الفصل الثالث

البطل القومى
والـوعى بحـركة التاريخ

obeikandl.com

obeikandl.com

(١)

لا نبالغ إذا قلنا أن التراث الشعبى كله يحتشد فى ذهن الباحث عندما يشرع فى كتابة موضوع يدور حول نموذج البطل ووعى الجماعة؛ ذلك أن نموذج البطل يعد فى النهاية بلورة لقيم الجماعة ورصيدها الحضارى، كما يعد تجسيدا لموقفها من التاريخ؛ أى من الماضى والحاضر والمستقبل.

وإذا كانت الشعوب جميعا يرسخ فى ضميرها كما يثبت فى تراثها الأدبى وربما التشكيلى نماذج بطولية بعينها، فإنه يترتب على هذا أن ينقسم بحثنا فى نموذج البطل فى تراثنا العربى بالضرورة إلى شقين، شق عالمى، وشق محلى.

أما الشق العالمى، فنحاول أن نستكشف من خلاله النسيج الذى يصنع منه نموذج البطل بصفة عامة، وأما الشق المحلى فنحاول أن نحدد فيه خصوصية البطل العربى من خلال أربعة محاور: المحور الدينى، والمحور التاريخى، والمحور الحضارى، والمحور اللغوى.

وعلى الرغم من أن هذه المحاور لا غنى عنها فى بحث نموذج البطل عند أى شعب من الشعوب، فإننا نقصر البحث فيها على الجانب العربى، حيث أننا نهدف أولا إلى إبراز خصوصية نموذج البطل فى التراث العربى.

فمم ينسج نموذج البطل فى التراث الجماعى بصفة عامة؟

أولا: إن أوضح لحمة فى نسيج البطل تمثيله للقيم الجماعية. على أننا نقف لنتساءل: وما القيم الجماعية؟ بل ما القيمة فى حد ذاتها؟ وعلى أى أساس يكون هناك تعارض أو اتفاق بين القيم الجماعية والرغبات الفردية؟.

لنبدأ بتعريف القيمة، ولنبدأ بالمعنى المعجمى للكلمة. وهنا نجد أن مصطلح القيمة فى اللغة العربية، وفى غيرها من اللغات المعروفة لدينا، يتحدد بالشئ القيم أو الثمين. فهى الإنجليزية value، وفى الفرنسية valeur، وفى الألمانية wert، والشئ القيم أو الثمين يرتبط دائما بجودته، وربما ندرته، كما أنه يرتبط بعدم الإسراف فى استعماله، ولهذه الأسباب كلها فإن الشئ القيم يكون أقرب إلى المثال الذى يطمح إليه الإنسان. على أنه إذا كانت القيم تقترب من الأشياء القيمة بمشاركتها إياها فى هذه الصفات، فإنها تعود وتبتعد عنها لارتباطها بالمعنويات لا بالحسيات.

وهنا تتمثل صعوبة تحديد معنى القيمة أو بالأحرى مفهومها. ولابد لنا لكى نصل إلى هذا التحديد من أن نبدأ من البداية لنرى كيف تتكون القيمة.

ترتبط القيمة بالفعل، كما يرتبط الفعل بالرغبة، وهذه بدورها ترتبط بالدوافع، ومعنى هذا أن الفعل لا يتم إلا بدوافع يتولد عنها الرغبة فى تحقيقه. وهنا يرتبط الفعل بعامل آخر هو عامل الحرية، إذ إن الفعل الذى يرغب الإنسان فى تحقيقه لا يتم إلا بمحض إرادة الإنسان.

على أننا لا نستطيع، عند هذا الحد، أن نرى للفعل قيمة ما لم ندخل، مع كل هذه العوامل الباعثة عليه، عاملا آخر مهما، هو السبب الذى يبرر الفعل، وليس السبب هو الدافع، حيث أن الدافع ذاتى، فى حين أن السبب عقلانى وموضوعى؛ أى أنه يقع خارج الشخص.

وهنا نعود مرة أخرى إلى قضية الحرية، ولكننا نعود إليها فى هذه المرة لا لنراها بمعناها المطلق، بل بمعناها المحدد بالاقتناع بالأسباب التى ترجح فعلا على آخر، بصرف النظر عن الرغبة الذاتية؛ فقد يحدث أن تكون الأسباب مقنعة للشخص، ولكنها قد تكون فى الوقت نفسه ضد رغباته.

ولكن، إلى أى حد يمكن أن تستجيب الرغبة الشخصية للأسباب العقلية الموجهة لفعل بعينه؟ وبتعبير آخر، إلى أى حد تكون الأسباب العقلية موجهة لرغبات الإنسان؟ هنا يتحتم علينا مرة أخرى أن نفرق بين الأسباب التى تنبع من الشخص ذاته ويجدها مبررة لفعله، وتلك التى تحمل قيمتها بعيدا عن الفرد، ففى الحالة الثانية يكون للفعل المبنى على أسباب عقلية قيمة فى حد ذاته. ومن هذه الأفعال الأخيرة تتولد القيم، حيث أن هذه الأفعال تحتكم إلى العقل أولا؛ ولهذا فإنها تتسم بالدوام لا بالآنية، ويترتب على هذا أن الأشخاص العقلانيين القادرين على أن يجعلوا دوافعهم ورغباتهم غير مؤقتة، بل ممتدة بحيث تشغل حيز حياتهم، يصلون فى النهاية إلى تحديد الأفعال ذات القيمة الثابتة، إذ أنهم يبنون أفعالهم على اعتبارات خارجية، وليس وفقا لرغبات شخصية. وعندما يكون الفعل على هذا النحو مبنيا على أساس من الأسباب العقلية،

فإنه لا يكون وليد الرغبة الشخصية، بل إن الرغبة الشخصية هى التى تتولد عنه، لأنها تتولد من اكتشاف قيمته.

ومن حصيلة السلوك الذى يختار من الأفعال التى تدعمها الأسباب، تتكون مجموعة القيم التى ترتبط بحقائق الحياة، لابتصورات الأفراد ومعتقداتهم.. ولهذا فإن من أهم لوازم القيم ارتباطها بالمستقبل. أكثر من ارتباطها بالحاضر. وهذا الكلام ينطبق على القيم الجمالية بقدر ما ينطبق على القيم الأخلاقية. فالقيم الجمالية تقع كذلك خارج الإنسان، وتظل على هذا النحو إلى أن يكتشفها الإنسان ويحسها ويتعلق بها.

وعندئذ تتحول إلى حس داخلى، ولكنها تظل، على الرغم من ذلك محتفظة بوجودها الخارجى.

ويرتبط بهذا المفهوم الإيجابى للقيمة، أن القيمة ضد الشر؛ لأن الشر مايراه الإنسان غير معقول، ومن ثم فهو يتنافى مع خطة الحياة التى تنظم لها القيم؛ فالقيمة قيمة من حيث أنها تجعل الإنسان كائنا واعيا وفعالا، ومدفوعا إلى التجارب وأداة للتجارب فى الوقت نفسه.

وعندما يكون الإنسان كائنا حيا له وظيفة فعالة فى الحياة فإنه يسعى إلى إلغاء الشر الذى يتمثل فى فقدانه الحرية. وسلبه الفرص التى تؤكد ذاتيته.

ونعود إلى بداية الحديث عن القيمة لنؤكد أنها فى ارتباطها بجذرها اللغوى، تعد جوهرا ثمينا ينحو بالإنسان إلى المثالية التى تتجسد فى النهاية فى نموذج البطل. وعندما يرسخ هذا النموذج فى ضمير الجماعة ويظل حيا معها، يصبح الصيغة المثالية التى يتعامل

الفرد من خلالها مع نفسه ومع الجماعة ومع الأشياء والأحداث. ولأن هذه الصيغة المثالية افتراض معيارى فى مقابل الافتراض الوجودى، فإن رسوخها يرجع إلى أساسها المعرفى المبنى على معايير القيم الموروثة[1].

ثانيا: من هذا المفهوم للقيم التى تعد البناء الأساسى لتكوين البطل، ننتقل إلى عنصر أساسى اخر فى نسيجه وهو الرمزية.

فإذا كانت القيم لا تتكون إلا من خلال الإطار المعرفى لجوهر الثقافة الموروثة، وإذا كان الإنسان لا يتعامل مع حصيلة ثقافته الموروثة إلا من خلال تشكيلات رمزية، لغوية كانت أم غير لغوية، فإننا نضيف إلى ما سبق من كلام عن القيم، أن القيم تصبح فى النهاية شفرة من الرموز التى ترتكز على أساس معرفى ويفهمها الجميع وهذه الشفرة تمثل، كما ذكرت، نماذج معيارية للسلوك، وذلك فى مقابل المعتقدات والعادات التى تمثل نماذج وجودية للسلوك. والفرق بين النموذجين، المعيارى والوجودى، هو الفرق بين الواقع والمثال.

وعندما يعيش الإنسان حالة من التوتر بين داخله وخارجه، ويسعى إلى الوصول إلى موقف يصالح بينهما، دفعا لعجلة الحياة من ناحية، وتأكيدا للذات من ناحية أخرى، عندئذ تقفز فى ذاكرته القيمة الفعالة التى تحتوى على نماذج للبدائل السلوكية، وعندئذ يعمق المغزى القيم، ويصبح أكثر تعميما.

(١) E. G. Bond: Reason and Value, Mass. Combridge University Press, 1983, p. 84.

وإذا كانت النماذج الجاهزة الموصلة للقيم متنوعة، فإن أهمها وأكثرها وضوحا هو نموذج البطل القومى الذى يصنعه الشعب على نحو معقد ومكثف. وهو معقد ومكثف لأنه يمثل الإنسان فى صورته الكلية لا الجزئية، فالإنسان فى الصيغة التى هو عليها فى الحياة ليس سوى جزء من الصورة الكلية للإنسان، بل إنه فى صيغته الجزئية يعد تشويشا للصورة الكلية. أما الإنسان بالمعنى الكلى فلا يوجد إلا فى جسم المجتمع كله. ومن هذه البنية الكلية تعلم الإنسان الفرد الكلام والعمل والقيم والثقافة الموروثة؛ ولهذا فإن جوهره لا يتكشف إلا من خلال الإنسان الكلى، أى الجماعة. والبطل هو التشكيل النموذجى الذى يجمع فى تكوينه الفرد والمجتمع بل الكون. ومهما تنوعت صورة البطل واختلفت تفاصيل رحلة حياته، فهو مدفوع إلى تغيير المصير الإنسانى على المستويين الفردى والجماعى. ولهذا كان البطل الجمعى رمزاً كبيراً، كما أن الإنسان يتعامل معه بوصفه رمزا للوجود الذى يكون هو فيه المبدع والمخرب. والعبد والسيد، والجزئى والكلى[1].

ثالثا: والبطل بهذا المفهوم لا يعد تجسيدا ثابتا، كما أن الجماعة لا تتمثله على نحو جامد، بل إن البطل فيه من المرونة ما يقبل التغيير والتشكيل الجديدين، وما يقبل دلالات جديدة تتفق مع طموحات العصور المختلفة. ولهذا فإن النماذج البطولية تبدو كأنها يتولد بعضها من بعض، بل قد يختلط بعضها ببعض بحيث تبدو كأنها تكوين فكرى وبنائى واحد.

(١) المرجع السابق، ص ١٠٤.

ويمكننا أن نؤيد هذا القول من خلال نص حديث كنا نود ان نرجئه إلى حين أن نتحدث عن الامتداد التاريخى للبطل الشعبى العربى، ولكننا نجد النص مناسبا فى هذا المقام الذى نتحدث فيه عن قابلية النموذج البطولى لأن يتوحد فى غيره. وهذا النص نستمده من قصة «الشاطر حسن» للشاعر فؤاد حداد. لقد نجح الكاتب فى محاكاة القصة الشعبية التى تدور حول شخصية الشاطر حسن بما لها من رصيد موفور وقديم فى القصص الشعبى العربى المروى، وفى الإلتزام بتتابع أحداثها، مع توظيف اللغة فى التعبير عن رؤيته الفردية. على أن ما يهمنا فى هذا المقام هو كيف وحد الشاعر بين بطولة الشاطر حسن وبطولات عربية أخرى، فقد كان للشاطر حسن مهرة سوداء بزين جبينها هلال أبيض، وهو الهلال نفسه الذى انطبع على جبين الشاطر حسن بعد أن انتصر على أعداء والد محبوبته ست الحسن. وسرعان ما يستدعى هذا الهلال البطل أبا زيد الهلالى، فيتوحد عندئذ البطلان: الشاطر حسن وأبو زيد الهلالى. يقول الشاعر:

مـــوالى أخضـــر وقلبـــى دقتـــه خضـــرا
ومهـــرتى مـــن ســـواد الليـــل وأنا فارس
هـــلالى زى الهلالى فى تونس الخضرا

على أن هناك قرينة أخرى يمكن أن توحد بين الشاطر حسن وبطل آخر هو عنترة والقرينة فى هذه الحالة هى سواد المهرة. يقول الشاعر:

«شاطر حسن يا أشطر الشطار، تسمح لى أن الشاعر أقف وقفة. وأجيب ورقة وأمول حبتين، أقول ياليل ياعين وياولدى، وأنا بدافع يابا عن بلدى، وأنا بجمالك يابطل مخطوف، قلبى عليك بيطوف، عينى ترقبك. لسانى يحن ويقول فيك: على مهرته السودا سواد الليل شاطر حسن أسود سواد العين، عنتر وعنتر، عنترين»[1].

فالبطل القومى لا يخضع للزمن الحسابى، بل هو شعلة الحاضر فى أى زمن كان، وهو حاضر دائما لكى يحدث للفرد توازنه مع نفسه ومع مجتمعه.

رابعا: البطل الشعبى القومى نسيج من الوجدان الجمعى. ذلك أن كل مجتمع يعتمد فى بقائه على حضور مجموعة من النظم الوجدانية التى تربط بين أفراده برباط وثيق. ولا سبيل للتعبير عن هذا الوجدان الجمعى إلا من خلال المشاركة الجماعية فى تشكيلات جمالية تحرر الفرد من الضغوط النفسية ودواعى القلق من ناحية، وتجعله يستشرف الإحساس بالجمال من ناحية أخرى. وعلى الرغم من أن الدافع الأساسى وراء خلق التشكيلات الجمالية هو الإحساس الباطنى بانهزام الفرد أمام القوى القاهرة. فإنه لا يلبث أن يستعيد ثقته فى الحياة، بل إنه يحس أنه قد غنمها الغنم كله من خلال المشاركة الجماعية فى تعبير جمالى واحد. وعندما يكون شكل التعبير هو القص الشعبى، فإن البطل يجسد عندئذ النشاط الوجدانى للجماعة، ذلك النشاط الذى يهدف إلى تحرير الفرد من قيده الداخلى بقدر ما يهدف إلى دمجه فى مغزى الوجود الكلى.

(١) فؤاد حداد: الشاطر حسن ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٨، ص ٣٧.

وسواء كان البطل تاريخيا أو خياليا. فهو فى كلتا الحالتين مصنوع من الوجدان الجمعى. ولهذا فهو يمثل النموذج القديم الذى يتحرك فى مستويين زمانيين فى آن واحد: الزمن الماضى الذى يحكى عنه، وزمن القص فى لحظة الحاضر، أى أنه نموذج يستوعب الماضى بقدر ما يستوعب الحاضر. ولهذا فربما كان أهم حدث يتحرك حوله الوجدان الجمعى فى حياة البطل هو تلك اللحظة التى يقف فيها البطل على عتبة بين الماضى والمستقبل. أما الحاضر فلا يتمثل عندئذ إلا فى لحظة قلق سرعان ماتنجلى بإشراقة التوقع فى أى شكل من الأشكال. وعندئذ يندفع البطل فى حركته متجاوزا لحظة الإحساس بالتهديد قبل أن يقع فى أسرها. وبهذا يكون البطل مجسدا للمصير الإنسانى الذى تلاحقه صنوف شتى من وسائل التهديد. ولكن الإنسان. على الرغم من شعوره بضعفه أمام هذه الوسائل المهددة لكيانه، يشعر فى الوقت نفسه بقدرة فائقة تأبى له الاستسلام لهذا المصير، وتدفعه لتحقيق المعجزات الشبيهة بالمعجزات التى يحققها البطل.

(٢)

هذه هى العناصر الأساسية العامة التى يتشكل منها النموذج البطولى بصفة عامة. فما خصوصيات البطل العربى؟ ونحن نعنى بطبيعة الحال البطل أو الأبطال الذين رسخوا فى ضمير الشعب العربى وتحركت معه فى تاريخه وفى تشكيلاته الفنية منذ القدم حتى العصر الحديث. ولكى تتضح تلك الخصوصية لابد أن تتحدد فى الأطر التاريخية والدينية والحضارية واللغوية لكل شعب. ولنبدأ بالإطار التاريخى والدينى فى المفهوم العربى.

أولا - البطل والتاريخ والدين:

تغير مفهوم التاريخ بالنسبة للإنسان العربى بعد أن أصبح الإسلام دينا للجزيرة العربية. وعندئذ لم يعد التاريخ مجرد أحداث مفرغة من المعنى. كما كان الحال فى العصر الجاهلى، بل أصبح التاريخ مرتبطا كل الارتباط بهذا الحدث الكبير. إذ كان موجها به وإليه. والأسطورة التى أوردها السيوطى فى «مزهره» (حـ١ ص ١٦٤ ط الحلبى) تؤكد هذا المعنى[١].

والدلالة البعيدة لهذه الأسطورة هى أن الإنسان العربى لم يكن قبل الإسلام مسؤولا عن تاريخه، بل كان التاريخ يبلغه من خلال النبوءة. عن طريق وسيط بينه وبين القوى الغيبية، وهو النسر. ولهذا كان يتحتم عليه أن يسترضى هذا الوسيط وأن يجدد له شبابه فى آن واحد بأن يقدم إليه فتاة بكرا مرة فى كل عام، وبذلك يضمن الحصول على النبوءة بأحداث المستقبل.

ثم قتل النسر، وكان قتله معناه اختفاء الوسيط، ولم يبق أمام العربى عندئذ سوى أن يصنع تاريخه بنفسه، ولكن اشتعال الحرب بين القبيلتين لم يكن سوى حدث من بين مئات الأحداث التى تكررت من قبل دون أن تؤدى إلى شئ من التطور. ولهذا كان هذا الحدث، شأنه شأن غيره، غير ذى معنى؛ ولهذا فقد جاء الإسلام وحجر بين القبيليتين لينتهى الصراع التقليدى بين القبائل، ويبدأ التأريخ بالتاريخ الإسلامى.

---

(١) د. عفت الشرقاوى: أدب التاريخ عند العرب، انظر فصلى مغزى التاريخ والتفسير القرآنى للتاريخ

وفى قلب هذا التاريخ الإسلامى يقف المثل الأعلى للبشر وهو الرسول عليه السلام، كما يقف صحابته. الأبطال الأوائل. إلى جانبه. وكان الحيد عن النظام الذى رسموه لحياتهم فى حذر بالغ فى بداية الأمر.

يحكى أن عمر بن الخطاب عند قدومه إلى الشام لقى معاوية فى أبهة الملك وزيه من الحديد والعدة. فاستنكر ذلك وقال له: أكسروية يا معاوية؟ فقال: يا أمير المؤمنين. إنا فى ثغر تجاه العدو. وبنا إلى مباهاتهم بزينة الحرب والجهاد حاجة. فسكت ولم يخطئه. لما احتج عليه بمقصد من مقاصد الحق والدين[1].

نعم، لم يستطع أن يقول عمر بن الخطاب شيئا، لأن معاوية احتج عليه كما يقول ابن خلدون، بمقصد من مقاصد الحق والدين. ولكن مافعله معاوية. على الرغم من ذلك، كان بداية التحول الحضارى الذى اتسع نطاقه فيما بعد. ولكن عامل التوازن القوى تمثل فى ثبوت المثال فى شخص الرسول عليه السلام وفى صحابته، وثبوت الهدف من الحياة وهو الحق والدين.

(٣)

وكانت الذاكرة العربية قد اختزنت نماذج من البطولات القديمة بالإضافة إلى نماذج من الأفعال التى لم تكن تتذكر إلا لكونها ـ بالقياس إلى القيم الجديدة ـ تمثل أفعالا نموذجية فى خيرها أو فى شرها. وبدأ الحاضر يستدعى الماضى على نحو ما يقتطع الحلم

(١) ابن خلدون: المقدمة، القاهرة، المكتبة التجارية (بدون تاريخ)، ص ٢٠٣.

مشاهد من الماضى ليؤكد بها الحاضر ويشير بها فى المستقبل. وعندئذ بدأت عملية المقارنة بين الماضى والحاضر تبرز للعربى المسلم وجوه التماثل والاختلاف بين الأشياء؛ فما حدث بالأمس يمكن أن يحدث اليوم على نحو آخر فى مكان آخر. فإذا كانت ذاكرته مستوعبة لنماذج بطولية قديمة، لاحتوائها على قيم إنسانية تصلح فى كل زمان ومكان، فإن عملية المقارنة تدفعه لاستدعاء هذه النماذج، إما على سبيل التذكير، مادام ماضى الإنسان لا ينفصل عن حاضره، أو على سبيل تأكيد قيمة من القيم الإنسانية بمعناها الأنطولوجى، حيث أنها حدثت بالأمس ومن الممكن أن تحدث اليوم وبعد اليوم. ولم يكن بوسع العربى أن يصعّد النماذج الإسلامية البطولية المرتبطة ببداية الإسلام أكثر مما صعدت إليه؛ هذا فضلا عن أن قربه منها كان يجعله يستشعر جلالها، فى حين كان ينتفى عنه هذا الحرج بالنسبة للنماذج البطولية القديمة، فضلا عن أن الماضى البعيد ـ لأنه مضى وولى ولن يعود ـ يظل له سحره فى ذاكرة الإنسان على الدوام.

وهنا يمكننا أن نضيف عنصرا آخر توطدت به العلاقة بين العربى المسلم ونموذجه القديم، وهو المشاركة الوجدانية الكفيلة بأن تحول ذلك الشعاع الناتج من إدراك التماثل إلى إضاءة باهرة؛ فما فعله البطل بالأمس يسير على طريق الحق الذى ينشده اليوم، وإذا ما شعر بظلم أو بتهديد فى أى شكل من الأشكال، أمكن الامتداد بأفعال البطل القديم ليحرر نفسه على الأقل من الإحساس القاتم بهذا

التهديد. وهكذا تقوى عملية المشاركة الوجدانية التى تقع بين فكر الماضى والحاضر، وتظل ممتدة إلى ما لانهاية. مادامت فى كل مرة تفتح المجال لمزيد من الكشف عن وجوه التماثل والاختلاف بين القديم والجديد، ومادام البطل القديم له حضوره التام بقيمه وأفعاله.

وبهذا انتظمت سير الأبطال القدامى فى مجريات الأحداث الإسلامية، سيرة وراء الأخرى، دون مراعاة لتسلسل الأزمنة التاريخية التى عاشوا فيها، فقد تستدعى الأحداث الأكثر حداثة سيرة سيف بن ذى يزن، وهو أقدم تاريخيا من عنترة. على أن سيرة عنترة، من ناحية أخرى، امتدت بها الأحداث فى زمن متأخر لتغطى الحروب الصليبية، فى حين توقفت سيرة الأميرة ذات الهمة بأبطالها الذين عاشوا فى العصر العباسى عند حد الحروب العربية الرومية.

وأهم مظهر يلفت النظر فى بطولة هؤلاء الأبطال وغيرهم هو فائض البطولة عندهم. وعلى الرغم من أن فائض البطولة خاصية مرتبطة بالبطل الشعبى بصفة عامة، فإن مايهمنا بالنسبة للبطل العربى هو كيفية توظيف هذا الفائض فى خدمة التاريخ والدين والمجتمع.

إن فائض البطولة لدى البطل العربى ملك له، وفى وسعه أن يوجهه نحو الخير أو نحو الشر؛ أى أن فائض البطولة يمكن أن يكون عامل بناء بقدر مايكون معول هدم؛ وكل من البناء والهدم موجه نحو البطل وجماعته؛ أى أن البطل حر فى توظيف بطولته نحو الخير أو نحو الشر. ولعل هذا هو السبب فى إصرار بعض السير الشعبية،

مثل سيرة عنترة وسيرة ذات الهمة وغيرهما على تحرير البطل من العبودية قبل أن يقوم بأعماله البطولية للخير الجماعى على الوجه الأكمل، ذلك أن البطولة مرتبطة بالحرية. وهنا يتمثل كذلك الفرق بين بطولة عنترة وذات الهمة، على سبيل المثال لا الحصر، وبطولة أبطال السيرة الهلالية. فالبطولات الأولى كانت موجهة نحو سيادة الأمة الإسلامية. بما تتضمن هذه السيادة من نظام اجتماعى ونظام دينى؛ أما عند بنى هلال فقد وظف فائض البطولة عندهم ليكون معول هدم للطرفين المتحاربين. وبذلك كانت نهاية السيرة هو المثل الشعبى المستخلص منها:

وكأنك يابو زيد ما غزيت

على أن توظيف البطولة فى الشركان من ناحية أخرى تأكيدا لإمكانية توظيفها فى الخير. ذلك أن الشر الدنيوى. وفقا للمفهوم الإسلامى، ليس مقدرا من قبل، بل إن الشر موجود لكى يكافح الإنسان ضده فى حرية مطلقة، فإما أن ينتصر على الشر أو ينتصر عليه الشر.

ولهذا فإنه ليس فى الإمكان أن نجد فى البطولات القومية العربية بطولة شبيهة ببطولة «أوديب» الذى سحق من قبل أن تولد مأساته، لأن الشر المحتم قدر له من قبل. ولهذا لم يستطيع بفائض بطولته أن يبعد الشر أو يتخلص منه أو حتى يكفر عنه. إنما كانت بطولة أوديب ومأساته فى الوقت نفسه، أنه شعر بأنه مكبل فى اللحظة التى شعر فيها بأنه حر. ولم تكن صراعاته فى سبيل فك القيد عنه سوى طريق أدى به إلى الإستسلام لقدر أقوى منه.

ولم يكن الشر فى سيرة بنى هلال من قبيل هذا الشر المقدر من قبل، بل كان أبطال السيرة جميعا مسؤولين عن استفحال الشر إلى أن جعلوا منه ماردا ابتلعهم عن آخرهم. حقا أن الحرية تعد من لوازم البطولة فى التراث الشعبى العربى، بل أن بعض السير بالغت فى الارتفاع المفاجئ فى درجة الحرية فى لحظة من الزمن، بحيث جعلت هذه اللحظة وكأنها إشراقة الوجود بأسره، التى انطلق منها البطل محطما كل القيود وكل نوازع الشر والإخفاق. لقد أحجم عنترة عن الإشتراك فى القتال الذى دار بين قبيلته عبس وقبيلة طئ. فناداه أبوه: «كر يا عنترة! فقال قولته»: «العبد لا يعرف الكر، بل يعرف الحلاب والصر». وفى لحظة إشراقة من الزمن. رد الأب قائلا: «كر وأنت حر» وعندئذ كانت الدهشة التى تحولت إلى يقين ثم إلى بطولات فائقة. وفى لحظة من إشراقة الزمن كذلك، برئت ذات الهمة من الدنس الذى ألصق بها، إثر التشكك فى أن ابنها عبد الوهاب أسود اللون، ولد حقا من زوجها الحارث. وما أن نطق الكاهن ببراءتها حتى انتزعت ذات الهمة حريتها قسرا ممن يريد أن يستعبدها. بل إنها عدت المكان الذى اتهمت فيه بالدنس، مصدرا للدنس والإثم، فتركته إلى حيث لا ينشغل الإنسان إلا بتأكيد ذاته وتأكيد وجوده.

فهل يمكننا أن نقول بمفهوم دينى آخر أن البطل. إلى جانب تأكيده مفهوم البطولة بارتباطها بقضية الحرية، كان فى الوقت نفسه يكفر ببطولته عن دنس لحق بمجتمعه؟ فما من سيرة من السير العربية التى تحكى عن بطولة بطل إلا وهى تلح على الكشف عن

مساوئ لحقت بالمجتمع، فكان على البطل أن يناضل فى جبهتين فى آن واحد: الجبهة الداخلية، حيث تسود بعض مظاهر الفساد؛ والجبهة الخارجية، حيث يقف عدو قديم كافر مهددا البلاد. وعندئذ يكون البطل هو المناضل الذى يعد بالعودة إلى حصن النظام الدينى والنظام الإجتماعى، وكأنه يرتبط بذلك بعقد بينه وبين الله من ناحية، وبينه وبين المجتمع من ناحية أخرى. وبذلك تكون أعماله البطولية بمثابة التكفير عن ذنوب قومه، أو بمثابة الثمن الذى ينبغى أن يدفع غاليا فى مقابل العودة إلى السلام على المستويين، الدينى والدنيوى.

أما عندما حاول أوديب أن يتخلص ببطولته من الإثم فإنه لم يستطع. ولم يكن أمامه سوى أن يختار أحد موقفين كلاهما صعب إما أن يصارع ببطولته طواحين الهواء. حيث لا جدوى من النضال، وإما أن يستسلم وهو يرى كيف يسقط الدينى على رأس الدنيوى، وكيف تتهاوى الحرية أمام القيد؛ وكانت الدهشة، ثم كان الفزع، ثم كانت المأساة.

وعلى النقيض من هذا تماما كان فائض البطولة لدى البطل العربى صرخة بتفوق الإنسان وقدرته على تغيير مصيره، ومصير قومه، حيث لا شر ولا قهر.

وعندما عجز البطل العربى الممثل فى أبى زيد الهلالى أو فى الزير سالم عن التحرر من قيد نظامه القبلى القديم، أى من أسر الماضى، وحتى بعد أن نزع إلى التحضر المرموز له بخروجه من مكانه القديم،

عندئذ كان الإخفاق محققا على المستويين الفردى والجماعى، لا لأن الشر هنا مقدر من قبل، بل لأن البطل لم يستطع بإرادته الإنسانية أن يتخلص منه.

إن البطل العربى تاريخى بالمفهوم الدينى الجديد. والتاريخ وفقا لهذا المفهوم بدأ مع آدم التاريخى لا مع آدم المخلوق. فآدم المخلوق يمثل عصر البراءة قبل أن يبدأ التاريخ. أما آدم التاريخى فيبدأ بهبوطه إلى الأرض وتمييزه بين الخير والشر ﴿فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه﴾ (سورة البقرة ٣٧). ثم كان سعيه فى الأرض هو ونسله من بعده بهدف الإرتقاء بالإنسان والحياة معا. ثم يكون الجزاء فى النهاية على قدر العمل.

على أن صورة البطل العربى لن تكتمل إلا من خلال تحليل نموذجه مرة أخرى فى الإطاء الحضارى واللغوى.

(٤)

ثانيا: البطل العربى فى الإطار الحضارى واللغوى

كان العربى بعد الإسلام يشق طريقه إلى المعرفة للوصول إلى حقائق الأشياء. كان يريد أن يسمى الأشياء بأسمائها؛ أن يتحرك من خلال اللغة إلى حيث تجتمع الأشياء والكلمات فى جوهرها الطبيعى الذى يهيئ لها أن تكون حقيقة، أو بالأحرى جزءا من الحقيقة. ولكن ما إن تبرز اللغة الشئ، حتى تترك المسمى معلقا حتى لايصبح مقيدا بمعرفة محددة لا تسمح بمزيد من المعارف. والطريقة الوحيدة التى يبقى من خلالها المسمى معلقا هى أن يرتبط

بالبلاغة، أى يرتبط بالتشبيه والتمثيل والتجسيد. فإذا كان المسمى هو البطولة، فلابد إذن أن تجسد البطولة، وأن تشبه بالمثال وعندئذ تتعقد عملية التمثيل وتتنوع فى تشكيلات جديدة على الدوام. فالبطولة هى عنترة، على سبيل المثال. ولابد أن يقرن عنترة بالوحدة القياسية للبطولة لا فى زمنه الجاهلى بل فى الزمن الإسلامى. وتظل اللغة تتجمع من خلال هذا المفهوم البطولى حتى يقترب المفهوم من التحديد. وعندئذ يمتص عنترة كل اللغة التى صنعته ويلوذ الفكر العربى مرة أخرى بتشكيل جديد للبطولة ينتزعة كذلك من بين حصيلته المعرفية، عندما يقفز إلى ذهنه تماثل الأشياء عبر الأزمنة والأمكنة فى مجال آخر. وهنا تتمثل أهمية اللغة بالنسبة للتراث العربى. إن اللغة القادرة على تسمية الأشياء بأسمائها هى جزء من الكون، وهى تطوى فى كليتها كلية الأشياء الممثلة لنظام الحياة، ثم إنها مهما تراكمت من أجل تحديد المسميات فإنها تتركها فى النهاية معلقة بدون تحديد نهائى، تماما كما تتمثل الأشياء فى الكون بدون تحديد نهائى من خلال مدركات الإنسان.

على أن هذا النمو الإدراكى فى البحث عن حقائق الأشياء على مستوى جزئى كان يرتبط على الدوام بالموقف الدينى من الحقيقة الكلية. ومعنى هذا أن المجال المفتوح فى البحث عن الحقائق يعود فينغلق على كل وحدة تكشف عن نظامها فى حد ذاته؛ إذ أن الحقيقة الكلية لابد أن تتكشف أولا فى إطار من الأنظمة الجزئية.

وبهذا أصبح العربى المفكر يرى النظام فى كل شئ على حدة. وقد دفعه هذا إلى أن يصنف الأشياء بحيث يكون لكل شئ خصائصه المميزة له.

ففى مجال التاريخ، على سبيل المثال، كان يرى فى كل حادثة مغزى، وهى فى حد ذاتها تجربة عاشها الإنسان، ولكن الأحداث والتجارب تعود فتتماثل لتكشف عن نظام الحياة ونظام الكون.

وربما فسر لنا ذلك هذا الحشد الهائل من الأحداث الصغيرة والكبيرة التى تتضمنها كتب التراث، وهى ما اصطلح على تسميتها بالأخبار. وربما فسر لنا ذلك حرص الشعب العربى على أن يحكى أكثر من سيرة شعبية؛ فلكل سيرة بطل. ولكل بطل زمان تميز بأحداثه. ثم أن لكل بطل خصائصه وملامحه الخاصة به، بحيث أصبح من الممكن أن ترتسم صورة كل بطل على حدة فى ذهن كل إنسان عربى مرتبط بتراثه. ومع كل هذا فإن هؤلاء الأبطال يتحركون حركة واحدة فى اتجاه واحد، حركة تبدأ من الفوضى متجهة. أو محاولة أن تتجه، إلى النظام، ومن الجمود إلى الحركة، ومن زمن تسلط الفرد إلى عهد سيطرة الجماعة. وكما تتوحد حركة الأبطال مع تنوعها، تتوحد سيرة حياتهم. فهى تبدأ بالميلاد، ميلاد البطل فى جو يشيع فيه الظلم وتشيع فيه الفوضى والإحساس بالقلق، ثم تسرع السيرة فى أحداثها حتى تصل إلى المرحلة التى يبرز فيها البطل بين جماعته التى تتنبأ منذ بداية الأمر بأن خلاصها سيكون على يديه؛ وعندئذ تلتف من حوله، ويمثلها فى السيرة بطل آخر ذكى خفيف الحركة، كثير الحيلة. فيفسح بذلك الطريق للبطل الأول كى يقوم بأعماله البطولية الخارقة ضد كل من يقف مناوئا للعدل والنظام ومصالح الأمة. وكثيرا ما تنتهى أحداث السيرة بميلاد البطل الجديد الذى يولد من البطل القديم لكى يستمر بأفعاله البطولية فلا تعود الحياة إلى الوراء.

لقد أخضع الفكر العربى كل شئ إلى التصنيف؛ فصنفت العلوم تصنيفا دقيقا، بل صنفت أنماط الناس وكتب عن كل صنف، فظهرت الكتب فى أخبار الظرفاء والأذكياء، وفى أخبار الماجنين والمغفلين والحمقى والطفيليين. وعلى هذا النحو ظهرت كتب تتناول الحيوان وعجائب المخلوقات، وكتب فى خصائص البلدان، إلى غير ذلك من الكتب التى تختص بظواهر الحياة كافة.

على أن توصل الفكر العربى إلى عمليات التصنيف الدقيقة لم يكن من قبيل المصادفة، بل كان نابعا من نمو إدراكى فى اكتشاف العلاقة بين الشكل الظاهرى والتكوين الخفى، ثم بين التكوين الخفى والوظائف التى يقوم بها الشئ. وقد أدى هذا الإدراك إلى التمييز بين العضوى وغير العضوى؛ فالعضوى هو الشئ المرتبط بالحياة، وهو الذى ينمو وينتج، وذلك على نقيض غير العضوى، الذى إن ترك وحده دمر وقتل. ومن خلال تشريح طبائع النفس الإنسانية اكتشف مافيها من عناصر تساعد على التدمير وأخرى تساعد على البناء.

فالأشياء إذن لاتدور فى حركة مفتوحة كلية، بل إن كل شئ له نظامه وإن التحم مع الأشياء الأخرى ليعبّر عن وحدة الكون. وهكذا انشغل الفكر العربى بالشكل والجوهر، وأصبح مفهوم الإنسان الحقيقى هو كل من صنع صناعة مميزة أو قال قولا (بخاصة فى الشعر) لم يقل من قبل. وليس «الانشغال بموضوع السرقات الشعرية سوى تعبير عن اكتشاف الفردية بقدر اكتشاف الكلية. فهذا يسرق من ذلك؛ يسرق معنى أو يسرق لفظا، ولكن النظر لايمل،

برغم ذلك، من اكتشاف الفردية فى التعبير ومن اكتشاف التمايز بقدر اكتشاف التشابه. فالتعبير إذن قديم وجديد، والكلمات أقدم من أى ذاكرة. وهى تتكرر جيلا بعد جيلا لأن جذورها ممتدة فى التكوين العضوى الأصلى للغة.

هناك إذن منبع تستمد منه الأشياء، وهى فى انطلاقها تتماثل وتختلف وتتنوع، وعلى الإنسان أن يدرك التشابه والتماثل والتنوع فى إطار الوحدة.

ولكى يدرك الإنسان ذلك لابد أن يتجاوز نفسه إلى حيث تتكاثر الأشياء وتتبعثر عبر الأزمنة، لكى يجد نفسه مبتدئا من نقطة الصفر، فيبحث لنفسه، بوصفه كائنا عاملا، عن نظامه الخاص به، وعند ذاك يجد نفسه فى النهاية ملتحما مع القانون الكونى. يقول الشهرستانى فى هذا المعنى:

«وللمعنى صعود من المحسوس المسموع إلى المعقول المعلوم، صعودا من الكثرة إلى الوحدة، ونزول من المعقول المعلوم إلى المحسوس المسموع، نزولا من الوحدة إلى الكثرة. والعرفان مبتدئ من تفريق ونفض، وترك ورفض، ممعن فى جمع هو صفات الحق، للذات المريدة للصدق، ثم انتهاء إلى الوحدة، ثم وقوف. وهذا من حيث الصعود. والعرفان مبتدئ من توحيد وتفكير، وتمييز وتصوير، ممعن فى معرفة هى معرفة صفات الخلق، ثم انتهاء إلى الكثرة، ثم وقوف، وهذا من حيث النزول[1].

(١) أبو محمد على بن أحمد بن حزم الأندلسى: الفصل فى الملل والأهواء والنحل، الرياض، دار عكاظ للنشر والتوزيع ١٩٨٢، ص ١٣١.

هذا الاتجاه فى الإدراك والفكر الذى أخذ يتسرب فى الحياة العربية الإسلامية منذ زمن مبكر، ثم تأكد فيما بعد بوصفه أسلوبا فى تناول الأمور، كان يحكم الحياة العربية لدى الخاصة والعامة، مع الفارق فى التركيز على معطيات هذا الإدراك، وطريقة توجيهها.

ولا غرابة فى ذلك، فقد كانت الثقافة تسير فى حركة دائرية صاعدة هابطة على الدوام.

(٥)

ولدينا نص مهم للجاحظ أورده فى كتابه الحيوان عند حديثه عن عفوية الذيوع والشهرة لشخص ما دون آخر، أو ذيوع شعر دون شعر، أو مثل دون مثل، يقول الجاحظ: «وكذلك حظوظ الفرسان. وقد عرفت شهرة عنترة عند العامة ونباهة عمرو بن معد يكرب. وضرب الناس المثل بعبيد الله بن الحر وهم لا يعرفون، بل لم يسمعوا قط بقتيبة بن الحارث بن شهاب، ولا ببسطام بن قيس، وكان عامر بن الطفيل أذكر منهما نسبا»(٢).

ثم يستمر الجاحظ فى كلامه عن هذه الظاهرة محاولا أن يجد لها علة فيقول: «والعامة لم يصل ذكر هؤلاء إليهم إلا من قبل الخاصة، والخاصة لم تذكر هؤلاء دون أولئك، فتركت تحصيل الأمور والموازنة بين الرجال، وحكمت بالسابق إلى القلب على قدر طباع القلب وهيبته، ثم استوت علل العامة فى ذلك وتشابهت».

(٢) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، حـ ٢ ١٩٦٥، القاهرة عيسى الحلبى، ص ١٠٣، ١٠٤.

إن نص الجاحظ مهم من حيث إبرازه للنقاط الآتية:

أولا: على الرغم من تقسيم الجاحظ الناس من حيث مستوياتهم الثقافية. بطبيعة الحال، إلى خاصة وعامة، فإن قنوات التوصيل بين الخاصة والعامة كانت مفتوحة.

ثانيا: على الرغم من اتفاق العامة مع الخاصة فى الحكم على الأمور والموازنة بين الرجال وفقا لميولهم وأهوائهم، فإن الخاصة تختلف فى كثير أو قليل فى آرائهم، فى حين أن العامة تستوى فى عللها وتتشابه.

ثالثا: أن السبب وراء الشهرة، سواء عند العامة أو الخاصة. يرجع، من وجهة نظره، إلى علل خفية وإلى الجدود والحظوظ.

على أن الجاحظ يمتد بهذه الظاهرة، ظاهرة تعلق الخاصة والعامة ببعض النماذج من الشخصيات دون البعض الآخر، فيعزوها مرة أخرى إلى كلف الناس بمآثر العرب فى الجاهلية أكثر من مآثر العرب فى الإسلام. ثم يعلق على ذلك بقوله: «وهذا أيضا ينبئك أن الأمور فى هذا على خلاف تقدير الرأى، وإنما تجرى فى الباطن على نسق قائم وعلى نظر صحيح، وعلى تقدير محكم .. وإلا فما بال أيام الإسلام ورجالها لم تكن أكبر فى النفوس وأجل فى الصدور من رجال الجاهلية، مع قرب العهد وعظم خطر ما ملكوا، وكثرة ماجاءت به أنفسهم، ومع الإسلام الذى شملهم، وجعله الله تعالى أولى بهم من أرحامهم.

ولو أن جميع مآثر الجاهلية وزنت به، وبما كان فى الجماعات اليسيرة من رجالات قريش فى الإسلام، لأربت هذه عليها أو لكانت مثلها[1]».

وهنا نرى أن الجاحظ يسجل الظاهرة من زاويتين: الأولى اشتراك الخاصة والعامة فى تأكيد القيم من خلال نماذج إنسانية تثبت فى النهاية بوصفها علامات على هذه القيم. والفرق بين العامة والخاصة، أن العامة تثبت بعض النماذج دون غيرها، كما أنها تتفق فى تقييمها لهذه النماذج. وسواء كان النموذج قد هبط إلى العامة من الخاصة، أم كان نابعا من أنفسهم، فالعملية تنتهى إلى ميل العامة لنموذج بعينه، واتفاقهم على رأى موحد فيه.

أما الزاوية الثانية، وهى الأغرب، فهى أن يكون الاحتفاء بمآثر الجاهلية أكبر من الاحتفاء بنماذج الإسلام. ولا يسع الجاحظ عندئذ إلا أن يسلم بأنه لابد أن يكون وراء ذلك عله تقوم على نسق قائم، وعلى نظر صحيح، وعلى تقدير محكم.

على أننا نرجع كلتا الظاهرتين، ظاهرة تأكيد العامة لنموذج من الماضى البعيد وليس من الماضى القريب، إلى حركة الحضارة الخفية التى تقوم على التواصل من الماضى الذى ترك نصوصا احتفظت بها الذكرة إلى الحاضر.

وقد كانت النصوص التى وصلت إلى الإنسان العربى المسلم عن العصر الجاهلى كثيرة. وقد ظلت هذه النصوص تروى إلى أن دونتها

(١) المرجع السابق نفس الصفحة.

الخاصة، كما ظلت العامة تحتفظ بها فى ذاكرتها عن طريق الرواية. وعندما تتأكد عملية التواصل، يستمد الإنسان من ذاكرته ما لا يتعارض مع فكرة وسلوكه الجديدين، بل مايجده مؤكدا لدينه الجديد. وكل النماذج العربية الجاهلية التى احتفت بها العامة والخاصة كانت تمثل قيما قديمة عند العربى؛ وهى القيم التى نماها الإسلام فيما بعد، وهى الفروسية والشجاعة والشهامة، والإيثار والكرم، وإغاثة الملهوف، وحماية المرأة؛ وهى القيم التى انضمت فيما بعد تحت مفهوم الفتوة. وقد كان هذا تبريرا كافيا لزحزحة النماذج الممثلة لهذه القيم عبر الذاكرة، من الجاهلية إلى الإسلام.

وقد كان كل هذا يتم من خلال اللغة؛ فالحضارة فى النهاية تترجم إلى مجموعة من النصوص التى تكون المخزون الثقافى للإنسان، والتى يستعين بها فى عملية التذكر. وحيث أن هذه النصوص تمثل فى النهاية تجارب جماعية، فإن ما يثبت منها لابد أن يسبقه اعتراف جماعى بقيمته، بوصفه تجارب صالحة للحاضر كما كانت صالحة للماضى؛ أى أن مايثبت من رصيد النصوص لابد أن يكون له كيان فى لغة الجماعة؛ ولهذا فإنه سرعان مايحال إلى ميكانيزم التذكر، وعندئذ يمكن أن يقال إن الحادثة أو الشخصية قد سجلت فى ضمير الجماعة، أى أنها أصبحت مكونا من مكونات الحضارة.

على أنه ماتزال هناك مشكلة بالنسبة لهذه النصوص يثيرها المفهوم الحضارى بوصفه بناء آليا يحكم جمع المعلومات فى ضمير الجماعة

وينظمها ويحفظها. وهذه المشكلة ترتبط بقدرة هذه النصوص على الدوام. فما الذى يبقى من هذه النصوص وكيف يبقى؟ وما الذى ينسى ولماذا ينسى؟ أما ما يبقى من النصوص ويكون قابلا للدوام، فهو النص المتحكم فى بناء المجتمع لاحتوائه على قيم متحكمة فيه. ولكن هذا النص نفسه لابد أن يكون من المرونة بحيث يقبل التغيير فى الوقت الذى يحتفظ فيه بأصالته بوصفه نصا قديما. وأما ما ينسى فهو ما يحتوى على شفرة فقدت مغزاها أو قيمتها فى نظام الجماعة.

وإذا كان الجاحظ قد أورد ذكر عنترة ضمن الأسماء التى حظيت بنصيب من الشهرة، فإن اسم عنترة هو الذى يستوقفنا، لأن شعبية عنترة فى زمن الجاحظ على الأقل تعنى أن النصوص حول عنترة أخذت تتراكم من الجاهلية حتى عصر الجاحظ. وهذا يعنى كذلك أن هذه النصوص وغيرها هى التى امتدت بسيرة عنترة حتى تجمعت فيما بعد فى السيرة التى عرفت باسمه. وليست هذه النصوص نصا واحدا ظل يروى بحذافيره دون تغيير على نحو ما وصلنا شعر عنترة، ولكنها نصوص مختلفة، وظفت فيها اللغة فى الجمع والربط وتحريك المعنى فى الإتجاه المناسب للعصر، حتى أصبحت بطولة عنترة أشبه بالظاهرة الكونية التى تجمع بين نظام العالم الكبير وهواجس العالم الصغير، عالم الإنسان.

ولم تفعل اللغة هذا الفعل إلا بعد أن تخطت حاجز الخبر القصير الذى تقرؤه فى كتب التراث التى كتبت عن عنترة، إلى الروايات

المسهبة المتنوعة، حيث أدت اللغة وظائفها الثلاث: المواضعة والاطراد والدلالة.

فهناك تواضع على شخصية عنترة ومقوماته بين جميع النصوص كما أن هذه الشخصية تتأكد على الدوام مع اطراد الأخبار عنها.

ولكن عندما تتولد من الأخبار حكايات تقبل الإضافة والتحوير فى العصور المختلفة، عندئذ تكشف اللغة عن دلالات جديدة. على أن هذه الدلالات الجديدة مهما كثر توليدها تظل فى علاقة تقاربية مع الدلالات الأولى للنصوص الإخبارية الأولى. ومع ذلك تظل الفروق بين النصوص الإخبارية والحكايات المتأخرة واضحة. وأول هذه الفروق أن الحكاية المروية تحتفظ بمرونة ذاتية تجعلها قابلة لأن تحكى من جديد فى كل مرة، الأمر الذى يكسبها طاقة توليدية على مر الزمن، ويجعلها متجددة على الدوام، أى يكون لها وجود متجدد فى الأبعاد الزمانية والمكانية. وثانى هذه الفروق أن الخبر إما أنه يحكى الكلام الذى سمع من قبل، أو يحول الأفعال المأثورة إلى كلام. وهو فى كلتا الحالتين لا يغرب عن الأصل كثيرا. أما الحكاية، فهى تستدعى الغائب أولا، ثم إن راويها يعد ـ من خلال الأداء ـ منجزا للحدث الكلامى، وليس مجرد ناقل له. ومن هنا يأتى تأثير الحكاية وقابليتها لأن تروى على الدوام. وثالث هذه الفروق يتمثل فى أن الخبر يقوم على إلغاء الحقيقى واستحضار الغائب، فى حين أن الحكاية تتحدث عن الغائب الحاضر معا.

ومهما يكن من أمر، فإن النصوص المرتبطة ببطولة عنترة تواصلت على النحو الآتى:

أولا: مرحلة الحضور الكامل لعنترة متمثلا فى شعره. ولم يكن عنترة شاعرا فحلا ذا بعد واحد؛ فهو لم يكن صوت قبيلته، شأنه شأن غيره من شعراء القبائل الفحول، كما أنه لم يكن من الشعراء الصعاليك الذين عبّروا عن تفردهم بعيدا عن قبائلهم، بل كان منتميا لقبيلته وغير منتم فى الوقت نفسه؛ كان منتميا بروحه لقبيلته، ولكن قبيلته كانت تأبى عليه أن يكون منتميا لها انتماء كليا، بل فرضت عليه أن يكون عبدا خادما للأسياد ومن بينهم أبوه. فمشكلته إذن لم تكن مشكلة اجتماعية على المستوى المحلى فحسب، بل كانت مشكلة إنسانية على المستوى الإنسانى الكلى. ولم يكن حبه لابنة عمه عبلة ورفض عمه للزواج بها سوى جزء من هذه القضية الكلية.

ولهذا فقد وظف هذا الحب فى خدمة قضيته، وكان ـ من ثم ـ عاملا من عوامل شهرته.

وفى إطار هذه المشكلة المعقدة كان عنترة حاضرا حضورا كليا فى شعره، فى حين كان شعره معبّرا عن غياب قبيلته، القضية إذن تتمثل على النحو الآتى:

الفرد فى مواجهة الجماعة

الفرد	الجماعة
حضور	غيـــاب

والدلالة هنا مباشرة، تكشف عن أن الجماعة تدير ظهرها لمطالب الفرد الممثل لأقلية لها المطالب نفسها. وهذه المطالب حق عادل، بدليل ذيوع شعر عنترة، بل انتحال الشعر عليه فيما بعد، الذى يبالغ

فى فروسيته وقوته التى قد تصل إلى حد قوة الوحوش الكاسرة وشراستها.

ثانيا: المرحلة التى يحكى فيها عن عنترة فى التراث العربى فى شكل إخبارى؛ وهى مرحلة غياب لكل من الفرد صاحب المطلب، والجماعة التى تتنكر لمطلبه.

ومع ذلك فإن عنترة حاضر من خلال الرواية ومن خلال شعره الذى يستشهد به. فهذه المرحلة تتمثل كذلك على النحو الآتى:

الفرد فى مواجهة الجماعة

حضور وغياب غير جدلى، حيث أن صوت الراوى خافت من ناحية، كما أنه يتوارى وراء الرواية من ناحية أخرى. وتظل الدلالة مباشرة، حيث أن الخبر يحكى بأسلوب مباشر قصة عنترة.

المرحلة الثالثة: وإذا سلمنا مع الجاحظ بأن أخبار عنترة وصلت إلى العامة عن طريق الخاصة على حد تعبيره، فإن المرحلة الثالثة تتمثل إذن فى تلك الروايات التى كانت تتناقل شفاها حول عنترة، مؤكدة انشغال الناس بقضيته من ناحية، وبطولته فى حل مشكلته من ناحية أخرى.

على أن الروايات التى كانت تحكى عن عنترة أو غيره، كانت ترتبط بصنعة القص بصفة عامة لدى الشعب العربى؛ إذ كانت الرغبة فى الاستماع تجرى وراء قول الشاعر:

فاتنى أن أرى الديار بطرفى .. فلعلى أعى الديار بسمعى

بقدر ما كانت الرغبة فى التأمل جريا وراء الحكمة القائلة: لأطيب من النظر فى عقول الرجال. لقد كان من الممكن أن يكون وراء كل موقف حكاية، وكانت كل حكاية تحمل من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع، أو لنقل حركة الفرد فى إطار الحركة الدينامية للمجتمع. وفضلا عن هذا، فإنه فى إطار المفهوم الدينى والحضارى السابق، كان القص يقف بالإنسان العربى على عتبة بين الطبيعى وما فوق الطبيعى، أو هذا العالم والعالم الآخر، أو المحدود والمطلق. وحيث أنه يرفض أساسا أن يلغى إحساسه بالعالم الآخر مهما يكن انتماؤه للواقع، إذ كان يرى وراء كل ظاهرة مرئية ظاهرة أخرى خفية، فقد كان القص يقدم إليه ذلك المعيار الآخر القريب الذى يربطه بواقعه. وقد كان رصيده من التذكر من الوفرة بحيث كان يسعفه فى أن يجد فى ركامه الهائل مادة تضع له المجهول إلى جانب المعلوم.

وعندما تكون الوسيلة فى نقل هذه المادة وغيرها هى الرواية، فإنها سرعان ما تنتشر وتفعل فعل السحر فى لم شمل الجماعة فى بنية ثقافية واحدة، وفى رؤية كونية موحدة. ويمكننا أن نقول أنه من خلال الدائرة الثقافية الواسعة التى كان القص والروايات الشفاهية بعامة يمثلان أهم معلم من معالمها، تحدد نمطان من المعرفة: المعرفة الدلالية للأشياء؛ والمعرفة الموسوعية. وتتحدد الأولى بتعريف الشئ مع إبراز علاقته بغيره، كما تتحدد الثانية بهذا الرصيد الهائل من المعرفة المسبقة، التى كان الإنسان يختزنها من الماضى وينقلها إلى الحاضر. وفى إطار هذه المعرفة الموسوعية تتحدد مجموعة من الرموز التى تعد

علامات لمعارف ضمنية، تربط الجماعة بعضها ببعض من ناحية، فى حركة فكرية وثقافية واحدة، كما أنها توجه النصوص المتناقلة من الحسى إلى المعنوى، ومن الخاص إلى العام، ومن الجزئى إلى الكلى، من ناحية أخرى.

لم تكن العامة أو المجتمع الشعبى، كما نسميه اليوم، مجرد مستقبل، كما يرى الجاحظ، بل كان مستقبلا ومرسلا معا؛ إذ لم يكن الكثير من المادة المعرفية الهائلة التى ظلت تدون فى كتب التراث العربى حتى عصور متأخرة، لم تكن فى أصلها سوى مادة ثقافية هى ملك للخاصة والعامة؛ فقد تنتقل من الخاصة إلى العامة، أو من العامة إلى الخاصة. فالعملية دائرية، والكل متفتح لاستقبال المعرفة.

ونعود إلى الروايات التى كانت العامة تتناقلها عن عنترة، لنجدها تتراكم فى النهاية، مكونة شكلا قصصيا متكاملاً، هو ماسمى اصطلاحا بالسيرة؛ إذ أصبحت السيرة نمطا بعينه من القص له خصائصه المحددة. أما الروايات الشفاهية السابقة على السيرة، فليس من السهل الاهتداء إليها، اللهم إلا إذا نظرنا إلى الأخبار المدونة بوصفها مرحلة نهائيا لروايات شعبية متناثرة.

على أن العامة ظلت تحتفظ برواياتها الشفاهية حتى تجمعت فى السيرة كما قلنا.

فإذا حاولنا أن نمتد بفكرة غياب البطل وحضوره فى الروايات المتتابعة على مر العصور، فإننا نجد أن السيرة تمثل جدلية الغياب والحضور فى أقوى مظاهرها.

فالسيرة لم توجد بدون راو يرويها، والراوى لايكون له وجود بدون جماعة تلتف من حوله لتستمع إلى روايته. وهنا نجد أن حضور البطل التاريخى مع جماعته فى الماضى، يستبدل به حضور الراوى مع جماعته فى الحاضر.

ولكن الراوى، فى الوقت نفسه، ليس هو البطل، بل هو شاهد عليه وعلى عصره؛ وهى يشهد على ذلك أمام جمهور المستمعين إليه. ودلالة هذه العملية الأدائية أن هناك عصرا متأخرا يشهد على عصر متقدم. وهذا العصر المتأخر يعانى من المشكلات ما يتطلب استدعاء ما يماثل مشكلاته. بل يتطلب بطلا لحلها شبيها ببطل الماضى.

أما من حيث اللغة التى تؤدى بها الرواية، فلا تقوم كلية على أساس استخدام ضمير الغائب، بل يقف ضمير المتكلم مع ضمير الغائب على قدم المساواة. والمتكلم هو البطل مع جماعته. ومعنى هذا أن البطل حاضر مع جماعته فى المشاهد الأساسية.

وهنا تتمثل جدلية الحضور والغياب فى قمتها على النحو الآتى:

* عصر تاريخى حاضر يشهد على عصر تاريخى غائب.
* عصر تاريخى غائب وحاضر معا.
* البطل وجماعته غائبان وحاضران.
* النص حاضر بين الراوى والمتلقى.

النتيجة :

١ ـ تفاعل تام بين الماضى والحاضر، فى الوقت الذى يقدم فيه الماضى دفعة للحاضر والمستقبل.

٢ ـ المتلقى مستقبل ومرسل معاً؛ إذ هو شريك فعال فى عملية الأداء.

(٦)

وإذا كنا قد ركزنا الكلام حول السيرة عنترة، فذلك لوضوح امتدادات رواياتها من الجاهلية حتى العصر الحاضر، كما سنرى فيما بعد.

ولكن سيرة عنترة التى دونت بعد أن اكتملت، لم تكن السيرة الوحيدة التى نشطت روايتها فى عصر ازدهار رواية السير الشعبية، وهو العصر المملوكى وما بعده، بل شاركتها فى ذلك سير أخرى نسجت على منوالها. وربما تكاملت السير جميعا على منوال واحد فى وقت واحد.

لقد كان عصر المماليك عصر امتداد لظاهرة الفتوة، بل تأكيد لها، وذلك لدورها فى الإنتصار على الصليبيين الذين اشتد ساعدهم وتطاولهم على البلاد العربية بعد وفاة صلاح الدين الأيوبى. فلما استطاع الظاهر بيبرس أن يهزمهم هزيمة منكرة فى موقعة المنصورة الشهيرة فى عام ٦٤٧ هـ، وأن يقضى بذلك على تواجدهم قضاء كليا، كان هذا يعنى أن الشعب العربى وجد البطل الحى الذى يعد

فى بطولته وفعاله القومية امتدادا للبطولة القديمة الممثلة فى عنترة. وعندما تتم عملية إدراك التماثل بين البطلين، وعندما ينزع الإدراك الجمعى الواعى لأن يحكى عن بطولة الظاهر بيبرس، فإن سيرة الظاهر بيبرس سرعان ما تكتمل من خلال احتذائها للنموذج الروائى المعد من قبل، الممثل فى سيرة عنترة، وفى سيرة الأميرة ذات الهمة، التى اتخذت من المعارك العربية البيزنطية مهادا لها.

إن كل سيرة من هذه السير تحكى عن نموذج بطولى يسعى فى بداية الأمر إلى تحرير ذاته من القيود التى تعوق حركة بطولته على المستوى القومى.

فإذا تم له ذلك سعى إلى تحرير الشعب من كل مايكيل مسيرته الحضارية، سواء كان ذلك فى الداخل أو فى الخارج.

وأهم ما يلفت النظر فى هذه السير الثلاث، أن كل سيرة، على الرغم من تجاوزها الزمان والمكان اللذين عاش فيهما البطل، تظل تحتفظ للبطل بدوره فى إطار حقبة تاريخية محددة، فتفسح بذلك المجال لنماذج بطولية أخرى تمتد بعملها إلى حقبة تاريخية تالية. فإذا كانت سيرة عنترة قد امتدت ببطولته حتى وصلت بها إلى أسبانيا وشمال أفريقية، على نحو يشير إلى الإضافات التى دخلت على السيرة فى عصور متأخرة، يظل دور عنترة مختصا بحقبة ما قبل ظهور الإسلام.

ثم تأتى سيرة الأميرة ذات الهمة لتغطى حقبة تاريخية حاسمة أخرى، هى حقبة صراع العرب مع البيزنطيين، من أواخر العصر

الأموى حتى عصر الواثق بالله، موظفة نموذجين آخرين هما عبد الوهاب والسيد البطال. وعلى الرغم من أن أفعال هذين البطلين قد امتدت كذلك إلى أسبانيا وشمال أفريقية، فإن دورهما التاريخى فى السيرة لا يتعدى صراع العرب والبيزنطيين.

ثم تتواصل الأدوار البطولية بعد ذلك فتلتحم ببطولة الظاهر بيبرس بطل الحروب الصليبية. وكأن الحس الجمعى العربى أراد أن يؤكد بذلك أن البطولات العربية الإسلامية ليست مقصورة على عصر دون عصر، بل هى تبرز فى كل عصر، وهى متواصلة تواصل التاريخ.

على أن هناك سيرتين أخريين كان لهما من الذيوع والانتشار مثلما كان للسير الأخرى، ونعنى بذلك سيرة الزير سالم وسيرة الهلالية. ولابد لنا من وقفة عند هاتين السيرتين، لنميز دور الأبطال فيهما عن دور الأبطال السابق ذكرهم.

فمن المعروف تاريخيا أن قبيلة بنى هلال بدأت فى النزوح من نجد فى القرن الخامس الهجرى إثر حادث الجفاف والقحط الشديدين اللذين أضيرت بهما البلاد. وكان من الطبيعى أن تنزح القبيلة إلى حيث يوجد المرعى أو ما يحفظ لها بقاءها. وكانت كلما انتقلت القبيلة إلى مكان به مرعى فى قلب الجزيرة العربية، حوربت بوصفها قبيلة غازية مهددة لأصحاب الأرض الأصليين. وفى النهاية قررت القبيلة أن تنزح برمتها إلى تونس الخضراء. حيث يسكن الزناتية الذين يرجعون فى أصلهم إلى قبيلة حمير. وكانوا قد استقروا فى تونس الخضراء منذ زمن ودانت لهم البلاد، وعلى الرغم

من صلة القربى بين الهلالية والزناتية، فإن الأمر لا يخرج عن أن هناك قبيلة متبدية تغزو أخرى مستقرة متحضرة؛ وإذا كان من حق الجماعة المغزوة أن تدافع عن نفسها، فإن من حق القبيلة الغازية أن تدافع عن بقائها. ومن هنا كان الصراع الذى ولدت منه السيرة الهلالية.

هذه الحقائق تاريخية، وقد سجلها ابن خلدون فى مقدمته.[1] وأكدها المؤرخون والأدباء فيما بعد.

على أن هناك حقائق تاريخية أخرى حدثت فى الجزيرة العربية قبل الإسلام وترتبط بالصراع الذى دام أربعين عاما بين قبليتى بكر وتغلب فيما عرف بحرب البسوس. وقد خلفت هذه الأحداث أثرها فى سيرة الزير سالم، التى تمتعت بالانتشار على نحو ما تمتعت به سيرة الهلالية. ولما كانت الأحداث فى سيرة الزير سالم تشبه فى بنيتها أحداث السيرة الهلالية، ومن حيث أن الصراع فى كلتا السيرتين دار بين أبناء الأرومة الواحدة، ومن ثم لم يسفر إلا عن تدمير الفرد والجماعة معا، فإن هناك من الباحثين من يرى أن سيرة الزير سالم تعد جزءا ممهداً للسيرة الهلالية، أو هى على الأقل مرهصة بأحداثها.

وهنا تختلف صورة البطل فى هاتين السيرتين عن صورته فى سيرة عنترة والظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمة. فالبطل فى السير الأخيرة هو البطل الأوحد، وهو الزعيم الذى ينجح فى لم شمل

(١) ابن خلدون ـ المقدمة ص ١٥٠.

الجماعة، وهو الفارس المستوعب لمشكلات الجماعة، الذى يحس بما يتهددها على المستوى القريب والبعيد، والداخل والخارج. وهو البطل ذو المقدرة البطولية الخارقة، التى تضمن الانتصار له ولقومه فى النهاية. وأخيرا هو البطل المحتضن للقيم الدينية، والساعى إلى تحقيق قيم حضارية جديدة تحل محل القيم القديمة. أما أبو زيد والزير سالم، فهما يقفان محاصرين بمعوقات جماعية تحول كلية دون توجيه البطولة الوجهة الصحيحة.

إن البطل الأول بطل حر، فى حين أن البطل الثانى بطل مقيد؛ ولابد أن يعيش البطلان معا فى ضمير الجماعة من أجل صحوتها. فإذا كان البطل الحر يوقظ فى الجماعة الإحساس بمسؤوليتها لمواجهة الحاضر من أجل المستقبل، ومن ثم فإنه لابد أن يكون ممتصا لقيم الجماعة وطموحاتها بقدر ما يكون حرا ومثاليا فى أفعاله البطولية، فإن البطل الثانى لا يستطيع أن يحقق ذلك، لأن الجماعة تستوقفه بين الحين والآخر، وتجره إلى متاهات انقساماتها وتستثير فيه حمية الأخذ بالثأر. ولا يفيق الفرد والجماعة إلا بعد أن يكون كل شئ قد دمر حتى النهاية. وهذا البطل، شأنه شأن البطل الأول، يقبع فى الماضى، ولكنه سرعان مايثير إدراك التماثل بين الماضى والحاضر، ومن ثم فهو يثير الخوف والقلق من أن يحدث فى الحاضر ما حدث فى الماضى.

حقا إن هاتين السيرتين تفيضان فى شرح الأسباب التى حدت بالأبطال إلى الانقسام على أنفسهم، وإلى ترك بذرة الشر فيهم تنمو إلى أن أصبحت شيطان ماردا، يعبث بدون حدود. ولكن السيرتين،

فى تصويرهما الطبيعى للأحداث ودقائق الحياة وتفاصيلها، وفى تفجيرها للنزعات الإنسانية المدمرة، تصلان بالقارئ أو المستمع فى النهاية إلى الإحساس المرير بتفاهة الأسباب التى لا تتناسب مع النتيجة المؤسفة بأى حال من الأحوال.

ففى قصة الزير سالم كان الصراع بين القيسية واليمينة. واستطاع الملك التبع اليمانى أن يفرض نفوذه على القيسية ويقتل زعيمها ربيعة التغلبى.

وتحركت القيسية للأخذ بثأر زعيمها فقتل كليب التبع اليمانى. واستطاع من بعد ذلك أن يجمع شمل قومه وأن يحكمهم حكما مستبدا. ويلى هذا قصة الغدر المعروفة التى قامت بها أخت الملك تبع، والتى تسمى فى السيرة البسوس أو الدسوس، فاستطاعت أن توقظ الأحقاد النائمة بين أبناء العمومة من بكر وتغلب، فكان أن قتل جساس كليبا زوج أخته الجليلة. وعندئذ انطلق مارد الحقد من قمقمه ليثير الرعب ويعمل القتل بين الطرفين، إلى أن تمكن الزير سالم بعد أحداث مثيرة من أن يقتل جساسا بمساعدة الجرو ابن أخيه كليب من الجليلة. ثم انفرط عقد الجماعة فيما بعد وتشتتوا فى بقاع مختلفة.

إن الخطر الخارجى ماثل فى هذه السيرة، كما هو ماثل فى سيرة عنترة وسيرة الأميرة ذات الهمة وسيرة الظاهر بيبرس. ولكن الأبطال فى هذه السيرة لم يدركوا بعد هذا الخطر وأثره فى حاضرهم ومستقبلهم؛ ولهذا فإن الجماعة لم تجتمع قط تحت لواء بطل تنصره

فينتصر لها ويخلصها من هذا التهديد الخارجيّ، ويدفع الحياة بعد ذلك إلى الأمام، بل إنها على النقيض أثارت فيه روح الكراهية والبغضاء إزاء أبناء جلدته، فاتجهت بطولته وجهة خاطئة نحو الداخل، بدلا من أن توجه نحو الخارج.

ومن ناحية أخرى، فإن البطل لم يستطع أن يتحرر قط من نزعاته الشخصية كما هو الحال مع كليب، كما لم يستطع أن يتحرر من قيد الماضى البغيض، وهو الأخذ بالثأر، كما هو الحال مع الزير سالم، ووسط هذه التناقضات على المستوى الفردى والجماعى، تفسخت قيم البطولة، وضاع الحاضر والمستقبل.

وتعود هذه الأحداث فتتكرر فى شكل آخر فى السيرة الهلالية. لقد كان الدافع إلى هجرة بنى هلال ملحا، بل إن الهجرة كانت إجراء مشروعا، إذ كان التهديد من الطبيعة، وليس بسبب قوة بشرية، ومن هنا كان الإجماع على الهجرة. وكانت لدى بنى هلال طاقات هائلة من البطولات التى يمكن أن تحمى أبناء القبيلة فى أثناء رحلتهم الطويلة الشاقة. وفضلا عن هذا فإن الجماعة ارتضت التنظيم الجماعى غير المستبد، الذى رسمه رؤساء القبيلة عندما وزعت مناصب القيادة قبل أن تبدأ الهجرة، بين قاض يحكم بالعدل، وهو القاضى بدير، ورئيس عرف باعتداله وهو السلطان حسن، وبطل محارب متوازن هو أبو زيد. ويتم هذا التشكيل القيادى بإشراك عنصر النسائى عرف بمشورته اللماحة ساعة الملمات، كما عرف بقدرته على إثارة النخوة بين القوم. وتمثل فى الجازية، التى خصص لها ثلث المشورة.

وبهذا التشكيل الجماعى المنظم بدأت رحلة بنى هلال. وكانت القيادة قد تركت حماية مؤخرة الجماعة وما تحمله معها من بقايا متاع وحاشية لبطل استبعد عمدا عن التشكيل الأساسى للقيادة لخطورته، وذلك هو دياب بن غانم. وأسرّها دياب للقوم، فكان القوة المدمرة للجماعة فيما بعد. وهنا تبدو البطولة الإيجابية ناقصة؛ إذ أنها عجزت عن إخماد الشر أو محاصرته على الأقل بل أنها أفسحت المجال لدياب لكى ينشر شره فى كل مكان. وتشير السيرة إلى هذا النقص برمز له دلالته القوية، وهو أن أبطال بنى هلال رضخوا للنبوءة التى قالت إن ديابا وحده هو الذى سيقضى على الزناتى خليفة حاكم تونس. وليس هناك أبلغ من هذا فى الإشارة إلى أن الأبطال أبطلوا عمل عقولهم ومداركهم عندما ارتضوا حكم النبوءة. وكان معنى الاستسلام للنبوءة، الاستسلام بطبيعة الحال للقوة الشيطانيةالمدمرة.

فلما نجح دياب فى القضاء على الزناتى خليفة، أشهر سيفه فى وجه قبيلته، ولم يتركها إلا بعد أن دمرها عن آخرها، ثم دمر نفسه فى النهاية، إذ سقط الجميع قتلى واحدا تلو الآخر.

وهنا يبرز معنى البطولى الناقصة؛ إنها البطولة المقيدة بقيد لاتستطيع الفكاك منه؛ فقد يكون القيد من داخل البطل، كما هو الحال فى كليب، وقد يكون تعلقا بقيم قديمة بالية، كما هو الحال فى الزير سالم، وقد يكون عجزا من البطل فى الاعتماد على نفسه، وعجزا منه فى إعمال فكره فيما هو أبعد من قدمه، كما هو الحال فى أبى زيد وأقرانه.

ومعنى هذا أن التكوين الجماعى للهلاليين كان ينقصه البطل النموذجى المحطم لكل القيود، مثل عنترة أو الأميرة ذات الهمة.

هذا من ناحية الهلالية. أما من ناحية الزناتية حكام تونس، فهم الذين وقع عليهم الغزو، وكان هذا مبررا كافيا لقيامهم بالدفاع عن أنفسهم وعن أرضهم، بخاصة بعد أن أدركوا أن القبيلة الغازية كانت تتطلع، بعد أن اشتد ساعد دياب بن غانم، إلى أن تمسك بمقاليد الأمور فى تونس بعد أن تطيح بحكم الزناتى خليفة. ومع أن الزناتية كانوا يعيشون حياة الاستقرار والتحضر التى تؤهلهم لطرد الغزاة، أو على الأقل لإخضاعهم للسلطة الحاكمة، فقد أخفق الزناتى خليفة كلية فى تحقيق أى من الهدفين. ولا يرجع السبب فى هذا إلى غياب البطل الفرد، فقد دوخ الزناتى خليفة نفسه أبطال بنى هلال، ولكن السبب يرجع إلى نمط الحكم فى تونس؛ إذا كان الحكم يقوم على أساس حكم الفرد وغياب الشعب. وهذا ما تصوره السيرة بدقة عندما جعلت الزناتى خليفة يعيش متحصنا فى قلعته، وليس هناك من صوت يبادله الرأى سوى رأى وزيره العلام. وعندما يعجز الزناتى عن التماس المشورة يلوذ بالنبوءة كذلك، ويصدقها، كما حدث مع بنى هلال، وتكون النتيجة أن يقتل الزناتى خليفة بيد الشر الممثل فى دياب.

وتنتهى السيرة بأن تقول كلمتها، بأنه لابقاء الشعب بدون قيادة قوية رشيدة. ولا بقاء لشعب غائب من حكم فرد متسلط.

ولعل هذا يفسر لنا بقاء هاتين السيرتين، سيرة الزير سالم، وسيرة الهلالية، جنبا إلى جنب مع السير الأخرى. فإذا كانت السير الأولى

تقدم المثال، فإن الثانية تمثل الواقع. وإذا كان الواقع. يستدعى المثال، فإن المثال لا يلغى الواقع. وقد يغلب المثال الواقع فى الذاكرة الشعبية عندما تستدعى الأحداث هذا المثال، كما كان الحال فى زمن الحماسة الشعبية العربية إبان الحروب الصليبية.

ولكن عندما تصبح القضية الملحة قضية الدعوة إلى لمّ شمل الجماعة المتفرقة، ونبذ الانقسامات والخلافات التى لا تؤدى إلا إلى تدمير الفرد والجماعة، تماما كما دمرت الهلالية والزناتية، وكما دمرت أسرة الزير سالم من قبل، عندئذ تستدعى النماذج المدمرة والمدمِّرة من الأبطال، لا بقصد التيئيس، بل بقصد الإفاقة.

(٧)

وقد راودت بعض ذوى الحس الجمعى، فى أثناء استمرار رواية السير الشعبية وبعد أن تضخمت رواياتها كما وكيفا، لا فى نطاق السيرة الواحدة فحسب، بل فى نطاق السير المختلفة ـ راودتهم فكرة تدوين السير. وتعد هذه العملية بحق عبقرية من عبقريات الحس الجمعى؛ إذ تعجز التساؤلات الآتية عن أن تجد الإجابة الحاسمة عنها. فإذا كان الأداء الشفاهى هو الوسيلة الأولى فى نقل هذا التراث من خلال الراوى، فما الذى دعا إلى تدوينها؟ ثم من الذى أجهد نفسه هذا الجهد لكى يملأ هذا المجلدات الضخمة؟ وكيف تسنى لهذا المدون أو هؤلاء المدونين أن يدونوا السير جميعا وفقا لطريقة روايتها، بحيث أصبح التدوين استمرارا للأداء الشفاهى؟

وليس فى وسعنا أن نجيب عن هذه التساؤلات إلا من خلال مجموعة من الفروض التى نستقيها من طبيعة النص نفسه.

فالنص المدون يستحضر الراوى على الدوام؛ فما من صفحة واحدة فى السير تخلو من عبارة «قال الراوى». وفى بعض الأحيان يستحضر الجمهور عندما يضيف عبارة «ياسادة ياكرام» إلى عبارة «قال الراوى». ومعنى هذا أن مدون السيرة يجتهد فى أن يبعد عن ذهن القارئ أنه يقرأ نصا، بل يسمع نصا مكتوبا إن صحت هذه المفارقة، أى أنه يتعمد ألا يعطل تماما حاسة السمع التى تعد الحاسة الأولى الأساسية فى عملية استقبال التراث الشفاهى.

وعندما ألزم مدون السيرة نفسه بتقديم السيرة على هذا النحو، ألزم نفسه إلزاما كاملا بعملية الأداء الشفاهى. ويتركز الأداء الشفاهى على استحضار الجو الكامل لحياة البطل اليومية مع جماعته. ومن ثم فهو يرتكز على الحوار المتصاعد على الدوام بينه وبين أفراد جماعته، أو بين أفراد الجماعة بعضهم وبعض، فى كل ما يخص العمل البطولى للبطل. وكل هذا الحضور المكثف لا يتم إلا من خلال حضور اللغة. وإذا كان كل شكل من أشكال الحضور يختلف فى درجة إيقاعه فى نفس المستمع الذى يفترض حضوره على الدوام، من خلال تكرار عبارة «قال الراوى ياسادة ياكرام»، فإن اللغة تختلف فى درجة إيقاعها من حضور إلى آخر.

فإيقاع اللغة يهدأ مع الحكى؛ لأن المتحدث صوت واحد؛ صوت أنا القاص الذى يندمج مع صوت الراوى. وفضلا عن هذا فإن الراوى

يحكى ما مضى، وما مضى غائب يستحضر فى هدوء .. فإذا جسدت المشاهد وواجهت الشخوص بعضها بعضا، تحولت لغة الغياب إلى لغة الحضور الحى، الناقل لنبض الحياة اليومية. حتى إذا تهيأ الجو للمعركة، تصاعد إيقاع اللغة حتى يصل إلى قمة الإيقاع فى الشعر، وعندئذ تحاط اللغة، أى لغة الشعر، بهالة من القدسية عندما يبدأها الرواى بالصلاة على النبى؛ إذ ليس بعد الشعر تصعيد آخر للغة. وتتمثل هذه الهالة المقدسة فى شعر السيرة الهلالية المدونة بصفة خاصة عندما تحاط المقطوعة الشعرية بتلك الهالة، فيُبتدأ بها ويُختتم بها. ولا بد أن يؤكد الراوى وجوده فى هذه المناسبة فيقول:

أنـا أول مبتـدى أمـدح محمـد
رسـول اللـه للأُمـة حبيـبى

أو يقول:

أنا أول ما نبدى نصلى عـلى النبى
نبـى عربـى للمؤمنيـن شفيـع

ثم يقول فى النهاية:

وأفـضل مـا قلنـا نصلى على النبى
نبـى الهـدى صـاحب مقـام رفيع

ثم يشرع الراوى بعد ذلك فى تقديم الشخصية فيقول على سبيل المثال:

يقول أبو سعدة الزناتى خليفة .. أرى البر خالى أوحشتنا أو انسه.

أو يقول:

يقول أبو زيد الهلالى سلامة .. فى علم ربى حارت الأفهام.

وبهذا تكون اللغة قد أدت دورها فى عملية التواصل التراثى؛ فالنص المكتوب جعل للروايات السابقة عليه تحققا فعليا. وليست الروايات المدونة هى أول الروايات التى تحكى عن البطل، ولكنها الروايات التى اكتملت فى زمن التدوين، وهى الروايات التى تداخلت فيها النصوص المروية والمكتوبة السابقة عليها.

فالنص المدون هو الشكل اللغوى لشئ آخر سابق عليه، وهو النص الذى يحقق عملية التناص، أى تداخل النصوص بمعنى أنه نص فوق النص. وترجع أهمية النص المدون فى هذه الحالة فى أنه يفسح المجال للمقارنة بينه وبين النصوص المدونة الأخرى للسير المختلفة، لإبراز الثابت والمتغير فيها، كما أنه يفسح المجال للمقارنة بينه وبين النصوص السابقة عليه فى إطار السيرة الواحدة إن وجدت.

وربما كان أهم من ذلك أن هذا النص المدون يفسح المجال لتناص آخر لاحق عليه. فالنص يُقرأ فى أكثر من مستوى ثقافى، وعندئذ تكون الإفادة منه فى أكثر من شكل، فقد يروى مرة أخرى عندما يتكامل مجتمع القص بين راو وجمهور من المستمعين، أى بين مرسل لرسالة ذات شفرات محددة، ومستقبل لهذه الرسالة ومترجم لشفراتها وفقا للظروف الفكرية والسياسية والاجتماعية التى يعيشها. وعندئذ تكون مسؤولية اللغة كبيرة؛ إذ يعتمد عليها مدى نجاح

عملية التواصل للنص التراثى. وفى هذه الحالة لابد أن يحدث تغيير فى اللغة، لا على مستوى المضمون، إذ يظل كل بطل محتفظا بهويته، كما تظل أفعال كل بطل دليلا على هذه الهوية، بل على مستوى الشكل والإيقاع والدلالة؛ أى أن اللغة تعود فتغير من المعايير الجمالية للنص المدون، حتى تؤدى دوراً ناجحا فى الظروف الجديدة لرواية النص.

وقد وضع عبد الرحمن الأبنودى يده بحق على عبقرية اللغة، أو بالأحرى عبقرية الراوى اللغوية فى إنجاح عملية تواصل الرواية فى السيرة الهلالية كما تتم اليوم. فإلى جانب الراوى الذى يضع نصب عينيه النص المكتوب، هناك الشاعر المبدع الذى ينجح فى عملية التناص على نحو مبتكر، بحيث يستطيع أن يشد إليه جمهوره عندما يجعله يحس أنه إزاء خلق جديد للسيرة.

يقول:

«والمربع شكل فنى سائر فى الصعيد، (أى صعيد مصر)، ويستعمل خارج الهلالية كنوع خاص من أشكال الفن يطلق عليه اسم المربع أو الواو. وهو يرتكز على لعبة ارتطام القوافى ليتولد المعنى وتبرز الحكمة .. ومنذ وقت مبكر اكتشف الفلاح المصرى هذا القالب للتعبير من مأساته وعجبه من فعل الأيام وظروف الزمان. وهو لم يشابه فى إبداعه بين القوافى، بل وحّد قافية الشطر الأول والثالث فى كلمة تحمل معنيين، وكذلك فعل بالشطر الثانى والرابع. كأن يقول:

طبيب الجرايح قوم الحق
وهات لى الدوا اللى يوافق
فيه ناس كتير بتعرف الحق
ولاجل الضرورة توافق

ويستمر الأبنودى فى إبراز أهمية المربع فى عملية الارتجال فيقول

إنه (أى المربع) قصير لا يحتل زمنا ينسيك موقعك من الرواية، وصالح لحمل معلومة كاملة مفيدة بين شطراته الأربع:

جض الزناتى وقال أخ
ياتونس تعبتى معايا
وما لقيت لى خل ولا أخ
فى الحرب يسند معايا

أو يقول:

زعل الزناتى زمق قال
قال فيا جروح عبت وشاخت
وان كان على قول العلام
تونس بلاشك راحت[1]

فالشاعر هنا لم يبتدع شكلا جديدا، بل استمده من مخزونه المعرفى. ولم يفعل الراوى هذا إلا بناء على إدراكه أن عملية أسر الجمهور اليوم ليست هينة، وأنه لابد من الاهتداء إلى الوسيلة الفعالة

(١) بحث ألقاه عبد الرحمن الأبنودى فى مؤتمر التراث الشعبى، قطر ١٩٨٤.

التى تجعل المستمع أسير لغته: إذ أن المستمع غالبا مايكون عارفا من قبل بقصة البطل، وربما كان يعرفها بكل تفصيلاتها. وعندئذ تكون اللغة الجديدة الناقلة للقصة القديمة هى الهدف فى حد ذاتها.

والمربع هنا أشبه بالمثل الشعبى ذى الشكل القصير المحكم والمغلق. ولكن المثل الشعبى شكل لغوى أحكم إغلاقه من قبل؛ أما المربع فهو مفتوح لتجربة الراوى اللغوية. على الرغم من ضيق حيزة وصرامة نظامه.

وهنا نجد أن المستمع يبدأ فى متابعة الراوى منذ بدايته، التى تسمى اصطلاحا عند الرواة بالعتب، ثم يلاحقه فى الجزء الثانى المسمى بالطرح، وتستمر معه فى الجزء الثالث المسمى بالشد، ثم يستعد معه لإحكام إغلاق المربع فى جزئه الأخير المسمى بالصيد. وبهذا تسير مصطلحات المربع المستمدة من عملية الصيد الطبيعية، خطوة خطوة مع عملة الاتصال بين الراوى وجمهور المستمعين وبهذا يكون الراوى قد حقق عملية التناص فى أكثر من زاوية.

فهو يحتفظ بالبداية الدينية المقدسة بالصلاة على النبى، وينتهى بها؛ وهو التقليد الذى حفظته السيرة المدونة. ثم إن ذاكرته أسعفته بالشكل الشعرى المناسب تماما لرواية السيرة اليوم، الذى يتيح له فى الوقت نفسه تأكيد قدرته الإبداعية من خلال الاختيار المناسب لمفردات اللغة من بين حصيلة لغة الحياة اليومية.

وبهذا نستطيع أن نقول إن تدوين النص لم يكن معوقا لنمو النص بقدر ماكان رقيبا على النص الموروث؛ فقد حال بينه وبين الضياع،

وهو الأمر الذى أدركه مدونو السير الشعبية فى زمن مبكر، ربما قبل أن تحول المتغيرات الاجتماعية دون رواية النص رواية كاملة. وهم بعملهم هذا قاموا بما نقوم به نحن الآن من تسجيل لمواد التراث خوفا عليها من الضياع. وإذا كان التسجيل اليوم يحتفظ بالكلمة المسموعة فإن المدون اجتهد فى توصيل الصوت ضمنا من خلال الكلمة المقروءة.

(٨)

وتستمر الذات العربية مختزنة لنماذج البطولة العربية القديمة. وعندما بدأت رواية السير الشعبية على النحو التقليدى (راو وجمهور) تتقلص نتيجة لتغير ظروف الحياة وتطورها، اتخذت مسارين آخرين فى الاستمرار فى استحضار النماذج البطولية: المسار الأول هو الذى ظلت فيه الرواية مستمرة من خلال قصص يقتطع من السير، يهدف الراوى من خلاله إلى توصيل قيم بعينها إلى جمهوره المحلى. والمسار الثانى هو الذى ظلت فيه هذه النماذج حاضرة فى أذهان الكتاب، فلم يكفوا فى أعمالهم القصصية أو المسرحية عن ربط الماضى بالحاضر من خلالها. وكم من أعمال أدبية ألفت حول هذه النماذج البطولية العربية فى العصر الحديث، وربما كانت هذه الأعمال من الكثرة، على مستوى العالم العربى، بحيث ينبغى استقصاؤها وحصرها. ومعنى هذا أن الوعى المستمر بالنماذج البطولية يتم على مستويين ثقافيين، مستوى الثقافة الشعبية، ومستوى ثقافة الخاصة.

ونود الآن أن نشير إلى بعض الأعمال الفردية. لا بهدف نقدها وتقييمها، فهذا له مجال آخر، بل على سبيل الكشف عن استمرار الوعى بنماذج البطولات العربية. وإذا كان لكل عصر انشغالاته وهمومه، كما أن لكل عصر معاييره الفنية والجمالية، فإن كل عمل أدبى لابد أن يكون ـ فى كثير أو قليل ـ منبثقا من الانشغالات والهموم من ناحية، ومن المعايير الفنية السائدة فى حينه من ناحية أخرى. على أنه بقدر انغماس الكاتب فى هموم عصره، وبقدر إتقانه لصنعة الإبداع وحبكته، بحيث يطفى التلميح على التصريح، وتكون وحدة العمل مستقطبة للأحداث واللغة، تكون قيمة العمل.

ومن الملاحظ أن كل الأعمال التى كتبت حول عنترة، على سبيل المثال، تهمها شخصية عنترة فى المقام الأول، ولكنها تختلف من عمل إلى آخر فى طريقة توجيه الشخصية، كما تختلف فى الهدف الذى توجه له الشخصية.

فالشاعر أحمد شوقى يفتت أحداث سيرة عنترة التاريخية، وينتقى من هذا التفتيت ما يساعده على إبراز قضيتين قد يبدو أن إحداهما منفصلة عن الأخرى، ولكنهما ـ وراء السطح ـ مرتبطتان كل الارتباط. وكلتا القضيتين مستمدة من قيم البطولة النموذجية المتمثلة فى عنترة.

أما القضية الأولى فهى قضية الشباب الذى يسعى لأن يعيش حياة ناعمة مرفهة، بعيدا عن التحلى بقيم الرجولة وخلق الرجال. وقد

استغل الشاعر فى ذلك نماذج الشباب الذين تنافسوا على خطبة عبلة، فعقد مقارنة بينهم وبين عنترة البطل الذى أحبته عبلة، على الرغم من سواد لونه وقبحه، فضلا عن وضاعة قدره فى مجتمعه. وقد عقد شوقى المقارنة بين هذين النمطين من الشباب تارة من خلال حوار عبلة مع أبيها مالك، وتارة أخرى من خلال حوار عنترة مع عبلة.

مالك:

عبل أصغى، فى أرض نجد شباب
أطلعوا فى سمائها أقمارا

عبلة:

قد عرفت الغلام ذاك الفتى النضـ
ـر الذى لايطيق يقتل فارا
كل يوم مع العذارى كثير العجب
مستحييا كإحدى العذارى
أترى يا أبى وأنت أخى يا
عمرو كيف انتقيتما الأصهارا؟

وهذه المشكلة بعينها هى التى كانت تؤرق عنترة، إذ ساوره الشك فيما إذا كانت عبلة تحبه لشخصه أم لبطولته ولحبه لها الذى طبق ذكره الآفاق.

عنترة:

لـــــو لـــم تهيمـــى عبلـــتى
بحمـــــــلاتى المنكـــــــرة

وليـــــس بـــى أنـــــــا ولا
بسحنتـــــــى المحتقـــــــرة

لقلـــــت إذ دعـــــــوتنى
يـــاقمـــرى يـــا سكـــرة

أما القضية الثانية المرتبطة بالقضية الأولى، وهى القضية التى كانت شاغل العصر وشاغل الشاعر الأول، فهى قضية الوحدة القومية من أجل طرد المستعمر، وهى قضية مرتبطة بالقضية الأولى بالضرورة، حيث أنها لاتتحقق إلا إذا توفر عليها رجال أشداء وأبطال من أمثال عنترة. وهنا يضم الشاعر بطولة عبلة إلى بطولة عنترة. ذلك أن عبلة التى تعشق عنترة حقا لرجولته وبطولته، تعشقه فوق ذلك لقيمة أخرى هى غيرته على المصلحة القومية، وتجنيده بطولته لخدمتها. ولهذا فهو يتعقب كل ذليل يلوذ بالدولة الغاصبة، دولة كسرى الفرس أو قيصر الروم. فعندما أمسك بقافلة عربية كانت فى طريقها إلى كسرى وأذلها، دار الحوار بين عجوز فى هذه القافلة وعبلة على النحو التالى:

العجوز: وكنا نيـمم أرض العـراق لنجتازهـا

عبلـــــة: نحـــــو كســـــرى؟

العجـــــــــــــــور: أجـــــل

عبلة:

لتعطـــو الـرضـا وتنـالـــوا المنى
ويمنح سرحـــــان بعض العمـــــل
ويحكم فى البيـــد بـــاسم الهمام
وتحـت ظبـى فـــــارس والأســـل
ذليـل ببـــــاب أنـــو شيـــروان
وعنـــــد الخيـــام عـــزيـــز البطل
إلى كم تهيمـــون تحت النجـــوم
وتفترقـــــون افتـــراق السبـــل
فنصف قطـــاع رعتهـــا الـــذئاب
ونصف على البيـــد فـــوضى همل
وليـس لكـم دولـة فـى الـوجـود
وتسحبكـم كالذيـــول الـــدول
ألـــمّ علـى حـــوضكم قيصـر
وكســـرى علـــى جانبيـــه نـــزل
ويحكمكم تحـت نيـــر الغـــريب
ومهمـــازِه الأدعـــياءُ الـــدَّخل

هم الأمـــراء وقـــد يرتـــدون
بيـــاب الأعـاجـــم ذل النـــذل[1]

وهكذا تجاور الماضى والحاضر بعد أن برز التماثل بينهما، وإن تمايزا فى الوقت نفسه. ولا يتم هذا الإدراك الواعى إلا من خلال النموذج الذى يحدث هذا التجاور وهذا الربط بين الأحداث المتماثلة. وعندئذ يصبح عنترة، شأنه شأن هذه الأحداث، شبيها بعنترة القديم، ومتميزا عنه كل التميز فى الوقت نفسه.

وعلى مستوى آخر يقرن محمد فريد أبو حديد فى قصته «أبو الفوارس عنترة» بين عنترة وشيبوب أخيه الذى يعانى مشكلته نفسها ولكنه كان يجد الحل لها على نحو آخر. لقد كان يرى الحل فى نسيان المشكلة بدلا من أن يستغرق فيها. وسبيله إلى ذلك اللهو والعبث من ناحية، وتهديد قومه على نحو ما تتهدد اللصوص الأغنياء من ناحية أخرى. وكان كلما رأى عنترة سادرا فى أحلامه تارة، ومكلفا نفسه مشقة المصادمات مع قومه دون جدوى تارة أخرى، ازداد يقينا بأنه لاسبيل لمعالجة قضيته إلا على نحو مايفعل. قال له عنترة:

«لقد كدت أحسدك على ما أنت فيه ياشيبوب، فإنى مازلت حيث كنت بعيدا عن سعادتى. كنت من قبل ألمحها أمامى وهى لاتزال كأنها تهرب منى كما يهرب الجبان الذى يركب مهرا سريعا.

(١) أحمد شوقى ـ مسرحية عنترة، ص ٤٥ ـ ٥٥.

لم يكن الرق هو الذى يحول بينى وبين سعادتى .. ليس الرق هو الذى يشقينى بل هو الوهم الذى يرضى به الضعفاء أنفسهم ويسترون به ضعفهم[1].

إن كلا النمطين، عنترة وشيبوب هارب من الواقع، وكلاهما كان على وعى بذلك؛ ولهذا فقد كان كل منهما يحاول أن يجر الآخر نحو الحقيقة واليقين حتى لا يتوه فى الوهم والشك. وإذا كان عنترة أقرب إلى الحقيقة من شيبوب، وإذا كان تحرير الجماعة لايتم إلا على يد البطل الذى يكابد ويعانى، لا ذلك الذى يعبث ويلهو، فإن عنترة يستمر فى مكابدته ومعاناته، تارة مع نفسه، وتارة أخرى مع قومه، حتى ينتصر فى النهاية.

وفى قصة عنترة بن شداد لأحمد عباس صالح يستوقف الكاتب عنترة لكى ينتزع منه الحقيقة فيما إذا كان يدافع عن حريته هو أم حرية الجميع. وهنا يدور الحوار بينه وبين شيبوب مرة أخرى. يقول له شيبوب: ولكننى لا أرى الحرية التى تريد أن تصنعها لنفسك إلا جزءا من كل، والحرية لا تتجزأ. فما الذى يجدى الحرية إذا أصبح عنترة حرا؟ سيكون نصف العالم عبيدا أيضا».

على أن عنترة يستمر فى كفاحه حتى يحصل على حريته ويتزوج بعبلة، وهو على يقين بأنه لن يستطيع أن يحقق الحرية

(١) محمد فريد أبو حديد: أبو الفوارس عنترة ـ القاهرة، دار المعارف ١٩٦٩، ص ١١٣ ـ ١١٤.

للجماعة إلا إذا حرر نفسه أولا. ولهذا فهو يقول لشيبوب فى ختام القصة: «لم ينته كفاحى ياشيبوب، فلم أزل عنترة بن زبيبة. ولن ينتهى لى كفاح حتى لايعيّر رجل على الأرض بما أعيّر به»[1].

وإلى هذا الحد نجد أن عنترة المثال مازال حاضرا فى أزمنة متفاوته فى العصر الحديث والمعاصر. وحتى عندما يستدعى عنترة ليستجوب عما إذا كان هدفه جماعيا وليس فرديا، وعما إذا كان واعيا كل الوعى بالوسائل التى يحقق بها هذا الهدف، فإن هذا الاستجواب لايصل إلى حد المحاكمة، إذ لايزال عنترة هو النموذج البطولى القادر على تحرير الجماعة.

ولكن يسرى الجندى يستحضر عنترة فى مسرحيته «ياعنتر» التى نشرت فى عام ١٩٧٧ ليسأله على نحو آخر. وتبدأ المساءلة منذ بداية المسرحية عندما يستدعى على الزيبق المصرى عنترة ليعينه على الحاضر. فالحاضر مثقل بالهموم، وقد سلم على الزيبق بأن حيله وألاعيبه لم تعد قادرة على حل مشكلات العصر، ومن ثم فهو يستدعى عنترة الفارس المغوار لعله يستطيع أن يدلى بدلوه فى حل هذه المشكلات.

ويأتى عنترة من قلب الماضى مثقلا بهموم الإنسان الذى يصارع من أجل الإنسانية. وصراعه هذا يصدر عنه كلمات مدوية تمزق أحشاء الكون الصامت:

(١) أحمد عباس صالح: عنترة بن شداد، كتاب الجمهورية ـ القاهرة ١٩٧٢ ص ٧٦.

حلمى أن يصعد فرسى كى تطأ حوافره كل نجوم الليل هناك.

تبعثرها شذرا

أخرج أحشاء

وأبعثرها فى وجه الليل الساخر منى

فى وجه قبيلة عبس، فى وجه العالم.

وهو كما يصرخ فى وجه الكون، يصرخ فى وجه شيبوب القانع بما هو كائن..

أو تعرف معنى الكلمة، «عبد».

معناها أنك شئ.

كتلك الصخرة يركلها من شاء، يبول عليها.

لكن الصخرة أفضل حالا منك، إذ لايعنيها ذلك، لاتهتم كهذا الجبل اللا مهتم كتلك النجمة.

كل الأشياء تحدق فيك ولا تهتم

لكنك شئ يتعذب

لاشئ يبالى بعذابك، فى هذا الكون اللامهتم[1].

(١) يسرى الجندى: عنترة (القاهرة، جميعة رواد قصور وبيوت الثقافة ١٩٧٧) ص ٢٦.

وإذا كان الإنسان قد قدر له أن يتعذب دون أن تحرك عذاباته أحدا، فالحل إذن أن يقتنع بالممكن كما ينصحه شيبوب:

شيبوب: والممكن ليس قليلا ياعنترة أمامك، إذ هم يحتاجون إليك.

عنترة: وكما يحتاج الراعى إلى الكلب.

شيبوب: بل بالقدر الكافى كى تحيا أفضل.

عنترة: يخنقنى هذا الممكن. يمرضنى هذا الممكن.

هو عارى أرفضه حتى الموت.

ولم تستطع كلمات عنترة الملتهبة أن تسكت شيبوباً، لأن شيبوبا يظل يرى عنترة عبدا مميزا بين العبيد. ويكفى هذا لأن يحس بأنه يسود العبيد إن لم يسطع أن يكون سيدا بين الأسياد.

شيبوب: بل أنت تعيش به بالفعل.

فمقابل أنك تحمل سيفا وتحارب من أجل بنى عبس

فلست تعيش ككل عبيد بنى عبس

تمشى كالطاووس بسيفك، تستلقى فى الظل المنعش

وتقول الشعر[1].

(١) المصدر نفسه، ص ٣٩.

وعندئذ تصبح مشكلة عنترة جدلية، وهى مشكلة قديمة وحديثة معا. فإذا كان عنترة يريد أن يتحرر من قيد قبيلته ومن عبودية الأسياد، فلماذا يصارع من أجلهم، ولماذا يعشق الفتاة المنتمية بسيادتها إليهم؟ وإذا كان لامفر له من أن يصارع أسياد القبيلة حتى ينتصر عليهم، فلماذا يسعد بانتمائه إليهم بعد أن ينتصر عليهم؟

ولكن ما الحل إذن؟ والحل يقترحه عليه شيبوب بأن يخلع عنه قيد عبلة، ذلك القيد الذى يجعله أسير السيادة حتى بعد أن يصبح حرا. وما أن يسمع عنترة هذا الرأى من شيبوب حتى يصرخ فى وجهه متعللا بأن عبلة ليست هى قيده الوحيد..

نفسى قيد فى عنقى

قلبى قيد فى عنقى

شعرى قيد فى عنقى

لونى قيد فى عنقى

اسمى قيد فى عنقى، قلبى، لونى، اسمى، نفسى

أغلال أغلال أغلال

ما أفدح هذه الأغلال[1].

ويظل عنترة محاصرا بأصوات متعددة، أصوات تنذره بأنه لم يعد من العبيد، ولكنه لن يكون سيدا من أسياد بنى عبس. فالحرية

(١) المصدر نفسه، ص ٤١.

مطلب صعب، وهى إما أن تكون للجميع أو لا تكون. والبطل الذى يحقق لنفسه فحسب مطلبا باسم الحرية، لايمكن أن يكون حرا. ولهذا تنطلق أصوات العبيد قائلة إثر اعتراف قبيلة عنترة بإنتمائه إليها وموافقة العم على زواجه من ابنته عبلة:

جال وصال المغوار

غيّر مجرى الأقدار

أنقذ عبسا من ذل العار المر

ثم اندفع وأنقذ عبلة من ذل الأسر

لكن، هل حقا قد غيّر مجرى الأقدار

فالسادة ها هم قد عادوا، علموا بمآثره، المنقذ، وأقاموا حفلا للمنقذ عنترة العبسى الحر .. هذا ما أعلنه فيهم شداد أبوه، أما نحن ففى صمت نشهد.. لا شأن لنا .. لا شأن[1].

ويرحل عنترة ليأتى بالنوق العصافير مهرا لعبلة من عند الملك المنذر حليف الفرس.

ويأسر المنذر عنترة، ولكنه يعود فيطلق سراحه ويمنحه النوق العصافير مهرا لعبلة، فى مقابل أن يكون حليفا له، يطلبه وقتما يشاء ولم يملك عنترة إلا أن يوافق على هذا الشرط، فى مقابل أن يحصل على المهر المطلوب لعبلة. وهكذا يتزوج عنترة من عبلة.

(١) المصدر نفسه، ص ٦٥.

وبعدئذ يحدث التحول فى المسرحية. الذى يقابله تحول فى وعى عنترة. يقول المؤلف:

من تسعده القصة إلى هذا الحد فليمض بسلام

من مازال بقلب غض فهنا تكفيه القصة

لسنا أشراراً لنعكر صفوه

أما من يلمح فى أحشاء القصة شيئا آخر، فليتمهل

وكل عبيد بنى عبس يسأل

هل حقا غيّر عالمه حقا. أو هل يمكن؟

ذاك سؤال يتململ فى أحشاء القصة نفس القصة، كالبركان.

وبعد أن تزوج عنترة إذا هو يفيق على أنه اختار أن يكون حليفا للمنذر ولكسرى؛ فكيف يمكن أن يعد نفسه حرا؟ أما أسياد بنى عبس، فلم يكونوا فى قرارة أنفسهم راضين عن انتمائه إليهم، بل ازدادوا تشاؤما منه. وأصبح عنترة أمام خيارين أحلاهما مر: إما أن يرحل من أرض بنى عبس؛ أو أن يبقى معلقا، فلا هو بين السادة، ولا هو بين العبيد.

وعندئذ تهكم به العبيد قائلين:

العبيد: أو ما أصبحت طليقا حرا؟

عنترة: مازلت العبد.

العبيد: أو ما أحضرت الإبل وصارت عبلة لك؟

عنترة: كي يتأكد أنى مازلت العبد، كى يتأكد أيضا أن الحب سراب فى كون هرم مختل تحكمه الأوهام.

العبيد: العلة فى الكون إذن، أم فيك؟

عنترة: العلة فيه، العله تسبقنى، تسبق سيفى.

ويحاول عنترة أن يهرب، ولكنه يحاصر مرة أخرى لكى يقر بأن العلة فيه، وليست فى الكون.

العبيد: ما الحل إذن إن كانت فيه العلة؟

عنترة: أنا لا أعرف

العبيد: بل تعرف يا عنترة تماماً، أن العلة فيك.

عنترة: العلة فى!

العبيد: سل شيطان الحبشى يجبك.

وكان الحبشى قد كلفه عمارة ند عنترة بقتله، وأبى، فقتل عمارة الحبشى.

شيطان الحبشى: العلة أنك تهرب منذ بدأت.

عنترة: أهرب .. أهرب من ماذا ياحبشى؟

الحبشى: تهرب من وهج الحرية.

عنترة: أأنا منها أهرب؟ منها؟

الحبشى: تتهرب منها حين تكبل نفسك، حين تولى وجهك نحو الأوغاد لتصبح وغدا، لتحقق عيشا سهلا وسط عفن[1].

وبهذا تتبلور القضية؛ قضية الإنسان الذى يتوهم أنه يناضل من أجل الحرية فإذا به يرى نفسه فى النهاية يدور فى فلك القلة المتسلطة ليشتهر من خلالها ويذوق نعيم العيش عن طريقها. وحينذاك يتميع مفهوم الحرية ثم يتلاشى.

وقد حاول الكتّاب من قبل يسرى الجندى أن يفجروا تلك القضية ولكنهم لم يمسوا إلا حواشيها؛ ذلك أن عنترة البطل من وجهة نظرهم لابد أن تتوج بطولته بالزواج بعبلة[2].

على أنه تجدر الإشارة إلى أن الحس الشعبى فى تعبيره الجمعى رفض أن تكون هذه النهاية الرومانسية هى نهاية كفاح عنترة، بل جعله يتحرك حركة تحرير شاملة من أجل الجماعة، ثم جعله فى النهاية يموت بعد أن ولد منه من يكمل كفاحه.

على أن السؤال مازال واردا بالنسبة لمسرحية يسرى الجندى. فماذا كان يمكن لعنترة أن يفعل خلاف ما فعله. والجواب على ألسنة العبيد:

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩٣.

(٢) ألفريد فرج: الزير سالم (القاهرة ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٧) ص ٧٨.

يكـفى أن تمضـى سـاعتهـا وتمـوت

والعـالم ساعتهـا يحمـل معنـاه بمـوت

أقدمت تدافع عن شئ. وسوى ذلك فتموت ككلب.

ورضى عنترة بالموت، ولكنه كان قد خلف وراءه ابنا لم يولد له من عبلة بل ولد له من امرأة عادية مثله ليحمل من بعده رسالته للبشرية جمعاء، ويمتد بها، إذا كان هو قد وقف برسالته فى منتصف الطريق.

لم يعد الجيل الحديث من الكتاب المعاصرين راضين عن أبطال التراث رضاء كتّاب الأجيال السابقة عليهم. فمشاكل الإنسان اليوم أكبر من أن يحملها بطل تشتم من أفعاله البطولية دوافع فردية تهدف إلى تحقيق مطمح شخصى، وإن بدا هذا المطمح الشخصى طريقا لتحقيق مطمح جماعى.

إنما البطل الحق من يبدأ من قلب مشاغل الجماعة وينتهى إليها. وهو الفدائى الذى يكفّر عن ذنوبها بتقديم نفسه ضحية لها.

ومن الطبيعى أن تفجر الصراعات فى سيرتى الزير سالم والهلالية قضايا معاصرة على نحو ما فجرت سيرة عنترة. وإذا كان عنترة البطل الذى ناضل من أجل قضية إنسانية، مهما يكن دافعها الشخصى، لم يعد نموذجا بطوليا كافيا لتحقيق مطالب يعز الحصول عليها اليوم،

فما بال الزير سالم وأبى زيد الهلالى اللذين أخفقا حتى على مستوى السيرة فى تحقيق أى شكل من أشكال الوحدة الجمعية؟.

هنا نجد الكاتب المعاصر يتخذ أحد سبيلين: إما أن يكتشف من وراء الفرقة وحدة تتم فى إطار مفهوم العدل. كما فعل ألفريد فرج فى مسرحية «الزير سالم»، أو أنه يقف من الأبطال موقف المدين لهم على ما أحدثوه للجماعة من فرقة، بل من تمزيق وتدمير، وهو ما فعله يسرى الجندى مرة أخرى فى مسرحية «سيرة بنى هلال».

وفى هذه المسرحية الأخيرة تلخص الأقنعة الثلاثة التى يستخدمها المؤلف كتكنيك مسرحى للتعليق على خيبة الأبطال ـ تلخص منذ البداية النوازع الإنسانية الرخيصة التى أدت إلى إخفاقهم. إنها الآمال الفارغة، القتل المتبادل، الحب المستحيل والمجهض أبدا، الكراهية المتبادلة دون توقف، الاستشهاد المجانى، الجبن فى قلب البطولة.

ولا يخرج المؤلف عن أحداث السيرة الرئيسية، كما أنه يلتزم بتتابعها الزمنى من البداية حتى النهاية، منذ أن شرع بعض أفراد بنى هلال فى رحلة الريادة حتى انتهى دياب بقتل الزناتى خليفة حاكم تونس، وما تلا ذلك من أعمال القتل بين الأبطال جميعا حتى فنوا عن آخرهم، فلا غالب ولا مغلوب.

ويحاول الكاتب أن يبحث عن السبب الخفى وراء هذه المأساة فيجده ماثلا فى بنى هلال ونظام الحكم فى تونس معا. فعلى الرغم من أن بنى هلال نظموا أنفسهم فى البداية، إلا أنهم سرعان ما

تشتتت أهواؤهم؛ إذ لم يكن قائدهم الحربى أبو زيد الهلالى من القوة بحيث يستطيع أن يكبح جماحهم من ناحية، كما لم يستطع أن يستغنى عن دياب الهلالى، رأس الشر، كلية. وبهذا كانت قبيلة بنى هلال بمثابة شعب بدون قيادة.

أما حكم الزناتى خليفة فى تونس، فكان حكما متسلطا فرديا ويصوره الكاتب، كما تصوره السيرة من قبل، وهو محصن فى قلعته،لايشغله إلا سلطانه، فلا يحس بالشعب ولايحس به الشعب. وبهذا كان الوجه المقابل لقبيلة بنى هلال: حاكما بدون شعب.

وكان من الطبيعى، عندما يصطدم النظامان أحدهما بالآخر، ألاّ يغلب أحدهما الآخر؛ لأن كلا منهما يمثل نظاما خاويا سرعان ما يتقوض عندما تفرض عليه الظروف أن يتعرى من مظهره السطحى.

وعلى الرغم من أن سيرة الزير سالم، شأنها شأن السيرة الهلالية، تقوم على أساس القتل المتبادل بين قبيلتى بكر وتغلب، فإن القتل فيها أكثر تنظيما، أو لنقل أنه كان محدد الهدف. وهذا الهدف حدده الزير سالم منذ البداية عندما رفض أن يأخذ دية لأخيه المقتول كليب، وأصر على مطلبه وهو أن يعود إليه كليب حيا. ولكن كيف يمكن أن يعود أخوه المقتول حيا؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تمثل جوهر مسرحية ألفريد فرج «الزير سالم»؛ فلم يكن الزير سالم يهذى عندما أصر على مطلبه هذا، بل كان يعنى بحق أن يعود كليب حيا فى شخص ابنه الهجرس، الذى كانت أمه

الجليلة زوجة كليب قد أخفته منذ صغره حق لا تشب معه روح الانتقام.

لقد كان كل أمل الزير سالم «أن يرتد الواقع لحظة ليبطل جريمة وينقذ مجنيا عليه[1]».

والمجنى عليه هو كليب، والجانى هو جساس أخو الجليلة. وعندما يقتص الابن من قتلة أبيه، تستمر عندئذ البطولة، وتؤدى وظيفتها على أساس العدل لا على أساس الظلم.

وبعد؛ فهل قال الكتّاب بعد كل هذا كلمتهم الأخيرة؟ وهل يمكن أن تقال الكلمة الأخيرة فى الإبداع الفنى أيا كان مصدره وأيا كان شكله؟ إنما الإبداع الفنى رؤية ووجهة نظر، ولا قيمة لرؤية المبدع ووجهة نظرة، ما لم تكن منبثقة من مزيج متناسق من الماضى والحاضر، وما لم تكن منبثقة من رصيد معرفى يعد التراث الشعبى جزءا أصيلا وأساسيا فيه.

فقد تكون البطولة فى التراث الشعبى وهمية عندما تحاك حول شخصية وهمية مثل شخصية الشاطر حسن. وعلى الرغم من أن الشاطر حسن غير مرتبط بزمان أو بمكان، يظل ممثلا لقيمة «الشطارة» القادرة على التغلب على كل العقبات، وإن كانت هذه العقبات فى عالم الجن. إنه البطل الجميل المغامر الذى لا يبكى قط، ولا يفزع قط مهما تكن الأهوال، بل يسير مندفعا كالسهم.

(١) الفريد فرج: الزير سالم (القاهرة: دار الكتاب العربى ١٩٦٧) ص ٧٨.

حتى يحصل من العالم الغريب على الدواء الشافى لمرضى عالمه، أو هو يحصل على الشئ السحرى الذى يحيل الفوضى فى عالمه إلى نظام، والكآبة إلى سعادة. وأخيرا هو البطل الذى يلوذ به الإنسان عندما يشعر بقوة قاهرة تشل حركته وتدفعه إلى اليأس.

هذا هو الشاطر حسن كما رسمه فؤاد حداد فى مسرحيته «الشاطر حسن». وربما كانت الشخصية التى يستلهمها الكاتب من التراث ليست بذات قيمة فنية أو جمالية، إذ لم تصنع من حولها الأساطير والأشعار، ولكنها عندما تنتقل إلى عالم الكاتب تكتسب عندئذ قيمتها الفنية. وهذا ما فعله فؤاد حداد كذلك فى شخصية «المسحراتى». ويكفى أن يكون المسحراتى شخصا مرتبطا بقيمة دينية، ويكفى أن تكون مهمته أن يوقظ الناس من سباتهم لكى يجد الشاعر فى هذه الشخصية المرتبطة بهاتين القيمتين معا رمزا للبطل الذى يلف ويدور ليوقظ الناس من سباتهم ويذكّرهم بأحداث من ماضيهم تارة، ومن حاضرهم تارة أخرى، حتى يعوا ما يمكن أن يحدث فى المستقبل. وعندئذ يصبح النص معدا، شأنه شأن النصوص الشعبية الأخرى، لأن يستوعب من الإضافة ما لا حصر له، كما يصبح النص مفتوحا لأن يستقبل فى بنيته اللغوية من التناص ما لا حصر له. ولقد احتفظ فؤاد حداد بإيقاع لغة المسحراتى المناسبة لإيقاع (الطبلة)، كما احتفظ بجملها الأساسية، ثم حشا هذا الإيقاع وتلك اللغة بنبض الحاضر وقلقه.

مسحراتى
منقراتى
أنا بسحر
المبعوثين
أولاد يارب
فى ألمانيا غرب
وألمانيا شرق
متأسسين
يسلم لى عوده
الوادأمين
بدأ الرسالة
بـ «نستعين»
وثم قال
حبلى متين
أخبارى سارة
أنا خدت ذرة
ونظام مجرة
ومهندسين
أنا بذاكر
طول عمر فاكر
وطنى ودين
فى المغربية

obeikandl.com

تتمد بيّه
إيدى اليمين
لولا فراقنا
أنا مش حزين
بافطر معاكم
واسمع دعاكم
آمين آمين
مأشربن إلاّ
الماء وإلاّ
فى قزاز ياسين
وختام كلامى
أبعث سلامى
للأجمعين
نحن نلقن
العلم الحقا
وكويسين
والدق على طبلى
ناس كانوا قبلى
قالوا فى الأمثال
«الرّجْل تدب مطرح متْحب»(١)

وبعد، فأليس البطل حقاً مخلوقا من فؤاد الدنيا وأحشاء الكون؟

(١) فؤاد حداد «المسحراتى» الهيئة العامة للكتاب، ١٩٦٩, ٢٢ ٢٣.

obeikandl.com