الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي . جامعة الجزائر 2
كلية الآداب واللغات . قسم اللغة العربية وآدابها

قصة الملك سيف التيجان

دراسة أجناسية

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير
في قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطالب:
محمد كاديك

إشراف:
الدكتور عبد القادر بوزيدة

أعضاء اللجنة:
الدكتور شريف مريبعي..... رئيسا
الدكتور عبد القادر بوزيدة..... مقررا
الدكتور رشيد كوراد..... عضوا
الدكتور يوسف عروج..... عضوا

السنة الجامعية: 2013 . 2014

بسم الله الرحمن الرحيم

• مقدّمة

تحتاج الأمم في كثير من مراحل التاريخ العصيبة إلى الإبقاء على خيط أمل للتخلص من أزماتها، والانتصار على ما يتهدد كيانها ويقوّض بنيانها؛ لذلك، فإنها لا تركن للخضوع حين تلحق بها الهزائم، ولا تستكين للظلم حين تحيط بها الملمّات، وإنما تصطنع لنفسها واقعا فوق الواقع، ثم ترسّخه في ذاكرتها حتى تشحن عاطفة البقاء، وتحتفظ بمقوّماتها في انتظار سانحة مقبلة تسترجع لها كيانها ومكانتها في محفل الأمم.

ولا شكّ أن "قصة الملك سيف التيجان"، بما تقدّمه من صور عن البطولات الخارقة، وما تصطنعه من أبطال أسطوريين، إنما كانت ـ في سياقها التاريخي ـ تمثل لحظة فارقة عن الواقع المعيش، فهي تحيل إلى أمجاد كبرى يمكن أن يتمثلها المستمع/القارئ، فيجعلها فسحة للإبحار بعيدا عن آلامه، بل يجعلها حافزا على تخطّي الصّعاب التي أحاطت به، وانتزعت منه كيانه.

ولقد جاء شريف مريبعي، بتحقيقه لـ"قصة الملك سيف التيجان"، بإضافة لها أهميتها بالنسبة لخزانة التّراث الجزائرية، وهي خزانة في أمسّ الحاجة إلى مثل هذه الأعمال التي ترسم معالم التّاريخ الثقافي الجزائري، وتنفض الغبار عن حقب من حراكنا الثقافي ما تزال مبهمة يحكمها الغموض.

ولا تبرزُ أهمية عمل مريبعي وهو يطوي نهائيا النظريّة القائلة بأن المشرق العربيَّ وحده هو منشأ السّير الشّعبية فحسب؛ وإنما يتجاوز ذلك من منظور أن التراث يمثّل دائما جزءًا منا، فالتراث ليس ما تحمله الوثيقة بصفتها قطعة من الماضي، بل الحامل هو استمراريّة الذّاكرة، وعبرها يصبح هذا التراث جزءًا من عالمنا الخاص، وهو ما يعني أن تراث الأمّة الماضي يتجسّد في واقعها الآني؛ ولهذا لا نشكّ مطلقا بأن النظرَ في "سيف التيجان"، وإيلاءَها بالدّرس، يمكن أن يميط اللّثام عن محطات كثيرة من تاريخنا، ذلك أن مثل هذه الأعمال الأدبية لها قوتها في توجيه سلوكاتنا، وحضورُها في تعاملاتنا، وتأثيراتها على قراراتنا، وإن تخفّت وراء سدول السّنين وانطمست بتراكم الأحداث.

ومع كل ما تتيحه "قصّة الملك سيف التّيجان" من فرص أمام البحث العلمي؛ اخترنا ـ بعناية كريمة من أستاذنا الدّكتور عبد القادر بوزيدة ـ أن ندرس طبيعتها الأجناسية أملا في تحديد المرجعيّات النقديّة التي تحتكم إليها، والتوصّل إلى تصنيفها ضمن أجناس الأدب العالمية، فالنّصّ الذي بين أيدينا يوصف بأنه "قصّة"، ولكن هذا الوصف لا يعبّر فعلا عن طبيعته إذا وضعناه في ميزان المعايير النقديّة المتعارف عليها لـ"القصّة"، ويمكن كذلك أن يوصف بأنه "سيرة شعبية" على غرار السّير الشعبية العربية المتداولة (سيرة الأميرة ذات الهمّة، وسيرة بني هلال وغيرهما)، أو يوصف بأنه "رواية" مثلما قدّمه نيكولا بيرون وكثير من الذين قدّموا له في الصحف الفرنسيّة ساعة صدور نسخته المترجمة، كما يمكن أن يصنّف بين "الملاحم" لأنه يحمل كثيرا من ملامحها كما لاحظ شريف مريبعي ودانيال لانسون، وإذا كان في مستطاعنا أن نقرّب بين "السّيرة الشعبية" العربية، و"الملحمة" العالمية، على أساس أن تسميات الأعمال الأدبية قد تختلف بين الأمم، وإن احتفظت بنفس البنى؛ فإننا لا يمكن بأيّ حال أن نتجاوز وصف "الرواية" الذي أطلقه بيرون، لنجد أنفسنا أمام نصّ لا نعرف عنه أهمّ خصائصه، بل يتمنّع عنّا، فيمنعنا أهمّ مفاتيحه، ويغيّب كل ما يسمح بالاقتراب منه.

ثم إنّ "الجنس الأدبيّ" مبحثٌ لم يحظ بقدر كبير من الاهتمام في الدّراسات العربية النّقديّة قديمها وحديثها، رغما عن أهميته في نظريّة الأدب، فتحديد "الجنس الأدبيّ" وفق معايير واضحة، يتيح للمؤلّف الإمكانات التي سبق استكشافها، بقدر ما يتيح للقارئ "أفق انتظار" يحقّق من خلاله التّعاون الذي يتطلّبه النصّ، وهذا يعني أن تحديد طبيعة الجنس الأدبي للنّصّ، له تأثيرُه المباشر على فعل "القراءة"، وحضورُه القويّ في استيعاب النّصّ وفهمه وفق ما يقدّم به نفسه؛ وعلى هذا، نرى أن البحث عن ملامح الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه "سيف التيجان" له ثمراته على مستويين اثنين على الأقل؛ أولها أن تحديد طبيعتها الأجناسية، إنما هو وضع أحد أهمّ مفاتيحها بين يدي القارئ، ما نتوسّم أنه يفتح الآفاق على دراسات أخرى تكون أكثر أهمية؛ وثانيها أن طبيعة البحث نفسها، بما تفرضه من اقتراب من "النظرية الأجناسية"، تسهم في ترتيب أصول النظرية، والاقتراب من المفاهيم التي أسّست لها، خاصة وأن مادّة هذه النّظرية قليلة في الدّراسات النقديّة العربيّة عامّة.

إن الاختلاف في تحديد الجنس الأدبي لـ"قصة الملك سيف التيجان" بين شريف مريبعي، بما لاحظ عليها من "طابع ملحمي" ونيكولا بيرون بما قدّمها "جنسا للرواية العربية"، يؤكد الحاجة إلى التعمّق في الموضوع؛ وإذا لم يكن الجنس الأدبيّ من مقاصد مريبعي في تحقيقه، وإنما لمسه من خلال مؤشرات عامة ذكرها في مقدمته، فإنه يضع كثيرا من الدراسات العربية التي انتهت إلى أن الأدب العربي خلا من الملاحم، في مأزق حقيقي؛ تماما مثلما يضع وصف بيرون لـ"سيف التيجان" بـ"الرواية" كثيرا من هذه الدراسات في حرج مما تتحدّث عنه تحت لافتة: "أول رواية عربية"؛ وهذا ما يستدعي سؤالنا المركزيّ:

ما هي الطبيعة الأجناسية لـ"قصة الملك سيف التيجان"؟

ولم تكن محاولة الإجابة على سؤالنا هذا سهلة، كما لم يكن ترتيب عملنا بهذا الشّكل هيّنا، فقد تهيأت دونهما مصاعب جمّة، بلغت منتهاها حين وجدنا أنفسنا نطرق بابا جديدا في الدراسات لم يبلغنا مثيلا له في المكتبة العربية، ولقد وجدنا في الشقّ المتعلّق بـ"النظرية الأجناسية" بعض الأعمال التي تتضارب في اصطلاحاتها، وتتناقض في تعريفاتها، فلم نستطع أن نفيد منها كما ينبغي؛ وكم كان أسفنا شديدا ونحن نحاول قراءة ترجمة جورج طرابيشي لجمالية "هيغل" (المدخل إلى علم الجمال)، فنجد أنفسنا كأننا نخوض صحراء قاحلة لم ترتو بالمعاني، حتى ضاع علينا وقت ثمين قبل أن نقابل الترجمة العربية بالنسخة المترجمة إلى الفرنسية، ونقرأ طرابيشي ـ مرغمين ـ من خلالها.

وحتى ما توفّر لدينا من دراسات عربية، مثل دراسة ضياء الكعبي (السّرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، وهي دراسة قيّمة تستحق التنويه، ولكن إفادتنا منها لم تكن بقدر ما توسّمنا لأنها لا تطرق باب المرجعيات الملحمية بالشكل الذي كنا نقصد إليه؛ وكذلك كانت الحال مع نبيلة إبراهيم في دراستها الممتازة حول "سيرة الأميرة ذات الهمّة"، فقد حاولت أن تقدم السّمات العامة للسّيرة، واقتربت في أحايين كثيرة منها، ولكننا وجدنا الباحثة تركّز على تفكيك السّيرة وفق مقاربة تاريخية، لا أجناسية، حتى كأنها قرأت "التاريخ" في "السّيرة" عوضا عن قراءة "السّيرة" في "التاريخ"، وخلطت بين زمن السّرد وزمن الوقائع، فلم تتمكن ـ في الأخير ـ إلا من رسم التقاطعات بين الملحمة العربية ونظيرتها

البيزنطية، لتخلص إلى أن الأدب العربي والبيزنطي «لم يهدف إلى تصوّر العداء بين العرب والروم» ، وذهبت إلى أن العلاقة بين الشعبين «وإن اتخذت شكلا عدائيا، لا يمكن أن تفهم من وجهة نظر التاريخ وحده، وإن التاريخ لا يهتم إلا بالعلاقات الرسمية..»، فظهرت في نتائجها كأنها تبحث عن تسويغ سياسي للتاريخ، عوضا عن الاهتمام بما تنتهي إليه الدراسة المنهجية الموضوعية.

ولم تختلف دراسة يوسف اسماعيل الموسومة بعنوان: «الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب»؛ وهي قيّمة بين الكتابات العربية، ولكن المرجعيات الملحمية بها لم تكن واضحة مقارنة بما تقدّمه الدّراسات الغربية، فقد اعتمدت على معيارين اثنين أسمتهما "التماثل" و"الارتكاز"، ولم تسلم في الأخير من التوجيه الأيديولوجي.

وكذلك دراسات فاروق خورشيد، ومنها "عالم الأدب الشعبي العجيب"، فقد وجدناها من أحسن ما تُقدم المكتبة العربية في الموضوع، ولكنها تقترب من المعايير النقدية الأجناسية بطريقة غير مرتبة بوضوح، لأنها لا تجعل "الجنس الأدبي" بين أهدافها.

مع هذا، أفدنا من بعض الأعمال العربية، ولكن المكتبة الغربية كانت أكثر اتساعا وفائدة، فقد اعتمدنا بشكل كبير على مؤلف كارل كانفات " Enseigner la Littérature par le Genre"، ومؤلف جان ماري شافير الموسوم بعنوان: "ما الجنس الأدبي؟" مترجما من طرف "غسان السّيد"؛ إضافة إلى كتاب دانيال ماديلينا المرجع "L'Épopée"، و"L'Épopée: Unité et Diversité d'un Genre" الذي أشرف عليه جان دوريف، وما توفّر لنا من مؤلفات ليليان كاستيلوت وكريستيان سايدو وغيرهما؛ كما اعتمدنا اعتمادا كبيرا على ميخائيل باختين في طرح فرضية "الرواية" على "قصة الملك سيف التيجان" ومقابلتها بفرضية "الملحمة".

وكان من حسن حظنا أن وجدنا نسخة مخطوط في المكتبة الوطنية الإيرانية، تمثل الجزء الثاني من "قصة الملك سيف التيجان"، وقد تحصلنا عليها فأضاءت كثيرا من جوانب النّصّ على مستويات مختلفة، نصيّة وسياقية؛ كما تأكدّنا بما لا يترك أيّ مجال للشكّ، بأن تحفّظ نيكولا بيرون في تصنيف "سيف التيجان"، بحجة أنها "ليست قديمة"، لم يكن في محلّه،

وأن حجّته غير صحيحة على الإطلاق، بدليل ما اكتشفناه في كتاب الإلمام" لمحمد بن قاسم النويري، وهو ينقل قصتين اثنتين من "سيف التيجان" إلى قرائه بالاسكندرية في القرن الرابع عشر الميلادي.

ولم يكن مثبّطا لعزمنا أنّنا لم نحصل على ما اكتشفنا من نسخ "سيف التيجان" المخطوطة بتونس والرياض وباريس والرباط، ذلك أن مخطوط تونس وجدناه ملخصا في كتاب مالكوم كامرون لايون: The Arabian epic: Heroic and oral story-telling؛ وكذلك أخذنا نظرة مجملة عن مخطوط باريس من خلال كتاب نيكولا بيرون Glaive des Couronnes، إضافة إلى ما اكتشفناه في كتاب النويري؛ ما جعل بحثنا يحظى بمادة كافية لوضع فرضيات موضوعية حول الجانب الوظيفي للنّصّ، وإن كان نقص مخطوط الرياض والرباط يمثل ثغرة في عملنا، فقد حاولنا الحصول عليهما بطرائق شتى، ولكننا لم نتمكن من ذلك.

إن سؤالنا المركزيّ حول الطبيعة الأجناسية لـ"سيف التيجان" يستدعي أسئلة أخرى حول مفهوم "الجنس الأدبي" وتاريخه على مسار تطور نظرية الأدب، لذلك خصصنا له فصلا تمهيديا قدّمنا فيه صورة مجملة عن النظرية، ثم جئنا إلى الفصل الأول، فخصّصناه لـ"الملحمة والمرجعيات الملحمية" قصد إعداد ما توسّمنا أنه من خصائص قصّتنا موضوع الدراسة، فقدمنا مفهوم "الملحمة" في التاريخ، وحاولنا أن نجمل الحديث عنه بداية من "بويطيقا" أرسطو إلى غاية الدّراسات الحديثة التي تشتغل بهذا الجنس الأدبي، ثم عرضنا للمفهوم في "التراث العربي"، واعتمدنا على ابن خلدون في توضيح الفارق بين كلمتي "الملحمة" عند العرب، و"Épopée" عند الغربيين، لنخلص إلى المرجعيات النقدية الملحمية، ونقدمها مرتبة وفق مقاربات ثلاثة، أولها صاغها دانيال ماديلينا، وهي التي تركّز على الخصائص النصية، والثانية مقاربة جون فولي، وهي المقاربة السياقية التي تركّز على "الشّفاهية والمرجعية التراثية"؛ أما المقاربة الثالثة، فهي التي نظّرت لها فلورانس غويي وتبحث في الجانب الوظيفي، والأسس الأيديولوجية ضمن مدوّنة من الملاحم المختلفة؛ وعلى هذا انتقلنا في "الفصل الثاني" إلى دراسة "الطبيعة الأجناسية" لـ"قصة الملك سيف التيجان"، وبدأناه بملخّص للقصة رأينا أن له ثمراته في الاقتراب من النّصّ، ثم حاولنا أن نميط اللثام عنها من

خلال تقديم مختلف نسخها التي حصلنا عليها، قصد الاقتراب من طبيعتها الأجناسية بمقابلة فرضية الطابع الملحمي لـ"سيف التيجان" (مريبعي، لانسون، لايون) وفرضية كونها "رواية" (بيرون، لانقلوا، بويون)، وبما أننا كنا نميل من البداية إلى رأي مريبعي، فإننا فسحنا لـ"فرضية الرواية" كل ما يمكن أن تثيره من تساؤلات وتضعه من عقبات، بل بذلنا كل ما وسعنا في ذلك، تجنبا لما قد يُحدثه ميلنا من تأثير على الحكم، ولكن المعايير النقدية التي يتطلبها العمل الروائي ظلت عصيّة على قصتنا لا تسيغ أسلوبها ولا تحتكم على بناها؛ ولهذا انتقلنا إلى اختبار المرجعيّات الملحميّة، فأثبتنا الأصل الشفاهي لـ"سيف التيجان"، ثم عرضناها على الخصائص النّصيّة للملاحم فوجدناها مرتبة فيها "تكرارا" و"مبالغة" و"سجعا"؛ ثم درسنا "صورة البطل" وبحثنا في "المرجعية الوظيفية"، فوجدنا "سيف التيجان" تستجيب استجابة كاملة للخصائص العالمية لـ"الملحمة"، فلم يبق أمامنا غير تصنيفها في ملاحم "الأسطوري ـ التاريخي" بما توفّر لنا منها من شروط جون دوريف؛ ولكننا رأينا أن استجابة "قصة الملك سيف التيجان" للمقاربات النقدية ثلاثتها، لن تتأكد إلا إذا قارنّا قصتنا بملحمة مرجعيّة، فالمقارنة مع نصّ مرجعي كفيلة بتعميق ما توصّلنا إليه، ولهذا كان من الضروري أن نعقد فصلا ثالثا تحت عنوان: «الثوابت والمتغيّرات بين "قصة الملك سيف التيجان" و"أنشودة رولاند"» وركّزنا في المقارنة بينهما على "الحدث الحربي" بما هو من أهم مكوّنات "الملحمة"، بعد أن قدّمنا الخطوط العريضة لـ"الأنشودة" ملخّصة، ثم ناقشنا "الثوابت" و"المتغيرات" بين الملحمتين، وتعرضنا إلى أدواتهما النصيّة والوظيفية ومرجعيتهما الشفاهية، نقابل هذه بتلك، ونردّ كل خصيصة من الخصائص إلى مرجعيتها الدينية أو الاجتماعية أو السياسية، فاستجابت "سيف التيجان" لكل ما يقتضي "النّموذج الملحمي".

ولقد حرصنا في ختام عملنا على إضافة ملحق ضمنّاه صورا لمخطوطتي "قصة الملك سيف التيجان" (مخطوط ندرومة ومخطوط طهران) ثم أضفنا ثبتا بأغلب الشخصيات الفاعلة في القصة، ولخصنا على قدر المستطاع دور كل شخصية ضمن البنية العامة للقصة، وركزنا في ذلك على تحقيق مريبعي، لأن "نسخة ندرومة" هي التي تأسس عليها عملنا، مع الإفادة من بقية النسخ (طهران، ليون، وبيرون) في تأكيد أسماء الشخصيات والأدوار المنوطة بها في عملية السّرد.

ونتوسّم أن ما وفقنا الله إليه من قراءة لـ"سيف التيجان" في ضوء مرجعياتها الملحمية، وتصنيفها في منظومة الآداب العالمية، ليس غير استعادة لقطعة من تراثنا، وضعناها ضمن ظروف إنتاجها الموضوعية؛ كما وضعناها في متناول الدراسة وفقا لمرجعيتها في دائرة تراثنا الذي يمثل جزءًا منا، ولا نكادُ ندرك تغلغله في أعماقنا، وتجذّره في دواخلنا، وإسهامه الفاعل في بنية مؤسساتنا الاجتماعية، بل وحضورُه في مواقفنا، وتأثيرُه على خياراتنا•.

بقي الاعتراف بأن هذا الجهد المتواضع الذي نضعه بين أيديكم، لم يكن ليرى النّور لولا توفيق من الله، وعناية كريمة من أستاذنا الدكتور عبد القادر بوزيدة، فقد جئناه بضعفنا وقلّة حيلتنا، لم نك نرى في السّير والملاحم غير ركام من الكلام القديم لا تقبله الذائقة، وحطام من أساطير الأولين لا تستسيغه العقول، ولكن أستاذنا تحمّلنا بواسع صبره، وتقبّلنا برحب صدره، وظل يعالج ضعفنا بالابتسامة الهادئة، والمعلومة الهادفة، حتى فتّح أعيننا على هذا المبحث الفريد، وهو يشدُّ بأيدينا، يجاوزُ بنا مصاعبَه، ويشجّعنا، يهوّن علينا متاعبه؛ فالله نسأل أن يجزيه عنا خير الجزاء، شاكرين له جميل ما تولانا به من عناية، معترفين له بأن فضله علينا أكبر من أن يصاغ بالكلمات؛ فليعفُ إن بدا تقصيرنا في العمل، وليتقبل أسمى آيات محبتنا واحترامنا.

وشكرنا موصول إلى أعضاء اللجنة الموقّرة المكلّفة بمناقشة بحثنا، لا نأمل إلا أن نكون قد رفعنا إلى بساطها عملا يستحقّ أن يحظى بتوجيهات توسّع أمامه الآفاق.

• . يجب أن نشير هنا إلى أن الاستعمار الفرنسي سخّر كثيرا من المثقفين لقراءة التراث الشعبي للشعوب المستعمرة، وذلك لحاجته إلى فهم طبيعة المجتمعات للتمكن من إخضاعها لهيمنته، ونعتقد أن ترجمة نيكولا بيرون لـ"قصة الملك سيف التيجان" إنما تدخل في هذا السياق، ولقد عقد عبد الحميد بورايو فصلا نفيسا للحديث عن اهتمام المستعمر الفرنسي بالتراث الشعبي الجزائري، ووصف هذا الاهتمام بـ"الحاجة الاثنوغرافية العسكرية"، في كتاب: الأدب الشعبي الجزائري، الصادر عن دار القصبة للنشر، عام 2007. ص 08 و09.

• تمهيد

اكتسبت الأجناس الأدبية بداهتها المفاهيمية، من بداهة مفهوم الأدب، فهي قديمة قِدم الأدب نفسه، وترافقه كلّما أنتجَ نوعا جديدا، فتعرّفه وتحدّد معايير تشكيله ومعالم بُنيته؛ ثم تضيفه إلى التّراث الإنساني تحت تسمية جامعة لا يمكن أن تخطئها البديهة؛ فالأجناس كانت موجودة في البدء، لأن «الانسان بطبعه ميّال إلى ربط كل ظاهرة يلاحظها بسياق ما، وهذا الربط يمثّل عملية تشاركية في مضمونها أكثر من كونها تمييزية»[1]، ولهذا نذهب إلى أن وجود الأجناس، على مدار تاريخ طويل، ظل "حضورا•" أكثر منه مفهوما معرفيا مؤصّلا.

ولم يكن للنّظريّة الأجناسية حظّ الدراسة لدى النقاد العرب الأقدمين، لذلك لن نتجرأ على الادعاء بأن موروثنا البلاغي قد تجاوز حدود الجملة إلى التفكير في الأجناس الأدبية، فذلك "حلم نقدي" كما يقول محمد مشبال[2]، وحتى في الضّفة الغربية التي حُظيت بكتابي "البلاغة" و"فن الشعر" لأرسطو في القرن الثالث قبل الميلاد، لم يكن لمفهوم الجنس حظوة في حقل النقد، وكان على اللغة الفرنسية مثلا، أن تنتظر جواكيم دو بيليي (Joachim Du Bellay) لـ"يخترع" مفهوم كلمة "Genre" سنة 1549[3]، ويكون تأخر ظهور

---

1. J.M CALOWÉ; Introduction aux études littéraires: In Méthodes du texte; Dir: Maurice Delcroix et Fernand Hallyn; De Boeck- Département DUCULOT- Paris, Bruxelles; 1er édition; 1995– P 148.

• . **الحضور**: أن يكون الشيء حاضرا ماثلا في الذهن، ويمكن مقارنة كلمة "حضور" بكلمة "غياب"، والحديث هنا ـ كما يقول لويس لافيل ـ عن حضور الشيء (المتكشف بالإدراك) من خلال معارضته مع غيابه، على الرغم من أن هذا الغياب عينه لا تمكن معرفته إلا بحضور آخر، هو حضور صورته، لكن عندها يكون حضورا يغلّف كل أشياء الفكرة الممكنة؛ والزمان، عوضا أن يكون قلب الغياب إلى حضور، والحضور إلى غياب، يكون بالأولى قلب إحدى صور الحضور إلى صورة أخرى. ا.هـ. ينظر لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، الجزء الثاني، منشورات عويدات ـ بيروت ـ باريس، الطبعة الثانية، 2001. مادة Présense، ص1031.

2. مشبال، محمد، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مقال منشور بموقع المرحوم محمد عابد الجابري:
http://www.aljabriabed.net/n25_05machbal.(2).htm#_edn35 اطلعنا عليه يوم 07 نوفمبر 2013.

3. - cf: Karl Canvat, Enseigner la Littérature par le Genre: Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire, De Boek-Duculot, 1999. P 11.

"المفهوم" ـ كما يرى كارل كانفات ـ «ترجمةً لثغرة ثقافية شهدها العصر الوسيط، بين المنتَج الأدبيّ اللاتيني الذي كان يعرف التّمييزات الأرسطية، والمنتَج الأدبيّ الفرنسي الذي ظلّ يتردّد راضيا على كلمات مثل "صيغة" (Mode)، "أسلوب" (Style) و"طريقة" (Façon)»[1].

ومع ترجمة "فن الشعر" إلى الإيطالية في القرن السادس عشر، ومروره إلى الفرنسية عن طريق كتاب "هوراس" (65 – 8 ق.م) "الفن الشعري" (de arte poetica)، لقيت التعاليم الأرسطية انتشار واسعا، وأصبح "البويطيقا" مرجعيةً عليا في أوروبا، ومصدرا لكثير من الرؤى النقدية الدوغمائية في معظمها[2]، لتستقر سلطة أرسطو كاملة إلى غاية القرن الثامن عشر، ثمّ تراجعت الثقافة البلاغية أمام "الجمالية" الصاعدة من ألمانيا على يدَي بومغارتن Baumgarten، وتطوّرت "الجمالية" وفق منطق يختلف اختلافا جذريا عن منطق التفكير العلمي، فأحدثت انقلابا كاملا في الرؤى، وأحلّت مبدأي "الأصالة" (l'originalité) والتّفرّد (singularité) محل "المطابقة" و"التراث"، وبما أن البناء البلاغي يستند في مجمله على "مفهوم الجنس"، فإن الرومانسيين الألمان؛ ومنهم جماعة مجلة "آثينيوم" (Athenäeum) بصفة خاصة؛ هاجموا التصنيفات البلاغية، فكان إسهامهم الفكري مهمّا، ليس لأنه شرح الجمالية الرومانسية وحسب، ولكن لأنه يمثل محطّة تحوّل هامّة في تاريخ مفهوم الجنس، فقد لاحظ الأخوان شليغل Schlegel وجود نظريات كثيرة للجنس الشعري، مع غياب تامّ للمفهوم، فكان أهمّ إسهام لهما، الانتقال بمفهوم الجنس من النّمذجة الكلاسيكية التي تُقدّم على أنها شمولية غير خاضعة للزّمن؛ إلى إطار تاريخي أفضى إلى "تاريخانيّة" مفهوم الجنس، فعالم الشعر ليس ثابتا، وكل شي به يتحرّك، كما يقول الأخوان شليغل[3]؛ ولم يطلع القرن التاسع عشر، إلا وقد تحقق تناغم الجمالية الرومانسية وجماعة

---

[1] - Karl Canvat, Ibid, P 11.

[2] - Ibid, P 43 et 45.

[3] - Ibid, P 21 et 22.

"آثينيوم" مع فلاسفة التاريخ من أمثال هردر Herder، همبولت Humboldt وهيغل Hegel.

لقد تميّزت الرّومانسية بإعادة النظر في الموروث الكلاسيكي، وكانت الأزمة التي خلخلت الحقل الأدبيّ، "أزمة تقنين أجناسي"، نتجت عن بُعد وجودي جديد اكتسبه الانسان، وهو معنى "التفرّد" و"الفردية"، فكان التوجه "الفرداني" (Individualiste) خلاصة التعريفات الجديدة لـ"الحرية" و"المساواة" التي تضمّنها "إعلان حقوق الإنسان والمواطن" عام 1789[1]، ولهذا نقول مع جان ماري شافير jean-marie schaeffer، إنّ «كل شيء تغيّر مع ميلاد الرومانسية، فالأمر لم يعد يتعلّق بتقديم نماذج التّقليد وتأسيس القواعد، بل يتعلّق بشرح تكوّن الأدب وتطوّره. إذا كان يوجد نصوص أدبية، وإذا كان لهذه النصوص الخصائص التي لها، وإذا كانت تتتابع تاريخياً كما يجري، فذلك لأنه يوجد أجناس تشكّل جوهرها، وأساسها، ومبدأ غايتها الملازم»[2]. فيكفي الرومانسية إذن، أنها أثارت التساؤل الأهمّ في نظرية الأدب، بالانتقال إلى مناقشة "مفهوم الجنس الأدبي"، لأن "الرفض" الرومانسي لـ"الجنس"، كان الحافز الرئيسي كي تتبوّأ النّظرية الأجناسية مكانتها المناسبة، والطّفرة المهمّة التي خلّصت مفهوم "الجنس" من حكم "الحضُور"، وفسحت له المجال كي يكون سؤالا يستحقّ إعمال النّظر بكل ما يتطلّبه التّنظير من جهد.

ولم يكفّ سؤال النّظرية الأجناسية عن الاصطدام ببؤر مقاومة، وظلّت الإشكاليات التي تطرح للنقاش نفسها لم تتغيّر على الدوام، كما يقول جي.أم.كالُووِي[3]، فالتصنيف الأجناسي «نادرا ما يستند على فكرة واضحة منسجمة حول الجنس نفسه»[4]، ما يسمح

---

[1] - cf: Karl Canvat, Ibid, P 23.

[2] . شافير، جان ماري، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، بدون طبعة ولا تاريخ، ص 30.

[3] - J.M.Calowé, Ibid, P 149.

[4] - O.Ducrotm; T.Todorov; Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du language; Édition du Seuil; 1972. P 197.

بالتّساؤل عن كنه الجنس إن كان موجودا فعلا، أم أنه يمثّل فئة مجرّدة (Abstraite) "متعالية" ـ بوجه ما ـ عن النصوص؛ وهذه قضية حسّاسة ـ يقول كانفات ـ أقرب إلى النقاش الأنطولوجي، فهي تثير المناجزة القروسطية المتعلّقة بـ"الكليّات": (هل الأجناس موجودة؟ وإن كانت موجودة، ما هي طبيعة وجودها؟)؛ ومحركو هذه القضية هم أنفسُهم دائما.. "واقعيون" يرون الأجناس موجودة لغاية في ذاتها، و"إسمانيون"• لا يرون لها أيّة حقيقة ممكنة[1].

وإذا كانت كلّ محاولة تنظيم أجناسي، تبدأ ـ عادة ـ لحلّ مشكل منهجي، فإن النظرية الأجناسية تجد نفسَها في مواجهة المشكل المعروف بـ"الدائرة المنهجية"، إذ لا يمكن وضع تعريف لـ"الجنس" إلا باعتماد مدوّنة من النّصوص، في مقابل أنه لا يمكن جمع النصوص إلا وفق تعريف محدّد للجنس، ما يعني أن كتابة تاريخ الأجناس لن تكون ممكنة عندما لا تكون المعايير الأجناسية مضبوطة، والمعايير الأجناسية لا تضبط إلا بعد نظرة شاملة على كل الأعمال الفردية التي ظهرت في التاريخ[2].

وتواجه النظرية الأجناسية مشكلة أخرى عصيّة، فـ"الجنس" يقدّم نفسَه على أنه "قسمٌ" يمنح المؤلفات "قيمة" معيّنة، ولكن العلاقة بين "الجنس" و"المؤلَّف" ليست آلية، ذلك أن "الجنس" يُصمّم انطلاقا من تكرار مقاييس تعتبر ضروريّة للمؤلفات، فلا يمكن تصوّر الجنس إلا على مستوى "العنصر المهيمن" (La Dominante) الذي تنتظم حوله المؤلّفات؛ وفي كل الأحوال، لن يتمكن "الجنس" مطلقا من الإحاطة بالتعقيدات التي تنتجها المؤلفات، والعمل الأدبي العظيم ـ في الأخير ـ ليس ذلك الذي يحتفظ بمكوّنات الجنس، وإنما هو الذي يستثمر الممكنات المفترضة، فالتاريخ لا يحتفظ بالأعمال الأدبية إلا وفق ما تأتي به من

•. الإسمانية: مذهب يقول بعدم وجود أفكار عامة، وإنما هناك علامات عامة، ويرى بأن الحقيقة التي ترتديها فكرة عامة ومجردة في فكرنا، مجرد اسم، وإن كانت غير ذلك فإنها لا تعود مجرّدة وعامة. ا.هـ. ينظر: لالاند، سبق ذكره، ص 877.

1 - cf: Karl Canvat; Ibid; P 77.

2 - cf: J.M.Calowé Ibid; P 149 et Karl Canvat; Ibid; P 78.

جديد مقارنة بتصوّرنا عن النشاط الأدبي، ما يعني أن كل عمل أدبي إنما هو تغيير للجنس الأدبي[1].

هذه بعض الإشكاليّات التي تواجه النّظرية الأجناسية بحدّة، فليس مستغربا إذن، أن تكون مقاربة التشكّلات المختلفة لـ"مفهوم" الجنس صعبة للغاية، فإذا أضفنا النماذج المختلفة للمنظّرين، وهي كثيرة، ازداد الأمر تعقيدا، وأصبح أشبه بسَفَر مفتوحٍ إلى "مفهوم" يفلت من كل التعريفات.

لقد تنبّه ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine (1895 – 1975) إلى ضرورة الدّراسة اللغوية للجنس الأدبي، فقد لاحظ بأن تنوّع أجناس الخطاب ليس له حقل مشترك للدّراسة، كما لاحظ أن الملامح المشترَكَةَ بين هذه الأجناس تبقى مجرّدة وغير ذات جدوى، ومن هنا طرح إشكاليّة عامة لأجناس الخطاب، فالدراسات الأجناسية أهملت الطبيعة اللغوية للملفوظات، وأجناس "الخطاب اليومي"، رغما عن كونِها موضوعا للّسانيات العامة، غير أن هذه الدّراسات لم تتمكن من وضع تعريف دقيق للطبيعة اللّسانية للملفوظ، وظلّت تكتفي بالحديث في خصوصية الخطاب اليومي الشفاهي؛ ليبدأ باختين مسيرته على خطى أندري جولس A.Jolles •، ويفتح حقل عمل على ثلاثة أصناف من الأجناس: "الأدبيّة"، "البلاغيّة" وأجناس "الخطاب اليومي"[2].

---

[1] - J.M.Calowé Ibid; P 150.

• حاول جولس أن يدرسَ العلاقة بين "اللّغة" و"الفنون الشفاهية"، فـ«استغلّ أدواتٍ لسانيةً ليميّز بين "الفلكلور الأدبي" و"الأدب"، وهو ما أطلق عليه "الأشكال البسيطة" و"الأدب"» ؛ وتمكّن من تصنيف الأسطورة والقصة والحكاية الأسطورية واللغز والمقولات المأثورة وغيرها من الأجناس الأدبية الفلكلورية (الشّعبية)؛ فقد فهم جولس الأشكال البسيطة (Les Formes Simples) في مقابل "الأشكال المعقّدة"، على أنها «"أنظمة" تنتُجُ عن حوافز لسانية معيّنة، وهي حوافز تتبع وضعية روحية لإنسان يرغب في ضبط علاقته مع العالم»

- cf: Marija Stanonik; Le Folklore littéraire: Approche pluridisciplinaire d'un phénomène syncrétique; Traduit par: Florence Marks; L'Harmattan; 2009. P 73.

[2] - cf: Nam-Seong Lee; Identité langagière du genre: Analyse du discours éditorial; L'Harmattan; 2003; P 25 et 26.

ولا يمكن فهم الأدب ـ كما يرى باختين ـ بإهمال كينونة "الأدب" ووجوده؛ كما لا يمكن فهم هذه الكينونة بإهمال كينونة "الحياة الأيديولوجية" «فليس من المرغوب فيه البتة دراسة العمل الأدبي بصورة مباشرة تقتصر على دراسته بوصفه عنصرا من عناصر الوسط الايديولوجي، وكأنه هو المثل الوحيد عن الأدب، بينما هو ـ في الحقيقة ـ عنصر من عناصر العالم الأدبي بخصوصيته وتميّزه»[1]، وهنا نلمح كيف ينسجم باختين تماما مع اختياريه المنهجيين الأساسيين، ويجمع بين «عدم انفصال الشكل عن المضمون، وهيمنة الاجتماعي على الفردي»[2] ما ينتهي به إلى "أسلوبيات النوع" التي تصبح جزءًا لا ينفصل عن علم الاجتماع، فـ«الشّعريّات الحقيقيّة للنوع يمكن أن تكون فقط علم اجتماع النوع»[3].

ولم يكن عمل باختين مجرّد وجهة نظر تبهر المتلقّي بحضور البديهة وحذق الفكرة وصفاء الدليل، ولكنه كان تأسيسا جديدا، وتجاوزا نظريّا واضحا، فالموضوع الحقيقي كما يقول باختين «هو الإنسان الاجتماعي متكلّما ومعبّرا عن ذاته باستخدام وسائل أخرى.. اللغة، الخطاب.. تلك هي تقريبا كلية الحياة الإنسانية»[4]، والشخصية الإنسانية لا تصبح حقيقية وواقعية تاريخيا ومنتجة ثقافيا إلا بقدر ما تكون جزءًا من الكلّ الاجتماعي[5].

ووضع باختين خطّا تحت التنوّع الاجتماعي الذي يؤثّر مباشرة على تنوّع الشكل اللساني، فكلّ مجموعة اجتماعية لها مرجعياتها الخاصة بأشكال الخطاب في التواصل "الاجتماعي ـ الأيديولوجي"، وكل الملفوظات تمثّل نشاطا معيّنا ضمن الحركية الاجتماعية،

---

[1] . نقلا عن تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1996، ص 78.

[2] . نفسه، ص 153.

[3] . نفسه، ص 154.

[4] . نفسه، ص 58.

[5] . نفسه، ص 70.

وهي ـ بالتالي ـ تعكس الظروف الخاصة لكل نشاط، ما يعني أن باختين اكتشف خصوصيّة استعمال اللغة وفق حقول النشاط الإنساني[1].

وعلى هذا، فإن كلّ ميدان اشتغال لغوي ينتج أنواعه من الملفوظات المستقرة نسبيا، وهي ما يسميه باختين "أجناس الخطاب" التي تنتج عن التفاعل بين المجتمع والنشاط اللغوي[2]، بما هي أحزمة تصل التاريخ الاجتماعي بالتاريخ اللغوي، لتحتلّ موقعا ممتازا بفضل وظيفة التوسّط هاته[3]، ويصبح "الجنس" فكرة أساسيّة وجوهرية في حقل علم "عبر اللسانيات" (Translinguistique)، أي ذلك الحقل الّذي يدرس أشكال الخطاب المستقرّة غير الفردية[4]؛ وهكذا تكون الطبيعة الشفاهية للملفوظ، قد سمحت لباختين بأن «يضع تعريفا لـ"جنس الخطاب" المتموضع على مستوى "مجموع الملفوظات"؛ وينقل "النص" من حقل اللسانيات إلى حقل التداولية، ويمنح "الجنس" بُعدا أوسع مدى، يمتدُّ إلى مجموع الممارسات اللغوية»[5].

وينشأ الجنس ـ وفق رؤية باختين ـ من «التوجيه الثنائي لكل تلفّظ، توجيهه نحو موضوعه ونحو محاور»[6]، ويشتغل في شكل معيار نظري، ويتدخل في بنى الملفوظات الفردية وأشكال اللّغة على حدّ سّواء[7]، ويسجل كارل كانفات هنا بأن أصالة "الأجناس" عند باختين تتمثل في كونها استحالت إلى ذخيرة من الأشكال المتفق عليها، تتدخل لضبط التبادل الحواري[8].

---

[1] - cf: Nam-Seong Lee; Ibid; P 27.

[2] - cf: Nam-Seong Lee; Ibid; P 28.

[3] . تودوروف، تزفيتان، سبق ذكره، ص 155.

[4] . نفسه، ص 156.

[5] - cf: Nam-Seong Lee; Ibid; P 26 et 27..

[6] . تودوروف، تزفيتان، سبق ذكره، ص 157.

[7] - cf: Karl Canvat; Ibid; P 68.

[8] - Ibid; P 68.

ولقد أدخل باختين فكرة نوعية أخرى في حقل الدراسات الأجناسية، وهي تلك المتعلقة بالتّمييز بين الأجناس الخطابية "الأوليّة" والأجناس الخطابية "الثانوية"، فالأجناس الثانوية (الروايات، المسرح، البحث العلمي..) تظهر ضمن شروط للتواصل الثقافي أكثر تعقيدا وأكثر تطوّرا، وتنظيما نسبيا: وبالضرورة، ينبغي أن يكون هذا النوع من التواصل، الفني والعلمي والاجتماعي والسياسي، مكتوبا (...) وتقوم هذه الأجناس الثانوية ـ في عملية تشكلها ـ بامتصاص الأنواع الخطابية الأوليّة التي ظهرت ضمن شروط من التواصل اللفظي غير موسطة، وتقوم بتحويلها، لتفقدها علاقتها مع حقيقة الملفوظات حين إنتاجها[1].

إن مسألة الأجناس الأدبية لا تتمثل في مشكلة تصنيف بسيطة، فأسماء الأجناس لا يمكن أن تكون مجرد اصطلاحات تعيّن أعمالا أدبية خارج الزمن، لأنها تنطبق، في مراحل تاريخية معينة، على نصوص غير متشابهة، فكلمة "حكاية" (conte) كانت في القرون الوسطى تطلق على كل نص سردي، أما في الحقبة الكلاسيكية فقد أطلقت على كل نصّ ممتع، خيالي أو عجيب، وصارت في القرن التاسع عشر تطلق على النص القصير، ولهذا يرى شافير أن هذه الاصطلاحات تشكل جزءًا من تاريخ النصوص نفسه[2].

ويرى شافير أن مفهوم الجنس لا يمكن تحديده وفق نظرية واحدة، بالنّظر إلى ما يتجاذبه على المستوى اللغوي والسياقي وحتى الجغرافي، فقصة "ألف ليلة وليلة" مثلا، لا يمكن أن تكون ضمن جنس "القصص الشرقية" إلا عند القارئ الغربي، أما عند القارئ العربي، فإن اسم "قصة" يكفي تعبيرا عنها. ولهذا فإنه يقترح أربعة طرق/مناهج لتناول النصّ، إذْ يمكن أن نتعامل مع النصّ بما هو فعل تواصلي، أي فعل لغوي، ويمكن تناوله بالنظر إلى مدى التزامه بقواعد خاصة، كما يكون في مستطاعنا أن نتناوله من خلال التقاطعات

[1] . تودوروف، تزفيتان، سبق ذكره، ص 156؛ كارل كانفات، سبق ذكره، ص 68. ونام ـ سيونغ لي، سبق ذكره، ص 30 و31.

[2] . شافير، جان ماري، سبق ذكره، ص 53.

والتشابهات التي يشترك فيها مع نصوص أخرى، أو بالبحث عن موقع النص بين نصوص أخرى[1].

إن العمل الأدبيّ أزليّ وتاريخيّ في آن واحد كما يقول ويليك، فهو يحتفظ بهويّة معيّنة من جهة، ويمرّ بعملية نموّ يمكن تتبّعها من جهة أخرى[2]، «والعمل الأدبيّ ـ باعتباره ناموسا من القيم ـ له حياته الخاصّة المستقلّة، ولا يمكن تحديد مجمل معنى العمل الفني على أساس ما يعنيه بالنسبة لكاتبه ومعاصريه إذ أن هذا المعنى هو ـ في الواقع ـ حصيلة لعملية تراكمية، هي تاريخ نقد هذا العمل على يد قرائه العديدين على مرّ العصور المتعدّدة»[3].

وهنا، نعود إلى ما وصفه مشبال بـ"الحلم النقدي" حين الحديث عن التنظير الأجناسي بالضفة العربية، فإذا لم نجد بين أيدينا نظرية عربية متكاملة؛ فليس ذلك تقصيرا من جانب قدماء النقاد العرب، لأن القيم، بمعناها الفلسفي، لا يمكن أن تكون حكرا على أمّة بعينها، ولا قرينة عرق أو لون أو جنس؛ وهي تنمو من خلال عملية التقويم المستمرّة في التّاريخ، وتساعدنا في تفحّص العمل الأدبيّ، ولكن وفق وجهة نظر يسميها ويليك بـ"المنظورية" (perspectivisme)، تسمح لنا بأن نرجع بالعمل الفنيّ إلى القيم السائدة في عصره، ثم القيم التي سادت العصور التّالية لذلك العصر، وبهذا نتجنّب النسبيّة التاريخية والتجريد الصّارم معا[4].

وما دامت القيم ناموسا للأدب، فهي التي تعطيه طابعه الإنساني أوّلا، وهي التي تفرض على الناقد الإدراك بأن «الأدب ليس سلسلة من الأعمال الفريدة تدور في دورات زمنية، كما أنه ليس ذلك العالم الأصمّ "من التوحّد والثبات"»[5]؛ وعلى هذا ينبغي التفكير بصفة أشمل بعيدا عن فكرة "المركزيات المهيمنة"، فـ"الغرب" نفسه تجاوز فكرة "المركزية"،

---

[1] - cf: Thomas LEPELTIER; Sur la Signification des Genres en littérature; Publier sur le Site: Revue de livres: http://revue.de.livres.free.fr/cr/schaeffer.html; Vu le 29 Novembre 2013.

[2] . رينه ويليك وأوستين ، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، بدون طبعة، 1992. ص 64.

[3] . رينه ويليك وأوستين وارن، سبق ذكره، ص 62 و63.

[4] . نفسه، ص 64.

[5] . نفسه، ص 64.

واكتشف أنها «بقية من بقايا الإمبريالية الأوروبية، بقيّة عصر كانت فيه أغلب البلدان من غير أوروبا واقعة تحت الهيمنة الأوروبية»[1]، وكان رينيه إيتيامبل René Étiemble، في مقاله الذي دعا فيه منظري الأجناس الأدبية إلى "الانطلاق من الصفر" عام 1974، مدركا لـ"الفخ" المنهجيّ الذي وضعته "الملحمة" كجنس أدبي أمام الدراسات الأدبية الغربية[2]؛ ولقد وضع إيرل ماينير Earl Miner حجر الزاوية حين أشار إلى أن «الأدب يمكن أن يوجد قبل أن تتكوّن الأفكار المنهجيّة حول الأدب»[3]، وأضاف قائلا:

> «إن شهادات الشعوب البدائية، تبيّن أن ما نسميه أدبا كان يوجد في أذهانهم، ولكن بطريقة لا تميّزه من الدين والشعائر والتاريخ والعادات وأشكال الحياة الأخرى؛ إن أشعار هوميروس وهيزيود تتطابق والتحديد الذي يمكن أن يضعه أي واحد للأدب، ولكن عصرهما لم يكن يعرف أيّ شكل من أشكال التفكير النقدي الذي يسمح بوضع مفهوم منهجي عن الظاهرة الأدبية»[4].

أما النّظام الأدبيّ، وفق أطروحة ماينير، فإنه «يظهر عندما يقوم ناقد أو نقاد ذوو اقتدار بتحديد الأدب تحديدا معياريا، أي باعتباره شكلا مثمّنا تثمينا خاصا»[5]؛ فإن فات ساحة النقد العربية أن تغتنم ترجمة "الريطوريقا" و"البويطيقا"، للنظر في الأجناس الأدبية جميعها، واكتفت بأغراض الشعر، فلها اليوم أن تجدّد بنيانها إن كان لها حاجة في ذلك.

---

[1] . إيرل ماينير، دراسات ثقافية بينية مقارنة، ترجمة عبد القادر بوزيدة، معالم (مجلة)، المجلس الأعلى للغة العربية (الجزائر)، العدد الثاني، 2010، ص 91.

[2] - cf: Florence Goyet; L'Epopée; vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html; Vu le: 05 Décembre 2013.

[3] . إيرل ماينير، سبق ذكره، ص 99.

[4] . نفسه، ص 99.

[5] . نفسه، ص 100.

الفصل الأوّل

الملحمة.. والمرجعيّات الملحميّة

لم يتمنّع جنسٌ أدبيّ عن أطُر التّنظير ـ على مدار التاريخ ـ مثلما تمنّعت "الملحمة" (L'Épopée)، فقد ظلّت على الدوام تفلتُ من الحدود التي يضعها لها النّقاد، وتستعصي على المعايير التي تؤطّرها، إلى درجة أن تفلّتها من التّقنين صار يمثّل هاجسا لكل النّظريات الأجناسية، وأصبح كل تنظير عرضة للهدم بمجرّد اتخاذ موقف من "الملحمة" كـ"جنس" أدبيّ له خصائصُه ومميّزاته عن بقيّة الأجناس.

وكان إيتيامبل ـ كما سبق وذكرنا ـ أول من دقّ صافرة الإنذار، حين رأى التصنيفات الأجناسية تتهاوى تحت معاول المئات من النّصوص غير الأوروبية، التي تُبطل التّنظير الغربي بعد أن بقيَ حبيس ولائه للتراث الأوروبي[1]؛ وإذا قدّرنا مع فولتير Voltaire أن «ما ينتمي إلى المعقول، إنما هو بمقتضى انتمائه، ينتمي إلى كل الأمم في العالم»[2]، يتبيّن لنا أن المعايير التي أنتجتها الآلة التنظيرية الأوروبية لتعريف "الملحمة" من خلال أعمال هوميروس وفرجيل، على أساس أن "الملحمة" منتج غربي محض، لم تعد تقوم بعد اكتشاف "جلجامش"، وتقديم البرهان على أنها كانت سابقة لـ"الإلياذة" في التاريخ، واكتشاف نصوص أخرى عبر مختلف مناطق العالم في آسيا وإفريقيا، لم يتوصّل إليها "المعقول" الأوروبيّ.

كانت دعوة إيتيامبل لـ"الانطلاق من الصفر" غاية في الموضوعية إذن، والتّمييزات الكلاسيكيّة لـ"الملحمة" ("السّرد بأبيات شعرية" وفكرة "البدائية" وغيرها..)، لم تعد تصلح لدراسة تطمح إلى فتح التّفكير حول مجمل النّصوص الملحمية، ما يقتضي إعادة إدماج كل الآداب في حقل التحليل الأدبي، وهو ما يعني ـ في المحصّلة ـ إعادة معالجة إشكالية "الملحمة" على أسس أخرى غير التي أسّس لها النّقد الأوروبي "وفق مركزية أوروبية"[3].

لقد بعثت دعوة إيتيامبل ـ كما تقول فلورانس غويي ـ دينامية جديدة في الأوساط النّقدية الأوروبية، وفي فرنسا بصفة خاصة، ويمكن أن نلمس أثرها القويّ بمجرد ملاحظة أن

---

[1] - cf: Florence Goyet; Ibid; Vox Poética; Vu le: 05 Décembre 2013.

[2] - Voltaire; La Henriade, Poéme suivi de l'essai sur la Poésie Épique; Édition Stéréotype; 1815; P 249.

[3] - cf: Florence Goyet; Ibid.

«لا أحد يتخيّل اليوم، أن الحديث عن الملحمة ممكن حين نقف به عند حدود "الإلياذة" و"الإنيادة"»[1]؛ ولكن هذه "القطيعة الجذرية" ـ بتعبير غوبي ـ وإن فتحت آفاق جديدة أمام الباحثين، فإنها وضعت التّفكير النّظري في حالة انسداد، ولم يعد في إمكان أيّ خطاب أن يتماسك أمام الموضوع، وحالة الانسداد هاته التي فُرضت على التفكير، هي التي أفضت في الأخير إلى مقاربات ثلاثة، أولها صاغها دانيال ماديلينا Daniel Madelénat، وهي التي تنظر في "هوامش الملحمة" (Marges)، والثانية في المركز، وهي مقاربة سياقية أسّس لها جون فولي John Foley، وتركّز على "الشّفاهية والمرجعية التراثية"؛ أما المقاربة الثالثة، فهي التي نظّرت لها فلورانس غوبي في كتابها: "سؤال بلا مفاهيم: وظيفة الملحمة الحربية"، وتبحث في الجانب الوظيفي، وإجلاء الأسس الأيديولوجية ضمن مدوّنة من الملاحم المختلفة[2].

ولكننا قبل الاقتراب من هذه المقاربات، ينبغي أن نقتفي أثر "الملحمة" كجنس أدبي، عبر التاريخ، من خلال أهمّ المحطات التي مرّ بها، حتى نتمكّن من تكوين صورة مجملة عن السّيرورة التي انتهت إلى ما نعتزم البحث فيه من مرجعيات ملحمية.

• "الملحمة" في التاريخ

تعجّ كثير من الكتب بتعريفات مختلفة لـ"الملحمة"، ومن السّهل أن نقول إنها: «القصيدة الطويلة التي تسجّل الأعمال البطولية الخارقة التي صدرت عن بعض الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين، والتي تمتزج فيها أفعال البشر وتصرّفات بعض الكائنات الإعجازية الخفيّة كالآلهة والمردة والشياطين والوحوش المخيفة المهولة، بل أيضا بعض القوى الكونية والظواهر الطبيعية التي تقوم بدور مساعد ولكنه فعّال في إنجاز الأعمال البطولية»[3]، ولكن هذا التّعريف الفضفاض لا يمكن أن يسمح لنا بمعرفة الخلفيات الفلسفيّة للمقاربات النظريّة للمفهوم عبر التاريخ؛ كما أنه لا يسمح لقارئه بأن يموضعه ضمن فترة تاريخية وفق ما سبق

---

[1] - Florence Goyet; Ibid.

[2] - Ibid.

[3] . الشويلي، داود سلمان، المعجم المبسط لـ"ملحمة جلجامش"، مجلة "المورد" الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 03، 2000، ص 75.

وقدّمنا النّظريات الأجناسية، وفوق هذا، فإنّ هذا التعريف الذي يقترحه الشويلي مفتوحٌ على تأويلات لا حصر لها، ويمكن هدمه في بدايته بمساءلته عن معنى "الطول" الذي يشترطه لـ"القصيدة"، فهل يمكن لنا أن نقول ـ على سبيل المثال ـ بأن "أنشودة رولاند" ليست ملحمة، لأنها تجتمع في كتاب واحد، بينما تتكوّن "المهابهاراتا" من 100 ألف مقطع شعري في 18 كتابا ما يعطيها الشرعية بأن تكون ملحمة.. وماذا لو وجدنا نصّا أطول من "المهابهاراتا"، هل تفقد هذه صفةَ الملحمة؟.

واضح أن التّعريف الذي جاء به الشويلي لا يغني شيئا، لذلك، لا ينبغي لنا أن نركب السّهل، بل نبدأ من حيث ينبغي البدء، لنرى كيف تأسّس مفهوم "الملحمة" نظريّا، لأنّ الجنس موجودٌ مؤسّسٌ قبل التّنظير.

1. الملحمة عند أرسطو

لم يكن أرسطو يترك فرصة للتعبير عن إعجابه بـ"هوميروس"، وظلّ في "البويطيقا" يرفعه إلى مرتبة عليا فوق كل الشعراء الذين عرفهم، ويصفه بـ"الملهَم"؛ فـ"هوميروس" يتفوّق على غيره من الشّعراء لأنه «لم يحاول في منظومته أن يعالج حرب طروادة بأكملها (...) وإنما الذي حدث أنه اختار جزء محدودا من حوادثه الفرعية من الأحداث العديدة التي تتكوّن منها القصة كاملة (...) وبهذا استطاع أن يحدث تنويعات في منظومته»[1] كما أنه «يصوّر شخصياته أسمى مما هم عليه في المستوى العام»[2].

وبما أن أرسطو، يميّز بين الأجناس الشّعرية وفق ثلاثة معايير هي: المادّة المستخدمة، الموضوع المحاكى، والطريقة المختارة للمحاكاة؛ فإنه يبدأ في رسم معالم "الفنّ الملحمي" في

[1]. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون طبعة ولا تاريخ، ص 197.
[2]. نفسه، ص 67.

الفصل المخصّص لـ"التراجيديا"•، ويسجّل بأنها «محاكاة لموضوعات جادّة في نوع من الشعر الرصين كمثل التراجيديا؛ ثم يقدّم أربعة فروق بينهما، أوّلها أن الملحمة لا تستخدم غير وزن واحد، والثاني أنها تصاغ في شكل سرديّ، إضافة إلى أن فعل الملحمة لا يتحدّد بزمن معيّن؛ أما فيما يخصّ الأجزاء الأساسية في بناء "الملحمة" و"التراجيديا"، فيرى أرسطو أنهما يمكن أن يتشاركا في بعضها، ولكن ينبغي التنبّه إلى أن كل أجزاء "الملحمة" يمكن أن تكون في "التراجيديا" بينما لا توجد أجزاء "التراجيديا" في "الملحمة"[1].

ويميّز أرسطو "الملحمة" من خلال "الحبكة"، وهو يلاحظ أن حبكتها تُبنى على أصول درامية بحكم أنها محاكاة تستخدم الوزن الشعري ثم يشترط أن تدور قصّتها على فعل واحد تامّ في ذاته، وكامن، وله بداية ووسط ونهاية، وكأنها كائن حيّ واحد متكامل في ذاته كما يشترط لها أن تختلف عن التاريخ المعروف لنا لأن التاريخ، وإن كان يعالج فترة زمنية واحدة، فهو «لا يعالج بالضرورة فعلا واحدا»[2].

أما أنواع "الملاحم" عند أرسطو، فهي لا تختلف عن أنواع "التراجيديات"، ويمكن لها أن تكون «بسيطة، مركبة، خلقية أو متعلقة بمعاناة»[3] ولا يمكن لها أن تتخلّى عن عنصري "التحوّل و"التعرّف"[4] إضافة إلى «تجويد الفكر واللغة فيها»[5].

• . يحتاج أرسطو إلى "الملحمة" في تعريف "التراجيديا" فيعقد مقارنة بينهما بداية من الصفحة 89 من "فن الشعر"، ثم يعقد فصلا آخر لـ"الملحمة".

[1] . أرسطو، سبق ذكره، ص 89.

[2] . نفسه، ص 197.

[3] . نفسه، ص 202.

[4] . "التحوّل" عند أرسطو هو: «تغيير مجرى الفعل على عكس اتجاهه على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية» و"التعرّف" هو «التغيّر أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة مما يؤدي إلى المحبة أو الكراهية بين الاشخاص الذين قدّرت عليهم السعادة أو الشقاوة» ويعتبر أرسطو أن «أجود أنواع "التعرف" هو المقرون بـ"التحوّل"». للتوسع أكثر في المفهوم الأرسطي، ينظر: أرسطو، نفسه، ص 122، وللاطلاع على أنواع "التعرف" الست، (التعرف بالعلامات، التعرف المباشر، التعرف بالتذكّر، التعرف بالاستنتاج، التعرف بالخطأ والتعرف الدرامي) ينظر: أرسطو، نفسه، من ص 157 إلى ص 159.

[5] . نفسه، ص 202.

ولم يتحدّث أرسطو عن "طول" للنّص، معيّن، تقتضيه "الملحمة"، فـ"الامتداد المناسب" «هو ما يمكن إدراكُه من البداية إلى النهاية»[1]، وهو نابعٌ من طبيعة "الملحمة" التي تعالج أحداثا عديدة تقع في وقت واحد، «وإذا كانت هذه الأحداث المتعدّدة ملائمة ووثيقة الصّلة بالموضوع فإنها تزيد من حجم القصيدة»[2]؛ أما "الوزن"، وهو مما لم يتسنّ لنا إدراكه بالمفهوم الأرسطي، فهو ما يسمّيه الوزن البطولي "السّداسي"، بما هو «الأنسب للملاحم، لأنه أهدأ الأوزان وأرزنها بل أعظمها شأنا»[3]، ونحسبُ أن مسألة اختيار الوزن موجودة عندنا، فلم نر في الشّعراء من يصوغ قصيدة "المدح" مثلا، على "الخفيف" أو "المتدارك"، بل يتخيّر لها "الطّويل"، "البسيط" أو "الكامل".

ويشترط أرسطو في الشّاعر "الملحمي" أن لا يتكلم بلسان نفسه إلا في أضيق الحدود، ويوصيه بـ"الإدهاش" الذي يعتمد على العوامل غير المعقولة أو غير الممكنة، لما تسبّبه من المتعة لدى السّامعين، كما يوصي بـ"المغالطة"، وهي ما يسمّيه "القياس الفاسد" في بناء أحداث الملحمة، ويضيف أن الشّاعر الجيّد يؤثر دائما "المستحيل المحتمل" على "الممكن غير المحتمل"[4]، وحتى إن كان أرسطو يرى بأنّه يجب تبرير المستحيل، فإنّ هذا التّبرير يكون على أساس «المتطلّبات الفنيّة للشّعر، أو على ما يتجاوز الواقع أي المثال، أو على أساس الرّأي الشّائع (...) والمستحيل المقنع ـ في الأخير ـ أفضل من الممكن غير المقنع»[5].

---

[1] . أرسطو، سبق ذكره، ص 203.

[2] . نفسه، ص 203. يعتبر صاحب "البويطيقا" أن هذه «الميزة ـ الخاصة بالملحمة تكسبها جلالا، وتجذب سامعها بتنويعاتها، كما تعين الشاعر على تقديم مشاهد متعددة الأنواع، لأن تشابه الأحداث سرعان ما يورّث السامع السآمة».

[3] . نفسه، ص 203.

[4] . نفسه، من ص 204 إلى ص 206.

[5] . نفسه، ص 220.

2. منظّرون عديدون لمفهوم واحد

بقيت العناصر المكوّنة لـ"الملحمة" مستقرّة نسبيّا منذ وضعها أرسطو[1]؛ ولقد حُظي "الملحمي" بين القرنين السّادس عشر والثّامن عشر بمكانة لا تضاهى مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، فقد تصدّرت الملحمة قمّة النّظام الأجناسي بفضل دورها المرجعيّ فيه، وكانت دليلا على أحقيّة قائلها بلقب "الشاعر"[2]؛ ولكن، لم تكد تباشير القرن التاسع عشر تظهر في الأفق، حتى أصبح "تفوّق" الملحمة مُتجاوزا، وصار الشّعر الملحمي والنّحت ـ على جدول الجدل الهيغلي ـ ممثلان للأمم في شبابها، بينما يمثّل الشّعر الغنائي والرّسم قمّة ما توصّلت إليه الحضارة الإنسانية، ثم تأتي الدراما، بصفتها خلاصة الانتقال من الموضوعي إلى الذاتي، كي تمثل فنون الحداثة بجدارة[3].

ورأى هيغل بأن "الملحمة" بما هي جنس عريق، غير ملائمة للعصر الحديث، فقد ازدهرت في عصور بدائية لم تعرف واقعية الحياة، ليذهب ـ وفق جماليته التي توجّه كل التفكير في المرحلة التالية ـ إلى أن "الملحمة البرجوازية" (الرواية) هي الأقدر على تمثيل العصر الجديد، وهو كذلك مذهب وريثي الفكر الهيغلي، جورج لوكاتش Georg Luckas، وميخائيل باختين الذي عقد مقارنة بين "الرواية" و"الملحمة"، وانتهى إلى أن "الرواية" هي الجنس الوحيد غير المكتمل، وأن "الملحمة" لم تكتمل وحسب، وإنما هي جنس اكتمل منذ أمد بعيد، وأصيب بـ"شيخوخة" مفرطة[4]؛ ولم يختلف موقف فيكتور هيغو، فهو صاحب نظريات العصور الثلاث؛ و"الملحمة" ـ بالنسبة إليه ـ تخصّ العصور البدائية المتميّزة بالحروب وتكوين الدّول.

---

[1] - Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng; Les Épopée d'Afrique Noire; Éditions Karthala et UNESCO; 2009; P 21.

[2] - Saulo Neiva; Désirs et débrits d'épopée au XX[e] Siècle; Peter Lang SA, Éditions Scientifiques Internationales; 2009; P 07.

[3] - Ibid. P 08.

[4] - Ibid. P 09.

ونلاحظ من خلال النقاش الذي أثير منذ مطلع القرن التاسع عشر، وإن كان فيه من يأسى لأن قومه لم يحظوا بـ"ملحمة" على غرار الأمم المتحضّرة[1]، أنّ الجميع يتعاملون مع "الملحمة" كـ"جنس" معرّف مسبقا، وبأن الأسلوب الملحمي يمكن أن «ينطبق على مختلف صيغ الكتابة ويتدخّل في مختلف الأنواع من الشّعر إلى الرّواية، بطريقة تمتد إلى كلّ الثقافات»[2]، وهذا أعطى الانطباع بأن "الملحمة" رسمت شخصيّتها الخاصّة على المستوى الأسلوبي، ولكن هذا "التعريف" بقي غامضا ـ كما يقول دوريف ـ فهو يكتفي ببعض المقتطفات الأسلوبية مثل المشاهد الجماعية التي توصف كـ"مقارنة تصويرية"، أو "المبالغة" التي يسمحُ بها الأسلوبُ الملحمي[3].

لقد سمح الأدب المقارن، والدراسات الاستشراقية، ثم الدراسات الإفريقية بعدها، بظهور "مدوّنة ملحمية" واسعة، عبر كثير من المناطق في العالم، واضطرّ النقد الحديث لإجراء بعض التّعديلات من أجل توسيع المفهوم إلى "الملحمة النثرية" بعد أن كانت "قصيدة" في الأدبيات الكلاسيكيّة، وبدأ البحث عن "القواسم المشتركة" من أجل احتواء المدوّنة الملحميّة العالمية ، وهو ما اشتغل عليه بول زيمتور Paul Zumthor، وإن لم يكتب النجاح لمقاربته[4]، وكان من أحسن التعريفات التي قدمها لـ"الملحمة" وصفها بأنها «تروي وقائع حربية، وتقدّم أبطالها في صور غير مألوفة، وحتى إن لم يخرجوا منتصرين من كل التجارب، فإنها تثير الإعجاب بهم»[5]، ولكنه يبقى تعريفا غير كامل، كما تقول كاستلووت، وتضيف:

---

[1] . ينظر "هنرية" فولتير (la Henriade والتي اعترف فيها بأسى أن فرنسا أمة لا تهتم بالشعر وقال متأسفا: «إنه لمن المخجل لنا، أن نرى الأجانب يتباهون بما لديهم من ملاحم، فيما نجد أنفسنا، نحن الذين نجحنا في كل الأجناس الأدبية، مضطرين للاعتراف بعقمنا وعجزنا» ا.هـ. سبق ذكره، ص 325.

[2] - Jean Derive; L'épopée: unité et diversité d'un genre; Éditions KARTHALA; 2002; P 97.

[3] - Ibid. P 97.

[4] – Lilyan Kesteloot; Ibid; P 23.

[5] – P.Zumthor; Cité par: Lilyan Kesteloot; Ibid; P 24.

«لنقل، إنه من المستحيل ـ في هذا المستوى ـ أن يكون التعريف شاملا، فاقتراح تعريف للملحمة العالمية، هو مغامرة حقيقية، قبل جمع أهمّ النّصوص وفحصها فحصا دقيقا، خاصة وأن كثيرا من النصوص في القارات الخمس، لم تنشر بعد»[1].

وكان ينبغي التوجّه إلى النظر في "أصول" الملحمة، والمقال الذي نشره إيتيامبل عام 1968 بـ"الموسوعة العالمية" (Encyclopaedia Universalis) يعتبر مثاليا لهذا التوجّه، فقد كان عليه أن يبتّ في بعض الخلافات القروسطية حول أصل الملحمة، وكان التساؤل الرئيسي: هل الملحمة إبداع عفويّ، ومقول شفاهي للشّعراء الشّعبيين، أم أنها على العكس من ذلك، عمل مكتوب خضعَ لتفكير دقيق، ومتابعة من مختصين؟[2]. ويمثل هذا السؤال التدافع بين مدرستين اثنتين، إحداهما تراثية Traditionaliste، والثانية فردانية Individualiste، وكان التراثيون يعتقدون، منذ ج.باري G.Paris في 1865، بأن "أنشودة رولاند" ألّفها الجنود الذين شاركوا في أحداثها، وظلّت تتردّد في الأوساط العسكرية إلى غاية القرن العاشر، ليجد فيها البهلوانيون مادّة تساعدهم على كتابة النص الملحمي[3]، وهذا المسار الذي يبدأ بالشفاهية، ويتردّد على مدى زمن طويل ليكتمل في شكله الأخير، هو الذي يحكم مسارات كل الأعمال الأدبية المشابهة لـ"أنشودة رولاند"، ولكن المدرسة المقابلة، لا تقبل هذا الطرح، فهي تفترض أن الشاعر الشعبي لا يمتلك الإمكانات الثقافية التي تؤهله كي يضع نصا طويلا ومنسجما كما هي "الملحمة"، وعلى هذا، لا يمكن أن يكون النّصّ المؤسّس لـ"الملحمة" سوى إبداع فردي، ولا يمكن للإبداع الشعبي ـ بالتالي ـ أن يتواجد إلا على مستوى المقاطع السردية[4].

---

[1] - Lilyan Kesteloot; Ibid; P 24.

[2] - Ibid. P 24.

[3] - Ibid. P 25.

[4] - Ibid. P 26.

وإذا كان إيتيامبل من أنصار "الفردانية"، فهو لم يكن في 1968 مطّلعا على أكثر من ملحمتين إفريقيتين،كانتا محشُورتين بين أناشيد المآثر الأوربية القروسطية والملاحم الإغريقية واليونانية، والكمّ الهائل من النصوص الهندو ـ أوروبية من جلجامش إلى المهابهاراتا؛ فإنه اضطر إلى مراجعة مقاله في 1985، وتعديله تعديلا عميقا، ليدعو إلى ضرورة "الانطلاق من الصفر"، وذلك بعدما اطلع على أكثر من عشرين ملحمة إفريقية شفاهية خالصة، كانت هي الشّواهد الحيّة على إمكانية صياغة هذا "الجنس المعقد" شفاهيا[1]، وأخذ صورة واقعيّة عن "المدّاح" (المنشد) الإفريقي ، في الحاضر، تماما مثلما ظلت تتردّد منذ العصور القديمة.

3. "الملحمة" في التراث العربي

لا يمكن أن يكون الطابع "الشّفاهي" وحده كافيا لوضع حدود الملحمة كـ"جنس" متميّز، فـ"الملحمة" التي سنتطرّق إليها الآن، ضمن التّراث العربيّ، شفاهية، ولكنها ليست "الملحمة" (L'Épopée) وفق المصطلح الغربي، فهي جنسٌ مختلف تماما، أُطلق عليه هذا الاسم لما يقتضيه طابع "الفتن" الذي يجعله موضوعا له.

وتعرف "الملاحم" العربيّة في الأوساط الشّعبية الجزائرية بـ"الأَنْشَادْ"، ويستدلّ بها عادة ساعة الخطب الجلل، فيقال: «هذي نشّدوا عليها من قبل..» ويكون الاستشهاد عادة مرفقا بأبيات شعريّة شعبيّة قيلت قديما، وتوافق الحاضر بحذافيره، وكأنها تنبّؤات أشبه بما هو متداول عن "نوستراداموس"• الشهير، من كونها "ملاحم" بالمفهوم الأدبيّ الذي نصطلحُ عليه.

---

[1] - Lilyan Kesteloot; Ibid; P 27.

• . ميشيل دي نوسترادام Michel de Nostredame؛ (14 ديسمبر أو 21 ديسمبر 1503 – 02 جويلية 1566)، وعادة ما يسمى باسمه اللاتيني نوستراداموس Nostradamus، وكان صيدلانيا ومنجما فرنسيا. نشر مجموعات من النبوءات في كتابه Propheties "نبوءات"، الذي ظهرت طبعته الأولى في 1555 وأصبحت منذ ذلك الحين مشهورة في جميع أنحاء العالم. يحتوي الكتاب تنبؤات بالأحداث التي اعتقد أنها سوف تحدث في زمانه وإلى نهاية العالم الذي توقع أن يكون في عام 3797 م. وكان يقوم بكتابة الأحداث على شكل رباعيات غير مفهومة، وهي تؤوّل إلى يومنا هذا على حسب ما تقتضي الحاجة. نقلا عن http://fr.wikipedia.org. مادة: نوستراداموس. شوهد في 30 ديسمبر 2013.

وتعرّض هذا النّوع من الأدب الشّعبي ـ على غرار الأنواع الأخرى ـ إلى التّهميش من طرف النّقد العربي، وكان حظّه المنع و"التحريم" لما يدّعيه من اطلاع على أسرار الغيب، ولهذا «استنكره الفقهاء، ونُسب إلى الإمام أحمد بن حنبل أنه قال: ثلاثة لا أصل لها: التّفسير والملاحم والمغازي»[1].

وتحدّث ابن خلدون عن هذا الجنس الأدبيّ المسمى "ملاحم"، وقال إن فيه المنظوم والمأثور والرجز؛ وأن موضوعه يتعلق بـ«حدثان الملّة على العُموم»[2]، وعدّ من الملاحم "قصيدة ابن مرانة"، وقال إنها «من بحر الطويل على رويّ الراء، وهي متداولة بين الناس. وتحسب العامّة أنها من الحدثان العائم، فيطلقون الكثير منها على الحاضر والمستقبل»[3]، ثم قدّم عددا من النماذج، يظهر المغاربيُّ منها أقرب إلى اللغة الشّعبية مما حاول محقق "المقدّمة" أن يضفي عليه من صرامة اللّغة العربية[4]، ولم يناقش ابن خلدون هذه "الملاحم" من وجهة نظر أدبية، بل نظر إليها على أنها ظواهر اجتماعية، وفسّر وجودها بتوجّس الإنسان من الغيب، قائلا:

> «اعلم أن من خواص النّفوس البشريّة التّشوّف إلى عواقب أمورهم، وعلم ما يحدث لهم من حياة وموت وخير وشر، سيما الحوادث العامة كمعرفة ما بقي من الدنيا، ومعرفة مدد الدول أو تفاوتها. والتطلع إلى هذا طبيعة للبشر مجبولون عليها. ولذلك نجد الكثير من الناس يتشوّفون إلى الوقوف على ذلك في المنام. والأخبار من الكهان لمن قصدهم بمثل ذلك من الملوك والسوقة معروفة»[5].

---

[1] . شوقي أمين، محمد، الملاحم بين اللغة والأدب، في مجلة "عالم الفكر"، المجلد السادس عشر، العدد الأول: أبريل ـ مايو ـ يونيو ـ 1985، ص 229.

[2] . ابن خلدون، وليّ الدين عبد الرحمن بن محمد؛ مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد الله الدرويش، دار يعرب، دمشق، الطبعة الأولى، 2004.ص 556.

[3] . نفسه، ص 556.

[4] . ومثال ذلك ما يستدل به ابن خلدون في الصفحة 556 من الجزء الأول لـ"المقدمة"، من قول الشاعر:

في صبغ ذا الأزرق لشرفه خيارا فافهموا يا قوم هذي الإشارا
نجم زحل أخبر بذي العـــلاما وبدل الشكـلا وهي سلاما

[5] . نفسه، ص 554.

وظاهر أن ما تسميه العربُ "ملاحم" ليس ما يصفُه محمد بن لطفي الصّباغ بقوله:

«أما القصص الشّعبي فمادّته القصص التاريخي والأدبي والحكايات الشعبية المحبوكة والنوادر المسليّة، وهذا النوع من القصص كان يحدث في الطرق ثم صارت ندواته تعقد في المقاهي، وقد أدركنا شيئا منه في القهوات القديمة في بلدنا دمشق، وكثيرا ما كان القاصّ (الحكواتي) يقرأ من كتاب، وكانت القصص التي يردّدها هؤلاء القصّاصون قصصا شعبيا مثل قصّة عنترة وقصّة أبي زيد الهلالي وقصّة الملك الظّاهر.. وأمثال ذلك»[1].

ويظهر جليّا الآن أن "الملاحم" العربيّة بما هي مصنّفة في أبواب "التّنجيم"، ليست هي مقابل Épopées، فإذا كانت الأولى «تقصّ ما عسى يكون من أحداث الدّول في المستقبل المغيّب، فإن الثّانية تتناول قصص تاريخها الماضي وما يشيع فيه من أساطير»[2] على رأي محمد شوقي أمين، وإن كان هذا الرّأي ينقصه بعض الضّبط، لأن "الملاحم" بما هي قصص الماضي، لا تأخذ التّاريخ بما يشيع فيه من أساطير، ولكنها هي التي تغلّفه بالأساطير، وتضفي عليه مما وصفه أرسطو بـ"المغالطة" و"الإدهاش"، فالعملية ـ في حقيقتها ـ صناعة قائمة، وليست مجرّد رواية لأخبار السابقين. وإذا نظرنا إلى "الأسطرة" من وجهة نظر موضوعية، وجدناها فعلاً عقليّا محضا، فالأساطير «ليست مجرّد وهم، بل لها علاقة بالواقع أو "الحقيقة"، بل إنها في نظر مبدعيها من الشعوب والأقوام "عين الحقيقة"»[3]، والتعرّف على ماهيتها يقتضي «البحث عن حقيقتها عبر التاريخ في خضمّ تفاعلها مع حياة البشر إنتاجا لها وتصوّرا»[4]، ودورُها «لا يتمثّل في تفسير الظّواهر الطّبيعية أو الإجابة عن فضول علمي أو فلسفيّ بقدر ما يتمثّل في إرساء دعائم المعتقدات والممارسات المشكّلة لأسُسِ التّنظيم

[1]. الصباغ، محمد بن لطفي، من مقدمته لابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، المكتب الإسلامي، الطبعة الثانية، 1988. ص 74.

[2]. شوقي أمين، محمد، سبق ذكره، ص 230.

[3]. عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي ـ لبنان، الطبعة الأولى، 1994، ص 09.

[4]. نفسه، ص 32.

الاجتماعي»[1]، وهو ما توصّل إليه دوميزيل Georges Dumézil، حين كشف عن «النّموذج الثّلاثي الذي يمكن تلخيصه في أن كل مجتمع منظّم يقوم على تظافر وظائف ثلاثة متميّزة ومتكاملة في آن هي: السّيادة، القدرة على القتال والخصوبة، وتُوافِقها على صعيد الواقع عناصر ثلاثٌ هي: السّيد والمحارب والمنتجون»[2] ما يعني أن دوميزيل «ركّز على المفاهيم ومبدأ ترابطها في صلب نظام أو بناء، على أن كل عنصر جزئيّ أو واقعة منعزلة إنما تستند إلى تصوّر للعالم أو الفعل البشري ظاهرا أو خفيّا، يتجلّى من خلال الأساطير والطقوس (...) وهكذا، ربط دوميزيل الأساطير بإطارها الشّامل مع اللّغة والأيديولوجيا»[3].

وانطلاقا من هذه الرؤية لـ"الأسطورة"، يمكن أن نلاحظ أن "الملحمة" التي تحدّث عنها ابن خلدون، إنما تستحضر المستقبل الأسطوري، بل تتنبأ به، لتغيير الحاضر أو التأثير فيه على مدى قريب، بما تُوطّد له من يقين بزوال دولة أو نهاية ملك؛ ما يعني أن لها وظيفة في توجيه "التاريخ" نحو الغاية التي يرتضيها مروّجها؛ أما "الملحمة" (اليونانية)، فتوجّه التاريخ كذلك، ولكن باستحضار الماضي المغلّف بالأساطير، واصطناع الأمجاد التّليدة، لتكون ركيزتها في تغيير المستقبل، أو الحفاظ على المكتسبات المحقّقة.

يتّضح الآن أن الملحمة التي نقصد إليها في مبحثنا الأجناسي هذا، ليست من النصوص التي اصطلح قدماء النقاد العرب على وصفها بـ"الملاحم" ، وما تحدث عنه ابن خلدون في "المقدمة" تحت عنوان "الملاحم"، لا يوافق الاصطلاح المتفق عليه في ساحة النّقد الأدبيّ اليوم.

---

[1]. عجينة، محمد، سبق ذكره، ص 42.

[2]. نفسه، ص 44.

[3]. نفسه، ص 44.

• المرجعيات الملحمية

لم تكتسب "الملحمة" في أوروبا اسمها المتعارف عليه "Épopée"، إلا بعد حصولها على "البويطيقا"، وكانت القصيدة الملحمية تسمى "القصيدة البطولية" (Poème Héroïque)، وحتى مفهوم "البطل" لم يأخذ في اللغة الفرنسية القدرة على التّعبير مجازا عن "الرّجل الرّفيع القيمة" إلا بداية من 1555م[1].

ولم يكن تحديدُ مفهوم "الملحمة" بتعريفٍ شاملٍ سهلا، فالتّعريفات التي تفاوتت بين الإطناب والاقتضاب، ركّزت كلّها على الشّكل وما يعتمل فيه من الأعاجيب، ويرى دانيال ماديلينا التّعريف الأكثر قربا من المفهوم، الّذي ذهب إلى أن «القصيد الملحمي هو الذي ينضبط وفق قواعده، وعجائبه وتسلسله.. بما هو محاكاة لحدث بارز، وهكذا يختلف عن "التاريخ" الذي يروي الأحداث دون محاكاة، وعن القصيد الدرامي الذي يلقي لونه على الحدث، والقصيد التعليمي الذي تنسجه الوصايا والتعاليم، كما يختلف عن المنظومات التي تروي أحداثا دون رابط بينها»[2]؛ إلا أن هذا التعريف ـ يقول ماديلينا ـ يحيل إلى التّمييزات الخارجية (مع الأجناس الأخرى) والداخلية (ملحمة بدائية، وطنية، دينية..) إلى ميثولوجيا الأصول، ويطرح مشكلا بنيويا يلخّصه السؤال التالي: ما هي العناصر المكونة لـ"الملحمي" في النّصّ؟[3].

يرى جان دوريف بأن الجنس الأدبيّ يمكن أن يُحدّد من خلال تركيب عدد من سماته التي تظهر في الخصوصيّات التلفّظية الخاصّة، والشّروط التي أنتجت واستهلكت فيها، إضافة إلى الخصوصيّات النصيّة التي يمكن من خلالها تمييز معايير البنية والمضمون، وأخيرا،

---

[1] - Bruno Méniel; Renaissance de l'épopée: la poésie épique en France de 1572 à 1623; Librairie Droz, 2004; P 19.

[2] - Daniel Madelénat; L'Épopée; Presses Universitaires de France; 1er édition; Avril: 1986. P 19.

[3] - Ibid. P 19 et 20.

الخصوصيّات الوظيفيّة التي يمكن أن تلمس الوظيفة الثقافية للجنس داخل المجتمعات التي تستخدمه وتفيد منه[1]؛ ويمكن بالتالي تحديد "هويّة" الملحمة في كل مستوى من هذه المستويات الثلاث، ولكن المشكل الذي يطرح هنا هو أن السّمات الأجناسية ـ في واقع الأمر ـ في غالبيتها، لا تقوم بوظيفتها التعريفية لـ"الجنس" إلا في مقابل عدد من الأجناس الأخرى، فلا توجد سمةٌ سلَمٌ لجنس بمفرده، والقيمة التعريفية لـ"السّمة" بالنسبة لجنس ما، تكون عادة أكبر من وظيفتها "التمييزية"، فلو قلنا ـ على سبيل المثال ـ إن «الملحمة جنسٌ سرديّ»، فإنّنا نكونُ دون شكّ، قلنا جملة صحيحة، ولكنها ـ في واقعها ـ ليست عمليّة في تحديد هويّة الملحمة، كما أن طبيعة هذه الجملة التعريفية ضعيفة، لأنها يمكن أن تنطبق على عدد كبير من الأجناس الأدبيّة مثل الأسطورة، الحكاية، الرواية، القصة.. وغيرها[2].

لقد لاحظ ماديلينا أن "الملحمة" تعرّف نفسها بـ"تأثيراتها" (ثقافية، أخلاقية، عاطفية)، وبنصّها المضبُوط وفق مميّزات جوهريّة (الملفوظ والتلفّظ، تنظيم الأحداث وتصميم المواضيع) ومن هنا، انتبه لـ"الثوابت" البنيوية العميقة التي تتحكّم في الأشكال الملحميّة، لذلك حاول لملمة سمات "الملحمة"، من خلال النّظر في أعمال ملحميّة لأمم أخرى، ووضع مبادئ النقاد الغربيين ضمن إطار نسبيّ[3].

1. الراوي والجمهور

يسجّل ماديلينا ـ في البداية ـ أن المستمع/القارئ، يتلقى الملحميّ كـ"كلام"، ويدرك بسرعة عددا من خصائص النّصّ من خلال الخيارات المحدّدة للترسانة البلاغية، والمحفزات التي تحرّك في المتلقين الشّعور المناسبَ للحدث البطولي، أو العلامات التي تمثّل العالم المنتظر،

---

[1] - Jean Derive; Ibid. P 98.

[2] - Ibid. P 99.

[3] - cf: Daniel Madelénat; Ibid. P 20 et 21.

وظاهر أن هذا الكلام الذي يتكيّف مع التقاليد، والمواضيع والجمهور، لا يمكن أن يُضبط إلا وفق منظومة تسيّر وضع الرّاوي، والنّوعية الأسلوبية لعمله[1].

وحتى نوضّح العلاقة بين الرّاوي والجمهور، ودور المحفّزات النصّيّة في التّفاعل مع الأحداث التي يلقيها الراوي، ننقل عن غوستاف لوبون Gustave le Bon ما رواه في وصف مجالس القُصّاص في البلاد العربية:

«لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك، حين يستمعون إلى قصصهم المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون ويهدأون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السّمر، وكيف تنقلب دعتهم إلى غضب، وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أنفاسهم ويستردونها، وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم، حقّا، إن تلك لرواياتٌ، وإن الحاضرين للممثلون أيضا، وحقّا إن الشعراء في أوروبه، مع نفوذ أشعارهم، وسحر بيانهم وجمال وصفهم، لا يؤثرون في نفوس الغربيين الفاترة عشر معشار ما يؤثر به في نفوس سامعيه ذلك القاصّ الذي هو من الأجلاف، فإذا ما أحيط ببطل الرواية ارتجف السامعون وصرخوا قائلين: لا..لا.. حفظه الله؛ وإذا كان في حومة الوغى محاربا كتائب أعدائه بسيفه، أمسكوا سيوفهم كأنهم يريدون إنجاده، وإذا ما كاد يذهب فريسة الغدر والخيانة قطّبوا وصرخوا قائلين: لعنة الله على الخائنين؛ وإذا ما قضى عليه أعداؤه الكثيرون تأوّهوا وقالوا: تغمّده الله برحمته وفسح له في دار السلام، وإذا كان على العكس فرجع ظافرا منصورا، هتفوا قائلين: المجد لربّ الجند، ويكون هتافهم وقتما يذكر القاصّ محاسن الطبيعة، ولا سيما الربيع: طيب.. طيب؛ ولا شيء يعدل السرور الذي يبدو على ملامحهم عندما يصف القاصّ امرأة جميلة، فتراهم ينصتون له إنصات من يكاد لبّه يطير من الوجد»[2].

---

[1] - Daniel Madelénat; Ibid. P 23

[2] . غوستاف لوبون، حضارة العرب، نقلا عن الكعبي، ضياء، السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2005، ص 334 و335.

وتروي ضياء الكعبي أن أحد المعجبين بشخصيّة عنترة ابن شدّاد تضايق لما توقّف الراوي عندما وقع عنترة في أسر الفرس، «فتشاجر ذلك المعجب مع كل من صادفهم، وخاصم زوجته، ولم ينم، ولم يستطع التّغلب على حزنه وضيقه إلا بالمضيّ إلى الرّاوي، وإيقاظه من نومه، وإغرائه بالمال كي يخرج عنترة من السّجن، فأخذ الرّاوي الكتاب وقرأ له سائر السّياق، إلى أن تخلّص عنترة من الأسر، فقال له: أقرّ الله عينك وأراح بالك، الآن طابت نفسي وزالت همومي، فخذ هذه الدراهم ولك الفضل»[1].

وليس يختلف الوضع في السّاحل الإفريقيّ مثلا، فقد سجّلت كريستيان سايدو Christiane Seydou ثلاث ملاحم من مالي والنيجر، وقدّمت وصفا لا يكاد يختلف عن الأجواء التي رسمها لوبون في البلاد العربية، فـ"الملاحم" تُروى في الحفلات والأعراس، ولها مواعيدها في كل الأماكن التي يمكن أن يجتمع بها الجمهور، وترافقها موسيقى الرّبابة، ويتفاعل الرّاوي ومستمعوه مع الأوزان والألحان والأحداث[2] بنفس الشّكل مع المستمع العربي.

الملحمة إذن، بما هي جنس شفاهي، وإن كانت «الكتابة تحرمها قيمتها الفنيّة والتداولية»[3]، فإنّ للراوي حضورَه الملمُوس في أعمق تفاصيلها، مع أنه يحتفظ بـ"مسافة" عن المادة المروية؛ فهو، بما يقدّم نفسه، واسع المعارف عالما بكلّ شيء، يحرص في الوقت نفسه، على أن تكون المادّة التي يقدّمها موضوعية، وعلى الرغم من أن "المعرفة الكليّة" و"الموضوعية" لا ينسجمان في فضاء واحد، إلا أنهما معا، يسمحان للشاعر بأن يتعاطف مع شخوص عمله، والاقتراب من مشاعر وأهداف الأبطال على مسار الحكي، ويتيحان له استغلال ما هو خيالي[4].

---

[1] . الكعبي، ضياء، سبق ذكره، ص 335.

[2] - cf: Christiane Seydou; Profils de femmes dans les récits épiques peuls (Mali-Niger); Éditions Karthala; 2010. P 05 et 12.

[3] - Ibid. P 06.

[4] -cf: Daniel Madelénat; Ibid.P 23 et 24.

إن التّماثل بين معارف "البطل" حول مهمّته الواضحة في سياق النّصّ الملحمي، ومعارف الرّاوي بصفته المتحكّم في محور الزمن، ومعرفة الجمهور الجيّدة بالتاريخ، تجعل العلاقة بين "المعرفة الكليّة" و"الموضوعيّة" متناغمة، رغما عن التّعارضات المفترضة بينهما، وتقاطع هاتين السّمتين، لا يصيب حماسة مبدع يُلغي وجودَه (ظاهريا) في عمله، بأيّ اضطراب[1]، بل إنهما تنسجمان أكثر بفعل تواطؤ الجمهور مع الرّاوي، فالجمهور عادة، حين يسمع (كان يا ما كان في قديم الزمان)، لا يفرض على الرّاوي تحديدا دقيقا لـ"قديم الزمان" الذي جرت فيه الأحداث، كما «لا يتساءل مطلقا عن اللّغة التي تحدث بها الأسد أو الشّجرة؛ ويبلغ التواطؤ إلى درجة إعطاء الرّاوي كل الصّلاحيات للتصرّف في الأحداث دون نقاش، ويحدث أن يختبر الراوي تواطؤ جمهوره فيسأل: حينما حدث هذا، هل كنتم شهودا؟ فيردّ الجميع: أنت قلت، ونحن سمعنا؛ ما يعني أنهم لا يطعنون أبدا في روايته»[2].

وقد يحاط الراوي ببعض من الخوارق التي يصطنعها له جمهوره، خاصة فيما يتعلق بـ"الذاكرة القوية"، ولقد ذكرت نورا.ك.تشادويك Nora K.Chadwick أن فنّ الحفظ كان يحظى بعناية فائقة عند رواة الملاحم الآسياوية، وروت أن «فقيها نزل ضيفا على زعيم قبيلة الساغان، وبعد العشاء، شرع يروي القصص مدخلا فيها قصيدة بلغة "الكالموك"، وعند العودة إلى المنطقة ذاتها، بعد ستّ سنوات، دهش كل الدهشة وهو يسمع الحكاية والقصيدة ترويان بدقّة من طرف شاب بدا له غريبا، ثم علم أن الشاب، كان في الزيارة السابقة قد سمع القصيدة منه وهو طفل في التاسعة من عمره وقد حفظها بكل دقّة وأمانة رغم اختلاف لغة القصيدة عن لغته»[3]، لتعلّق تشادويك قائلة: «حتى لو سمحنا بوجود بعض المبالغة أو بقوى

---

[1] - Daniel Madelénat; Ibid.P 24.

[2] - Jean-Léopold Diouf; Le Cultivateur et le Djinn: Contes Bilingues wolof-français; L'Harmattan; 2008. P 08.

[3] . نورا.ك.تشادويك وفكيتور جيرمونسكي، ملاحم آسيا الوسطى، ترجمة رباب ناصيف، منشورات وزارة الثقافة السورية، بدون طبعة، 1995. ص 22.

خارقة للشاب، فإن الحكاية ممتعة لأنها تبيّن أن قوّة الذاكرة كانت تقدّر تقديرا عاليا، ويُعتنى بها كثيرا لدى هؤلاء الناس»[1].

وقد يحاط الراوي بهالة من التقديس، مثلما حدث مع راوي "المفيت" (Mvet)، وهو «محارب وموسيقار من الفانغ، يدعى أيونو آيا نغونو، يقال إنه أُلهم ملحمته في غيبوبة عميقة دامت عدة أيام، ونقل جسمه الذي كان يبدو دون حياة، من طرف المهاجرين الفارّين، فلما عاد إليه وعيُه، روى لقبيلته معارك شعب "الأوكو" وشعب "الأونغونغ"؛ وهذه قصة أشبه بقصة "فالميكي" الذي أُلهِم "الرامايانا"»[2].

ولعل ما تحدّثت عنه تشادويك من "مبالغة" في تقدير ذاكرة الشاب الخارقة، وما أحيط بمنشدي "المفيت" و"الرمايانا" يسمح لنا بالقول إن تواطؤ الجموع من المستمعين مع الرواة لم يكن مجرّد قبول بـ"الخرافات" و"الخوارق" التي يلقونها عليهم، ولكنها أيضا إرادة في سبر العوالم العجيبة والاندماج فيها، ومحاولات لتأويل الواقع وفق ما يتطلّعون إليه.

2. حجم الملحمة

يتفاوت طول الملاحم فيما بينها، من "المهابهاراتا" بالمائة ألف مقطع شعري، إلى "الإلياذة" الهوميرية بأبياتها الـ15.693 السّداسية التّفاعيل، و"أنشودة رولاند" بأربعة آلاف وبيتين؛ ورغم هذا التفاوت، هناك من يعدّ الطول معيارا وحيدا لتعريف "الملحمة"، وفق ما نقل دانيال ماديلينا عن نورثروب فراي الذي كان «يطلق وصف "الملحمة" على أيّ عمل يتوسّم أنَّ طولَه كافٍ، خاصة إذا كان العمل يقارب الاثني عشر جزء»[3].

---

[1] . نورا.ك.تشادويك، سبق ذكره، ص 23.

[2] - Jean Derive; Ibid; P 186.

[3] - Daniel Madelénat; Ibid.P 29.

ويرى ماديلينا بأن النّظر إلى حجم الملحمة يجب أن يكون من زاوية علاقته مع "الأحداث"، فالقصيد الملحمي يعدّل تفاصيله بدقّة، ويعطي الانطباع بأنه أشبه بـ"سيناريو" سريع، تسمح له سعته بأن يقدّم وصفا مفصّلا للشخصيات وطبائعها والأماكن التي تحتوي الأحداث، وقد يميل إلى التعليق أو تطوير الأحداث بأسلوب استطرادي[1].

إن العلاقة بين حجم النّصّ وحجم الأحداث قد تختلف ضمن العمل الواحد، ويمكن أن تتميّز في مختلف صيغها، وعلى العموم ـ يقول ماديلينا ـ فإنّ المعلومات التي لا ترتبط بشكل مباشر مع الحدث المركزي، تتضخّم خلال تطوّر الخطّ الملحمي[2].

3. الخصائص النصّيّة

تدين الملحمة، في جانب كبير من لونها الأسلوبي، لعدد قليل من العمليّات بينها "الغلوّ" أو "المبالغة"، تضخيم المعلومة، تكثيف أو تعجيب الواقع، إضافة إلى تجاوز المتعارف عليه بـ"شطحات" خيالية؛ وتضع كل هذا ضمن صيغ نمطية تتأقلم مع الإيقاع، وتتجاوب مع تعبيريّتها المغرقة في عالم سحري[3].

والصّيغة النمطية ـ كما يقول ماديلينا ـ أصبحت منذ أعمال ميلمان باري Milman Parry ولورد Lord أحسن سمة مميّزة للملحمة، ويمكن تعريفها بوصفها «مجموعة معقّدة (صوتية ـ معجمية ـ دلالية ـ نحوية ـ إيقاعية) وفق علاقات ثابتة أو متغيّرة: هي نموذج ذهني يندمج في "خبرة" أو "ذاكرة" الشاعر، وتمثّل قالب العبارات المتكرّرة والمتشابهة نسبيّا»[4]، ويوّضح ماديلينا مفهوم "الصّيغة النمطية" أكثر فيقول: «هي مخطط نصيّ يُعاد استعماله بصفة لانهائية، يتكرّر في عمل، أو في مجموعة أعمال، أو ضمن فضاء ثقافي، وهي

---

[1] - Daniel Madelénat; Ibid.P 30.

[2] - Ibid.P 30.

[3] - Ibid. P 33.

[4] - Ibid. P 34.

أشبه بمواد البناء الجاهز، في متناول من يرتجل الشّعر»[1]؛ وهكذا تصطنعُ "الملحمة" قوالبها الجاهزة بواسطة العمليات الأسلوبية التي تنتهجها، فتظهر "مبالغتها" ـ مثلا ـ في الحرص على التّمثيل الأقصى، ("الجميل" ليس له مثيل بإطلاق، وغير الجميل لا عذر بإطلاق).

أما فيما يخصّ الشّكل الشعري لـ"الملحمة"، فإن ليليان كاستيلووت Lilyan Kesteloot توضّح بأن «المقصود بـ"الأبيات" في النّصوص السّردية، ليس "الأبيات المقفّاة"، فـ"التكرار" يحافظُ عادة على "السّجع"، ولكن ما يميّز "البيت" حقيقة ـ في ملحمة بامبارا (Bambara) على سبيل المثال ـ هو ذلك التوجيه للجمل وفق الآلة الموسيقية؛ أين يفرض المنشد إيقاعه القاعدي، وفق فواصل التّوقّف التي لا تخضع لـ"المعنى"، وإنما تخضعُ لـ"عاطفة" الفنان»[2]، وعلى هذا، فإن طبيعة النّصّ الملحمي نفسها، بقوالبه السّردية المنتظمة، ومحافظته على "السجع"، تتضمّن إيقاعا داخليا، يمكن أن يقوم مقام الآلة الموسيقية المرافقة للإلقاء، ولذلك ترى كاستيلووت بأن علاقة "كلام ـ موسيقى"، وإن كانت عنصرا محدّدا للملحمة، وهو ما يتفّق عليه المنظّرون، فإن العلاقة التي تحدّد "الملاحم" الإفريقية (السواحلي ـ الوولوف..)، هي "كلام ـ إيقاع"؛ لتصبح الموسيقى عنصرا مألوفا، ولكنه ليس مطلوبا لتعريف الملحمة بالضّرورة[3].

إن السّرد الملحمي، كما تصهره طبيعته الشّفاهية، يُظهر توتّرا بين وظيفته المرجعية (سرد الأحداث)، ووظيفته الشعرية التي تسمو بالمعنى وتثمّنه، لذلك يجب على النّصّ أن يكون شفّافا من جهة، ومحافظا على تكراراته النّموذجية (البراديغمية) من جهة أخرى، ولا

[1] - Daniel Madelénat; Ibid. P 34.

[2] - Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng; Ibid; P 31.

[3] - Ibid. P 35.

يحد هذا الصّراع الذي يشكّل النّص من تسوية إلا ضمن واقعية خاصّة تسمح بالمعلومات المنتقاة بدقّة، وقصيدة مقنّنة وفق التوازيات والإطناب الذي يسمح به التّقليد الشّعري[1].

4. مكوّنات الحدث الحربي

تمنح "الحرب" نفسها لـ"الملحمة" كـ"قضيّة" أولى وليس كمجرد نتيجة طبيعية سابقة على العقل[2]، وبما أن الوقائع الحربيّة هي الركن الأساس في بنيان الملحمة، وما دامت أحداثها تتسلسل ضمن الثّوابت الملحميّة النصّيّة، لترسّخ الهدف الرئيسي للعمل الملحمي، فإنّها تبدو كـ«حركة جماعية نحو الانتصار والنّجاح في الميدان، لا تصبو إلا إلى تحقيق سلام مجيد وارتياح كوني»[3]، وعلى هذا، فإن «الأحداث تنتظم بطريقة تسهّل توفير المخرج الإيجابي، فـ"الخطر" في أقصى درجاته، يشغّل آليّة تصحيحيّة (تدخّل الحلفاء المنقذين، بشر أو مخلوقات عجائبية) من أجل السّماح لـ"البطل" بتجاوز الصعاب، ومواصلة المهمّة المنوطة به»[4].

وحدّد ماديلينا أربعة ثوابت لنظام الوقائع الحربية، أوّلها "السلطة" التي تكلّف البطل بالمهمّة، وتحدّد له أهدافه الجزئية والنهائية، ولنقل إنها الجهة التي يقاتل البطل في سبيلها؛ أما الثابت الثاني، فهو "البطل" نفسه، بكونه على رأس مجتمع تدهورت علاقته مع المحيطين به، في حين يتشكّل الثابت الثالث ضمن المسار البطولي الذي تتميّز فيه الأحداث بـ"العنف" على محور تصاعدي، ولكنه إيجابي في كل الأحوال، ليتحقق الثابت الرابع في أهداف الوقائع الحربية، فالأهداف الجزئية تتحقق من خلال الانتصارات على الأعداء التي تؤدي إلى تحقق الهدف النهائي، لتتوطد الغلبة والأمجاد لمجتمع البطل[5].

---

[1] - cf: Daniel Madelénat; Ibid. P 38.

[2] - Ibid. P 70.

[3] - Ibid. P 43.

[4] - Ibid. P 44.

[5] - Ibid. P 43.

ومع هذه الثوابت التي تحكم نظام الوقائع الحربية، هناك متغيّرات تتضمّنها الملاحم، وفقا لطبيعة كل ملحمة، فطبيعة "السلطة" يمكن أن تكون مجرّدة أو حقيقية، وكذلك قدرات البطل تتنوّع بين القوة الإنسانية أو السحرية أو حتى الخارقة للعادة، كما تتغيّر طبيعة "الصراع" (فيزيائي، نفسي، ميتافيزيقي) وتختلف المعارك في العدد والمدة الزمنية التي تقتضيها[1]، ولكن هذه المتغيّرات لا تؤثّر على مسار الملحمة، بل تسمح للشاعر بأن يتخيّر الطريقة التي يتدخّل بها في الوقت المناسب من أجل ترسيخ الهدف الكبير للعمل، دون أن يكون له أي أثر في المشهد العام.

هناك نقطة هامّة يجب أن نشير إليها في هذا المقام، وهي حرصُ الشّاعر الملحميّ على التميّز عن المؤرخ ـ الإخباري، لذلك فهو لا يوافق بين زمن السّرد والأحداث، وكثيرا ما يُفرض عليه استغلال تقنيات "الاستباق" و"الاسترجاع"[2] قصد التحضير لحدث ما، أو تفسير واقع معيّن؛ ثم إن الشّاعر الملحميّ «يعالج الحقيقة المثالية وليس الحقيقة التاريخية (...) فالشّعر يميل إلى الحقيقة الكليّة، بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة»[3].

- **أصناف الملاحم**

يرى دانيال ماديلينا أن "النموذج" بما هو "موجودٌ ذهنيّ" (Chose Mentale) يقع بين الثابت المجرّد لـ"نوع مثالي"، وتعدّد منجزاته الفعليّة، ويمكن تعريف "النّموذج" (Modèle) من خلال طريقة تركيبه أو اشتغاله أو من خلال الأعمال النّموذجيّة (paradigmatiques) التي تتبناها ثقافة ما، كـ"نماذج مُؤسِّسة"؛ ثم يقسّم الملاحم إلى ثلاثة نماذج أساسية وفق القوى التي تستعملها، وطبيعة أحداثها الحربية، ونظامها الداخلي للأحداث، ويخلص إلى: "النموذج الأسطوري" (L'Épopée Mythologique) مثل "المهابهاراتا" و"الرمايانا" الهندية، أين يرتبط

---

[1] - cf: Daniel Madelénat; Ibid. P 43.

[2] - Ibid. P 41.

[3] . ينظر: مقدمة إبراهيم حمادة لكتاب أرسطو، سبق ذكره، ص 22 و23.

البطل ارتباطا وثيقا بالآلهة، وتبدو الخرافات أقرب إلى مخطط للنماذج العليا؛ أما "النموذج الأسطوري ـ التاريخي" (Mytico-Historique) الذي تمثّله أعمال هوميروس، فهو يعطي الأبطال الاستقلالية، في حين، نجد "النموذج التاريخي" يثمّن قيم البطولة على حساب القدرات السّحرية، وهو ما يظهر في الملاحم القروسطية، المعروفة بـ"أناشيد المآثر" (Chansons de Geste)[1].

ولا تكتفي ليليان كاستيلووت بهذا التقسيم الذي جاء به ماديلينا، فقد اكتشفت في الملاحم الإفريقية نماذج قائمة بذاتها، ولاحظت بأن النموذج "التاريخي" منتشر بقوة في إفريقيا، ووصفته بـ"الملكي" أو "السُّلالي" (Épopée Royale ou Dynastique) وقالت بأن هذه الملاحم هي منتجات المجتمعات المنظّمة في ممالك مرتبة ضمن طوائف على سلّم هرميّ، وهي ترتكز على التّاريخ الواقعي للممالك، ولكنها تجري عليه تعديلات، وتضفي عليه أعاجيب، لترافق الانتشار القويّ للأيديولوجية السياسية للجماعة المهيمنة وسلّم قيمها[2].

ولاحظت كاستيلووت انتشار نموذج آخر يتمثل في ملاحم "الصناعيين" أو "الحرفيين" (صيادين ـ رعاة..) ووصفته بأنه "تراث المهن" الذي تتميّز بنيته النصيّة بكل مقوّمات "الملحمة"، ويبقى مع ذلك تحت حجُب الصّمت، وبهذا يكون تقسيم ماديلينا في حاجة إلى فرعين جديدين على الأقل كما تقول[3].

ونرى أن جان دوريف اختار تصنيفا ثنائيا ("تاريخي ـ أسطوري" و"أسطوري ـ تاريخي") أكثر موضوعية، ذلك أن "النموذج التّاريخي" الذي أضافه ماديلينا من أجل تمييز الملاحم القروسطيّة، لا يمكنه أن يكتسب صفة "التاريخي" المحض، حتى وإن لم يرتض بإضافة قدرات سحرية إلى أبطاله، فهو "يحرّف" التاريخ وفقا لغاياته الأيديولوجية، و"الخرافات" التي

---

[1] -cf: Daniel Madelénat; Ibid. P 135 et 136.

[2] - Lilyan Kesteloot; Ibid; P 40 et 41.

[3] - Ibid. P 44.

يستغني عنها، يصوغها في شكل آخر يتوافق مع طبيعته، فالتأسيس التاريخي ـ في الأخير ـ ليس أكثر من ذريعة لتمرير أدلوجة معينة؛ أما نموذجا كاستيلووت الجديدان (الملكي والحرفي)، فيمكن بكل سهولة أن يتموضعا ضمن ثنائية دوريف (وهي تنهل من ماديلينا ولا تبتعد عنه كثيرا)، دون حاجة إلى تفريعات جديدة.

يرى دوريف أن «النّموذج "التاريخي ـ الأسطوري" يضفي الشّرعية على القيم بوصفها تجدُ تبريراتها في مرجعيّتها إلى الماضي التراثي، وهو مصمّم مثل "خزان ذاكرة" تسجل به القيمُ حضورَها، فالتاريخ يزعم أنها على صواب ـ وفق القصيدة ـ ويتعزز هذا الاعتراف بالألوان الأسطورية التي تتلّبسها الحكاية، وتضيف هذه الألوان الأسطورية للتاريخ ضمانةَ التعالي»[1]؛ أما النموذج "الأسطوري ـ التاريخي"، فهو يتعلّق بـ«مسار متناظر بشكل معكوس، يفضل ضمانة "التعالي" انطلاقا من قصّة تهتم في البداية بالأسس المطلقة لقيمها، وهي قيم مستلهمة من المقدّس، أو منتزعة انتزاعا في أثناء معركة؛ كما أنها قصّة أصليّة، لا تهتم للتراتبية الزمنية، يؤرخنها القصيد الملحمي وفق أحداث مؤرخة فعلا، أو بمرجعيات جغرافية في الكون الحقيقي»[2].

ومع هذا الفارق بين النموذجين، يوضّح دوريف أنهما «لا يتعلقان بفئات ذات طبيعة متعارضة بوضوح، لأن واقع الحال يقول بأن المرور من نموذج إلى آخر يتم وفق تواصل (Continuum) يجعل من المستحيل وضع حدّ فاصل بينهما، ولهذا يجب اعتبارهما "توجهات" (Tendances) عوضا عن التعامل معهما كـ"نماذج" محددة بوضوح»[3]، ويسجّل دوريف أنه «إذا كانت هناك حالات قصوى لا تحتمل الجدل، لأننا لا نجد بها غير المادة الأسطورية، وأن البعد التاريخي لا يحضر بها إلا لتأكيد التدفّق الأسطوري، وفق ترتيب

---

[1] - Jean Derive; Ibid. P 171.

[2] - Ibid. P 172.

[3] - Ibid; P 181.

كرونولوجي أو جغرافيا حقيقية، فإن أغلب الملاحم تقدم أوضاعا أكثر غموضا بخلط الأسطورة مع التاريخ»[1].

1. النموذج التاريخي ـ الأسطوري

ترتكز ملاحم النموذج "التاريخي ـ الأسطوري" على حدث تاريخي موثّق معروف، وهي ـ كما يقول جان دوريف ـ تبني خيالها انطلاقا من الحدث الواقعي الذي يمكن أن يكون دقيقا نسبيا، أو على العكس من هذا، يمكن أن تجري أحداث القصة على مسار معقّد في مرحلة طويلة نسبيا، ويمكن شرح مرجعية الحدث بالنسبة للقصة من خلال طبيعته الاستثنائية التي سمحت له بالرسوخ في الذاكرة الجماعية، كما سمحت له بأن يكون موضوعا لتأويل رمزي من خلال تركيبة مميّزاته الجوهرية[2]، ولهذا، فإن القصّة الملحميّة..

> «.. لا تحيل ـ في غالب الأحيان ـ إلى التاريخ، إلا لتتمكن من خيانته، ومهما تكن الملاحم التي ندرسها، فإننا ندرك بأن هناك إعادة تأويل واسعة للتاريخ، سواء بنسبة الأحداث إلى دوافع لا علاقة لها بها ـ وفق المؤرخين ـ أو بتشويه الأشكال، وخلخلة التراتبية الزمنية، وحتى بخلط أحداث تاريخية بأحداث خياليّة لتلبية حاجات التأويل الأيديولوجي»[3].

ومن أجل توضيح هذه النقطة، شرّح دوريف "أنشودة رولاند" تاريخيا، ليخلص بأن الحدث التاريخي الذي ترتكز عليه (حرب رونسوفو بين شارل وعرب الأندلس) إنما يعود إلى حدث وقع قبل أربعة قرون من التدافع الإسلامي ـ الغربي بشبه الجزيرة الإيبيرية، وأحداث رونسوفو التي تقصّها "الأنشودة" كانت بسبب قبيلة "الفاسكون"، أما شارل، وإن عبر جبال البيريني (Pyrénées) فإنه لم يكن يقصد إلى عمل "تبشيري"، ولكنه تلقّى دعوة من حاكم

---

[1] - Jean Derive; Ibid.P 181.

[2] - Ibid.P 172 et 173.

[3] - Ibid; P 173.

"نافار" العربي كي يسانده في التمرّد على أمير قرطبة عبد الرحمن الأول، وهكذا، فإنّ شارل كان حليفا لعربي ضد عرب آخرين، ولم تكن هناك أية فكرة عن "الحروب الصّليبية" آنذاك، وغاية مطمح شارل، لم تكن تتجاوز تحصيل بعض الأراضي مقابل الخدمات المقدمة، وهذا ما لم يتحقق له في الأخير، فعند وصوله إلى ساراغوسا، كان أمير قرطبة قد قضى على الحاكم المتمرّد، وسحق ثورته، ليجد شارل نفسه وحيدا، ولا يقدر على شيء أمام أسوار ساراغوسا الشاهقة، فينسحب دون أن يترك أثرا؛ ولم يدم كل هذا غير بضعة أشهر، وليس سبع سنوات كما جاء في "الأنشودة"، وفي أثناء انسحاب شارل، بلا أمجاد طبعا، قُضيَ على جيشه كاملا من طرف "الفاسكون"؛ ولعل فرقة من جيش شارل هذا، كانت تحت قيادة أحدهم يسمى "رولاند"، يكون قد قتل في هجوم "الفاسكون"، ولكن مقتله بعيدٌ عن أن يكون موثّقا تاريخيا[1].

ويلاحظ دوريف أن "أنشودة رولاند" «أعادت قراءة التاريخ تصاعديّا على مدى قرون كثيرة انطلاقا من حدث تاريخي حقيقي»[2]، لتصُوغ سياقها الأيديولوجي المتعلق بالمرحلة التي أنتجت فيها حوالي القرن الثاني عشر الميلادي، «وهي مرحلة الحروب الصليبية التي كانت مبرراتها مكافحة الإسلام ونشر المسيحية في بلاد المسلمين»[3]، وتمّ تحريف الحدث الموثّق ليتوافق مع متطلبات التوجّه الأيديولوجي العام، من خلال نسبة "مجزرة" رونسوفو إلى العرب عوضا عن "الفاسكون"، وترسيخ الصّراع الديني ليكون مركزيّا، حتى تتمكن "الملحمة" من تقديم "المجزرة" في صورة "هزيمة مجيدة" وأنها "نتيجة لخيانة وضيعة" وليست "نقصا في الشّجاعة أو "روح الفروسية"[4]؛ ولهذا يقول دوريف:

---

[1] - cf: Jean-Dervie; Ibid; P 174 et 175.

[2] - Ibid; P 175.

[3] - Ibid, P 175.

[4] - Ibid. P 176.

«من هذه الزاوية، نفهم فهما أحسن كيفية اشتغال منطق الملحمة بالمقارنة مع الحقيقة التاريخية، فحينما تروى القصيدة انطلاقا من فترة تاريخية أخرى، نرى كيف يتمّ التجاوز السّريع للنكسة، ثم الانتصار على المعسكر العربي، لأنها تأخذ مصداقيتها لدى جمهور القرن الثاني عشر الذي يعيش التعاقب في الهزائم والانتصارات ضد العدو، ولكن القصيدة ليست فقط الظلّ الرمزي لهذه الحقيقة، وإنما تعمل على توجيهها (...) والملحمة تسجل هذه العقيدة بعلامات شفافة في صفحاتها، مستغلّة صورة الماضي المرموقة.. صورة شارل، ملك الإفرنج، الذي أصبح فعلا إمبراطورا قويا، تحتفظ الذاكرة الجماعية بذكراه كمفخرة وطنية»[1].

ثم يضيف:

«هذه الوظيفة للنموذج الملحمي في نموذجه "التاريخي ـ الأسطوري" تركز على قراءة حاضر التلفظ في ضوء حلقة من الماضي مؤسطرة بشكل واسع»[2].

وتنتشر هذه "الأسطرة" للتاريخ عبر مختلف الحقب، ومختلف الثقافات الإنسانية، و"سونجاتا" الإفريقية مثلا، تمكنت من البقاء إلى يومنا هذا، لأن أجيالا من "الماندينغ" كانوا يعيدون قراءة تاريخ تأسيس امبراطوريتهم، على أنه انتصار للإسلام على "الأرواحية" (Animisme) ؛ وحتى إن كانت إمبراطورية الماندينغ قد سقطت، فإن المجتمع الذي كان يمثلها توسّع وترسّخ إسلامُه، ولم يحتفظ في ذاكرته بهذه الحلقة من التاريخ، من أجل التعبير عن الحنين إلى ماض مجيد فحسب، بل احتفظ بها لأن إعادة القراءة الحاذقة للتّاريخ يمكن أن تمثّل الأمل في حاضره[3].

ولاحظ دوريف في هذا السياق، تميُّز "سونجاتا" بـ"سمة" انسحبت على العديد من القصص الإفريقية، وهي المتعلّقة بـ"العجز" والانتقاص الذي يوصم به البطل في شبابه، قبل

---

[1] - Jean Derive; Ibid; P 176.

[2] - Ibid; P 177.

[3] - Ibid; P 177 et 178.

أن يسطع نجمه ويحقّق النّجاحات المتوالية، ويرى دوريف أن "سونجاتا المعاق" ليس غير كناية عن الضعف المؤقت لمجتمع "الماندينغ"[1] الذي سينتفض حتما، ويقطف ثمرات صبره، تماما مثلما تجاوز "البطل" إعاقته، وحلّق في ذرى الأمجاد.

ويعتقد دوريف أن سمة "العجز" التي تفتتح بها كثير من الملاحم الإفريقية، هي التي سمحت لملحمة "الماندينغ" بأن تحقق نجاحا باهرا في النّصف الأول من القرن العشرين، حتى خارج حدودها العرقية، «ففي هذه الفترة، كانت إفريقيا المحتلة يكنى عنها بـ"سونجاتا المعاق"، ولكنّ الملحمة كانت تعلن لإفريقيا الضعيفة المستعبدة، الوعد بتجديد سياسي مجيد، باسم ذاكرة التاريخ، ولهذا بقيت الملحمة دائما في مجرى الأحداث»[2].

ومن هنا، يمكن أن نتبيّن وظيفة "النموذج التاريخي ـ الأسطوري" من الملاحم، ونقف على حقيقة الوظيفة الرمزية لكلّ من "سونجاتا" و"رولاند" وأبطال آخرين كثيرين تصطنع الشّعوب مقدراتهم الخارقة في "الملاحم" لتحقيق واقع أفضل في "التاريخ".

2. النموذج الأسطوري ـ التاريخي

قد يكون الأمر سهلا لما يتعلّق بمادة ملحميّة يمكن قراءتها وفق معالم تاريخية واضحة وموثّقة، ولكن الأمر يختلف حين تهيمن الأسطورة بشكل كليّ، فتفرض تساؤلا موضوعيا عن السّبب الذي يجعلنا نصنّف مثل هذه الأعمال ضمن "الملاحم" وليس ضمن "الأساطير".

كيف يمكن تصنيف ملاحم مثل "غلغامش" التي يطغى عليها الطّابع الأسطوري، بينما يبقى السّياق الذي رويت فيه غير موثوق بل غير معروف البتة، وماذا عن علاقة

[1] - cf: Jean Derive; P 178.

[2] - Ibid; P 179.

"الأوديسا" بالتاريخ وبأيديولوجية الزمن الذي رويت فيه، ويسمح لنا بأن نضع فرضيات حول الوظيفة الاجتماعية للعناصر الأسطورية فيها؟.

إن حالة "الأوديسا" تبدو أسهل من "غلغامش"، ويمكن القول ـ مع جان دوريف ـ أن «مسار "أوليس" (Ulysse) على البحر مرتبط بطوبوغرافية حقيقية (...) ويبدو صدى لرحلات البحارة اليونانيين الذين كانوا يقومون باستكشافات بحرية نحو الشّرق وشمال شرق البحر الأسود، وكانت هذه المغامرات الأسطورية في زمن هوميروس تشتغل كصدى للأعمال الحقيقية التي ألهبت المخيّلة الاجتماعية»[1]، كما يمكن استشفاف المظهر "السوسيو ـ سياسي" حين يسترجع "أوليس" العرش من كل المتنافسين، وتظهر "بنيلوب" رافضة للمؤامرات والدّسائس، فقد كان معروفا عن قادة الممالك اليونانية القديمة، غيابهم الطويل عن ممالكهم، وهو ما يفسحُ المجال للانقلابات التي تبدأ برشوة الزوجة الماكثة بالبيت، وهنا تأخذ الملحمة بوضوح موقفا مع السّلطة الشرعية ضد أي غاصب محتمل، وهو ما يعتبر التزاما بالصورة الطّبيعية المحافظة لهذا الجنس الذي وضع في خدمة الأيديولوجيا المهيمنة[2].

وإذا كانت "الأوديسا" تتوافق مع الجغرافيا، وتحيل إلى بنائية سياسية معينة، فإن الـ"مفيت" (Mvet)، وهي ملاحم مجموعة بولو فانغ (Bulu-Fang) في الكاميرون والغابون، وتروي وقائع كفاح لا يتوقف بين شعبين خياليين، شعب "الأونغونغ" (شعب الحديد) ومحاربيه العمالقة الخالدين، وشعب "الأوكو" بأبطاله العجائبيين الذي لا تنقصهم الشجاعة، ولكنهم فانون، ولنا أن نتصوّر مستوى التّحدي الذي يرفعه "الفانون" بحثا عن "الخلود"، وسعيهم الحثيث إلى تحقيق الغلبة في معركة غير متكافئة البتة[3].

---

[1] - Jean Derive; Ibid; P 182.

[2] - Ibid; P 184.

[3] . نقلت ليليان كاستيلووت في كتابها "ملاحم إفريقيا السوداء" Les Épopée de l'afrique noire السابق الذكر، ملخصات عن ملاحم الـ"مفيت"، بداية من الصفحة 428 إلى غاية الصفحة 446، نشرت خلالها تقديما لـ"مفيت" وقعه بونافونتير مفي أندو Bonaventure Mvé Ondo.

إن هذه البنية الأسطورية الخالصة التي تتمثل في الـ"مفيت" لا تعطي أي معلم تاريخي ممكن، ولا حتى إشارة إلى جغرافيا معينة يمكن البحث في تاريخها عمّا يوافق الأحداث في القصص، فهل يمكن إدراجها مع "الأساطير" بعيدا عن "الملاحم"؟.

يرى جان دوريف أن المحتوى الأسطوري لـ"مفيت" تمّت تعبئته بتحديّات مختلفة عن التحديّات المعتادة في الأساطير[1]، وإذا راجعنا الأصول الأولى لـ"مفيت"، وجدنا أوّل ظهور لها ـ وفق تسيرا ندونغ ندوتوم Tsira Ndong Ndoutoume ـ في أثناء هجرة "الفانغ" من شواطئ النيل، بعد أن طردهم "المفيلي" (Mvélé) أو"الباسا" (Bassa)[2]، وهنا يظهر جليّا بأن الـ"مفيت" ليست سوى وليدة الهزائم المتواصلة التي تلقاها "الفانغ"، ليعيشوا مأساة شعب "الأوكو" الذين اضطرّهم التاريخ إلى مقارعة جيوش من "الخالدين"، ومع ذلك صمدوا، وظلّوا يقاتلون إلى ما لا نهاية، وبهذا تكون الـ"مفيت" قد حصّنت "الفانغ" من فكرة "عدم الانتصار على "المفيلي"، فالصّمود في وجه الفانين في الواقع، أسهل من مقارعة "الخالدين" في كل الأحوال.

وينقل دوريف عن ندوتوم قوله إن الـ"مفيت" رسّخت فعلا إيمان "الفانغ" ببطولتهم، فتمكّنوا من تحقيق انتصارات كبرى أثناء هجرتهم من شواطئ النيل إلى غاية الكاميرون[3]، ليعتبر الـ"مفيت" مثالا عن «استعمال العمق الأسطوري الذي يحتمل وجوده في الثقافة، لتحقيق غايات اجتماعية سياسية»[4] ويخلص إلى أن «المجتمعات المنتظمة في دول أحسن هيكلة، هي التي فضّلت نوع الملحمة الذي يهمين عليه التاريخ، في حين أن المجتمعات التي لم تعرف ممالك كبرى أو إمبراطوريات، ولا تحتفظ بما يكفي من الحلقات

---

[1] - Jean Derive; Ibid; P 186..

[2] - Lilyan Kesteloot; Ibid; P 431.

[3] - Jean Derive; Ibid; P 186.

[4] - Ibid; P 186.

الهامة في تاريخها، مما يمكن تأويله رمزيا، توجّهت إلى النّوع الذي تغلب عليه الأسطورة»[1]، ولكن، نرى أن دوريف سيضطر إلى مراجعة موقفه هذا، حين يكتشف بأن خيار إعطاء الهيمنة للتّاريخ أو للأسطورة، ليس رهنا ببنية الدّولة وهيكلتها، كما لا يمكن أن تكون هناك أمة ليس لديها ما يكفي من "التاريخ" لتأويله رمزيا، فالهنود والصينيون مثلا، لهم حضاراتهم الراسخة في التاريخ، ودولهم المهيكلة التي لم تمنع بروز ملاحم تركّز على الأسطورة، وحتى النّصّ الذي نشتغل عليه، ولد في أمّة لها تاريخها العظيم الممتد إلى أعماق التاريخ، وكان لها أثرها البارز في الحضارات العالمية، ومع ذلك اختارت الأسطوري على حساب التاريخي.

[1] - Jean Derive; Ibid; P 188.

الفصل الثاني

الطبيعة الأجناسية لقصّة الملك سيف التّيجان

حاولنا، فيما سبق من هذه الدراسة، أن نلمّ بمختلف المقاربات النظريّة التي تخوّل لنا تحديد الجنس الأدبيّ لـ"قصّة الملك سيف التّيجان"، ولقد تبيّن لنا أن تمييز الأجناس الأدبيّة إنما يعود إلى ثنائية جامعة لا يمكن تجاوزها، وهي ثنائية "الشّكل" و"الوظيفة"، وترسّخ لدينا هذا الاعتقاد أكثر، لدى مطالعتنا لـ"إلياذة" هوميروس مترجمة إلى العربية[1]، فقد وجدناها تركب بحور الخليل، وتلتزم بقوافيه، وتتحرّى أحداث القصة كاملة، ولكنها مع ذلك، تفتقد إلى أهمّ المقوّمات الشّكلية لـ"الملحمة"، وتضيع عليها ـ بالتالي ـ وظيفتُها الأساسية، ومن أمثلة ذلك أن سليمان البستاني لاحظ في المتن اليوناني وجود أبيات مكرّرة، ولكنه لم يستوعب أن يكون هذا التّكرار من طبيعة النصّ[2]، رغما عن يقينه أن "الإلياذة" «حُفظت أوّلا في أذهان الرّواة فتناقلوها جيلا عن جيل»[3]، وهو يقينٌ بطبيعتها الشّفوية التي نازع فيها البستاني بعض النّقاد ذهبوا إلى أن اليونان كانوا يكتبون لعهد هوميروس؛ ليذهب إلى أن الكتابة عند اليونانيين «كانت في زمنِ طفوليّةٍ لا تكاد تتّسع إلا لتدوين ما عظُم من حوادث التاريخ»[4].

وظاهر أن "إلياذة" البستاني تحوّلت في قالبها العربيّ إلى شعر قصصي، موزون مقفّى، لكنه بعيد عن الطّابع الملحميّ، لأن مترجمها أسقط منها "التّكرار" على الأقل، فضيّع عليها وظيفتها في ترسيخ قيمها بصفتها جنسا محافظا، يستغلُّ "التكرار" لتجذير قيمه، وضيّع عليها، ما نوّه هو نفسُه به، من مسهّلات حفظها وعلوقها في ذاكرة المنشدين.

---

[1] . هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، كلمات عربية للترجمة والنشر ـ القاهرة، بدون طبعة، 2012.

[2] . وضع البستاني الأبيات المكررة في ثلاث مراتب، أولها ما كان واجب التكرار كـ"البلاغ الذي يلقى إلى الرسول فيؤديه كما ألقي إليه"، وثانيها هو ما يجوز تكراره حين يتعلق بانطباق المعنى على موضعين متشابهين كـ"تصادم جيشين" ويعتبر أن فيه ما هو دخيل بأقلام النساخ، أما المرتبة الثالثة، فيعتبر أن التكرار بها مكروه وأولى أن يكون في باب الدخيل، مثل مواقف الاستعطاف وطلب الرأفة التي تتكرر بنفس الألفاظ، ويرجح البستاني أن يكون كلام هوميروس قد ضاع، فعوضه النسّاخ بأبيات سبقت حسبوها تليق بالمقام.ا.هـ؛ ينظر: هوميروس، نفسه، ص 40 و41.

[3] . نفسه، ص 32.

[4] . نفسه، ص 32.

وعلى هذا، نرى أن تحديد الطبيعة الأجناسية لـ"قصة الملك سيف التيجان" يقتضي ـ في المقام الأول ـ النظر في بنيتها وطريقة تشكّلها، ثم عرضها على المقاربات النّظرية التي قدمنا لها، من خلال تفكيك مختلف عناصرها، ومقارنتها مع نصوص مرجعيّة نتوسم أن النص الذي ندرسه ينتظم تحت عنوانها الأجناسي.

- **قصة الملك سيف التيجان**

تنضوي "قصة الملك سيف التيجان" تحت لائحة قصص البطولة الخارقة، وتبدأ بحديث عن عبد الملك بن مروان يضعها في إطار تاريخي، ثم لا يلبث ذلك الإطار أن يتلاشى حين تبدأ القصة في بلاط الملك شرحبيل صاحب بلاد "الباسقات"، وقد جمع وزراءه وأعيان مملكته، يطلب منهم أن يقترحوا عليه فتاة جميلة يتزوّجها، أملا في وريث للعرش، فيقترح عليه "ليث القصور" أميرة حسناء تدعى "صاعقة الحروب"، فيرسل الملك شرحبيل في خطبتها، ويتمّ الزواج، ويرزق الوالدان الملكان صبيا يُسمى "سيف التيجان".

وما إن يكمل المولودُ عاما، حتى يرى الملك شرحبيل في المنام كأن نارا خرجتْ منه، فطار منها شرائر كالأعمدة الطّوال، ثم تجمعت تلك الشّرائر، فصارت نارا عظيمة، وانقسمت نصفين، فزحف نصف على الشرق ونصف على الغرب وأحرقا كل ما صادفهما، ثم طلعت الشمس من مشرقها فأحرقت كل نبات.

أفاق الملك شرحبيل مذعورا من نومه، فاستدعى الكهنة والمنجّمين ليعرض عليهم الرؤيا، فأجمعوا على أنه يأتي بمولود يكون خراب الأرض على يديه، ويعبد الأوثان إلى أن يبعث الله من يهلكه؛ فخاف شرحبيل خوفا عظيما، وفضّل دينه على دنياه، فأمر بقتل ابنه سيف التيجان، والجارية التي ترضعه.

وتشاء الأقدار أن يكون "عاصم النجا بن رافع" في رحلة صيد، فيعثر على الصبي والجارية في مغارة، فيتكفّل بالوليد ومرضعته، ويطلق عليه اسم "عامر الفلا"، ويربيه أحسن تربية، إلى أن يبلغ السّادسة عشرة، فيشترك في معركة للدفاع عن أرض الباسقات التي هاجمها سيف الصورام.

ويُظهر "عامر الفلا" من الشجاعة ما يبهر الجميع، وينقذ الملك شرحبيل والملكة صاعقة الحروب من الأسر، فينضم إليه الجيش الغازي، ويسلم "سيف الصورام" وابنه "حسام الملك" ويحسن إسلامهما؛ ثم يكتشف شرحبيل أن الجنود الذين كلّفهم بقتل ابنه، لم يقتلوه، ويعرف بأن "عامر الفلا" ليس غير ابنه سيف التيجان، فيحمد الله ويثني عليه، ويجعل سيف التيجان خليفة له على عرش "الباسقات"، ويكون هذا إيذانا لفتوحات كبرى يقودها الملك الشاب عبر مختلف الممالك، بدافع النجدة وصون الأعراض والانتصار للمسلمين، ويمرّ بأهوال عظيمة في كل محطة يحلّ بها، حتى يرزق بـ"سعد السعود" من جنيّة يتزوّجها، فيرافقه في الكفاح إلى أن يورّثه العرش[1].

هذا ملخّص "قصة الملك سيف التيجان" وفق نسخة ندرومة، ولقد اكتشفنا في أثناء اشتغالنا عليها، مخطوطا بالمكتبة الوطنية التونسية بنفس العنوان[2]، لم نتمكن من الاطلاع عليه بعدُ، كما وجدنا المغربيّ سعيد يقطين يتحدث عن احتمال تحقيقها وإخراجها في كتاب، وراسلناه للحصول على معلومات بخصوص المخطوط الذي أعلن أنه سيشتغل عليه؛ ولكننا لم نتلقّ منه ردّا، ثم علمنا أن مكتبة جامعة الرباط تحتفظ بالمخطوط، ولم يحقّقه يقطين إلى يومنا هذا؛ إضافة إلى أننا اكتشفنا مخطوطا ثالثا بالمكتبة الوطنية الفرنسية[3] (لعله المخطوط الذي اشتغل عليه نيكولا بيرون بمدينة وهران)، ومخطوطا رابعا بالرياض في المملكة

---

[1] . استعنا في هذا الملخص بتقديم شريف مريبعي للقصة، سيرة الملك سيف التيجان، نسخة رقمية غير موافقة للمطبوع. ص 04 و05.

[2] . سيرة الملك سيف التيجان بالمكتبة الوطنية التونسية: رقم التّرفيف: A-Mss-01133.

[3] . تسجل المكتبة الوطنية الفرنسية "قصة الملك سيف التيجان" تحت ثلاثة أرقام: ARABE 3677، 68/247 .f ARABE 3678 و ARABE 4765.

العربية السعودية[1]، وخامسا بمكتبة طهران في جمهورية إيران الإسلامية[2]؛ إضافة إلى نسخة نيكولا بيرون (Nicolas Perron) التي طبعها بينجمان دوبار (Benjamin Dupart) عام 1862.

كما تلقينا ـ في أثناء إعدادنا لمشروع هذه الدراسة ـ كتابا موسوعيا لـ: م.سي. ليون (Malcolm Cameron Lyons) خصّصه لـ"الملاحم العربية"، وتطرّق فيه إلى "قصة الملك سيف التيجان" ليصفها بأنها «فريدةٌ بين القصص، تربط جغرافيتها الخيالية بماض غير محدّد»[3].

وإذا كانت نسخة بيرون لا تجدي كثيرا في التّعرّف على "قصّة الملك سيف التيجان"، لأن مترجم الجيش الفرنسي في وهران[4]، اكتفى بجهد الترجمة لم يزد عليه شيئا•، فمن الممكن أن تكون النسخ الأخرى مفيدة في الكشف عن هويّة النصّ وأصوله الأولى؛ وإن كان مربيعي لمس بعض معالم جزائريتها من خلال اللّغة، وقد سجّل «معطيات لسانية كثيرة في النّصّ تدل على أنه نصّ جزائريّ من حيث صياغته وأسلوبه، فهناك ألفاظ وعبارات

---

[1] . يحتفظ مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية المملكة العربية السعودية بالقصة تحت ثلاثة أرقام: الأول: رقم التسلسل: 26920 الفن، رقم الحفظ: 3677–فب؛ الثاني: رقم التسلسل: 26922 الفن، رقم الحفظ : 3678-2 ـ فب، والثالث: رقم التسلسل: 28898، رقم الحفظ: 4765–فب.

[2] . مسجل في المكتبة الوطنية بالجمهورية الإسلامية الإيرانية تحت رقم الطلب: 30005 . 5. والمخطوط غير مرقّم.

[3] - M.C.LYONS; The Arabian epic: Heroic and oral story-telling; Univesity of Cambridge Oriental Publications; Volume 01; 1995; P11.

[4] . نشر شارل فيرو (CHARLES FÉRAUD) سيرة الطبيب نيكولا بيرون في كتابه: LES INTERPRÈTES DE L'ARMÉE D'AFRIQUE؛ وهو الكتاب المنشور من طرف مكتبة جوردان عام 1876، والسيرة مثبتة في الصفحة 392.

• قلنا: لم يتطرق نيكولا بيرون مطلقا إلى الحديث عن المخطوط الذي ترجمه، واكتفى بتقديم بسيط لعمله، ولقد بالغ في الحرص على نقل كل القصة إلى الفرنسية إلى درجة أنه ترجم الأسماء نفسها، وظلّ على طول العمل يأتي بالاسم العربي ومقابله باللغة الفرنسية (سيف التيجان = Glaive des couronnes)، ثم لا يلبث أن يبدل الاسم المترجم بالاسم العربي، فلم تسلم منه غير الأسماء التي لم يجد لها وسيلة للترجمة، كما هي الحال مع "حاجم النجا".ا.هـ

كثيرة ولهجات لا نجدها سوى في أنحاء متعدّدة من الجزائر»[1]، ومع هذا، فإن مريبعي أبدى كثيرا من التحفّظ في القطع بالحديث عن أصول النّصّ الأولى، وقال:

«من البديهي أن التدوين كان تاليا لزمن النشأة، ففي مثل هذه السير الشعبية تقوم الجماعة البشرية عادة بإنتاج النص وروايته، ثم ينتقل من مكان إلى آخر، ومن عصر إلى عصر عن طريق الرواية الشفوية، ويبقى على هذه الحال مدة من الزمن قد تطول قبل أن يحول إلى نص مكتوب، وخلال رحلته الزمنية تلك وانتقاله من موضع إلى آخر يتعرض للتغيير والتبديل، بسبب عوامل مختلفة مقصودة أو غير مقصودة»[2].

ثم أضاف:

«ينبغي أن نفترض بأنّ اللغة التي كان يتم تداول النص بها عند نشأته وفي بداية تكوّنه ليست بالضرورة هي اللغة التي وصل إلينا بواسطتها، ويمكننا أن نزعم بأن لغة النص التي نجدها في هذه النسخة الخطية التي وصلتنا لم تكن هي نفسها التي كان متداولا بها في عهده الأول، أي في مرحلته الشفوية»[3].

ليخلص إلى القول بأن:

«عامل اللغة لا يكفي للتدليل على هوية النص من حيث المكان والزمان اللذان أنتج فيهما. وبالتالي يبقى القول بأن سيرة الملك سيف التيجان هي سيرة جزائرية بالنظر إلى المخطوطة التي وصلتنا فحسب، وإذا أردنا الدقة فإننا نقول إن ما بين أيدينا هي النسخة الجزائرية لسيرة الملك سيف التيجان»[4].

وحتى إن لم يكن أصل النّصّ ضروريا في منهج عملنا، فإننا نرغب في إحاطته بما أمكننا من معلومات قد تكون لها ثمراتها في أعمال مقبلة، ولهذا نضيف أن حبيب طنقور،

---

[1]. من تقديم شريف مريبعي لقصة الملك سيف التيجان، سبق ذكره، ص 04.

[2]. نفسه، ص 04.

[3]. نفسه، ص 04.

[4]. نفسه ، ص 05.

ذكر في دراسة نشرها بمجلة مركز الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية بوهران، أن قصة الملك سيف التّيجان بقيت متداوَلة في مدينة مستغانم إلى عهد قريب بعد استقلال الجزائر، ولكنّه ذكره باسم "الملك سيف بن دنيازاد"، مع أنه جاء بسلسلة النّسب متواصلة إلى غاية إبراهيم الخليل عليه السّلام، تماما كما هي في قصة الملك سيف التيجان[1].

ونتوسم كذلك أن النّسخة المخطوطة المحفوظة بمركز الملك فيصل بالعربية السعودية، تكون من أصول مغاربية، وإن كنا لم نحصل عليها، ولكننا نتوسم هذا لأننا وجدنا النسخة المحفوظة بـ"كتابخانه" طهران، قد كتبت بخط جزائري ـ مغربي، واحتفظت بكلماتها العامية المستعملة بالجزائر، كما احتفظت، حول عناوينها، بنفس الزّخارف التي يستعملها معلّمو القرآن الجزائريين في تزيين لوحات الحفظة من طلبتهم.

الحاصل أن "قصّة الملك سيف التّيجان" بقيت مغمورة، ولم تنتفع حتى من الإنجليزية التي نقلها إليها ليون، ولا الفرنسية التي نقلها إليها بيرون، وكل ما كتب عنها في فرنسا لا يتعدّى حدود المقال الصّحفي الذي يحتفي بالإصدارات الجديدة[2].

ولا نرى حاجة في تبرير بقاء هذه السّيرة وأمثالها في حكم الضياع، فالدراسات المختصة بالأدب الملحمي، في أوروبا نفسها، لم تثبت جدارتها إلا في بدايات العشرية الأولى

---

[1] - cf: Tangor; Habib; Rupture et Transmission dans l'Oralité en Algérie ou Éloge du lien pendant la cassure; In: Actes du Colloque: "Quel Avenir pour l'Anthropologie en Algérie"; Timimoun – Novembre 1999; Coordonnés par: Nadir Marouf Faouzi et Khédidja Adel; Édition CRASC. 2002. P 148.

[2] . من بين ما كتب عن إصدار نيكولا بيرون لـ"سيف التيجان" نجد مقالا بـ"مجلة الشرق، الجزائر والمستعمرات" (Revue de L'Orient; L'Algérie et des Colonies) المجلد: الرابع عشر ـ من جويلية إلى ديسمبر 1862. ضمن مقال بتوقيع: ف.لانقلوا (V.Langlois) بالصفحة 262. ومقال آخر نشره ب.دووير (P.Douhaire) في "مجلة النقد" (Revus Critique) بمنتخبات "المراسل" (Le Correspondant): المجلّد الثامن والخمسين، المنشور من طرف: Charles Douniol, Libraire-Éditeur سنة 1863، ص 424؛ وقال دووير إن «"سيف التيجان" تشبه في مطلعها رواية "بيرت صاحبة الرجل الكبيرة" (Berthe au grand Pied)»؛ كما ذكر في "معجم مستشرقي اللغة الفرنسية" (Dictionnaire des orientalistes de langue française) الذي نشره "فرانسوا بويون" (François Pouillon)، وتحدث عن "سيف التيجان" في الصفحة 797، منشورات: Karthala. طبعة: 2012.

من القرن الواحد والعشرين، كي تزدهر وتتوسع وتقام لها الملتقيات الكبرى[1]؛ ولكن هذا لا يعني أن النقاد لم ينتبهوا لأهمية هذا الحقل من الدّراسات، فقد سبق وتحدثنا عن "صرخة إيتيامبل" الشهيرة سنة 1974[2]، وقبله خصّص جوزيف ديبارمي (J.Desparmet) جهدا كبيرا لدراسة السّير التي كان الجزائريون يتداولونها بمنطقة المتيجة، في مقال نشره بـ"المجلة الإفريقية" (Revue Africaine)، وكانت خلاصته للمقال، هو الآخر، صرخة كولونيالية، بل صفارة إنذار من "خطر" محدق بالوجود الفرنسي على الأرض الجزائرية، أطلقها عام 1938، بعد أن لمس، في مختلف السّير، أن المغنين الجزائريين الجوّالة ينعشون روح الحرب وحبّ الخطر في نفوس الناس[3]، وهذا ما سنعود إليه في مقامه.

1. نسخة ليون

وإذا كانت نسخة ندرومة لا تختلف عن ترجمة نيكولا بيرون إلا في طليعتها، وبعض التّفصيلات الصغيرة، فإن نسخة مالكوم ليون التي استند فيها إلى مخطوط حصل عليه من تونس، وفق ما أثبت في مراجعه، احتفظت بقصّة عبد الملك بن مروان على عكس نسخة بيرون التي أسقطتها، غير أن نسخة ليون أدخلت بعض التعديلات في ترتيب الوقائع رغم تطابقها، كما استحدثت لـ"الجنية الدّعجاء" زوجة سيف التيجان، ابنا اسمه "ملهب النيران"، وهو ما يؤثر على نهاية القصة في الأخير، ففي كتابي مريبعي وبيرون، يعهد سيف التيجان بالملك إلى ابن الجنية "ذات الأنجم"، "سعد السعود"، ويجعل ابنه الأكبر "لواء الملك" معينا له، فيتوطد الأمر بسلاسة للملك الجديد، أما نسخة ليون، فتروي أن زوجتي سيف التيجان الجنيتين، تدخلان عليه في بلاطه، وتحاول كل واحدة منهما أن تقنع الملك بأن يجعل ابنها وليا لعهده، ووريثا لعرشه، فيرفض سيف التيجان طلبهما، ويعلن بأن خليفته لن يكون سوى

---

[1] . ملتقى داكار (السينغال) الدولي من 18 إلى 25 نوفمبر 2000، وهو ملتقى مرجعي بالنسبة للدراسات المختصة بالملاحم، وكذلك ملتقى أوتاوا المنعقد في ماي 2009.

[2] . ينظر الصفحة 18 و21 من بحثنا هذا.

[3] . - Desparmet.Joseph, In Revue Africaine; Volume: 83; Année:1939,pp 192 – 226.

"لواء الملك"، يخلفه "ملهب النيران"، ثم يخلفه "سعد السّعود"، وهذا ما يُغيض ابن "الدّعجاء" ويغضبه، فيتهدد الجميع بالانتقام[1].

أما بقية الاختلافات، فهي ـ بصفة عامة ـ في أسماء الشخصيات، فـ"العجوز ذات الغنى" عند مريبعي، مثلا، هي "ذات القناع" عند ليون، و"الهول الفاضح" (بن الزبرقان) هو "هول الصبح" وهكذا بين "الأسد الغائظ" و"أسد الغابة"؛ "جاصم النجا" و"حاجم النجا".

وواضح أن الاختلاف في الأسماء لا يخلّ بوضع الشخصيّة ضمن السياق العام للقصة، ولا بمستوى تأثيرها، ونرجّح بأنه اختلاف مرجعُه إلى الرّواة، لأن البنية الأساسية للقصة تبقى نفسها، ودلالة "اسم الشخصية" تحتفظ بنفس القوة في السّياق السّردي ضمن النسخ ثلاثتُها.

أما ما يعطي الأهمية للعمل الموسوعي لمالكوم ليون، فهو بحثه عن التقاطعات بين الأعمال الملحمية العربية•، وبينها "قصة الملك سيف التيجان" التي ميّزها بأنها «النصّ الوحيد الذي يعتمد على الخيال المحض، وحتى إن كانت المقدمة تروي حديثا عن سليمان بن عبد الملك بن مروان، فإنها لا تشير مطلقا إلى الأمويين ولا إلى دمشق، وكذلك الحال مع والد البطل (الملك شرحبيل) الذي تقدمه القصة على أنه قحطاني، ولكن مدينته ذات العشرة أبواب والثلاثة أسوار لم توجد مطلقا في البلاد العربية»[2].

وضع مالكوم ليون "فهرسة مقارنة" شاملة بين السّير العربية والنصوص المشابهة لها في التراث الإنساني (غلغامش، الإلياذة، أغاني المآثر..)[3]، ليقدم من خلاله ما يتشابه من

---

[1] - M.C.LYONS; Ibid; Volume 03; 1995; P 649.

• ـ عقد مالكوم ليون مقارنات بين اثنتي عشرة سيرة عربية هي: قصة المقدم علي الزيبق، سيرة عنترة، سيرة الظاهر بيبرس، سيرة بني هلال الكبرى، تغريبة بني هلال، سيرة بني هلال في قصة أبي زيد الهلالي والناعسة وزيد العجاج، سيرة الأميرة ذات الهمة، قصة فيروز شاه بن الملك الضراب، قصة الأمير حمزة البهلوي، سيرة ملك اليمن سيف بن ذي يزن، قصة الزير وسيرة سيف التيجان.

[2] - M.C.LYONS; Volume 1; Ibid, P 12.

[3] - Ibid, Volume 2; Comparative Index; P 350.

أحداثها، ويتردّد في بُناها، كما عقد مقارنات بين السير العربية نفسها بداية من "الفضاء والزمان" الذي تشغله السّير، إلى غاية الخلفيّات العقائدية لكل سيرة، مرورا بالمجموعات العرقية التي تمثلها وطبيعة تنظيماتها الاجتماعية؛ ثم خصّص فصلا للبنى السّردية، فوصف استغلالها لـ"الحرب" و"البحر"، وقدم "المشترك" و"غير المشترك" بينها، لينتقل إلى وصف "الشّخصيات الثانوية" في السّير، ثم يقدم "أمراءها" و"أبطالها"، إضافة إلى الشّخصيات المخيفة الوحشيّة، وتلك التي تعتمد على الحيل، والتي تمثل المكر والخداع.

ولقد سجل ليون في "الفهرس المقارن" أدق تفاصيل "المشترك" بين الأعمال الملحمية العالمية؛ ومثال ذلك "الدهليز" الذي استدرجت إليه "قانصة الليوث" الملك سيف التيجان[1]، وقال فيه: «لا نحتاج إلى مرجعية لنؤكد بأن صورة "الدهليز"، تمثل في التراث أكثر من مجرّد مأوى»•، ثم قدم ثبتا بمختلف المواضع التي استعمل فيها "الدهليز" بما يحمله من معاني "القداسة"، و ما يمثله بالنسبة للمخلوقات العجيبة[2]، وكذلك الحال مع المعركة التي خاضتها الجنية الدعجاء ضد الجنية ذات الأنجم التي أرادت الزواج من سيف التيجان، وهي معركة تتكرر في كثير من الملاحم، إضافة إلى معنى "المهر" الذي فرضته "ذات الأقمار" على من يريد الزواج بها، واشترطت فيه الاتيان بسيف التيجان أسيرا أو قتيلا[3]؛ وهكذا توقف ليون عند كل "مشترك" بين النصوص، وعاد به إلى مرجعيته الدينية أو الاجتماعية، محدّدا موقعه ضمن كل نصّ.

---

[1] . مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 62 و63.

• . يتحدث ليون في قصة "قانصة الليوث" عن Cave، والترجمة الأقرب إليها هي "كهف"، ولكننا اعتمدنا كلمة "دهليز" لأنها توافق قصتنا المرجعية التي حققها شريف مريبعي، ثم إن كلمة "دهليز" التي أثبتها مريبعي هي التي تؤدي معنى الأسر في سياق القصة، ولا يمكن الإحاطة بالمعنى من خلال معنى "الكهف".ا.هـ

[2] - cf: M.C.LYONS; Volume 2; Ibid, Comparative Index; P 363.

[3] . مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 104 و105.

وحتى إن لم ينشر ليون السّير كاملة، ومنها قصة الملك سيف التيجان، فإن الملخّصات التي قدمها في الجزء الثالث من كتابه، تلمّ إلماما كبيرا بأهمّ وقائعها، وتقدم نظرة شاملة عنها، وتتيح المقارنة بين مختلف النصوص.

2. مخطوط "كتابخانه" طهران

تحتفظ المكتبة الوطنية الإيرانيّة بمخطوط يضمّ الجزء الثاني من "قصة الملك سيف التّيجان"، وهو يبدأ ـ في صفحته الأولى ـ من حادثة «أسر "مشرق الضياء" ووزير سيف التّيجان وزوجة ولده "لواء الملك"، "قانصة الجمال" بنت "مصباح العلا"، وكيف أسرتها ذات الغنى• زوجة أبو الزرادف»[1]، وينتهي بخلافة سعد السّعود لوالده على عرش "الباسقات" بعد أن يتنازل "لواء الملك" عن حقّه في الخلافة تجنّبا لخوض الصّراع الّذي نشب بين "سعد السّعود" ابن "ذات الأنجم" و"ملهب النّيران" ابن "الدعجاء"، تماما مثل النّسخة التّونسية التي اعتمدها ليون، وذكرناها سابقا.

وتسجّل نسخة طهران خبر مقتل الملك "شرحبيل" والد "سيف التيجان" على يدي حفيده الذي رغب في اغتصاب العرش[2] على خلاف النّسخة الجزائريّة التي حذفت شخصيّة "ملهب النيران" وكل ما يترتّب عن حضُورها في السّرد، وهناك بعض الاختلافات الطّفيفة بين النسختين، كأن يكرّر "صاحب الحديث" عبارة: «فلما أمر الله بالصباح»، عوضا عن «فلما أصبح الله بخير الصباح» في نسخة ندرومة؛ واختلافات أخرى لا تؤثر على ترتيب الأحداث بين نسخة طهران ونسخة ندرومة، فالإطار العام للقصة لا يختلف إلا في بعض التفاصيل الصّغيرة كما هي الحال مع نسخة ليون.

• . "ذات الغنا" في مخطوط المكتبة الوطنية الإيرانية.

[1] . مخطوط طهران، نفسه، ص 06.

[2] . نفسه، ص 278.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن اسم الناسخ قد سقط من نسخة الـ"كتابخانة"، وهو ناسخ بارع أعدّ نسخته بخطّ واضح مقروء، وأحسنَ في الحفاظ على المسافة بين السطور، وربط الصّفحات بكتابة أول كلمة من كل صفحة في نهاية الصّفحة التي تسبقها، وإن لم يحتفظ بهذا الرّبط على طول النسخة، ولقد زيّن كثيرا من الصّفحات بزخرفات ونقاط، واختار أن يكتب بعض العبارات باللون الأحمر لما يتوسّم من أهميتها ضمن إطاره السّردي، أو لما يخدم جودة "إخراج" نسخته من تمييز للعناوين، أو إعلان عن انتقال في الموضوع.

بقي القول أننا وجدنا في تنظيم نسخة طهران ما ينفعنا في أثناء طرح خصوصية "الطابع الشفاهي" للقصّة، وهو ما نتركه لأوانه.

3. مقتطف النويري

كنّا نهمّ بالانتقال إلى النّظر في الطبيعة الأجناسية لـ"قصة الملك سيف التيجان" عندما اكتشفنا أن محمد بن قاسم النويري الاسكندراني[1] (متوفى بعد سنة 775 هـ الموافقة لـ1372 م) ذكر قصتنا في كتاب "الإلمام" المعروف بـ"مرآة العجائب"، وهو الكتاب الذي حقّقه المستشرق عزيز سوريال عطية، ونشر سنة 1970.

ولم يكن بين أيدينا، قبل اكتشاف كتاب النويري، غير ما يعود من "سيف التيجان" إلى القرن التاسع عشر، فإذا بكتاب "الإلمام" يأتي من مخطوط يعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي، بحكم تاريخ وفاة مؤلفه، ويتضمّن ـ في جزئه السادس ـ قصّتين من قصص الملك سيف التيجان، وسم أولاهما بعنوان: «خبر لواء الملك بن سيف التيجان وزواجه

[1] . ذكره الزركلي في أعلامه، فقال: «مؤرخ من الأسكندرية، أصله من مالقة، استولى الفرنج في أيامه على الاسكندرية (سنة 768 هـ) ونهبوا أموالها وأسروا نساءها ورجالها، كما يقول في كتاب كبير له سماه "الإلمام بالإعلام فيما جرت به الأحكام والأمور المقضية في وقعة الاسكندرية"» ينظر: الزركلي، خير الدين: الأعلام: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين؛ دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشرة، أيار ـ مايو 2002، مادة "محمد بن قاسم" تحت حرف "الميم"، المجلد السابع، ص 05.

بالدعجاء»[1]، ولقد أوهمنا العنوان في البداية أنها نسخة تختلف عن النسخ الثلاثة التي اطلعنا عليها، باعتبار أن زوج الدعجاء عند النويري هو "لواء الملك"، وفق ما فهمنا من العنوان؛ ولكن تبيّن لنا فيما بعد أن صاحب "وقعة الإسكندرية" لم يقل ما يقصد إليه في عنوانه؛ فقد وجدنا سيف التيجان يتزوّج الدّعجاء[2] بعد أن أنقذته من الغرق، وسحبته من البحر بضفائر شعرها، تماما مثلما حدث في كتابي مريبعي وبيرون.

أما القصة الثانية التي أوردها النويري تحت عنوان: «في مدينة الطلاسم»[3]، فهي المتعلقة بخروج "سعد السعود" و"لواء الملك" إلى مدينة تحرسها "الطلاسم" ولا باب لها، وقد دخلها "سعد السعود" بعد أن فشل كل الذين حاولوا تسلق أسوارها؛ وهذه قصة مذكورة في نسخة ندرومة بنفس تفاصيلها، مع بعض الاختلافات الطّفيفة.

وإذا كان النويري قد أغفل الحديث عن مصدر "مقتطفه"، فإن نقله يؤكد أن "قصة الملك سيف التيجان" كانت متداولة في القرن الرابع عشر الميلادي، فهو في الصفحات الثنتين والعشرين[4] التي روى بها وقائع زواج سيف التيجان من الدعجاء وذات الأنجم، قدّم لنا وثيقة جديدة غاية في الأهمية، وهي في أبسط فوائدها، تؤكد فرضية شريف مريبعي المتعلّقة برواية القصة في أوساط محافظة بالجزائر، فالنّويري لا يتحفّظ مطلقا في الوصف، ويروي كلَّ ما يقتضي سياق الكلام.

ويختلف مقتطف النويري عن نسخة ندرومة في لغته، فهو يعتمد عربيّة فصيحة، وأبياته الشّعرية التي يتمثل بها ممتثلة لبحور الخليل، ولقد ذكر أسماء بعض الشخصيات لم تهتمّ بها النسخة الجزائرية، كمثل "الشيخ الكبير" الذي عرّف سيف التيجان بجزيرة الياقوت، وهو

---

[1] . النويري، محمد بن قاسم؛ الإلمام بالإعلام فيما جرت به الأحكام والأمور المقضية في وقعة الإسكندرية، تحقيق: عزيز سوريال عطية، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، 1970. الجزء السادس، ص 259.

[2] . نفسه، ص 264.

[3] . نفسه، الجزء السادس، بداية من الصفحة: 318.

[4] . روى النويري "خبر لواء الملك بن سيف التيجان" في الجزء السادس بداية من الصفحة 259.

الشيخ الذي يقدمه مقتطف النويري باسم "الشيخ غدير"، أو وزير "مصباح العلا" (مصباح العلى في المقتطف) الذي يقدم بصفته وزيرا فقط، في نسخة ندرومة؛ ويسمى "سالم" عند النويري.

وتوحي الجملة التي ختم النويري بها القصة الأولى أنها انتهت إلى الحدّ الذي بلغه بها، لم تزد عليه، فقد تزوج لواء الملك ابنة مصباح العلى، ورجع سيف التيجان بعد مغامرات مثيرة مع "الدعجاء" و"ذات الأنجم":

«.. واجتمع الملك سيف التيجان بزوجته قانصة الليوث أم لواء الملك، واجتمعت هي بولدها، وشكوا ألم الفرقة من تلك السّفرة، وقال كل واحد منهم: الحمد لله على السلامة. وأقاموا في مملكتهم في خير وسعادة حتى فرّق الموت بينهم. انتهى»[1].

إلا أن متن القصة ترك كثيرا من الثّغرات تؤكد بأنها لم تنته إلى ذلك الحدّ وحسب، ومثال ذلك أن النّويري ترك سيف التيجان وقد أحبل جنيتين اثنتين، دون أن يعير اهتماما لما يكون من أمرهما، واكتفى بأن جعل أفراد أسرة الملك تعيش في خير وسعادة إلى أن فرق الموت بينهم، ومع هذا يأتي بقصّة "مدينة الطلاسم" في موضع آخر؛ لا يشير مطلقا إلى ما يربط بين القصتين، وهذا يعني أن صاحب "الإلمام" إنما تخيّر من قصتنا ما رأى أنه يوافق منهج كتابه، وهو ـ على كل حال ـ منهج غامض بعض الشّيء، يقتضي التريّث في النظر إليه، فالنويري إنما وضع كتابه أول مرّة مؤرخا لحادثة الحملة الصليبية على الإسكندرية، وشاهدا عليها، ولكنه «أخذ في الاسترسال في الحديث عن شتّى الفنون بمستطردات واسعة في الأدب والتاريخ والفقه وعلوم الكلام والحديث والقصص، وغير ذلك من الموضوعات التي لا تمتّ بصلة للغرض الأصيل مما زخر به الكتاب»[2]؛ ولعله من حسن الحظ أن أتيح لنا

[1]. النويري، محمد بن قاسم؛ سبق ذكره، ص 280.

[2]. عطية، عزيز سوريال، من مقدمة تحقيقه لـ"النويري، محمد بن قاسم"، سبق ذكره، الجزء الأول، ص: "ا" و"ب".

تحقيق المستشرق عزيز عطيّة كاملا، فقد كان قد عزم الأمر على الاكتفاء بتحقيق ما يخصّ الواقعة التاريخية فقط، ثم انتبه إلى أن المادة التي قرّر حذفها «بها قدر غير يسير من شعر الشّعراء غير المعروفين في كتب الأدب، وهذا باب لا يستهان به للمشتغلين بالأدب الصرف»[1] كما قال.

وما دام النويري قد منحنا دليلا على تداول قصتنا في القرن الرابع عشر، فإننا يمكن أن نفترض بأن "قصة الملك سيف التيجان" قد نشأت أوّل مرة لتكون ردّا على ما عرف في أوروبا بـ"ملاحم الفروسية"؛ ولعلها تكون قد جاءت لتواجه "أنشودة رولاند" التي تغذّت بشحناء الحروب الصليبية، فالقصّتان انتشرتا في نفس العصر على ما نتوسّم، وقصدتا معا إلى إذكاء حميّة الكفاح الدّيني، وإذا ثبت هذا، فلن يعود مستغربا أن يستعير النّويري إحدى قصص "سيف التيجان" ليقوّي منهجه، ويمرّر رسالته المؤسّسة لـ"الإلمام" من البداية.

[1] . عطية، عزيز سوريال، سبق ذكره، ص: "و".

- **"سيف التيجان".. رواية أم ملحمة؟**

وصف شريف مريبعي "قصة الملك سيف التيجان" بأنها ذات طابع ملحمي[1]، وقال إنّ قصصها لها طابع حربي، يخوض البطل خلالها معارك متوالية، ويحقق انتصارات باهرة (...) ويتميّز أعداؤه عادة بالكثرة والقوّة والشّجاعة، مما يضفي عليه هالة من العظمة؛ وتتلخص أسباب الحروب ـ يقول مريبعي ـ في نشر الدين وجهاد عبدة الأصنام والأوثان، أو الظفر بامرأة جميلة، أو إغاثة الملهوف، أو ردّ مظلمة وتفريج كرب، أو استرجاع ملك مستلب، وغيرها من الموضوعات التي تتجلى فيها المروءة والشّهامة والبطولة والفداء، ليخلص أن مدار الصّراع في جميع القصص هو بين الخير والشرّ، وبين الإيمان والكفر، حيث ينتصر الخير، ويحسم الأمر في النهاية لصالح الإيمان[2].

ولاحظ مريبعي أن بداية نص "سيف التيجان" توحي بأن له إطارا زمنيا هو العصر الأموي (...) وأن إطاره المكانيّ هو عاصمة الدولة الأموية وضواحيها، لكن هذا الإطار لا يلبث أن يتلاشى، فيصير الزّمن هيوليا ممتدا إلى ما لا نهاية، ويصبح المكان متّسعا، يشمل ـ بالإضافة إلى نواح كثيرة من الأرض غير معروفة ـ بلاد الجنّ وممالكهم ومدنهم؛ كما يلاحظ أن أبطال السّيرة يظهرون لأول وهلة أبطالا يمكن أن يوجدوا في الواقع، ولكنهم لا يلبثون أن ينقلبوا إلى أبطال أسطوريين بالنّظر إلى الأعمال التي يقومون بها والمغامرات التي يخوضونها والأفعال الخارقة التي يأتونها[3].

وسجّل دانيال لانسون، في قراءة لنسخة نيكولا بيرون وردت بـ"النّشرة الفصلية" لمؤسّسة الدّراسات السّانسيمونية، أن "سيف التيجان" «تجعل مسرحها عالما أسطوريا لم تكن تختلف فيه الأنواع، عالم كان الرجال والأرواح فيه يتبادلون الكلام ويتقاتلون بوسائل سحرية

---

[1]. مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 05.

[2]. نفسه، ص 06.

[3]. نفسه، ص 06.

من أجل تطويع الطبيعة»[1]، ويضيف لانسون قائلا إنها «قصّة يلعب فيها تقديس "الإبراهيمية" دورا موجّها، والبطل فيها وسيلة لتحويل الدّيانة بمساعدة قوى جنية محسنة، ويتحرك في شبكة من القدرات أو عدم القدرة، تتجاوزه وتجعله مترجما لـ"ملحمة" المقاومة الإسلامية للمخاطر الثقافية الخارجية»[2]، وهنا تتطابق وجهة نظر لانسون تماما مع وصف مريبعي لـ"سيف التيجان".

أما مالكوم كامرون ليون، فهو يصنّفها ضمن "الملاحم" كما سبق وأشرنا، وقد وجدها تتقاطع مع ملاحم "مرجعية"• في كثير من أحداثها، وسلّم لها بالطّابع الملحمي ابتداءً، وإن لم يكن البحث عن طبيعة الجنس الأدبيّ ضمن منظوره المنهجي؛ وبهذا تكون قد اجتمعت لدينا ثلاث رؤى متفقة على "الطابع الملحمي" لقصتنا موضوع الدراسة.

ولكن نيكولا بيرون، وهو الذي اكتفى بالترجمة وحسب، ولم يتحدث في مقدمته للكتاب عن المخطوط الذي ترجمه، ولا عن هويّة النص، ولم يتطرق حتى إلى صعوبات يكون قد واجهها في أثناء الترجمة، وفق ما تقتضي مناهج المحققين؛ فإنه خالف الرؤى الثلاثة التي ذكرناها، ووصف "سيف التيجان" بـ«جنس عربي لـ"الرواية"، يقدم صورة عن قصص حقيقية أو ممكنة ضد المسيحيين»، وقال إنها قصص «تستبدل الله بـ"ديُو" (Dieu)»، ليخلص إلى أن «هناك ما يقابل الحملات الصليبية»[3] في الأدب العربي، ويلاحظ أن "الروايات" العربية عادة تكون بغير مؤلف، وأن "سيف التيجان" ليست قديمة إلى درجة تتيحُ الحكم على هذا

---

[1] - Lettre Trimestrielle -Société des Études .La conférence de Daniel Lançon à l'Arsenal - 28 janvier 2006 - saintsimoniennes –N19 Juillet 2006 –P 06.

[2] - Ibid; P 06.

• . قلنا: رغم تحفظنا على وصف الملاحم بـ"المرجعية"، لأن هذا الاصطلاح يكرس رؤى المذاهب النقدية التي اعتبرت أن الملحمة "فن غربي بامتياز"، إلا أننا نستعمله هنا بعيدا عن مفاهيم المركزية الغربية التي رفضها إيتيامبل، ونعتبر أن الملاحم المرجعية، تلك التي سبقت دراستها، ونحتاج إلى مقارنة نصنا بها كي نحقق لونه الأجناسي، خاصة وأن النص الذي بين أيدينا ظل مغمورا، ولم يتعرض إلى دراسة جادة من قبل، عدا دراستي شريف مريبعي ومالكوم ليون.ا.هـ.

[3] - Perron; Nicolas - Glaive des Couronnes_Roman traduit de l'arabe- Benjamin Dupart-Libraire de l'institut, de la Bibliothèque Impériale et du Sénat- Paris-1862.P 06.

الجنس من الأعمال الأدبية[1]؛ ولكن بيرون ـ مع عدم التزامه بمناهج التحقيق ـ قدم تصويرا جيدا لطريقة الكتابة، ووصف الأبطال وصفا ممتازا؛ ولعل عذره أنه جعل المتلقّي الفرنسي أولوية في خطابه، وهو ما لاحظناه في شرحه لمختلف الألفاظ العربية التي لا تتمثل في المخيال الفرنسي، كمثل كلمة "البراق" التي وردت في النص العربي، وفيها إحالة دينية إلى "قصة الإسراء"، يتوقع بيرون أن قارئه لا يدركها•.

في هذا المستوى، نجد أنفسنا أمام فرضيتين اثنتين، واحدة منهما تشير إلى "الطابع الملحمي" لـ"قصة الملك سيف التيجان"، وهي ما يذهب إليه مريبعي، لانسون وليون، كما أوضحنا، والفرضية الثانية التي نجدها عند بيرون وفرنسيي القرن التاسع عشر من أمثال ب.دووير (P.Douhaire)، ف.لانقلوا (V.Langlois) و"فرانسوا بويون" (François Pouillon)[2]، وإن كان هؤلاء تحدّثوا عن قصّتنا وفق ما قدّم لها بيرون في ترجمته، ولم يهتمّوا فعلا لطبيعتها الأجناسية.

وإذا كان في إمكاننا أن نتجاوز وصف نيكولا بيرون لـ"قصة سيف التيجان" بـ"الرواية"، باعتبار أن في حوزتنا ثلاثة آراء تتفق على طابعها الملحمي من جهة، وأن النظرية الأجناسية لم تكن قد تبلورت ـ في زمن بيرون ـ بالشّكل الذي وصلت إليه اليوم من جهة أخرى؛ فإننا نرى أن مناقشتنا لرأيه ستكون لها فائدة جمّة في استخلاص الطبيعة الأجناسية، وعلى هذا، نتساءل: ما الذي يمنع "قصة الملك سيف التيجان" أن تكون "رواية"؟ أليس من الممكن أن تكون نموذجا لـ"رواية عربية" قد يختلف عن النماذج الأخرى، ولكنه يتقاسم معها أهم خصائصها؟.

---

[1] .- Perron; Nicolas; Ibid; P 06

• . قلنا: يجب أن نسجل أن نيكولا بيرون ـ في كل الأحوال ـ يشتغل بالطب، وعمله على ترجمة الروائع العربية كان في سياق خاص مختلف عن الحاجة إلى المعرفة في السياق العلمي المحض؛ لذلك ليس من النقص إن أهمل منهج التحقيق، لأنه أصلا لم يكن يقصد إليه، ومع ذلك، فقد فوّت معلومات هامة كانت ستفيد في درس المخطوط.

[2] . ينظر الهامش رقم 02 من الصفحة 58 من بحثنا هذا.

لقد حدّد ميخائيل باختين ثلاث خاصيّات أساسية لـ"الرواية"، أوّلها أسلوبها الثلاثي الأبعاد (Tridimensionnel) المرتبط بالوعي بـ"التعدد اللّغوي" الذي يتحقّق في الرواية نفسها؛ والثانية، هي المتعلّقة بـ"البيانات الزمنية" (Coordonnées Temporelles) التي تغيّرت جذريا ـ بالمقارنة مع الأنواع القديمة ـ في التّشكلات الأدبية بـ"الرواية"؛ أما الخاصيّة الثالثة فهي المتعلقة بتلك المنطقة الجديدة التي أدخلت على التّشكيل الأدبي في بنية الرواية، وتتمثل في منطقة تماس مع "الآني"، ما يمنح "الرواية" صفة "المعاصرة" ويربطها بـ"الحاضر" غير المكتمل؛ ويرى باختين أن هذه الخاصيّات الثلاثة ارتبطت عضويّا بفترة أزمة في تاريخ المجتمعات الأوروبية، وتكيّفت معها، وهي فترة الانتقال من عالم مغلق، شبه بطرياركي، إلى شروط جديدة للعلاقات الدولية واللغوية ـ البينية (Interlinguistiques)[1].

ولعلنا نكتفي بالخاصيّة الأكثر وضوحا في تمييز "الرواية"، وهي المتعلقة بـ"منطقة التّماس مع الحاضر" للنّظر في أطروحة بيرون؛ فـ"الرواية"، كما يقول باختين «على اتصال دائم مع الحاضر غير المكتمل (...) والروائي يحوم دائما حول ما هو غير منته، ويمكن أن يظهر في أي حقل مُتخيَّل، ويتّخذ أي موقف باستحضار اللّحظات الحقيقية من وجوده، أو بتغليفها بالأوهام (...) كاتب "الرواية" الحقيقي (réel) يجد نفسه في علاقات جديدة مع العالم الذي صمّمه»[2]؛ وواضح أن "قصة الملك سيف التيجان" تفتقد إلى هذه الخاصيّة المهمّة من خاصيّات "الرواية"، فـ"الزمن" هنا ممتد إلى ما لا نهاية، ملتزم بـ"الماضي" في إطلاقه، والمعالم الزمانية التي يحدّدها في بنائيته السّردية تتلاشى بسرعة، وتصبح مجرّد علامات على الانتقال من حال إلى أخرى ضمن المسار العام الذي اختاره الراوي للبطل، ومعلم "عبد

[1] - cf: Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch; Esthétique et théorie du roman; Gallimard; 1978; P 448.

[2] - Ibid, P 461.

الملك بن مروان" التاريخي الذي تفتتح به القصة، ليس غير ذريعة للراوي كي ينتقل إلى الوقائع التي يريد سردها، وقد سقط هذا المعلم من نسخة بيرون، ولم يؤثّر شيئا على مسار السّرد[1].

المعلم التاريخي الثاني، وهو معلم مهمّ، يحيل إلى أن أحداث القصة وقعت في مرحلة إسلامية، ولكنها مرحلة إسلامية مفتوحة على تاريخ طويل، بل تعود إلى الأصول الأولى للإسلام مع إبراهيم عليه السلام، فهي تتمّم دعوته وتسير على نهجه، وتقع على محور زمني يسبق البعثة المحمديّة، ولقد مرّر الرّاوي، هذه المرحلة التاريخية المبهمة، بسلاسة على ألسنة شخوصه الذين يعلنون إسلامهم، والأعلام التي ترفعها جيوش "سيف التيجان"، وذلك من خلال اعتماد "الشّهادتين" مقترنتين باسم ابراهيم الخليل[2]، فتمكّن ـ بالتالي ـ من توطيد مرحلة تاريخية مُبهمة على المسار العام للتاريخ الموضوعي، ولكنها مرحلة يدركها الوعي الديني ويتمثّلها، ولا تتماس مطلقا مع الحاضر، ما يجعل منها "تاريخا" مكتملا ضمن رؤية أحادية للعالم، وقيم مستقرّة لا يمكن أن تكون محلّ نقاش؛ وعلى هذا فإن "قصّة الملك سيف التيجان" تفوّت خاصيّة مهمّة من خاصيّات "الرواية" كما حدّدها باختين، ونعتقد أن هذا كاف لردّ فرضية بيرون.

ويتجلّى ممّا تقدّم أن البنية الأساسية لـ"قصة الملك سيف التيجان" تؤكد فرضية "الملحمة"، بما تعتمد من "ماض مطلق" على الأقل، فـ"النص الملحمي" الذي يجعل من "الحرب" موضوعه الرئيسي ـ كما هي الحال في قصّتنا ـ إنّما يتميّز بعلامة فارقة هي اعتماده

---

[1] . قلنا: هذا ما لاحظه مريبعي وليون كما سبق وأشرنا في الصفحة 58 من بحثنا هذا.

[2] . تبدو هذه الشّهادة (لا إله إلا الله، إبراهيم رسول الله) مقبولة لدى عموم المسلمين انطلاقا من قوله تعالى: «وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ مِلَّةَ أَبِيكُمْ إِبْرَاهِيمَ هُوَ سَمَّاكُمُ الْمُسْلِمِينَ مِنْ قَبْلُ» (قرآن كريم؛ سورة الحج، الآية 78)، والمشهور في المأثور أن الضمير في "هو سماكم" يعود على إبراهيم عليه السلام، وإن كان بعض من مفسّري القرآن الكريم يرجحون أن المقصود « الله سماكم المسلمين مِن قَبْلُ، أي قبل هذا الكتاب»، ويجب أن نسجل أن النبيّ إبراهيم عليه السلام، له حضوره القويّ في المخيال الديني الإسلامي، بما هو أبو المسلمين، وأبو رسول الإسلام محمّد ﷺ، وبما يمثّله في الطقوس الإسلامية عامة، وشعيرة "الفداء" بصفة خاصة. ينظر تفسير الجلالين وكشاف الزمخشري، وغيرها في تفسير الآية. ونحن نرجّح ما ورد في تفسير الجلالين من أن التسمية إلهية.

كليّا على أحداث هذا الماضي المطلق (الماضي القومي البطولي)، ويجعل منه فيصلا في علاقته مع العالم الذي يصوّره بـ"أصوله" و"أمجاده" القوميّة، فـ"الماضي المطلق" ـ يقول باختين ـ يمثل تصنيفا (تراتبية) للقيم، يحدّد النّظرة إلى العالم الملحمي (...) ففي هذا الماضي، كل شيء جيّد، وكل ما هو جيّد بالضّرورة، لا يمكن أن يكون إلا فيه، ولهذا فهو وحده المصدر، وهو وحده المبدأ لكل ما يفيدُ عصور المستقبل[1]، ثم يضيف:

«ليس اعتباطا أن يوصف الماضي الملحمي بـ"الماضي المطلق"، لأنه، بما هو ماض لـ"التثمين"، خال من كلّ نسبية، أي أنه خال من الفترات الانتقالية التدريجية التي تربطه بالحاضر، فهو مفصول عنها بإطلاق عبر كل الأزمنة الموالية (...) والتخلّي عن هذا الفاصل، إنما هو تدمير لشكل الجنس الملحمي، لأن الماضي الملحمي مطلق وكامل بسبب هذا الفصل عن المستقبل، وعلى هذا، هو مغلق مثل دائرة يتحقّق بها كل شيء ويكتمل، ولا مكان فيها لغير المكتمل أو الإشكالي»[2].

وعلى عكس "الروّاية" التي تعتمد على "الخبرة" و"المعرفة" و"التّجربة"، فإن "الملحمة" تعتمد بشكل كليّ على "الذاكرة" التي تمدّ الأدب القديم بقدراته الإبداعية، فالمادة التي تُروى من الذّاكرة لا محلّ لمناقشتها أو تعديلها، وكل ما يأتي من الماضي "مقدّس" ولا يخضع إلى أيّ تقييم محتمل، فهنا تتدخل "الأسطورة" لتعزل الملحمة عن كل خبرة شخصية، عن كل اكتشاف جديد (...) والعالم الملحمي مكتمل تماما، ليس كحدث واقعي في ماض بعيد وحسب، وإنما هو مكتمل بمعناه وقيمه[3].

إن السّرد الملحمي الذي يجعل من الماضي المطلق موضوعه، ومن الأسطورة التي لا تقبل الجدل مصدره الأوحد، إنما يضع متلقيه أمام ما يسميه باختين "المسافة الملحمية" (Distance épique)، وهي "المسافة" التي تتحدّد وفقا للخاصيتين الأوليين، فـ«لا تسمح

---

[1] - cf: Bakhtine, Mikhaïl, Ibid, P 451.

[2] - Ibid, P 451 et 452.

[3] - Ibid. P 453.

بقبول العالم الملحمي إلا بالتبجيل»[1]، وهذه هي الحال مع "ملحمتنا" موضوع الدراسة، فهي تفرض عنصر "التبجيل" بداية من شجرة نسب الملك شرحبيل[2] التي تعود إلى إبراهيم الخليل عليه السلام؛ ثم تعتمد ـ بصفة مطلقة ـ على "النبوءة" بما هي اختصاص محض لـ"الملحمة" كما يقول باختين[3]؛ وتضم "قصة الملك سيف التيجان" نبوءتين اثنتين مُؤسِستين تبدوان متناقضتين تماما، فالأولى عند مولد سيف التيجان، أين ينظر المنجّمون في طالع المولود الجديد فيتفقون على أنه «يكون سعيدا ويرث الملك بعد الملك شرحبيل»[4]، أما النبوءة الثانية، فهي تأويل لرؤيا الملك شرحبيل التي انتهت إلى أن «خراب الأرض يكون على يدي سيف التيجان الذي يعبد الأوثان والأصنام، إلى أن يبعث الله من يهلكه»[5]، غير أن هذا الذي يبدو تناقضا بين النبوءتين، هو ما يضاعف عنصر "التبجيل" في السياق العام للسّرد، إذ تتحقّق النبوءة الأولى ويتسلّم سيف التّيجان العرش من أبيه، وحتى وإن لم يكن إرثا خالصا•؛ أما النبوءة الثانية فهي تجذّر البعد الديني أكثر، من خلال صورة الملك شرحبيل، سليل الأنبياء، الذي يفضّل دينه على دنياه، ويختار أن يقتل ابنه الوحيد، على أن يتركه ليعبد الأوثان والأصنام، وهو يقول:

> أقسمت بخير القسم والعلم والمعلم، ما لي مولود غير هذا (...) أراد الله أن يخرج من صلبي ولدا يكون كافرًا ويدعو الناس من بعدي إلى عبادة الأوثان والصلبان،

---

[1] - Bakhtine, Mikhaïl; Ibid. P 453.

[2] . يتوقف نسب الملك شرحبيل في نسخة بيرون عند النبي هود عليه السلام، وقد ذكر في الصفحات: 04، 12 و37. ويصفه ليون بـ"شرحبيل بن سبأ" وهي النسبة التي تتكرر عدة مرات في نسخة مريبعي، ولكن "سبأ" غير موجود في سلسلة النسب الأولى التي تقدمها نسخة مريبعي وهي كما يلي: شرحبيل بن سليمان بن عبد شمس بن قضاعة بن نعمان بن يعقوب بن سكسك بن وائل بن جبر بن قحطان بن هود بن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم الخليل.

[3] . يقول باختين: «النبوءة خاصة بالملحمة والتنبؤ خاص بالرواية، والنبوءة الملحمية تتحق كاملة في حدود الماضي المطلق ولا تتعلق أبدا بالقارئ في زمانه الواقعي» ينظر ميخائيل باختين، سبق ذكره، ص 465.

[4] . مريبعي، سبق ذكره، ص 08.

[5] . نفسه، ص 08.

• باعتبار أن مفهوم الإرث يكون بعد الوفاة، وسيف التيجان تسلم العرش من أبيه الذي تنازل له عنه.ا.هـ.

ويكون هلاك العالمين على يديه. أقسمت بالله لأقتلنه، لأريح الناس منه، وبعد هذا، إذا أنا مت يرزق الله الناس من يدبر عليهم»[1].

إن قَسَم شرحبيل هذا، يوضّح مقدار التضحية التي أقبل عليها، فقد صبر الرجل مائة عام كي يرزقه الله بوريث للعرش يخدم الناس من بعده، ولكن تأويل الرّؤيا جاءه بعكس ما توسّم في وليده، فلذة كبده، فاختار أن يضع مصير رعيته بين يدي الله؛ وصورة "التضحية" هاته متجذرة في التصوّر الإسلامي، فالنبي إبراهيم الخليل ﷺ، نفسه، أقبل على التضحية بابنه اسماعيل ﷺ لرؤيا رآها، ولا تختلف صورة الملك شرحبيل في شيء عن صورة النبي زكريا ﷺ، الذي رزق ولدا بعد أن بلغ من الكبر عتيّا، وهذا ما يسمح لنا بالقول إن "قصة الملك سيف التيجان" تستقي أحداثها التي تتأسس عليها، من تاريخ قرآني لا يرقى إليه الشكّ، لتضمن تحقّق عنصر "التبجيل"، ونرى بأن النبوءتين اللتين تؤسسان للأحداث، تتكاملان رغما عمّا يبدو عليها من تناقض، فهما ترسّخان قضية "الإيمان"، وتحققان غايتهما ضمن الطابع الملحمي للسّرد، من خلال الحروب المتوالية التي يخوضها سيف التيجان وابنه "سعد السعود" من أجل نشر الإسلام ومكافحة عبدة الأصنام والأوثان، أو لنجدة المظلوم وإغاثة اللهفان وغيرهما مما هو من الخلق الإسلامي السّامي.

وتمعنُ "قصة الملك سيف التيجان" في الانفصال عن الزمن الواقعي للمستمع/القارئ حين تضعه في جغرافيا مبهمة، وتسافر به إلى بلدان غير موجودة في الواقع، انطلاقا من "أرض الباسقات" إلى "أرض النجاس ومعدن الرصاص"، و" أرض العجب" وحتى بلاد الجان التي يجعل الراوي فيها للأبطال أصهارا، ويقيم بها مغامرات مذهلة عجيبة، ولكنها متناسقة تماما مع طبيعة السّرد.

[1]. مريبعي، شريف؛ سبق ذكره، ص 28، وبيرون، نيكولا، سبق ذكره، ص 19.

وفي أثناء الأحداث، ترسم "قصة الملك سيف التيجان" صورة مثالية للبطل، فهو الذي يتصدى للجيوش بمفرده، ويهزم أعتى المحاربين الذين يعلنون إسلامهم على يديه عادة؛ وحتى لحظات الضّعف التي يتعرض لها (الوقوع في الأسر مثلا) ليست سوى دوافع لانتصارات كبرى يحقّقها، وظاهر أن لا أحد يستطيع أن يكون "عظيما" في زمانه كما يقول باختين، فـ«العظمة تستدعي دائما الأجيال المقبلة التي تمثل بالنسبة لها الماضي التليد، وتتحول عند هذه الأجيال إلى موضوع "ذاكرة"، وليس رؤية أو اتصالا حيّا»[1].

ومع ما قدمنا في هذه العجالة من خطوط عريضة للبنية العامة لـ"قصة الملك سيف التيجان"، نرى أنها استوفت ملامح الملحمة الثلاث (الماضي المطلق، الأسطورة، والمسافة الملحمية) وفق باختين، ولكن سؤالنا الأجناسي يظل قائما، ويحتاج إلى مزيد من التعمّق في النصّ، ذلك أن باختين نفسه ـ في نقده لمؤشرات (Les Indices) "الرواية" التي يعتمدها بعض النقاد ـ يرى أن "الرواية" لا تكون ذات مستويات متعدّدة للسّرد بالضرورة، فهناك روايات مهمّة تلتزم بمستوى سرديّ واحد، كما أن طبيعة الرواية "النثرية" ليست ملزمة، لأن هناك روايات محترمة تتشكل من أبيات شعرية[2]؛ وعلى هذا، نرى أن نبحث في "قصة الملك سيف التيجان" عن مرجعياتها الملحمية بداية من الطبيعة الشفوية، إلى الخصوصيات النصية والوظيفية.

---

[1] - Bakhtine, Mikhaïl, Ibid, P 445.

[2] - Ibid, P 446.

- **المرجعيات الملحمية في"قصة الملك سيف التيجان"**

نعتقد أننا ـ في هذا المستوى من الدراسة ـ حقّقنا خطوة هامّة في الاقتراب من سؤال الطبيعة الأجناسية لـ"قصة الملك سيف التيجان"، فقد أمكن لنا أن نزيح فرضية بيرون التي تصفها بـ"الرواية" من خلال إثبات اعتمادها على "الزمن المطلق"، وما تفرضه على متلقيها من "مسافة ملحميّة" تجعلها في منأى عن أي نقاش لسلّم القيم الذي تفرضه في عالمها الخاص، ولهذا نعمل الآن على تعميق فرضية (مريبعي، لانسون، ليون) من خلال البحث عن المرجعيّات الملحميّة في النص.

وإذا كان كلّ الدّارسين، بدون استثناء، يصفون "الملحمة" بأنها جنس شفاهي خالص، وحتى إن كانت هناك نماذج لملاحم مؤلفوها معرفون، كما هي الحال مع "شهنامة" الفردوسي، فهذا لا يمنع أن مؤلفها إنما اعتمد على قصص تم تداولها شفاهيّا من قبل، ولهذا نرى أن نبدأ من هذه الخاصيّة الدقيقة؛ وهي "دقيقة" فعلا لأنها تمثّل عاملا حاسما بالنسبة لبحثنا هذا، إذ لن نجد ما يدعو إلى مواصلة البحث في مرجعيات أخرى، ما لم نتمكن من إقامة الدليل على طابع قصتنا الشفاهي؛ وإن كانت إقامته لا تحتاج إلى كبير عناء، ولكن يبقى أن ما بين أيدينا اليوم، إنما هو المكتوب، المحقّق، المنشُور من النّصّ، ومادمنا اعترضنا على وصف "إلياذة هوميروس" بـ"الملحمة" لما انتقلت إلى أوزان الخليل، وتصرّف فيها البستاني بحذف ما توسّم أنه إضافات من النّساخ؛ فإنّنا ينبغي أن نتساءل إن كانت "الملحمة" تحافظ على خاصيّاتها مكتملة حين تنتقل من حلقات "المدّاح" التفاعليّة، إلى هدأة الأسفار المرصوفة على رفوف المكتبات.

1. الأصل الشفاهي

برهن جون فولي على أن "المرجع التراثي" (Référent traditionnel) يمثل لغة حقيقية؛ فعملية الحكي/القصّ ليست غير تفاعل بين الرّاوي والمستمعين، والاستماع إلى

وقائع ملحمة هو ـ بالدرجة الأولى ـ الاندماج في لغتها وقطع الصّلة باللغة اليومية، وعلى هذا، فإن كل لحظة تفاعلية مع الراوي جديرة بأن تعطي المعنى الأعمق لـ"الألفاظ"، ليس بما هي "كلمات" من اللغة أو "الخبرة" السّارية، ولكن بصفتها عناصر من "قاموس" خاص يستدعي مجمل التراث الشفاهي، وعلى هذا فإن "قاموس الملحمة" يستدعي كل الملاحم ويشركها في عملية السّرد، وبما أن "الإلقاء" أو "الإنشاد" من الذاكرة لا يكون مكتملا دائما، فالراوي يحتاج ـ في بعض الأحيان ـ إلى التركيز على حدث دون آخر، بما يوافق الظروف العامة المحيطة بخطابه، فإننا لا يمكن أن نتحدث عن "عمل ملحمي مكتمل" (oeuvre complète) ـ كما يرى فولي ـ مع أن كل "سرد" جديد يسمح بالوصول إلى مجموع تفاصيل العمل[1]، وهذا ما يفسّر وجود روايات مختلفة للأعمال الأدبيّة الشفاهيّة.

و"المرجع التراثي" كما يراه فولي، هو المعنى الذي ينبغي أن يستخرج من "بين السّطور" لمعرفة العناصر التي يفرضها "سيناريو" قد يتغير سطحيّا، ولكنه يرتكز على "أفق انتظار" محدّد بدقّة[2]؛ ولهذا، لا يدرك المستمعُ لنصّ ملحميّ من خارج دائرته التراثية، كل الدّلالات التي لا يقولها النصّ صراحة، ولكنها مضمّنة فيما هو متعارفٌ عليه سلفا عند من يمثلون تراث نفس النصّ، ومثال ذلك ما سبق وأشرنا إليه من اضطرار بيرون إلى شرح كلمة "البراق" في المتن المترجم، لأنه أدرك أن "الاسم" غير موجود في المرجعية التراثية الفرنسية، ولكن المستمع الجزائري مثلا، لا يحتاج إلى شرح الكلمة، فهو يربطها مباشرة بمعارفه السابقة من تراثه الديني.

ولنعمق أكثر نظرية "المرجع التراثي"، نشير إلى أن بيرون وضع هامشا لشرح كلمتي (Lamtiens) و(Lamtyens) التي جاءت صفة لـ"الدروع"، وقال:

---

[1] - cf: Florence Goyet; Ibid..

[2] - Ibid .

«اللّمت الذين نترجم اسمهم هنا إلى "لامسيان"، هم قبائل بربرية، في نواحي تمبوكتو (...) وباسمهم نميّز الدّروع التي تصدّ السيوف؛ وقد كان اللمتونيون يشرّبون الجلود أو يدبغونها في الحليب الطازج لمدة عام كامل، ثم يصنعون منها دروعا لا يقع عليها السيف إلا ويخدش، دون أن ينال منها شيئا»[1].

وواضح مما قدمنا، أن الحاجة إلى "المرجع التراثي" غاية في الأهمية بالنسبة للأعمال الشفاهية، فالجزائري يعرف جيدا "لمتونة"، وهي لا تعيش في نواحي تمبوكتو وحسب، كما يقول بيرون، لأنها قبيلة صنهاجية استوطنت شمال غرب إفريقيا (الجزائر، المغرب وموريتانيا)، ولكن القارئ الفرنسي لا يمكنه أن يستوعب هذه المعلومات التي لا يقولها النصّ، ولكنه يضمّنها في دلالاته العامة؛ ثم إن النسخة الجزائرية من "قصة الملك سيف التيجان" لا تصف الدروع بـ"اللمتونية" أو "اللمتية" مطلقا، ففي نفس الواقعة التي يرويها بيرون، تصف نسخة مريبعي الدّروع بـ"المطلية"[2]، وهو وصف يحتفظ بمعنى "القوّة" و"الصلابة" ويؤديه على أكمل وجه، ولا يمكن لنا ـ بأية حال ـ أن نصف هذا الاختلاف بين كتابي مريبعي وبيرون بـ"الخطأ" في النسخ، لأن الطبيعة الشفاهية لمثل هذه النصوص هي التي تصنع الاختلاف، وتحتفظ بكل تفاصيل السّرد في كل مرّة يُروى فيها النّص؛ ثم إن لفظتي "اللمتية" و"المطلية" متقاربتان في السّماع؛ ومثل ذلك تحوّل اسم "الأسد الغاضب" في نسخة بيرون إلى "الأسد الغائظ" في نسخة ندرومة، فالفرق بين "الغيظ" و"الغضب" له دلالته، وحتى إن كان هذا لا ينفي احتمال أن يكون راوي النّسخة الجزائرية قد احتاج إلى توظيف مفهوم لم يكن راوي بيرون في حاجة إليه، فإنه كذلك لا ينفي احتمال الاختلاف الطبيعي، لما يجمع بين الاسمين من تقارب "لفظي" يمكن أن يخطئه السمع، وهذا ما يجذّر فرضيّة الطّبيعة الشّفاهية لـ"قصة الملك سيف التيجان"، باعتبار أنه يتكرر في عدد من الأسماء والصّفات على مدى القصة، لا نرى طائلا من تقديمها بتمامها.

---

[1] - Perron, Nicolas; Ibid; P 91 et 217.

[2] . ينظر: مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 63.

هناك دليل آخر يؤيّد الطّبيعة الشفاهية لـ"قصة الملك سيف التيجان"، وهو تعديل ترتيب بعض القصص في نسخة ليون، مقارنة بكتابي مريبعي وبيرون، كما سبق وأشرنا في وصفنا للنسخة الانجليزية[1]، وهو ـ في الأخير ـ تعديل لا يؤثر على التصميم العام للقصة، ويؤكد بأن روايتها كانت من الذاكرة مباشرة، ثمّ إن النّصّ نفسُه يركّز في كل مرّة على عبارة «قال الراوي..» أو «قال صاحب الحديث..»، وهاتان عبارتان تدلاّن دلالة مباشرة على الطابع الشّفاهي للمقول.

أما القوالب النصيّة التي تستعملها الملاحم، فهي بدورها تحيل إلى طابعها الشفاهي، ذلك أن هذه القوالب، أو الصّيغ النصية توضع وفق "نموذج" يتواطؤ عليه الراوي والمستمع تلقائيا (باعتبار أنّ ما هو شفاهيّ Oral، إنما هو مسموع كذلك Aural)، وهو ما سبق وذكرناه عن دانيال ماديلينا[2]؛ وينظر فولي إلى هذه القوالب/الصّيغ التي توصف بأنها "عناصر جاهزة" تساعد الراوي/المنشد على الحكي، على أنها في حقيقتها عناصر ملازمة لهذا الفن الشّفاهي، وجمالُها يعتمد ـ في جانب كبير منه ـ على براعة المنشد[3]، وهنا نقول إن النّص الذي بين أيدينا، احتفظ بـ"نموذجه الملحمي" الذي يتقاسمه مع الملاحم الأخرى، كما سنبين ذلك في حينه، فـ"قصة الملك سيف التيجان" لها صيغها التي تتكرّر، ولها أنماطها الملازمة، ولها أسلوبها البسيط، واستباقاتها للمفاجآت وإحالاتها الكثيرة إلى مرجعيتها التراثية، وهذه عناصر لا تدل على أننا أمام جنس أدبي قديم هزيل على رأي فلورانس غويي، لأن ."التكرار" ـ على سبيل المثال ـ له ضرورته هنا، فهو الذي يمرّر "الكناية" و"المجاز"؛ وقيمة كل عنصر من عناصر "النموذج الملحمي"، تكون بقدر إحالته إلى "المرجع التراثي"، و"الصّيغة" هي الكفيلة بإبراز الشّخصية مسلحةً لكل المغامرات التي تقبل عليها عبر كل القصص[4].

---

[1] . ينظر الصفحة 59 من بحثنا هذا.

[2] . ينظر الصفحة 34 من بحثنا هذا.

[3] - cf: Florence Goyet; Ibid.

[4] - Ibid.

ويعضد ما نفترض من "طابع شفاهي" لقصتنا مخطوط "كتابخانه" طهران الذي وصفناه من قبل؛ وهو مخطوط لا يترك أي مجال للشكّ في الطّبيعة الشّفاهية لنصّنا، ذلك أن قصصه مقسمة على "مجالس"، ولا يفتتح "صاحب الحديث" القصَّ إلا بعد أن يضع إطارا يسجّل فيه "رقم المجلس" والأحداث التي يشملها حديثه كأن يكتب:

«المجلس الحادي والعشرون يذكر فتوح أرض النار وقصور العجائب وفك بنت أبي الوحوش من الأسر وأيضا حرب الملك سيف التيجان مع ليث الحما ابن جراع الدما، وكيف كان أسره وإسلامه وحالة أمره»[1].

وهكذا الحال لكل "المجالس" التي بلغ عددها أربعة وأربعين مجلسا في الجزء الثاني الوحيد الذي تحتفظ به "كتابخانه"، وكل مجلس منها ينتهي عادة كما يلي:

«قال صاحب الحديث سامحه الله تعالى وباق هنالك الخبر إلى غدات غدا إن شاء الله تعالى وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه وسلّم»[2].

ويمكن أن نلاحظ كذلك، أن ناسخ مخطوط طهران، استغنى عن عبارة "قال الراوي"، وظل على طول النسخة يصف نفسه بـ"صاحب الحديث"، ما يوحي بأن النّاسخ نفسه، هو من كان يروي "قصة الملك سيف التيجان" في مجالس معروفة، كما كانت الحال مع جميع السّير الشعبية العربية وفق وصف غوستاف لوبون الذي نقلناه من قبل.

بقي القول إنّ حبيب طنقور قدّم "شهادة" حيّة عن تلقّي قصّتنا سماعا، فقال:

«قضيت طفولتي في مستغانم، تهدهدني حكايات جدي الملحميّة (...) وما زلت إلى يومنا هذا أتذكر سلسلة نسب الملك سيف، ففي كل مرّة يواجه البطل عدوّا أو أي شخص بسيط، يقدم له نفسه بفخر: "الملك سيف بن دنيازاد بن مناة بن

[1]. مخطوط المكتبة الوطنية الإيرانية، سبق ذكره، ص 18 و19، ص 18. كما هي في الأصل.

[2]. نفسه، ص 32. نقلناها كما هي في الأصل.

تبع بن يحي بن طوقان في بني قحطان من جدّ لجدّ حتى سيدنا إبراهيم خليل الله»[1].

وحتى إن اختلفت سلسلة النّسب عما جاء في كتابي مريبعي وبيرون معا، إلا أنها تتفق معهما في النسبة إلى بني قحطان وإبراهيم الخليل، أما عبارة (من جدّ لجدّ)، فهي تعبّر عن الاختزال الذي اختاره الراوي هذه المرة، ليصنع الاختلاف ويقدم صورة واقعية عن الأصل الشفاهي الذي افترضناه للنصّ ويعزّزه، تماما مثلما تعزّزه فرضية مريبعي، حين لاحظ أن "قصة الملك سيف التيجان" لا تتطرق أبدا إلى ما يخدش الحياء كما تفعل السّير الشّعبية، واستشف من ذلك أن نشأة السّيرة كانت في بيئة محافظة، فقال: «.. والظاهر أنها كانت تروى في دور العبادة، وفي البيوت عند اجتماع العائلات وفي المناسبات والأسمار»[2].

2. الخصائص النصيّة

تحدثنا في مبحثنا النّظري عن العلاقة بين الراوي والجمهور، وقلنا إن المتلقّي يدرك بسرعة عددا من الخصائص النصيّة من خلال الترسانة البلاغية والمحفزات التي يعدّها الرّاوي من أجل إثارة الشّعور المناسب لكل حدث، ما يجعل عملية "السّرد" منظومة مكتملة تسير وفقها الأحداث، وهي منظومة تعتمد ـ بدرجة كبيرة ـ على "التكرار" و"السّجع" و"المبالغة"، وتستخدم قوالب واضحة يستعيدها الراوي كلما احتاج إليها.

1 ـ التكرار

ليس أهمّ في البنية الملحميّة من "التّكرار"، فهو يستغلّ المعارف السّابقة، ويحيل إلى مرجعيّات متّفق عليها، ليستخرج منها "الصّيغ" الملائمة ويحوّلها إلى "لازمات" غاية في الأهمية

[1] - Tangor; Habib; Ibid. P 148.

[2] . مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 06.

للنص الملحمي، فهي التي تسمح بتثبيت القيم وترسيخها لدى جمهور السامعين، كما تساعد على صياغة النماذج القيمية التي تتصارع في سياق الحكي.

ويستعمل راوي "قصة الملك سيف التيجان" عددا من الصيغ نقدم بعضا منها في الجدول التالي:

القالب الأسلوبي	الملاحظة
• "قال صاحب الحديث"..و"قال الراوي..".	• صيغتان تتكرران على طول النص، وهما تتصدران عملية السرد، وتستغلان في الحفاظ على العلاقة بين الراوي والمستمعين، كما تستغلان في الانتقال بين مختلف المشاهد السردية، وهما تثيران انتباه المستمع.
• لا إله إلا الله إبراهيم خليل الله.	• الشهادتان كما يقدمهما الراوي، وهما تتكرران على طول النص سواء في أثناء التعبير عن القناعة الدينية، وفي وصف رايات "جيش الباسقات" بعد الانتصار، أو حين يعرض البطل الأمان على عدوه مقابل النطق بهما.
• حياه بتحية الجاهلية..	• لا يفصح الراوي عن طبيعة هذه التحية، ولكن ورودها يعني تلقائيا أن البطل يتعامل مع أحد أعدائه الذين يجهلون هويته لأنه يقدم نفسه أمامهم باسم "عامر الفلا".
• "وهو لا يعلم ما في غيب الله".. "ولا يعلم ما في غيب الله إلا الله"..	• صيغة يستبق بها الراوي ما يتعرض له البطل من مصاعب، وهي توضع في نهاية وصف لوضع هادئ، ينقلب بعد ذلك إلى أهوال كبيرة يواجهها البطل.
• "أشرف على الهلاك" و"أيقن بالهلاك".	• صيغتان يخصصهما الراوي لتصوير الخطر الداهم الذي يتعرض له البطل، ثم ينجو منه، أو يستعمل الثانية منهما تمهيدا لإعلان استسلام العدو.
• أما نهاك ناه أو زجرك زاجر..	• هي الصيغة التي يستقبل بها عساكر الأعداء سيف التيجان في البداية، ويضفي الراوي عليهم بها من

	صفات الجلد والقوة ما يستغله بعد ذلك في ترقية صورة البطل.
• حكّ الركاب بالركاب واللجام باللجام	• تتكرر في مشاهد المبارزة.
• صاح صيحته العظيمة.	• هذه الصيغة تبدو تعبيرا عن بلوغ الغضب بالبطل منتهاه، وهي بمثابة إعلان مسبق للانتصار، وقد يستغلها الراوي في توطيد علاقة معينة بين البطل وشخوص من القصة، لأن "الصيحة العظيمة" ميزة خاصة بالبطل، ويمكن أن يتعرف عليه من يحبه بواسطتها.
• وضرب به الأرض وقسمه نصفين..	• هي النهاية المحتومة لكل أعداء البطل.
• أبراه كبري القلم..	• صيغة تتكرر لتؤكد قوة البطش التي يتلقى بها البطل أعداءه.
• وصار يلتقط رؤوسهم كما يلتقط الحمام حب السمسم.	• صيغة تتردد عندما يبدأ القتال، ويخترق البطل صفوف جيش العدو.
• وقطع الأرض طولا وعرضا..	• وصف الطول والعرض لازمان مع الأرض سواء كان وصفا لشساعتها أو للتعبير عن حركية ما..

ويمكن للراوي أن يكرّر نفس المشاهد خلال الوقائع المختلفة، فيأتي بها كاملة بألفاظها، أو يتصرف فيها وفق ما يقتضي مقام الكلام كما يوضحه الجدول التالي:

المشهد	النموذج
• مشاهد العجز عن مقارعة البطل.	✓ فلما رأى الكافرون عامر الفلا في الميدان تعجبوا من حربه، وعجزوا عن حربه، وقالوا: لا يقدر منا أحد.. ✓ قالت له: هيهات، ولو كانوا ألف فارس لا يقدرون عليه.. ✓ وأمر بفتح أبواب المدينة فانفتحت، ودخل المدينة فتلقاه الملك الزبرقان بأحسن القبول، وأسلم بين يديه، وأسلم أهل المدينة والعبيد، فلم يبق منهم أحد، وبايعوه وخضعوا له.

• مشاهد انتصار سيف التيجان	✓ فلما سمع مشرق الضياء وتحقق أنه سيف التيجان قام على قدميه هو ووزراؤه وأرباب دولته، وبايعوه بيعة الملوك وضربت الطبول، وانتشرت الرايات، وقام الفرح والسرور، وجددت الوليمة..
• مشهد يتكرر مع كثير من الوقائع الجديدة	✓ غلب عليه النوم ساعة. ثم انتبه لحس الخيل وصهيلها.. ✓ فغلب عليه النوم، فلم يستيقظ الأمير إلا وسنان الرمح في صدره.. ✓ فغلب عليه النوم، فنام ساعة، واستيقظ ونظر يمينا وشمالا فلم ير أحدًا..

أما أوصاف الرجال والنساء في "قصة الملك سيف التيجان"، فهي تكاد تكون نفسها على غرار ما هي صورة الأبطال والجواري والزنوج كما يوضحه الجدول التالي:

الوصف	النموذج
• البطل/الأبطال	✓ وإذا بفارس غاطس كالليث العابس أو الليل الدامس، كأنه الطود العظيم راكب على جواد أشهب من عتاق الخيل، شديد الغضب سريع الخطبز يقصر اللسان عن وصفه.. ✓ وراءه عشرون فارسا أبطال كأنهم الأسود العوابس. قد فرقوا الألسنة وحققوا الأعنة.. ✓ وكذلك الهول الفائق كان بطلا من الأبطال وأكبرهم قوة وشجاعة رمى بجواده للميدان وكأنه الرعد القاصف من السحاب المتردف، وحمل عليه كالبحر الزخار على المراكب الصغار ✓ ويتقدم تلك الجيوش فارس كأنه الطود العظيم.. ✓ وكان الكافر جبارًا عنيدًا، وبطلا صنديدًا.. ✓ وانحدر نحو عامر الفلا كأنه شعالة نار، وسيل هدار وهجم هجمة الأسد الضرغام في ليلة الظلام.. ✓ وإذا بالغبار قد انكشف عن فارس قد أقبل كأنه الريح المرسل والقضاء المنزل
• الأسوَد	✓ عبد أسود كأنه النخلة السحوق، وعيناه تبرقان كأنهما نيران، وهو

	كأنه ثعبان أو عفريت من عفاريت سليمان بن داود عليه السلام، وبيده درقة من نحاس، وعلى كتفه مقمع بأخراص ، وهو كالرعد القاصف، ومن ورائه نحو ألف عبد، وبأيديهم دبابيز من حديد، لا يفزعون من موت، ولا يهربون من فوت. ✓ فإذا هو عبد أسود مهول المنظر كأنه عمود الظلام. ✓ عبد أسود مهول الخلقة..
• المرأة	✓ جارية كأنها البدر الطالع/..كأنها الهلال/.. كأنها دارة قمر/..كأنها قمر منير/..كأنها الشمس الطالعة/..كأنها بدر التمام.. ✓ ثم إنها حطت النقاب عن وجهها فظهر له جمال لا يصفه أحد. فسبحان من أنشأها، وجعل الحسن صفتها وبهاها. وقد لبست دلائلها على خدها، وأسبلت شعرها من أعلى رأسها، وتعصبت بعصائب مرصعة بالدرر والجوهر والياقوت الملون.. ✓ جاءت بجارية أخرى معها كأنها قضيب ريحان، أو غصن بان، تهتز في مشيتها وقدها. أعطاها الله من الحسن والجمال والقد والاعتدال، يعجز عن وصفها الواصفون.. ✓ قد جمعت بين الحسن والجمال والقد والاعتدال، وليس في زمانها أحسن ولا أكمل ولا أجمل منها..
• الطبيعة	✓ فوجدوه جبلا شامخا قد انقطع من التراب وتعلق بعنان السحاب، فوجدوا فيه نهرًا قد انحدر من الجبل إلى الأرض يسقي الأشجار أعذب من العسل، يجري على حصى كأنه اللؤلؤ.. ✓ أرض باهية المنظر شاهقة المنجر، ترابها المسك والعنبر وطينتها الكافور، وحصباؤها اللؤلؤ والمرجان والبلور والعقيق وغيرها، وحشيشها الوريس والسنبل وأزهارها الورود والقرنفل والياسمين والنرجس والخيلى، وحطب غابتها عود القماري.. ✓ فرأى أنها ذات حسن وبهاء، ترابها كأنه الكافور، ولها حصباء كأنها الجوهر، والأشجار فيها من جميع الثمار.. ✓ فنظر إلى عين وماؤها يجري على حصباء تشبه الياقوت..

لقد اعتمد راوي "سيف التيجان" على قوالب واضحة تتكرّر على طول القصة، فإذا قال: «وهو لا يعلم ما في أقدار الله..» فإن الصّيرورة الحتمية للقصة تنتهي إلى خطب يلمّ بالبطل، وأهوال كبيرة تصل إلى حدّ الوقوع في الأسر، أو إغلاق كل منافذ النجاة دونه.

وعادة الراوي أنه يترك البطل ليقارع الجيوش بمفرده في كل معركة، ولا تصل جيوش "الباسقات" وهي ترفع لواء التوحيد، إلا بعد أن يحقّق البطل انتصاره الخارق، ويكون وصول الجيوش إيذانا بالانتصار ونهاية المعركة؛ ويكرر ـ عادة كذلك ـ وصف «حكّ الركاب بالركاب واللجام باللجام» و«صاح صيحته العظيمة..» و«اختطفه من طوق صدره وعلقه بسيفه..» و«خلعه من سرجه وصار في يده كالعصفور في مخالب العقاب..» و«صار يلتقط رؤوسهم كما يلتقط الحمام حبّ السمسم» في كل نزال يخوضه البطل.

وعادة البطل، على طول القصة أنه لا يعرّف بنفسه في البداية، وإنما يتخفى وراء اسم "عامر الفلا" في أول لقاء مع جنود الملك الذي يقصد أرضه، أو يدخلها دون علم منه، وعندما يلتقي بجنود بلاد الكفّار «يحيونه بتحيّة الجاهلية..»، ولا يرى الراوي أي خلل في الجمع ـ على ألسنة الكفار ـ أثناء القسم بين أوثان العرب (اللاّت والعزّى) والصلبان، فهم جميعا ملّة واحدة، وصيغة القسم لا تفرق بين الملل والنحل.

ولم يقصّر الراوي في وصف أعداء سيف التيجان، فهم عادة ينقضّون «كالشّعالة..»، ويتميزون بالضخامة والطول، الواحد منهم مثل «النّخلة السّحوق..»، وهم في كل حال كفرة وطغاة، وقد يطلبون الزواج عنوة من مسلمة، أو يختطفون الأميرات للزواج بهن، وكل هؤلاء إما أن ينضمّوا إلى جيش "الباسقات" بعد إعلان إسلامهم، أو يقسموا نصفين بضربة سيف واحدة، إذا لم تكن للراوي حاجة بهم في أحداث مقبلة.

وهناك قوالب أخرى يستعملها الراوي، منها المتعلق بالشخص أو الجيش القادم من بعيد، فالبطل ومن معه ـ عادة ـ يرون «غبارا طلع حتى سدّ الأفق ثم انجلى..»؛ ومنها المتعلق

بالدين، فالمدن التي يفتحها البطل كلها تعلن إسلامها بمجرد إسلام قائدها، أو مقتله، والبطل يتزوج حتما في كل مدينة يفتحها؛ إلا في القليل النادر أين لا يتاح له الزواج، أو يختار أن يزوّج ابنه.

ولعل القالب الأكثر تكرارا في القصّة، هو قول الراوي «فلما أصبح الله بخير الصّباح..» وهي الصّيغة التي تحتفظ بنفس التركيب على طول النصّ، إلا في موضع أو موضعين، لم يكن "الخير" مواتيا مع المحنة التي يعيشها البطل، وصيغة أخرى تتكرّر مع أول دخول للبطل إلى الأرض التي يقصدها، فيلتقي في غالب الأوقات من عساكر عدوّه من يقول له: « أما نهاك ناه أو زجرك زاجر عن الدخول..».

وظاهر من خلال ما قدمنا من قوالب سردية مختلفة، أن نص "الملك سيف التيجان" محافظ، لديه قالبه الملحميّ الخاص (Formulaire épique)، ويستغل الصّياغات الجاهزة التي تستعاد كلما تعلق الأمر بالحديث عن وضعية جديدة مشابهة لما سبق من أحداث.

ب ـ السجع

تقتضي الرواية الشفاهية تنميق الكلام، وتقديمه متماسكا وفق نسق موسيقي يفرضه الحدث المرويّ؛ ويحرص راوي "سيف التيجان" في كثير من محطات روايته على تزيين كلامه بالسّجع، خاصة حين يتعلق الأمر بوصف الأبطال، أو الحديث عن الخوارق، كأن يقول: «فارس غاطس كالليث العابس أو الليل الدامس..»؛ «جمعت الحسن والكمال، والقدّ والاعتدال..»؛ «أهلا بالملك المكرّم والسيد المعظّم..»؛ «وهو مغيّر الحال والخاطر والبال..»؛ «صحراء ما دخلها ذيب إلا عطش، ولا أسد إلا دهش..»، وهناك من هذا السّجع في أثناء كل الأحداث الهامّة، ولعل الراوي يركّز على تنظيم كلامه إيحاءً للمستمع بأن

ما يتحدث عنه بلغ الذّروة، وهذه سمة تضاف إلى ما سبق لتؤكد الطابع الملحمي لـ"قصة الملك سيف التيجان".

ج ـ المبالغة

ولن يكون عسيرا البحث عن مبالغات الرّاوي في نصّ ملحمي يبنى أساسا على المبالغة في الوصف، وتقديم البطل في صورة متعالية عن كل معقول؛ والرّاوي في قصتنا يبالغ في وصف القوّة، كما يبالغ في وصف أعداء البطل، ويسبغ عليهم من أوصاف التخويف والترهيب، ما يستغله في ترقية صورة البطل؛ كما يبالغ في وصف المدائن وجمالها، ولا يفوته تفخيم الألفاظ في وصف جمال المرأة المقاتلة، التي تُسلم في غالب الأحيان، ويتزوجها سيف التيجان أو أحد أولاده.

ومن مبالغات الرّاوي أن ضربة واحدة من سيف البطل تقسم العدوّ نصفين، أو تبريه بري القلم، والبطل ـ عادة ـ ينتزع عدوّه من ظهر جواده ثم يلوّح به في السماء، أو يضرب به الأرض، كمثل الصّورة التي يظهر عليها "عمر الأنجاد":

«وإذا بعمر حمل على المشرك واختطفه من فوق جواده، ونقله من اليمين إلى الشمال، وضرب به الأرض وقسمه نصفين، وصاح على الفرسان وصار يلتقط رؤوسهم كما يلتقط الحمام حب السمسم، فما فرّ منهم إلا القليل »[1].

فها هو الراوي لا يبالي بالثلاثين ألف جندي الذين يرافقون عمر الأنجاد، ولا يشركهم في المعركة، ويترك عمر بمفرده ليقضي على قائدهم، ثم يصيح على الفرسان ويفرق جمعهم، بل يقضي على معظمهم، ولا يفرّ منهم «إلا من كان له جواد سابق».

[1]. مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 21.

و"صيحة" سيف التيجان بدورها «صيحة عظيمة» لا تختلف عن «الرعد القاصف»، تعرفه الناس جميعا بها، وترتجف لها قلوب الأعداء، وهي علامة على تحقيق الانتصار في المعركة، فقد يتعرض البطل إلى بعض الانتكاسات، ولكن صيحته التي تهزّ الأركان تقلب الموازين دائما.

أما "الجمال" و"الشجاعة" فهما مطلقان في الوصف الذي يقدّمه الراوي، وهاهي "بدر الأفلاك" لم يعرف الزمان أجمل ولا أشجع منها، وكذلك "ذات الأجفان" و"صاعقة الحروب" وغيرهن من نساء قصتنا، أما الرجال فهم عادة ك"الأطواد العظيمة"، وفيهم من هو أشبه بـ« القضاء المنزل والريح المرسل»، ومن هو ك« الأسد العابس»، وفيهم من يتنزل ك"الشعّالة"؛ أما الفرسان فهم يتدرّعون كأنهم "العقبان" أو "عفاريت الجان"، ولا يبالي الراوي بأعدادهم، فقد يجمع مئات الآلاف من الفوارس في المعركة الواحدة، ويجعل صفوفهم منتظمة على حسب ألوان الجياد.

ولا تختلف الحال في وصف القصور، فهناك قصر «أرضه زجاج وسقفه ذهب، وفي وسطه قبة من الزجاج وعليها مطبق من النحاس» وقصر «تكلّ عنه الأوصاف» وآخر «في وسطه بحر من الماء، وقد دارت به عشرون قبة من الزجاج الملون، وعلى رأس كل قبة هلال من الذهب، وبين القبب مجلس قد قام على عمود من الرخام»، وهناك « قصر عظيم قد طلع من التراب، وتعلق بعنان السحاب»؛ والقصور ـ في مجملها ـ لم ير الراؤون مثلها، وهاهو القعقاع بن حجر الصعب مثلا، يحكم "أرض المنايا ومدائن الأزهار" وهي تضمّ «ثلاثة مدائن، كل مدينة في طولها ثلاثة فراسخ طولا وعرضا. وقد دارت بها أنهار، وعلى تلك الأنهار مائة قصر مبنية بألواح الرخام الأبيض والأسود، وتلك الأنهار تصب في البحر»، ولا يبحث الراوي في كل هذا إلا على إبهار المستمع إليه، لا يهمّه مطلقا أمر القصور المائة التي تملأ أرض المنايا ومدائن الأزهار، ولا تكاد تترك مكانا لرعيّة القعقاع.

أما إذا انتقل الراوي بمستمعيه إلى بلاد الجان، فإنه يطلق العنان للخيال الفياض، ويصطنع من المعجزات والأعاجيب ما يخلب الألباب، فاللباس هنا ينسج بخيوط الذهب ويرصّع بالدرّ والياقوت، والنعال تصنع من العنبر، أما الأسرّة فهي من العاج وصفائح الذهب؛ وكذلك حال ذوائب الجنيات التي تفتل «من حرير مرصع بالجوهر والزبرجد الأخضر والياقوت الأحمر»، وغيرها من الأوصاف.

هذا بعض ما اعتمده راوي "سيف التيجان" من مبالغات، نعتقد أنها تقدّم صورة مجملة عن "النموذج" المستعمل، المصنف وفق ثنائية "الخير" و"الشر"، وما يصطنعه من صراع بينهما، فـ"الخير" الذي يمثله "سيف التيجان" وأتباعه جميل بإطلاق، و"الشرّ" الذي يمثله أعداء سيف التيجان قبيح بإطلاق، وحتى المبالغة في وصف أعداء البطل بـ"القوة" و"الشجاعة"، ليس إنصافا لهم واعترافا بقوتهم، بقدر ما هو إضافة إلى البطل الذي يهزمهم في الأخير.

ونعتقد بأن ما قدمنا من خصائص النصّ يكفينا لنتحدث باطمئنان عن "ملحمة" عربيّة مغاربية عنوانها "قصة الملك سيف التيجان"، ولكننا سنترك الطبيعة الأجناسية، لا نؤكدها، حتى ننظر في صورة "البطل" ونرى إن كانت تستجيب للنّموذج الملحميّ.

3. صورة البطل

تتأسّس الملحمة دائما على حدث أسطوري، تجعل منه قاعدة لكل الأحداث الملحميّة التي تليه، ولقد حدّدت ليليان كاستيلووت أربع مميزات لـ"الحدث التمهيدي" أولها يتعلق بـ"أصول" الملك الفريدة العجيبة، ثم ما يتعلق بـ"طفولته الصعبة" و"العناية الإلهية" التي تحيط به، وأخيرا "مواهبه الفائقة" التي تتجلى في كل ما يقوم به[1].

[1] - Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng; Ibid; P 73 et 74.

ولا شكّ أن الشجرة العائلية لـ"الملك سيف التيجان"، وهي التي تنتهي إلى إبراهيم الخليل عليه السلام، تضمن له ما ينبغي من التّبجيل والاحترام، ولا ينفكّ الراوي يردّدها كاملة على طول القصّة لترسيخ هذه الميزة المحور التي تعطي الملك شرعيّة لا يمكن المساس بها.

ويجمع الرّاوي كل ما يمكن أن يحيط دخول "سيف التيجان" إلى المشهد الملحمي بهالة من "القداسة"؛ فوالده الملك شرحبيل يبلغ من الكبر عتيّا ولم يرزق بوريث للعرش، وزواجه من "صاعقة الحروب" يقتضي حربا عظيمة ضد المشركين، فلمّا يولد سيف التيجان، يتنبأ له العرّافون والكهنة بأنه «سيكون سعيدا ويرث الملك»، ولكن الرّؤيا التي يراها الملك شرحبيل تقلب الأمور رأسا على عقب، وهنا يبدأ المؤشر الثاني المتعلق بـ"الطفولة الصعبة"، إذ يأمر شرحبيل بقتل وليده ومرضعته معا، فيمعن الرّاوي في تصوير المشهد، ويركّز على لهفة والدته الصّابرة..

«..ثم إن صاعقة الحروب أخذت ولدها وضمّته إلى صدرها، وبكت عليه بكاء شديدًا، وبكت معها جواريها وجميع من حضر. وأخذت بجرة من الياقوت تساوي عشرة آلاف من الذهب وربطتها على صدره، وأخذت أسورة ودفعتها للمرضعة وودعته»[1].

ولا يجد "الخدام" الذين أمرهم الملك بقتل "سيف التيجان" غير الانصياع للأمر، ولكنهم حين يهمّون بالتنفيذ، تأخذهم الرأفة ويبكون، ويتفقون على ترك الرضيع والجارية في مغارة على أن يبقى الأمر سرّا بينهم، وهنا تتدخل "العناية الإلهية"، فقد بقيت الجارية عشرة أيام مع رضيعها لا تجد ما تأكل ولا ما تشرب «فبكت وتضرّعت لمولاها سبحانه عزّ وجلّ، وطلبت العفو والرّضا»[2]؛ وإذا بغزالة تفرّ من الصّيادين تدخل عليهما المغارة، فيكتشف أمرهما

[1]. ينظر، مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 29.

[2]. نفسه، ص 29.

الملك "عاصم النجا بن رافع"، ويرافقهما إلى قصره، فرِحا مستبشرا، وهو الذي لم يكن لديه ولد، فيقرّر مع زوجته تبنّي الرّضيع•.

وبعد هذا تأتي الميزة الرّابعة لـ"الحدث التمهيدي" في الملحمة، إذ يعيش "سيف التيجان" (عامر الفلا) في قصر الملك "عاصم النجا" في سعادة وسرور، حتى يبلغ السابعة، فيتعلّم كل ما يحتاج أولاد الملوك، وما إن يبلغ الثانية عشرة من عمره، تتوفى مرضعته، وتترك سرّ "سيف التيجان" عند "عاصم النجا" وهي تسلّمه "السّوار" الذي يؤكد نسبته للملك شرحبيل.. ثم يشتغل "عامر الفلا" بركوب الخيل والضرب بالسيوف إلى أن يتفوّق على أهل زمانه، ولا يبلغ السّادسة عشرة إلا ويتحدث الناس بأمره، ويذيع صيته، ويصير له مقاما معروفا، وهكذا يكون الراوي قد ختم المميّزات الأربعة بما يُضفى على "البطل" من مواهب خارقة، علما ومعرفة وفروسيّة، بل وحتى ما هو من الحسن والجمال وصفات الرّجولة المثاليّة.

نخلص إذن إلى أن كل ما أحاط بطفولة "سيف التيجان" وشبابه الأول يدخل ضمن "نموذج ملحمي" ينتهي به إلى أن يصبح بطلا قوميا بعد أن يحرّر والديه من أسر "سيف الصّوارم"، وينقذ بلاده (الباسقات) من المعتدين، ليكتشف الملك شرحبيل أن "عامر الفلا" الذي أظهر شجاعة منقطعة النّظير في ساحة المعركة، ليس سوى ابنه "سيف التيجان"، فيجعله على العرش ويولّيه أمر المملكة، وهنا يقيم "البطل" شبكة علاقات مع جمع من الأبطال (تماما مثل حواريي رولاند) ويبدأ رحلة طويلة من الكفاح، يحقّق خلالها المثل العليا التي تجمعت في شخصيّته، فينتصر للمظلوم ويرد المعتدين ويرفع الراية الإبراهيمية في كل بلد يحلّ به، وبهذا، يمكن لنا أن نطمئن إلى أن المعاني المتأصّلة في شخصية البطل الملحمي ـ كما حدّدها جبريال سورو (Gabriel SORO) ـ راسخة في "سيف التيجان،

• . قلنا: رغم أن سن "سيف التيجان" في مسار السرد ليس غير عام واحد، وهو ما يعني أنه ما يزال رضيعا، إلا أن الراوي يصفه بـ"الغلام" ويركّز على هذا الوصف وكأنه يريد الإحالة إلى قصة النبي يوسف عليه السلام، ونرى بأنه بتركيزه على صفة "الغلام"، "بشرى عاصم النجا"، "التبنى"؛ إنما يكشف مما يحيل إلى التاريخ القرآني. ا.هـ. ينظر: مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 29 و30.

فهو على المستوى الرمزي، يتدخّل في وقت أزمة قصوى (أسر شرحبيل وزوجته) وينقذ أمته من جيش سيف الصورام، ويظهر من النبل والشهامة ما يحتوي أخلاق المجتمع وتطلعاته، فيتحوّل إلى "بطل شعبي"، وهو ما يخوّل له القدرة على جمع كلمة أمته، فيحقق لها تماسكها ووحدتها بعد أن تفرقت عن "شرحبيل"، وتركته لوحده في مواجهة "سيف الصورام" بسبب ما فعله بولده؛ وهي حال "البطولة" في ملحمة "الماندينغ" أين يعود "سونجاتا" وينقذ الضعفاء الذين يقهرهم "سوماورو"، ليتحمل مسؤولية المجتمع كاملا[1].

ويلعب "سيف التيجان"، كأيّ بطل ملحمي، دوره في تحقيق السّلم الاجتماعي الذي لا يمكن المرور إليه إلا من خلال خوض معارك محتدمة، وعبور أهوال عظيمة؛ فيهبّ إلى نجدة المظلوم، ويدافع عن المسلمين، وهو في كل مرّة لا يصبر حتى يكتمل إعداد الجيش، بل يسبق إلى مواقع النزال، فلا تصل جيوش "الباسقات" إلا وقد انتهى "سيف التيجان" من أعدائه، وقضى عليهم.

إن الجنس الملحمي ـ يقول جان دوريف ـ يمنحنا عددا كبيرا من الأعمال تدور أحداثها حول بطل واحد يمثل الشّخصية الأساسية للقصة، «وليس صدفة أن تكون أغلب الملاحم معينة باسم الشخصيّة: غلغامش، رولاند، الرمايانا (قصة راما)، الأوديسا (تشكلت على اسم أوليس)، الأمير إيغور؛ وهكذا يكون من السهل العثور على العشرات والعشرات من الملاحم التي تدور حول بطل واحد؛ وحتى "الإلياذة" التي أطلق عليها اسمها في زمن لاحق بعد الفترة الهوميرية، يرجح أن يكون اسمها "الأخيلية" (L'Achilleus) أو "حكاية أخيل"»[2]، وعلى هذا، فإن "قصة الملك سيف التيجان" تقدم بطلها موافقا للنموذج الملحمي العالمي، بداية من نسبه الشريف وانتهاء إلى المعاني الأخلاقية والابعاد الدينية والأيديولوجية

[1] - cf: SORO Gabriel; Le héros épique et son entourage; In l'Épopée; Dir Jean Derive.Ibid.P 165.

[2] - Jean Derive; Qu'est-ce qu'un Héro Épique?; In L'épopée.Ibid. 134 et 135.

التي يمثلها، وحتى من خلال الأحداث التي يخوضها معتمدا على قوته الفائقة، أو مستندا على قوى خارقة تتدخل في الوقت المناسب لتكون في عونه•.

4. المرجعية الوظيفية

قدّم جوزيف ديبارمي صورة حيّة عن تعامل الجزائري مع "القصص الملحميّة"، ولاحظ بأن المدّاحين ينشدونها في مفترقات الطرق والأسواق والمقاهي، خاصة خلال ليالي رمضان؛ ثم أضاف قائلا: «إنهم لا ينشدون في المساحات العامة فحسب، ولكن ينشدون أيضا في السّهرات التي يقيمها أغنياء الفلاحين في مزارعهم بعد الحصاد، ويشاركون في الاحتفاليات العائلية التي تقام بمناسبة مولد أو ختان»[1].

وعندما سأل ديبارمي المتحمّسين لهذا النوع الأدبي عن سرّ إعجابهم به، اتفقت الإجابات على أن الاستماع إلى المدّاح فيه نوع من "إشفاء الغليل" أو "راحة القلب" ("نبرّدو قلوبنا" كما نقلها ديبارمي بالعاميّة الجزائرية) ونقل عن "طالب" قوله: «في زماننا هذا، لا تطيب الحياة إلا في عالم الخيال والأحلام»[2]؛ وواضح أن "الطّالبْ" في العامية الجزائرية يُطلق على حافظ القرآن الكريم، وهو شخص له اعتباره في الأوساط الاجتماعية، بصفته ملاذ الجميع في الأفراح والأقراح، يعقد عقود الزواج، ويفتي في مختلف المسائل التي تطرحها المجموعة الاجتماعية، ما يعني أن ديبارمي اختار أن يقدم رأيا له أهميته في شرح أسباب تحمّس الجزائريين لما أسماه بـ"أناشيد المآثر" في المتيجة؛ ولكنه لم يكتف بشروح العامة و"الطلبة"،

• . تمثل شخصية "سعد السعود" بن الجنية "ذات الأنجم" نفس الخصائص التي وجدناها في شخصية "سيف التيجان"، ولم نجد حاجة في التعرض إليها، لأن البطل الملحمي يحتاج دائما من هم مثله في القوة والشجاعة والنبل، وعلى هذا اكتفينا بما قدمنا، وهو يفي بالغرض الذي نقصد إليه.

[1] . Desparmet, Joseph; Ibid; P 194 –

[2] . Ibid; P 194. -

وجاء برأي السياسيين والمفكرين الذين يرون هذه التّسلية «من ملحقات الحسّ الوطنيّ، فالمداحون حين ينشدون إنما يطبقون أمر "التذكير"•»[1].

ولقد أدرك ديبارمي بأن الملاحم لها دورها البارز في "الحراك السّياسي" و"التطلع إلى الأفضل"، لذلك اختار أن ينقل من الواقع ما يستدل به في تأويل "أغاني المآثر" التي يتداولها الجزائريون؛ وهو ما تؤكده فلورانس غويي حين تقول: «عندما نعيد الملاحم إلى سياقاتها التاريخية، فإن النتيجة الأولى التي تتبين لنا هي الإدراك بأن العالم الذي اصطنع هذه الملاحم إنما هو عالم اهتزّ بأزمات سياسيّة عميقة»[2]؛ فالملحمة حين ترتكز على حدث أسطوري لا تتحوّل إلى أسطورة «لأنها تربط مفاصل بنيتها بما هو خيالي، تماما كما تربطها بما هو أيديولوجي خدمةً لانشغالات اجتماعية وسياسية»[3]، فأسفار "أوليس" في "الأوديسا" لم تكن سوى صدى للاستكشافات البحرية التي كان اليونانيون يخوضونها؛ وكانت «هذه المغامرات الأسطورية في زمن هوميروس، تشتغل كصدى للأعمال الحقيقية التي ألهبت المخيّلة الاجتماعية، لأنها كانت تجري على أراض غير معروفة نسبيا»[4]، وكذلك الحال لبقية أحداث الملحمة الهوميرية، مثل حلقة الرحلة إلى "بلاد العمالقة" التي تصوّر أرضا تشبه الجزء الغربي من المتوسط، قد تكون صقليّة أو جنوب إيطاليا، وفق ما يفترض جان دوريف، وهو يقرأ أحداث الحلقة ضمن إمكانات التنمية الاقتصادية التي يتيحها التّوسّع نحو أرض جديدة خصبة، فيقول:

«..ليس ممنوعا أن نرى في حلقة "جزيرة العمالقة" صدى المنظورات الكولونيالية، ويمكن أن نلاحظ أن الشّاعر يركز ـ في وصفه لهذه البلاد ـ على المزايا الاقتصادية

• . ذكر ديبارمي قوله تعالى: «وذكّر، فإنّ الذكرى تنفع المؤمنين» الذاريات، الآية 55.

[1] - Desparmet, Joseph; Ibid; P 194.

[2] - Goyet, Florence; Ibid.

[3] - Jean Derive; ; Ibid; P 184.

[4] - Ibid; P 184.

التي يمكن تحقيقها بها، كما يركز على خصوبة الأرض التي يمكن أن تقدم محاصيل كبيرة، وفي المقابل يصوّر مالكي الأرض كرعاة خشان الطباع»[1].

هناك كذلك قصة عودة "أغاممنون" من طروادة وحادثة اغتياله من طرف أحد الغاصبين بالتواطؤ مع زوجته في "الإلياذة"، ولا يكف الشّاعر عن الإشارة إليها بكل ازدراء وتحقير لـ"الزوجة الخائنة" على طول "الأوديسا" إلى أن تظهر "بينلوب"، زوجة "أوليس"، رافضة للمؤامرات والدّسائس، وهو ما يفسّره دوريف بقوله إن الشائع عن «قادة الممالك الصغيرة باليونان القديمة كانوا يكثرون الغياب عن ممالكهم (...) والغياب الطّويل يفسح المجال للانقلابات التي تبدأ برشوة الزوجة الماكثة بالبيت، وكانت هذه الممارسات منتشرة كثيرا، لذلك تأخذ الملحمة ـ بوضوح ـ موقفا مع السّلطة الشّرعية ضد أي غاصب محتمل»[2].

وينبغي أن لا تختلف "قصة الملك سيف التيجان" عن الملاحم بما هي استجابة لـ"رؤية أيديولوجية" أو "تطلّع سياسي"؛ غير أن البحث في مرجعيتها الوظيفية يقتضي العودة بالنّصّ إلى السياق التاريخي الذي نشأ فيه، وإذا كان ديبارمي قد قدّم لنا صورة حية عن الواقع المعيش بالجزائر إلى غاية 1939م، فإن النّصّ لا يتيح لنا إلا مؤشرات قليلة عن الحقبة التاريخية التي نشأ فيها، فالقصة ـ كما أشرنا من قبل ـ كانت متداولة قبل سنة 1372م، بحكم أن محمد بن قاسم النويري نقل منها قصتين اثنتين في كتابه "الإلمام"•؛ ونحتكم منها كذلك إلى تاريخ طبع نسخة نيكولا بيرون في 1862م، كما نحتكم إلى تاريخ النسخة المحفوظة بمكتبة طهران، وهي المؤرخة ـ وفقا لناسخها ـ في «يوم الثلاثة، آخر يوم من جماد الأولى (...) عام 1267هـ»[3] وهو التاريخ الموافق لـ«الثلاثاء 04 مارس 1851م»؛ إضافة إلى أن ناسخ المخطوط

---

[1] - Jean Derive; Ibid; P 182.

[2] - Ibid; P 182.

• . ينظر الصفحة 62 وما بعدها من بحثنا هذا.

[3] . ينظر مخطوط طهران؛ وقد أثبتناه كما وجدناه، وكتبنا "الثلاثة" (الثلاثاء) كما كتبها الناسخ، رغبة في الاحتفاظ بـ"لهجة المخطوط"، كما حذفنا كلاما لم نر منه طائلا في إثبات التاريخ وهو: «.. آخر الشهور سنة التاريخ..».ص 297.

الذي اشتغل عليه مريبعي، سجّل أنه انتهى من نسخه يوم السّبت 27 شعبان 1285 هـ، ما يوافق يوم السبت 12 ديسمبر 1868 بالميلادي[1].

ولقد افترضنا من قبل أن "قصة الملك سيف التيجان" إنها الردّ الطبيعي على "أنشودة رولاند" أو مثيلاتها من الملاحم التي تروّج لأيديولوجيات الصّليبيين، ونشأت بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر الميلادي، وبنينا افتراضنا على أساس أن موضوع كتاب "الإلمام" هو وصف الهجمة الصليبية على الاسكندرية في زمان النويري؛ ولكننا ـ بعد حادثة الاسكندرية ـ لا نجد أثرا لـ"قصة الملك سيف التيجان" (حسب مبلغنا في البحث على الأقل) إلى غاية 1851م في مخطوط طهران الذي نفترض أنه شبيه بمخطوط تونس، باعتبار أن مالكوم ليون لخّص المخطوط التونسي، واحتفظ بشخصية "ملهب النيرن بن الدعجاء" كما فعل مخطوط طهران، ولكن هذه الشّخصية سقطت من كتابي بيرون ومريبعي.

وإذا كان نصّ "سيف التيجان" لا يترك مجالا للشّكّ بأن التوجّه الديني يسيطر سيطرة كاملة على الأحداث كلها، فإن السياق التاريخي هو وحده الكفيل بتوضيح الخلفيات التي انطلق منها الراوي، إذ لا يكفي الثناء على الأبطال المسلمين والقدح في "الأبطال" المشركين ليكون تيبانا للظروف العامة التي تمّ فيها تداول القصة بالشّكل الذي قدّمه ديبارمي؛ فـ«الملحمة لا تكتفي بفرض نظام معين من خلال تنظيم السرد، ولكنها تعترف بالإخفاق، وتبرهن بأن الفوضى لا يمكن أن يتم تجاوزها بمجرد البلاغة الخطابية (...) فبعد أن يستتب النظام سطحيا، تبدأ فوضى جديدة، ويظهر الأبطال في صورتهم العادية، ويكف السّرد عن تقديم الأعداء في مرتبة دنيا»[2]؛ وهكذا تحتفظ الملحمة بـ"لحظة" الكفاح الدائم وهي تردّد أيديولوجيتها مع كل حلقة جديدة، وتحذر من أيّ غفلة ممكنة عن العدوّ المتربص، وتبشر ـ في الوقت ذاته ـ بانتصار مقبل له ما يؤيّده في التاريخ "المصطنع".

---

[1]. ينظر: مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 152.

[2] - Goyet; Florence; Ibid.

وحتى نعيد "قصة الملك سيف التيجان" إلى سياقها التاريخي، نبدأ بتاريخ نسخة مريبعي في 1868م، وهي نسخة كانت موجودة قبل هذا التاريخ بدليل نسخة بيرون التي تشبهها تماما، ولهذا نتساءل عن السبب الذي شجّع محمد الفاطمي• على نسخ القصّة من جديد، خاصة وأنها كانت متداولة شفاهيا، وظلت كذلك إلى ما بعد الاستقلال الوطني كما سبق القول[1].

إن التاريخ الذي يرتبط بنسخة ندرومة، يمثل ظرفا خاصا في تاريخ الشعب الجزائري، فقد «عرفت الجزائر من 1866 إلى 1868 مجاعات ونكبات ومختلفة (...) وكانت التقارير تصل إلى الحاكم العام منذ 1867 من المكاتب العربية والمصالح المدنية، توضّح الوضع المأساوي للريف الجزائري، كما كانت هذه التقارير تركّز خاصة على الأمراض والأوبئة كـ"الكوليرا"، وتشير إلى المجاعة التي لم تستثن أية منطقة»[2]، فإذا وضعنا في اعتبارنا أن هذه المجاعة التي أصابت الجزائريين، تقابلها «الزراعة التي كان الأوروبيون يقومون عليها وكانت تعبّر عن التحسّن والجودة»[3]؛ نلمس مقدار الغبن الذي أحسّ به الجزائريون تحت وطأة الجوع والمرض، في أرض تنتج كل الخيرات، هي أرضهم، وبلاد لم يكن قد مضى عليها زمن، كانت بلادهم التي لها سلطانها في العالم، وهيبتها أمام المعتدين من الأوروبيين، ثم أضحت مرتعا لـ"الكولون" من كل الجنسيات يعبثون بمصير أهلها، وينهبون الأراضي، ويستولون على الخيرات دون وجه حق؛ وحتى اللجنة البرلمانية الفرنسية التي تكفّلت بالتحقيق في أسباب "المجاعة"، خلصت إلى «ما يخدم مصالح "الكولون"، وأوصت بحتمية توسيع المساحات الزراعية ومضاعفة عدد "الكولون" ومنحهم الماء وتسهيل القروض لهم على أساس أن الأزمة

• . ناسخ المخطوط الذي حققه مريبعي، واسمه الكامل: محمد بن أحمد بن عبد الوهاب الفاطمي، وقد وصفه المحقق بأنه "ناسخ مغمور". ينظر: مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 07 و ص 152.

[1] . ينظر الصفحة 58 من بحثنا هذا.

[2] . سيدي صالح، حياة، اللجان البرلمانية الفرنسية وقضايا الجزائريين . 1871 . 1895؛ دار الهدى، عين مليلة، 2012. ص 152.

[3] . نفسه، ص 152.

الاقتصادية كان سببها عدم ممارسة الاستعمار اغتصاب الأراضي واستغلالها بطريقة كافية»[1] ما يعني أن "المجاعة" استغلت لتجريد الجزائريين مما تبقى بين أيديهم من أرض.

هذا الواقع الرهيب هو الذي تصدّى فيه "الفاطمي" لنسخ "قصة الملك سيف التيجان"، ولعله أدرك حاجة المجتمع إلى ما يحتفظ له ببارقة أمل في استعادة أمجاد الأجداد، والتخلّص من المستعمر، خاصّة بعد ضياع النّسخة التي ترجمها بيرون، وتحتفظ بها المكتبة الوطنية الفرنسية اليوم.

جاءت "سيف التيجان" إذن لتضع الفارق بين الجزائري والمستعمر (المسلم والكافر) وتوطّد فكرة "الانتصار" في المخيال الجماعي من خلال استحضار صور البطولة في مختلف المعارك التي يخوضها "الملك سيف التيجان"، وكانت هي الحال مع مختلف القصص التي حلّلها ديبارمي، ولاحظ أنها «تُشخصِن الحضارة الغربية في شكل وحوش خيالية أو أسطورية (...) مثل "راس الغول"، وهو كافر بلا أخلاق، ينتهك كل قواعد الإسلام، وتلخّص شخصيّته كل معاني الشرّ»[2].

لعل وظيفة ملحمة "الملك سيف التيجان"، في نسختها الجزائرية، على الأقل، قد تبينت لنا من خلال ربطها بالسياق الذي نسخت فيه، والحاجة الاجتماعية إليها في ظرف سياسي واقتصادي قاهر، لم يجد الجزائريون معه من طيب عيش إلا في "الخيال والأحلام" كما نقل ديبارمي من قبل؛ ولكن، يبدو لنا أن مقارنة ما يتوفر لدينا من نسخ "قصة سيف التيجان" نفسها، قد تأتينا بما يعزز ما توصّلنا إليه.

ولتكن مقارنتنا الأولى بخواتم نسخ القصة، ففي نسخة بيرون، يختم الناسخ قائلا:

---

[1] . سيدي صالح، حياة، سبق ذكره، ص 155.

[2] - Desparmet, Joseph; Ibid; P 213.

«.. والله يرث الأرض من عليها، وهو خير الوارثين (...) الحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على نبينا ومولانا محمد، وعلى آله وأصحابه وزوجاته وإخوته الأنبياء إلى يوم الدين. آمين.» [1].

أما نسخة طهران، فيختمها ناسخها (راويها) بقوله:

«.. وهذا ما بلغنا من حديث سيف التيجان وأولاده والأخبار عليهم كثيرة، وعلى ذريتهم بعدا هذا لم يسعها كتاب واحد قد اختصرناها وها هنا انتهى الكلام والصلاة والسلام على سيدنا محمد خير الأنام وعلى آله الطيبين الأبرار الكرام، والحمد لله ربّ العالمين، ولا حول ولا قوّة إلا بالله العليّ العظيم، نجز الكتاب من سيرة سيف التيجان، والله أعلم بغيبه. كمل بحمد الله تعالى وحسن عونه وتوفيقه الشامل الجزيل وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد النبي الكريم والحمد لله ربّ العالمين» [2].

أما نسخة ندرومة، فقد جاءت خاتمتها مختلفة تماما، وهي كما يلي:

«وهذا ما وجدنا من قصة أمير المؤمنين وناصر الدين وقاهر أعداء الله المشركين، سيد الفرسان ومذل الأقران، الملك سيف التيجان رحمه الله ورضي عنه وعن جميع المجاهدين في سبيل الله من المؤمنين والمؤمنات والمسلمين والمسلمات، واحشرنا في زمرة المجاهدين والمتقين من الذين أنعمت عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين، وكف عنا يد المعتدين، وحل بيننا وبين القوم الظالمين، وارزقنا السلامة والعافية والنجاة برحمتك إلى يوم الدين. اللهم إنا نسألك موجبات رحمتك وعزائم مغفرتك والفوز بالجنة والنجاة من النار بفضلك وكرمك، يا عليم يا غفار، ربنا آتنا في الدنيا حسنة وفي الآخرة حسنة وقنا عذاب النار. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين».

---

[1] - Perron, Nicolas; Ibid; P 328 et 329.

[2] . مخطوط طهران، سبق ذكره، ص 297. قلنا: لم ننقل تاريخ النسخ الذي جاء بعد هذه الخاتمة، فقد نقلناه من قبل، ولا نرى إليه حاجة فيما نعتزم من مقارنة.ا.هـ.

ويمكننا بسهولة من خلال قراءة الخواتم أن نلمح الفوارق بين النسخ ثلاثتها، ونرى بأن بيرون اكتفي بمفهوم إسلامي موضوعي (الله خير الوارثين)•، فيما ركّز الرواي في نسخة طهران على رفع الأعذار لمستمعيه/ قرائه لما قد يكون فاته من القصة، ولكن النسخة الجزائرية جعلت مفهوم "الجهاد" في الصدارة، فالدعاء يبدأ بطلب "الرضى عن المجاهدين" ثم "الحشر في زمرتهم" ثم الدعاء بـ"كفّ يد المعتدين" و"الحل بيننا وبين القوم الظالمين"، وهؤلاء المجاهدون هم أنفسهم الذين "أنعم الله عليهم"، ويدعو الراوي لـ"سيف التيجان" نفسه بصفته أميرا للمؤمنين وقاهرا للمشركين، وهذا لا يترك أي مجال للشّكّ بأن المشركين المقصودين هنا هم أنفسهم المحتلون الفرنسيون و"الكولون" الذين فرضوا على أصحاب الأرض المجاعة والفقر والهوان.

هناك نقطة أخرى نعتقد أن لها أهميتها في سياق البحث عن المرجعية الوظيفية لـ"قصة الملك سيف التيجان" وهي المتعلقة بالفارق الهام بين نسختي طهران/ ليون وكتابي مريبعي/بيرون (على فرض أن بيرون ترجم نسخة جزائرية)، حيث تسقط شخصية "ملهب النيران بن الدعجاء" كما ذكرنا من قبل من النسخة الجزائرية، ونرى أن "الفاطمي" استغنى عنها لأنه لم يكن في حاجة إليه فيما تحرّك ضمنه من خلفيّات أيديولوجية، تقصد إلى توحيد الجهود ضد المستعمر الفرنسي، فوجود شخصية "ملهب النيران" الذي يحقّق رؤيا الملك شرحبيل من قبل، فيملأ الأرض كفرا، وينقلب على أخويه، بل ويقتل جدّه كي يستولي على العرش، وتنتهي به القصة باللجوء «إلى أحد ملوك الجاهلية يقال له "هول الميدان بن الهميسع" صاحب مدائن التروس»[1]؛ وهذه نهاية لا تخدم مطلقا إذكاء روح الجهاد في الجماعة الواحدة، بل إنها تفتح أبوابا جديدة للصراع بين الإخوة، وهو صراع لم يكن

• . المعنى هنا إسلامي محض، ولكنه يخدم توجه بيرون الكولونيالي، ولا ندري إن كان بيرون أتى به من عنده، أو تصرّف فيه كي يحرف المفاهيم خدمة لتوجهه، فالتركيز على "وراثة الله للأرض" أمر موضوعي، ولكن لا ينبغي أن يظهر متناقضا مع الحاجة إلى تحرير الأرض من المستعمر.

[1] . مخطوط طهران، سبق ذكره، ص 286.

الجزائريون بحاجة إليه في مواجهة المستعمر، ولهذا نرجح أن الراوي/الناسخ الجزائري حذف خبر "ملهب النيران" كله، لأنه لا يخدم غايته من الحكي، رغم أنه ـ في أثناء روايته ـ ترك لـ"الدعجاء" فرصة كي تخبر زوجها "سيف التيجان" بأنها حامل منه قبل أن يفارقها إلى "ذات الأنجم".

بقي القول إن الملاحم ـ وبينها سيف التيجان ـ كان لها دورها الرّيادي في الاحتفاظ للشعب الجزائري بروح المقاومة، حتى أن ديبارمي دقّ صافرة الإنذار من هذه القصص التي رأى أثرها على أرض الواقع فقال:

«إن هذه القصائد الملحمية بالجزائر تشيد بالأمجاد العسكرية الإسلامية غداة الاحتلال، وترفع من المعنويات وهي تبين بأن الضعف يمكن أن يتم تجاوزه بعناية الله، وتذكي روح الحرب وحب الخطر (...) لقد عرفوا كيف يحتفظون في قلوب أبناء بلدهم بشعور الاحتقار والكره لـ"الغالب" ولمن يساندونه من خلال تقديمهم في صور بشعة محتقرة..»[1].

- **التصنيف الملحمي لـ"قصة الملك سيف التيجان"**

ليس صعبا أن ندرج "قصة الملك سيف التيجان" ضمن ملاحم "الأسطوري ـ التاريخي" وفق تعريف جان دوريف[2]، فهي تهتم بإطلاقية قيمها المستلهمة من المقدّس، ولا تهتم للتراتبية التاريخية، وبهذا يظهر أنها تفضل "ضمانة التعالي" ولا تسمح بأيّ نقاش في دائرة مسلّماتها.

وإذا كانت "سيف التيجان" لا تحيل إلى أحداث مؤرخة بعينها، وجغرافيا معروفة في العالم الحقيقي، كما يفترض فيما هو "أسطوري ـ تاريخي" من الملاحم؛ فإنها تستلهم

[1] - Desparmet, Joseph; Ibid; P 225 et 226.

[2] . ينظر الصفحة 44 و48 من بحثنا هذا.

أحداثها من التاريخ الواقعي، وتستحضر مواقف مشهورة بإحالات لغوية، حتى وإن لم تكن موافقة تماما للحدث الملحمي، ومثال ذلك التهديد الذي أرسله "ذو الغمرات" إلى والد "بدر الأفلاك"، وقال فيه:

«إن لم تبعث لي ابنتك، لأبعثن إليك أبطالا تروم، منها عشرة آلاف على خيول شقراء، وعشرة آلاف على خيول بلقاء، وعشرة آلاف على خيول حمراء، ونجعل أولهم عندك، وآخرهم عندي، ونأخذ ابنتك سبيا، ونقتلك شر قتلة. وأنا قد نذرتك وحذرتك»[1].

ولا يخفى أن عبارة "أوّلهم عندك وآخرهم عندي" محفورة في الذّاكرة الإسلامية، وتنسب إلى الخليفة أبي بكر الصديق ﷺ، ويمكن اعتبارها إحالة تاريخية واضحة، استغلها الراوي في صلب حديثه، لا يقصد بها التاريخ نفسه، ولكنه يستغلها في تعميق "ضمانة التعالي" من خلال المتفق عليه من المعارف السابقة؛ وقد يستغل الرّواي المعارف من "التاريخ القرآني" بإحالات لغوية مثل قوله: «فقال الملك في نفسه: الله أكبر، ذلك ما كنا نبغ»[2]، وواضح أن عبارة "ذلك ما كنا نبغ"، بما هي عبارة شائعة في الأحاديث اليومية، تحيل إحالة مباشرة إلى قصة لقاء نبي الله موسى ﷺ مع العبد الصالح، في قوله تعالى: «قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا»[3]، وبالتالي يمكن لنا القول إن راوي "سيف التيجان"، وإن وضع مستمعيه/ قراءه في مرحلة الدولة الأموية دون أن يذكر دمشق، فإنه لم يكفّ عن استغلال معارفهم التاريخية، الدنيوية منها والدينية، من خلال إحالاته اللغوية.

وحتى إن لم يكن التاريخ الواقعي مستغلا صراحة في "قصة الملك سيف التيجان"، فإننا لا نحتاجه فعلا لوضعها في خانة "الأسطوري ـ التاريخي" مثلما فعل دوريف مع ملاحم

---

[1]. مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 109.

[2]. نفسه، ص 77.

[3]. قرآن كريم، سورة الكهف، الآية 64.

الـ"مفيت" التي استغلت العمق الأسطوري لتحقيق الغايات الاجتماعية والسياسية، ولكننا مع هذا، لا نوافق دوريف ـ كما سبق القول ـ فيما ذهب إليه من أن الأمم المنتظمة في دول راهنت على "التاريخ"، والمجتمعات التي لم تعرف ممالك كبرى ولا إمبراطوريات توجّهت إلى النوع الذي تغلب عليه الأسطورة[1]، فها هو "الأسطوري ـ التاريخي" يتمثل في "سيف التيجان"، في أمّة أسّست كبريات الإمبراطوريات، ونظّرت لتأسيسها، مثلما ظهر في الهند والصين، وهو يؤكد مرة أخرى، بأن الخيار بين نوع الملحمة التي يهيمن عليها التاريخ، أو التي تهيمن عليها الأسطورة، لا يعود بالضرورة إلى الانتظام في دول مهيكلة لها تاريخها الموثّق، أو الانتساب إلى قبيلة بدائية لا تعتمد على الوثائق، وإنما هناك عوامل أخرى تؤثر على طبيعة الاختيار وتفرضه.

[1] . ينظر الصفحة 50 و51 من بحثنا هذا.

الفصل الثالث

الثّوابت والمتغيّرات بين "قصة الملك سيف التّيجان" و"أنشودة رولاند"

تبيّن لنا ـ في الفصل السابق ـ أن "قصة الملك سيف التيجان" تستجيب لكل المعايير التي تحدّدها مختلف المقاربات النّقدية في دراسة "الملاحم"، بداية من مقاربة جون فولي (الشّفاهية والمرجع التراثي)، مرورا بمقاربة دانيال ماديلينا (الخصائص النصيّة) وانتهاء إلى مقاربة فلورانس غويي من خلال إعادة النصّ إلى سياقاته التّاريخية للنظر في الوظيفة الأيديولوجية التي اضطلع بها، وكانت الدّافع الرئيسي لنشأته.

ونعمل في هذا الفصل على البحث في "الثّوابت والمتغيّرات" (على المستوى الأجناسي) بين "قصة الملك سيف التيجان" و"أنشودة رولاند" لنرى المشترك وغير المشترك بينهما، بما هما عملان ملحميّان ينتميان إلى واقعين مختلفتين تماما، بل هما منتَجَان لمجتمعين جعلت منهما حوادث التاريخ نقيضين لا ينظر أحدهما إلى نفسه إلا في مرآة الآخر.

ونحسبُ أن اختيارنا لـ"أنشودة رولاند"، كي نضعها في ميزان المقارنة مع "قصة الملك سيف التيجان"، يتيح لنا ـ في المقام الأوّل ـ تعميق الطابع الأجناسي الذي توصّلنا إلى تحقيقه لقصّتنا، فالأنشودة الفرنسية حظيت بأكثر من ألف وخمسمائة دراسة على الأقل، منذ حقّقها فرانسيسك ميشال Francisque Michel ونشَرَها سنة 1837م أول مرة[1]؛ وعلى هذا، فإن طابعها الملحمي متّفق عليه بين الدارسين، ويمكن أن نستند إليها فيما نصبو إليه.

ثم إن المقابلة بين الملحمتين كفيلة بأن تفتح الآفاق واسعة أمام النّظر في العلاقات الثقافية ـ البينية لأمتين مختلفتين على المستوى التاريخي، مرتبطتين على المستوى الإنساني، بما يقتضي الطّابع العالمي لـ"الملحمة" كجنس أدبيّ على أقل تقدير.

[1] - cf: Michel Blain; Douze mythes qui ont fondé l'Europe: une table ronde de grands récits; Harmattan, 2007; P 26; et: Jean-Claude FAUCON; La Bataille (du Poème) de Roncevaux; In Chemins ouverts: mélanges offerts à Claude Sicard; publié par Sylvie Vignes; Presses Universitaires du MIRAIL; 1998; P 15.

وبما أننا قدّمنا ـ فيما سبق ـ الخطوط العريضة لـ"قصة الملك سيف التيجان"؛ فينبغي لنا أن نقدم ملخّصا للأنشودة الفرنسية، يكونُ صورةً مجملةً عن بنيتها الملحميّة، وأرضيةً ننطلق منها في المقارنة بين الملحمتين.

- **أنشودة رولاند**

يصوّر مطلع أنشودة رولاند الأمبراطور شارلمان في حملة "مظفرة" ضد مسلمي شبه الجزيرة الإيبرية امتدت على مدى سبع سنوات، لم تصمد خلالها إلا مدينة سرقسطة (Saragosse) التي كان يحكمها الملك "مارسيل" (Marsile)، وهو الذي قرّر أن يسلّم مدينته لشارلمان، ويضع بين يديه أسرى من خاصة عائلته، ثم يتحوّل إلى المسيحية، بشرط واحد هو أن يعود الإمبراطور الفرنسي إلى بلاده، ويحصل على "سرقسطة" دون قتال.

واقترح غانولون (Ganelon) قبول عرض "مارسيل"، وأشار على شارلمان بأن يوفد إليه أحد البارونات، فتطوّع كل "النّبلاء" للقيام بالمهمّة، ولكن رولاند اقترح على خاله الإمبراطور أن يوفد زوج أمّه "غانولون" الذي غضب منه وعزم على الانتقام، ثم تسلم عصا وقفاز النبلاء من الإمبراطور، وأسقطهما من يده، ليكون أول نذير شؤم يبدأ به مهمّته.

ولما اجتمع "غانولون" بـ"بلانكاردان" (Blancardin) بدأ في إعداد خطة الانتقام، وأقنع "مارسيل" بالهجوم على مؤخرة جيش شارلمان التي يكون على رأسها رولاند، عدوّهما المشترك، ثم عاد إلى شارلمان بمفتاح "سرقسطة" والهدايا الكثيرة، وأخبره أن "مارسيل" سيأتيه مسيحيا، فأمر شارلمان جيشه بالعودة إلى "فرنسا الناعمة" (Douce France)، واستغل "غانولون" الفرصة ليقترح أن يبقى رولاند على مؤخّرة الجيش لحماية الانسحاب، ويتمّ له ما خطّط مع "مارسيل"، ولم يكن في إمكان رولاند أن يرفض المقترح تجنبا لما قد يشكّك في شرفه وولائه لخاله الإمبراطور.

ووافق شارلمان بأسى على تعيين ابن أخته في قيادة المؤخرة، وبقي رولاند في إسبانيا مع النبلاء الاثني عشر، وبينهم "أوليفيي" (Olivier) ورئيس الأساقفة "توربين" (Turpin)، وأعدّ "الوثنيون" (المسلمون) عدّتهم، وبدأوا الهجوم، فطلب "أوليفيي" من رولاند أن ينفخ في بوقه حتى يسمعه شارلمان ويعود إلى نجدتهم، ولكن روح الإباء لدى رولاند كانت أكبر من المخاطر التي يواجهها، فرفض اقتراح رفيقه، وخاض معركة كبرى ضد "مارسيل" إلى أن قتل مع كل "النّبلاء"، ولكن رولاند نفخ في بوقه قبل أن يسلم روحه.

وعاد شارلمان بجيوشه إلى "سرقسطة" فانتقم من "مارسيل" وجيوشه، وبدأت محاكمة "غانولون" بتهمة الخيانة، ولكنه ادّعى بأنه بريء، وسانده في ادعائه ثلاثون من أفراد عائلته، نصحوا الإمبراطور بأن يبرئه، ولكن تييري (Thierry) النبيل، طالب بتنفيذ حكم الإعدام في حق "غانولون"، وأعلن أنه على استعداد ليدافع عن رأيه بـ"السّيف"، ليتبارز مع بينابال (Pinabel) وينتصر عليه، ويشنق كل الذين دافعوا عن "غانولون".

واجتمع مجلس نبلاء الإمبراطوية للبتّ في أمر "غانولون"، فتقرر أن يربط إلى أربعة جياد في حقل، ليموت بائسا، أما شارلمان، فقد استدعى أساقفة فرنسا ليعمّدوا زوجة "مارسيل"، وتتحوّل ملكة إسبانيا إلى المسيحيّة على يدي الإمبراطور الفرنسي[1].

- **الثّوابت بين "سيف التيجان" و"رولاند"**

تتفق "قصّة الملك سيف التيجان" و"أنشودة رولاند" في كل الثّوابت الأجناسية المتعارف عليها في "الملحمة"، سواء على المستويين الأسلوبي والموضوعاتي أو على المستويين العاملي والوظيفي؛ وحتى إن كانت "أنشودة رولاند" لا تحتاج إلى إثبات جنسها الأدبي ـ لما حظيت به من دراسات كثيرة ـ فإننا سنقّدم بعض ثوابتها الأجناسية مختصرة، وأوّل هذه

[1] . اعتمدنا في الملخص على نسخة "أنشودة رولاند" التي نشرها دوليكليس (E.J.Delécluze) في كتاب: Roland ou La Chevalerie؛ المنشور من طرف Jule LABITTE; Libraire-Éditeur، عام 1845، والأنشودة منشورة من ص 09 إلى ص 147.

الثوابت "التكرار"، فـ"الأنشودة" تختم معظم مقاطعها بعبارة "آ..وي" (AOI)[1]، وتحفر في مخيال قارئها عبارة "فرنسا الناعمة" (Douce France)، ولا تنفكّ عن ترديد أوصاف "الخير" و"الشّرّ" وفق منظورها (الوثنيون في مقابل المؤمنين وعبّاد ماهومي وأبولون في مقابل عبّاد "ديو" Dieu..).

أما "المبالغة" في "أنشودة رولاند" فهي ساطعة لا تحتاج إلى دليل، ومن ذلك أن الشّخصيّات التي تقاتل في صفّ رولاند، تصمد صمود الجبال، بل إن الواحد من أتباع رولاند، يستطيع وهو يحتضر أن يقتل أربعمائة "وثني" بضربة سيف واحدة، والطّبيعة نفسها تأخذ شكلا مهيبا وتكاد تنتفض في أثناء عودة جيش شارلمان إلى موقع رولاند:

«الجبال عالية تغلفها الظلمات
الوديان عميقة، والمياه تجري
الأبواق تصفّر من كل الجهات
وجيش شارلمان يسير باتجاه صوت بوق رولاند»[2].

وتتّفق "قصة سيف التيجان" مع "أنشودة رولاند" في كثير من دقائق بنيتها الملحميّة، حتى أن "التّحيّة" بين الطرفين تكاد تكون نفسها، فـ"تحيّة" الخصم هي دائما "تحيّة الجاهلية" في "قصة الملك سيف التّيجان"، و"تحيّة سيّئة" (Mauvais Salut) في "أنشودة رولاند"[3]، ذلك أن الأولى تحيّة تنوّه بالصّلبان والأوثان، والثانية تحيّة تتوسّل بـ"ماهومي" و"أبولون" وغيرهما؛ أما "الحدث الحربي" بما هو أهمّ الثوابت الأجناسية، فإنّ الملحمتين كلتاهما تتقاسمانه بكل مكوناته كما سنرى فيما سيأتي بيانه.

---

[1] . قال دوليكليس إنه «لم يكن أحسن حظا من الباحثين الآخرين في فهم هذه الـ"AOI" التي تتكرر على طول أنشودة رولاند، ولم يعرف إن كانت "صرخة حرب" أو "علامة تعجّب" أو "تحذير"، ولكنه أثبتها كما كان يردّدها راوي الأنشودة»، ونرى هذه العبارة تأخذ كل المعاني على حسب المشاهد التي يرويها كل مقطع، فهي تأخذ معنى "الفرح بالانتصار" مرة، ومعنى "الأسف لخسارة" مرة أخرى، مثلما تأخذ المعاني التي اقترحها دولكليس. ينظر: دوليكليس: سبق ذكره، ص 06 و07.

[2] - E.J.Delécluze; Ibid; P 72.

[3] - Ibid; P 101.

1. السّلطة.. البطل ومسار البطولة

تلتئم مكوّنات "الحدث الحربي"[1] في ملحمتي "سيف التيجان" و"رولاند"، وتتظافر بطريقة آلية من أجل ترسيخ الفكرة المؤسّسة للمسار السرديّ العام، وتتفق الملحمتان في كونهما تنهلان من شرعيتين اثنتين متقاربتين، أولاهما شرعيّة المكانة في المجتمع، والثانية سماوية تحكمها الشريعة الإلهية، فـ"سيف التيجان" ملكٌ بن ملك تتزيّن شجرة نسبه بأسماء الأنبياء، وكذلك "رولاند" ينتسب إلى بيت ملكي، ويحظى بمحبة خاله الإمبراطور الذي قضى حياته في الدّفاع عن رسالة الأنبياء؛ والبطلان كلاهما (سيف التيجان ورولاند) لا يطمحان إلا إلى نشر الدّين الحقّ والتخلص من الظالمين الذين يعادون الله ويعتدون على المخلصين من الأتقياء.

وإذا كانت "قصة الملك سيف التيجان" تنتهي بعد كل معركة إلى رفع راية التوحيد ودخول الناس أفواجا في الإسلام، فإن "أنشودة رولاند" لا تفتقد إلى هذه الخاصيّة وتدعو إليها بطرق مختلفة عبر كلّ مشاهدها إلى أن تختم بها المقطعين الأخيرين (ملكة إسبانيا تختار المسيحية عن قناعة، والملاك جبرائيل يدعو شارلمان إلى مواصلة نشر تعاليم المسيح)؛ فالهدف الرئيسي الذي يتوّج مسار البطولة في الملحمتين معا هو التوطيد لرسالة إلهيّة سامية أساسها إحلال السّلام والعدل في أرجاء الأرض.

ولا تضيع رسالة "الأنشودة" في زحمة الشّخصيات الكثيرة، لأن الشّخصيات كلّها متشابهة في الشّجاعة والإقدام والتقوى، لا يتفوّق عليها إلا "رولاند" من خلال الصّور التي يرسمها له الراوي، ويقدّمه فيها على أنه أول المتطوّعين لخوض الصّعاب دائما، ومثال ذلك أن رفض "رولاند" القاطع لعرض "مارسيل" بتوقيف الحرب مقابل التحوّل إلى المسيحية لم يمنعه من التطوّع ليكون موفد الإمبراطور إلى سرقسطة ويتفاوض مع عدوّ يمكن أن يغدر به ويقتله،

[1] . ينظر: مكونات "الحدث الحربي" في الملحمة كما قدمناها وفق دانيال ماديلينا في بحثنا هذا بالصفحة 41 وما بعدها.

(المقطع 14)[1] ؛ ولكن عرض "رولاند" لا يحظى بالقبول بحجّة تُضفي عليه مزيدا من ألق الولاء للوطن والمسيح، إذ يعارضه رفيقه "أوليفيي"، ويقنعه بأنه لا يمكن أن يفاوض "مارسيل" لأن شجاعته الممزوجة بالكبرياء لا تتيح له أن يكون طرفا في القضية (المقطع 18)[2]، وكذلك حال "رولاند" حين يشتدّ الأمر وتبدأ طلائع جيوش "مارسيل" في الظهور، فإن "أوليفيي" ينصح له بـ"النفخ" في بوقه والاستنجاد بشارل ليعود وينقذ الفرنسيين من "الوثنيين"، ولكن "رولاند" يرى بأنه لا يليق به أن يكون سببا في النّيل من شرف خاله، ويقرّر أن لا يستعمل بوقه قبل سيفه، على اعتبار أن "فرنسا الناعمة" لم تبلغ بعدُ درجةً تكون فيها مُهانة (المقطع 82)[3].

ولا يختلف "سيف التيجان" عن "رولاند" وهو يتطوّع ـ على حداثة سنّه ـ لمواجهة "سيف الصّورام"، في معركة "الباسقات"، فينقذ الملك شرحبيل وزوجته "صاعقة الحروب" من الأسر، ثم يقنع الغزاة بشهادة التوحيد، ويضيف إلى قائمة الأبطال "سيف الصوارم" وابنه "حسام الملك" اللذين يسلمان ويحسن إسلامهما[4]؛ ويبقى "سيف التيجان" ثابتا على إقدامه وبسالته في كلّ حلقات الأحداث، لا يصبر حتى على اكتمال إعداد الجيوش كما سبق وقدّمنا[5]، بل يسبق إلى أرض المعركة، ويواجه بمفرده جحافل من جيوش الأعداء..

«.. فقام (سيف التيجان) ودعا بآلة حربه، وأفرغها عليه، وفي الحين أتوه بالجواد مسروجا ملجومًا (...) فلما رآه أبوه جاصم النجا انكبّ عليه، وقال له: مهلا عليك يا ولدي حتى تأمر الجيوش تركب وتسير تحت الرايات والبنود تبلغ المراد والمقصود بحول الله وقوته. وقال له حسام الملك كذلك، وكاشف الغمرات كذلك. فقال لهم الملك سيف التيجان: أقسمت قسمًا بما تقسم به الأشراف لأتخذن

---

[1] - E.J.Delécluze; Ibid; P 16 .

[2] - Ibid; P 18.

[3] - Ibid; P 46 et 47.

[4] . مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص37.

[5] . ينظر الصفحة 93 من بحثنا هذا.

الريح زادًا والأحجار وسادا ولا دخلت الأرض إلا وحدي، ولا يكون اتكالي إلا على مولاي ربي»[1].

ويتواتر هذا الموقف في "قصة الملك سيف التيجان" في أثناء كل الأحداث التي تستدعي السّبق إلى خوض المخاطر والصعاب، فترسّخ ما تقتضي صورة البطل من الشهامة والشجاعة وروح النجدة.

وتلتقي "قصة الملك سيف التيجان" و"أنشودة رولاند" في تصوير وضع البطل ضمن السّياق الاجتماعي العام، فالبطلان كلاهما ينتميان إلى مجتمعين يعيشان حالة من التّدهور على مستوى العلاقات الاجتماعية، وهذه بلاد "الباسقات" تعيش العزلة بعد أن قاطعها المسلمون بسبب انتشار خبر قتل الملك شرحبيل لابنه الوحيد؛ و"الأنشودة" ـ بدورها ـ تكثّف هذا الواقع المتدهور في شخصيّة "غانولون"، الخائن الذي ينتمي إلى البيت الملكي (بحكم علاقة المصاهرة مع شارل) ويتآمر مع "مارسيل" الوثنيّ على "رولاند"، لمجرّد إحساسه بأن ربيبَه ورّطه في مخاطر لم يكن يرغب في مجابهتها، ولم يفكر مطلقا أن "رولاند" إنما أراد أن يختصّه بـ"شرف" المشاركة في صنع أمجاد الامبراطورية المسيحية؛ وهكذا نرى الملحمتين تصطنعان نفس الواقع للعلاقات الاجتماعية التي ينبغي تصحيحها من أجل تحقيق الهدف العام من السّرد.

أما أحداث المعارك فإنها تتوارد في الملحمتين معا على محور يتصاعد فيه "العنف" وشراسة القتال، ففي "السيف التيجان" يبدأ فتح الأرض أو القضاء على العدوّ بلقاء بين البطل الذي يقدم نفسه باسمه الأول "عامر الفلا"، ثم يعلن عن هويته الحقيقية ويناجز خصومه إلى أن ينتصر عليهم، ويرفع راية التوحيد في بلدانهم؛ ولا تختلف معركة "رولاند" مع جيوش "مارسيل"، فقد بدأها برفقة عشرين ألف مقاتل يواجهون مئات الآلاف من الوثنيين،

[1]. مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 42.

ليتصاعد القتال ويبلغ ذروته حين يقتل الجميع ويتولى حواريو رولاند "الكفاح" بمفردهم، ليحققوا ما يصفه فرانسوا جينان F.GÉNIN بـ"الهزيمة المجيدة"[1]، وهي هزيمة أقوى من الانتصار وفق ما يمعنُ الراوي في تصويرها، لأنها تقدّم رولاند والنبلاء معه يقضون مكافحين، بل يقتلون المئات من الوثنيين وهم يحتضرون؛ في وقت ينسحب "مارسيل" من أرض القتال بعد أن يبتر رولاند ذراعه، فيموت آلاف المرات من الألم الفظيع قبل أن يسلم الروح على فراشه هو يلقي بنظرة أسى إلى جدار مدينته.

إلى هنا، يمكن أن نقول واثقين إن "قصة الملك سيف التيجان" و"أنشودة رولاند" تعتمدان كلتاهما على مكوّنات "الحدث الحربي" للملاحم بكل دقائقه، بداية من التفصيل في نوعية السلطة (شرعنة الفعل الحربي) إلى "البطل ومساره" والأدوات التي يشتغل بها "الهدف" الكبير للعمل الملحمي ضمن هذه المكونات كي يتحقّق في النهاية.

2. العجائبي

تصطنع ملحمتا "سيف التيجان" و"رولاند" كثيرا من الأعاجيب التي تفوق الخيال، ويكفي أنهما الاثنتان تؤسّسان كثيرا من حقائقهما على الرّؤى، بل تتحكّمان في المسار العام للسّرد بـ"الأحلام"، وها هو الملك شرحبيل يتّخذ قرارا مصيريا في حقّ ابنه سيف التيجان بسبب رؤيا رآها فأفاق منها فزعا مرعوبا واستدعى كهنته لتأويلها..

«.. رأى نارًا خرجت منه فطار منها شرائر يخرج منها قدر الأعمدة الطوال، ثم إن تلك الشرائر رجعت نارًا عظيمة أعظم مما كانت أولا. ثم انقسمت نصفين: نصف بالشرق ونصف بالغرب (...) ثم إن الشمس طلعت من مشرقها..»[2].

[1] - François.GÉNIN; Introduction à la Chanson de Roland; Imprimerie Nationale-Paris; 1850; P 07

[2] . مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 28.

وتتواصل الخوارق والأعاجيب على طول "قصّة الملك سيف التّيجان" خاصّة في المشاهد التي يسافر خلالها إلى بلاد الجان، فلا يكتفي بالطّلاسم التي يفكّكها، والدهاليز التي يخترقها، بل يتزوج من جنيتن اثنتين وينجب "سعد السعود" من الجنية "ذات الأنجم"•؛ ولا يمكن لـ"البطل" أن يقع في ضائقة إلا وتكون القوى الخارقة في عونه كي يتجاوز الصّعاب، مثلما حدث في قصّة زواج سيف التيجان من "مشرقة الجمال" التي منعها عفريت أسود عن الزواج، وصار يقتل كل من يتزوجها في ليلة عرسها، فتطوّع "سيف التيجان" وتزوّج منها قصد تخليصها من العفريت، فلمّا تمّ الزواج، جلس سيف التيجان إلى جانب "مشرقة الجمال" ينتظر العفريت..

«..فلما سمع سيف التيجان الصّيحة جرد سيفه وقام على قدميه، وإذا بعدو الله ورد عليه كأنه النخلة السّحوق، والنار خارجة من فيه وعينيه. وأراد أن يهجم على الملك، فلقيه الملك، وصاح عليه، وقال: بسم الله لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم. ثم قال له الملك: يا لعين، لمثلي تتعرض وأنا سيف التيجان؟ وإذا بصيحة أخرى ارتج لها القصر، وإذا هي "ذات الأنجم" زوجته الجنية، فنفخت في وجه العفريت، وإذا به اشتعل نارًا من رأسه إلى قدميه» [1].

ولا تختلف "أنشودة رولاند" في تأسيس أحداثها على الخوارق والمعجزات، فالرؤى ترافق الإمبراطور شارلمان، حتى أنه يعرف بأن مكروها يحيط بابن أخته بعد أن تركه على مؤخرة الجيش، فقد رأى أن «غانولون أخذ منه رمحه وبدأ يلوّح به بقوة حتى طارت شظاياه إلى عنان السماء»[2]، ولكنه لم يستيقظ، فرأى مرة أخرى كأن خنزيرا ضخما يهاجمه ويعضّه بشراسة في ذراعه الأيمن، ثم يهاجمه نمر ضخم هجوما صاعقا، ويرى أرنبا يقفز حتى يصل

• . سبق وتحدثنا عن ملهب النيران بن الجنية الدعجاء، ولا نعود إليه هنا لأننا نركز في مقارنتنا على النسخة الجزائرية التي حققها شريف مريبعي، وهي التي أسقطت كل ما يتعلق بولد الدعجاء كما أوضحنا من قبل. ينظر الصفحة 59 و60 من بحثنا هذا.

[1] . مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 93.

[2] - E.J.Delécluze; Ibid; P 35

إليه، وهو مع ذلك يقاوم الخنزير فيقطع أذنه اليمنى، ويقاوم النمر بكل ما أوتي من قوة، غير أن الرّاوي لا يفصح هنا عن كل نواياه من الرؤيا، ويقول بأن الفرنسيين عرفوا أن معركة كبرى ستقوم، ولكنهم لم يعرفوا من يكون المنتصر فيها[1].

ولا ينام شارلمان إلا ويرسل الله الملاك جبرائيل كي يحرسه، وينبئه بما يخفيه الغيب من أحداث من خلال الرّؤى التي تؤيّده إلى غاية آخر مقطع من الأنشودة، حيث يرى الملاك جبرائيل وقد جاءه يقول: «شارل، اِجمع جيوشك وتوجّه إلى أرض آيبرو (Terre d'èbre) ستذهب إلى نجدة الملك فيفيان (Vivien) في مدينة إينفا (Imphe) التي أسسها الوثنيون.. المسيحيون يستغيثون بك.. إنهم ينادونك»[2].

ولا تتوقف المعجزات عند الرؤى، فهي ترافق أبطال الأنشودة في حلّهم وترحالهم، ويكفي أن شارلمان حزن حزنا شديدا لما ألمّ بابن أخته، فدعا الله أن يجعل النهار طويلا كي يتمكّن من الانتقام، وهو ما يصوّره الرّاوي قائلا:

> «لأجل شارل، فعل الله شيئا عظيما، لأن الشّمس ظلّت ثابتة في كبد السماء وبدأ الوثنيون يفرّون والمسيحيون يلاحقونهم في الوديان المظلمة..لقد طردوهم نحو سرقسطة، وعادة ما قطعوا عليهم طرق الانسحاب وأذاقوهم الموت الزؤام»[3].

لم يُطوَ النّهار إذن حتى انتهى شارلمان من مهمّته، وانتقم لابن أخته من "مارسيل" وجيشه، فدعوات الامبراطور الفرنسي مستجابة لحينها، وحتى الأشجار والجبال تسهم مع الجيش الفرنسي في التخلّص من الوثنيين، ومياه الوديان تعلو كي تمنعهم الفرار وتوقعهم في أيدي المسيحيين، فلا يجدون سبيلا ينفذون منها إلى السّلامة، بعد أن أحاطت بهم الأقدار من كل جانب.

---

[1] - E.J.Delécluze; Ibid; P 35 et 36.

[2] - Ibid; P 147.

[3] - Ibid; P 93.

وتبقى كثير من المعجزات التي تزخر بها "أنشودة رولاند" لا نرى حاجة في ذكرها، كمثل العاصفة الهوجاء الذي ضربت فرنسا ساعة مقتل رولاند[1]، وهي كلها معجزات وخوارق ترافق الحسّ الدّيني الذي تأسّست عليه الأنشودة؛ ويهمّنا في الوقت الحالي، أن الملحمتين كلتاهما تتقاسمان الثّوابت الأجناسية للملحمة، بل وتكادان تقدّمان نفس الصّور، ونفس المواقف، رغما عن التّعارض بين المجتمعين المنتجين للملحمتين.

نماذج من ثوابت الحدث الحربي

الثوابت	قصة سيف التيجان	أنشودة رولاند
السلطة	• سماوية، يمثلها الملك شرحبيل، وهو من نسب شريف يمتد إلى إبراهيم الخليل • رغبة الملك شرحبيل في نشر العقيدة الإبراهيمية، وزواجه من أجل توريث الحكم في الباسقات لمن يخدم شريعة الله. • تتعقد الأحداث مع رؤيا شرحبيل وتأويلها إلى "شرّ مستطير" ينتظر المملكة على يدي "سيف التيجان". (تعميق السلطة)	• سماوية، يمثلها الإمبراطور شارل ذي النسب الشريف. • رغبة الامبراطور شارلمان في نشر العقيدة المسيحية، واعتماده على ابن أخته "رولاند" في ذلك. • تأذن الأحداث بالتصاعد حين يرى شارل كأن غانولون ينتزع منه رمحه، ثم يرى كأن خنزيرا عضه من يمناه.. (تعميق السلطة)
	• الكفاح تحت الراية الإبراهيمية، وترسيخ صورة تحول كل المدائن إلى الإسلام.	• الكفاح تحت راية الكنيسة، وترسيخ صورة التواصل مع السماء والقديسين، وتحوّل زوجة "مارسيل" إلى المسيحية.

[1] . «عاصفة من الرعود والرياح؛ من الأمطار والبرَد.. البرق يتنزل صاعقا على كل مكان والأرض تهتزّ» .E.J.Delécluze; Ibid; P 58

السلطة	• طلب العناية الإلهية على طول الأحداث؛ وتدخلها في الوقت المناسب.	• طلب العناية الإلهية واستلقاء شارل على وجهه للدعاء بإبقاء النهار، وحضور الملائكة إلى جانبه.
البطل	• يبتدئ ظهوره بتدهور اجتماعي وسياسي خطير، حيث ينقلب الحلفاء على شرحبيل بسبب قتل ابنه، ويحاصره الكفار للقضاء على مملكته. • يمثل كل صفات النبل والشجاعة، ويتطوع لمواجهة "سيف الصوارم" في أول معركة يخوضها؛ ولا يصبر على إعداد الجيوش لدخول المعارك، بل يسبق بمفرده أو برفقة أحد معاونيه إلى أرض المعركة.	• يعيش في بلاط الامبراطور شارل، في جوّ مشحون بالبغضاء والحقد، يتمثل في زوج أمّه غانولون الذي يتحالف مع "مارسيل" للقضاء عليه. • يمثل كل صفات النبل والشجاعة، فيتطوع للتفاوض مع "مارسيل"، ويرفض النفخ في البوق طلبا لنجدة خاله الامبراطور.
المسار البطولي	• المعارك في بدايتها غير متكافئة، حيث يقابل سيف التيجان بمفرده أو برفقة أحد معاونيه جحافل من الأجناد، ثم تصل جيوش "الباسقات" ليتم إعلان النصر. • يأخذ العنف مسارا تصاعديا، إذ يبدأ القتال بمبارزة بين البطل وخصمه، ثم يحتدم القتال وفق خصوصية المعركة.	• معركة رونسوفو غير متكافئة عدديا بين (الوثنيين) والمسيحيين، ويتضاءل عدد المسيحيين حتى لا يبقى منهم غير ستين مقاتلا في مقابل مئات الآلاف، ثم يتدخل جيش شارلمان ليتم إعلان النصر. • يتصاعد العنف تدريجيا إلى أن يبلغ مداه مع سقوط حواريي رولاند الذي ينفخ في البوق قبل أن يسلم روحه، فيتدخل جيش شارلمان لتأخذ المعركة مسارا آخر أشد

المسار البطولي		عنفا، تشارك فيه السماء ببرقها ورعدها، وتقطع مياه النهر المتدفقة طريق الفرار على (الوثنيين).
الأهداف المحققة	• إحلال السلام عبر ربوع الأرض التي حلّ بها سيف التيجان، ورفع بها راية العقيدة الإبراهيمية، وتحقيق منعة وهيبة الدولة التي يتسلم قيادتها سعد السعود بن سيف التيجان.	• تحقيق رسالة المسيح في الأرض (السلام)، وتخليص سرقسطة من أيدي (الوثنيين)، وبلوغ شارلمان مرتبة المدافع عن المسيحيين عبر كل أنحاء الأرض بتكليف سماوي.

- **المتغيّرات بين الملحمتين**

يمكن أن نسجّل لأول وهلة أن "قصة الملك سيف التيجان" و"أنشودة رولاند"، تختلفان في عدد المعارك التي يخوضها البطلان، فالأولى تنتقل بالقارئ/المستمع إلى كثير من البلدان الخيالية، وتركّز الثانية على "موقعة رونسوفو" التي تتوقف لها الشّمس إلى أن يحقّق شارلمان غايته؛ كما يمكن أن نلاحظ بسهولة أن "الشرعية الدّينية" (السّلطة) وإن اتفقت الملحمتان عليها، فإنّ كل واحدة منهما تحتفظ لنفسها بخصوصيّتها (إسلام ـ مسيحية)، وهذه الخصوصيّة سيكون لها التأثير الكبير على "النّموذج الملحمي" الذي تعتمده كل ملحمة.

وإذا كان "الدّين" خطابا مُنصفا في جوهره وأصل دعواه ـ كما يقول عبد الله الغذامي ـ فإن «النّسق الثقافي شيء آخر، وهو شيء أثبت قدرة على تحويل أيّ خطاب ـ مهما كانت إنسانيّته وكليّته ـ إلى نصّ مجير لمصلحة النّسق وحسب منطقه»[1] ولهذا فإنّ كل

[1] . الغذامي، عبد الله، من تقديم كتاب: تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط؛ نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2004، ص 10.

ملحمة «تسعى إلى إعطاء المعاني الثقافية النّسقية قوّة قدسية، ومن ثمّ تأكيد وظيفتها وإدامة تأثيرها»[1] وترسيخ تصوّرها لما هو في صالح العالم.

ولعل أهمّ الاختلافات بين "سيف التيجان" و"رولاند" تعود إلى اختلاف النسق الثقافي العام الذي أسهم في إنشاء الملحمتين، فـ"سيف التيجان"، مثلا، تراهن على رسم صورة "البطل الفاتح"، في حين تركّز "رولاند" على صورة "البطل الشهيد"، وهذا اختلاف موضوعي بحكم أن العقيدة الإسلاميّة تنبني أساسا على "التبليغ" و"نشر المبادئ السّمحة"، في مقابل العقيدة المسيحية التي تتأسّس على مفهوم "التّضحية" و"الفداء" لتجاوز "الخطيئة"، وظاهر أن صورة "الملك سيف التيجان" إنما هي مستمدّة من روح "الفتوحات الإسلامية"، بينما يكرّر "رولاند" سيرة "يسوع" بطريقة مبتكرة، فهو يجسّد أخلاقه وقيمه في أفعاله وأقواله، ويظهر ذلك جليّا حين يرفض "رولاند" أن يتحدّث "أوليفيي" عن زوج أمّه "غانولون" ليصفه بـ"الخائن" فيقول: «اسكت أوليفيي.. إنه زوج أمي، ولا أحبّ أن ينال أحدٌ منه بكلمة» (المقطع 78)[2]؛ ونرى جيّدا أن موقف "رولاند" هنا هو موقف المسيحيّ الذي يقدّم خدّه الأيسر حين يُصفع على الخدّ الأيمن.

ولا تتطرّق "قصّة الملك سيف التّيجان" إلى مفهوم "الخيانة"، وإنما تضع مكانه مفهوم "المكر والخديعة" الذي تمثّله "العجوزُ ذات الغنى"؛ فـ"الخيانة" لا يمكن أن توجد في الوسط الإسلامي إلا إذا بلغت مفهوم "الردّة"، وهذه لا يحتاجها "النّموذج" الملحميّ الذي اشتغلت عليه "سيف التّيجان".

وإذا كان "سيف التيجان" يقبل من أعدائه أن يعلنوا إسلامهم، ويخيّرهم بين القتال والشّهادة، بل إن بعض أعدائه يتولّون مسؤوليات عليا في المملكة، كما هي الحال مع "سيف

---

[1] . الغذامي، عبد الله، سبق ذكره، ص 10.

[2] - E.J.Delécluze; Ibid; P 45.

الصّورام" الذي عرض عليه المِلِكُ أن يكون وزيره الأعظم، فاقترح أن يوليَ ابنه "حسام الملك" بالمنصب الرفيع، فإن "أنشودة رولاند" لا تُبقي على أحد من المسلمين (الوثنيين)، وتقتلهم جميعا دون استثناء، ولا تحتفظ إلا بزوجة "مارسيل" التي تتّبع العقيدة المسيحية من تلقاء نفسها، والموقف هنا لا يعبّر عن رغبة في "إنقاذ" الآخر من "الخطيئة"، بقدر ما هو إمعان في إهانة "مارسيل" وإذلال ذاكرته.

ويستغلّ راوي "رولاند" معركة "رونسوفو" كي يستحضر صور كلّ من يناصبهم العداء؛ فالمسلمون الذين يحاربهم "شارلمان" ليسوا أتباع الملك "مارسيل" وحده، ولكنهم من جميع الأمم المسلمة على اختلاف الأعراق والأوطان، ولذلك يأخذ كل وقته في وصف الوحدات التي تؤلّف جيش المسلمين، وبينها وحدةٌ لـ"الأتراك" وأخرى لـ"الفرس"، ثم يختم قائلا:

«ليس في هذه الأمم من يخدم الربّ الإله، ولن تسمعوا أبدا بأناس يبلغون درجتهم في الإجرام، جلودهم قاسية مثل الحديد، ولا يلبسون الدّروع مطلقا، وفي المعارك يظهرون أنفسَهم قساةً متوحشين»[1].

ويتعمّق الاختلاف على سلّم القيم أكثر بين "سيف التيجان" و"رولاند" في أثناء تقديم "صورة الأسود" (الزنجي)، وهي صورة لها أهميّتها الكبيرة في متغيّرات الملحمتين، لأنها تمثّل موقفا صارما يستند إلى مرجعيّات دينية، تاريخية وثقافية؛ فـ«السّواد يكتنز بدلالات سلبيّة تكاد تكون عالمية (...) وهو يحتفظ في داخله بدلالات رمزيّة مرتبطة في الغالب بـ"الشّؤم" و"الخطيئة" و"الشّرّ"»[2]؛ ومثلما ترسخّت هذه الصّورة عند العرب، كان لها رسوخها في المسيحيّة التي «ترى الخطيئة في اسوداد الرّوح البيضاء، وتنظر إلى "الله" والفضيلة والطهارة والتوبة من خلال النور أو البياض المشرق؛ واليهودية التي اقترن فيها السّواد باللعنة

[1] - E.J.Delécluze; Ibid; P 120.

[2] . ينظر: كاظم، نادر؛ تمثيلات الآخر؛ سبق ذكره، ص 146.

والعبودية منذ أن دعا نوح على ابنه حام (كنعان)؛ ناهيك عن الزرادشتية والمانوية في إيمانها بوجود صراع دائم بين قوى الظلام الشريرة وقوى النّور الخيّرة»[1].

ولا تسلم "قصّة الملك سيف التّيجان" من استغلال صورة "الأسوَد" ودلالات "الرّعب" التي تحيط بها، فـ"الأسوَد"، حين يواجه "سيف التيجان"، يبدو دائما مثل "النخلة السّحوق"، ويظهر «عبدا مهولا وفي يده درقة من نحاس، وعلى كتفه مقمع بأضراس، وقد تعمّم بجلد ثعبان، وتمنطق بمنطقة الأرجوان، وعليه ثياب من الحرير الملون»[2] ويبدو «والنّار خارجةٌ من فيه وعينيه»[3]، ويهاجم «وعيناه تبرقان كأنهما نيران، وهو كأنه ثعبان أو عفريت من عفاريت سليمان بن داود عليه السلام، (...) وهو كالرّعد القاصف، ومن ورائه نحو ألف عبد، وبأيديهم دبابيز من حديد، لا يفزعون من موت، ولا يهربون من فوت»[4]، ولكنّ هذه الأوصاف المريعة اللّصيقة بالزّنجي تتلاشى ولا يصبح لها معنى حين يعلن الأسوَدُ إسلامه، ويتقبّله "سيف التيجان" في هيئة أركانه، ويعقد له لواءً بجشيه، مثلما حدث مع "هول الزمان" و"فلاق الجماجم" اللذين صار لهما دورا كبيرا مع سيف التيجان بعد إسلامهما، وصار الرّواي يصفهما بـ"الأسُود" ويثني على أعمالهما، ويدعو لهما بكل خير.

أما "أنشودة رولاند"، فإنها تبلغ بالرّعب مداه، حين يقبل الوثنيون (المسلمون) وكلهم ـ دون استثناء ـ سود.. «حين رأى رولاند هذه العصابة الكافرة؛ هي أشدّ سوادًا من الحبر، ولا بياض لها إلا الأسنان، قال: "أرى بوضوح الآن أننا سنموت اليوم.. آمركم أن تضربوا بقوة أيها الفرنسيون".. فقال أوليفيي "بئسا للمتثاقلين" وعند سماع هذه الكلمات، سارع الفرنسيون بقوة إلى العدوّ» (المقطع 142)[5].

---

[1] . كاظم، نادر؛ سبق ذكره، ص 146 و147.

[2] . مريبعي، شريف؛ سبق ذكره، ص 67.

[3] . نفسه، ص 93.

[4] . نفسه، ص 113.

[5] - E.J.Delécluze; Ibid; P 76.

ولا يترك راوي رولاند أية فرصة أمام "السّود"، ولو بما تفرضه التعاليم المسيحية من سماحة كمثل تلك التي أولى بها "رولاند" زوج أمّه "غانولون"؛ لأن هؤلاء يمثلون "الشّر" المطلق، ومجرّد رؤيتهم من بعيد، توطّن في الفؤاد اليقين بالموت؛ وهكذا، يبدو الفارق واضحا بين "قصة الملك سيف التيجان" التي تستغل "الأسود" لحاجة نموذجها الملحميّ، وتتعامل معه وفق مواقفه، و"أنشودة رولاند" التي تضع حكما مسبقا إطلاقيا على الأسوَد في نموذجها، ولا تسمح للحُكم بأن يكونَ محلّ نقاش.

أما "المرأة" التي لها حضورها القويّ في "قصّة الملك سيف التيجان"، فهي تكاد تغيب عن الحدث في "أنشودة رولاند"؛ ولقد لاحظ مريبعي أن المرأة في "سيف التيجان" «تلعب أدوارا أساسية في حياة الأبطال، فهي محاربة شجاعة، تبارز كبار المقاتلين، وربما تنتصر عليهم، ولها أنفة وكبرياء أسوة بالرجل، ولها رأيٌ في المسائل الحسّاسة، وتستشار فيما يتعلّق بمصير الجماعة»[1]، وكانت "صاعقة الحروب"، زوجة الملك شرحبيل، مقاتلة شرسة في أول امتحان صعب تتعرّض له "أرض الباسقات"، وكذلك "قانصة اللّيوث" التي ألقت القبض على "سيف التيجان" نفسه، وحتى "بهجة السرور" بنت العجوز "ذات الغنى"، وهي المقاتلة الشرسة التي تمكنّت من إصابة "سيف التيجان" في فخذه، وهو يحسب أنها رجل من شدّة قتالها؛ وغير هؤلاء من النساء كثير، قد يضاهي عددهنّ عدد الرجال.

وتكاد "أنشودة رولاند" أن تلغي صورة "المرأة"، لولا حضور "براميموند" Bramimonde زوجة "مارسيل"، وهي التي يمثّل حضورها تنميقا إضافيا لروح الانتقام لدى شارلمان، أكثر مما يمثّل شخصية لها دورها الواضح في الأحداث، ومثلها شخصية "أود" Aude أو Alde، وهي خطيبة رولاند وشقيقة "أوليفيي" التي لا تظهر إلا لتعلن أمام شارلمان أن الحياة لا تليق بها دون رولاند، وتقضي جزعا عليه..

[1]. مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 07.

«ماتت الجميلة "أود"، الإمبراطور كان يظن أنها في حالة إغماء، فعصرت الشفقة قلبه.. أمسكها من يدها كي يساعدها على النهوض، ولكن رأسها مالت.. عندما عرف الإمبراطور أنها ماتت، استدعى السيدات النبيلات وأمرهن بنقل جسدها إلى الدير..»[1].

وحتى إن جمعت "أنشودة رولاند" بين نجمتيها الفريدتين الاثنتين، "أود" و"براميموند" في سياق تجربة واحدة مؤلمة، الأولى بفقدان خطيبها، والثانية برؤية زوجها يذوي أمامها، فإن الرّاوي احتفظ بـ"أود" إلى النّهاية، ولم يعطها الكلمة إلا في المقطعين 270 و271؛ أما زوجة "مارسيل" فقد كانت حاضرة منذ البداية حين أقسم "غانولون" على الخيانة أمام "مارسيل"، وبقيت تسهم في الأحداث بتخوّفاتها وشكاويها وشكوكها في الآلهة التي تركت من يؤمنون بها لمواجهة مصير مظلم على يدي شارلمان؛ إلى غاية المقطع 293 أين يعمّدها الرهبان، ويطلقون عليها اسم "جوليان" Julienne، لتكمل دورها وفق "النّموذج" الذي يقتضي تقديم الصّورة المثلى عن المسيحية.

واضح إذن أن "المرأة" لم تكن طرفا فاعلا في أحداث "أنشودة رولاند"، وحضورها الباهت لم يكن إلا لتمجيد أفعال الرجال والتنويه بهم، وهي بهذا تختلف عن نساء "قصة الملك سيف التيجان" اللواتي يتمتّعن بحضور قويّ في القصور وفي ساحات السّجال الحربي، ولهنّ مواقفهن التي يعبّرن عنها بـ"النصيحة" و"الرأي" أو "المؤامرات" المحبوكة و"المغامرات" الجريئة.

3. متغيّرات العجائبي

إذا اتفقت "سيف التّيجان" و"رولاند" في اصطناع كل عجيب من الخوارق والمعجزات بما تفرضه طبيعتُهما الأجناسية؛ واتفقتا حول المكوّن الرئيسي للحدث الحربيّ،

[1] - E.J.Delécluze; Ibid; P 137.

فجعلتا من "الحقّ الإلهي" نبراسا لمسار البطولة؛ فإنهما تقفان على طرفي نقيض في طريقة التّعامل مع المرجعيّة الدّينية، وسبل استغلال هذه المرجعية في استحداث الخوارق المؤيّدة للبطل خلال الأحداث.

ويرسّخ "سيف التّيجان" صورته بما هو «صفيّ الله ووليّه، يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ويحكم بالعدل لا يضيّع حق مظلوم في ظالم، ولو كان هو في نفسه»[1]، ولا يفعل شيئا إلا متوكّلا على الله، ولا يعقد أمرا إلا بحول الله وقوّته ؛ تماما مثلما يرسّخ راوي "رولاند" صورة التقوى في أبطاله عبر مشاهد متعدّدة، مثل مشهد "رولاند" وهو يتوجّه إلى الله قائلا: «أيها الربّ.. لتكن كل خطاياي التي أتيت منذ ولدت إلى يومنا هذا في فضائلك عليّ» (المقطع 172)[2] أو صورة "شارلمان" حين ينزل من جواده ويستلقي على وجهه وهو يقول: «أيها الربّ.. أنت الذي أنقذت يونس من بطن الحوت (...) وأنقذت دانيال من مخاطر وادي السّباع، والشّباب الأربع الذين أغرقوا في نار الافران الحارقة، أعنّي في هذا اليوم، واجعل رحمتك تحيط بي حتى أنتقم لابن أختي "رولاند"» (المقطع 224)[3]، لكن راوي "رولاند" لا يكتفي بصور الورع والخشوع، وإنما يصوّر الملائكة التي تمدّ أياديها لترافق "رولاند" إلى الجنّة، ويجعل من الملاك جبرائيل (Gabriel) مرافقا دائما لـ"شارلمان"؛ بل إن الملائكة تخاطب الإمبراطور الفرنسي، غير مرة، وهو في تمام وعيه، فقد جاءه الملاك المكلّف بـ"حفظه" بعد أن دعا الله كي يطيل النهار، وقال له: «اركب جوادك يا شارل فلن يعوزك النّور.. لقد خسرت زهرة فرنسا، الله يعلم ذلك، ولكنّك يمكن أن تنتقم من المجرمين» (المقطع 175)[4]؛ وبهذه الكلمات يكون شارلمان قد تلقى اعترافا سماويّا بأن ابن أخته قضى "شهيدا" ونال رضوان

---

[1] . مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 39.

[2] - E.J.Delécluze; Ibid; P 90.

[3] - Ibid; P 115.

[4] - Ibid; P 93.

الإله[1]؛ إضافة إلى تأييد ربّاني ثبّت له الشّمس في مكانها، لم يسر بها الزّمن إلى الغروب حتى انتهى من قتل كل الوثنيين الذين ظلّوا يستغيثون بآلهتهم كي تعينهم على عبور النهر إلى جهة الأمان، ولكن المياه المندفعة بالقدرة الربّانية، كانت تبلعهم أو تردّهم مرغمين إلى السّيوف المتعطّشة إلى دمائهم.

وفي مقابل "أنشودة رولاند"؛ نرى راوي "قصة الملك سيف التيجان" يكتفي، حين الحديث عن الخوارق، بما هو من "قدرات الجان"، وأقصى ما يمكن أن يصوّره زواج سيف التيجان وابنه سعد السّعود من جنيّات، أو الركوب على ظهر عفريت ينتقل بالبطل في أقاصي الأرض، أو حتى مساعدة حربية من زوجته الجنيّة؛ ولكن "صاحب الحديث" لا يتطرّق مطلقا إلى الغيبيات الدينية، إلا بما هو من "التوكّل على الله" و"الدّعاء بالنّصر والتمكين والفتح المبين"، أو الاستعانة بالله في الملمّات والشّدائد، مثلما حدث حين وقع سيف التيجان في قبضة "قانصة الليوث"..

«..ثم رمت عليه مطبقا من حديد، وتركته في الدهليز متفكرا في نفسه، وإذا بسيف التيجان يتضرع إلى الله ورسوله، وقال: اللهم بحرمة آبائي وأجدادي الكرام إبراهيم وإسحاق عليهم السلام إلى ما جعلت لي فرجًا ومخرجًا من أمري»[2].

ويستجيب الله لدعاء البطل، فيلقي سيف التيجان بنفسه إلى نهر، ويدفعه الماء بقوّته إلى نور الدنيا، ولكن الرّاوي لا يحتاج إلى إخبار المستمع/القارئ باستجابة الله وقبوله، لأن "الاستجابة" إنّما هي من تحصيل الحاصل بما تقدّم من صفات الملك السّامية، بكونه من "الأولياء"، ويتمتّع بأصل الشريف يعود إلى صفوة الأنبياء، إضافة إلى بلائه الحسن في إعلاء كلمة الله والانتصار للمظلومين في كل أنحاء الدنيا.

---

[1] - Daniel Madelenat voit que d'après la chanson: «Roland est un preux et un saint; sa démesure péché d'orgueil puni par Dieu; est aussi agrée comme dévouement sacrificiel; don de soi pour le triomphe de la foi..». Ibid. P 174.

[2] . مريبعي، شريف، سبق ذكره، ص 61.

ونرى أن "المتغيّر" في طبيعة الخوارق بين "قصة الملك سيف التيجان" و"أنشودة رولاند" طبيعي، ويوافق المبادئ المؤسسة لمسار الملحمتين وهدفهما، بما يخدم المواقف الدينية والأيديولوجية والنسق الثقافي العام للمجتمع المسلم والمجتمع المسيحي؛ فإذا كان "سيف التيجان" يكتفي بخوارق الجان، ولا يتوقف "رولاند" إلا عند التّأييد الإلهي، فذلك يعود إلى اختلاف "فكرة الإله" بين المسلمين والمسيحيين.

لقد لخّص هيغل دراسة ماهيّة الشعر في دراسة الصّور المتجسّدة التي تلبّسها الشعر عبر التاريخ؛ لأن "فكرة الفنّ" في الفلسفة الهيغلية تشمل عنصرين اثنين: "الشكل" و"المضمون"، وتعمل على تمثيلهما في المحسوس كعنصرين متّحدين متناغمين، وهذا ما يفرض عددا من الشّروط بينها أن تكون "الفكرة" قابلة لـ"التمثيل"، فلا ينبغي لها أن تكون مجرّدة، وما دامت "الفكرة" من الروح، فلا يمكن لهذا "الروح" إلا أن يكون من طبيعة محدّدة معروفة، عينيا وحسّيا (Nature concrète)، وإذا كانت "الفكرة" محدّدة فإنها تفرض على "الشّكل" أن يكون محدّدا بدوره، لأن اتحاد "الشكل" و"المضمون" المتناغم، هو الذي يصنع فكرة الفن في الأخير[1].

وبما أن فكرة "الله" في الإسلام مجرّدة، وفق قوله تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[2]، أو قوله جلّ شأنه: ﴿لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ﴾[3]، فإن الرّاوي المسلم لا يمكن أن يتجرّأ على تصوير الغيبيات، والإيمان بالملائكة في الإسلام، متعلّق بالإيمان بالله بالغيب، وفق ما هي "أركان الإيمان" الستّ، على عكس المسيحيّة التي تتأسّس على فكرة "التجسيد" بما هي انتقال روح الله إلى جسد آدمي يعيش بين الناس ويتعامل معهم ويدعوهم إلى الخير والصّلاح، ثم يصلب ويتحمّل العذاب

---

[1] . يرى هيغل بأن "فكرة الله" في اليهودية والإسلام مجرّدة، وتختلف عنهما المسيحية بـ"التجسيد". ينظر: هيغل، جورج ويلهلم فريدريش، المدخل إلى علم الجمال . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة للطباعة والنشر . الطبعة الثانية . 1988، ص 126.

[2] . قرآن كريم، سورة الشورى، الآية 11.

[3] . قرآن كريم، سورة الأنعام، الآية 103.

(التّضحية والفداء) كي يمحوَ خطيئة آدم الأولى عن البشر؛ وفكرة "الله" المسيحية ـ في مقابل الفكرة الإسلامية ـ محدّدة في المحسوس من خلال "الثالوث" (أب، ابن، روح قدس) الذي يمكن تصوّره بحكم أنه تجسّد في الواقع، ثم بما تقتضي الحاجة إلى تبرير فكرة "الثالوث" المجتمع في "الواحد"، وعلى هذا نجد راوي "رولاند" يُشرك الملائكة في حربه ضد الوثنيين، ويستحضر الأمر السّماوي الأعلى من خلال التوجيهات المتوالية بـ"حفظ" شارلمان، والعلم بـ"خسارة شارلمان لزهرة فرنسا"، على خلاف "سيف التيجان" التي تكتفي بخوارق "الجان"، فهؤلاء في كل حال، لا علاقة لهم بقضيّة "الإيمان"، فهم مخلوقات مثل البشر لا يختلفون عنهم في غاية الخلق، وبهذا فهم موجودون حقيقة، والتّراث الأصولي، كمثل التراث الشّعبي، يحتفظان لهم بقصص كثيرة عن خوارقهم وقدراتهم التي تتجاوز الطبيعة.

هناك نقطة أخرى تتعلق بتعامل راوي "سيف التيجان" مع الواقع الديني، وهي تقديمه لشهادتي الإسلام من المنطلق الإبراهيمي (لا إله إلا الله، إبراهيم رسول الله)، ضمن تاريخ مبهم لا يتماسّ البتة مع المرحلة المحمدية، وهذا ـ على ما نفترض ـ يسمح له بتجنّب أي تعارض مفترض مع التعاليم الدينية، فـ"الإسلام" اكتمل بعد المرحلة المحمدية، وهي مرحلة لها توثيقاتها التاريخية، ونصوصها المقدسة التي لا تترك هامشا من الحرية للخيال بأعاجيبه وخوارقه، كي يتأسّس ضمن منظورها العقائدي وسلّم قيمها، ولكن الانتساب إلى "الإسلام" قبل البعثة المحمدية يفسح مجالا واسعا لجموح الخيال، فيطلق العنان للاستعانة بكل ما تتيحه الأفكار القابلة للتجسيد بوجهة نظر هيغلية.

وتتيح لنا "الشّهادتان" اللّتان يستعملهما الراوي، القول باطمئنان أن ملحمة "الملك سيف التيجان" لا يمكن إلا أن تكون منتجا إسلاميا، فحضور "الشّهادتين" ساعة إعلان إسلام أحد الشّخصيات المعادية، ناهيك عن حضورهما القوي ساعة تحقيق الانتصار وإذعان المدائن لسلطة "الباسقات"، إنما هو دليل قاطع على أن الملحمة منتَج إسلامي خالص، ذلك أن "الإسلام" هو الديانة الوحيدة التي لا تشترط في المؤمنين الجدد غير التّلفّظ

بالشّهادتين، فـ"المسيحيّة" تشترط "التعميد" بالماء، و"اليهوديّة" تشترط النسب إلى بني إسرائيل (الأسباط)، ما يجعل الانتماء الديني إلى الإسلام مشروطا بـ"فعل اللغة" وحده، ويبقى الإسلام متفرّدا في هذا.

4. متغيّرات الوظيفي

أثبت جان دوريف الخلفيّة الأيديولوجية لـ"أنشودة رولاند" من خلال تحريفها للوقائع التاريخية كما سبق وقدمنا[1]، وحاولنا أن نقدم فرضيّة عن الخلفيّة الأيديولوجيّة لـ"قصة الملك سيف التيجان" من خلال ربط النّسخة الجزائريّة منها فقط، بالوضعيّة الصّعبة التي عاشها الجزائريّون في ستينيّات القرن التاسع عشر[2]، مع فرضية قائمة بأن النّسخة التي نقل منها محمد بن قاسم النّويري إلى "إلمامه" في القرن الرابع عشر، إنما رُويت لتذكي جذوة الكفاح ضد الصّليبيين، لأن كتاب "الإلمام" وضع أساسا كي يؤرّخ للهجوم الصّليبي على الإسكندرية.

وأشرنا ضمن حديثنا عن المتغيّرات بين "قصّتنا" و"أنشودتهم"، إلى أن "رولاند" تركّز على صورة "الشّهيد" في مقابل "سيف التيجان" التي تركّز على صورة "البطل المنتصر" مع اتفاق الملحمتين كلتاهما على "الولاء" لله وحده (السّلطة المتحكمة في المسار البطولي)، ولاحظنا أن "سيف التيجان" تروي وقائع كثيرة وانتصارات متواترة تكون عادة نتيجة لمآزق صعبة يعالجها البطل بالحكمة أو بالقوة أو بالفعل الخارق، بينما تكتفي "رولاند" بموقعة "رونسوفو" وحدها، وتمرّر مفهوم "الهزيمة المجيدة" لتعيد إلى الأذهان صورة "المسيح المخلّص"، ثم ترسّخ مفهوم العناية الإلهية في أثناء الخلاص من وثنيي "سرقسطة"، وتنتهي إلى الرسالة الإلهية التي يكلّف بها "شارل" كي ينقذ المسيحيين المستغيثين به، ويقضي على الوثنيين جميعا.

---

[1] . ينظر رأي دوريف في الصفحة 46 وما بعدها من بحثنا هذا.

[2] . ينظر الصفحة 98 و99 من بحثنا هذا.

واضح إذن أن "سيف التيجان" لا تنطلق من مطامح كولونيالية، وإنما تتأسس على رغبة قوية في التخلّص من مستعمر سلب خيرات الأرض ومنع الناس عن قوت يومهم؛ ولكن "أنشودة رولاند" تتبنّى ـ بشكل مباشر ـ خطاب "ترقية الإيمان" وتزيينه في القلوب، وتحقير غير المسيحيين باعتبارهم وثنيين يجب التخلّص منهم، فالدّين المطلق ـ كما عرفته أوروبا عند هيغل ـ هو دين الوحي الجامع لكل المعارف الإنسانية منذ البدء، ولذلك تم تجريد الأديان الأخرى من أصولها السّماوية، واعتبارها ديانات تاريخية[1]، وعلى هذا، يدعو عبد الله إبراهيم إلى ضرورة «التفريق بين نشأة المسيحية بوصفها دينا ينطوي على منظومة أخلاقية وروحية واجتماعية، وبين نشأة الكنيسة باعتبارها سلطة منظِّمة لشؤون الأفراد المؤمنين بتلك الديانة (...) فالكنيسة بلاهوتها المنتج طبقا للشروط التاريخية السّائدة في القرون الوسطى، قدمت إلى العالم صورة مستمرّة التّغيير لمضمون المسيحيّة، وذلك بسبب توظيف تعاليمها الدينية لأغراض دنيوية»[2]؛ ولعل هذا الفكر الكنسي هو الذي جعل "الأنشودة" لا تكتفي بتقديم صورة مشوّهة عن المسلمين، بل تتنكّر حتى لما هو من الخصوصيّات المسيحية، لتلغي خاصية "الدعوة" (التبشير)، وتحلّ محلّها قوّة السيف وهي تصنع شرعية الحروب الصليبية.

أهمّ المتغيّرات بين الملحمتين

المتغيّرات	قصة سيف التيجان	أنشودة رولاند
الوقائع الحربية	• معارك كثيرة تبتدئ بصعوبات كبيرة وتنتهي بانتصار ساحق.	• معركة واحدة تبدأ بـ"هزيمة مجيدة" يسقط فيها رولاند وحواريوه، وتنتهي بانتصار شارلمان.
القيم	• الدهاء والمكر (العجوز ذات الغنى) • قبول الآخر في حال التحاقه	• الخيانة (غانولون زوج أم رولاند) • رفض الآخر بإطلاق، وقبول زوجة

[1] . ينظر: إبراهيم، عبد الله؛ المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 2003، ص 163.

[2] . نفسه، ص 345.

	بالديانة. • ترسيخ قيمة البطولة. (الجهاد) • الرغبة في التحرّر.	مارسيل وحدها. • ترسيخ قيمة الشهادة. (التضحية) • الرغبة في التوسّع.
العجائبي	• تعامل البشر يتوقف عند حدود الجنّ والعفاريت. • الطبيعة قد تقف ضد البطل بتدبير من الجن، مثل العاصفة البحرية التي فرقت أسطول سيف التيجان.	• تعامل البشر يمتد إلى الملائكة، ونيل عناية الله بصفة مباشرة. • الطبيعة مسخرة للبطل بعناية إلهية، مثل توقف الشمس، أو ارتفاع مياه النهر لقتل أعداء شارلمان.
المرأة	• حضور قوي، ومشاركة فاعلة في كل الوقائع، وهي موجودة على كل المستويات خادمة أو قائدة، ومحركة فعلية للأحداث.	• حضور باهت من خلال شخصيتين اثنتين فقط (زوجة مارسيل التي تتحول إلى المسيحية، وخطيبة رولاند التي تتوفى أسفا على خطيبها بمجرد ظهورها).
الأسود	• يظهر في صورة مرعبة لما يكون عدوا للبطل، فلما يتحول إلى الإسلام ينضم إلى قيادة الجيش.	• كل أعداء رولاند سود مخيفون، ولا تسمح الأنشودة لأي واحد منهم بأن ينجو من القتل.

لقد أصبح جليّا أمامنا الآن أن الفارق الوظيفي الأساسي بين ملحمتي "قصة الملك سيف التيجان" و"أنشودة رولاند"، يتمثل في الاختلاف بين "الرغبة في التّحرر" و"المطمح إلى التوسع"، ولهذا بذلت كل ملحمة منهما ما يتيح نسقها الثقافي من أدوات، من أجل تمرير غاياتها وتثبيتها في المخيال العام، وفق ما يقتضي البناء الملحمي من إجراءات متعارف عليها.

وعلى هذا، نرى أن النقد لا ينبغي أن يسائل "الملاحم" عن المواقف التي تتّخذها، ولا عن الأيديولوجيات التي تتبناها أو السّياسات التي تنتصر لها، لأن الأصل في العمل الملحميّ، بما هو عمل أدبيّ، أن يتبنى انشغالات الأمة التي نشأ فيها، بل الأمة التي أنشأته، وإنه لخطأ ذريع أن نأتي إلى "أنشودة رولاند"، مثلما فعل ميلود عبيد منقور، لننظر إلى

«تجاهلها للحضارة الإسلامية ودورها الرّيادي في انتشال أوروبا من عصور الجهل والهمجية»[1]، أو نندهش من «المفارقة العجيبة التي تسوّغ له (راوي رولاند) وصف الفارس المسيحي "رولان" بحب الله دون غيره من المسلمين»[2]، لأن ما يراه منقور "تجاهلا" و"مفارقة عجيبة" إنما هو مما يقتضيه العمل الملحمي على المستوى العالمي، فالمفارقة تكون عجيبة فعلا، حين نطالب عملا ملحميا بالاعتراف بـ"فضل" من يناصبهم العداء، ونفقده الخاصيّة الأساسية التي دفعت إلى إنشائه.

[1]. منقور، ميلود، عبيد؛ صورة الإسلام في الآداب الغربية؛ في مجلة حوليات التراث؛ جامعة مستغانم، العدد 03، 2005، ص 54.

[2]. نفسه، ص 54.

• خاتمة

لقد مكّننا البحث في الطبيعة الأجناسية لـ"قصة الملك سيف التيجان" من تقديم صورة مجملة عن النظرية الأجناسية، فإذا قدّمناها مختصرة ميسّرة دون التوغل إلى دقائق تفاصيلها، فذلك لأنها لم تكن ضمن أهداف بحثنا، ولذلك ركّزنا على المرجعيات الملحمية، وعرضنا عليها "قصّتنا" وفق مقاربات نقديّة ثلاثة: ماديلينا، فولي وغويي.

ونعتبر أننا ـ في بحثنا المتواضع هذا ـ تمكّنا من التفريق بين المعنى اللغوي لكلمة "ملحمة" في اللغة العربية، ومعناها الاصطلاحي في الدراسات النّقدية بما هي مقابل مصطلح Épopée؛ ثم قدّمنا المرجعيّات الملحميّة مرتبة وفق كل واحدة من المقاربات التي اعتمدناها، وتبين لنا ـ بعد التطبيق ـ أن "قصة الملك سيف التيجان" تستجيب استجابة كاملة لكل ما تقتضي كلُّ مقاربة في تمييز "الملاحم".

لقد قدّمنا أن "الأبيات المقفاة" ليست مقصودة حين الحديث عن الشكل الشّعري لـ"الملحمة"، وإنما هو حديث عن توجيه النصوص السّردية وفق الإيقاع الموسيقي، ولقد استجابت "قصتنا" لهذه الخاصيّة النّصية المميّزة من خلال "السجع" الذي يطبع بنيتها العامة، ضمن قوالب منتظمة تتكرّر على طول النّصّ، كما أن أسلوبها يوافق ما لاحظه ماديلينا على الملاحم من "غلوّ" و"مبالغة" و"تعجيب" للواقع، حتى أنها تصطنع قوالب نمطية تكرّرها بتناغم مع تعبيريتها المغرقة في عالم من الخيال.

ومن خلال خاصيّة "التّكرار" التي وجدناها واضحة بـ"قصة الملك سيف التيجان"، سواء على مستوى الجمل أو الأوصاف أو المشاهد على اختلافها، تمكنّا من إثبات الطابع الشفاهي، وفق مقاربة جون فولي، ووجدنا "المرجع التراثي" ماثلا أمامنا في الدلالات التي لا يقولها نصّ "سيف التيجان" صراحة، ولكنها مضمّنة فيما هو متعارف عليه في المجتمع المنتج

للملحمة، وقدّمنا نماذج عن ذلك من "الأسماء" التي اضطرّ بيرون إلى شرحها في النسخة المترجمة، لأنها غير موجودة في المرجعية التراثية الفرنسية، ولقد صدّق مخطوط طهران لـ"قصة الملك سيف التيجان" طابعها الشفاهي من خلال تقسيم قصصه على "مجالس".

أما مقاربة فلورانس غويي المتعلقة بالجانب الوظيفي للملحمة، فقد أخذت حصّتها من اختبار "قصة الملك سيف التيجان" التي وجدناها تؤسس لأيديولوجيتها، وتوطّد فكرة "الانتصار" في المخيال الاجتماعي، وتشخصن المستعمر في أشكال غير مرغوب فيها، ولقد ظهر الجانب الوظيفي جليّا في أثناء المقارنة التي عقدناها بين ملحمتي "قصة الملك سيف التيجان" و"أنشودة رولاند"، وهي المقارنة التي ركزنا فيها على "مكوّنات الحدث الحربي" (السلطة ـ البطل ـ المسار البطولي ـ الهدف) فوجدنا الملحمتين متطابقتين تستعملان القوالب الملحمية نفسها.

وإذا كنا قد توصلنا إلى إثبات الطابع الملحمي لـ"قصة الملك سيف التيجان" وفق المقاربات التي اعتمدناها، فإننا ندرك الحاجة إلى التعمّق أكثر في مفهوم "الملحمة"، فهي بما تمزج من أساطير مع التاريخ، إنما تتموقع في التاريخ وتتعالى عليه كما يرى جان دوريف، وحتى إن لم تكن الملاحم متداولة إلا في بعض المجتمعات اليوم، فإنها تواصل في تغذية الإبداع الأدبي بأساليب مختلفة[1]؛ ومهما تكن الملاحم، والعصور التي تنتج فيها، فإن الخاصيّات التي تميّزها كجنس أدبي، إنما هي نتائج طبيعية لوظيفتها الأساسية، لذلك تتقاطع في بنياتها، وتتشارك ثوابتها، رغما عن تعارض المصالح بين المجتمعات، فماذا لو وضعنا "قصة الملك سيف التيجان" قلب إشكالية "الأنا والآخر" (العالمي والخصوصي) ضمن مدوّنة من الملاحم مختلفة؟ ألا يمكن أن تعيد ترتيب العلاقات الثقافية ـ البينية بين مختلف منتجي الملاحم؟

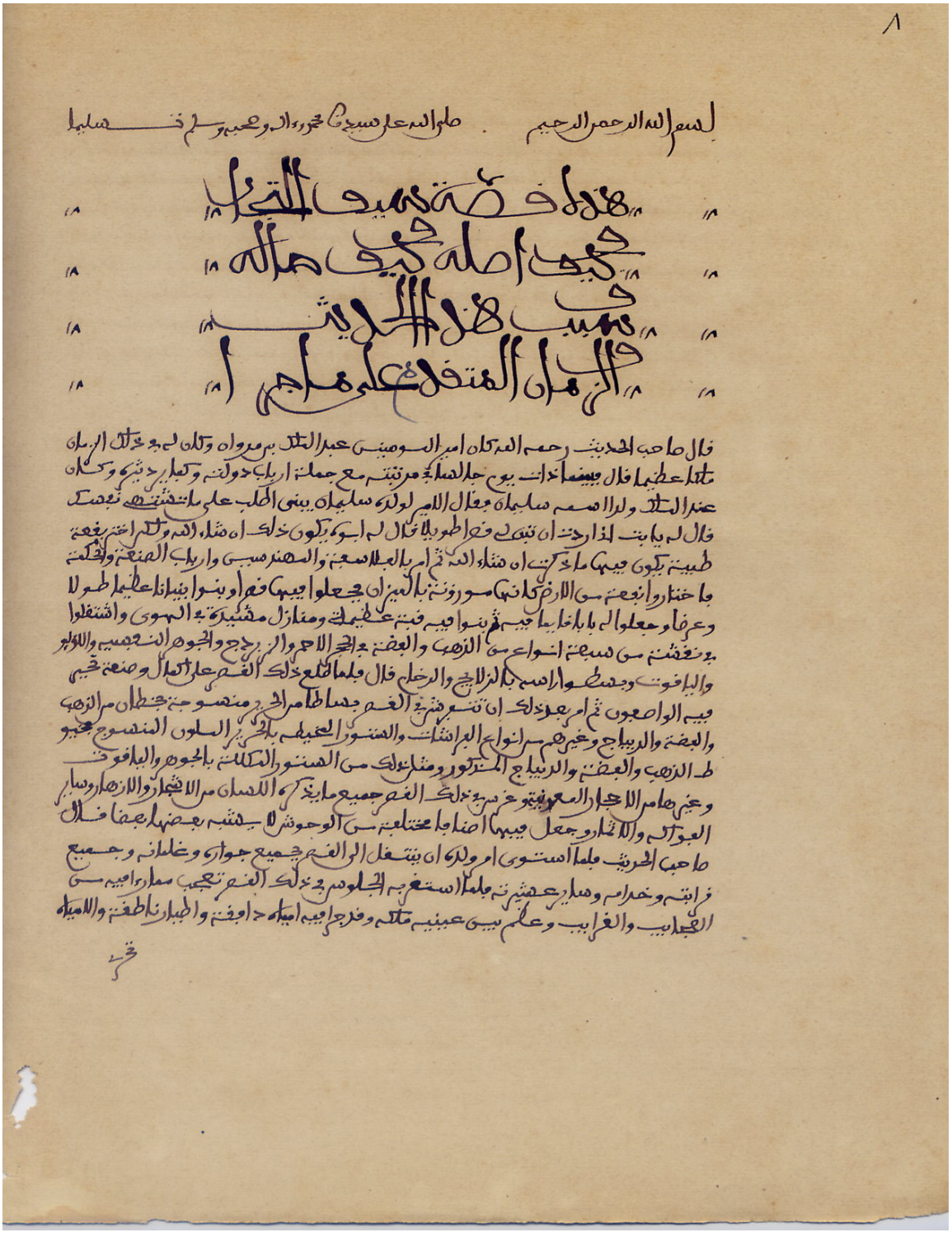
[1] - Jean Derive; Ibid; P 259.

هناك سؤال آخر له أهميته، وهو المتعلق بـ"المرجعيات الملحمية" ضمن مختلف المقاربات النقدية؛ فقد كان سائدا ـ على سبيل المثال ـ أن الأدب العربي لم يعرف الملاحم، باعتبار أن الأدب الشعبي العربي الشفاهي لم يكن يعدّ أدبا، كما أن النموذج الملحمي لم يكن قد خرج عن الأطر التي كرستها الدراسات الغربية؛ ولكن المنحى المقارني الذي انتهجته الدراسات الأدبية بعد اكتشاف نماذج لملاحم سابقة تاريخيا على النموذج الهوميري، كان فاصلا في إلغاء فكرة "النموذج الأصلي" التي سادت لقرون طويلة، لتنتقل "الثوابت الأجناسية" لـ"الملحمة" من التمييز الكلاسيكي الذي يركز على "السّرد بأبيات شعرية" و"البدائية"، إلى آفاق مفتوحة على الوظائف والخلفيّات المؤسّسة للمنتَج الملحمي، ويبدأ التّفكير في بناء "نموذج كوني" للملحمة، وهو ما يعني أن إشكاليّة "الملحمة" انتقلت إلى حقول دراسات جديدة مع توسّع المدونة، فهل يمكن القول بثبات الضروريات الأجناسية في حقل أدبي دأبه التغيّر؟ ألا يمكن أن تضيف الملاحم العربية سمات جديدة إلى النموذج العالمي؟ ثم.. ما هي طبيعة تطور المرجعيات الملحمية ضمن النظرية الأجناسية؟ هل تخضع للمدونة وحدها أم أنها يمكن أن تكون لها خلفياتها التي تؤسس عليها مواقفها من المدونة؟

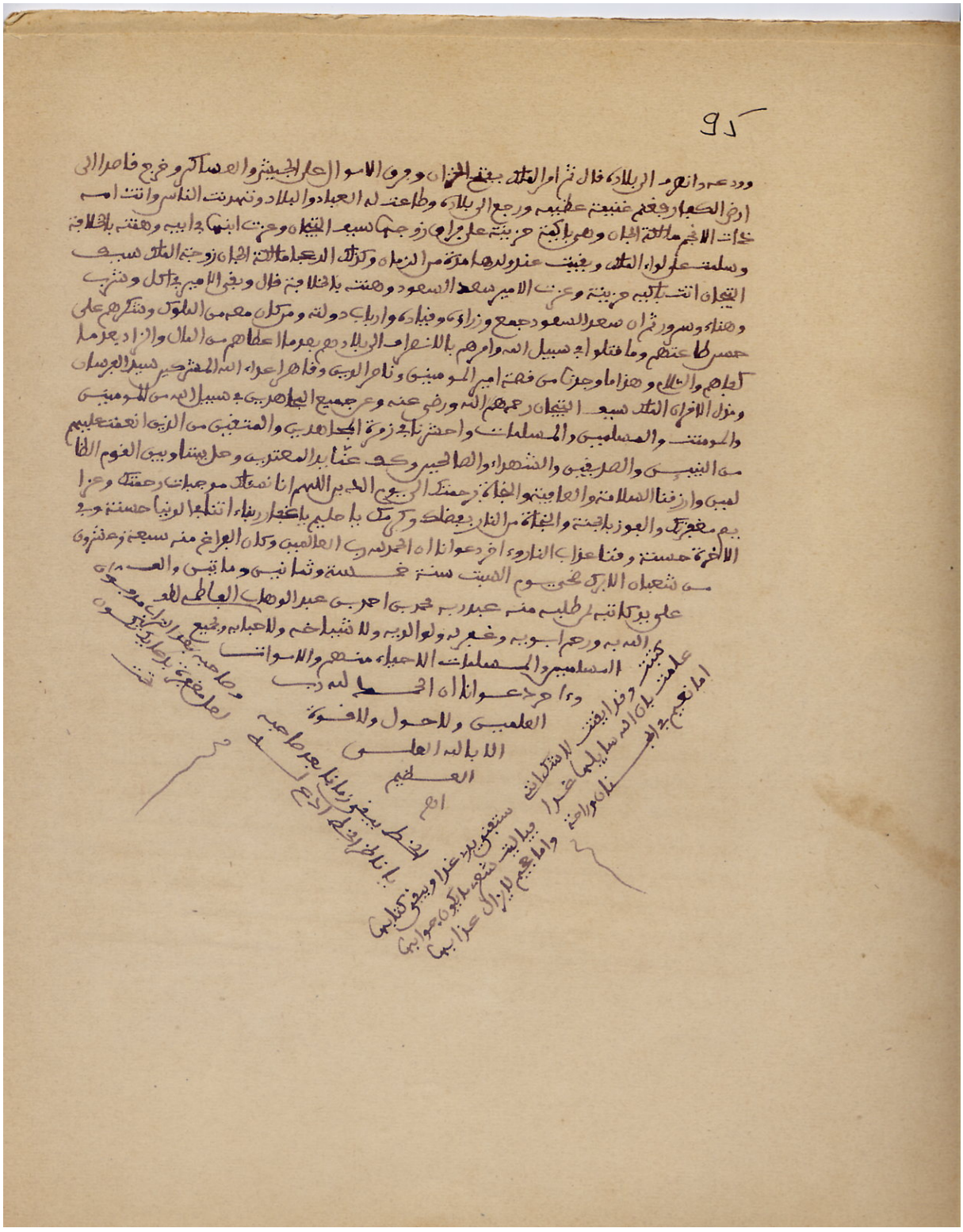
إن هذه الاسئلة تبدو لنا مشروعة، ما دامت "قصة الملك سيف التيجان" استجابت للمرجعيات العالمية كما هي لحدّ الآن، ولعلها تضيف إليها شيئا، لأن المستقبل مفتوح على كل القراءات.

ملحق

- **صور مخطوط ندرومة (تحقيق مريبعي)**

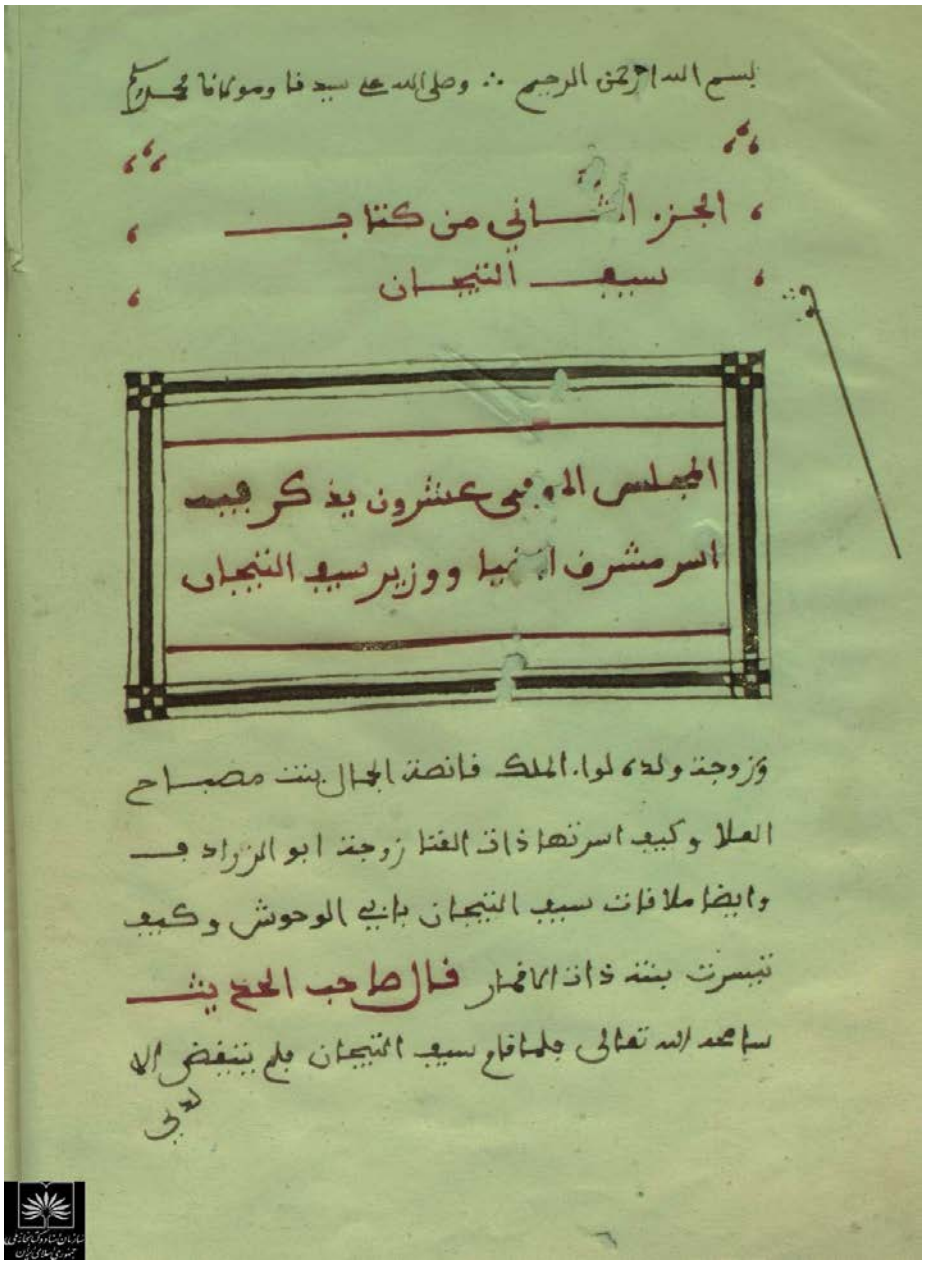


الصفحة الأولى من المخطوط



الصفحة الأخيرة من المخطوط

- **صور مخطوط "كتابخانه" طهران**



بسم الله الرحمن الرحيم ∴ وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد

الجزء الثاني من كتاب

سبب النيجان

المجلس الحادي عشرون يذكر فيه

اسر مشرف النبيا ووزير سبب النيجان

وزوجته ولدة لوا الملك فانصة الجمال بنت مصباح

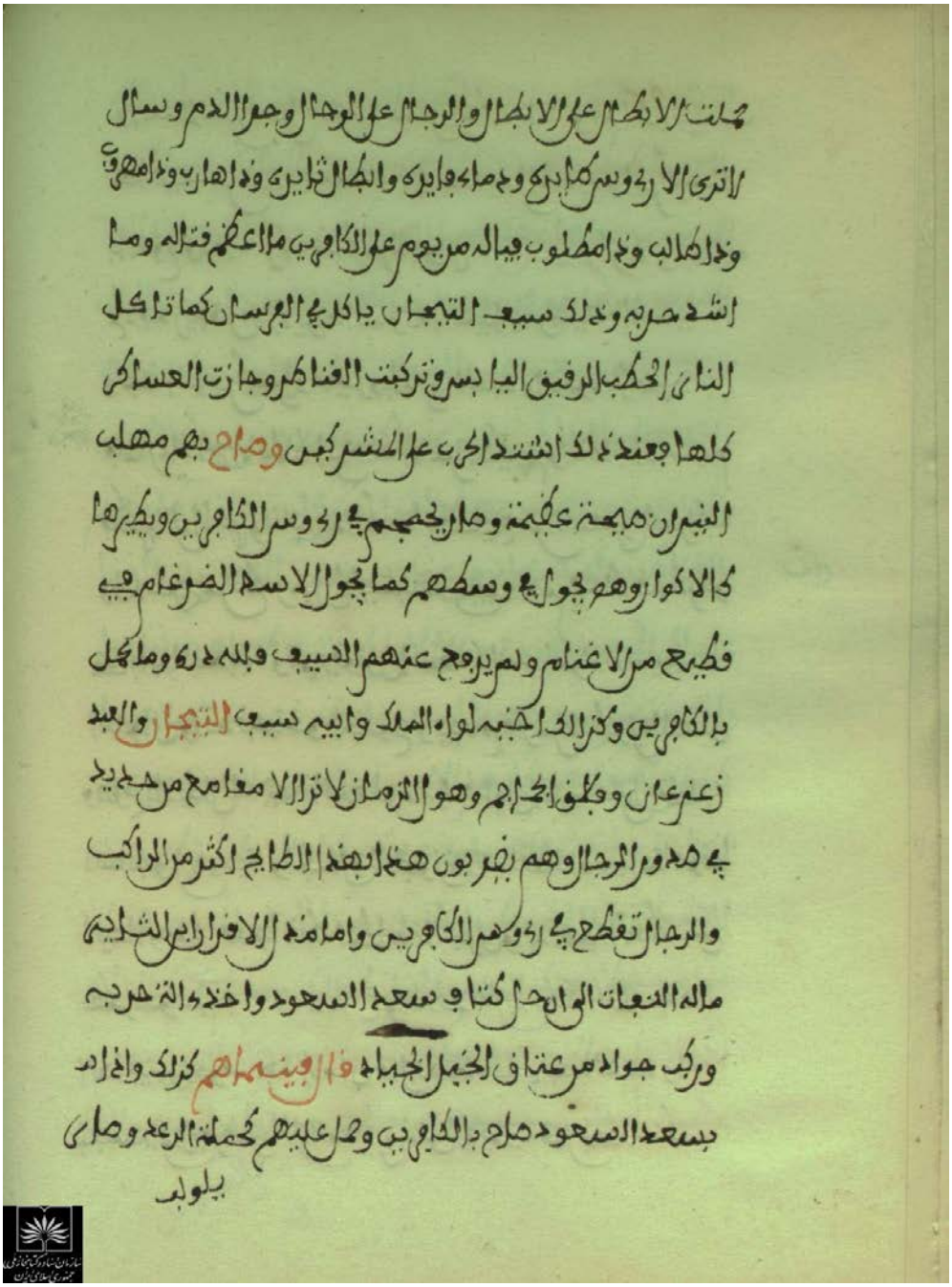
العلا وكيف اسرتها ذات الفتا زوجة ابو المزراد في

وايضا ملاقات سبب النيجان بابي الوحوش وكيف

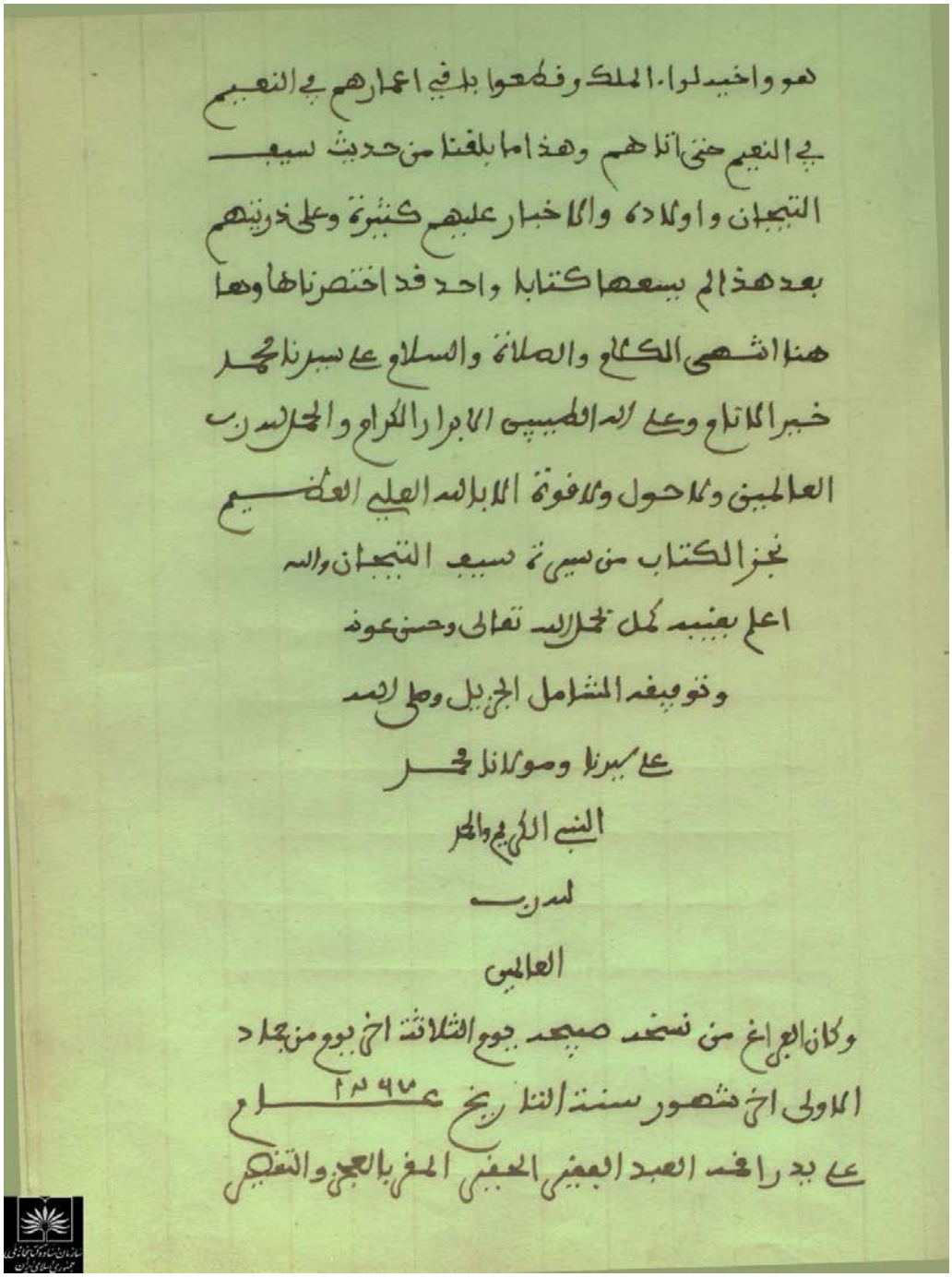
تيسرت بنته ذات الاخمار فال صاحب الحج يث

سا محمد الله تعالى فلما قام سبب النيجان فلم ينفض الا

الصفحة الأولى (الجزء الثاني) مخطوط طهران



الصفحة 162 (الجزء الثاني) مخطوط طهران


هم واخيد لوا الملك وفلحوا بلدهم في اعمارهم في النعيم
في النعيم حتى اتاهم وهذا ما بلغنا من حديث سيف
التيجان واولاده والاخبار عليهم كثيرة وعلى ذريتهم
بعد هذا لم يسعها كتاب واحد فد اختصرناها وها
هنا انتهى الكلام والصلاة والسلام على سيدنا محمد
خير الانام وعلى اله الطيبين الابرار الكرام والحمد لله رب
العالمين ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم
تم الكتاب من سيرة سيف التيجان والله
اعلم بغيبه كمل بحمد الله تعالى وحسن عونه
وتوفيقه المشامل الجزيل وصلى الله
على سيدنا ومولانا محمد
النبي الكريم والمه
لله رب
العالمين
وكان الفراغ من نسخه صبحه يوم الثلاثة اخ يوم من جماد
الاولى اخ شهور سنة الثلاثين بعد ١٢٩٦ عام
على يد راقمه العبد الفقير الحقير المغرم بالعجز والتقصير

الصفحة الأخيرة ـ 297 ـ (الجزء الثاني) مخطوط طهران

- **أهم شخصيات "قصة الملك سيف التيجان"**

الشّخصية	الدّور
عبد الملك بن مروان	• شخصية تاريخية من خلفاء بني أمية، تروي السيرة أنه ابتنى لولده سليمان قصرا منيفا.
الأمير سليمان	• ابن عبد الملك بن مروان، وهو الذي طلب من وزيره أن يأتيه بعالم من علماء خبر الزمان، بعد أن ضاق صدره واشتغل باله.
أبو خزيمة بن زين العابدين	• هو راوي قصة "سيف التيجان" للأمير سليمان بن عبد الملك.
الملك شرحبيل	• بن سليمان بن عبد شمس بن قضاعة بن نعمان بن يعقوب بن سكسك بن وائل بن جبر بن قحطان بن هود بن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم الخليل؛ وهو ملك ذو طاقة ونجدة، وهو والد سيف التيجان. وصاحب أرض "الباسقات".
عمر الأنجاد	• (ابن قائد الأعلام)؛ وزير الملك شرحبيل، كان على رأس الجيش الذي سار إلى خطبة صاعقة الحروب من جار العلمين، وقتل في اليوم التاسع في مبارزة مع الملك سيف الصوادم الذي حاصر أرض الباسقات لاحتلالها.
جار العلمين	• (ابن سيد الشجعان) ملك أرض النجاس ومعدن الرصاص، والد "صاعقة الحروب" التي تزوجها الملك شرحبيل وأنجب منها سيف التيجان.
ليث القصور	• (ابن سيد الأقران) أحد جنود الملك شرحبيل، وهو صاحب مقترح خطبة "صاعقة الحروب" للملك، ورافق عمر الأنجاد للخطبة.قتل في الطريق خلال معركة مع الأسد العائق.(حصن جبل المقامع).
الهول الفائق وأخوه الأسد العائق	• يملكان حصنا ليس به من يؤمن بالله، كان في طريق عمر الأنجاد وليث القصور إلى أرض النجاس ومعدن الرصاص، لخطبة صاعقة الحروب؛ وقد قتل الأسد العائق في المعركة من طرف عمر الأنجاد، أما الهول الفائق فقد أسلم، وتركه الأنجاد أميرا على "حصن جبل المقامع" بعد أن فتحه.

صاعقة الحروب	• ابنة جار العلمين التي خطبها عمر الأنجاد للملك شرحبيل، وهي والدة سيف التيجان.
الملك البرهان	• شقيق الملك شرحبيل، خرج في ثلاثة جيوش لاستقبال عمر الأنجاد، تلبية لطلب أخيه شرحبيل الذي قلق من إبطاء مرسليه إلى أرض النجاس ومعدن الرصاص، و"البرهان" هو الذي أطلق اسم "سيف التيجان" على ابن أخيه.
عاصم النجا	• (ابن رافع) وجد سيف التيجان ومرضعته في المغارة، بعد عشرة أيام، وكان عثوره عليهما مصادفة حيث دخلت عليهما المغارة، غزالة يتبعها السلاق (جمع سلوقي)، فأخذهما معه، وتولى تربية سيف التيجان بموافقة زوجته ابنة عمه. وأطلق عليه اسم "عامر الفلا". وهو من
سيف الصوارم	تحالف مع شرحبيل في حرب سيف الصوارم وابنه حسام الملك.
حسام الملك	• ملك كافر، لما علم بأن شرحبيل على عداوة مع صهره جار العلمين، وأخيه البرهان، وأن الملوك انفضوا من حوله بسبب ما حدث مع سيف التيجان، طمع في احتلال أرض الباسقات؛ فزحف عليها وحاصرها. وانتهت المعركة إلى إسلامه.
الزبرقان بن أواري	• (ابن سيف الصوارم) التقى بسيف التيجان (عامر الفلا) في مبارزة قوية انتهت بإعلان إسلامه. وهو من أطلق سراح الملك شرحبيل من الأسر، وطلب منه العفو. ثم تولى منصب وزير أعظم لدى سيف التيجان. (سيف الصوارم تنازل عن الوزارة).
كاشف الغمرات	• ملك ظالم، صاحب أرض الجماد وقصور الذهب؛ شكاه كاشف الغمرات إلى سيف التيجان؛ وكان الزبرقان قد هاجم أرض البحرين بخمسين ألف من الفرسان يقودهم "الهول الصاعق".
فاضحة الجمال	• (ابن تاج الملك) ملك أرض البحرين، له ابنة اسمها نائلة الحروب، أراد الزبرقان أن يتزوجها فمنعه عنها ورفضته هي كذلك، فهاجم الزبرقان أرض البحرين وعذب ملكها واختطف ابنته.
الأسد الغائظ	• (ابنة الزبرقان)، تقيم في قصور الذهب، استقبلت سيف التيجان، وأعلمته أنها مسلمة مثله، فحل مكانها في مبارزة سيف المنايا، ثم تزوّجها.
	• (ابن الرقاب)؛ صاحب أرض التمائل: خطب فاضحة الجمال،

	فرفضته، لذلك أقسم أن لا ينام حتى ينتقم منها. والتقى سيف التيجان حين كان متخفيا مع فاضحة الجمال.
الهول الفاضح	• قائد جنود الزبرقان.
نائلة الحروب	• (ابنة كاشف الغمرات)؛ كانت أسيرة عند فاضحة الجمال ابنة الزبرقان؛ وقد خطبها سيف التيجان من والدها، وزوجها له بعد سبعة أيام من زواجه بـ"فاضحة الجمال".
الشمس الضحى	• جارية تشتغل بالغناء عند فاضحة الجمال، وقد غنت في سهرة التقى فيها سيف التيجان، كاشف الغمرات، نائلة الحروب، بعد أن كشفت لهم فاضحة الجمال أنها علمت بأمر تخفّيهم منذ أول لقاء لها معهم.
سيف المنايا	• تدخّل لما حاصرت جيوش "الباسقات" بلاد الزبرقان، وطلب منه أن يزوجه فاضحة الجمال مقابل تخليصه من سيف التيجان؛ ولكنه قتل في أول مبارزة معه.
رأس الأسد	• ملك ظالم يحكم بلادا على حدود بلاد الزبرقان، كان يريد الزواج من فاضحة الجمال، ويهدد والدها، لذلك طلب الزبرقان من سيف التيجان محاربته، قبل التنقل إلى أرض سيف المنايا.
قانصة الليوث	• (ابنة سيف المنايا)؛ ألقت القبض على سيف التيجان، وتوعدت بقتله على رأس الأشهاد، ولكنه فرّ منها بإلقاء نفسه في نهر.. وبعد المعركة التي دامت عشرة أيام على أبواب ممكلة والدها سيف المنايا، أسلم الجميع، وتزوجها سيف التيجان.
جدار العين	• وزير في مملكة أرض الرعد (أرض سيف المنايا)، وهي مملكة تنبأ لها كاهن بأن هلاكها يكون على يد رجل يخرج من العين، وهو ما حدث مع سيف التيجان الذي خرج على النسوة من الماء وهن يغسلن الثياب. والوزير جدار العين هو المكلف بحراسة العين.
بدر الصباح	• أميرٌ أقسم بأن يتعاون مع سيف المنايا ويأتي برأس سيف التيجان (روى قصته الوزير جدار العين).
ليث القصور	• مقاتل شجاع معجب بنفسه، التقاه سيف التيجان حين كان مع الوزير جدار العين ومرّ بهما ألف فارس، فدعا ليث القصور بإعجاب إلى المبارزة، وتصدى له سيف التيجان، ولم يقتله إكراما لجدار العين.
ابن عم قانصة الليوث	• لم يسمه الراوي، واكتفى بالقول أنه حل في بلاد سيف المنايا،

	وطلب الملك رأس سيف التيجان مهرا لابنته، واقترح على ابن عمها أن يبارزها، لأنها بارزت سيف التيجان عشرة أيام دون أن يغلبها أو تغلبه، فتصدى لها، وقسمته نصفين.
الضخضاخ	• أسود ضخم، أقبل في جيش بعد نهاية الحرب مع سيف المنايا وقانصة الليوث، وهو صاحب قصور الرياح وجبال الصفاح، له ابنة اصطحبها على هدوج فوق ناقة اسمها غاصبة الجمال. أراد أن يأخذها عنوة عبد يسكن في جبل البروق.
هول المنظر/هول الزمان	• عبد أسود أراد اختطاف غاصبة الجمال ابنة الضخضاخ، وتبارز مع سيف التيجان الذي هب إلى نجدة الضخضاخ، وقد أسلم عندما غلبه سيف التيجان، وكان قد سمع ببشرى الكهان به من قبل.
غاصبة الجمال	• (ابنة الضخضاخ)؛ تزوجها سيف التيجان بعد نهاية الحرب مع العبد الأسود.
شمس الإكليل	• (ابنة قائد الخمسين)؛ صاحب مدينة الأبواب، التقت سيف التيجان بعد نهاية معركته مع العبد الأسود (هول الزمان أو هول المنظر).
مذل الأقران	• (فارس النعمان)؛ صاحب قصور المدائن، التقاه سيف التيجان في وادي الأزهار، حين خرج إلى البحث عن شمس الإكليل التي اختفت عنه. وقد أُخرج مذل الأقران من ملكه بسبب عبد أسود اسمه فلاق الجماجم (جبل الأكام)، ويجاوره الملك قائد الخميس ابن براهم صاحب "باب الأبواب".
فلاق الجماجم	• عبد أسود، خطب شمس الإكليل من قائد الخمسين، فاشترط عليه في المهر قصر مذل الاقران؛ وقد وجده سيف التيجان في قصر قائد الخمسين. وبعد هجوم جيوش "الباسقات" على المدينة، اقترح على قائد الخمسين أن يلتحقا بصفوف سيف التيجان.
ذات الغنى	• (زوجة أبي الزرادف)؛ العجوز(ة): كانت تقاتل سيف التيجان طول اليوم، وتحضر له الأكل في المساء، حين كان في جبل الآكام يريد لقاء فلاق الجماجم. ولها ابنان أولهما المكار والثاني القادر، وقد قتلت ذات الغنى في معركة "طود الأهوال بن طارق".
بهجة السرور	• (ابنة ذات الغنى) قتلها سيف التيجان، وهو يعتقد أنها فارس، لأنها

	جرحته في فخذه بعد أن تغلب على والدتها. وقد بدأت ذات الغنى وزوجها أبو الزرادف يلاحقان سيف التيجان، ولحقا به حين كان في "مدينة الابواب" (باب الأبواب) وأعلنا أنهما أسرا أباه وأمه (شرحبيل وصاعقة الحروب).
قائد الخمسين	• عرض أن يزوج ابنته على من يغلب فلاق الجماجم، فهو لم يكن يريد تزويجه شمس الإكليل لأنه عبد أسود. وبعد أن حاصرته جيوش "الباسقات"، أعلن إسلامه على خطى فلاق الجماجم. وفرّ أبو الزرادف مع زوجته ذات الغنى.
ابن النائم	• بواب "مدينة الأبواب"، فتح الباب لفلاق الجماجم وهو يحسب أنه خارج لمبارزة سيف التيجان، فإذا به يعلن التحاقه بصفوفه.
سائل الحروب	• صاحب قصور الرايات وأرض الذروع. أقام مهرجانا ليحتفي بوقوع شمس الإكليل زوجة سيف التيجان في أسره، بعد أن أحضرها له أبو الزرادف وزوجته ذات الغنى، وهاجم سيف التيجان الجموع لينقذ زوجته، وهنالك التحق به فلاق الجماجم وهول الزمان، فتفرق شمل الجميع، وقتل سيف التيجان سائل الحروب، ودخل أهل المدينة في الإسلام.
فحم الماجوج وقبس النيران	• أخوان يقيمان بجانب أرض "سيل الحروب"، وسيف التيجان رأى بأن أبا الزرادف وذات الغنى أخذا شمس الإكليل إليهما بعد خطفاها.
لواء الملك	• (ابن سيف التيجان)؛ التحق بجيوش "الباسقات" في بلاد سائل الحروب بعد أن أسلمت، وهو ابن قانصة الليوث التي طلبت من سيف التيجان أن يزوجه، فعرض الأمر على قادته ووزرائه، فلم يأتوه بأي اسم لأميرة تستحق أن يتزوج منها ابنه، وإذا بتابوت يطلع من البحر، وجدوا فيه صورة "قانصة الجمال" بنت الملك "مصباح العلا"، وهو يقيم في جزيرة، أقسم سيف التيجان أن يسافر إليها ويأتي بها لابنه.
مصباح العلا	• ملك جزيرة الياقوت، والد قانصة الجمال، مرسل التابوت عبر البحر إلى سيف التيجان.
قانصة الجمال	• (ابنة مصباح العلا) سعى سيف التيجان إلى خطبتها لابنه، وقد تزوجها لواء الملك حين كان في رحلة البحث عن والده، ودخل إلى

	جزيرة الياقوت، وأنجبت له سيف المنون.
الدعجاء/ ملكة الجان	• (بنت الهيان بن شعشعان بن مرة بن الحارث الأكبر) أنقذت سيف التيجان من الغرق حين كان مبحرا إلى خطبة قانصة الجمال؛ وتزوجها سيف التيجان بحضور مشايخ الجان.
ذات الأنجم	• جنية اختطفت سيف التيجان، حين وضعه بجزيرتها العفريت الذي كان يقله إلى أهله، عرضت الزواج على سيف التيجان، ولكنه أبى إلا أن يكون على سنة الله ورسوله. وقد تزوجها في الأخير.
القعقاع	• (بن حجر الصعب)؛ صاحب أرض المنارة ومدائن الأزهار، وهو ملك متوج على ثلاث مدائن، كل واحدة منها تمتد على ثلاثة فراسخ. وقد قتله سعد السعود بن سيف التيجان، وأمه ذات الأنجم.
مشرق الضياء	• صاحب أرض الأعلام، وله بنت تسمى مشرقة الجمال.
ليث الحمى	• (ابن جراع الدماء)؛ أسلم بعد أن غلبه سيف التيجان في المبارزة.
ذات الأقمار	• (بنت القعقاع صاحب أرض المنارة، كانت زوجة سيف التيجان، قانصة الليوث وأبوها سيف المنايا في قصرها، وقد اختطفتهما العجوز ذات الغنى، وسلمتهما إلى القعقاع. واحتالت عليهما ذات الأقمار، لتعد مكيدة لسيف التيجان، وتلقي القبض عليه، وهو ما كان حين اقترب منها في مخدعها، فتعلق في مخلب طلسم؛ وقد قتلها سعد السعود وأمه ذات الأنجم.
سعد السعود	• (ابن سيف التيجان وذات الأنجم)؛ وهو من قتل (مع أمه) القعقاع وابنته ذات الأقمار، وتولى قيادة الدولة خلفا لوالده.
أسد الحروب	• صاحب مدائن النهرين، وهو ملك مسلم، له بنت اسمها "بدر الأفلاك" تقيم في "قصر العقبان" بوادي الريحان، وقد أرسل إلى سيف التيجان يطلب مصاهرته، لأن ملكا كافرا اسمه: "ذو الغمرات بن مسيل العبرات" أراد من أسد الحروب أن يزوجه ابنته عنوة.
بدر الأفلاك	• (بنت أسد الحروب بن زيد العالمين)؛ تبارزت مع سيف التيجان سبعة ايام، وفي اليوم الثامن، تدخل سعد السعود، وعرف من شجاعتها وفروسيتها ما دعاه إلى خطبتها والزواج منها.
ذو الغمرات	• (بن مسيل العبرات)؛ عبد أسود، ضخم الجثة، لا يؤمن بشيء، هجم على بلاد أسد الحروب لما سمع بأن بدر الأفلاك تزوجت من

	سعد السعود.. قتله سيف التيجان في مبارزة.
زعقان	• (ابن الشرود)؛ صاحب مغارة الأسود، وزوجته شجاعة اسمها "ذات البأس". أسلم عندما غلبه سعد السعود في النزال، وغلب عبده الذي سبق يريد أن يلقي عليه القبض، ولقد رافق زعقان سعد السعود إلى دارم الأهوال، فقتله وسلم رأسه لسعد الذي وكله بحماية الجواري اللواتي أسلمن.
قشعم الميدان	• (ابن سيد الفرسان)؛ صاحب أرض الريح، أرسل إلى تاج الملوك بن برقان يخطب منه ابنته، وهدده بالحرب إن هو رفض.
الملك بدر الأفلاك	• (لاحظ المحقق أن الاسم مكرر، وبيرون ذكر الاسم بأنه "تاج الأملاك بن مويسه بن برقان)؛ صاحب أرض المعاليق، له بنت تسمى "بدر البسائم"؛ حارب سعد السعود حتى تدخلت ذات الأنجم فقلبت موازين الحرب، ووقع أسيرا في يد ابنته وسعد السعود، ثم فرّ من الدهليز الذي سجن فيه بمساعدة ذات الغنى، وهي التي هربته إلى "طود الأطواد" صاحب أرض الدخان ومغائر النيران.
دارم الأهوال	• (ابن داهية الحروب)؛ صاحب قصور الجبال؛ اكتشف سعد السعود قصره حين كان مسافرا مع زعقان، فسقط في هوة ووجد نفسه بين الجواري اللواتي أخبرنه بأمر ملكهن، وقدم نفسه لهن على أنه صياد أفيال اسمه ظافر بن لاحق؛ وقد التقى سعد السعود عند قصره لدى عودته، وفرّ منه عندما عرف بخبره، ولكن قتله زعقان الذي لقيه هاربا فضربه بمقمع.
صنم المهبات	• (بنت باسط اللواء)؛ خطفها دارم الأهوال، وجاء ابن عمها وزوجها (مذل الأقران) لينقذها منه، فالتقاه سعد السعود على باب قصر دارم الأهوال، بطلب من الجواري، فغلبه وعرض عليه الإسلام فأسلم.
بدر البسائم	• (بنت تاج الأملاك) خطبها قشعم عنوة، ألقت القبض على سعد السعود، وقدم لها نفسه على أنه "ظافر بن لاحق"، وبقي عندها عشرة أيام حتى حلّ بهما قشعم الظالم، فحاربته، ثم حاربت جيوش سعد السعود بقيادة مذل الاقران والزعقان، وكان سعد يخرج متخفيا فيقاتلها ثم يعود إليها وهي لا تعلم، وتفطن له تاج الملك بفضل أخت بدر البسائم، وألقى عليه القبض، وتعرف عليه بواسطة ذات الغنى

طود الأطواد/طود الأهوال علقمة الحروب سعد الزمان ذات الذبول	(العجوزة)، وتم إنقاذ سعد السعود مع وصول جيوش المسلمين بقيادة فلاق الجماجم وهول الزمان، ولواء الملك، ودام القتال شهرا كاملا، حتى جاء الدعم من ذات الأنجم. وأسرت ذات البسائم أباها. وطلبت الزواج من سعد السعود فوافق سيف التيجان وزوجهما. • صاحب أرض الدخان ومغائر النيران، له بنت اسمها "سحر الأجفان"؛ بارزت سعد الزمان، فرأى منها الأهوال، ثم نازلها سعد السعود، فغلبها، وهجم عليه فارس، فرّ إلى البحر فلحق به، فظن المسلمون أنه مات. • صاحب أرض العجائب، ابنته "المكللة" أنقذها سعد السعود من العبد الأسود الذي كان يهم بقتلها. • (ابن سعد الشجعان)؛ صاحب أرض التمام وقصور الغمام: تحالف مع سعد السعود لقتال طود الأهوال. • بنت صعصعة الهواء بن برقان: جنية اختطفت سعد السعود حين كان يتابع الفارس في معركة طود الأهوال، وعرضت عليه الزواج، فتزوجها بحضور مشايخ الجان، وبعد مدة أعادته إلى أهله الذين كانوا يظنون أنه مات، وكان سيف التيجان مريضا عند عودة ابنه، فولاه المملكة، وجعل أخاه لواء الملك وليا لعهده. • نشير إلى أن هناك شخصيات تركها الراوي بدون أسماء، لأن الحاجة إليها كانت ظرفية، ومنها البشير الذي أرسله الملك البرهان إلى أخيه شرحبيل يبلغه بوصول عمر الأنجاد وصاعقة الحروب؛ والخدم الذين امروا بأخذ سيف التيجان لقتله بعد الرؤيا، إضافة إلى الجارية مرضعة سيف التيجان؛ كما أن هناك أسماء لم نر حاجة في إثباتها هنا لأنها لا تهم كثيرا في المسار العام للسرد.

المصادر والمراجع

• المصادر

1. مريبعي، شريف، **سيرة الملك سيف التيجان** (تحقيق)، نسخة رقمية غير موافقة للمطبوع.
2. قصة الملك سيف التيجان (الجزء الثاني)؛ مخطوط من المكتبة الوطنية الإيرانية، مسجل تحت رقم: 30005.
3. E.J.Delécluze; **Roland ou La Chevalerie**; Jule LABITTE: Libraire-Éditeur; 1845.
4. M.C.LYONS; **The Arabian epic**: **Heroic and oral story-telling**; Univesity of Cambridge Oriental Publications; 1995.
5. Perron, Nicolas; **Glaive des Couronnes**_Roman traduit de l'arabe- Benjamin Dupart-Libraire de l'institut, de la Bibliothèque Impériale et du Sénat- Paris- 1862.

• المراجع

1. إبراهيم، عبد الله؛ **المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات؛** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 2003.
2. ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي، **كتاب القصاص والمذكرين**، تحقيق محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، الطبعة الثانية، 1988.

3. ابن خلدون، وليّ الدين عبد الرحمن بن محمد؛ **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق: عبد الله الدرويش، دار يعرب، دمشق، الطبعة الأولى، 2004.
4. أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق د.إبراهيم حمادة . مكتبة الأنجلو مصرية . بدون طبعة . 1983.
5. بورايو، د.عبد الحميد، **الأدب الشعبي الجزائري**، دار القصبة للنشر، 2007.
6. تشادويك، نورا.ك وجيرمونسكي، فكيتور؛ **ملاحم آسيا الوسطى**، ترجمة رباب ناصيف، منشورات وزارة الثقافة السورية، بدون طبعة، 1995.
7. تودوروف، تزيفيتان، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1996
8. رونيه ويليك وأوستين وارن . **نظرية الأدب** . تعريب د.عادل سلامة . دار المريخ، الرياض . بدون طبعة . 1992.
9. الزركلي، خير الدين: **الأعلام**: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين؛ دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشرة، أيار - مايو 2002.
10. سيدي صالح، حياة، **اللجان البرلمانية الفرنسية وقضايا الجزائريين . 1871 . 1895**؛ دار الهدى، عين مليلة، 2012.
11. شافير، جان ماري؛ **ما الجنس الأدبي؟**؛ ترجمة الدكتور غسان السيد؛ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق . سوريا . بدون طبعة ولا تاريخ.
12. عجينة، محمد؛ **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**؛ دار الفارابي - لبنان، الطبعة الأولى، 1994.
13. كاظم، نادر؛ **تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2004.
14. الكعبي، ضياء؛ **السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل**؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2005.

15.لالاند، أندريه، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تعريب خليل أحمد خليل، الجزء الثاني، منشورات عويدات ـ بيروت ـ باريس، الطبعة الثانية، 2001.
16.النويري، محمد بن قاسم؛ **الإلمام بالإعلام فيما جرت به الأحكام والأمور المقضية في وقعة الإسكندرية**، تحقيق: عزيز سورال عطية، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، 1970.
17.هوميروس، **الإلياذة**، ترجمة: سليمان البستاني، كلمات عربية للترجمة والنشر ـ القاهرة، بدون طبعة، 2012.
18.هيغل، جورج ويلهلم فريدريش، **المدخل إلى علم الجمال** . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة للطباعة والنشر . الطبعة الثانية . 1988.

• مراجع أجنبية

1. Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch; **Esthétique et théorie du roman**; Gallimard; 1978.
2. Blain; Michel; **Douze mythes qui ont fondé l'Europe**: une table ronde de grands récits; Harmattan, 2007.
3. Bruno **Méniel**; **Renaissance de l'épopée**: la poésie épique en France de 1572 à 1623 - Librairie Droz – 2004 .
4. Canvat, Karl; **Enseigner la Littérature par le Genre**: Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire, De Boek-Duculot, 1999.
5. Delcroix, Maurice; **Méthodes du texte**; De Boeck-Département DUCULOT- Paris, Bruxelles; 1er édition; 1995
6. DERIVE; Jean; **L'Epopée** – Edition KARTHALA – 2002.
7. Diouf, Jean-Léopold; **Le Cultivateur et le Djinn**: **Contes Bilingues wolof–français**; L'Harmattan; 2008.
8. FÉRAUD; Charles; **LES INTERPRÈTES DE L'ARMÉE D'AFRIQUE** - A, JOURDAN, LIBRAIRE—ÉDITEUR – 1876.
9. GÉNIN; François; **Introduction à la Chanson de Roland**; Imprimerie Nationale-Paris; 1850.

10. KESTELOOT; Lilyan (et Bassirou Dieng); **Les épopées d'Afrique noire** – Editions KARTHALA et UNESCO – 2009.
11. Lee, Nam-Seong; **Identité langagière du genre**: **Analyse du discours éditorial**; L'Harmattan; 2003.
12. Madelenat; Daniel; **L'ÉPOPÉE**; Presses Universitaires de France; 1er édition; Avril: 1986.
13. Marouf; Nadir Faouzi et Adel; Khédidja; Actes du Colloque: "**Quel Avenir pour l'Anthropologie en Algérie**"; Timimoun - Novembre 1999; Coordonnés par:; Édition CRASC. 2002.
14. O.Ducrotm; T.Todorov; **Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du language**; Édition du Seuil; 1972.
15. Pouillon; François; **Dictionnaire des orientalistes de langue française**; Karthala; 2012.
16. Saulo Neiva; **Désirs et débrits d'épopée au XXe Siècle**; Peter Lang SA, Éditions Scientifiques Internationales; 2009.
17. Seydou, Christiane; **Profils de femmes dans les récits épiques peuls (Mali–Niger)**; Éditions Karthala; 2010.
18. Stanonik, Marija; **Le Folklore littéraire**: **Approche pluridisciplinaire d'un phénomène syncrétique**; Traduit par: Florence Marks; L'Harmattan; 2009.
19. Vignes; Sylvie; **Chemins ouverts**: **mélanges offerts à Claude Sicard**; Presses Universitaires du MIRAIL; 1998.
20. Voltaire; François-Marie Aroue; **La Henriade**.. **Poëme par Voltaire avec les Notes suivi de L'essai Sur la Poèsie Epique** – édition STEREOTYPE – 1815.

• مجلات عربية

1. حوليات التراث؛ جامعة مستغانم، العدد 03 ـ 2005.
2. عالم الفكر، وزارة الإعلام الكويتية . المجلد السادس عشر . العدد الأول، أبريل . مايو . يونيو . 1985.
3. معالم، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، العدد 02 . شتاء 2010.
4. "المورد"؛ دار الشؤون الثقافية العامة، العراق؛ العدد 03، 2000.

• مجلات أجنبية

1. **Le Correspondant** ; (Revus Critique); Charles Douniol, Libraire-Éditeur; Volume 58; 1863.
2. **Lettre trimestrielle**, Société des Études saintsimoniennes – N 19 Paru en Juillet 2006.
3. **Revue Africaine**; Volume: 83; Année: 1939
4. **Revue de L'Orient**; L'Algérie et des Colonies; Volume N 14; de Juillet a décembre 1862.

• مواقع ومجلات رقمية

1. **Vox-Poetica**: http:// www.vox-poetica.com - Auteur: Florence Goyet Titre: L'Epopée - Date de publication: 25/06/2009.
2. **Revue de livres**: http://revue.de.livres.free.fr/.
3. **wikipedia**; http://fr.wikipedia.org/
4. موقع المفكر **محمد عابد الجابري**: http://www.aljabriabed.net/

الفهرس

- مقدّمة.....أ
- تمهيد..... 10

الفصل الأوّل

الملحمة.. والمرجعيّات الملحميّة.....20

- "الملحمة" في التاريخ..... 22
- المرجعيات الملحمية..... 33
- أصناف الملاحم..... 42

الفصل الثاني

الطبيعة الأجناسية لقصّة الملك سيف التّيجان.....52

- قصة الملك سيف التيجان..... 54
- "سيف التيجان".. رواية أم ملحمة؟..... 67
- المرجعيات الملحمية في"قصة الملك سيف التيجان" 76
- التصنيف الملحمي لـ"قصة الملك سيف التيجان"..... 102

الفصل الثالث

الثّوابت والمتغيّرات بين "قصة الملك سيف التّيجان" و"أنشودة رولاند" 105

- الثّوابت بين "سيف التيجان" و"رولاند"..... 108
- المتغيّرات بين الملحمتين..... 118
- خاتمة..... 132

ملحق..... 135

- **صور مخطوط مربعي 136**
- **صور مخطوط "كتابخانه" طهران 138**
- **أهم شخصيات "قصة الملك سيف التيجان" 141**

المصادر والمراجع 149

الفهرس 154