العـالم الشهير فى اطارها الفكرى والتاريخى يجدر بنا أن نوجز أيضـا للفكر العلمى الذى تطور فى روسيا وازدهر فى الفترة من ١٩١٥ ـ ١٩٣٠ ، ثم حظر رسـميا بعـد ذلك ، والذى نعت فى الادراك القدحى الذى تلقـاه به الخصوم آنذاك باصطلاح « الشكلية » "Formalism"

لقد نشأت الشكلية الروسية من جهود تجمعين أدبيين أولهما : مجموعة موسكو التى تأسست عام ١٩١٥ ، وسمت نفسها حلقة موسكو اللغوية (MIK) ، وكان من أبرز أعضاء هذه الحلقة « رومان ياكوبسون » Roman Jackobson و « بروب » Valdimir Propp وثانيهما : مجموعة سان بيتر سبورج (لينينجراد) ، والتى تأسست بعد الأولى بعام واحد ، وأسمت نفسها « جمعية دراسة اللغة الشعرية » أو باختصار أوبوياز Opojaz (وهى الحروف الأولى من الكلمات الروسية لاسم الجمعية » ، وأهم أعضائها شلوفسكى ، بريك ، ايخينباوم ، جيرمونسكى تينيانوف. وكان يربط بين أعضاء هاتين الحلقتين اهتمامهما باللسانيات من جهة وحماستهما الشديدة للشعر الجديد من جهة ثانية ، ومن تحالفهما معا ولدت المدرسة الشكلية لتصدر أولى منشوراتها عام ١٩١٦ تحت عنوان « دراسات فى نظرية اللغة الشعرية » .

ولدت اذن هذه المدرسة خلال فترة المخاض الروسية ، التى انتهت بانفجار الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧ ، وفى حقبة تميز فيها الأدب الروسى وخصوصا الدراسات الأدبية ، بأزمة منهجية ، اذ كان خاضعا ـ آنذاك ـ لهيمنة نقد سوسيولوجى له خلفيات سياسية وايديولوجية ، وكنوع من الاستجابة أيضا لمناخ فكرى عام شمل أوربا كلها ، وقد استرشدت هذه المدرسة فى أعمالها بمبدأين :

الأول يتمثل ، كما يقول ياكوبسون ، فى أن « موضوع علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومه وانما أدبيته .. أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملا أدبيا ، وبذلك حصر الشكليون اهتمامهم فى نطاق النص لكفايته فى ذاته واستقلاله عن العناصر الخارجة عنه ، رافضين كل المقاربات السيكولوجية أو الفلسفية أو السوسيولوجية ، التى كانت فى ذلك الوقت تسير النقد الأدبى الروسى ، **أما المبدأ الثانى فهو يتعلق** بمفهوم الشكل ، اذ أنهم رفضوا رفضا باتا ما تذهب اليه النظرية التقليدية من أن لكل أثر أدبى ثنائية متقابلة هى : الشكل والمضمون وأحلوا محل ذلك مصطلحى « المادة » من ناحية و « الوسيلة أو الأداة أو الاجراء » من ناحية أخرى ، ورأوا أن فى ذلك الانقاذ الوحيد لوحدة العمل الأدبى العضوية . ومن هذين المبدأين يتبدى لنا ، كما يقول بوريس ايخينباوم B. Ejxenbaum ، أن المنهج الشكلى « لم ينتج عن بناء نظام منهجى خاص ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس » . ولقد أدت هذه الجهود فى مجال القصة ، وهو المجال الذى يعنينا الآن ، الى اهمال الجوانب الاجتماعية والنفسية والاهتمام بالحبكة أو العقدة plot [البنية التركيبية للنص] كعنصر هام من عناصر الشكل ، وبذلك أصبح للشخصية دور متواضع جدا فى القصة ، وغدت مجرد ناتج جانبى لبنيتها، وعلى هذا الأساس أيضا أصبحت المدرسة الشكلية ، بمبادئها التى تفصل بين الأدب والمجتمع ، وانكارها لأى ارتباط بينهما ، تمثل تحديا خطيرا للمادية التاريخية التى يعتنقها النقاد الروس الملتزمون ، والتى يعتبرونها المنهج الحقيقى الوحيد لدراسة الأدب ، والجدير بالعهد الثورى الذى ينظر للأدب على أنه السلاح فى الصراع الطبقى ، ويركز لذلك على محتواه لا على شكله . وان كانت معركة هؤلاء النقاد الملتزمين ضد نظرية المنهج الشكلى قد بدأت هادئة فى أول الأمر ، وهى لم تخرج عن التجاهل والاستخفاف والازدراء، فقد اشتدت حدتها بدءا من عام ١٩٢٤ م ، حين وضعوا أفكار هذه المدرسة وافتراضاتها المنهجية تحت المجهر ، ورأوا فيها ظاهرة اجتماعية (رجعية) برجوازية ، وتحريف للواقعية الاشتراكية ، ولذا بدت كجسم غريب فى المجتمع الروسى يجب بتره واستئصاله ، وهنا وجد الشكليون انفسهم فى مأزق خطير لا منجاة لهم منه بغير الصمت أو الاعتراف بالخطأ ، ولم ينج بروب بالقطع ، كعضو بارز فى هذه المدرسة ، من الهجوم ، ووقع كتابه **الذى نحن بصدده ، فى دائرة التعريف الواسع** للشكلية لدى معارضيها ، كما وصف كتابه « الجذور التاريخية للحكاية الخرافية » ، ضمن كتب عديدة ، بأنه كتاب غير وطنى ، واتهم « بروب » نفسه بالكوزموباليتزم (العالمية) الضارة ، وأمام هذا الهجوم الوحشى لم يجد بروب من وسيلة لنجاته الا التسليم بخطئه ، والاعتراف بعدالة التهم التى وجهها اليه خصومه ، وبحلول عام ١٩٦٠ برهن بروب برهانا كاملا على اخلاصه للنظام السياسى ، ليصبح بذلك بعيدا عن الخطر الذى أحدق به من كل جانب ، ومع ذلك فقد

استقبل ثلاثة من النقاد الروس كتاب بروب « مورفولوجيا الحكاية الشعبية » استقبالا حسنا عند ظهوره عام ١٩٢٨ م ورحبوا به في عروض عامة ، وتنبأ أحدهم وهو زلنين Zelnin بأن منهج بروب سيكون له مستقبل عظيم ، غير أن استقبال هؤلاء النقاد كان أشبه ما يكون بالصوت الخافت في مواجهة الهدير المتزايد للهجوم العنيف على الكتاب بسبب اغراقه في الشكلية ، والتي كانت أفكارها تخالف أهم مبادىء الثورة الروسية ، فطوى النسيان الكتاب داخل موطنه ، أما خارجه فقد كان له بعض التأثير على « مدرسة براغ اللغوية » عن طريق رومان ياكوبسون والذي عاش بعد عام ١٩٢٠م في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، التي لم تكن تخضع آنذاك للنظرية الماركسية اللينينية · مما جعلها مركزا نشطا للدراسات اللغوية والأدبية ، كما كان أيضا مصدر الهام لـ « كلود ليفي اشتراوس » ، عن طريق ياكوبسون كذلك عندما كتب مقاله الرائد « الدراسة البنيوية للأسطورة » ، وذلك بالرغم من اختلاف تحليله عن تحليل بروب في جوانب رئيسية ·

ولقد ترجم هذا الكتاب لأول مرة باللغة الانجليزية عام ١٩٥٨ م ، أي بعد ثلاثين سنة من ظهور طبعته الروسية الأولى ، فاحدث ثورة في علم الفولكلور ، وهز أساس الدراسات المتجزئة أو الذرية للأجناس الفولكلورية ، وبخاصة الحكاية الخرافية والشعبية ، وفي عام ١٩٦٦م نشرت ترجمة ايطالية له ، وبعد ذلك بعام ظهرت الترجمة البولندية ، ثم الطبعة الانجليزية الثانية ، التي أخذت عنها الترجمة التي نحن بصددها ، وفي عام ١٩٦٩ نشر الكتاب مرة ثانية باللغة الروسية، وبمقدمة ضافية لـ « مليتنيسكي Meletinsky وتلت ذلك ترجمة رومانية للكتاب عام ١٩٧٠ ، ثم ترجمتان فرنسيتان في نفس العام ، ثم ترجمة المانية عام ١٩٧٢ · وعند ظهور الكتاب في الخارج لفت انتباه الكثير من العلماء ، ولقي شهرة واسعة في الولايات المتحدة الأمريكية عن طريق « آلان دندس » ، وكذلك في فرنسا عن طريق « كلود ليفي اشتراوس » ، وانصب اهتمام دندس واتباعه على التطبيق العملي لمنهج الكتاب أكثر من نقد أساسيات هذا المنهج ، أما البنيويون الفرنسيون مثل جريماس Greimas ، بريموند Bremond ، فقد ناقشوا منهج بروب مستفيدين من السيمانطيقا (علم دلالة العلامة الأدبية) واتخذوا منه نقطة انطلاق لمناهج بنيوية جديدة أما في الاتحاد السوفيتي فقد ظل الكتاب مهجورا حتى الستينيات ، ثم أصبح بعد ذلك مصدرا هاما لدراسات البنيويين الروس حول القصة الشعبية أمثال : ايفانوف ـ Ivanov ، توبوروف ـ Toporov ، نيكلو دوف ـ Nekludov ميتلينسكي ـ Metelinsky ، نوفيك ـ Novik

وقد علق أحد الباحثين على كل هذه المحاولات ، في الولايات المتحدة وفرنسا والاتحاد السوفيتي بانها لم تقدم شيئا جديدا ، فمعظمها يحاول أن يلخص منهج بروب في بعض وحدات أكبر أو يرده الى وحدات أصغر ، وبعضها لا يغير شيئا من المنهج سوى المصطلحات ، ومن هذا المنطلق فهي تقوى ، بطريقة أو بأخرى ، منهج بروب ، وترد له اعتباره ، وحتى أولئك العلماء الذين ينزعون في أعمالهم الى ابدال هذا المنهج فانهم ينتهون بطريقة ما الى اتباعه ·

وكأي عمل أكاديمي جاد تعرض الكتاب أيضا لكثير من النقد ، الذي أبرز عيوب منهجه ، بما سنأتي على تفصيله حين فراغنا من مسألة العرض تحقيقا للفائدة المبتغاة ·

يقع كتاب بروب في تسعة فصول ، وأربعة ملاحق أساسية بخلاف المقدمة التي كتبها المؤلف ، والملاحق الاضافية التي أضافها المترجمان اقتناعا منهما بأهميتها · ولأجل عرض أقل اختصارا وأكثر حيوية يبدو لنا من الضروري وجوب التخلي عن طريقة العروض التقليدية للكتب والدخول على الفور في نطاق الدائرة الغنية لهذا الانجاز الفكري ، الذي ينطلق أساسا من رغبة عارمة في ارساء منهج لدراسة الظاهرة الابداعية الشعبية في مجال الحكايات يرتكز على دعائم صلبة وأسس متينة تماثل تلك التي ترتكز عليها مناهج العلوم الطبيعية ·

تعني كلمة «مورفولوجيا» · بوجه عام ، دراسة الشكل ، وهي في علم النبات تعني دراسة الأجزاء المكونة لنبات ما ، وعلاقة هذه الأجزاء كل منها بالآخر وبالنبات ككل ، وبعبارة أخرى فهي تعني دراسة بنية هذا النبات ·· ولكن ماذا عن مورفولوجيا الحكاية الشعبية ؟

يرى بروب أنه من الممكن درس الحكاية الشعبية على هذا الأساس وبدقة تماثل دقة مورفولوجيا التكوينات العضوية ، وانه اذا كان من المستحيل اثبات ذلك بالنسبة للحكاية بمعناها الواسع ، فانه يمكن على أية حال اثباته بالنسبة لما يسمى منها بـ « الحكايات الخرافية » ، أى الحكايات بالمعنى الدقيق للكلمة ، وقد كرس بروب عمله هذا لتلك الحكايات دون غيرها ليدلل على أن تصنيف الحكايات الشعبية يمكن أن يتم بطريقة مشابهة لما هو متبع فى العلوم الطبيعية ، ليكون عبارة عن ترجمة دقيقة لنظام من الرموز الشكلية ·

ينتقد «بروب» التقسيمات والتصنيفات الشائعة للحكاية الشعبية وينعتها جميعا بأنها لا تعتمد على معايير دقيقة وثابتة ، مما يجعلها فوضوية ، غير علمية ، لا يمكن مقارنتها بتصنيف النباتات أو الحيوانات ، الذى لا يعتمد على المظاهر السطحية . وانما يقوم على أساس من دراسة متمهلة للخصائص الجوهرية ، ومن أجل ذلك يعمد « بروب » الى مجموعة أفاناسيف A.N. Aranasev التى جمعها ونشرها في الفترة من عام ١٨٥٥ ـ ١٨٦٤ م متضمنة أربعمائة حكاية (زيدت هذه الحكايات فيما بعد الى ستمائة حكاية) ليختار منها مائة حكاية خرافية ، محددا الحكاية الخرافية بأنها ، مبدئيا ، ذلك النمط من الحكايات الذى يتدخل فيه عنصر خارق أو سحرى يؤثر فى تنامى الأحداث ، ثم يأخذ فى تحليل الحكاية المفردة الى سلسلة من الوظائف ، محددا الوظيفة Function بأنها : الفعل الذى تؤديه الشخصية الحكائية من حيث دلالته فى التطور العام للحكاية ، بمعنى أن يكون ذا أهمية فى تطور مجرى الأحداث ، وتشكل الوظيفة فى الحكاية مكونا ثابتا فى حين تتغير الشخصيات التى تؤدى الفعل ، والطريقة التى بها تؤديه ، ومن ثم تعد الوظائف هى المكونات الأساسية للحكاية ، أما من يقوم بالفعل ؟ وكيف يقوم به ؟ فهذه أسئلة تقع فى مجال دراسة أخرى غير مورفولوجية ·· هكذا يكشف بروب عن تركيب الحكاية التشكيلى ، أو لنقل عن بنيتها ، ثم بعد ذلك يكتشف عدد الوظائف فى الحكاية وتعاقبها ، وبعد هذا التحليل الفردى يقرن مجموعة الحكايات، واحدتها الى الأخريات ، مظهرا تطابق الوظائف بينها ·

تبدأ احدى الحكايات مثلا باعطاء القيصر نسرا للبطل · النسر يحمل البطل الى مملكة أخرى ، وتبدأ حكاية ثانية بأن يعطى رجل عجوز حصانا لسوشنكو · يحمل الحصان سوشنكو الى مملكة أخرى ، وتبدأ حكاية ثالثة باعطاء ساحر قاربا صغيرا لايفان · ويحمل القارب ايفان الى مملكة أخرى ، ثم تبدأ حكاية رابعة بأن تعطى أميرة خاتما لايفان يخرج من الخاتم فتيان أشداء يحملون ايفان الى مملكة اخرى ·· وهلم جرا ·

فى كل هذه الحالات تتغير أسماء الشخصيات الدراماتيكية Dramatis personae أما أفعالها أو وظائفها فهى ثابتة لم تتغير ، ويمكننا أن نستنتج من ذلك أن الحكاية غالبا ما تعزو أفعالا واحدة لعديد من الشخصيات المختلفة ، ومع هذا الادراك الجوهرى يتابع بروب اكتناه التطابق بين الوظائف فى بنى حكاياته المائة ، ويكشف عن حقيقة أساسية ، هى : أن الحكايات على مستوى الوظائف التى تتشكل منها هى حكاية واحدة ، أو بالأحرى ذات بنية واحدة ، ويخلص بروب من تحليله الى صياغة عدة قوانين جذرية هى : ـ

١ ـ أن وظائف الشخصيات تمثل عناصر ثابتة فى الحكاية بالرغم من الكيفية التى تمت بها أو بواسطة من تم تحقيقها ، وتشكل هذه الوظائف أجزاء أساسية للحكاية ·

٢ ـ أن عدد الوظائف التى تتكون منها الحكاية محدود جدا ، وهو لا يتجاوز فى مجموع الحكايات احدى وثلاثين وظيفة ، ونادرا ما تحقق حكاية واحدة هذه الوظائف جميعها ·

٣ ـ أن عدد الوظائف متغير من حكاية الى أخرى · (هذا هو ما يعطى للحكايات الخرافية تنوعها) ·

٤ ـ أن ترتيب الوظائف ثابت لا يتغير من حكاية لأخرى على عكس ما كان يعتقد من أن الترتيب عرضى ومتغير · (لا يناقش بروب بالنسبة لهذه النقطة غير حالة استثنائية واحدة تتطلب تفسيرا خاصا) ·

وحين يدخل بروب فى تفاصيل عمله يبتكر

نموذجا مفصلا لبنية الحكاية الخرافية ويخص كل وظيفة من الوظائف الاحـدى والثلاثين ، التى يتكون منها مجموع الحكايات ، والتى نعتذر عن ايرادها لأسباب حجمية خالصة ، بملخص وجيز ، وبتحديد مختصر ، وبعلامة مميزة ، ثم بدراسة هامة للتجليات المختلفة التى يمكن للوظيفة الواحدة أن تتخذها ، وبهذا الصدد يلعب مفهوم التحويل Transformation دورا هاما فى تمكين بروب من الربط بين أنماط مختلفة من التجليات ، واعتبارها وظيفة واحدة · مؤكدا بذلك على أن سلسلة الوظائف الاحدى والثلاثين هى بمثابة الأساس المورفولوجى للحكايات الخرافية بوجه عام ، وأنه لا توجد حكاية واحدة يمكن أن تخرج عنها · كما يؤكد بروب أيضا على أن الحكاية عادة ما تبدأ بموقف استهلالى ، هذا الموقف يعدد أفراد الأسرة ، أو يقدم البطل بذكر اسمه ، أو الاشارة الى مكانته أو غير ذلك ، ومع أن الموقف الاستهلالى ليس وظيفة ، الا أنه عنصر مورفولوجى هام فى الحكاية ، يسمح للأحداث فيها بالبدء فى التنامى لتتعاقب الوظائف بعد ذلك ، مؤدية كل واحدة منها الى التى تليها بالضرورة المنطقية والفنية ، وبحيث لا توجد وظيفة يمكنها أن تستبعد الأخرى ، كما أنها جميعا تقوم على محور واحد وليس ـ كما قيل ـ على محاور متعددة ·

ويلاحظ بروب أن عددا كبيرا من وظائفه يتجمع فى نظم ثنائية مثل : المنع/المخالفة ، الاستكشاف/التسليم ، الصراع/الانتصار ··· الخ · وان عددا آخر من هذه الوظائف يلتقى فى مجموعات أكبر (وهذا هو ما حاول بعض البنيويين المعاصرين استثماره من نظرية بروب) ، وقد تلتقى مجموعة من الوظائف فى مجالات عمل محددة تتصل بالشخصيات التى تقوم بها ، وحدد بروب فى مجموعة الحكايات التى درسها المجالات التالية : ـ

١ ـ دائرة (مجال عمل) فعل الشرير · وتشمل : الشر ـ الصراع الذى ينشب ضد البطل ـ المطاردة ·

٢ ـ دائرة فعل المانح أو الوهاب · وتشمل : الاعداد لانتقال وسيط سحرى ـ تزويد البطل بوسيط سحرى ·

٣ ـ دائرة فعل المساعد · وتشمل : التغير المكانى للبطل ـ القضاء على سوء الطالع أو الفقدان ـ النجدة من المطاردة ـ حل مهمات صعبة ـ تغيير مظهر البطل ·

٤ ـ دائرة فعل الأميرة (أو الشخص المطلوب) ووالدها · وتشمل : تعيين مهام صعبة للبطل ـ وضع وسم ـ الافتضاح ـ التعرف ـ معاقبة المعتدى ـ الزواج · (على ان التمييز بين وظائف الأميرة ووالدها لا يمكن أن يكون حاسما ، اذ أن الوالد فى الغالب هو الذى يعين المهام الصعبة ، ربما بسبب شعوره العدائى تجاه من يتقدم لخطبة ابنته ، وغالبا ما يعاقب أو يأمر بعقاب البطل المزيف ·

٥ ـ دائرة فعل المرسل · وتشمل : الارسال (الحدث الترابطى) ·

٦ ـ دائرة فعل البطل · وتشمل : المغادرة من أجل البحث ـ ردة الفعل لمطالب المانح ـ حفل زفاف · وتميز الوظيفة الأولى (المغادرة) البطل الباحث فى حين يؤدى البطل الضحية الوظائف الباقية ·

٧ ـ دائرة فعل البطل المزيف · وتشمل : المغادرة أيضا من أجل البحث ـ ردة الفعل أمام متطلبات المانح ، أما وظيفته الأساسية فهى الادعاءات الكاذبة ·

هكذا ينتهى بروب الى حصر أنواع الوظائف وتوزيعها على سبع شخصيات دراماتيكية على صعيد دوائر الفعل وفقا لأحد الاحتمالات التالية : ـ

١ ـ أن توازى دائرة الفعل الشخصية تماما ·

٢ ـ أن تشترك شخصية واحدة فى دوائر فعل عديدة ·

٣ ـ أن تشترك عدة شخصيات فى دائرة فعل واحدة ·

وبهذا يكون بروب قد وضع نموذجين بنائيين لتحليل الحكاية ، أحدهما تفصيلى يعتمد على تتابع الأحداث الزمنى من خلال الوظائف ، والآخر موجز يعتمد على الأدوار ، وان كان توزيع الأدوار على الشخصيات يجعل النموذج الثانى متنوعا عن الأول ، عند ذلك يتجه بروب الى الاجابة عن السؤال البارز : ماذا نعنى بالحكاية الخرافية ؟ فالحكاية من ناحية مورفولوجية يمكن أن تطلق على

أى تطور من فعل « الشر » أو « الفقدان » من خلال الوظائف الوسيطة الى « الزواج » ، أو الى الوظائف الأخرى المستخدمة كحل لعقدة الحكاية ، وقد تكون الوظائف النهائية أحيانا اما « جائزة » أو « كسبا » أو بصفة عامة القضاء على سوء الطالع ، أو هروبا من مطاردة ... الخ ، ويسمى بروب هذا النوع من التطور حركة ـ Move ، وينشأ عن كل فعل شر أو فقدان حركة جديدة ، وقد تشمل حكاية واحدة حركات مختلفة ، لكن تحت أى الشروط تشكل حركات عديدة حكاية واحدة ومتى نواجه بحكايتين أو أكثر ؟

يقول بروب أنه لا يوجد مؤشر واضح لذلك ، لكن يمكن سرد العديد من الحالات الواضحة للحكاية المفردة فى الحالات الآتية : ـ

١ ـ اذا كانت الحكاية كلها تتكون من حركة واحدة .

٢ ـ اذا كانت الحكاية تتكون من حركتين ، واحدة منهما تنتهى ايجابيا بينما تنتهى الأخرى سلبيا . (تطرد زوجة الأب بنت زوجها فتعود محملة بالهدايا ـ ترسل زوجة الأب بنتها فتعود معاقبة) .

٣ ـ فى حالة تكرار الحركات كلها ثلاث مرات . (يخطف تنين فتاة ـ يخرج الأخان الكبيران للبحث عنها فيعجزان ـ يخرج الأخ الأصغر وينقذ الفتاة واخوته) .

٤ ـ اذا ما تم الحصول على وسيط سحرى فى الحركة الأولى واستخدم فقط فى الحركة الثانية . (يخرج الأخوة من المنزل للحصول على خيول لأنفسهم فيحصلون عليها ويعودون بها ـ يهدد تنين أميرة فيخرج الأخوة وينقذون الأميرة بمساعدة الخيول) .

٥ ـ اذا ما كان هناك حتى نهاية تصفية سوء الطالع شعور مفاجىء بنقص ما أو فقدان يثير حركة جديدة وليس حكاية جديدة .

٦ ـ فى حالة وجود فعلى شر معا فى العقدة . (اختفاء وسحر ابنة زوج) .

٧ ـ أن تشمل الحركة الأولى قتالا ثم تبدأ الحركة الثانية بسرقة الأخوة لغنيمة أو بدفع البطل الى هوة .. الخ .

٨ ـ الحكايات التى يفترق فيها الأبطال عند مفترق طريق .

وقد لاحظ بعض النقاد أن أهم العمليات التى جعلت بروب يصل الى تحليله البنيوى للحكايات ولا يقف عند مجرد التفتيت الجزئى لها هى أنه اعتمد على تتابع الوظائف بشكل مكنه من اختصار أية حكاية فى جمل قصيرة مثل : يرحل الأبوان نحو الغابة ، يحرمان على أولادهما الخروج من البيت ، يخطف التنين الفتاة .. الى غير هذا من الجمل التى يتضح منها أن جميع المحمولات تعكس بنية الحكاية ، بينما تقوم الموضوعات أو الشخصيات بتحديد نوعية الأحداث ، الأمر الذى يمكن معه رسم الخطين السياقى والاستبدالى للحكاية . وقد قام بروب من جهته بتقديم نموذج تحليلى لحكاية « بجمة الأوز » اعتمادا على تتابع وظائفها ورغم قصر هذه الحكاية الا أنها تطلعنا بكيفية جيدة على طريقة استخلاص العناصر المكونة لها بصورة كلية وموضوعية ، كما أن امكانية كتابة رموز وظائف الحكايات ـ بعد تحليلها واستخلاص عناصرها ـ فى هيئة معادلات يمكن من مقارنتها بدقة تامة ومن ثم تصنيفها علميا حسب سماتها البنائية ، وهنا لابد من التفرقة بين مشكلتين . الأولى : فصل الحكايات الخرافية عن طبقات الحكايات الأخرى . والثانية : تصنيف الحكايات الخرافية ذاتها ، وبهذا الصدد يؤكد بروب على نقطتين هامتين هما :

١ ـ أن تعريف الحكاية الخرافية وفقا للمخطط الذى ابتكره يفقد مصطلح « خرافى » معناه ، حيث أنه من السهل أن نتخيل حكاية خرافية عجيبة خيالية بطريقة مختلفة كليا (قارن بعض حكايات معينة لاندرسون ، وبرنتانو أو حكاية جوته عن التنين وزهرات الزنبق) .

٢ ـ يحتمل أن تبنى الحكايات غير الخرافية حسب المخطط المذكور ، ويوضح عدد كبير من الأساطير ، وبعض الحكايات عن الحيوانات والروايات القصيرة نفس البنية .

وعليه فانه ينبغى استبدال كلمة « خرافى » بكلمة أخرى ، غير أن ايجاد مثل هذه الكلمة المناسبة صعب جدا ، كما أن التصنيف وفق هذا المخطط سيكون معقدا بصورة غير طبيعية ، لأن

الكثير من الحكايات يتكون من حركات متعددة ، كما أن الصعوبات الشديدة تبدأ حالما نترك حدود الحكاية النقية الموثوق بها كلية ·

تبقى نقطة أخرى ، فى عمل بروب ، قد يضيء وعيها أبعادا جديدة ، **وهى عملية تمثل حالات المعنى المورفوتوجى المزدوج لوظيفة واحدة** ، فاذا ما كانت الوظائف يجب ان تعرف بصورة مستقلة عن الشخصيات التى من المفترض أن تنفذها ، كما أن الشخصيات يجب أيضا أن تعرف بصورة مستقلة عن الكيفية والصورة التى تنفذ بها الوظائف ، فان هذا من شأنه أن يعقد أحيانا تعريف الحالات الفردية ، ذلك لأن وظائف مختلفة يمكن أن تحقق بنفس الطريقة . ويمكن أن تسمى هذه الظاهرة بتمثل وسائل تحقيق الوظائف · وهنا سنفحص حالة واحدة كنموذج للتوضيح :

— يسأل ايفان ساحرة عن حصان ، ويقترح عليه أن يختار الأفضل من قطيع متشابه من المهور · فيختار البطل الحصان الأفضل ويأخذه ·

— يرغب البطل فى الزواج من بنت جنى الماء فيطلب الجنى من البطل أن يختار عروسه من بين اثنتى عشر غادة متشابهات تشابها كليا · فى الحالة الأولى يقول بروب أن الاقتراح هو امتحان البطل من قبل المانح أو الوهاب ، لكن هل يمكن اعتبار الحالة الثانية امتحانا للبطل ؟ · يرى بروب أننا ، رغم توحد الحدثين ، نواجه فى الثانى عنصرا مختلفا : — مهمة صعبة مرتبطة باختيار العروس ، وان ما حدث فقط هو تمثل من قبل شكل أول لشكل ثان ، ثم يطور بروب معيارا للتمييز بين عنصرين كهذين هو الحكم على الوظيفة من خلال عاقبتها أو نتيجتها . فاذا كان استلام الوسيط السحرى يتبعه حل المهمة · فاننا أمام حالة من امتحان المانح أو الوهاب للبطل ، أما اذا تلا ذلك زواج أوهبة عروس فاننا أمام حالة من المهمة الصعبة ·

هناك ظاهرة اخرى تشبه التمثل · أى المعنى المورفولوجى المزدوج لوظيفة واحدة ، وأبسط مثال على هذه الظاهرة هو : « يخرج أمير فى رحلة ويمنع زوجه من مغادرة المنزل · تظهر عجوز تبدو عليها الطيبة والبساطة وتسأل الزوجة · لماذا أنت ضجرة ؟ لو أحببت أن تنظرى الى عالم الله ! لو تمشين فى الحديقة فقط ! » ·· الخ (استدراج شرير) ·· تخرج الأميرة الى الحديقة وبذلك تكون قد استجابت لاستدراج الشريرة . ولم تطع فى نفس الوقت أمر زوجها وبذلك يكون لخروج الزوجة من المنزل معنى مورفولوجى مزدوج · وهناك أمثلة كثيرة أخرى أكثر تعقيدا مما سلف تؤكد أن السبل التى تنفذ بها الوظائف تؤثر على بعضها البعض ، وأن الأشكال المتماثلة تؤقلم نفسها بوظائف مختلفة ، حاصلة على معنى جديد أو مبقية فى نفس الوقت على معنى قديم . واذا كان التحليل الصحيح للحكاية ليس دائما سهلا ، وهو يحتاج الى قدر من الخبرة والمهارة ، فان هذه الظواهر تزيد الأمر تعقيدا ، ومع ذلك يؤسس هذا العمل المنهجى لمعايير أكثر علمية فى تصنيف الحكايات الشعبية مما هو متبع فى التصنيفات القائمة ·

فى الملاحق الأساسية يقدم بروب ، **فى الملحق** الأول ، مادة لجدولة الحكاية تتكون من مائة وخمسين عنصرا أو جزءا أساسيا تغطى كل الحكايات الخرافية ، وأية حكاية تناسب هذا الجدول تكون حكاية خرافية أما التى لا تناسبه فتكون من فئة أخرى ، وفى الملحق الثانى يقدم وسائل اضافية للتحليل ، حيث يقوم بتحليل ثلاث حكايات بسيطة ذات حركة واحدة ومن طبقات مختلفة ، وحكاية واحدة ذات حركة مزدوجة بفعل شر واحد ، وأخرى ذات حركة مزدوجة أيضا وانما بفعلى شر ، وكذلك حكاية مركبة بها خمس حركات متداخلة ، وأخرى متعددة الحركات. وحكاية ثامنة وأخيرة بها بطلان وفى الملحق الثالث يقوم بتحليل كامل لحكايات بالغة التعقيد ، وفى الملحق الرابع والأخير يقدم لنا قائمة بالاختصارات. وقد وضع أمام كل عنصر الرمز الذى يدل عليه ·

بعد هذا العرض الموجز لكتاب بروب نعود الى أهم ما أثير حول أطروحاته من اعتراضات · لقد أخذ على بروب تعريفه الدائرى للحكاية الخرافية ، اذ انتقد بروب تصنيف آنتى آرنى فى الفصل الأول من الكتاب ثم عاد واستعمله فى الفصل الثانى ، حيث يقول « وبالحكاية الخرافية نعنى تلك الحكايات التى صنفها آرنى تحت الأرقام ٣٠٠ — ٧٤٩ ، وهذا التعريف اصطناعى ، ولكن ستتيح لنا المناسبة — فيما بعد — أن نعطى على أساس النتائج تعريفا أكثر دقة » ، وبعد أن

وصف هذه الحكايات من مجموعة أفاناسيف ووقف على مورفولوجيتها واكتشف أن لها جميعا نفس الطراز البنيوى قال : أن هذه الحكايات بالفعل حكايات خرافية ولكننا دون معرفة المورفولوجيا نستطيع أن نتعرف على الحكايات الخرافية بمفاهيم بسيطة مثل السحر والتحولات ، والتى استطاع بها آرنى عمل تصنيفه ، ولعل بروب قد أكد باكتشافه العلمى هذا منهج آرنى فى التصنيف ، والذى قال عنه بروب فى مرات عديدة أنه رغم ضعفه صحيح بالبداهة ، وهكذا لم يعطنا بروب تعريفا جديدا للحكاية الخرافية ، وانما أعاد التعريف ، كما أخذ على بروب أيضا رأيه فيما هو ثابت ومتغير فى الحكاية الخرافية ، فالعناصر الثابتة فى الحكاية الخرافية - كما يرى بروب - هى وظائف الشخصيات ، أما الشخصيات نفسها فهى متغيرة ولا يمكن الركون اليها فى أى تحليل مورفولوجى ، ولكن أختيار ما هو ثابت ومتغير - كما يعلق فيشر Fischer - يعتمد على نظرة الباحث ، اذ يمكنه أن يعتبر الشخصيات كثوابت وأفعالها كمتغيرات أو العكس وقد اعتبر كنودليفى اشتراوس اهمال بروب للشخصيات أكبر ضعف فى عمله ، لأنه - أى بروب - يريد أن يبنى مورفولوجيا الحكاية قبل أن يتعلم سيمانطيقيتها، فنحن لكى نعرف أن الأفعال واحدة لابد أن نعرف من قام بها ! وبالتأكيد فليس هناك اختلاف بين شرير وآخر يحملان العروس بعيدا ، مادمنا نعرف أن المهاجم هو الشرير ، ومن ناحية أخرى ، فان عدم الاهتمام بشخصيات الحكاية يعنى اهمال مواد كثيرة فى التحليل ، ولعل هذا ما دفع باحثا مثل فيشر لاضافة عنصر آخر للفعل أسماه (حادث - خيال) أو بعبارة أخرى الشخصية أو (الممثل) Actor ، والمنظر setting ، ويرى ليفى اشتراوس أن اهمال بروب لكل مادة فى الحكاية عدا الوظائف نتيجة طبيعية لمنهجه الذى يهتم بالشكل لا بالمحتوى ، ويعتبر الشكل وحده هو المفهوم والقابل للتحليل ، ويخلص كلود ليفى اشتراوس الى أن أية محاولة للفصل بين الشكل والمحتوى مصيرها الفشل ، وأن من يحلل تحليلا كتحليل بروب شبيه بدارس لغة يبدأ أولا بدراسة نحوها ، ثم يأتى مؤخرا الى القاموس لمعرفة معانى ألفاظها .

ومع ذلك فان نقد فيشر وليفى اشتراوس حول اهمال الشخصيات يعد من قبيل النقد العام الذى يعزل معلومات معينة من التحليل ، كما يلاحظ ناثهورست B. Nathhorst ، ليس فيه ما يدين بروب ، ويرى ناثهورست أن السؤال الذى يجب أن يطرح هو ما اذا كانت هذه المعلومات المعزولة ذات صلة فى عمومها بهدف معين ، ويلاحظ أن بروب أوضح أن هدفه الرئيسى هو مقارنة الحبكات Plots فى مجموعة الحكايات الخرافية ، وأنه لهذا السبب ميز بين ما أسماه الانشاء Composition والحبكة ، وبما أن الوظائف عنده ترجع الى المبتدأ Predicate ، بينما الشخصيات ترجع الى الفاعلين والمفعول بهم Subjects and objects كان من المنطقى أن يقول ان هدف التحليل هو الحبكات وليس الانشاء . أما الوظائف فقد حددها بروب باحدى وثلاثين وظيفة وذكر أنها لا توجد كلها بالضرورة فى حكاية واحدة ، ولكنه لم يذكر الحد الأدنى من الوظائف الذى يمكن أن يشكل حكاية ، أما قوله ان تتابع الوظائف واحد دائما وفى كل الحالات فغير مبرر ، وقد صرف هو نفسه بعض الاستثناءات ببساطة شديدة ، كما أنه غير صحيح تعريفه للوظيفة حسب نتائجها ومكانها فى تسلسل الحكاية . فمثلا قد يتسلم البطل أداة سحرية عند ميلاده أو فى بداية بحثه أو حتى قبل انجاز عمله البطولى . وقد أشار بعض النقاد الى أن منهج بروب لا يمكن تطبيقه على الأشكال القصصية القصيرة كالأحدوثة أو على الليجند Legend (قصص الخوارق) ، أو حتى على الحكاية الخرافية نفسها عندما تكون أقرب الى الأسطورة Myth ولكن يجب ألا ننسى أن المنهج مبنى على أساس الحكاية الخرافية ، وأن بروب نفسه لم يقطع بامكانية تطبيقه على غيرها .

ومع ذلك فان المعترضين على منهج بروب حريصون - رغم اعتراضاتهم - على تأكيد أن كل ذلك لا يقلل من قيمة المنهج نفسه أو من « **حسنة بروب العظيمة** » كما يقول ليفى اشتراوس فى مقاله « البنية والشكل . حول كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية لفلاديمير بروب » .

ورغم أن بروب قد عبر عن دهشته لأن ملاحظة كملاحظته حول وظائف الحكاية الخرافية

وشخصياتها ومورفولوجيتها بشكل عام لم تخطر لأحد من قبل الا أن الحقيقة على العكس من ذلك فقد قدم نيكيروف NIKIROV خطوطا عريضة لنوع التحليل الذى قام به بروب ، بل واستعمل كلمة « مورفولوجيا » بنفس المعنى الذى استعملها به بروب ، أما فى الغرب فقد توصل فون هان J. G. Von Hahn عام ١٨٨١ الى ما عرف بالصيغة الآرية للطرد والعودة ، وهى تتكون من أربعة عشر عنصرا استخلصها من دراسة أربع عشرة حكاية ، وجاء بعده أوتو رانك Otto Rank بأربعين عاما ، فاكتشف ـ دون أن يعلم بدراسة فون هان ـ نفس النمط مع خلاف بسيط ، وأعطى تلخيصا لسيرة خمسة عشر بطلا (سبعة منهم تناول سيرتهم فون هان) ونشر نتائجه فى عام ١٩٠٩ ، وقد أشار آلان دندس الى التشابه بين منهج بروب وفان جنب ، كما أن تيلر Teyler قارن فى مقال له بعنوان « النمط البيوغرافى فى القصة التقليدية » أعمال فون هان وأوتو رانك ولورد راجلان وجوزيف كامبل وبروب ، ووجد بينها بعض الاختلافات ، ولكنه أوضح أنه يمكن التوفيق بين مناهجهم جميعا بمجهود بسيط .

والسؤال الآن : هل كان بروب على علم بهذه المحاولات ؟

يقول ليفين levin ، وهو لصيق ببروب وزميله لأكثر من عشرين عاما ، ان بروب كان على دراية كافية بما يدور من دراسات خارج الاتحاد السوفيتى وانه تعاون مع مجلة « ببليو جرافيا الفولكلور العالمية » ومجلة « ديموس » ، وكانت له مراسلات مع علماء كثيرين مشهورين خارج حدود موطنه ، وانه كان يخاطبهم بلغاتهم .. ونستنتج من هذا أن بروب قد اطلع على بعض الدراسات المتشابهة مع منهجه ، وكوسيلة من وسائل محاربة العلم « البرجوازى » ، خاصة فى كل ما نشر بعد « الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية » ، تم التغاضى عن والصمت المطبق تجاه كل المراجع الأوربية والأمريكية . هكذا يفسر ليبرمان Liberman الموقف ، غير أنه مهما يكن من أمر سيبقى عمل بروب . كما يقول ليفى اشتراوس ، الأول بجدارة . ولهذا فلن أعرض لكل الملاحق الاضافية بالكتاب ، على الرغم من أهميتها جميعا ، اذ أننى لا أعتقد أن أحدا من الباحثين يجهل ما للشكلية أو « الصورية » من دين على المنهج البنيوى ، فضلا عن أننى قد أشرت ، بعجالة ، الى هذا الدين ، والى بعض ما قد تم استثماره من قبل البنيويين من انجازات المنهج الشكلى ، ويصل هذا الاستثمار حده الأعلى عند مؤيدى التحليل البنيوى فى اللغويات وعلم الأجناس ، حتى أنهم ليتهمون عادة بالشكلية ، مع أن الفارق بين المنهجين « الشكلى والبنيوى » يتلخص فى أن الأخير ، خلافا للأول ، يرفض أن يضع المادى أو الملموس فى معارضة opposition المجرد وأنه ينسب للأخير « المجرد » أهمية فائقة ، فان كان تعريف الشكل يقوم فى مقابل المضمون الذى له كينونة فى ذاته ، فان البنية ليس لها مضمون مستقل ، وانما هى نفسها المضمون مدركا داخل تنظيم منطقى منظورا اليه باعتباره خاصية لما هو واقع وحقيقى بالفعل ، وقد يستأهل هذا الاختلاف بين المنهجين بعض التوسع ، غير أن المقام الذى نحن فيه ليس مقام الافاضة ، فلا المساحة المتاحة ، ولا الموضوع المحدد يسمحان لنا بذلك ، وانما يسمحان فقط بأن نتعرض للملحق الاضافى الأول « التحولات فى الحكاية الخرافية » لارتباط موضوعه بموضوع الكتاب ارتباطا وثيقا .. فى هذا الملحق يؤسس بروب لمجموعة من المعايير ـ مغايرة لما كان متبعا فى المناهج السالفة ـ يمكن عن طريقها التمييز بين الأشكال الأساسية والأشكال المستمدة فى الحكايات الخرافية ، ولأن الأشكال المعرفة لسبب أو لآخر بأنها أساسية ترتبط بمفاهيم دينية بالغة القدم يصوغ بروب الأطروحة التالية :

اذا كان نفس الشكل موجودا فى أثر دينى باق وفى حكاية خرافية فان الشكل الدينى أولى ، وشكل الحكاية الخرافية ثانوى ، ويصدق هذا بصفة خاصة على الديانات القديمة (وهذا المبدأ لا يمكن البرهنة عليه وانما يمكن فقط توضيحه بمادة ضخمة) .

أما المبدأ الثانى فيصوغه على النحو التالى :

اذا كان لنفس العنصر تنوعان أولهما مستمد من الأشكال الدينية والآخر من الحياة اليومية ، فان التكوين الدينى أولى والمستمد من الحياة ثانوى .

ولأنه من الخطـــأ رد كل الأشكال الأساسية للحكاية الخرافية الى الدين وكل الاشكال المستمدة الى الواقع ، ينصح بروب بالحرص الشديد عنـد تطبيق هذين المبدأين ، ويقرر مجموعة من العلاقات بين الحكاية الخرافية والدين يمكن ايجازها على النحو التالى :

أولا : علاقة الاعتماد الوراثية المباشرة ، وهى العلاقة سالفة الذكر ٠

ثانيا : العلاقة التى توجد عند مقارنة الحكايات الخرافية بالديانات الحية مثالا لذلك عناصر الدين المسيحى فى الحكاية الخرافية (الرسل كمساعدين والشيطان كشرير ٠٠٠ الخ) أحدث من الحكاية الخرافية وليس أقدم منها وهذه العلاقة يبدو أنها عكس العلاقة الأولى ٠٠ لكن لا يمكننا القول بذلك اذ أن الحـــكايات الخرافية تنشـــأ من الديانات القديمـة ولكن الديانات الحديثة لا تنشـــأ من الحكايات الخرافية ، كما أن الدين الحديث لا يخلق الحكاية الخرافية وانما يجرى فقط مجرد تعديل فى مادتهـا ، لذا يسـمى بروب هـذه العلاقة « **علاقة الاعتماد العكسى المستحيل** » ٠

ثالثا : علاقة الاعتماد العكسى الحقيقى ، وهى تلك التى تحدث فى بعض الحالات المنعزلة التى تنشأ فيهـــا العنـــاصر الدينية من الحـــكايات الخرافية ٠ مثالا لذلك : اضطرار الكنيسة فى الغرب أمام شـــعبية القديس جورج ، وشـــعبية عنصر المعركة مع التنين (وهو عنصر وثنى) الى دمج صورة القديس جورج مع صـــورة محارب التنين ، واعترافها بهذا الدمج ، واعلان قداسة هذا القديس ، رغم مقاومتها لذلك من قبل » ٠

رابعا : حالات يكون فيهـا التشابه خارجى فقط ، بمعنى أن تكون التشابهات بين الحكاية الخرافية والدين قد نشأت باستقلال عن بعضها البعض ٠

هذا عن علاقة الحكاية الخرافية بالدين ، أما عن علاقتها بالحياة ، فيقول بروب ٠ ان هذه القضية ليست بالقضية السهلة أو البسيطة ، وليس من المسموح به استنتاج نتائج حول الحياة من الحكاية الخرافية مباشرة ، على الرغم من الدور العظيم الذى تلعبه الحياة فى تحولات الحكاية الخرافية ، غير أن هذا الدور لا يمكنه أن يخرب البنية الكلية للحكاية، وانما يتيح ثروة من الحقائق الحديثة التى تحل فى كثير من الأحيان محل القديمة بطرق متعددة ، وقد بالغ الدارسون دائما فى تقدير دور الوجود اليومى فى خلق الحـكاية الخرافية ، مع اننـــا نستطيع فهم العلاقة بينهما اذا تذكرنا فقط أن الواقعية الفنية ووجود عناصر من الحياة الواقعية مفهومـان مختلفـــان ، وانهما لا يتداخـــلان على الدوام ٠

فى النهاية يخلص بروب الى المعايير الرئيسية التى يمكن عن طريقهـــا التمييز بين الأشكـــال الأساسية للحكاية الخرافية والأشكال المستمدة ، ويمكن تلخيص هذه المعايير فى أربعة هى :

١ ــ المعالجة الفنتازية لعنصر حكاية خرافية أقدم من المعالجة المنطقية له (هذا المعيار مبنى على الصلة بين الحكاية الخرافية والدين ، ولكنه قـد يبرهن على عدم صحته بالنسبة لأنواع الحكايات غير الخرافية كالفابولات مثلا والتى ربما تكـون أقدم من الحكاية الخرافية) ٠

٢ ــ المعالجة البطولية أقـــدم من المعالجـــة الفكاهية (هـــذا المعيـــار مجرد تنوع من المعيار السابق) ٠

٣ ــ الشكل المستعمل منطقيا أقدم من الذى يستعمل هراء أو بلا معنى ٠

٤ ــ الشكل العالمى أقدم من الشكل القومى (واذا قبلنا بهذا المعيار يمكننا أن نقول أيضا بأن الشكل القومى العريض أقدم من الشكل الاقليمى أو المحلى وسنضطر أيضا لقبول مقولة أخرى من هذا النوع هى أن الشكل المنتشر انتشارا واسعا أقدم من الشكل المعزول) ٠

لهذا ولغيره لا يدعى بروب أنه يحل قضـية الحكاية الخرافية حلا جذريا ، كما يعترف بأنه يتعذر عليه الدفاع عن بعض الافتراضـــات ، ويتطلب الحذر العلمى أن نعتبر هذه المعايير مجرد اضاءة مناسبة لدرس عناصر الحكايات الخرافية بطريقة أكثر يسرا من تلك التى انتهجتها المدرسة الفنلندية ٠

على أنه مهما تكن النتائج التى يستخلصـها القراء العارفون من هذا العرض التحليل لكتاب بـروب ، ومهما يـكن نـوع الانطبـاعات التى يستجيبون لها ، فان قراءة الكتاب نفسه تفتح آفاقا جديدة للفهم والمعرفة ٠

Mr Boqtor enumerates the musical instruments used in Ancient Egypt ; whether they are wind-instruments, string- instruments or percussion-instruments. The study is accompanied by a number of pictures showing the aspects of similarity and links with certain modern instruments. The writer, also, sheds light on the role played by the musicologist Heckman and his efforts in studying ancient Egyptian music and its characteristics.

* * *

And about the great artist, the pioneer, the professor ... about love, generosity, optimism, modesty, truthfulness and sincerity ... about Prof. Abdel Salam El-Sherif, the lover of the Egyptian cultural heritage this issue devotes a section to share in the celebrations of Prof. El-Sherif's eightieth birth anniversary. It is a token of love, gratitude and appreciation from his students, colleagues and friends, as well as from this magazine which has been honoured by him being its Art Director ever since the magazine first appeared in January 1965.

Prof. Safwat Kamal writes about "The Artist Abdel 'Salam El-Sherif and Folklore". Prof. Kamal puts the stress on beauty, truth and love being the chief values in the subjects of life in Abdel Salam El-Sherif's works.

Next, Mr Mohammed Qotb, the well-known artist and one of Prof. El-Sherif's students, writes about "Abdel Salam El-Sherif : the Artist and Man". In his article, Mr Qotb emphasizes Prof. El-Sherif's firm belief in the necessity of making art for life's sake, and for the sake of the people.

* * *

Prof. Khamis Shehata, 'the famous artist and Prof. El-Sherif's colleague and dear friend opens his articles with a description of Prof. Abdel Salam El-Sherif, the humane and optimistic artist. This writer, also, offers an analysis of some of Prof. El-Sherif's works — presented through an artist's vision and a critic's precisions.

* * *

Mr Sobhi El-sharouni, the art critic, writes also about various fields which have been enriched and developed by Prof. Abdel Salam El-Sherif's artistic efforts. He concentrates on his pioneed role in the domain of folklore; as he has established the sections of handcrafts at "Wekalet El-Ghouri", with the aim of enlivening folk crafts at Khan El-Khalili.

* * *

Mr Moukhtar Sayed Ahmed writes about the party held in honour of Prof. Abdel Salam El-Sherif at the Plastic Artist's Union on the occasion of celebrating the eightieth birth anniversary of Prof. El-Sherif.

* * *

The editorial staff of our magazine take this occasion to express appreciation and gratitude to prof. El-Sherif for all what he has offered and is offering every day to this magazine, and to wish him a happy, long life.

* * *

In the "Folklore Library", *Mr Abdel-Aziz Rifaat presents an analytical review of the Russian folklorist's V. Propp's book "The Morphology of the Folf Tale". The* book has been translated into Arabic by Abu Bakr Ahmed Baqodir and Ahmed Abdel-Rahmeem Nasr.

Mr Rifaat deals with the question of terminology; the right of the translator to omit or change some fragments of the text and the problems connected with translating one book more than once.

In addition to this, the writer deals with the appendixes added by the translators — particularly appendix I, due to its close relation to the subject matter of the book as a whole.

title "Pharsalia". It deals with the civil war between Julius Caesar and Pompey the Great.

Statius wrote two epics ; namely, "Thebais" and "Achilleis". The first has the story of Thebes as the main subject, the second runs about the hero of Trojan wars i.e. Achilles. Valerius Flaccus preferred to compose his epic poem "Argonautica" on the theme which Apollonius Rhodius, the Alexandria poet has dealt with previously.

Silius Italicus epic "Bellum Punicum" glorifies the victory of Rome upon its enemy Carthage, the Phoenician kingdom.

The main point of Prof. Etman's article is that all these epics of the Latin Silver Age were written and published as books to be read. Thus, those written epics are very different from the epics of Homer, the "Iliad" and the "Odyssey". These two epics were composed to be recited orally. This orality influenced the technique of the epic poetry itself. Now in the epics of the Latin Silver Age this orality is missed, and so the technique of the epic poetry has changed.

The Library of Alexandria played a great role in this change since the book has become the essential means of communication between the author and his public.

* * *

Next, the French epic is presented to us by Mr Essam Abdalla. The epic was written by Francois Rabelais, one of the most well known French writers of the 16th century. The epic under the title "Garantua and Pantagruel" deals with the giant Gargantua who was already a familiar figure in the folklore of France, whereas Pantagruel — Gargantua's son — was invented by Rabelais.

In this issue, *Prof. Mahmoud El-Shal continues his studies about our folk arts. He discusses The Cultural Confrontation of Plastic Folk Arts", being one of the most important expressive elements and most wonderful sources that play a significant role in the cultural development of nations.*

Thus, the writer calls for increasing the number of training centres of plastic folk art. He, also demands the establishment of specialized scientific institutes, and providing them with various human and technological possibilities. Moreover, artists should have all required locations and practical training, as well as for exhibiting the works in which the Egyptian national identity and pure natural disposition would be expressed. Prof. El-Shal, also, calls for organizing research tours in order to discover folk artists. In addition to all this, educational institutions should devote parts of the art education courses at schools to folk art education.

* * *

Prof. Dr Abdel-Ghani El-Shal presents his article on "Selections from Folk-Pottery". He deals with the roots of this artistic production and the role of the folk potter in vitalizing this art through the use of elements from human, animal and plant life, in forming pottery.

The article, also mentions the technique of forming these artistic productions, as well as the major aesthetic characteristics of folk pottery — namely balance, symmetry, unitl, variations ... etc.

* * *

On "Continuity in Ancient Egyptian Music" Mr Louis Boqtor presents a study dealing with music and its effective role in enriching the ancient Egyptian civilization — either being played separately or accompanied by other arts, such as dancing or singing.

of Prophet Mohammed as a Folk Epic". The article tries to investigate the possibility of studying the Prophetic Epic — As-siratu An-nabawiyatu — from a folkloric point of view. In his study, Dr Abu-Zaid is concerned with the similarities between this "sirat" and other Arabic heroic ones — concerning their narrative structure and artistic devices.

As for the narrative structure, this study reveals that it is like any other "sirat". It starts by mentioning the parentage (nassab) of the Prophet, tracing it back to Ismail — ancestor of the Arabs — and son of Ibrahim. The "sirat" goes on in this direction, giving a full account of the history of the Arabs. However, it concentrates mainly on Yemen's political history and Mecca's religious history. Prophet Mohammed is a representative of these two aspects — being an Arab and a religious leader. Then, the "sirat" starts to narrow its scope until it reaches the focal point of the birth of the hero Prophet, followed by a chronology of the Prophet's life. This type of structure and the use of such artistic devices as the dream-device can be found in almost every folk "sirat". Its importance lies the fact that it transforms the historical material into artisic narrative strcuture.

* * *

Then, there is a study by Prof. Dr Ahmed Shams-El-Din El Haggagi, entitled "The Birth of the Hero in the Arabic Folk-Sirat". In his study Prof. El-Haggagi deals with the hero's birth along with the circumstances which prove to be of great influences on the events in the hero's life. The unusual circumstances that may accompany the hero's birth can be summarized as follows : 1) he may be born in a strange way but this fact does not disturb anybody; 2) the strange circumstances accompany his birth may disturb his people and consequently lead to his alienation; 3) he may be born a stranger far from his people; 4) he may be born an orphan; 5) he may be born a stranger and an orphan.

All these circumstances connected with the birth of the folk "sirat" 's hero may cause alienation among his people. Therefore, he would try, by all means, to prove himself and create harmony between his existence and the surrounding world. His ultimate aim is to achieve his people's recognition as their hero, leader and protector.

Along with the previous studies on the folk "sirat", this issue includes a critical study of *"Faris Al-Azd (The Knight of Al-Azd), which is a story writthen by Prof. Farouk Khourshid, the professor of folk literature at the High institute of Folklore.*

The story has appeared within Prof. Khourshid's book "Fi Bilad Al-Sindibad" (In the Land of Sinbad), which was published by Dar Al-Hilal, August 1986. This story is a work of literature derived by the author from some information mentioned in "Akhbar Tariekh Ahl Oman" (News of Oman People's History) about Malek Ibn Fahm Al-Azdi. This is where the title "Faris Al-Azd comes from. Prof. Khourshid approaches — in this story — the core of folk "sirat", which is characterized by abundance of miracles, references to the worlds of "jinni" as well as good or evil spirits.

* * *

Next, Prof. Dr Ahmed Etman offers his study on "The Epics of the Silver Age of Latin Literature". The main poets of this gae are : Lucanus, Statius, Valerius Flaccus and Silius Italicus. Lucanus' epic "Bellum Civile" is known usually with the

THIS ISSUE

This issue includes a number of articles connected with the artistic role of Prof. Abdel Salam El-Sherif, the former dean of the High Institute of Criticism and the Art Director of this magazine. These articles are published as our sharing in the celebrations of the eightieth anniversary of the birth, organized by different artistic and cultural institutions.

These celebrations put the stress also on his pioneer artistic activities and effort throughout more than fifty years.

Prof. El-Sherif is a pioneer in the domain of using the folk motifs and subjects from the Egyptian folklore and presenting them in the art-designing of book, magazines and newspapers.

He has also developed the art of "Khiamiya" (tent embroidery) giving it new dimentions to be a fine art not only a handcraft inspired by the Egyptian folbklore with its vitality and beauty.

The artistic efforts of Prof. Abdel Salam El-Sherif as Art Director of this magazine since its first number (January 1965) *have given our magazine its special artistic form.*

This issue also includes a variety of studies on Egyptian, Arabic and international folklore, in addition to a number of studies specialized in epics and "sirat".

* * *

The magazine opens with a study by Prof Dr. Mahmoud Zohni about "Taha Hussein and the Image of the Folk Hero". Prof. Zohni deals with the character of Taha Hussein, with the viewpoint that this personality combines most of the characteristics of a folk hero. He adds that a close reading of Taha Hussein's biography tends to reveal various aspects that could be easily used by the people in inventing stories and tales.

Perhaps there will come a day when an artist will form a folk "sirat" from Taha Hussein's life — not with the aim of glorifying Taha Hussein, but in order to enable people to derive experience as well as entertinment.

* * *

Thus, Prof. Zohni enumerates the events and situations which form dramatic incidents of great effect on Dr Taha Hussein's life. He also refers to the Aristotelean "hamartia" or the hero's "fall", and its reasons. In addition to this ,the writer mentions the public's attitude towards Dr Taha Hussein at that time.

Moreover, Prof. Zahni deals with the similitude between the life of Taha Hussein and our folk "sirat". This similitude appears in the different artistic forms found in the "sirat", as tragedy, comedy, drama and farce; as well as in its lenght, artistic structure and thematic variation. Therefore, Dr Taha Hussein's biography proves to be applicable in the form of a folk "sirat" centred round a folk hero who is armed with the word and the thought.

* * *

Next, we have a study by Prof. Dr Nasr Abu Ziad, entitled "The Biography

A Quarterly Magazine issued By :

General Egyptian Book Organization

32 — 33 — 1991 *Cairo.*

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

Chairman :

Dr. Samir Sarhan

Art Director :

Abdel-Salam El-Sherif

Editor-in-Chief :

Dr. Ahmed Ali-Morsi

Managing Editor :

Safwat Kamal

Editorial Board :

Dr. Hassan El-Shamy

Dr. Samha El-Khouli

Abdel-Hamid Hawass

Farouk Khourshid

Dr. Magda Saleh

Dr. Mohammed El-Gohari

D.r Mohammed Mahgoub

Dr. Mahmoud Zohni

Dr. Nabila Ibrahim

رقم الايداع

١٩٩١/٦٢٨٣

AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK-LORE