دراسات قَدْمُس (7)

الزير سالم

البطل بين السيرة والتاريخ والبناء الدرامي

ممدوح عدوان

تصوير أبو محمد تنسيق جمال حتمل

قَدْمُس للنشر والتوزيع

دراسات قدمس (7): الزير سالم البطل بين السيرة والتاريخ والبناء الدرامي
تأليف: ممدوح عدوان
تصميم الغلاف: نبيل المالح
إخراج: ناهلة الكايد (قَدْمُس للنشر والتوزيع)
الطبعة الأولى: (2002 م) - جميع الحقوق محفوظة©

قدمس للنشر والتوزيع
دار المهندسين (0905) - الفردوس
ص. ب: 6177
دمشق، سورية
هاتف: 222 9836 (11- 963+)
براق: 224 7226 - 442 7393 (11- 963+)
بريد إلكتروني: cadmus@net.sy

التوزيع خارج سورية:
شركة قَدْمُس للنشر والتوزيع (ش. م. م)
شارع الحمرا- بناية رسامني
ص.ب: 113/6435
هاتف: 750 054 (1- 961+). براق: 750 053 (1- 961+)
بريد إلكتروني: alfurat@inco.com.lb

يمكن الاطلاع على كتب الدار ومنشوراتها في صفحة الدار على (الشبكة): www.cadmus-books.com.
ولابتياع إصدارات الدار على الشبكة انظر: www.alfurat.com

تأشيرة الرقابة: 70762 - بتاريخ 2001/10/16 م

ممدوح عدوان

الزير سالم

البطل بين السيرة والتاريخ
والبناء الدرامي

المحتوى

تقديم وتنويه 7
معلومات خاطئة 11
نحن والتاريخ 21
خصائص السيرة الشعبية 27
مناقشات واتهامات 41
الدراما والتراث 45
معركة خزاز 49
الدينّ 63
إسقاط؟! 71
من هي البسوس؟ 73
مقتل كليب 81
شخصية الزير 87
اللغة 97
النهاية 99
قبل الختام 105

الخاتمة 111
الهوامش 119

تقديم وتنويه

الجدل الذي دار على صفحات الصحف والمجلات وفي الندوات التلفزيونية حول مسلسل ‹الزير سالم› نقل هذا المسلسل من كونه مادة ترفيهية تنتهي عند (يعجبني أو لا يعجبني) إلى كونه مادة ثقافية يحتاج نقاشها إلى مرجعية معرفية.

كانت النهاية التي انتهى إليها الزير سالم في المسلسل من أكثر الموضوعات المثيرة للجدل. فالسيرة الشعبية تنتهي عند انتصار الزير وتمكن الجرو من قتل خاله جساس وإذلال بني بكر.

ولكن التاريخ لا يتوقف عند المزاج الشعبي التي تتفاعل معه السيرة.

(عنتر) والزير وأبو زيد أكثر الشخصيات البطولية تردداً على ألسنة الناس، حتى في الأمثال والأغاني. وقد استفاد كثيرون من كون اسم الزير سالم شائعاً بين الناس ليدّعوا ادعاءات معرفية غير دقيقة.

ولنقف عند السيرة.

إنني واثق من أن سيرة الزير لم تعد تُقرأ في المقاهي منذ نصف قرن على الأقل. كما أن نسبة من قرأها من الأجيال

الجديدة ضعيفة جداً. التقط البعض الاسم من الثقافة العامة الشائعة على الألسن، والبعض الآخر قرأ شيئاً عنها في الكتيبات التي تنشر للأطفال أو اليافعين عن أبطال التاريخ والسير. وربما حكى القصة جد أو جدة للأحفاد في سهرة معينة.

وهناك نسبة من الجيل القديم الذي جاوز الثمانينات من العمر ما تزال تحفظ مقاطع غنائية من السيرة في الصيغة الشعرية التي اسمها ‹المجرورينة›.

ولا شك أن هناك من قرأ عن حرب البسوس في كتب التراث. ولعل نسبة قليلة جداً قرأت السيرة في كتاب.

ولكن في الجدل الذي أثير في الصحف لم يبق أحد إلا ادعى أنه سمع القصة في المقهى، أو سمعها أبوه أو جده. وقد أوحي في المداخلات التي نشرت حول الموضوع أن الريف والأحياء الشعبية عندنا ما تزال تسهر على قصة الزير أو عنترة أو غيرهما علماً أن هذا انتهى من حياتنا منذ أكثر من نصف قرن على الأقل.

وسأحتاج إلى جهد آخر لكي أستطيع أن أفهم سبب هذا الادعاء المعرفي عن طريق السرد أو القراءة.

وأقول إنه ادعاء لأن المتقولين أوردوا أموراً ليست موجودة في كتب التراث، ولا في صيغ السيرة المطبوعة. بل أنكروا وتجاهلوا أحداثاً وشخصيات وردت في السيرة ذاتها وفي الكتب والمراجع، وبعضها ارتبطت فيه قصائد من ديوان الزير سالم نفسه حملت أسماء الأماكن والشخصيات والأحداث.

ففي ديوان الزير سالم قصيدة عن المقايضة التي أجبر عليها التغلبيون بين الخيل والماشية. وفيه قصيدة عن اضطرار الزير سالم تزويج ابنته مقابل جلود الماعز. وفيه أيضاً القصيدة التي يتغزل فيها بالتغلبية وهو في الأسر، ثم يستطرد ليبكي فيها على من فقدهم من أعزاء وأصحاب.

بل ذهب بعضهم، وبينهم مثقفون يعتمد على ثقافتهم، إلى حد إنكار معركة (تحلاق اللمم) التي أُذل فيها الزير سالم واعتزل الحرب بعدها؛ وبالتالي فهم ينكرون شخصية الحارث بن عباد، وهو صاحب واحدة من أشهر قصائد التراث الشعري العربي في الجاهلية: (قربا مربط النعامة مني).

ولعل هذه الضغوط هي التي أجبرت المخرج والممثل-المنتج-البطل على عدم تصوير الموقف المذل إلى نهايته (كما وردت في التاريخ، وكما أوردته في المسلسل). فالحارث بن عباد بعد أن يعد الأسير الذي بين يديه أنه سيطلق سراحه إذا دله على الزير سالم، يسقط في يده حين يعرف أن الأسير نفسه هو الزير. فيطلب منه أن يدله على كفء لابنه (أو ابن أخيه) يقتله به، فيدله الزير على امرئ القيس بن أبان. وبعدها (جز الحارث ناصية الزير وأطلقه).

ولم يطاوع المخرج والمنتج-البطل قلباهما لتصوير جز الناصية لما تحمله من إذلال. ولست أدري ماذا كان يمكن أن يكون عليه رد الفعل لو أن المشهد قد صور كما كتب.

فالناس يدافعون عن الصورة النمطية التي في أذهانهم عن البطل. والحقيقة التاريخية تخرب هذه الصورة وتشوهها.

ولذلك فإن إنكار هذه الحقيقة أسهل عليهم من تقبلها. ويأتي الإنكار إما من خلال اتهامنا بالتزوير، أو بالتحريف من أجل الإسقاط، أو بالجهل بالتاريخ أو بالسيرة . . ناهيك عن الاتهام بمعاداة الأمة وتشويه صور أبطالها.

والأمر الذي لم أحسب له حساباً، بالفعل، هو الحساسية القائمة (ما تزال قائمة) بين البكريين والتغلبيين، أو بين القيسيين واليمانيين. وقد انبرى أكثر من متعصب لإحدى الجهتين باتهامي بممالأة الجهة الأخرى، أو تعمد تشويه هذه القبيلة أو تلك. ولا حاجة بي إلى تكرار القول إن بكراً وتغلباً قبيلتان عريقتان مجيدتان نعتز بهما. ولكن الحرب بينهما قد وقعت. ولم ينكر وقوعها أحد. والتاريخ يفسح صفحات طويلة للحديث عن هذه الحرب التي عرفت باسم (حرب البسوس). وعلى هذه الحرب بنيت السيرة. كما أن الحروب بين القيسيين واليمانيين في تاريخنا أشهر من أن يشار إليها. واستمرار الحرب يعني أنه لم يستطع طرف أن ينتصر على الآخر انتصاراً نهائياً. وهذا يعني أن الحرب كانت سجالاً. وأن هذا الطرف انتصر في معركة، ثم انهزم في غيرها.

ولكن هذا اللغط كله ولّد لنا فرصة لمناقشة جدية حول الدراما وعلاقتها بالتاريخ وبالسيرة الشعبية، من خلال الرد على بعض الطروحات، لعلّها تعود بفائدة ما على القارئ، وتلقي الضوء على بعض الالتباسات التي حدثت.

معلومات خاطئة

نحن بنات طارق
نمشي على النمارق
المسك في المفارق
والدر في المخانق
إن تقبلوا نعانق
أو تدبروا نفارق
فراق غير وامق
عرس المولي طالقِ
والعار منه لاحق.

هذه الأبيات لا يعرفها كثيرون منا، إلا حين قرأنا أن النساء القرشيات قد غنّينها يوم غزوة أحد. وأنا أعرف مسبقاً ماذا كان يمكن أن يكون عليه موقف بعضهم لو أنني أوردت هذه الأبيات في مسلسل ‹الزير سالم›. سيعتبرون على الأقل أنني أجهل التاريخ. أو أنني أقسر التاريخ مغافلاً القارئ أو المتفرج، لأنقل شعراً مرتبطاً بموقف معين إلى موقف سابق له بسنوات طويلة. إذ ما الذي يربط شعراً نقل إلينا من خلال معركة أحد

التي كان فيها الرسول العربي (ص) إلى حدث جرى قبل ولادة الرسول بسنوات طويلة؟

ولكن التاريخ الموثق يقول إن هذه الأرجوزة، كما يورد صاحب ‹الأغاني› قد رددتها النساء البكريات يوم (تحلاق اللمم) التي خاضها البكريون ضد التغلبيين في أول لقاء بينهما بعد انضمام الحارث بن عباد إلى الحرب، وانتصروا فيها انتصاراً ساحقاً. وكان الحارث بن عباد، سيد بني بكر، قد اعتزل الحرب قبل هذه المعركة، وانضم إليها بعد مقتل ابنه جبير (أو بجير) وقيل إنه ابن أخيه.

وقد جاء في ‹معجم البلدان› لياقوت: كان أول يوم شهده الحارث بن عباد (يوم قضية)، أو يوم: تحلاق اللمم، لأن بني بكر حلقوا رؤوسهم يومئذ، وجعلوا ذلك علامة بينهم وبين نسائهم. وعندما استحرّ القتال، حدث ما يلي (وهو ما لم نورده في المسلسل):

«تقدمت إحدى فتيات بكر وخلعت ثيابها ورمتها وسط المعركة، ثم اقتدت بها أختها ومشتا بين صفوف المقاتلين عاريتين تنشدان وتصيحان:

وغى وغى وغى
حر الحِرار والتظى
وملئت منه الربى
المحلقون بالضحى»

«.. وأقبلت من ورائها كرمة بنت ضلع أم مالك بن زيد فارس بكر تتغنى: نحن بنات طارق. نمشي على النمارق. . إلخ». ‹الأغاني 20/ 144›.

وبنات طارق، كما جاء في ‹ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، 1/ 299- 300 (20)›: في ذكر (النساء المضافات والمنسوبات يُتمثل بهن): بنات طارق. ذكر الزبير بن بكار بإسناد له أنهن بنات العلاء بن طارق بن. . . . من كنانة يضرب بهن المثل في الحسن والشرف. وعن. . . . قال رأت عائشة رضي الله عنها بنات طارق اللاتي يقلن «نحن بنات طارق نمشي على النمارق» فقالت: أخطأ من يقول إن الخيل أحسن من النساء. وقالت هند بنت عتبة لمشركي قريش يوم أحد: نحن بنات طارق. . إلخ.

هذا يعني أن المعلومات المتوافرة لدى الكثيرين منا ليست دقيقة أو أنها في حاجة إلى التدقيق والعودة إلى المراجع. قليل من البحث والجهد يوصل إلى معلومات قد تكون مفاجئة، ومثيرة لاستنكار أولئك المعتمدين على ثقافة السماع والمقاهي والمحفوظات المدرسية الأولى. ولنا أرى أنه من المعيب أن نكتب عن تاريخنا أو سيرنا الشعبية دون التسعي لنبش المعلومات المبعثرة في الكتب لتحقيق أكبر قدر من المصداقية، حتى لو كانت النتيجة غير مرضية لكثيرين..

ما حدث معي في مسلسل ‹الزير سالم› من الاصطدام بالآخرين ينبع أساساً من هذه الإشكالية. فالجميع يعرفون الزير سالم. يعرفونه من الذاكرة الطفلية أساساً. ويعرفونه، ربما، من خلال سماعهم أو قراءتهم السيرة الشعبية المرتبطة بحرب البسوس والزير سالم. ولعل الكثيرين منهم لم يسمعوها من الحكواتي ولم يقرأوها، بل سمعوا شذرات منها من أهاليهم أو عجائزهم، فاعتبروا هذا السماع مرجعية معرفية نهائية.

وصاروا يعدّون معرفتهم هذه بالزير سالم تأكيداً لملكيتهم له، واحتكاراً لمعرفتهم به، بحيث يصبح أي مساسَ بها أو مخالفة لها خرقا لمصداقية مكرسة في الذاكرة. وهذه المصداقية أو الملكية تكتسب قدسيتها لأنها تصبح جزءاً من الميراث الشعبي المقدس الذي لا يجوز المساس به.

وهناك أكثر من تفصيل في الذاكرة السماعية الشعبية أو المدرسية أو الطفلية يحتاج إلى مراجعة توثيقية يجب أن يقوم بها المثقف الجاد بوصفه باحثاً أو مستفيداً من التراث لعمل إبداعي.

ومن أغرب ما قرأت في حياتي ما جاء في مقالة لكاتبة سورية في صحيفة الحياة تعليقاً على مسلسل ‹الزير سالم› تقول: «فمن وحي سيرة بني هلال وشحناتها الدرامية أنتج الكاتب والشاعر ممدوح عدوان نصاً درامياً أطلق عليه عنوان ‹حرب البسوس›».

أين سيرة بني هلال من حرب البسوس أو الزير سالم؟ هل من المعقول أن يكون هناك من يجهل أنهما ملحمتان وسيرتان مختلفتان، وتدوران في عصرين مختلفين ومكانين مختلفين؟ وإذا كان يجهل لأنه لم يعش في بيئة تهتم بهذه السير، وإذا كان لم يهتم هو بالاطلاع عليها، في صغره أو بعد أن كبر، فلماذا يتورط في الكتابة النقدية وإطلاق الأحكام؟

ولنتجاوز هذا الجهل المغيظ كي ننتقل إلى الملابسات التي أثارها مدّعو المعرفة بسيرة الزير سالم أو بالتاريخ، وسأسوق مثالين فقط عن التباسات الذاكرة الشعبية:

تقول الذاكرة الشعبية إن النوَر (الغجر) هم قوم جساس، الذين شتتهم الزير سالم. وقد جاء في الصفحات الأخيرة من

السيرة أن الزير قد فتك ببني مرة. «وأما الذين سلموا منهم فإنهم طلبوا الأمان من الزير والجرو فأجاروهم وعفوا عنهم بشرط أن يكونوا مثل العبيد لا ينقَلون سلاحاً، ولا يحضرون حرباً ولا كفاحاً، ولا يوقدون ناراً، لا ليلاً ولا نهاراً، ولا يعرف لهم قبر ميت ولا دار، ولا يعيشون إلا مشتتين في البراري والقفار، يقضون حياتهم بضرب الطبل ونفخ المزمار، وإن غابت نساهم في النهار لا يسألها بعلها أين كنت بل يسألها عما جابت، وليس لهم سنة غير الرقص والخلاعة. فقبلوا بهذه الشروط بكل رضا وقناعة، وبعد هذه الشروط تسلطن الجرو. .»

هذا ما جاء في السيرة.

ولنتجاوز مسألة أن يرضى بنو مرة هذا النمط من الحياة (بكل رضا وقناعة).

من الواضح أن الشرط المطروح هنا على بني مرة مأخوذ بحرفيته لكي يتطابق مع حياة الغجر، بمعنى أن الراوي يقرر أن يجعل حياة بني مرة، أو البكريين، شبيهة بحياة الغجر. ولا بد أن هذا التوصيف قد ألحق بالسيرة بعد وصول الغجر إلى المنطقة، وتعرف الناس على حياتهم القائمة على التسول وكشف البخت والترفيه عن الناس والصناعات اليدوية البدائية؛ أي كل ما يأنف العربي من القيام به.

بينما للغجر، كما تقول الموسوعة البريطانية، أصول تعود إلى الهند. وقد هاجروا منها إلى بلاد فارس عام (1000 م) ثم توزعوا بين إفريقية وشمالها، وأوروبا حتى وصلوا إلى

المكسيك وأستراليا. وهذا يعني طبعاً أن لا علاقة لهم بجزيرة العرب، ولا علاقة لهم على الإطلاق بحرب البسوس التي دارت في القرن الخامس الميلادي. كما أن بني بكر، الذين هم أعداء المهلهل في هذه الحرب، لم يتحولوا إلى غجر أو رُحّل، أكثر مما كان العرب كلهم رحلاً. بل ظلوا حتى بعد هذه الحرب قبيلة لها مكانتها المحترمة بين القبائل العربية العريقة، بل وتحالفوا مع التغلبيين في ما بعد، كما سيمر معنا.

ولننتقل إلى مقولة شعبية أخرى. فالقول الشعبي: «يشيل الزير من البير» هو الذي نسج عليه العامة خرافة أن الزير قد أسقط في بئر، وصار يحتاج إلى من يشيله منها. وهذا ما تورط فيه أحد النقاد في جريدة ‹البعث› (2001/1/26 م) إذ يصف الزير بأنه «خيّال السبع وبطلهم الأمثولة الذي يعجز أصحاب الهمم عن إخراجه من البير».

فحتى في السيرة لا يقع (الزير في البير)، بل ينوي كليب، بسبب وشايات الجليلة، أن يدلي الزير في (بير السباع) لإخراج الماء بنية أن يتركه في البئر. وتقول السيرة إنه حين ازدحمت الخيل للشرب (صرخ عليها، الزير، مثل الرعد القاصف حتى ارتجت منه الوديان واضطربت منه قلوب الفرسان وجفلت الخيل وتأخرت وانفصلت عن بعضها. فلما رأى كليب ما فعل أخوه سالم تعجب غاية العجب وندم على ما فعل، وفي الحال أخرجه من البير).

هذه هي المسألة كلها. ولا أعتقد أنها تستحق أن تتحول إلى مضرب الأمثال. وربما كان الأفضل الحديث عن خروج

يوسف من البئر، لأن يوسف قد تُرك في البئر فعلاً. ولكن القافية السجعية (الزير والبير) ملائمة أكثر، بينما هي غير ملائمة بين (يوسف) و(البير).

ولكن ما حقيقة الزير والبئر؟

كانت الآبار نادرة وعميقة (هي في الصحراء والواحات والبوادي) والأدوات بدائية. فبعد اكتشاف الماء وحفر الحفرة العميقة للوصول إليه يتم بناء شكل البئر الأسطواني ذي الفتحة الضيقة لحماية الماء من الأوساخ. ويعتمد في استخراج الماء على حبل يربط به وعاء (هو الزير). وحين تُردم بئر (كما فعل البكريون بآبار التغلبيين لإخضاع الجرو، الملك، لشروطهم) يكون من الصعب جداً إخراج الردم منها. ولكن المشكلة العويصة والمتكررة دائماً هي أن ينقطع الحبل ويسقط الوعاء (الزير) في البئر. أولاً هناك مشكلة إيجاد زير آخر. ثم هناك مشكلة أن الزير (الدلو) سيطفو على سطح ماء البئر مما يجعل من الصعب وصول زير آخر إلى الماء لاستخراجه.

كيف يمكن إخراجه؟ لا بد من الحفر مجدداً وتوسيع رقعة البئر لإخراج الردم أو الوعاء (الزير). ولذلك فالملهر البارع هو من (يشيل الزير من البير) دون اللجوء إلى الحفر.

ولكن التداعي الشعبي أمام الحكاية ربط هذا الزير بذلك (البير) أو تلك البئر. وتورط أكثر من أب أو جد أو جدة، أمام الأطفال، وهو يتابع المسلسل، باستباق الأحداث والتعهد لهؤلاء الأطفال المستمعين بأن الزير سيسقط (في البير). وحين لم يسقط (الزير في البير) عُدّ أن الكاتب والعاملين

في المسلسل غير أمناء على الحكاية. فنُقل الإحساس بعدم الأمانة إلى الأطفال الذين كان بعضهم في الَخمسين من عمره، وبينهم من يحمل قلماً ويدعي أنه أديب أو ناقد، أو من هو أستاذ جامعي! فاعتمد هؤلاء "الأطفال" على ذاكرة هذا العجوز، ولم يكلفوا أنفسهم، قبل أن يتورطوا في الكتابة، أن يراجعوا مصدراً أو مرجعاً تاريخياً، وربما أن يقرأوا السيرة ذاتها في أي من صيغها المتعددة. وهذا ما تورط فيه ناقد صحيفة ‹البعث› حين استمع إلى رد فعل جده «لدرجة أن جدي العجوز لم يستطع كتم غيظه قائلاً: ما أردتها لك هكذا يا مهلهل».

والحقيقة هي أن الزير تسمية شعبية، وفصيحة، للسطل أو الوعاء الذي تسحب به المياه من الآبار بواسطة حبل. وفي لسان العرب أن الزير هو الدن، أو الحُبُّ الذي يُحمل فيه الماء. والحُبُّ هو الجرة الضخمة. والحب الخابية.

وإذا أردنا التدقيق في أصل كلمة الزير التي يوصف بها المهلهل فهي محورة عن كلمة (زئر). وفي ‹لسان العرب› الزئر والزِّيّر من الرجال هو الغضبان المقاطع لصاحبه. «والزير الذيَ يخالط النساء ويريد محادثتهن لغير شر. وقيل الزير المخالط لهن في الباطل. ويقال فلان زير نساء إذا كان يحب زيارتهن ومحادثتهن ومجالستهن». والزير اسم آلة موسيقية.[1] والزير الوعاء.[2]

* * * *

إن ادعاء المعرفة غير الموثقة، وحتى غير المعتمدة على اطلاع جيد على السيرة ذاتها، يعيق كثيرين من الاستمتاع، أو

أو يورطهم في آراء ومواقف هم في غنى عنها. ولعلنا بنظرة جدية إليهم نكتشف أنهم يتعاملون مع الموضوع بسذاجة لا يجوز أن تفرض نفسها علينا لتحدد معايير التعامل مع الأدب والفن والتاريخ.

ومثلما أن ذلك (القبضاي) لم يستطع النوم، لأن الحكواتي أوقف السهرة بعد وقوع البطل في الأسر، فلحق بالحكواتي إلى البيت يرجوه أن يطلق سراح بطله، لأنه لا يستطيع النوم والبطل محبوس، كذلك فإن نسبة كبيرة من المتفرجين، وخاصة منهم أولئك الذين يعرفون شيئاً من السيرة، كانوا يستعجلون الوصول إلى الأحداث التي يعرفون أنها ستقع، ويتحرقون لرؤية كيفية تقديمها. وحين لا يحدث ذلك، لعدم وجود الأحداث أصلاً، أو يتأخر هذا التقديم لوجود قصص وأحداث أخرى يجب أن تكتمل مساراتها، أو بسبب الكشف عن انفعالات الشخصيات وهواجسها لتبرير سلوكياتها أو لفهم ردود أفعالها القادمة عند وقوع الحدث، كما يليق بالدراما الحقيقية أن تفعل، فإنهم يحسون أن هناك إطالة أو تزويراً.

والحقيقة هي أن هذا الإحساس، في كثير من الحالات، ليس إلا ضيق صدر ونفاذ صبر يشبهان موقف (القبضاي).

ونقطة أخرى جديرة بالملاحظة، وهي ما جعلت أحد الصحفيين يقول في حوار له مع المخرج إن الفتيان «لم يكونوا بقوة تبلثهم وبدأوا يعانون من السلبية أو الضعف أحياناً. فهل هذا لأن الكاتب لم يهتم بهذه الشخصيات اهتمامه بالشخصيات الرئيسة أم بسبب الوجوه الجديدة التي قامت بأدائها؟».

جوابي هو أن المتفرج، وليس الكاتب، لم يهتم بهذه الشخصيات بدرجة اهتمامه بالشخصيات الرئيسة التي يعرفها وذلك لأنها ليست موجودة في ذاكرته. المتفرج العادي يعرف الشخصيات الأولى كلها تقريباً. يعرف الزير وجساساً وكليباً وهماماً ومرة والجليلة. . ولكن من الشخصيات الأخيرة لا يعرف إلا قصة الجرو وثأره وقتله جساساً. وحتى اليمامة لا يُعرف عنها إلا طلبهَا: «أريد أبي حياً»، ثم تعرفها أخيها الجرو قبيل النهاية. بقية الشخصيات في الجزء الأخير جديدة على المتفرج العادي. ولذلك فهو يتعامل معها بوصفها شخصيات ملحقة بما يعرفه عن آبائها دون أن تحمل في ذاكرته وهج هؤلاء الآباء، أو بوصفها شخصيات جديدة ملحقة بقصة يعرفها. إنها شخصيات أي مسلسل آخر بالنسبة إليه.

نحن والتاريخ

هنا ننتقل لنركز على مسألة أساس ذات أهمية كبيرة. فالمبدع المعاصر الذي يتناول سيرة شعبية، أو حدثاً تاريخياً، ليس المطلوب منه دائماً أن يقوم بدور الباحث أو المؤرخ. فهو لا يعيد سرد السيرة، ولا يعيد رواية الحدث التاريخي. هذا كله متوفر، أو يجب أن يكون متوفرا، عند الباحثين والمؤرخين والأكاديميين. والمبدع شيء آخر. قد يفعل ما فعله دورنمات عند كتابته ‹رومولوس العظيم›.

لقد جعل دورنمات (رومولوس) آخر أباطرة روما، بعد أن يئس من الإمبراطورية الرومانية وأيقن بانهيارها، يحول قصره الملكي إلى حظيرة لتربية الدجاج: كما سمى الدجاجات بأسماء أجداده وجداته من أباطرة الرومان الذين هم عظماء التاريخ الروماني. وتبدأ المسرحية بالسؤال إن كانت كاترينا قد باضت.

إن مجرد تفكير الكاتب المعاصر بتناول مادة من الماضي يعني أن لديه شيئاً معاصراً يريد أن يتطرق إليه (من خلال) المادة التاريخية أو الشعبية. ووجود أكثر من عمل أدبي يرتكز إلى مادة تراثية واحدة لا يمكن أن يفهم إلا من هذه الزاوية: وجود أكثر من موقف معاصر، مما يستدعي أكثر من تناول،

ومن أكثر من زاوية. وتعدد الأعمال الأدبية التي ترتكز إلى شخصية دون كيشوت أو دون جوان أو فاوست أو أوديب وحتى الزير سالم أو عنترة أو صلاح الدين دليل على تعدد الأفكار المعاصرة التي تطرح في هذه الأعمال، ومن خلالها.

وحتى بمعزل عن الاكتشافات التي توفرها لنا مناهج البحث المعاصرة وخدمات (التكنولوجيا)، فإن الشخصيات التراثية قد عولجت في الإبداع بأكثر من فهم وأكثر من توظيف. وأوديب، الشخصية الموجودة في التراث اليوناني ثم الإنساني، مثلاً، والتي ليس مهماً بالنسبة إلى الكاتب المبدع إثبات وجودها أو عدمه، قد كتبها أكثر من مئة كاتب عبر التاريخ في نصوص إبداعية، وكل منهم رآها من منظوره، بما فيهم الكاتب العربي المصري علي سالم في مسرحيته ‹إنت اللي قتلت الوحش›، والتي استفاد منها ليناقش حالة العرب من خلال نكسة حزيران وموقف عبد الناصر، أو موقفه هو من عبد الناصر.

كما أن البحث الجدي في أوراق التراث قد يفاجئنا بومضات تغني العمل الدرامي.

وسأسوق مثالاً عن التقاط تفاصيل من السيرة وإغنائها لإغناء العمل الدرامي كله. والمثال هو قصة جحدر.

فبالإضافة إلى ذلك الموقف الهائل بين الزير والحارث بن عباد الذي يتمكن منه ولا يعرفه فيقوم بإطلاق سراحه، في معركة (تحلاق اللمم)، عثرت في المعركة ذاتها على قصة مثيرة أخرى متعلقة بشخصية ربيعة، أو جحدر.

إن التاريخ لا يذكر هذه الشخصية إلا في معركة (تحلاق

اللمم): يرفض حلاقة شعره لأن شعره هو قيمته الوحيدة. ويقايض على شعره بقتل أول مبارز تغلبي. وينجح فعلاً في قتل أخوين في المبارزة وشخص ثالث خلال المعركة الليلية، وهو يرتجل:

ردوا عليّ الخيل إن ألمت

إن لَم أقاتلهم فجزوا لِمّتي

ولكنه يصاب ويرتمي بين الجرحى. فتقتله نساء قومه في الليل لأنهن باللمس وجدن على رأسه شعراً فظننّه تغلبياً.

وهو شخص لا قيمة له إلى درجة أن الأغاني (60/5) تنبه إلى أن المهلهل قد قتله، ولكنه وجده أقل من أن يذكره في شعره حين يعدد الذين قتلهم.

وكانت قصته قد وردت في السيرة الشعبية على هذا النحو: «ولم يبق يومذاك من بكر أحد إلا حلق شعره واستعد، إلا رجلاً من الفرسان اسمه ربيعة بن مروان وكان قصيراً ذميماً وفارساً خطيراً. فقال: يا قوم إنني ذميم وقصير. وإذا حلقت رأسي أصير معيرة عند الصغير والكبير، فادعوا ولامتي- يقصد: دعوا لمتي- يا سادات العرب وأنا أبلغكم الأرب. . . ». وفي المعركة «وقع طريحاً بين القتلى على وجه الفلا فمرت عليه نساء بكر فوجدنه ذا لحية طويلة فضربنه بالمطارق وأورثنه المهالك».

كانت هذه في رأيي قصة مثيرة يجب أن لا أضيعها. هناك شخص يعرف أنه لا قيمة له. وهو يبحث عن هذه القيمة في وسَط قَبَلي لا يملك من مقوماته شيئاً. لا هو بالرجل الوسيم ولا هو بالغني، ولا بابن الحسب والنسب. وكذلك لم يكن

بالفارس المقدام. لا بد له من افتعال أحداث يستعير فيها قيمة ولو مؤقتة أو مستعارة.

ولقد سبق لي أن رسمت شخصية مشابهة هي شخصية (الحطيئة) في مسرحية ‹ليل العبيد›. وهذه النهاية الفاجعية التي ينتهي إليها جحدر، الذي لم تبق له قيمة إلا في الإبقاء على شعره، جعلتني أرسم هذه الشخصية منذ بداية العمل لكي لا تفاجئنا في نهايته. وكان لا بد من البحث عن مبرر لهذه المهارة القتالية المفاجئة التي يظهرها في معركة (تحلاق اللمم).

هناك إذن اعتماد بشكل ما على ما جاء في السيرة، ولكن السيرة ليست هي المصدر الوحيد. كما أن بعض الأحداث الواردة في هذه السيرة يمكن أن تعطيني مفاتيح لإشكالات أغفلتها السيرة ورأيت أن معالجتها تغني الدراما. ومن هذه الأحداث إرسال الزير سالم إلى وادي السباع.

جاء في السيرة: «أظهرت، أي الجليلة، على نفسها أنها مريضة فرقدت في الفراش وقالت لكليب: إن لي إليك حاجة ولا يقدر عليها سوى أخيك الزير. فقال: وما حاجتك؟ قالت: أريد مقدار كأسين من حليب السباع لأنه يقوي الأعصاب، وأنا في غاية الضعف والعنا وقد وصفته دايتي علاجاً لمرضي، وقالت إن هذا الدواء يأتيني بولد ذكر».

من هذا المشهد كله رأيت أنني أستطيع أن أجد مبرراً لإرسال الزير إلى وادي السباع. يجب أن يكون لكليب ولد ذكر. هذا يعني أن خلفته بنات. ولا بد أن الأمر سيصبح مؤرقاً لكليب الملك أولاً، والبدوي ثانياً. وبما أن السيرة والتاريخ

لم يذكرا أحداً، في حدود علمي ومتابعتي، نسل الزير وكليب إلا البنات، فقد وجدت أن من الممكن استثمار هذا الموضوع للمس مسألة يمكن أن تغني النص وتقرب الأبطال من مستوى البشر الحقيقيين، وهي الرغبة في إنجاب الولد الذكر. ثم، ولكي لا أضيف شخصية هامشية قلت لنفسي: لماذا لا تكون البسوس هي صاحبة هذا الاقتراح على الجليلة؟

وتمكر الجليلة إلى حد أن ترسل الزير إلى وادي السباع دون سيف، ولكنه يتدبر أمره كما تقول السيرة: «وإذا بسبع من بطن الوادي قد ظهر. فلما رآه الأمير كليب هجم عليه بالجواد ورماه بالرمح فأخطأه. فتبعه الأسد فانهزم كليب. . . فلما رأى الزير أخاه قد هرب تقدم نحو الأسد بقلب أقوى من الحجر، وطعنه بخنجر كان معه فقسمه قسمين». ويجب أن تكتمل القصة على الشكل التالي: «وأخرج قلبه وأكله».

ولكن المفاجأة التالية هي أن الزير يذهب إلى وادي السباع مرة أخرى لجلب شربة ماء دواءً لأخيه المريض على الشكل التالي: «وجاء بقربتين فحزمهما على حمار ثم سار وجد في قطع القفار. .» ويأكل الأسد الحمار لكي يعود الزير راكباً على ظهر الأسد.

لماذا يكون مقبولاً أن يذهب الزير في السيرة إلى وادي السباع على حمار بدلاً من الحصان الذي يليق بفارس مثله، وكما كان في المغامرة السابقة مع الأسد، وليكن معه حمار أو جمل للتحميل، ولا يكون مقبولاً دراماياً أن تصل نقمته على نفسه بعد هزيمته المشينة أمام الحارث أن يرى نفسه لا يستحق أن يركب الحصان، وأن يكتفي بالحمار؟

خصائص السيرة الشعبية

حين نعالج سيرة شعبية ما، سواء من أجل دراستها وتحليلها، أم للاستفادة منها في عمل درامي معاصر في المسرح أو التلفزيون أو السينما. . وحتى في الرواية، لا بد لنا من التوقف عند خصائص السيرة الشعبية عامة، والسيرة التي بين أيدينا بشكل خاص.

أول ما يجب أن نضعه في اعتبارنا هو أن السيرة الشعبية هي سيرة شفوية. إنها مادة تلقى على (مسامع) جمهورها الذي يتلقاها بهذا السماع وحده. والنص المكتوب ليس إلا مسعفاً لذاكرة الحكواتي الذي لا يتقيد تماماً بما فيه.

وأول تحويل مجحف لهذه السيرة هو تحويلها من مادة مسموعة إلى مادة مقروءة. والمهم في هذا الأمر هو أن المادة المسموعة أو المادة الشفوية بالنسبة إلى الراوي والحكواتي هي مادة حرة قابلة لاستخدام عناصر الإلقاء من تمثيل وتهويل وسجع وغناء، وقابلة للاستطراد والشحن بالعواطف الراهنة والتعامل مع الطوارئ والمستجدات في الحياة. بينما المادة المقروءة مادة ثابتة وحيدة الجانب.

والحكواتي الجيد هو ذلك الذي يتفاعل مع جمهوره. ولذلك فهو يستطرد في بعض المواقف التي يراها مؤثرة في

السامعين. وهو يستمرئ هذا التأثير فيضيف إليه المحسنات المؤثرة كل يوم، حتى يخرج بها عن حدود المنطق الدرامي.

ففي وسط المعركة يلتقي مقاتلان. وللتشويق والتأثير يقوم الراوي بوصف المعركة، ثم مشاعر البطلين. وكثيراً ما تكون مادته التي يعتمدها هي الشعر. فنجد كلاً من المقاتلين يرتجل قصيدة طويلة يرد عليها الآخر بقصيدة أطول. وقد يعود المقاتل الأول إلى قول قصيدة أخرى. فيرد عليه المقاتل الثاني بقصيدة رابعة. . وهكذا، بقدر ما يحس الراوي أن جمهوره يقبل ويحتمل أو يرغب. وقد يغنّي هذا الراوي موالاً متعلقاً، أو غير متعلق، بالموضوع. وقد يغني القصائد ذاتها. وذلك كله وسط المعركة حامية الوطيس.

وكذلك الأمر حين يلتقي عاشقان ويقضيان وقتاً طويلاً في قول الأشعار التي تعبر عن الوجد والشوق والحب.

كما أن الحكواتي في السيرة قد يستطرد لكي يصل إلى حيث يضمن اجتذاب الجمهور إلى سهرة قادمة، فينهي السيرة بتعليقها مع سيرة أخرى كنوع من الإعلان المسبق عن السيرة القادمة، كما جاء في نهاية سيرة الزير حيث يعلقها مع بداية قصة عنترة (المتوفي عام 600م، بينما الزير قد قتل عام 500 م) فيمزج بذلك شخصيات مع أزمنة متناقضة ومتباعدة: «فتقدم إليه وسلم عليه وقال له إلى أين أنت سائر وإلى من تنتسب من القبائل والعشائر؟ قال: إنني من بني عبس وعدنان أصحاب الفضل والإحسان وإني سائر إلى ديار بني عامر لأستدعي حامينا عنترة بن شداد فارس الخيل. . غزانا عمرو بن معديكرب الزبيدي في خمسة آلاف فارس. . فقال الأوس، وقد عجب:

ومن هو عنترة بن شداد؟ فقال: هو فارس الصدام الذي اشتهر ذكره في هذه الأيام. . ».

ويكفي أن نذكّر أن عمرو بن معديكرب قد توفي في خلافة معاوية وقيل في خلافة عمر بينما توفي عنترة عام (22 ق هـ). ولم يره رسول الله. إذ جاء في مراجع كثيرة بينها الأغاني (8/ 250) أن رسول الله قال: ما وُصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلا عنترة.

وحتى في معركة خزاز يشبّه الراوي موقفاً من السيرة بعنترة الذي لم يكن قد ولد بعد إذ برز كليب لعمران «وصدمه صدمة منكرة أشد من صدمات عنترة».

إن الراوي يعتمد هنا على مخزون جمهوره وليس على الدقة التاريخية أو المنطق.

ومن أمثلة هذا النوع من الاستطرادات المؤثرة مقتل كليب في سيرة الزير سالم. فهناك رجل مطعون طعنة قاتلة في ظهره. وتجد السيرة أن من المؤثر أن يكتب وصية لأخيه، كتمهيد لدخول بطل السيرة (الزير) إلى مركز الأحداث. ولا شك أنه سيكون من المؤثر أكثر أن يكتب له وصيته بدمه.

إذا أردنا أن نتخيل المشهد ضمن شروط الواقع والبناء الدرامي والطاقة الإنسانية لا نستطيع أن نعطيه أكثر من دقيقة، يكتب فيها كلمة واحدة وربما كلمتين (ولا ننسى أن الكتابة بدمه النازف من الطعنة القاتلة). ولكن راوي السيرة لا يستطيع أن يمر على حدث مؤثر من هذا النوع بهذه السرعة. كما أن جمهوره لن يشبعوا من كلمة واحدة أو كلمتين. ولذلك يجد أن من الأفضل أن تكون الوصية بيتاً من الشعر. فهذا مؤثر

أكثر. وسيكون التأثير أكبر إذا قدمه غناء. وبما أن البيت المغنى سيكون مؤثراً فإن الراوي يضيف في الليلة، أو الليالي، التالية أبياتاً أخرى. وتطول قصيدة الوصية يوماً بعد يوم لتصبح أحد عشر بيتاً في إحدى النسخ يكتبها كليب كلها بدمه على الصخرة، وفي بعض نسخ السيرة أربعة عشر بيتاً. ونحن اكتفينا بكلمتي (سالم لا تصالح). ولكن عند انتقاء القصيدة التي قدمتها الجوقة غناء انتقينا الصيغة الخالية من التأليب الكثير، لأن في الصيغة الأخرى عشرة أبيات يبدأ كل بيت منها برقمه مع إضافة (أخوي لا تصالح): فأول شرط أخوي لا تصالح، وثاني شرط أخوي لا تصالح.. والسبب الثاني في الانتقاء هو أن الأبيات التي انتقيناها تنتهي بالقافية الأكثر رواجاً بين الناس من قصيدة المجراوية، وهي قافية الألف والهاء. «الذكاه، فتاه، قضاه.. إلخ».

هل نستطيع تصور أن يكتب طعين مشرف على الموت أحد عشر بيتاً من الشعر بدمه على صخرة؟!

إنها مسألة اصطياد اللحظة من قبل الفنان، الذي هو هنا الحكواتي أمام جمهور المقهى. وهو شبيه بالاصطياد المشابه الذي يمكن أن يفعله أي فنان مبدع معاصر. والحكواتي، مثل الفنان (الشاعر) المعاصر، يطرح على جمهوره همومه هو، ويلامس همومهم.

ولكن إذا درسنا الوصية في آخر صيغها نجد أنها تُعامَل وكأنها مادة لسهرة مستقلة. وهي سهرة للحكواتي وليست لكليب. فبعد أن يقول: كتبت لك قصيدة «يا مهلهل»/ عشر أبيات تفهمها الذكاه (ويقصد الأذكياء) نجده يبدأ بتسبيح الله:

وأول بيت أقول أستغفر الله
إله العرش لا يُعبد سواه

لينتقل إلى الوصية الأساس. وهذا التسبيح من مستلزمات البداية والاستهلال في كل سهرة أمام مجتمع إسلامي. وقد نجد تعبيرات إسلامية خالصة في قصيدة الوصية: «ورابع بيت أقول الله أكبر/ على الغدار لا تنسى أذاه». وهذا تأكيد على الرغبة في إقامة جسور التواصل بين الراوي وجمهوره ولو على حساب المصداقية التاريخية. فالقول هنا، وإن بدا لكليب، هو في حقيقته كلام الراوي لجمهوره الإسلامي في أوقات لاحقة. حتى أن السيرة تذكر أن بني تغلب قد نقشوا على قبر كليب أسماء الله الحسنى، وهي مئة اسم. ويقول الراوي: «وقد أثبتناها في هذا الكتاب إفادة للطلاب»، علماً أن السيرة والحرب تنتهيان قبل ظهور الإسلام.

ومع الأيام يتحول مقتل كليب إلى سهرة مستقلة بعد أن تتراكم الإضافات من الرواة والحكواتية. ففي إحدى نسخ السيرة يقول كليب قصيدته الأولى بعد تلقي الطعنة مباشرة، وهي قصيدة من خمسة أبيات يخاطب فيها كليب قاتله جساس. وبعد أن يتركه جساس يطلب كليب من العبد الذي أرسلته البسوس أن يجره إلى قرب الصخرة ليكتب بدمه قصيدة من أربعة عشر بيتاً. ثم يطلب من العبد إمهاله ليكتب وصيته الثانية. فيأخذ عوداً ويكتب قصيدة من عشرين بيتاً. وبين هذه القصائد مقاطع نثرية من الندب والتفجع والزهد بالدنيا والتأمل في أحوالها.

وكذلك الأمر عند مشهد قتل كليب التبّع اليماني، إذ يتبين أن كليباً يريد الثأر لأبيه. ويرجوه التبع أن يعفو عنه فيأبى

كليب ذلك ليستمهله التبع في قول قصيدة من خمسة وسبعين بيتا تسترد التاريخ ابتداء من موسى وتمر على داوود والمسيح. ثم يعترف في القصيدة ذاتها بأنه يعرف أن كليبا سيقتله وأن الزير سيفعل ما يفعل. وبعد ذلك ينتقل إلى ما يشبه نبوءة الأنبياء، حيث يحكي كل ما سيحدث في تاريخ العرب من سيف بن ذي يزن حتى ظهور الأعور الدجال والمهدي.

وبعده يظهر الديان حقاً
إله العرش ديان العباد

وهو يعتمد في ذلك على (الجفر):

فعندي الجفر قد أخبر مؤكد
بما أخبرتكم دون ازدياد

مما يدل على أن هذه الرواية كانت لجمهور شيعي يقدّر الجفر، ويروج لروايات عامة الشيعة عن التاريخ، بما فيها:

أبو بكر يموت بلسع حية.
وبعده عمر يقتل في الطراد

مما لا علاقة له بالتاريخ الحقيقي. فلا أبو بكر مات بلسع حية ولا عمر قتل في معركة.

ولكن كليباً، في السيرة، لا يقتل التبع فوراً. فالمشهد يستحق الاستطراد بالنسبة إلى المستمعين. ولذلك يرد عليه كليب بقصيدة من ثمانية أبيات يسأله فيها: كيف قتل أباه؟ فيرد عليه التبع بقصيدة من خمسة عشر بيتاً. ولنتذكر أن هذه القصائد كلها تقال في السيرة ارتجالاً، بنت لحظتها.

إن ما يقود الحكواتي إلى هذه الإطالة والاستطرادات هو متطلبات السهرة وتأثير الشفوية على الأداء والتلقي. ولم يتطرق أحد ممن كتبوا عن المسلسل إلى مسألة الشفوية هذه

إلا الدكتور جمال الدين خضور في دراسته المعمقة في ‹ملحق الثورة (28 / 1 / 2001 م)›.

فالحكواتي لا يروي سيرة فقط، بل إنه يقدم عرضا متكاملا. وهذه أول مشكلة تواجه المتعامل مع نصوص السير في تثبيتها نصاً مقروءً أو حتى في ترجمتها: كيف ننقل روح العرض الذي كان الحكواتي يقدمه؟

وقد واجه مشكلة هذه الخصوصية كل من اشتغل على نص شفوي الأصل، سواء في التوثيق أو الترجمة. قال الشاعر ألكسندر بوب، أحد أهم مترجمي (الإلياذة): «إن هوميروس يحولنا إلى مستمعين، بينما يبقينا فرجيل قراء». فعمل هوميروس عرض (بمعنى عرض الفرجة) وفي بعض أجزائه يقترب من (الميوزيكال). وربما كان هذا مصدر سرعته وحيويته وبساطته. والسؤال الذي يواجهنا هو: كيف ننقل بواسطة الكتابة قوة عرضه التي تقوم على الشفوية؟

ويقول بوب: «فالإلياذة التي بين أيدينا ليست أدباً بالمعنى الدقيق للكلمة. بل هي (تسجيل لأغنية) كان يقدمها شاعر جوال، وربما مغنٍّ أيضاً، لجمهور من المستمعين. وهي، النص المقروء، حسب ما تقول ماريان مور: «صورة مصطنعة عن العفوية»، التي امتاز بها النص في أصله الشفوي.

ويقول روبرت فيغلز، أحد مترجمي (الإلياذة)، إنه حاول في ترجمته الوصول إلى (أرض محايدة) بين (العرض) الذي كان هوميروس يقدمه، وبين ما يتوقعه القارئ المعاصر. هذه الإشكالية التي واجهت الموثقين والمترجمين تتمثل، إضافة إلى تناثر الوثيقة وتعدد صياغاتها، في القضاء على الحرية الاستطرادية التي يتمتع بها النص الشفوي.

وأعتقد أن كل ما يقال عن (الإلياذة) بوصفها نصاً شفوياً يمكن أن يقال أيضاً عن سيرة الزير وغيرها. ومثال على ذلك وصية كليب بعد أن تلقى الطعنة.

وهنا نقف عند خاصية أخرى من خصائص السيرة الشعبية الشفوية.

حين يأخذ حكواتي صيغة السيرة عن حكواتي آخر فإنه يأخذ تلك الصيغة المطعّمة ليرويها لجمهور في زمن لاحق. ويقوم هو بدوره بتطعيمها بهموم مستمعيه الجدد ومشاغلهم. فإذا انتقلت السيرة من مكان إلى آخر، وحكاها حكواتيان لجمهورين مختلفين، طعّمها كل منهما حسب مزاج جمهوره واهتماماتهم ومشاغلهم. ولهذا تكون لدينا أكثر من صيغة للسيرة الشعبية الواحدة في أكثر من مكان. كما يكون لدينا صيغ متعددة متتالية تميل إلى الزيادة والتضخم مع مرور الزمن.

هذه الخاصية المهمة هي التي سماها الدكتور لويس عوض في كتابه ‹أسطورة أوريست والملاحم العربية› «التراكم الملحمي». فهو يجد أن أحد أبطال السيرة الشعبية العربية (عنترة أو أبو زيد أو الزير) يقاتل الأتراك في فترة سيطرتهم على العرش العباسي. وبطل آخر يقاتل المغول في مرحلة الاجتياح المغولي، مثلما أن عنترة بن شداد، في إحدى صيغ سيرته، يذهب في إحدى مغامراته إلى لبنان لكي يقاتل (أبناء الصليب). وكانت تلك الصيغة من سيرته تقال أيام الحروب الصليبية.

ولكننا الآن في عصر الشفوية الثانية، شفوية التلفزيون، كما سماها أوكتافيو باز في كتاب ‹الشعر ونهايات القرن›

الذي قمت بترجمته. ولأنه مهتم بالشعر بالدرجة الأولى فإنه يقول عن الإلقاء: «إنها عودة إلى أصل الشعر، عودة إلى النبع. ولهذا السبب بالذات تكون إمكانيات الشاشة التلفزيونية هائلة. فأولاً وقبل كل شيء تحررنا الشعبية المتزايدة للشاشة من جبروت التصنيف (تصنيف الجمهور) وتفسح المجال أمام شمولية الجمهور. ثانياً على شاشة التلفزيون يلتقي التراثان الشعريان العظيمان، المكتوب والمنطوق».

ألا ينطبق هذا على تحويل السيرة المروية شفاهياً إلى نص مقروء، وعلى تحويل السيرة إلى دراما تلفزيونية؟

يقول د. سعيد مصلح السريحي في المجلة السعودية، ‹الكاتب العربي، 1999/44 م›: تلقّي الشعر (والغناء) فيه مشاركة. وتلقّي القصة فيه استماع سلبي. (أي أن المتلقي يستسلم لما يعطيه الحكواتي، وإذا تدخل فلكي يبدي عواطفه فقط). والراوي (الحكواتي) يمزج بين الشعر والغناء لكي يجعل المتفرج يدخل في الحالتين، التلقي والانفعال ولكن مع السلبية المتلقية أيضاً. وفي الحكاية يلجأ الحكواتي إلى لغة المستمع، وليس إلى لغة التراث أو الواقع. . . . إلى أن يقول: «يتحدث القاص كما يتحدث المتلقي. كيف تحكي الأم الحكاية لابنها ؟ إنها تحكيها بلغته. ولكن بلغتها أيضاً، أي باختيارها من اللغة. وبالتالي إذا أردنا أن ننقل تلك القصة التي حكتها الأم إلى الطفل إلى كتاب، أو إذا أردنا أن نحكيها مرة أخرى في جلسة كبار، هل نختار اللغة ذاتها ؟ أم نختار نحن أيضاً ما يلائم مستمعينا، وما ينسجم مع فهمهم ولغتهم؟».

وبالتالي هل نحكي لجمهور عام (2000 م) باللغة ذاتها التي كان يحكيها الحكواتي الأمي لجمهور أمي، أو شبه أمي، في المقهى وهو جالس ليسترخي ويستمع بسلبية؟ ماذا يحدث لو افترضت، كما فعلت، أن الجمهور قد تغير، وأنه ليس المطلوب مني إعادة هذا الجمهور إلى الوراء، إلى جو الحكاية الشعبية التي كان يحكيها الحكواتي لجمهور سلبي، وافترضت أن الجمهور قد تغير، وأن الزمن قد تغير؟ هل أعدّ، وفق الاحتجاجات التي صدرت، أن الجمهور لم يتغير، وأن الزمن لم يمر علينا؟

لا شك أن بعض الكتاب قد تمترسوا وراء هذه اليافطة (الجمهور لم يتغير) تحت شعار المزايدة المعاصرة: فلنحترم ذكريات الشعب عن البطل والحكاية.

هل يفرض علينا هذا المنطق أن نحترم ذكريات الشعب عن الجن والعفاريت؟ وهل علينا أن نحكي عن المصباح الذي يخرج منه العفريت عندما نحكه؟

قد يكون هناك عذر في الالتزام بهذا السجل الخرافي لمداعبة مخيلة الطفولة. ولكنّ التلفزيون ليس للأطفال فقط. إنه للناس كلهم. فهل الناس كلهم ما زالوا أطفالاً؟ وإذا كان هناك من ما يزال يعتبرهم أطفالاً، هل علينا أن نجامله، أم أن نصطدم به؟.

وتشاء الصدف أن يقع بين يدي، مؤخراً، مقال يعلق فيه محمد الداهي على أبحاث سعيد يقطين ومحاضرته ‹الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي› ليكون عوناً لي على توضيح ما أردته.

يقول الداهي: «لاحظ سعيد يقطين أن دارسي السير الشعبية، وإن عملوا على تحويلها من وضع اللانص إلى النص، فقد سموها بتسميات مختلفة، تحكم فيها غالباً هاجس المنافحة والمفاخرة والسجال العقيم. أقدمَ في البداية على اقتراح السرد العربي بديلاً عن كل المسميات المقترحة للسيرة الشعبية. . .» ويستنتج أن العرب عرفوا ديواناً آخر غير الشعر وهو(السرد).

«. . ولا يكتفى سعيد يقطين على جري عادته ببيان كيف حدد القدامى الكلام وأجناسه وأنواعه، بل يعيد النظر فيه من منظور جديد لملامسة مختلف تحققاته وتجلياته، ولإعادة الاعتبار للطرف المقصى والمبعد وهو اللانص بهدف الكشف عن نصيته والتوقف عند مميزاتها وخصوصياتها».

أظن، ودون تواضع، أن ما سعى إليه السيد يقطين في دراسته النظرية هو ما فعلته أو اعتمدته في معالجتي لهذه السيرة.

وهنا نصل إلى النقطة الثانية في خصائص الشفوية، وهي التكرار. إن تَلَقّي الشفوية يقوم على السماع. والاحتفاظ به يعتمد على الذاكرة السمعية وحدها. ولهذا فإن الراوي يذكر مستمعيه بأوصاف الشخصية ونسبها كلما عاد إليها في السياق، أو عادت هي إلى الحدث. وهو يقدم متكآت للذاكرة تقوم أساساً على السجع والتكرار. وإذا كان السجع من متكآت الذاكرة في النثر الذي يتم تقديم السيرة به فإن القافية في الشعر الشفوي تقوم بدور السجع. ويشترك النثر والشعر الشفويان في خاصيتى التكرار.

ولعل دراسة الشعر العربي القديم ذاته، في مرحلة الاعتماد على الشفوية والرواية، تؤكد هذه المسألة. ولقد سبق لي أن كتبت بحثا مستقلا عن خصوصية الشعر الشفوي (وكان شعرنا العربي الجاهلي شفوياً في معظمه، وهذا ما أوجد وظيفة الراوية) فكان مما قلت حول ذلك:

«ونستطيع العودة إلى القصائد الجاهلية القديمة لنرى أن هذا التكرار في صدور الأبيات ظاهرة ملحوظة، وهو الأمر الذي سنفتقده بعد تقدم الكتابة وتحديداً بعد صدر الإسلام. فالحارث بن عباد في قصيدته المشهورة، (قربا مربط النعامة منيِ)، مثلاً، يكرر هذه الشطر إحدى عشرة مرة في أحد عشر بيتا متواليا. بينما يكرر المهلهل شطر: «قربا مربط المشهّر مني» أربع عشرة مرة في أربعة عشر بيتاً. كما أن المهلهل يكثر من تكرار المطالع أو صدور الأبيات مثل «ذهب الصلح أو تردوا كليباً» خمس مرات، و«على أن ليس عدلاً من كليب»، ثلاث عشرة مرة. ولدى كثير من الشعراء مطالع أو صدور أبيات شعرية متشابهة (مثل: نُبّئت أن. . . . أوعدني. . أو أتاني أبيت اللوم، أو أبيت اللعن). . إلخ. وهو أمر لم نعد نراه بعد أن انتقلنا إلى الاعتماد على الكتابة والنص المقروء. هذا غير تعدد الصياغات الشفوية مع تعدد الرواة مما أثار شكوك بعض الدارسين في صحة الشعر الجاهلي أو دقته، وأبرزهم طه حسين».

ولكي لا تغرق كتابتنا هنا في التنظير سنؤجل الحديث عن المواصفات الأخرى للسيرة الشعبية لكي نذكرها عند مناقشة تفاصيل سيرة الزير سالم ومن خلال مناقشة ردود

الأفعال التي وصلتني عن معالجتي هذه السيرة في المسلسل التلفزيوني.

اعترض بعضهم أن (يكتب) كليب وصية أو كلمة، وأن يرسل الحارث بن عباد مع ابنه رسالة مكتوبة إلى الزير، مفترضاً أن الكتابة لم تكن معروفة في ذلك الحين. وبمعزل عن كون أول أبجدية هي بنت المنطقة العربية، وأن مجموعة من المواثيق قد سجلت كتابة بين العرب، فإن الرسول (ص) قد (كاتب) آخرين داعياً إياهم إلى الإسلام. وحين يكتب يكون قد افترض أن الآخرين يعرفون القراءة، ونفترض نحن أيضاً أنهم كانوا يعرفونها قبل ظهور الدعوة. وكان لدى الرسول، وحوله، مسبقاً من يعرفون الكتابة والقراءة.

ثم إنه مما لا يحتاج إلى إثبات أن المعلقات هي قصائد قد علقت على جدار الكعبة. ما الذي تم تعليقه؟ الشاعر لكي يقول قصيدته؟ أم القصيدة وحدها؟ وكيف تعلق القصيدة إن لم تكن مكتوبة؟ لا شك أنهم لم يعلقوا (سي دي) أو شريط كاسيت عن القصيدة.

لكن آخرين انتقدوا أمراً لست متأكداً الآن من معرفتي بالإجابة عليه بدقة، وهو أن الكتابة لم تكن قد عرفت التنقيط (وهذا انتقاد لظهور كلمة (لا تصالح) منقطة). ولعل الانتقاد صحيح. (وكان من الممكن، كالعادة، أن أتهرب من الموضوع بإلقاء اللوم على المخرج) ولكنني أعترف بعدم انتباهي للأمر، وإلا لنبهت الأخ المخرج.

مناقشات واتهامات

ولقد وصلتني، بعد عرض مسلسل ‹الزير سالم›، ردود أفعال كثيرة كنت أتوقع معظمها. ولكنني أعترف بأن بعضاً منها قد فاجأني.

وأنا سعيد بردود الأفعال السلبية والإيجابية، لأن العمل الإبداعي الجيد، كما أرى، هو الذي يستطيع أن يطرح أسئلة، أو يثير أسئلة، أكثر مما يقدم نهايات سعيدة أو حزينة أو خلاصات منتهية ومقررة، مجاملة للمألوف أو منسجمة معه أو مع ما تنطوي عليه الذاكرة.

ولكن معظم ردود الأفعال على المسلسل كانت ضمن إطار ادعاء معرفة الحقيقة المطلقة أو الصدق التاريخي أو المساس بأبطال متجذرين في وجدان الناس.

غير أن ما لم يكن متوقعاً هو تهمة إثارة النعرات القبلية بين القيسيين واليمنيين المعاصرين، وإثارة حفيظة أو اعتزاز قبائل عريقة ونبيلة مثل شمر وعنزة والتغلبيين والبكريين المعاصرين من خلال هذا المسلسَل.

ما كنت أتوقعه هو أن التعامل مع التاريخ يثير حساسيات خاصة لدى جمهورنا العربي. فنحن نحس دائماً أننا واقعون بين خصمين لدودين. الأول هو العدو ‹الصهيوني والغربي

عامة) الذي يريد أن يشوه تاريخنا أو ينكره علينا. والثاني هو أبناؤنا الذين يهملون تراثهم أو يستهترون به فيعبثون به نتيجة الغباء والجهل أو نتيجة الاستجابة لرغبات العدو الخارجي المتآمر. ولذلك فإن هناك حماية خاصة يفرضها الناس على هذا التاريخ الذي يحسون أنه هويتهم وأنه ملكهم الشخصي. وتتحول هذه الرغبة في الحماية إلى تقديس لشخصيات التاريخ، وحتى لصيغة هذا التاريخ التي وصلتنا.

وإذا أضفنا أن قسماً كبيراً من تاريخنا ما يزال يعيش في وجداننا من خلال الدين تحديداً، ثم من خلال القصص المرتبطة بشخصيات التاريخ التي تكتسب قداسة دينية، (واستفحل الأمر مع التوزع الطائفي واجتهاداته الراغبة في إعادة تقديم الدين وشخصياته القديمة ضمن إطار عقائدي) نجد أن النزاع على الخلافة بين الصحابة بعد موت الرسول ما تزال آثاره مستمرة حتى الآن، وما يزال مقتل الحسين بن علي يفعل فعله العاطفي وكأنه قد قتل ليلة أمس، وقاتله موجود في بيت الجيران.

هذه الحساسية التي تحيط بأبطال التاريخ هي العقبة الأولى التي تواجه الباحث الذي يريد أن يتقصى حقيقة الأحداث والشخصيات. فمن غير المسموح به أن يتم التشكيك في حدث متفق على وقوعه، أو في شخصية متفق على تصنيفها السلبي أو الإيجابي. وأي فعل كهذا يتم تصنيفه فوراً في إطار الانتماء الطائفي أو الإلحادي أو التشويه التآمري المعاصر على الأمة وتاريخها.

هل من المسموح به، مثلاً، اكتشاف فضيلة واحدة عند مسيلمة الكذاب؟ وإذا لم تكن عنده أية فضيلة فكيف تبعه

قوم آمنوا به ونلصروه-وحاربوا معه؟ هل كانوا أغبياء فعلاً. بحيث يقبلون شخصاً كهذا؟ قبل الإجابة علينا أن نتذكر أن هؤلاء الأتباع كانوا عرباً أقحاحاً، وأن كثيرين منهم قد أسلموا بعد هزيمة مسيلمة الكذاب، وربما كان بينهم أجداد لنا.

وهل من المسموح، مثلاً، أن نكتشف نقيصة صغيرة في شخصيات اكتسبت قدسيتها مثل خالد بن الوليد أو الحسين أو طارق بن زياد أو صلاح الدين الأيوبي؟ هل من المسموح أن نكتشف أن بلقيس هي شخصية لم يثبت أنها كانت موجودة أصلاً؟ هذا ما توصل إليه الدكتور زياد منى، مثلاً، في كتابه الذي يحمل عنوان ‹بلقيس امرأة الألغاز وشيطانة الجنس›. واكتشاف كهذا يجب عدم التسليم به طبعاً. ولكن الرد عليه لا يكون بالاستنكار وحده أو بالتكفير أو الاتهام بسوء النية أو التآمر. بل يُرد عليه بأن يحرضنا على المزيد من البحث الجدي في التاريخ والوثائق من أجل تثبيت قوله أو دحضه.

ولقد قرأت مؤخراً دراسة تقول إن طارق بن زياد لم يحرق السفن ولم يلق تلك الخطبة الجميلة العظيمة البحر من ورائكم والعدو من أمامكم لأنه لم يكن يتقن العربية أصلاً

كم من التهم يمكن أن تواجه من يصل إلى نتائج من هذا النوع متعلقة بأبطالنا الوطنيين المعاصرين أمثال سليمان الحلبي أو يوسف العظمة أو جول جمال؟

لنا أن نتصور إذن ماذا سيحدث للمبدع حين يستخدم إحدى هذه الشخصيات في إبداعه لقول مقولته المعاصرة، أو معلوماته المعاصرة، كما يفعل مبدعو العالم كلهم، ولنقل مثلما فعل دورنمات.

الدراما والتراث

وهنا أستطيع القول إنني، وعلى الرغم من البحث التوثيقي الذي قمت به، ومن قراءة صيغ متعددة للسيرة، فبمجرد أن قررت كتابة البسوس في صيغة درامية كان لا بد أن تخرج الحكاية من السيرة ومن التاريخ لتدخل في الدراما وشروط الدراما.

وأول مهمة لتعامل الدراما مع التاريخ هي، بالنسبة إلى بليك، كما أورد أوكتافيو باز عنه، مهمة تحويل (أبناء الذاكرة) إلى (أبناء الإلهام) أي إخضاع المعلومة المحفوظة لشروط العمل الإبداعي.

وأضيف أن السيرة والتاريخ معنيان بالحياة الخارجية للشخصيات، بالأحداث والأشخاص والوقائع، بينما الدراما تنشغل بالحياة الداخلية لهذه الشخصيات. تتساءل الدراما: لماذا فعل فلان ذلك؟ وما هي ردود فعله، وردود أفعال الآخرين، على فعله؟ وكيف يمكن أن يؤثر ذلك على أفعاله التالية؟

وهذا ما يميز بين عمل درامي وآخر عند الحفاظ للحياة الداخلية للشخصيات.

تقوم الدراما أساساً على (الفعل) و(الصراع). وهناك فهم

سطحي لهاتين الكلمتين، ساعد على تعميمه انتشار أفلام المغامرات والأعمال الدرامية المعاصرة الرديئة، حيث المغامرة أو (الأكشن) بديل عن الفعل، وحيث المعركة بديل عن الصراع الدرامي.

وتسطيح الصراع، كما تستسهل السيرة أن تقدمه، والمزاج الشعبي أن يتعامل معه، هو في رؤية الصراع بين الزير وجساس، أو بين بني تغلب وبني بكر فقط. وهذا ما يكفيه البحث عن البطل والشرير، وانتصار الخير وانهزام الشر كما يحدث في الأدب الشعبي والدراما الرديئة عامة.

وانطلاقاً من الرغبة في تصحيح هذين المفهومين كتبت المسلسل. إن السيرة، التي تحمل اسم (مجراوية) الزير أبو ليلى المهلهل (والكلمة تطويع لتعبير (ما جرى) ومن هنا المجريات) مليئة بالأحداث الخارجية والمغامرات والمعارك. وبالتالي فإن كاتباً كسولاً أو غير متفهم للأصول الدرامية قد يستسلم لإغراء هذه الأحداث، ويعتبر أن مجرد تسجيلها يعطي دراما مشوقة.

لقد قررت أن أواجه تحدي الدخول في الأعماق. أي أن سبر أعماق الزير سالم أو كليب أو الجليلة أو البسوس أو جساس أو غيرهم من الشخصيات، وفهم دوافعهم وردود أفعالهم والعلاقات المتبادلة بينهم، أهم بكثير، بالنسبة إلي، من تسجيل مغامراتهم ومعاركهم. وهذا يوصل إلى نتيجة ذات أهمية كبيرة هي: فهم لماذا تحدث الأحداث على هذا النحو أو ذاك؟ ولماذا تتصرف الشخصية بهذه الطريقة أو تلك؟

ونعود إلى مقال محمد الداهي وتعليقه على سعيد يقطين: «إن التعامل مع السيرة الشعبية بوصفها شكلاً سردياً تراثياً، اقتضى من الباحث سعيد يقطين أن يتخذ موقفاً واضحاً من التراث، ويختار زاوية النظر الملائمة لمعاودة التفكير في بعض قضاياه ومكوناته وروافده. فإعادة قراءته، أي التراث السردي، لا تعد مزايدة (إيديولوجية) أو ترفاً فكرياً، بل مدعاة لتشكيل وعي جديد بالمقومات الذاتية للأمة العربية وبإمكانات العمل المستقبلي. ولا يمكن أن تستقيم القراءة العلمية للتراث إلا باتخاذ مسافة نقدية منه، وباطراح السائد من المعتقدات والجاهز من التصورات والأجوبة، وبالبحث فيه عمّا كان يمكن أن يقال أو على الأقل ما يمكن أن يقال الآن. وهذا ما شخصه أُمبرتو إكو في قوله: 'إن العمل على تطوير الفكر لا يعني رفض الماضي بالضرورة. إننا نعيد فحصه ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلاً، ولكن أيضاً بهدف معرفة ما كان يمكن أن يقال، أو على الأقل ما يمكننا قوله الآن. . . بناء على ما قيل سابقاً'». ويتابع الداهي قائلاً: «إن البحث في التراث، كما نريده أن يكون، لا يتطلب الارتياح إلى الأجوبة المسبقة، بل يتطلب الانطلاق من صياغة فرضيات محكمة، ومن رؤية وأسئلة جديدة. . تنبني طريقته على الملاءمة العلمية التي تنطلق من إجراءات ومن أسئلة محددة ودقيقة، وترمي إلى البحث في الموضوع للحصول على معرفة جديدة ومختلفة. أما طريقة الآخرين التي تتحكم فيها الملاءمة الاجتماعية، فهي تنطلق من مسلمات موجودة سلفاً مما يجعلها تعيد إنتاج وترهين حقائق موجودة قديماً. . . ومن الإجراءات

التي اضطلع بها قبل مباشرة التحليل، هي معاودة النظر في بعض المفاهيم المستعملة والرائجة التي أصبحت مشحونة بدلالات تحول دون وصف ومعاينة الظاهرة كما هي، وبالتالي تعيق البحث العلمي».

وأول الأسئلة التي طرحتها على نفسي منذ البداية هو: ما معنى أن تدوم الحرب أربعين عاماً والزير يسعى إلى الثأر لأخيه كليب من جساس دون أن يحاول قتل جساس نفسه؟ ولماذا تحقد الجليلة على الزير وتريد التخلص منه؟ وهل كان كليب أحمق لكي تتلاعب به الجليلة وتجعله يرسل أخاه المرة تلو الأخرى في مغامرات مميتة؟ ولماذا توقع البسوس هذه الفتنة؟ وما الذي يمكن أن يحدث للزير سالم وهو يقتل أعز الناس إلى قلبه (همام وشيبان وشيبون)؟ وهل كان أجدادنا العرب حمقى حقاً لكي يقتلوا ملكاً مقابل ناقة؟ أو لكي يخوضوا حرباً تهدر فيها دماء غزيرة من أجل سباق بين فرسين (داحس والغبراء)؟ أليس هناك أسباب أخرى ومصالح وطموحات وظلال أخرى للشخصيات؟

إن معالجة كهذه توصل دراما الصراع إلى ذرى تراجيدية تفتقدها أعمال المغامرات و(الأكشن)، وتفتقدها السيرة الشعبية ذاتها التي تميل دائماً نحو (الميلودراما) والنمطية، كما هو معروف.

ولقد حاولت المزج في المعالجة بين الفهم الدرامي والحقيقة التاريخية، والاحتفاظ، قدر الإمكان، بالنكهة الملحمية للسيرة الشعبية لكي لا تُضيع المعالجةُ (المثقفة) نكهةَ الملحمة.

معركة خزاز

سأحاول الآن مناقشة بعض المواقف النقدية التي أثارها مدّعو المعرفة وجلادو النقد المتسيبون بمقدار ما أملك من معرفة ومرجعية. . وضبط أعصاب.

ففي الصحف اليمنية يستنكر بعضهم أن أورد انتصار عرب الشمال على عرب الجنوب، أو على اليمنيين تحديداً، حتى عقب محرر ‹الوطن› السعودية على هذا الاستنكار بقوله إن هذا النقد لا ينقد الدراما بل ينطلق من (غيرة وطنية). يقول الناقد في صحيفة ‹الثورة› اليمنية مستنكراً: «إن الكاتب (أي أنا) قد صور مملكة التبع اليماني. . بالملك الذي تغزو قصره شرذمة من أعراب البادية فتخطف عروسه وتقتله في مخدعه بينما هو الملك الذي وصفه كتاب ‹الأغاني: 21/ 383› بأنه الملك المهيب بعيد الهمة شديد البطش».

وهذا الكلام يوحي أنني، بسبب جهلي أو تحاملي على اليمنيين، قد اخترعت ما أوردته عن موقعة خزاز. وهذا نموذج سافر للمصادرة باسم الحساسية القبلية أو الوطنية وللتضليل الثقافي معا.

فالقصص التي يتسلل فيها شرذمة إلى قصر ملك ليقتلوه أكثر من أن تعد وتحصى في الحكايات القديمة والمعاصرة

والأفلام السينمائية. وبالتالي فإن الحدث لا يبتكر شيئاً في إطار حكايات المغامرات والقتال مع الملوك.

كما أن الحساسية ناجمة عن تجاهل عشرات المعارك التي نشبت بين القيسيين واليمنيين في تاريخنا العربي. وهذه المعارك، التي هي بين ما سمي بأيام العرب، لا بد أن تكون سجالاً حين تطول. في هذه المرة ينتصر طرف لينتصر الطرف الثاني في معركة تالية وهكذا.

وبالإضافة إلى أن قصة التسلل والصناديق موجودة في السيرة الشعبية للزير سالم، وفي قصص كثيرة أخرى (حتى حصان طروادة) فإن المعركة التي تلت هذه المغامرة هي معركة خزاز أو خزازى، وهي من المعارك الموثقة في تراثنا العربي. وقد عملت جاهداً للبحث عن وثائقية هذه المعركة. وإليكم بعض النتائج:

جاء في ‹صبح الأعشى: في صياغة الإنشا، 1 /445- 446›:
ومن أشهرها ذكراً وأعظمها حرباً يوم خزاز. وخزاز اسم جبل بين البصرة ومكة كانت الواقعة عنده فعرفت به. وكانت الحرب فيه بين بني ربيعة الفرس، وهو ربيعة نزار وبين قبائل اليمن. وكانت الغلبة فيه لبني ربيعة فقتلوا من قبائل اليمن خلقاً كثيراً. وكان قائد ربيعة كليب بن ربيعة قد ملك بني وائل واسمه وائل.

ويورد ياقوت الحموي في ‹معجم البلدان: 2/365- 366› قصة المعركة بطريقة أخرى. يقول إن بني معد قد ثاروا على عسف الكنديين فقتلوا أولاد الملك، «ولم يبق من بني آكل المرار غير سلمة. . فجمع جموع اليمن وسار بهم. . وبلغ

الخبر كليب وائل فجمع ربيعة. . وهجمت مذحج على خزاز. . وانتهى الاقتتال بانتصار ربيعة وهزيمة مذحج».

وجاء في ‹الأغاني: 28/19› وقال زهير أيضاً:

لقـد عمــرت حتـى لا أبـالي
أحتفي في صباحي أم مسائي
شهدت الموقدين على خزازى
وبـالسـلان جمعـاً ذا زهـاء

وفي ‹مجمع الأمثال، 433/2›: يوم خزازى ويقال خزاز. وهو جبل كانت به وقعة بني نزار واليمن. . وقال:

ونحـن غـداة أوقد في خزازى
هـديت كتـائبـا متحيـرات

وفي ‹ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. 750/1- 952› نار الإنذار: كانوا إذا أرادوا حرباً وتوقعوا جيشاً عظيماً فأرادوا الاجتماع أوقدوا ناراً ليبلغ الخبُر أصحابهم. ثم يورد بيت عمرو بن كلثوم الآتي ذكره.

ويقول زهير بن جنب:

شهـدت الوافـدين على خـزاز
وبـالسّـلان جمـع ذو ثـواء

وفي ‹ثمار القلوب. 641/1› أيضاً: «ويوم خزازى وهو لعدنان على قحطان».

وجاء في ‹البيان والتبيين. 402/1› قال عمرو بن كلثوم وذكر واقعة لهم:

ونحـن غداة أوقـد في خزازى
رفدنـا فوق رفد الرافدينا

ويقول برهان الدين دلّو في كتاب ‹جزيرة العرب قبل الإسلام. عن ابن الأثير›: «إن أحد ملوك كندة قد احتجز وفد مَعَدّ ليأخذ المواثيق عليهم. وبعث كليب وائل إلى ربيعة فجمّعه. . وبلغ مذحجاً اجتماع ربيعة ومسيرها فأقبلوا بجموعهم. . فأقبل كليب بالجموع وصبّح مذحجاً بخزاز، واقتتلوا قتالاً شديداً أكثروا فيه القتل وانهزمت مذحج. وعلت منزلة كليب. .».[3]

هذا كله يؤكد أن المعركة قد حدثت فعلاً وأن عرب الشمال فيها قد انتصروا على اليمنيين. وفائدة هذه المادة الوثائقية هي أن تجعلنا قادرين على تحديد مكان إقامة القبائل. فعرب الشمال يسيرون لملاقاة اليمنيين عند خزاز. وبعد النصر يعودون إلى الشام التي يجب أن تعني بادية الشام أو بلاد الشام. وخزاز الجبل ما زال موجوداً حتى الآن. ويقول شوقي عبد الحكيم في ‹الحكاية الشعبية العربية. هامش ص (90)› إن بني كلاب، أصحاب سيرة الزير سالم، كانوا في الشام وفلسطين.

وهذا يجعلني أعلن حقيقة متعلقة بهذا العمل وهي أن الأحداث والأماكن الواردة فيه كلها حقيقية وموثقة. أما الأسباب والنتائج على المستوى الاجتماعي والنفسي فهي شغل قائم على المخيلة ومتطلبات البناء الدرامي التي تخرج بهذه الأحداث من كونها تاريخاً لكي تصير دراما إبداعية.

ونعود إلى ما كتب في صحيفة ‹الثورة› اليمنية لنبين مسألة التضليل المتعمد. فالكاتب يضحك على القارئ ويقول له إن مؤلف ‹الأغاني. ج 21› يصف التبع اليماني أوصافاً معينة (إيجابية طبعا). وهو يعتمد في هذا على إرهاب القارئ بالمرجعية التراثية. والحقيقة أن التبع اليماني لم يرد ذكره على الإطلاق في ذلك الجزء من الأغاني.

ولعل من المفيد أن نغتنم هذه المناسبة للحديث عن التبع اليماني. فالتبع اليمني، مثل فرعون المصري، لقب لبعض ملوك اليمن وليس اسماً لأحدهم. والتبابعة مثل الفراعنة. وقد جاء في لسان العرب: «والتبابعة: ملوك اليمن، واحدهم تبع، سموا بذلك لأنه يتبع بعضهم بعضاً». حتى أن أحد التبابعة قد ورد ذكره في القرآن الكريم. وذكر الرسول الكريم تبعاً آخر: 'وفي الحديث: لا تسبوا تبعاً فإنه أول من كسا الكعبة'. وجاء: 'وفي تفسير الخطيب يورد عن النبي (ص): لا تسبوا تبعاً فإنه كان قد أسلم. وعن عائشة رضي الله عنها قالت: لا تسبوا تبعاً فإنه كان رجلاً صالحاً'. ويتابع: «قيل: هو ملك في الزمان الأول اسمه أسعد أبو كرب، وقيل: كان ملك اليمن لا يسمى تبعاً حتى يملك حضرموت وسبأ وحمير».

ولكن التلقي المعاصر ضمن الحساسيات المعاصرة هو الذي يفعل فعله. فهذا الجهد التوثيقي لا يراه بعضهم مفيداً. وبعد أن جاءتني تهنئة على المسلسل بتوقيع مجموعة من شباب قبيلة عنزة، جاءتني من شباب من قبيلة شمر شتيمة مقذعة انتهت بالشكل التالي: «في النهاية أقول لمن تسبب في تشويه صورة الزير سالم (عليك اللعنة) حتى ولو كان التاريخ. ».

ويعلمني أصول الكتابة بالشكل التالي: «حتى لو ذكرت كتب التاريخ ذلك. كان من المفترض أن يكتفي بقول الراوي عن اعتزال الزير سالم الحرب وذهابه إلى اليمن».

حتى لو قالت كتب التاريخ أمراً ما لا يحق لنا أن نأخذ به. لأنه يتناقض مع المخزون العاطفي المرتبط بالأمر، مع أنه قائم على خطأ!

ومن أمثلة التضليل باسم المرجعية والمعرفة تارة، وباسم الغيرة القومية تارة أخرى، ما طلع علينا به أحد الكتاب ‹الثورة السورية 1 / 2 / 2001 م›:

فبعد أن تبلغ الغيرة القومية بالكاتب أن يرى أن «حكاية الزير سالم مجدت الشجاعة والديموقراطية والاتحاد، وكرهت إلينا الخيانة والاستبداد»، أي تهريج هذا في ظل الشعارات السياسية المعاصرة؟!، ينتقل إلى القول: «ومسألة أخرى في هذه الحادثة إن أسر المهلهل، عند عمرو بن مالك، لم يذله ولم يفعل ما يغض من كرامة العرب في معاملة أسراهم بل أفرد له خيمة يعيش فيها عيشة الأحرار يجتمع فيها مع محبي شعره فيقول ويقولون. لقد كان خيال المؤلف واسعاً وفي غير محله».

لماذا إذن منع عمرو بن مالك الماء واللبن والخمر عن المهلهل (حتى يرد ربيب)؟ خاصة وأنه (الكاتب) يقرر أن المهلهل، كما (جاء في المصادر)، هذه الكلمة الإرهابية المتعالية دون أن يحدد ما هي هذه المصادر، أن المهلهل لم يكن يقصد زوجة عمرو في قوله: طفلة، وهي بالمناسبة طَفلة

بفتح الفاء وتعني رَخْصة في بياض، كما جاء في ‹لسان العرب›، ويميز بين جارية طِفلة إذا كانت صغيرة، وجارية طَفلة إذا كانت رقيقة البشرةَ ناعمة. ويورد قول الأصمعي: الطِّفلة الجارية الرخصة الناعمة- بل كان المهلهل يذكر ابنته الصغيرة وهجره لها.

أيعاقب المرء لأنه تذكر ابنته؟

جاء في ‹الأغاني 6 /137›: «وكان أخوه عمرو بن مالك أيضا من فرسان بكر وهو الذي أسر مهلهلاً. . فلما أخذ فيهم الشراب تغنى مهلهل فيما كان يقوله من الشعر وينوح به على كليب فسمع ذلك عمرو بن مالك فقال إنه لريان والله لا يشرب ماء حتى يرد ربيب يعني جملا كان لعمرو بن مالك. . فطلبت ركبان بني مالك ربيباً وهم حراص على ألاٍ يقتل مهلهل فلم يقدروا على البعير حتى مات مهلهل عطشا ونحر عمرو بن مالك يومئذ ناباً، والناب والنيُوب في لسان العرب هي: الناقة المسنة التي طال نابها وعظم، وناب القوم سيدهم، فأسرج جلدها على مهلهل وأخرج رأسه. وكانت بنتُ خال مهلهل، امرأتُه، بنتُ المحلل أحد بني تغلب، قد أرادت أن تأتيه وهو أسير فقال يذكرها: 'ظبية ما ابنة المحلل شنباء لعوب لذيذة في العناق'». وفي مكان آخر من الصفحة ذاتها: «وأدركه عمرو بن مالك فأسره فانطلق به إلى قومه وهم في نواحي هجر فأحسن إساره ومر عليه تاجر يبيع الخمر قدم بها من هجر وكان صديقاً لمهلهل يشتري منه الخمر فأهدى إليه وهو أسير زق خمر فاجتمع إليه بنو مالك فنحروا عنده بِكراً

وشربوا عند مهلهل في بيته وقد أفرد له عمرو بيتاً يكون فيه فلما أخذ فيهم الشراب تغنى مهلهل: طفلة. . إلخ».

والكاتب نفسه يورد بحماس قومي منقطع النظير، وهو يطالبني بالاقتداء به، أن الأحباش قد غزوا اليمن. ثم «لم يقبل العرب هذا الاحتلال الحبشي لليمن. . وأسفر الكره عن ثورات أدت إلى سقوط مملكة كندة ومقتل ملكها حجر بن الحارث الكندي والد الشاعر امرئ القيس وتزعمت هذه الثورة ربيعة بقيادة كليب فكانت انتصاراً وتوحيداً للقبائل» وهو يستند إلى كتاب ‹تاريخ الشعر العربي› لنجيبي البهيتي الذي لم أسمع به للأسف.

أي تخريف هذا؟ إن امرأ القيس بن حُجر بن الحارث الكندي قد ولد عام (497 م) نحو (130 ق. هـ) قبل موت المهلهل بثلاث سنوات. فكيف يتزعم كليب الثأر لوالد امرئ القيس وكليب قد قتل قبل أكثر من ثلاثين عاماً من ولادة امرئ القيس؟ وغني عن القول والاستطراد أن امرأ القيس كان شاباً يرتاد الحانات حين قتل أبوه، وهو صاحب القول المعروف: «اليوم خمر وغداً أمر».

ولعل الأمر قد التبس على الكاتب. فبكر وتغلب قد تحالفتا فعلاً أيام امرئ القيس، أي بعد قصتنا بما يزيد عن ربع قرن، وذلك من أجل مساعدة امرئ القيس في ثأره، وليس ضد الاحتلال الحبشي.

جاء في ‹الأغاني، 9/ 108›: «وقال ابن الكلبي . . إن امرأ القيس ارتحل حتى نزل بكراً وتغلب فسألهم النصر على بني أسد فبعث العيون على بني أسد فنُذروا بالعيون ولجؤوا

إلى بني كنانة وكان الذي أنذرهم بهم علباء بن الحارث. فلما كان الليل قال لهم علباء: يا معشر بني أسد تعلمون والله إن عيون امرئ القيس قد أتتكم ورجعت إليه بخبركم فارحلوا بليل ولا تُعلموا بني كنانة. ففعلوا. وأقبل امرؤ القيس بمن معه من بكر وتغلب حتى انتهى إلى بني كنانة وهو يحسبهم بني أسد فوضع السلاح فيهم وقال: يا لثارات الملك يا لثارات الهمام. فخرجت إليه عجوز من بني كنانة فقالت: أبيت اللعن لسنا لك بثأر نحن من كنانة».

أما مناقشته المسألة الأخرى التي أوردها حول أن حرب بكر وتغلب لم تقم بسبب الجليلة فهو أقل من أن يناقش. فالمسلسل قدم الجليلة ولا هم لها إلا السعي لمنع نشوب الحرب واقتتال أبناء العمومة، وقدم أن البسوس هي مشعلة الفتنة.

ولكن هذه الغيرة القومية شبيهة بغيرة مفاجئة يطلع علينا بها صديقنا الشاعر شوقي بغدادي حين يورد على لساني أنني قلت إنني أردت «تنبيه العرب في عصرنا الحالي إلى الواقع البائس الذي يعيشون فيه في نزاعات شبيهة بأيام الجاهلية». ثم يبني على هذا الكلام، الذي لم أقله، أنني أريد أن أقول: «إننا شعب مفطور على القسوة والعنف وعشق سفك الدماء منذ سحيق الزمان إلى أيامنا هذه». ويقول إن توالي المسلسل يقوّلني إن «هذا الواقع . . غدا طبعاً أصيلاً من طباع العرب».

وأنا لم أقل أي شيء من هذا القبيل على الإطلاق. ولا يحق لشوقي أو غيره تقويلي ذلك، إلا إذا كان هذا ما استنتجه هو من المسلسل.

وحين يناقش شوقي مسألة بيع الجياد مقابل الماء يستنتج أنها «حادثة مخترعة بالطبع يضيفها المؤلف كي يقول لنا بالقلم العريض: إن الحروب لم تتوقف بين القبائل إلا لأمد محدود . . وإن العرب إذن منذ أقدم الأزمان أقوام تأكلهم غرائز العنف والتقاتل وأن المستقبل سيأتي على غرار الماضي».

أأنا أضفتها يا أستاذ شوقي المعتمد على المراجع، وأستاذ اللغة العربية؟ إرجع إلى مراجعك يا صديقي، وإلى ديوان المهلهل على الأقل وافهم لي لماذا يقول:

عَجَبتْ أَبْنَاؤُنا من فعْلنا
إذْ نَبيعُ الخَيْلَ بالمِعْزَى اللِّجابِ
عَلمُوا أنَّ لَدَيْنَا عُقْبَةً
غيْرَ ما قال صُعَيْرُ بنُ كِلابِ

وافهم لي: من هو صعير بن كلاب. وما الدور الذي لعبه في تلك المرحلة ؟

ولكن المستغرَب فعلاً أن تصل الرغبة في الوعظ عند شاعر مثل شوقي بغدادي عانى ما عاناه من قمع الوعّاظ (الإيديولوجيين) إلى حد أن يسألني: «أين نافذة الأمل التي يفتحها لنا مسلسل ‹الزير سالم›؟». حد علمي أنه تاب عن هذه الأسئلة منذ أن وعى أن الأدب والفن لا يطالبان بهذه الطريقة التي كان هو نفسه أسيراً لها، والتي يعتز في أكثر من شهادة، ولا يترك مناسبة إلا ويعلن عن اعتزازه بأنه قد تخلص من هذا الكابوس الجدانوفي. فلماذا يعود إلى هذه النغمة الممجوجة من قبله هو على الأقل؟

وهل يختلف شوقي عن أي خطيب قمعي باسم الدين أو الدولة أو المصلحة الوطنية (وكلنا تعرضنا إلى شيء من هذا تحت هذه الذرائع) حين يقول: «وإلى أية درجة يحق للمؤلف أن يبدل ويغير في أحداث التاريخ باسم حرية التعبير والإبداع؟» ثم يشوط شوطته الانتهارية الوعظية: «إذا كانت النتيجة هي مسخ صورة البطل الشعبي وتحويله إلى هزؤة نمسح بها الأرض مثل أية خرقة بالية أو مثل أية دابة نافقة نسحلها وراءنا ؟. هل هذا معقول باسم التنبيه والنصيحة وخاصة بعد المشهد الأخير . . هل هذا معقول يا عزيزنا ممدوح؟ وإذا كان هدفك حقاً هو أن تنصح عرب اليوم بهذه الطريقة بألا يتناحروا ويتفانوا مثل أجدادهم فهل هذه هي طريقتك في الإقناع؟»

لا أدري ماذا يحدث لموعظة الأستاذ شوقي بغدادي هذه إذا قلت له إنني لا أريد أن أنصح عرب اليوم. فهم في أمان، وفي غنى عن نصيحتي، طالما أنهم يستمعون إليك وإلى أمثالك من الوعاظ.

وقد واجهتُ سؤالاً يفرض علي توضيح نقطة أخرى. لقد افترض كثيرون أن الزير سالم يجب أن يعبر عن وجهة نظري لأن المسلسل يحمل اسمي. وما أريد إيضاحه بالنسبة إلى عملي هذا، وإلى كل عمل درامي جدي، كما أرى، هو أنه ليست هناك شخصية واحدة في العمل الدرامي أو الروائي تعبر عن رأي المؤلف. وحين يحدث ذلك، حين تكون شخصية ما ناطقة باسم المؤلف، يكون العمل ضعيفاً. هل يعبر هملت عن رأي شكسبير؟ وهل يعبر أوديب عن رأي سوفوكليس؟ وهل يعبر

هيثكليف عن رأي برونتي؟ أو دون جوان عن رأي موليير؟ أو حتى دون كيشوت عن رأي سيرفانتيس؟ كلا بالطبع. العمل كله، لا شخصية واحدة فيه، هو ما يعبر عن رأي المؤلف.

ولكن كلام شوقي بغدادي يوصلنا إلى النقطة الثانية الجديرة بالمناقشة:

فهناك استنكار أن نقدم تاريخنا على أنه اقتتال دموي بهذه الطريقة، كما استنكر الصديق شوقي بغدادي. والسؤال الاستفزازي أو الاتهامي هو: وماذا سيقولون عنا؟

يا سيدي فليقولوا ما يقولون. يكفينا أننا نملك الجرأة على مراجعة تاريخنا. وتاريخنا مثل كل تاريخ. فيه حروب ومعارك ومذابح وثقافة وإنجازات حضارية.

والحقيقة أن الخائفين يخشون أن يستغل اليهود والغرب المعادي ذلك ليزيدوا في تشويه صورتنا. ولكن اليهود أنفسهم لا يخجلون من كل القتل الذي في توراتهم أو دعواتهم أو تاريخهم أو حتى حاضرهم. كما أن الشعوب كلها في تلك التواريخ القديمة لديها المجازر والحروب.

والملاحم عند الشعوب كلها هي قصص حروب وبطولات. ولا يمكن أن تكون بطولات دون قتل وقتال. وقد يكون سبب الحرب تافهاً. فحرب البسوس في شكلها الخارجي تقوم بسبب مقتل ناقة. وحرب طروادة بسبب هرب امرأة مع حبيبها. والمهابهارتا بسبب الغش في لعبة نرد. وداحس والغبراء بسبب اعتراض جواد يسبق الآخر.

ولكن يظل المهم هو فهم العوامل المساعدة التي تجعل من الممكن قيام حرب ضارية كهذه لسبب تافه كهذا.

الذين لديهم رَهاب الغرب هم الذين يصرون على أننا يجب أن نثبت كل يوم أننا بشر أسوياء أمام هذا الغرب. لماذا؟ لأنه يصورنا وحوشاً. ويجب أن نصحح له هذه الصورة لا أن نثبتها.

ولكن أهذه هي المشكلة فعلاً؟ وهل عداء الغرب لنا قائم لأن صورتنا عنده هكذا؟ أم أنه يعادينا أولاً، ولكي يبرر ما يفعله بنا، نحن وشعوب العالم الثالث كلها، يصورنا مخلوقات لا تستحق حتى الحياة. ولذلك فإن قتلنا أو إذلالنا لا يستدعي من شعوبه حتى الشفقة.

الدّين

المشكلة الثانية المتعلقة بالمسلسل غريبة وعجيبة. وهي حتماً تجنّ متعمد نابع عن حقد أسود، إلا إذا كان ناجماً عن جهل مطبقٍ وشجاعة وقحة في إطلاق الأحكام مبنية على هذا الجهل. لقد وجد من اتهم المسلسل باليهودية. والزير سالم بأنه يهودي. إذ تبجح كاتب سوري، أمام طلبة الجامعة، قائلا إنه رفض كتابة سيرة الزير في المسلسل لأن الزير يهودي. ووجد مراسل مرتزق أوصل هذه الدسيسة إلى صحيفة ‹الوطن› القطرية. وكتب لها أن أخطر ما يتعرض له المسلسل هو التهويد. وعقبت الصحيفة: «وهل كان الزير سالم أبو ليلى المهلهل بطل الأسطورة الشعبية يهودياً، كما (لاحظ!) طرحها المسلسل بشكل غير مباشر لا سيما في حلقاَته الأخيرة!! وبطريقة تدعو إلى التحذير من مخاطر إدخال الإسرائيليات ولو في الإطار التاريخي». وأشارت الصحيفة إلى موقف النقاد الذين يرون أن مؤلف المسلسل ممدوح عدوان أخطأ عندما تعمد إدخال وإقحام البعد اليهودي في الحكاية أو القصة، وأنه كان بمقدوره أن يشير إلى ذلك البعد إشارة سريعة دون الدخول في التفاصيل، وكذلك كان بمقدوره أن يخرج الحكاية أو الأسطورة من الأسر اليهودي. ومن التساؤلات المطروحة:

هل أراد ممدوح عدوان الإيحاء بأن الزير سالم ربما كان يهودياً بطريقة أو بأخرى، وأن اليهود ليسوا بعيدين عن تاريخ هذه المنطقة وحضارتها وأحداثها ‹نشرة سانا 30 / 12 الدوحة›.

المضحك المغيظ هو أن هذا الكلام قد نشر قبل الانتهاء من تصوير المسلسل، أي قبل عرضه بأشهر. ومن الواضح أن الذي كتب هذا الكلام لم ير المسلسل على الإطلاق لا في حلقاته الأولى ولا الأخيرة. ولا أعرف من أين جاء بـ«إقحام البعد اليهودي» في العمل. هل أصرخ: يا ناس من أين جاء هذا الكلام؟ وهل يمكن أن يصرخ معي أي إنسان شاهد المسلسل؟

وحتى لو افترضنا حسن النية والاطلاع المشوش على العمل سنقول: لعله اعتمد على أحد أمرين: الأول أن الزير سالم، (في السيرة)، حين وقِع في الكمين وغاب، قد عاش في السيرة عند شخص يهودي (اسمه في السيرة حكمون بن عزرا، ورحمون في المسلسل) وتقول السيرة إنه كان في بيروت، التي تقول إن اسمها كان الخيبرية. وهو تطويع من الحكواتي لكلمة خيبر معقل اليهود في الجزيرة العربية أيام الرسول.

ولكنني في المسلسل لم أذكر من هو رحمون هذا الذي كان الزير سالم عنده، ولم أتطرق إلى دينه نهائياً.

والسند الثاني لهذا الادعاء قد يكون معتمداً على الكلمة الوحيدة في المسلسل، والتي لها علاقة بالأديان. وهي عندما يقوم الحارث بن عباد بمحاولة منع اندلاع الحرب، فيقول له سلمة شقيق الزير: لقد قالتها العرب قبلنا. العين بالعين

والسن بالسن. ويرد ابن عباد: لم تقل العرب هذا. بل قالته اليهود. ولو سارت العرب على مبدأ العين بالعين لكانت العرب كلها عوراء أو عمياء.

وكان الاحتجاج المتعجل على هذه العبارة هو أنني نسبتها إلى اليهود بينما هي حديث نبوي شريف. وربما كان الرسول الكريم قد قال قولاً كهذا. ولكن العبارة أصلاً واردة في التوراة (اللاويين 20:24): «كسر بكسر وعين بعين وسن بسن». وبالتدقيق التاريخي الأكثر تعمقاً نجد هذا المبدأ موجوداً في شريعة حمورابي (1792-1750 ق. م). وبما أن السيد الرسول لم يكن قد جاء بعد، وبما أن اليهود كانوا موجودين في الجزيرة العربية (على الأقل بشهادة الحروب التي خاضها الرسول الكريم ضدهم) وبما أنني لم أستطع أن أدعي أن الحارث بن عباد كان قد قرأ شريعة حمورابي، وسيكون تزويراً درامياً فادحاً لو أنني فعلت، فقد جعلته يقول إنها من مبادئ اليهود.

ومشكلة يهودية شخصيات التاريخ هي لعبة صهيونية أصلاً. وأستغرب أن يتلقفها مثقفون يدّعون التقدمية واليسارية لتصبح نهجاً لهم في مهاجمة الآخرين. إن الصهيونية هي التي تريد الإيحاء دائماً بأنه ليس هناك تاريخ يستحق التوقف عنده إلا التاريخ اليهودي. والعكس صحيح. كل تاريخ ذي قيمة يجب أن يكون، كما يدّعون، يهودياً. وكل شخصية ذات أهمية يجب أن تكون يهودية. فاليهود يدعون أنهم صانعو التاريخ من بناء الأهرامات في مصر، حتى إنقاذ البشرية في المستقبل، كما جاء في فيلم (يوم الاستقلال) الأمريكي.

وفي الكتاب الذي ترجمته بعنوان ‹تلفيق تاريخ إسرائيل التوراتية، طمس التاريخ الفلسطيني. دار قدمس، دمشق› سرد واف ومناقشة مستفيضة لهذه المسألة المتمثلة في السعي لتهويد التاريخ كله.

وقد حدث أنني كنت في الهند ذات يوم فرأيت الصحافة هناك مشتعلة بالسجالات لأن كاتباً يهودياً كتب في إحدى الصحف الغربية أن طاغور يهودي. وراح الهنود يستبسلون لإثبات العكس.

ومن أجل ملامسة هذا الموضوع أوردت في روايتي ‹أعدائي. (ص 38)› هذا الحوار بين شخصيتين يهوديتين:

رفقة: ليتنا تركنا نجمتنا على الأهرامات التي بنيناها.

ألتر: واثقة أننا نحن الذين بنيناها؟

رفقة: نحن نقول كلمتنا. وليتعب الآخرون أنفسهم في نفيها.

ولقد كنت حريصاً على عدم التعرض نهائياً للدين في هذا المسلسل. وسبب تغافلي عن مسألة الدين أصلاً هو أن بني تغلب مسيحيون. وقد جاء في كتاب ‹شعراء النصرانية› مثلاً، وهو تلخيص من الأغاني والحماسة وشرحها للتبريزي وتاريخ ابن الأثير وأمثال الميداني ومعجم البلدان، قول الكاتب: «ولاشك أن المهلهل كان يدين بالنصرانية. فإن قبيلته كانت تنصرت منذ أوائل القرن الرابع. وفي شعره ما يدل على إيمانه بإله واحد وبالبعث والنشور. ثم وفي أسرته جملة أناس قد ثبت تنصرهم».

وقال ابن خلدون: «ينتسب الحمدانيون إلى قبيلة تغلب، وكان بنو تغلب بن وائل من أعظم بطون ربيعة بن نزار. وكانوا من نصارى العرب الجاهلية. . وكانت مواطنهم في الجزيرة العربية وديار ربيعة. . . وفرض عليهم عمر بن الخطاب الجزية. فقالوا: يا أمير المؤمنين لا تذلنا بين العرب باسم الجزية واجعلها صدقة مضاعفة ففعل» ‹ابن خلدون. 4/ 227›.

وقد أسلم التغلبيون في ما بعد، وعاشوا في الجزيرة السورية وحولها. ولا شك أن كثيرين يعرفون أن سيف الدولة الحمداني تغلبي.

أي أن الزير سالم وكليباً مسيحيان. ولو أشرت إلى هذه النقطة لظهرت الحرب الضروس الناشبة بين البكريين والتغلبيين (حرب البسوس) بالنسبة إلى الحساسيات المعاصرة، حرباً بين عرب ومسيحيين. وأعتقد أننا في غنى عن لمس موضوع كهذا بهذه الطريقة في إبداعنا المعاصر. فحتى التاريخ الذي تحدث عن حرب البسوس لم يجد في نصرانية التغالبة أمراً يستحق الذكر بالنسبة إلى هذه الحرب. أولا يكفينا ما أثار المسلسل من حساسيات حتى بين القيسيين واليمانيين؟ وألا تكفيني تهمة تهويد الزير سالم بسبب كلمة واحدة في مسلسل من أربعين حلقة درامية؟ هل أضيف إليها تهمة إثارة النعرات الدينية والطائفية؟

والنقطة الأخرى، التي لها علاقة بالدين، وقد انتُقد المسلسل بناء عليها، هو أن كلمة لفظ الجلالة (الله) تتردد

على ألسنة بعض الشخصيات، مع أن الأحداث قد وقعت قبل ظهور الدعوة الإسلامية. وهذا صحيح. ولكن، وحتى دون تأثير المسيحية واليهودية على العرب قبل الإسلام، كان العرب يستخدمون هذه الكلمة.

فتعبير (لله درك) أكثر من مألوف في كلامهم. ويكفي أن نذكّر أن والد رسول الله كان اسمه عبد الله وجده عبد المطلب. والاسمان موجودان بالطبع قبل الدعوة المحمدية بستين سنة على الأقل.

ولكن حتى في الشعر الجاهلي تتردد هذه الكلمة عند شعراء غير مسيحيين.

قال عنترة:

واللـه ما يمْضي رسُولاً صادقاً
إلاّ السّنانُ إذا الخليلُ تَبدّلا
واللـه لـو شـاهدْتَهُ ورأيْتـهُ
مـا كـان آخـرُهُ يلاقـي الأَوّلا

وقال:

واجْهَـدي في عَداوَتي وعِنادي
أنـتِ واللـه لم تُلِمّي ببالي

وقال طرفة بن العبد:

خَليليّ! لا واللّهِ ما القَلبُ سالمٌ،
وإنْ ظَهَرَتْ مِنّي شَمائِلُ صاحِ

وقال امرؤ القيس:

وَاللـهُ أنْجَحُ مـا طَلَبْتُ بِـهِ
والبــرُّ خَيْرُ حَقِيبَـةِ الرَّحْـلِ

وقال أوس بن حجر:

وَالـلـه لَـوْلا قــرْزَلٌ إذْ نَـجَـا
لَكـانَ مثْوَى خـدِّكَ الأخـرَمَا

وقال نابغة بني شيبان:

تدعو النصارى لنا بالنصر ضاحيةً
واللهُ يعلمُ ما تخفي الشّراسيفُ

وقال قيس بن الخطيم:

واللّهِ ذي المَسْجِدِ الحَرَامِ وما
جُلِّلَ مِـنْ يُمْنَـةٍ لهـا خُنُـفُ

والأمثلة أكثر من أن تحصى.

إسقاط؟!

وبسبب التعامل غير الناضج مع مقولات، من نوع مقولة الإسقاط التاريخي على الواقع، فقد استسهل كثيرون مسألة تفسير النهاية على أنها تحوير للأحداث من قبل المؤلف لكي تتلاءم مع المقولة التي يريد أن يقولها. والمقولة، كما يلخصها عبد الله الجفري في جريدة ‹الحياة›، وعلى طريقة شوقي بغدادي، هي: «هل نهدف من هذه المسلسلات التاريخية: إشعال جذوة الكرامة والفروسية من جديد في نفوس وضمائر عرب القرن الواحد والعشرين.. أم: أننا نُعرّي رموز الفروسية والكرامة في التاريخ العربي القديم». بينماَ يرى ناقد صحيفة ‹البعث› الذي سبق أن أشرنا إليه، محاولاً تخفيف دمه وإظهار ظرفه: «فهل يعتقد الكاتب أنه اشترى من التغلبيين حق إعادة كتابة وتدبيج ونشر مذكرات الزير سالم مما يخوله التصرف بها على هواه فينصر من يشاء ويهزم من يشاء فقط ليقول للعرب انظروا إلى أنفسكم كيف تتصارعون لأسباب تافهة لا تساوي شسع نعامة!!» من أين هذه؟ حد علمي أن الشسع للنعل، ولم أعرف بعد نعامة تلبس نعلاً. والعبارة المقصودة هي «شسع نعل كليب» التي قالها المهلهل وهو يقتل جبيراً. ويرى

الكاتب أن الملحمة «لا تحتمل رؤية جديدة من بنات أفكارنا لأنها من الموروث الشعبي».

ولا أظن أن المحتجين على خروجي عن السيرة واعتمادي على الوثائق التاريخية كانوا سيرضون لو أنني التزمت بالسيرة.

هل نقول إن الزير قد بنى قصراً من رؤوس السباع التي قتلها ثأراً لحماره الذي أكله السبع؟ أكان هناك في وادي السباع، والمقصود بئر السبع، من السباع ما يكفي لبناء قصر من رؤوسها؟ وهل يبنى القصر من الرؤوس فعلاً؟

وهل نقول إن الزير، عند تنصيب كليب ملكاً، وكان في تلك الأيام ابن عشرة أعوام. وكان . . معتكفاً على شرب المدام وسماع الأصوات والأنغام. .»؟ ومع ذلك يقبل كليب من الجليلة أن تقول له إن هذا الزير ابن العشرة أعوام:

أتاني الزير خيك في غيابك
يريد فضيحتي بين البرايا
قبضت عليه من عنقه فولى
وراح بسرعة وسط الخلايا
ألا يا أمير قل لي كيف تعمل
فاقتله واوريه المنايا

من الواضح أن السيرة تتعامل مع مقولات صارت مرفوضة، ومنها أن النساء هن سبب كل فتنة. فالجليلة تريد قتل الزير وتتهمه تهمة، هي تكرار لقصة النبي يوسف مع زوج العزيز، والبسوس تتسبب بناقتها وأحقادها في إشعال الحرب كلها.

من هي البسوس؟

ونصل الآن إلى شخصيات السيرة والمسلسل وأحداثهما.

وسأبحث، بما أستطيعه من الهدوء، في الأحداث والشخصيات التي خيل للمتابعين على مهلهم أنني قد تلاعبت بها، عن عمد أو جهل.

مثلاً هناك ناقدان في الصحف السورية (وهما بالمصادفة من أخواننا العراقيين) استغربا أنني جعلت البسوس خالة لجساس، بينما هما يعرفان أن البسوس هي أخت التبع اليماني.

ولقد ورد الأمر على هذا النحو (أي أنها أخت التبع اليماني) في بعض نسخ السيرة. ولكن هل علينا نأخذ بكل ما جاء في السيرة؟ أم أن علينا أن نعيد النظر به وأن نفهم لماذا وردت بعض هذه الأمور في السيرة على هذا النحو أو ذاك؟

يتساءل أحدهما: «أما لم جعل الكاتب من البسوس خالة لجساس، وهي التي حرضته على قتل كليب، بينما كانت في السيرة الشعبية أختاً لتبع اسمها سعاد، حرباء وكاذبة، تعرف من أين تؤكل الكتف. . فهي حسب السيرة أكثر إقناعاً، بينما لم تكن مقنعة بصيغتها في المسلسل، فلا يكفي ضرب مصالحها التجارية مع اليمن، أو قربها من الوزير، لكي تخلق

فتنة وتصوغ دسائس مثل تلك، وترضى بدمار أهلها وأقربائها». ‹تشرين الأسبوعي العدد 144›. ويعود الآخر في ‹الثورة› ليؤكد هذه القرابة بين البسوس والتبع.

من الناحية الدرامية أجد أنه من الضعف تصوير قبائل بكر وتغلب بهذا القدر من السذاجة التي تجعلهم يستضيفون أخت عدوهم الذي قتلوه بالأمس، أو امرأة غريبة إن كانوا لم يعرفوها، وهي تشعل نار فتنة ظاهرة بإصرارها على أن ترعى ناقتها حيث منع كليب ذلك، ثم أن ترسل تلك الناقة في بستانه لتتحداه وتدوس الناقة عش القبرة. وهي في الوقت ذاته لا تفتأ تحرض جساساً على مليكه وابن عمومته. وسواء كانت هذه المرأة مجهولة أم معروفة بانتسابها للتبع فإن تصرفها كجارة أو مستجيرة كان يجب وضع حد له، وحتى ضمن تقاليد الإجارة العربية. فالجار والمستجير يخضع لما يطلبه منه مجيره ولا يستجير لكي يواصل استفزازه.

أما حين تكون قريبة وخالة للأولاد فإن وضعها يختلف. هي زائرة لأقارب. لها حقوق القريب. ولها حقوق الجار والضيف معاً. وبالتالي فإن لها حتى أن تتدخل في شؤون الأهل، وبمقدار ما كان مسموحاً للمرأة أن تتدخل بطريقة مباشرة، أو بالمكر كما تتهم النساء بأنهن يفعلن عادة.

وإضافة إلى ذلك إذا كانت البسوس صاحبة مشروع شخصي (فرصة الزواج من وزير ترشحه هي أن يصير ملكا، وهي في هذا العمر) ومشروع اقتصادي (بأن تحتكر تجارة الجزيرة العربية مع الشام واليمن ومصر) ثم يفشل هذان المشروعان على يد كليب، الذي يقتل زوجها المأمول والملك التبع، والذي تحول إلى ملك على العرب بعد ذلك. . أعتقد أن هذا يعطي تفسيراً مقبولاً لأحقادها وتخطيطها أكثر من

كونها شقيقة الملك المقتول إذ لم يعرف العرب أختاً تسعى للثأر لأخيها من بلاد إلى بلاد. وهي ليست في عمر يساعدها على المجيء من اليمن لإيقاع الفتنة وتحقيق الانتقام وهي وحدها. أما حين تكون تاجرة متنقلة بين الشام والجزيرة واليمن، برفقة قوافل ومساعدين، أحدهم يطمح إلى الزواج منها، فإن مجيئها إلى حمى أقاربها يصبح أكثر منطقية على ما أظن.

هذا من جهة البناء الدرامي. أما من جهة الاستناد إلى الوثيقة والمعلومة فلنبحث هذه النقطة وحدها الآن لنتحقق من شخصية البسوس:

جاء في ‹الأغاني، ج 5›: وقال مقاتل وفراس (من الرواة الذين يعتمدهم أبو الفرج): وأم جساس هيلة بنت منقذ بن سليمان. . قال فراس بن خندق البسوسي: فهي أمنا. وخالة جساس البسوس، وقال أبو بزرة البسوسية، وهي التي يقال لها: «أشأم من بسوس». فجاءت فنزلت على ابن أختها جساس فكانت جارة لبني مرة.

وفي ‹لسان العرب› «والبسوس، اسم امرأة، وهي خالة جساس بن مرة الشيباني؛ كانت لها ناقة اسمها سراب. . ».

وجاء في ‹شعراء النصرانية› (محيلاً، كما قلنا، إلى مراجع مثل الأغاني، والعقد الفريد لابن عبد ربه، والشريشي، وتاريخ ابن الأثير، وشرح الحماسة للتبريزي): «وكان لمرة وهو من بني يشكر عشرة بنين. . وجساس، وهو أصغرهم. وكان له خالة اسمها البسوس بنت منقذ. وهي التي يقال فيها: أشأم من البسوس. فجاءت ونزلت على ابن أختها جساس، فكانت جارة لبني مرة ومعها ابن لها وناقة خوارة مع فصيلها واسم الناقة سراب».

وجاء في ‹مجمع الأمثال، 2/438›: «يوم البسوس. هي خالة جساس بن مرة الشيباني كانت لها ناقة يقال لها سراب. . فهاجت حرب بكر وتغلب ابني وائل بسببها أربعين سنة حتى ضربت العرب بشؤمها المثل».

وجاء في كامل ابن الأثير: واتفق أن رجلا يقال له سعد بن شمس بن طوق الجرمي نزل بالبسوس بنت منقذ التميمية خالة جساس بن مرة.

وفي العقد الفريد رواية تقول: كانت البسوس. . خالة جساس نازلة في بني شيبان مجاورة لجساس.

هناك شواهد كثيرة على ذلك لا أريد الاستفاضة فيها. ويمكن لمن شاء أن يعود إلى المراجع التي ذكرتها وإلى غيرها. وحتى ذلك الذي هاجم المسلسل في ‹الثورة› يقول إن كليباً «اعتدى على ناقة البسوس خالة جساس».

ولكن لماذا هي أخت التبع اليمني في بعض نسخ السيرة؟ من الممكن تفسير الأمر على هذا النحو:

من المعروف أن الراوي الشعبي، بمقدار ما يسترسل في توصيف أبطاله الإيجابيين، وتقريبهم من قلوب مستمعيه، فإنه يتفننٍ، بالمقدار ذاته، في هجاء الشخصية الشريرة وتوصيفها سلبياً واستنزال اللعنات عليها في سياق القص: «أم عنطوز عليها اللعنة تجوز، حطت (وضعت) مشطها بجيبتها، أالله يهتك شيبتها». و قد يجد الراوي لها نسباً يزيد في شناعتها عند المستمع؛ كأن يقول إن الشخصية بنت زنا أو إنها من سلالة الجن، أو أنها بشعة، أو ساحرة شريرة أو إن البسوس هي أخت التبع اليماني (الخصم الأول والعدو الأول للبكريين

والتغلبيين في القسم الأول من السيرة). فمن المريح لهم أن تكون هذه المرأة الشريرة التي تسببت في مقتل كليب، وبالتالي في اندلاع الحرب، ملعونة حتى في نسبها.

وهذا التوصيف للخصم جزء من عملية التلاحم والانسجام العاطفيين بين الحكواتي ومستمعيه. وهو كاشف للنمطية التي تعتمدها السير الشعبية.

فالبسوس، في السيرة، «كانت تصارع الطواشية، أي الخصيان، لأنه من غير اللائق أن تصارع رجالاً أسوياء، وتركب الخيل وتبارز الأبطال والفرسان، والمبارزة غير المصارعة التي فيها تلامس أجساد. وهي عند جساس تأتي مع (ناقتها الجربانة) التي حسب قولها هي «من سلالة ناقة صالح وفيها خواص غريبة الأحوال فإن بعرها من المسك وبولها من العطر. . لا تأكل إلا من الرياحين وزهر البساتين» مع أن هذه الناقة موجودة منذ فترة معها في ديار بني مرة وتبقى فترة أخرى قبل مقتلها الذي أوقع الفتنة. فكيف لم يكشف أمر رائحتها العجيبة أو الكاذبة أحد حتى جساس الذي كان يريد شراءها من البسوس؟!

والجهل بالدراما، أو بالتعابير المتعلقة بالنقد الدرامي، أو حتى فهم طبيعة السيرة الشعبية، هو الذي يجعل ناقداً من هذا النوع يستهتر بقارئه ليقول: «لكل من هذه الشخصيات نمطيتها التي لا بد أن تلعب دورها في تقبل المسلسل ومتابعته بشغف».

وبدل أن يدعوني إلى تجاوز هذه النمطية لكي نصل إلى دراما صحيحة، يراها شرطاً «لمن يرغب برؤية الجديد والمضاف إلى السيرة المسماة: قصة الزير سالم».

https://facebook.com/groups/abuab/

فالنمطية هي إحدى مواصفات السيرة الشعبية .ولكنها، كما يعرف أي متعامل ساذج مع الدراما، مقتل أي عمل درامي. إنها تقدم الشخصية ببعد واحد لا يتغير. البطل بطل وشجاع وكريم ومقدام. وعدو البطل، ما اصطلح على تسميته (فيلين Villain) شرير فاسد فاسق غدار، إلى آخر ما هنالك من أوصاف. وأنا أردت عامداً أن أخلص الشخصيات من نمطيتها لكي تصبح شخصيات درامية حقيقية تشبه البشر.

وحتى في صلب العمل تحاول البسوس أن تقدم التبع اليماني للبكريين والتغلبيين ضمن النمطية المتعارف عليها: «في بلاد اليمن ملك عظيم الشان صاحب جند وأعوان وأبطال وفرسان يقال له الملك حسان ويكنى بالتبع اليماني. وهو شديد الباس قوي الراس. طويل القامة عريض الهامة. لا يعرف الحلال من الحرام ولا يحفظ العهد والزمام. . إلخ». بينما حين قدمنا شخصيته ضمن السياق الدرامي تجنبنا هذه المبالغات كلها وخلصناها من هذه النمطية، وتعاملنا مع شخصية حقيقية من لحم ودم. فهو ملك ذو سطوة، له حساباته مع أعوانه وله شكوكه ومخاوفه وذكاؤه، ويحسن التعامل مع العروس بلباقة (جنتلمان).

أما لماذا سميت بالبسوس؟ وما معنى الكلمة؟ فيقول لسان العرب إن البسوس هي الناقة التي لا تَدرُّ إلا بالإبساس. وبالتالي فلقب هذه المرأة يعني الناقة. والعلَم المعروف عند اليونانيين باسم (فيزيوغنومي) يقول: إن وجه الإنسان يدل على طبعه. فإذا شابه حيواناً ما حمل طبائع ذلك الحيوان. وقد درج العرب على تسمية أنفسهم بأسماء الحيوانات. فوائل

اسمه كليب. وابنه الجرو. وحين يخفون عنه نسبه يسمونه هجرس، وهو ابن الثعلَب.

ويقرر د. محمد عبد المعيد خان في ‹الأساطير والخرافات عند العرب›، محيلاً على مرجعية في صبح الأعشى وابن خلدون: «ومما لا ريب فيه أنهم استكثروا التسمية بالحيوان حتى في عصر قبيل الإسلام. . فقد اختلف المفسرون في المقصود من تلك التسمية، فقال بعضهم إنها ليست أسماء، بل ألقاب. . لوحظ في أصحابها التشابه بينهم وبين الحيوان الذي سموا بأسمائه، وقال صاحب ‹لسان العرب›: إنهم كانوا يسمون الأولاد باسم الحيوان ظناً منهم أنه يحفظهم من أعين الإنس والجن، وهذا ما يسمونه بالنقير. . وقيل لأبي دقيش الأعرابي: لم تسمون أبناءكم بشرّ الأسماء نحو كلب وذئب، وعبيدَكم بأحسنها نحو مرزوق ورباح، فقال: إنما نسمي أبناءنا لأعدائنا، وعبيدَنا لأنفسنا ‹صبح الأعشى. 313/1›.

وثمة تفسير آخر هو أن العرب كانت تتسمى بأسماء الآلهة التي كانت تعبدها (مثل بني هلال وعبد شمس وبني بدر). ومن هذه الأسماء بنو أسد وبنو غنم وبنو أنف الناقة. ويقول عبد المعيد إن بعض المستشرقين يردون هذه التسميات إلى رواسب من الأيام التي كانوا يعبدون فيها الحيوانات. ويقول: بطريق القياس إن الحيوانات التي تنسب إليها بعض قبائل العرب كانت في الأصل معبودة عندهم.

مقتل كليب

كانت الأسئلة الأولى التي كلفت نفسي بالإجابة عنها عند البدء بمعالجة هذه السيرة الشعبية متعلقة بمحاولة فهم دوافع سلوكيات أبطال السيرة لكي أخرجهم من النمطية التي قدمتهم بها السيرة. ومن هذه الأسئلة: لماذا يقوم جساس بقتل ابن عمومته كليب، وهو ملكه وابن عمومته وصهره؟ وهل من المنطقي أن لا يستطيع العقلاء، وحتى تعقل جساس نفسه، منع الأمور من الوصول إلى القتل، وبسبب مكان رعي ناقة؟

وقد استنكر كثيرون أن يبدو كليب (وائل) بهذه القسوة. وهذا الاستنكار ناجم عن إفساد النمطية التي في أذهانهم. فكليب الذي سيظل أخوه المهلهل هذه السنين كلها، وهو يسعى لثأره، يجب أن يكون رجلاً مثالياً. ومثاليته هي التي ستزيد في إحساسهم بجرم جساس إذ يقتله. وتسويغهم للزير إذ يكون بهذه الحدة في المطالبة بالثأر.

ولكن الثأر لا يرتبط بمواصفات المقتول، ولا بحجم الخسارة في فقدانه وحدهما، بل يعتمد على الإحساس بالكرامة المهانة من عملية القتل. إن القاتل قد اخترق الحرمات اختراقاً قد يتمثل في قتل رجل أو ناقة أو عش قبرة أو اعتراض حصان في السباق أو الاعتداء على جار.

وكليب كان في حقيقته التي قدمها لنا تراثنا تماماً كما قدمناه في المسلسل. كان حاكماً ظالماً تطاول على كبرياء الناس وكرامتهم.

جاء في ‹الأغاني›: «وكان السبب في قتل كليب بن ربيعة. . أن كليباً كان قد عز وساد في ربيعة فبغى بغياً شديداً، وكان هو الذي يُنزلهم منازلهم ويرحّلهم، ولا يَنزلون ولا يرحلون إلا بأمره. فبلغ من عزه وبغيه أنه اتخذ جرو كلب. فكان إذا نزل منزلاً به كلأ قذف ذلك الجرو فيه فيعوَي. فلا يرعى أحد ذلك الكلأ إلا بإذنه. وكان يفعلَ هذا بحياض الماء فلا يردها أحد إلا بإذنه أو من آذن بحرب. فضرب به المثل في العز فقيل: «أعز من كليب وائل». وكان يحمي الصيد: صيد ناحية كذا وكذا في جواري، فلا يصيد منه أحد شيئاً. وكان لا يُمرّ بين يديه إذا جلس، ولا يحتبي أحد في مجلسه غيره».

ويضيف: «وكان كليب بن ربيعة ليس على الأرض بكري ولا تغلبي أجار رجلاً ولا بعيراً إلا بإذنه، ولا يحمي حمى إلا بأمره. وكان إذا حمى حِمى لا يُقرب».

وقال ابن عبد ربه في ‹العقد الفريد. 213/5›: «بلغ من بغيه أنه، أي كليب، كان يحمي مواقع السحاب».

ولكن لم يتجبر كليب؟

إنه الملك الذي يأتي بمشروع يرى فيه خير الناس وصلاحهم، وسوف يقسرهم عليه إذا دعت الحاجة. ولكنه لم يدرس الواقع الذي يعيش فيه الناس ليرى إن كان يتلاءم مع هذا المشروع. ولذلك كان لا بد أن يسير المشروع نحو الفشل. ولكن الحاكم لا يستطيع التراجع والاعتراف بخطئه. فيصر على أمر لا يمكن تنفيذه. وتكون النتيجة أن قسر الناس

على ما لا طاقة لهم به هي النتيجة الوحيدة التي يصلون إليها. وبلغتنا المعاصرة يتلاشى المشروع ويبقى القمع الممارس باسم هذا المشروع.

وهذا ما ساعدنا في الخروج على النمطية القاتلة في السيرة الشعبية التي لا ترى في كليب إلا نصف إله، ولا ترى في جساس إلا قاتلاً غادراً. فحتى في هذه الكتب التراثية لا يقفون عند قتل ناقة البسوس على أنها سبب لمقتل كليب، مع أن التسمية ظلت: حرب البسوس.

قام جساس إذن بقتل كليب (لأنه طغى وتجبر). ولأنه طغى وتجبر حاولت أن أجد في هذا الطغيان المبررات الدرامية للقتل.

وهناك نقطة أخرى: إذا كان الزير سالم قد قاتل تلك السنوات كلها لكي يثأر لأخيه، فإن جساساً أيضاً قد قاتل تلك السنوات كلها أيضاً. وإنه لمن الظلم الدرامي، ومن الاستهانة بالمتفرج، أن شخصاً يقتل ملكاً، لأن الملك تطاول على من يجيرهم، ثم يحارب طوال تلك السنوات، أن نقدمه على أنه مجرد شخص سطحي وجبان وغدار.

وإنني أرى أن كتب تراثنا مسيسة أكثر من كثير من مثقفينا المعاصرين. فجبروت الحاكم سبب للقتل في أكثر من مكان من هذه الكتب. وهي تقول إن مكانة كليب نفسه قد تعززت حتى ملّكه العرب عليهم بسبب وقفته في وجه هذا الجبروت.

جاء في كتاب ‹شعراء النصرانية›: «وكان لبيد بن عنبسة عامل ملوك كندة قد ثقلت وطأته على بني ربيعة فعتا وتجبر

وأخذ فيهم بالعنف والظلم، وأساء المعاشرة بينهم فزجروه فلم يزدجر وهو يزداد جوراً. وكان لبيد هذا تزوج في ربيعة، الزهراء أخت كليب، فأنكرت عليه يوماً صنعه بربيعة. فقال لها: ما بال أخيك كليب ينتصر لمضر ويتهدد الملوك كأنه يعز بغيرهم؟ فقالت: ما أعرف أعز من كليب وهو كفء لها. فغضب لبيد ولطمها على وجهها لطمة أعشت عينيها، وخرجت باكية إلى كليب وهي تقول: (الشعر التحريضي الذي سماه العرب (الموثبات)):

ما كنت أحسب والحوادث جمة
أنا عبيد الحي من قحطان
حتى أتتني من لبيد لطمة
فعشت لها من وقعها العينان
إن ترض أسرة تغلب ابنة وائل
تلك الدنية أو بنو شيبان
لا يبرحوا الدهر الطويل أذلة
هدل الأعنة عند كل رهان

فلما سمع كليب ورأى ما بها من أثر اللطمة أخذته الحمية وسار إلى أبيات لبيد فهجم عليه وعلا رأسه بالسيف، فقتله وأنشد:

إن يكن قتلنا الملوك خطاء
أو صواباً فقد قتلنا لبيدا

. . ولما فض كليب جموع اليمن في خزازى وهزمهم اجتمعت عليه معدّ كلها وجعلوا له قسم الملك وتاجه».

إن كليباً يقف في وجه الجبروت. ويجد له العرب المسوغات لكي يقفوا معه حين يصل الأمر إلى التطاول على الكرامة الشخصية أو القبلية. ولعلنا هنا نمسك خيطاً دراميا ذا أهمية. فكليب ذو الأنفة والكبرياء يزداد إحساسا بكرامته بعد حمايتها بسيفه. ويتضخم الأمر عنده، بعد الوصول إلى الحكم، حتى يصل إلى حد أن يرى أنه وحده الذي لديه هذه الكرامة، ووحده الذي يحق له أن ينهض لحمايتها. أما الآخرون، الذين هم أقرباء أو حلفاء له أو رعايا عنده، فيكفيهم أن ينتموا إليه بديلاً عن الانتماء لكبريائهم. وهذا ما جعله يشتط حتى عدّ القبرة التي تعشش قريباً منه جارة تستحق الحماية، مثل أي لاجئ إليه من البشر:

يـا لك مـن قبرة بمعمري (منزلي، وقيل هو اسم حمى كليب)
لا ترهبي خوفاً ولا تستنكري

بينما لم يستطع أن يرى أن ناقة البسوس، أو البسوس نفسها خالة جساس، جارة لها حق الجوار. وكذلك فإن بني أسد يقتلون والد امرئ القيس لأنه تجبر عليهم، فلماذا لا يقتل جساس الملك المتجبر إذن؟

شخصية الزير

ولنتابع الجوانب الإشكالية في العمل والسيرة، أو الجوانب التي أثارت إشكاليات.

أول احتجاج على ما قدمناه في المسلسل هو طول بكاء الزير على أخيه. إذ وجدوا بكاءه متناقضاً مع صورة البطل، أو الرجل عموماً. كما عزا بعضهم هذا البكاء الطويل إلى رغبتنا في المطمطة والإطالة. ولكن مصادر عديدة تؤكد هذا البكاء الطويل من قبل المهلهل. وسنكتفي بما أورده أنطوان محسن القوال الذي حقق ديوان المهلهل وشرحه. يقول: أفاق المهلهل من سكره، بعد سماعه بنبأ مقتل أخيه، وكان يسكر مع همام، فرجع إلى الحي. . إلا أنه تمادى في بكائه ورثاء أخيه متوجعاً ومتوعداً حتى يئس القوم، وسخرت بكرٌ منه، فنعتوه بالنائحة.

وفي ‹شعراء النصرانية›: وما زال المهلهل يبكي أخاه ويندبه ويرثيه بالأشعار وهو يجتزئ الوعيد لبني مرة حتى يئس قومه، وقالوا: زير نساء.

* * * *

وإن متابع السيرة الشعبية يحس بالاكتفاء النفسي عند مقتل الخصم جساس. ولكنها ستكون سيرة ضعيفة مطولة بلا معنى.

إذا كان قتل جساس هو الهدف لا بد أن يتساءل أي إنسان: لماذا تدوم الحرب هذه المدة كلها ولا يتبارز الزير وجساس وننتهي؟ ولماذا علينا أن ننتظر ولادة الجرو ابن الملك القتيل كليب لكي يكبر ويتزوج ثم يأخذ بثأرَ أبيه؟ وإذا كان الثأر يجب أن يتحقق عن طريق الابن فإن شخصية الزير نفسه تصبح زائدة ولا معنى لوجودها دراماياً. وتصبح القصة أن الجليلة بعد مقتل زوجها تذهب إلى أهلها وهي حامل فتنجب ولداً تخفي عنه حقيقة نسبه إلى أن يحدث ما يشككه في وضعه. ثم يكشف سر هذا النسب فيذهب لمبارزة جساس وقتله.

ومع ذلك تظل القصة سخيفة. شاب في عز شبابه يبارز كهلاً ويقتله بعد ما يقرب من عشرين عاماً على مقتل أبيه. فمجرد ربط القصة بمصير شخصية واحدة يبسطها ويسطحها.

ولنقارن هذه السيرة بالسير العربية الأخرى. فسيرة عنترة ليست مرتبطة بقتل شخص محدد. إنها مرتبطة بهدف أسمى وأكثر إقناعاً هو تحرر العبد عنترة من عبوديته، ونيله الاعتراف بنسبه من ناحية الأب، وزواجه من ابنة عمه وحبيبته عبلة، ووصوله إلى زعامة بني عبس. وتغريبة بني هلال ليس هدفها قتل الزناتي خليفة بل فتح تونس المدينة والاستيلاء عليها. ومع ذلك لا تنتهي التغريبة بتحقيق هذين الغرضين إذ يظل فيها خيط خفي عالق هو الحساسية بين دياب بن غانم وأبي زيد الهلالي، إلى أن يقوم أحدهما بقتل الآخر ويقوم أولاد الثاني بقتل الأول.

ويبدو لي أن التاريخ الحقيقي للزير سالم أكثر غنى مما هو في السيرة. فبعد مقتل جساس يحس الزير أنه سيحال إلى الهامش. ولذلك يقرر متابعة الحرب وحده. ويتابعها مع من يبقى معه، وبينهم امرؤ القيس بن أبان. ثم يركب رأسه ليرتكب الخطأ الفظيع في قتله جبير (وقيل بجير) ابن الحارث بن عباد (وقيل ابن أخيه) ليقوم الحارث بقيادة البكريين وحلفائهم في معركة (تحلاق اللمم)، بعد أن يقول واحدة من أشهر قصائد الشعر العربي في الجاهلية، ومن أجملها، وهي قصيدة: «قربا مربط النعامة مني. .»

ماذا جرى للزير في هذه المعركة ؟

جاء في «جزيرة العرب قبل الإسلام. لبرهان الدين دلو. 2/ 389»: «وكان الحارث بن عباد، سيد بني بكر، قد اعتزل الحرب ولم يشهدها. فلما قتل همام وجساس ابنا مرة كتب إلى مهلهل كتاباً مع ابن أخيه بجير بن عمرو بن عباد قال فيه: 'إنك قد أسرفت في القتل وأدركت ثأرك سوى من قتلت من بكر. وقد أرسلت ابن أخي إليك فإما قتلته بأخيك وأصلحت بين الحيين، وإما أطلقته وأصلحت ذات البين. فقد مضى من البحين في هذه الحروب من كان بقاؤه خيراً لنا ولكم' «ابن الأثير: الكامل 1/ 535)». قرأ مهلهل الكتاب ثم أخذ بجيراً فقتله وقال: بؤ بشسع نعل كليب» «ابن عبد ربه: العقد الفريد: 221. الأصفهاني: 5/ 40، ابن الأثير: الكامل 1/ 534».

غضب الحارث بن عباد عندئذ وعزم على دخول الحرب فركب فرسه (النعامة) وقال قصيدته التي مطلعها: (قربا مربط

النعامة مني. .) وفيها هذا البيت الذي يصلح شعاراً للكرامة والكبرياء:

قتـلوه بشسـع نعـل كـليب
إن قتـل الكـريم بالنعل غالي

روى بعض أهل الأخبار أن الحارث بن عباد لما تولى قيادة بكر قال لقومه: احملوا معكم نساءكم يكنّ وراءكم فإن ذلك يزيدكم اجتهاداً. فإن وجدن جريحاً منهم، يقصد من تغلب، قتلوه، وإذا وجدن جريحاً منا سقينه وأطعمنه. فقالوا: ومن أين يتميز لهن؟ فقال: احلقوا رؤوسكم لتمتازوا بذلك. فأطاعوه ‹النويري: نهاية الأرب 15/ 404›. وكان أول يوم شهده الحارث بن عباد في تلك الحرب يوم قضّة ‹ياقوت معجم البلدان 4/ 368› أو يوم (تحلاق اللمم)، لأن بني بكر حلقوا رؤوسهم يومئذ. . (وفي بداية المعركة حدث مشهد المرأتين العاريتين وأهزوجة: نحن بنات طارق، مما ذكرناه في البداية). «واقتتل المتحاربون قتالاً شديداً، واستبسل فرسان بكر في المعركة فانهزمت تغلب وقتل منهم في ذلك اليوم مقتلة عظيمة، وأسر الحارث بن عباد مهلهلاً، وهو لا يعرفه. فقال له: دلني على عدي، الاسم الحقيقي للزير سالم، وأنا أخلي عنك. فقال له مهلهل: عليك عهد الله بذلك إن دللتك عليه! قال: نعم. قال: أنا عدي. فجز الحارث ناصية عدي ثم أطلقه» ‹ابن الأثير: الكامل 1/ 536، النويري: نهاية الأرب 15/ 404›.

وجاء في ‹الأغاني›: «فأسر الحارث بن عباد عَدِيّاً، وهو المهلهل، بعد انهزام الناس، وهو لا يعرفه. فقال له: دلني على المهلهل. فقال: ولي دمي؟ قال: ولك دمك. قال: ولي

ذمتك وذمة أبيك؟ قال: نعم. ذلك لك. قال: فأنا مهلهل. قال: دلني على كفء لبجير. قال: لا أعلمه إلا امرأ القيس بن أبان. هذاك علمه. فجَّز ناصيته. وقصد امرأ القيس فشد عليه فقتله».

وقال الحارث في ذلك:

لهف نفسي على عدي ولم أعـ
رف عدياً إذ أمكنتي اليدانِ
طُلّ مَن طُل في الحروب ولم أو
تر بجيراً أبأته (قتلت به) ابنَ أبان
فارس يضرب الكتيبةَ بالسيـ
ـف وتسمو أمامه العينان

لماذا يسلّم الزير صديقه امرأ القيس؟ هل هو تصرف ينطوي على النذالة؟

لا.

إنها لحظة مواجهة الموت التي ترعب أي إنسان. والمشكلة هي أن كثيرين لا يريدون أن يروا الزير إنساناً. إنه بطل فقط.

ولدينا مثال مؤثر عن مواجهة الموت هذه. إن ميركوشيو، في ‹روميو وجولييت› صديق لروميو وتربطه به رابطة عميقة، وهو يقاتل ببسالة من أجل روميو وعائلته ضد عائلة جولييت. ولكنه حين يتلقى الطعنة القاتلة ويدرك أنه قريب من موته، يكرر ثلاث مرات عبارة: «اللعنة على عائلتيكما».

ومع قبولنا بما أورده شوقي بغدادي عن ‹خزانة الأدب› حول هذه الحادثة فإنني لا أفهم كيف لا يرى في الموقف

إذلالاً للزير، وخاصة أن يورد عبارة «فجز ناصيته وتركه». أيقبل الفارس العربي «الذي لا يهاب الردى» أن «يجز له أحد ناصيته» وهو معزز مكرم؟ والغريب أيضاً أن لا يرى شوقي أن نجاة الزير من بين يدي الحارث بن عباد قائمة على الرجاء. رجل يمسك بآخر بين يديه ويقول له: دلني على فلان وأخلي عنك. فيساومه ويستحلفه ويأخذ العهد منه. وحين وافق معه اعترف أنه المهلهل. (ويورد شوقي الشاهد ذاته الذي أوردته من ‹الأغاني› والذي يستحلفه فيه بذمته وذمة أبيه. أليس غريباً أن يقول شوقي إن التفكير بالنجاة لم يتم برجاء من المهلهل «بل بطلب من خصمه»؟).

وقد أصاب شوقي بغدادي حين فسر عبارة المهلهل (هذاكٍ علمه) عن امرئ القيس بن أبان بأنها: «لا تحمل معنى سيئاً أكثر من أن المهلهل كان يشير إلى مشهد حربي صريح وواضح. . ومعنى الكلام. . كأنه كان يستنجد بصديقه القوي المقاتل حتى في أصعب المواقف (لا تقل لي مرة أخرى إنه لم يكن مهزوماً في ذلك الموقف. أنت نفسك تقول (يستنجد)).

وعند مناقشة معركة (تحلاق اللمم) ينفي شوقي بغدادي أن تكون المعركة قد حدثت ليلاً. لماذا سيحلقون لممهم إن كانت المعركة نهارية؟ ولماذا تخطئ النساء بريبعة (جحدر) إن كانت المعركة (في وضح النهار) كما اجتهد وادعى أنها موجودة في جميع المراجع؟ أليس غريباً أن يورد عبارة (جميع المراجع) العائمة هنا وهو الذي يستشهد في الأغاني وبخزانة الأدب لأمور أخرى؟

كان الزير وهو في قبضة الحارث بن عباد يرى موته. وكان يريد أن يبعد هذا الموت عن نفسه بأية وسيلة. في البدء اعتمد على عدم قدرة الحارث على الرؤية الواضحة، فخدعه بأنه سيدله على الزير إن أطلقه. وحين يتعهد الحارث بذلك يعترف له: «أنا الزير». ولكن الحارث الذي يفي بوعده وكلمته، في موقف من أكثر المواقف نبلاً في الملحمة، وربما في تراثنا العربي كله، يصرخ: «دلني على كفء لابني أقتله به».

رجل نبيل كهذا، وفجيعة كبيرة كهذه يجب أن يجدا من يُصْدقهما القول. ليس في العرب من هو أشرف من امرئ القيس بن أبان. هذا هو الكفء. وهذا هو الجواب.

وهناك أمر آخر يجب أن لا نغفل عنه. إن الزير كان في حاجة إلى أن لا يظل امرؤ القيس على قيد الحياة. فهو الوحيد في الدنيا الذي يعرف سره الذي لا يجرؤ حتى على الاعتراف به أمام نفسه. هو الوحيد الذي يعرف إعجابه واشتهاءه الجليلة زوج أخيه. ثم هو نفسه الذي رأى هزيمته أمام الحارث بن عباد. ورآه مرمياً يتذلل. الرجل الذي هو الشاهد الوحيد على المذلة، والعارف الوحيد بالعاطفة والشهوة المحرمتين، يجب أن يزول من الوجود. وقد سبق أن هدده الزير بالقتل أكثر من مرة في لحظات المواجهة التي يكشف فيها ابن أبان عن معرفته برغبات الزير.

ومع ذلك ففي لحظة الصدق الفاجعة تلك، وهو يواجه الموت، كان كأنما يقول للحارث، ولنفسه، إن امرأ القيس أنبل العرب. وبالتالي فهو الكفء الحقيقي لجبير بن الحارث

بن عباد. غير أن المأساة هي أن هذا الاعتراف كان ترشيحاً للموت. وحين أدرك ذلك في ومضة من ندامة قال لنفسه: لعل امرأ القيس يستطيع أن يقتل هذا الشيطان الخارق في قوته، الحارث بن عباد. فيعفيني من ذنب أخير أنني دللت الحارث إليه.

وفي المسلسل حين يعود مهزوماً إلى أهله يقول لأخته: «امرؤ القيس هو الأخ الوحيد الذي عرفته بعد كليب. . وبعد همام. ولقد قتلت ابن أبان كما قتلت هماماً».

ويأتي على ذكر امرئ القيس بطريقة خاصة حين يعدد القتلى الأعزاء عليه ضِمن قصيدته الإشكالية وهو في أسر عمرِو بن مالك بن ضبَيعة:

طَفـلة ما ابنـة المجلل بيضـاء
لعـوب لذيـذة فـي العنـاق

إذ يقول:

ما أرجّي في العيش بعد نداما
ي أراهـم سُقوا بكأس حَلاق
بعـــد عمـرٍو وعـامـر وحُبـــيّ
وربيع الصّدوف وابني عناق
وامـرئِ القيس ميّتٌ يوم أودى
ثـم خـلى عليّ ذاتَ العَراقي
وكليبٍ سم الفوارس إذ حُـمّ
مَ رمـاه الكمـــاة بالإيفـــاق

الوحيد الذي يخلي عليه البلية العظمى (ذات العراقي)

بين أصحابه الذين سقوا كأس حَلاق (الموت) وعلى الرغم من مكانة كليب الخاصة عنده، هو امرؤ القيس بن أبان.

كما أنه في المسلسل حين يسكر وهو في الأسر يقول لجليسه حسان: «أتعرف من هو آخر شخص قتلته؟ هو أيضاً من ندماء شربي. صديقي امرؤ القيس بن أبان. سألني الحارث بن عباد عن رجل كريم المحتد يكون كفئاً لابنه الذي قتلته أيضاً. وأي رجل في العرب أكرم محتداً من امرئ القيس بن أبان؟ كأنني كنت أرشحه لزعامة العرب حين أشرت لابن عباد وقلت: هذا هو امرؤ القيس بن أبان وتلك رايته. كنت أقول إن هذا من أشرف العرب. ولكن ابن عباد شيطان. كأنه رجل من الجن. لاشك أن قوته مستمدة من الجن. وإلا كيف استطاع أن يقتلعني عن سرجي ويطوح بي على الأرض ليكسر ظهري؟ وكيف لم يحتمل ابن أبان معه أكثر من جولة في الحرب؟».

وقد رأيت أن أورد هذا الحوار نثراً، وأستبعد بقية القصيدة، مع أن الحوار مجرد شرح للقصيدة، لأن في القصيدة ألفاظاً كثيرة غير مفهومة بالنسبة إلى متفرجنا المعاصر.

اللغة

واضطراري لشرح بعض الكلمات، قبل قليل، يوصلني إلى مسألة اللغة في المسلسل. فاعتماد المصدرية التاريخية ساعدني على التوصل إلى لغة متينة هي لغة الوثيقة التراثية بمقدار ما هي لغتي. ولكن كانت هناك مشكلة. فمفردات اللغة كالبشر لها أعمار. وكثير من هذه المفردات يموت مع الزمن. وهي أيضاً كالعضلات التي تضمر في الذاكرة حين لا تُستخدم. وبما أن التلفزيون نوع من الشفوية الخاصة فإنه من غير المستحب استخدام ألفاظ صارت غريبة ويحتاج المتفرج من أجل فهمها أن يعود إلى المعاجم. ولذلك جانبت الدقة أحياناً في نقل بعض الكلام الموثق، ومارست نوعاً من الانتقائية في إيراد الشعر الذي قيل في تلك المرحلة (انتقاء الأبيات التي يمكن للمتفرج أن يفهمها).

وفي الوقت ذاته، ولكي يحافظ العمل على شيء من نكهة السيرة، أبقيت على بعض القصائد والأغنيات الواردة في السيرة كما هي، بأخطائها اللغوية ومفرداتها العامية؛ كما في توصيف البسوس للجليلة أمام التبع، ووصية كليب وندب خبّاع على ابنيها وأغنية الأطفال (يقولون اليتامى يا مهلهل)

وكلام الجرو وهو سكران عند محاولة الصلح معه وتنصيبه ملكاً. وقد ساعدني المخرج، وأنقذ منطقية ورود هذا الكلام، بأن جعله بعضه يأتي غناء أو رواية.

النهاية

ولننتقل إلى النهاية الإشكالية التي فجعت الناس وحملوني وزرها.

ماذا سيحدث للزير بعد أن كسر له الحارث بن عباد ظهره، وكسر كبرياءه، وبعد أن رأى الزير نفسه أنه قد تسبب في مقتل صديقه امرئ القيس، وبعد أن تعب منه قومه وملوا هذه الحرب؟

كما يمكن أن يصيب التشوه المهني أي إنسان قضى عمره كله في عمل واحد محدد، كذلك فإن الزير صار يحس أن وجوده بلا جساس أو الحربٍ لا معنيٍ له. وبالتالي فإن إقامته عند قومه دون أن يكون قائداً ومقاتلاً لا معنى لها.

لقد وقف الزير أمام نفسه بعد أن وصل إلى هذه المرحلة. فوجد نفسه مهزوماً مدعواً إلى الاستسلام.

هنا، وعلى ضوء فهم الدراما وفهم الطبيعة البشرية، لا بد أن ينقلب إلى النقيض. كأي شخصية تنكشف أوراقها أمام نفسها فتنقلب إلى نقيضها.

وربما توضح هذا الأمر الانقلابي إذا فكرنا في نقيضه. لنفترض أن هناك شخصاً جباناً، يحسب حساباً لكل شيء، ويتجنب أية مواجهة. ولذلك فهو يتحمل الإذلال والمهانة.

ثم يحدث حادث ما يصل فيه إلى الحد الأقصى من الخسارة. وتصل المهانة إلى حد الإذلال المجاني واللاإنساني. لا يعود لديه ما يريد الحفاظ عليه، وما يخشى فقدانه. يلقي بضعفه وخوفه عن كتفيه، لكنه لا بد أن يلقي معهما شيئاً من تعوده عليهما. عندها يتحول إلى شخص خارق مجنون، وشجاع مقدام لا يهاب أحداً ولا يتردد في مواجهة حتى لو كانت انتحارية.

الحالة مفهومة ومحتملة. ونقيضها يجب أن يكون مفهوماً ومحتملاً.

فالزير الذي اكتشف في لحظة مريعة أنه يمكن أن يموت ويقتل مثل غيره من البشر، وأن هناك من يستطيع أن يقذف به عن جواده، كما كان هو يقذف بالفرسان، يعترف أمام نفسه أولاً أنه يخاف مثل غيره، وأنه يمكن أن يُهزم كما يُهزم البشر الآخرون. هو إذن إنسان عادي مثل غيره. وليس ذلك الإنسان الخارق في قوته المستمدة من حجم أحقاده.

هنا يعرف أنه قد خسر كل شيء. خسر معركته المباشرة بهزيمته أمام الحارث، وخسر جسده بانكسار ظهره، وخسر قيادته بانفضاض الناس عنه بعد التعب من الحرب (خاصة وأن جساساً قد قتل) وبعد التسبب في تلك الهزيمة الشنيعة في (تحلاق اللمم).

هل يستطيع أن يقف في مواجهة نساء القبيلة وأولادها ليجيب على سؤال: أين ذهبت برجالنا؟

لَيْسَ مِثْلِي يُخَبِّرُ النَّاسَ عَنْ آ
بَائِهِمْ قُتِّلُوا وَيَنْسَى الْقِتَالاَ

لَمْ أَرُمْ عَرْصَةَ الْكَتِيبَةِ حَتَّى انـ
ـتَعَلَ الـوَرْدُ مـنْ دمَاء نعَالاَ
عـرَفَتْهُ رِمَـاحُ بَكـرٍ فَمـَا يَأْ
خـُـذْنَ إلاّ لَبَـّاتِه وَالْقَـذَالاَ
غَلَبُـونَا وَلاَ مَحـَالَةَ يَوْمـاً
يَقْلِبُ الدَّهْرُ ذَاكَ حَالاً فَحَالاً

هذا ما يقوله وهو يغادر قومه مع ابنته. والقصيدة موجودة في ديوانه. إن فيها اعترافاً بالهزيمة، وتفاخراً باستبساله في القتال. ولكنه يكون قد بدأ طريق الانحدار. لم يعد ذلك البطل الذي كرسته السيرة، ولا البطل الذي كان يراه في نفسه، ولا البطل الذي يتوهمه الناس. لقد كذب وادعى أمام النساء أنهم قتلوا له حصانه فسقط على الأرض. ولكن الحصان النبيل، كما هو الحال في الواقع، وفي كافة القصص، لا يتخلى عن فارسه. يلحق به، أو يذهب إلى قومه، ويكون الدليل على إرشاد الآخرين إلى مكان فارسه (كما فعل حصان كليب بعد مقتله وكما يفعل حصان الزير نفسه بعد مقتله في الصحراء). ويأتي الحصان (المشهر) إلى الحمى سليماً ليكشف كذبته أمام الآخرين. حتى نبل الحصان صار فاضحاً له.

لقد كان المهلهل مضطراً إلى خلع بطولته عنه، ولكنه مع هذه البطولة يخلع ما تعود عليه معها، يخلع كبرياءه وأنفته، ويتحول إلى إنسان ضعيف يحاول أن يتأقلم مع ضعفه.

ولكن خسارة الزير الفاجعية كانت قد بدأت منذ أن قُتل جساس، وقبل أن يكسر الحارث كبرياءه مع ظهره.

لماذا تستمر الحرب طوال هذه المدة بسبب رغبة الزير في الثأر من جساس لأخيه دون أن يستطيع أي منهما، أو يحاول، أن يقتل الآخر؟ وإذا كان جساس يخاف من الزير فما الذي منع الزير من السعي إلى المواجهة ومحاولة قتل خصمه إذاً؟ وهذا يوصل إلى سؤال يعطي الدراما عمقها الاستثنائي:

أيمكن أن يكون الزير غير راغب في قتل جساس؟ إن صح ذلك فسيكون السبب أكبر من شعور الزير بأن الناس ستنفض عنه إن هو حقق ثأره بقتل جساس. وهذا يعني أن الزير يريد الحرب ذاتها أكثر مما يريد الثأر. فالحرب تعيد إليه اعتباره لنفسه، وتجعله يتبوأ القيادة. تجعله يتشبه بكليب، مثله الأعلى. يصبح هو كليباً.

لقد وجد في طلب المستحيل: «أريد أخي حياً» البديل الموضوعي لرغبة حقيقية في التدمير، تدمير العالم أو السيطرة عليه. فهو قد كان معلقاً في الفراغ في هذا العالم قبل مقتل كليب. زوجات وبنات لا يراهن كما ينبغي (وقيل كان له أبناء أيضاً). نساء عابرات يغازلهن وينساهن. المغامرة في الصيد بديلاً عن المعارك الحقيقية التي يتمنى لو يخوضها، شراب يوصله إلى السكر والنوم في البراري، ثم الصحو على ما لا يعرف ما سيفعله.

يستطيع إذن أن يدمر هذا العالم الذي لا ينتمي إليه. أو أنه يريد الانتماء إليه بالسيطرة عليه. لقد كان كليب يمنح هذا العالم قيمته، لأن لكليب مشاريعه التي يقوم بها باسميهما معاً. وكان الزير يرى قيمته في كونه الجندي الاحتياطي للملمات إذ يحتاج إليه أخوه. إنه مستعد دائماً لأن يفعل ما

يطلبه منه هذا الأخ. ومستعد حتى للموت، وحتى للذهاب إلى وادي السباع. لكنه في حاجة إلى أن يأتي ذلك أمراً من الأخ الأكبر، الأب، والإله. وبموت هذا الأخ صار يحس أنه بلا قيمة.

ثأر المهلهل لا ينتهي لأنه لا يستطيع أن يجد بديلاً موضوعياً لمشاعره في دنيا الواقع. واستمرار الثأر استمرار لقيمته. فالجميع يكونون في حاجة إليه. وحين تتوقف الحرب تنتهي هذه الحاجة ومعها القيمة. وهو الأمر الذي يقوض طمأنينته عندما يكبر الشباب ويريدون أن يعيشوا وأن يحققوا مشاريعهم في الثأر والحب والزواج بمعزل عنه.

سيحققون مشاريعهم من دونه. مرة أخرى هو مهدد بالهامشية. وبكثير من المرارة يردد أكثر من مرة: «لم يعد أحد يحتاج إلينا».

ولكي لا يتقوض عالمه نهائياً يتجنب قتل جساس ويحاول أن يمنع الجرو من القيام بذلك.

وهنا تعقيد درامي خطير. لقد كان في حاجة إلى خسارة جسيمة مثل كليب لكي يتنطع لحمل مسؤولية كبيرة، ولكي يواجه الحياة بذاته، ويخرج من حياة اللهو المجانية. وهي قصة تتكرر مع ابن أخته امرئ القيس الشاعر في ما بعد (وقد بدأ مثله سكيراً لاهياً، ثم تحول بعد مقتل أبيه إلى ساع للثأر لا يرى غيره. وتابع سعيه بين القبائل حتى يصل إلى قيصر الروم). والزير إذ يتوازن مع هذا الوضع الجديد، وضع الساعي للثأر، يرى أن التوازن في الدنيا قائم من خلال وجودهما معاً،

هو وجساس. ويحس أن هذا التوازن سيختل إذا خلت الدنيا من جساس.

ولعلي أستطيع أن أرى هنا الوجه الآخر للحب العذري، كما رآه د. صادق العظم. ولعلي أستطيع أن أخترع تعبير (العداء العذري) لوصف هذه الحالة. لأننا، إذا غيرنا كلمة العشق أو الحب بالعداء، والزواج بالمنازلة أو المبارزة، نصل إلى النتيجة ذاتها. فالعظم يرى أن العذريين قد فعلوا كل ما يستطيعونه لعرقلة الوصول بعلاقة الحب إلى الزواج؛ لأن العاشق يبحث عن حدة الانفعال في الحب ويريد دوماً العمل على تصعيد توتره إلى أعلى درجة ممكنة. ويركز العاشق العذري على امرأة واحدة لا يريد غيرها ولكنه يصطنع في الوقت ذاته جميع العراقيل الممكنة ليحول دون امتلاكها.

ألا يفعل الزير سالم ذلك في علاقته بجساس العدو؟ إنه يصطنع العراقيل والأعذار لكي يتجنب المواجهة معه، ولكي يمنع أحداً من قتله. ويرى العظم أن مرد ذلك عند العاشق العذري إلى نرجسية شديدة لأن اهتمام العاشق وهيامه ينصبان على شخصه لا على شخص المعشوق. وأظن أن الزير سالم كان كذلك تماماً. كان مهتماً بنفسه لا بخصمه. وكان معتزاً بوضعه غير ساع لإيصال هذا الوضع إلى نتيجة محددة. فهذا الوضع الثأري يرضي نرجسيته.

قبل الختام

لقد وصلنا إلى حيث لا مجال للمجاملة أو المساومة. وصلنا إلى حيث يفرض الشرط الدرامي نفسه. ولقد سبق أن قلت إن الحكاية كلها تنسحب من السيرة والتاريخ لتدخل في الشرط الدرامي منذ أن يقرر كاتب معاصر أن يكتبها. هذه الشخصية قد توضح مسارها وسارت في خط قدرها الدرامي. وهذا أقوى من منطق السيرة ومنطق التاريخ ومنطق مجاملةٍ العواطف الشائعة. وبناء على المنطق الدرامي فإن شخصاً كهذا لا بد أن يسعى إلى دمار نفسه. مثله مثل العقرب التي تحاصرها النار، فتفرغ سمها في نفسها.

إن المهلهل، الذي لم يعد لديه إلا حقده المصفى دون وسيلة ممكنة تساعده على تفريغ هذا الحقد، لا بد أن يرتد عليه حقده لكي يدمره.

وليست هذه الشخصيةٍ التي أرسمها بعيدة عما هي في السيرة لو أننا قرأناها جيداً. ولنقرأ ما علق به الدكتور فؤاد أفرام البستاني على السيرة. يقول: «جنى القصاصون على المهلهل جناية لا تُغتفر! أرادوا أن يخلدوا ذكره في قصة الزير فخلدوا رجل حرب شرس الأخلاق صعب المقادة صلب القلب، لا فكرة تجول في دماغه إلا الانتقام، ولا عاطفة تمور في صدره سوى التلذذ بالدماء».

وتصبح اليمامة التي حاولت أن تتعلق بحبل واه من العشق لكي تنقذ نفسها من هذا الدمار الذاتي، شبيهةً به. فهي لا يمكن إلا أن تنتهي هذه النهاية ذاتها، بعد أن قطع المهلهل حبل نجاتها بقتله جبيراً الذي كانت تعشقه. ويساعد كلاً منهما على الانحدار الانتحاري تردي قيم الناس من حولهما وبروزُ عالم جديد بقيم جديدة لا يستطيعان التأقلم معها. ولذلك كان لا بد أن ينتهيا معاً وحيدين في الصحراء.

ولذلك، وطالما أن الانهيار قد بدأ فقد استسلم له المهلهل استسلاماً كاملاً. ولم تعد هناك مبررات للمكابرة. إنه ضعيف. ولذلك فإنه صار يستمرئ الدنايا التي يلجأ إليها الضعفاء: الحيلة وعدم المقاومة والاستسلام للأقوياء الذين يأخذون منه ابنته، إذ يعرف أنه لا يستطيع أن يحميها، ويعرف أكثر من ذلك أنه لم يعد يملك تلك الأنفة التي تجعل المرء يقول: أموت ولا يحدث هذا. لا. سيحدث هذا وغيره. هذا ما يحدث دائماً للضعفاء المهزومين والمستسلمين للانهيار. وهو يعترف الآن أنه منهم. إنه نوع من عقاب الذات.

رجع مهلهل إلى أهله، بعد معركة (تحلاق اللمم) وقال لقومه ما يوضح استسلامه وانهياره: «قد رأيت أن تبقوا على قومكم فإنهم يحبون صلاحكم. . أما أنا فما تطيب نفسي أن أقيم فيكم، ولا أستطيع أن أنظر إلى قاتل كليب (مع أن قاتل كليب قد قتل، إلا إذا كان يقصد القبيلة كلها). . ثم فارق المهلهل قومه ولحق بأرض اليمن. . ونزل في مذحج» ‹ابن عبد ربه: العقد الفريد 5/ 221-222، ابن الأثير: الكامل 1/ 537، النويري: نهاية الأرب 15/ 405› .

«. . ومات» ‹ابن الأثير 1/ 538-539›.

يقول صاحب الأغاني: «ثم خرج المهلهل حتى لحق بأرض اليمن، فكان في جَنب». وهي حي باليمن من مذحج. وهم ستة رجال، يقال لهم جنب لأ نهم جانبوا أخاهم، كما جاء في ‹معجم البلدان›. ويتابع: «فخطب إليه أحدهم ابنته فأبى أن يفعل، فأكرهوه فأنكحها إياه. فقال في ذلك مهلهل:

أَنْكَحَهَا فَقْدُهَا الأَرَاقِمَ فِي جَنْب
وَكَانَ الخِبَاءُ (أو الحباء) مِنْ أُدَمِ

(الأُدم هي الجلود، جمع أديم وتعني الجلد المدبوغ (لسان العرب).

لَوْ بِأَبَانَيْنِ جَاءَ يَخْطُبُهَا
ضُرِّجَ مَا أَنْفُ خَاطِبٍ بِدَمِ
أَصْبَحْتُ لاَ مَنْفَساً أَصَبْتُ وَلاَ
أُبْتُ كَرِيماً حُرّاً مِنَ النَّدَمِ
هَانَ عَلَى تَغْلِبَ بما لَقِيَتْ
أُخْتُ بَنِي المَالِكِينَ مِنْ جُشَمِ
لَيْسُوا بِأَكْفَائِنَا الكِرَامِ وَلاَ
يُغْنُونَ مِنْ عَيْلَةٍ وَلاَ عَدَمِ»

ويتابع ‹الأغاني›: «ثم إن مهلهلاً انحدر فأخذه عمرو بن مالك بن ضبَيعة . . فسقاه خمراً» فلما طابت نفسه تغنى:

طَفْلَةٌ مَا ابْنَةُ الْمُجَلِّلِ بَيْضَا (والمجلل والمخلخل)
ءُ لَعُوبٌ لَذِيذَةٌ فِي الْعِنَاق
فَاذْهَبِي مَا إِلَيْكِ غَيرُ بَعِيد
لاَ يُؤَاتِي العِنَاقَ مَنْ فِي الوِثَاقِ
ضَرَبَتْ نَحْرَهَا إِلَيَّ وَقَالَتْ
يَا عَدِيّاً لَقَدْ وَقَتْكَ الأَوَاقِي

«فأدى ذلك من سمعه من المهلهل إلى عمرو فحوله إليه. وأقسم ألا يذوق عنده خمراً ولا ماء ولا لبناً حتى يرد ربيبُ الهضاب. . فلما تحلل من يمينه سقاه من ماء الحاضرة، وهو أوبأ ماء رأيته، فمات».

ولتوضيح مصدر آخر حول سلوك الزير في هذا الأسر وحول تعدد روايات موته أضيف ما قاله أنطوان القوال في ‹مقدمة ديوان المهلهل›: «هناك عدة روايات حول نهاية المهلهل: الأولى تقول إن المهلهل بقي وحيداً عند أخواله بني يشكر إلى أن وجد ميتاً بين رجلي جمل هاج عليه. الثانية تفيد أن عمروا بن مالك أحسن إساره وأفرده في بيت، وكان متزوجاً ابنة خال المهلهل، وهو المجلل التغلبي، فأرادت أن تزور المهلهل في أسره وكان في حالة سكر فقال فيها: طفلة ما ابنة المجلل. . إلخ. . ولما نقلت هذه الأبيات. . إلخ».

وهذه هي المرة الثانية التي يشار فيها إلى موته.

ولكن لموته رواية ثالثة. وتقول الرواية إنه لم يمت هنا، بل رجع إلى قومه فرأى أنهم قد نسوه ونسوا الحرب، وأن صُعَيراً بن كلاب قد تحول إلى عراب خاص يتصرف باسم البكريين ليفرض على التغلبيين أن يبيعوا خيولهم التي لم يعودوا في حاجة إليها، بعد تحقق السلام، ويبادلوها بالماعز (وهو ما استنكر إيراده بعض الأخوة التغلبيين، كما استنكره شوقي بغدادي. ولكن القصيدة التي ستأتي توضح الحدث وتذكر صعيراً بالاسم). فيهيم على وجهه في الصحراء وهو يقول:

عَجَبتْ أَبْنَاؤُنا من فِعْلنا
إِذْ نَبيعُ الخَيْلَ بالمِعْزَى اللِّجابِ
عَلمــُوا أنَّ لَدَيْنَــا عُقْبَةً
غيْــرَ مــا قــال صُعَيْرُ بــنُ كِلابِ

وهام على وجهه في الصحراء حتى قتل.

يقول شوقي: «وقد توقفت الحرب فاشتاق إلى أن يعيش حراً هائماً على وجهه في البراري بعيداً عن البشر ومشاكلهم».

وهذا يعني أن السيد شوقي بغدادي حين تحدث عن المهلهل كان يتحدث عن صورة الشاعر التي في ذهنه، وليس عن الرجل الموجود في التاريخ وكتب التراث. . وحتى في السيرة.

ولنتابع الرواية التاريخية: «وكان سبب قتله، كما ذكر ابن الكلبي، وهو ما يورده أيضاً أنطوان القوال، أنه أسن وخرف. وكان له عبدان يخدمانه فملا منه. وخرج بهما يريد سفراً فأناخا به في بعض الفلوات وعزما على قتله. فلما عرف كتب بسكين على رحل ناقته هذا البيت، وقيل في بعض الروايات إنه أوصاهما أن يقولاه لولديه:

من مبلغ الحيين أن مهلهلاً
للــه دركمــا ودر أبيكمــا

ثم قتلاه ورجعا إلى قومه فقالا: مات. وأنشداهما قوله. ففكر بعض وَلَده وقال: إن مهلهلاً لا يقول هذا الشعر الذي لا معنى له. وإنما أراد أن يقول:

من مبلغ الحيين أن مهلهلاً
أمسى قتيلاً في الفلاة مجندلا

للـــه دركمـا ودر أبيكمـا
لا يبـرحِ العبدان حتـى يقتلا

فضربوا العبدين فأقرا بقتله وكان ذلك سنة (500 م)».

الخاتمة

هنا يجب الاعتراف أنني لم أكتب العمل الدرامي لكي أروي بمجانية قصة معينة من التراث أو لكي أعيد صياغة السيرة الشعبية، بل إنني أردت أن أقول مقولتي. لكنني لم أجد لدي حاجة إلى تحوير الأحداث. كل ما احتجت إليه هو قليل من الجهد في البحث بين أوراق التراث. فعثرت على الأحداث التي أريدها موثقة ومثبتة. والكاتب الدرامي أو الباحث لا يكتفي بما يردده العامة، أو بما جاء في السيرة الشعبية، بل يسعى، كما فعلت، إلى البحث عن أصول الأحداث والشخصيات ومبرراتها لكي يستخدم هذا كله في صياغة تخدم غرضه ودون أن يتحول إلى مؤرخ.

ولكن الوثيقة التاريخية كانت تتضمن كل التفاصيل التي احتجت إليها، والتي أثارت حنق الناس ممن لا يعرفون تتمة القصة، أو من لم يرضهم أن يتحول بطلهم هذا التحول الشنيع، أو ينتهي هذه النهاية المحزنة. فالسيرة قد تحولت لديهم من معرفة مسلية إلى تعوّد. وتحول التعود إلى تقديس للمعروف المألوف الذي يفرض عليهم تثبيته وترسيخه وعدم السماح بالمساس به. ولذلك لم يكن من السهل عليهم التراجع عما

عرفوه حتى حين تثبت الوثيقة خطأه أو يحتاج إليه البناء الدرامي.

ولكنني أعترف مرة أخرى أنني كنت سعيداً حين التقطت هذه التفاصيل الموثقة. فأنا أريد أن أنهي البطل هذه النهاية. ولو لم تكن الأحداث الموثقة المذكورة آنفاً موجودة لاخترعت ما يشبهها لتأدية الغرض الذي أريده. فأنا لم أكتب لكي أكرس بطلاً، ولا لكي ألغيه. أنا كتبت دراما، ضمن الشرط الذي اقترحه بليك حول الدراما، وهو تحويل (أبناء الذاكرة) إلى (أبناء الإلهام).

أي أن الزير خرج من السيرة ومن التاريخ ومن الذاكرة الشعبية لكي يدخل في ذاكرتي، ويخرج منها حسب موهبتي في الكتابة، وحسب معرفتي بأصول الدراما.

هل بددت في عملي صورة البطل الذي توارثه الناس؟

ربما.

لكنني لست آسفاً.

لقد أنجزت بالمقابل شيئاً ذا أهمية كبيرة بالنسبة إلي. أعيدت الملحمة إلى الأذهان. وأعيدت معها أسئلة كانت مهملة. لقد أجبر عدد لا بأس به على العودة إلى السيرة لقراءتها، ومن الفتيان بشكل خاص. وهذا إنجاز. (كنت قد حاولت أن أجعل ابنيّ يقرآن تلك السير فلم يطيقا ذلك لأن ذوقهما قد تربى على أبطال أفلام (الكرتون). وعلى الرغم من قبولهما المبالغات في تلك الأفلام، إلا أن للكلمة المكتوبة، ربما، وقعها المختلف).

والإنجاز الأهم أن هناك عدداً آخر، وإن يكن أقل من الأول، قد وجد نفسه مضطراً للعودة إلى كتب التراث للتحقق مما رآه في المسلسل.

وما يفوق هذين الاعتبارين أهمية هو طرح السؤال عن إمكانية صياغة ما قد كان صاغه الأجداد، للتسلية في المقهى وراء النراجيل، لتحقيق تسلية مختلفة وذات وظائف مختلفة لبشر مختلفين في عصر التلفزيون وفي أوائل الألفية الثالثة.

أقول هذا مع علمي أن هناك أناساً بيننا لم يصبحوا بعد مختلفين عن الأجداد في مقاهي النراجيل (ما زلوا في السنة الميلادية التي تحمل رقم السنة الهجرية) حتى وهم يأخذون وضعيات النقاد أو يكتسبون الألقاب الأكاديمية والعلمية. ولم يعودوا يختلفون عن أولئك الأجداد إلا في أنهم فقدوا العفوية التي كانت تميز أجدادنا وتجعلهم يوظفون السيرة الشعبية لدعم كبريائهم.

إننا، على طريقة يقطين نبحث في (السيرة الشعبية بوصفها نصاً يخضع لاستعمالات جديدة تنزاح به عن الاستعمالات القديمة).

وأنا كانت لدي استعمالات جديدة. وقد بذلت جهدي فيها. وأظن أنها لم تكن خافية على أي مشاهد متابع، أو على الأقل لم يعد هذا المتابع قادراً على الاطمئنان لما يتناقله الآخرون أمامه على أنه الحقيقة المطلقة في التاريخ والتراث والأدب الشعبي، وحتى في الدراما.

ويقول الداهي إن الباحث «يبحث في خصوصية السيرة الشعبية متنقلاً من العام إلى الخاص، ومن المجرد للتأكد

من صحة الفرضيتين المنطلق منهما: كون السيرة الشعبية نوعاً سردياً له خصوصيته وتميزه عن باقي الأنواع السردية العربية، وعدّها نصاً ثقافياً تتفاعل مع مختلف ما أنتجه الإنسان العربي في تفاعله مع المحيط والوقائع التاريخية».

وأود أن أشير إلى مسألة خطيرة أخرى متعلقة بتأثير السيرة. يحس الناس أمام الحكاية الشعبية وأمام الدراما النمطية الرديئة، ونهايتهما السعيدة وانتصارات أبطالهما أن المشاكل التي لا يستطيعون أن يحلوها في الواقع تجد حلولها في المخيلة. وتتحول الحكاية الشعبية إلى حلم يقظة تعويضي يتشبث الناس فيه بالبطل الخرافي والوهمي كما رأينا في أمثلة التراكم الملحمي عند لويس عوض.

وهنا أكرر ما أوردته سابقاً من كلام يقطين لتثبيت الفكرة: «إن البحث في التراث، كما نريده أن يكون، لا يتطلب الارتياح إلى الأجوبة المسبقة، بل يتطلب الانطلاق من صياغة فرضيات محكمة، ومن رؤية وأسئلة جديدة. . . ترمي إلى البحث في الموضوع للحصول على معرفة جديدة ومختلفة. أما طريقة الآخرين التي تتحكم فيها الملاءمة الاجتماعية، فهي تنطلق من مسلمات موجودة سلفاً مما يجعلها تعيد إنتاج وترهين حقائق موجودة قديماً. . . ولا يمكن أن تستقيم القراءة العلمية للتراث إلا باتخاذ مسافة نقدية منه، وباطراح السائد من المعتقدات والجاهز من التصورات والأجوبة، وبالبحث فيه عن ما كان يمكن أن يقال أو على الأقل ما يمكن أن يقال الآن».

ولذلك، ولأنني أتعامل مع ما أنتجه الإنسان عامة، والإنسان العربي خاصة، أعود إلى القول إنني غير آسف لتبديد صورة البطل في أذهان الناس. وأنا غير مؤمن بدور البطل الذي تطرحه السيرة بهذه الطريقة وتحمّله هذه الوظيفة التعويضية. ولم أجد مسوغاً يدعوني إلى مجاملة صورة هذا البطل في أحلام الناس في نهاية الألفية الثانية.

فالتلفزيون عودة جديدة إلى نوع آخر من الشفوية، وهي قطعاً غير الشفوية الإذاعية. إنها ليست استماعاً فقط. وإنما استماع مع رؤية. وحتى الخبر التلفزيوني خبر مرئي بمقدار ما هو مسموع. والتعامل مع التلفزيون هو تعامل سمعي بصري. غير أن علاقة المتفرج مع الدراما التلفزيونية هي مزيج من علاقته بالسينما وعلاقته بالحكواتي.

وإذا شئنا تلخيص ما وصلنا إليه نقول:

إن للبطل في السيرة الشعبية مهمتين. الأولى التسلية. وقد حاولت أن أقدم تعويضاً عن التسلية المخدرة، التي كانت في السيرة، بتسلية أخرى. والمهمة الثانية تعويضية. وهي أن الناس المقهورين من واقعهم كانوا يجدون في السيرة، والدراما الرديئة، ومآثر أبطالها تعويضاً عن مواجهة الواقع. بل إنها كانت تقدم لهم مادة تخديرية من خلال الإيحاء بان المشكلات في الواقع يمكن أن تحل عن طريق البطل، المصنع بأوهام الإعلام أو أوهام المخيلة الشعبية، مثلما تُحل في السيرة. وأنا أردت أن أقدم لهم تراثهم بين أيديهم لكي يروه على حقيقته. فلعلهم إذا حدقوا فيه بشجاعة استطاعوا أن يحدقوا إلى أنفسهم وإلى واقعهم بالشجاعة ذاتها.

فأنا أكره هؤلاء الأبطال الذين كان تعلقنا بهم معيقاً لفعاليتنا ومبرراً لسلبيتنا. وأكره هذا الاتكاء على البطل الفرد الذي نعول عليه أن يحل لنا مشكلاتنا. وما أنا ضده قبل ذلك كله، وأكثر من ذلك كله، هو الاتكاء على البطولات الوهمية. فحتى لو كان بطلاً كما تصوره لنا السيرة لا أراه نافعاً لنا، فكيف حين يكون البطل من صنع الإعلام (التكنولوجي) أو (الإيديولوجي) أو الوراثي الوهمي المتناقل؟

فلعلنا إذا استطعنا أن نرى البطل إنساناً عادياً، قد نستطيع أن نرى أن الناس العاديين كلهم يصلحون أن يكونوا أبطالاً.

ولقد سبق لي أن عالجت مفهوم البطولة في مسرحيتي ‹زيارة الملكة› وفيها يقول البطل الحقيقي، وهو الفلاح البسيط الذي حارب في الجيش ببسالة، فأصيب إصابة أقعدته، فحولته إلى بطل: «وسيعرف الناس أن البطل الذي يتفاخر الجميع به هو إنسان عادي... لماذا تريدون أن توهموا الناس أن البطل شيء من طينة غير طينتهم؟ دعوه يظهر كما هو، إنساناً عادياً. أتعرف ماذا تستفيد؟ يكتشف الناس جميعاً أنهم يستطيعون أن يكونوا أبطالاً».

يقول الراهب الصغير في مسرحية بريخت ‹غاليليو غاليلي›: «إن الدوافع السامية هي التي توجب علينا إغلاق أفواهنا من أجل سلام أرواح التعساء».

وأنا بصراحة لا أريد هذا السلام الروحي القائم على إغلاق الأفواه. والتعساء لا تُحل مشاكلهم بأن نجاملهم فنغلق أفواهنا عن الحقائق التي يجب أن يعرفوها. وأحب أن أستشهد برأي

أرسطو: «لست ضد آلهة الجمهور، بل ضد فكرة الجمهور عن الآلهة». وقد ألّه الجمهور أبطاله.

ألن يبقى هناك بطل إذن؟

أتمنى أن يكون الجواب بالنفي.

وهذا الراهب الصغير نفسه في مسرحية بريخت هو الذي يقول: تعيسة الأمة التي ليس فيها أبطال.

فيجيبه غاليليو: تعيسة الأمة التي تحتاج إلى أبطال.

الهوامش

1)- جاء في ‹قرى الضيف (4/ 194)›:

وإذا الزير جاوب الناي ضرباً
جاوب البلبل الهزار صياحاً

وقال الشاعر:

وإن كان تحريكي يشق عليهم
فإن طنين الزير والبم بالنقر.

وجاء في ‹نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب (3/ (134)›: وزاد زرياب بالأندلس في أوتار عوده وتراً خامساً اختراعاً منه إذ لم يزل العود ذا أربعة أوتار على الصنعة القديمة التي قوبلت بها الطبائع الأربع فزاد عليها وتراً خامساً أحمر متوسطاً فاكتسب به عوده ألطف معنى وأكمل فائدة وذلك أن الزير صبغ أصفر اللون وجُعل في العود بمنزلة الصفراء من الجسد. وصبغ الوتر الثاني بعده أحمر وهو من العود مكان الدم من الجسد وهو في الغلظ ضعف الزير ولذلك سمي مثنى.

وجاء في ‹الأغاني، (2 / 343)›: فسلم علي فقلت له كيف أنت أبا كعب؟ فقال: بخير أبا عمرو، فقلت: احزق الزير. وأرخ البم. ففعل وضرب فأجاد.

2) - جاء في ‹المستطرف في كل فن مستظرف، (1/ 88)›: نواية تسند الجرة قال وتسند الزير الكبير.

3) - ويخطئ برهان الدين دلّو إذ يورد بيت عمرو بن كلثوم في المفاخرة (ونحن غداة أوقد في خزازىَ) على أنه دليل على اشتراكه في المعركة.

بينما هو من قبيل التفاخر بالأجداد لأن عمروأً بن كلثوم لم يكن قد ولد يومها. فأمه هي ليلى بنت المهلهل. والمهلهل كان يومها فتى في مطلع شبابه. وفي بعض المصادر أنها بنت كليب (ولكنه لم يكن قد تزوج بعد حين وقعت المعركة).

* تركت النصوص والفقرات المأخوذة من السيرة الشعبية أو من كلام العامة، كما وردت، على الرغم من الأخطاء اللغوية أو الألفاظ العامية الواردة فيها (المؤلف).

إصدارات قدمس للنشر والتوزيع

الدراسات الآتي ذكرها مجموعة كتيبات تحوي بمعظمها ترجمة دراسات وأبحاث نشر أكثرها في دوريات متخصصة، تتعلق ببلادنا وقضايانا التاريخية والمعاصرة، منها التالي ذكرها:

دراسات قُدْمُس (1): **كمال الصليبي في حوار مع زياد منى عن مقولاته في نصوص التوراة والإنجيل** (أيلول 2001 م).

دراسات قُدْمُس (2): **الإبيونيون وورقة بن نوفل والإسلام**. تأليف: زياد منى(أيلول 2001 م).

دراسات قُدْمُس (3): 1) **معركة القادسية**. تأليف: س. م. يوسف. 2) **معركة اليرموك: إعادة تركيب**. تأليف: ج. جندارا. 3) **معركة هليوبوليس**. تأليف: ألفرد بَتلَر. 4) **تطورات فنون الحرب الإسلامية: الفتوحات الأولى**. تأليفَ: ج. جندارا. 5) **دور الجمل والخيل في الفتوحات العربية المبكرة**. تأليف: د. ر. هلَ). ترجمة: ميسون الحجيري؛ مراجعة: زياد منى (أيلول 2001 م).

دراسات قدمس (4): 1) **أشكال توظيف الماضي. علم الآثار في خدمة الدولة**. تأليف: دون فولر. 2) **من الدمار إلى العمار: أثر مفهوم توراتي في علم الآثار الشرق أوسطي**. تأليف: نيل سلبرمن. 3) **الآثاريات الكتابية والصحافة: صياغة التصورات الأمريكية لفلسطين في العقد الأول من الانتداب**. تأليف: لورنس دفدسن ترجمة: فاضل جتكر. مراجعة: زياد منى (أيلول 2001 م).

دراسات قدمُس (5): "عودة" اليهود في الفكر البروتستانتي الإنجليزي (1790 - 1840 م). تأليف: مير فريته، ترجمة: فاضل جتكر؛ مراجعة: زياد منى (أيلول 2001 م).

دراسات قدمُس (6): 1) أصل كلمة (سورية). تأليف: ريتشارد فراي. 2) كنعان، فينيقيا، أرجوان. تأليف: ميخائيل أسطور. 3) أصل اسم العرب (Saracens) في اللاتينية. تأليف: ديفيد غرافس، م أكُنَر. 4) أباطرة وشيوخ رومان من المشرق العربي. تأليف: غلن بوَرسُك. 5) فيليب العربي والمسيحية. تأليف: هانز بولزَنْدر. ترجمة: فاضل جتكر؛ مراجعة: زياد منى (أيلول 2001 م).

دراسات قدمُس (7): الزير سالم: البطل بين السيرة والتاريخ والبناء الدرامي. تأليف: ممدوح عدوان (آذار 2002 م).

دراسات قدمُس (8): نحن. . . دون كيشوت (بحث وقصيدة). تأليف : ممدوح عدوان (آذار 2002 م).

الألفية والمستوطنات الزراعية في الأرض المقدسة في القرن التاسع عشر. تأليف: ر. كارك، ترجمة: فاضل جتكر؛ مراجعة: زياد منى (تحت الطبع).

أورشليم داود: التلفيق والحقيقة. تأليف: مارغريت شتاينر، ترجمة: فاضل جتكر؛ مراجعة: زياد منى (تحت الطبع).

حول نقش "بيت دود (داود)". تأليف: كمال الصليبي، ترجمة: زياد منى (تحت الطبع).

جغرافية سفر التكوين (14) في عسير. تأليف: كمال الصليبي، ترجمة: زياد منى.

مشكلة (داود وجليات). تأليف: كمال الصليبي، ترجمة زياد منى.

الفرار من "أورشليم". تأليف: كمال الصليبي، ترجمة: زياد منى.
مسألة" أورشليم". تأليف: كمال الصليبي. ترجمة: زياد منى.
ملاحظات جغرافية ولغوية على التوراة. تأليف: كمال الصليبي، ترجمة: زياد منى.
مقاطع متطابقة من العهد القديم والشعر العربي. تأليف: فراي هر فون غال، ترجمة: زياد منى.
النبي محمد وهرقل. تأليف: أ. شارف.
"بيت داود <دود>" مبني على الرمال. تأليف: فيليب ديفس: ترجمة: زياد منى.
بين المنهجية والجنون: عن توظيف التوراة مرجعاً تاريخياً. تأليف: فيليب ديفس: ترجمة: زياد منى.
(نَفَق سلوان) هلنستي. تأليف: فيليب ديفس: ترجمة زياد منى.
الإسلام في الكتابات البيزنطية. تأليف: فولفغانغ آيشنر.
الحركات الدينية في شمالي جزيرة العرب قبل الإسلام. تأليف: أ. شبرنغر.
البحث عن الحلقة المفقودة: الآثار والرأي العام في لبنان. تأليف: هلغا سيدن.
موقف العرب من بيزنطة: الرسمي، الشعبي، العلمي. تأليف: أحمد شبول.
هل "عبرية" التوراة لغة؟ تأليف: إرنست أكسل كناوف؛ مراجعة: زياد منى.
الحركة الصهيونية والماسونية. تأليف: ميم كمال أكه.
الأتراك والصهيونية وقضية فلسطين. تأليف: ميم كمال أكه.
لبنان المسيحي: موقف البابوية - متطلبات الحماية الفرنسية (1840-1847 م). تأليف: الأب جوزيف حجار. ترجمة: عبدو مصلح.

كتب قَدْمُس للنشر والتوزيع:

ماركو بولو: هل وصل إلى الصين؟ تأليف: فرنسس وود، ترجمة: فاضل جتكر؛ مراجعة: زياد منى (تشرين الثاني 1999 م).

لبنان القديم. تأليف: كارلهاينز برنهردت، ترجمة: ميشيل كيلو؛ مراجعة: زياد منى (تشرين الثاني 1999 م).

النهايات: الهوس القيامي الألفي. تأليف: ديتر تسمرلنغ، ترجمة: ميشيل كيلو؛ مراجعة: زياد منى (تشرين الثاني 1999 م).

تلفيق إسرءيل التوراتية، طمس التاريخ الفلسطيني. تأليف: كيث وايتلام، ترجمة: ممدوح عدوان؛ مراجعة: زياد منى (آذار 2000 م). (نفد).

قديسات وملكات من المشرق السرياني وجزيرة العرب. تأليف: سبَستيَن برُك وسوزان هارفي، وغْلن بَوَرْسُك ترجمة: فريدة بولس ومَيسون الحُجيري. راجعها وقدمَ لها: المطران مار غريغوريوس يوحنا إبراهيم متروبوليت حلب للسريان الأرثوذكس. الطبعة الأولى: (آب 2000 م). (نفد).

المسيحية والعرب. تأليف: نقولا زيادة . الطبعة الأولى: (تموز 2000 م). الطبعة الثانية: (آب 2000 م). الطبعة الثالثة (تشرين الأول 2001 م).

النظرية السياسية بين اليونان والإسلام. تأليف الدكتور عبد الوهاب مروان (تشرين الأول 2000 م).

الشعر العربي المغنى: دراسة تحليلية لموسيقى الشعر. تأليف: المقدم الدكتور إيليا فرنسيس (كانون الثاني 2001 م).

بحثاً عن إله ووطن: صراع الغرب على فلسطين وآثارها (1799-1917 م). تأليف: نيل سلبرمن، ترجمة: فاضل جتكر، مراجعة: زياد منى (آذار 2001 م).

شاركتُ في الخديعة. تأليف: سلوى النعيمي (آذار 2001 م).

الماضي الخرافي: التوراة والتاريخ. تأليف: توماس طُمسُن، ترجمة: عدنان حسن. مراجعة: زياد منى (آذار 2001 م).

خالد وعمر: بحث نقدي في المصادر عن التأريخ الإسلامي المبكر. تأليف: كلاوس كلير، ترجمة: محمد جديد (تموز 2001 م).

بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني: نحو درامية جديدة. تأليف قيس الزبيدي (تشرين الأول 2001 م).

فلسطين في العقل السياسي الأمريكي. تأليف: كاثلين كرِستِسن (تحت الطبع).

الكتاب والاستعمار: السطو على الأرض في التوراة. تأليف: مايكل برِيَر، ترجمة: أحمد الجمل (تحت الطبع).

الظاهر بيبرس. تأليف: بيتر ثوراو، ترجمة: محمد جديد (تحت الطبع).

الصهيونية المسيحية. تأليف: بول مركلي. ترجمة: فاضل جتكر. (تحت الطبع).

القيزيولوغس: أو أقوال القديس غريغوريوس عن الطبائع المخلوقة. إعداد د. كميليو مقدسي (آذار 2002 م).

بيزنطة والفتوحات الإسلامية المبكرة. تأليف: وُلتر كيْغِي، ترجمة: نقولا زيادة (تحت الطبع).

الحرب البحرية والسياسة البحرية بين الإسلام والغرب. تأليف: إ. آبكوف.

الحمّام في العصر العربي-الإسلامي الوسيط: دراسة ثقافية تاريخية. تأليف: هاينز غرتسفلد.

هريمة المسيحية، خطاب "العودة" واليهود. تأليف: د. أولستر.

المولوح - نظرة نقدية لتاريخ الولايات المتحدة. تأليف: كارلهاينز دشنر، ترجمة: محمد جديد.

بحثاً عن بني إسرءيل. تأليف: فيليب ديفس، ترجمة: زياد منى.

إفريقية واكتشاف أمريكا. تأليف: ليو فينّر.

غوته والعالم العربي. تأليف: كاتارينا ممزِن.

الفتوحات الإسلامية الأولى. تأليف: فرِد دونّر.

حكايات آرامية من معلولا.

الغرب والإسلام - صورة العرب في الغرب وتشكلها في العصر الوسيط المبكر. تأليف: إكهارت روتر.

حكومات المسلمين. تأليف: عزيز العظمة، ترجمة: عدنان حسن.

عبد الله وشرق الأردن بين بريطانيا والحركة الصهيونية. تأليف: ماري ولسن. ترجمة: فضل الجراح (آب 2000 م). صدر عن: شركة قَدْمُس للنشر والتوزيع (ش. م. م)- بيروت.

جذور الوصاية الأردنية. تأليف: سليمان بشير (تشرين الثاني 2001 م). صدر عن شركة قَدْمُس للنشر والتوزيع (ش. م. م)- بيروت.

تلفيق صورة الآخر في التلمود: (يسوع المسيح والعرب والمسيحيين والأمميين). تأليف: زياد منى. صدر عن شركة قَدْمُس للنشر والتوزيع (ش. م. م)- بيروت (2002 م).

العرب في عيون الإغريق واليونان. تأليف: زياد منى.

فلسطين في كتابات الإغريق والرومان. تأليف: زياد منى.

الناس يدافعون عن الصورة النمطية التي في أذهانهم عن البطل. والحقيقة التاريخية تخرب هذه الصورة وتشوهها. ولذلك فإن إنكار هذه الحقيقة أسهل عليهم من تقبلها. ويأتي الإنكار إما من خلال اتهامنا بالتزوير، أو بالتحريف من أجل الإسقاط، أو بالجهل بالتاريخ أو بالسيرة. . ناهيك عن الاتهام بمعاداة الأمة وتشويه صور أبطالها. . هذه الحساسية التي تحيط بأبطال التاريخ هي العقبة الأولى التي تواجه الباحث الذي يريد أن يتقصى حقيقة الأحداث والشخصيات. فمن غير المسموح به أن يتم التشكيك في حدث متفق على وقوعه، أو في شخصية متفق على تصنيفها السلبي أو الإيجابي.

أبو عبدو البغل