T.C.
BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ARAP DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

# ARAP EDEBİYATINDA DESTAN

**Khaldieh HALOUL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**
**Prof. Dr. İbrahim USTA**

**Bingöl-2025**

**T.C.**
**BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**ARAP DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

# ARAP EDEBİYATINDA DESTAN

**Khaldieh HALOUL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**
**Prof. Dr. İbrahim USTA**

**Bingöl-2025**

الجمهورية التركية
معهد العلوم الاجتماعية
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

# الملحمة في الأدب العربي

خالدية حالول

رسالة ماجستير

المشرف
أ.د. إبراهيم أوسطا

بنغول/2025

# İÇİNDEKİLER


BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ ..... III
TEZ KABUL VE ONAY ..... IV
ÖZET ..... V
ABSTRACT ..... VI
المُلخَّص ..... VII
المختصرات ..... VIII
مدخل ..... 1
إشكالية البحث: ..... 1
أسباب اختيار البحث: ..... 1
أهمية البحث: ..... 2
أهداف البحث: ..... 2
منهج البحث: ..... 3
الدراسات السابقة: ..... 3
منهجية البحث: ..... 5
1.الفصل الأول: ماهية الملحمة ونشأتها في الآداب الغربية والشرقية القديمة وتجلياتها في الأدب العربي القديم 6
1.1ماهية الملحمة (تعريفها، نشأتها، عناصرها، خصائصها، أنواعها) ..... 6
تمهيد: ..... 6
1.2 الملحمة في الآداب الغربية القديمة ..... 16
1.3 الملحمة في الآداب الشرقية القديمة ..... 29
1.4 ماهية الملحمة في الأدب العربي ..... 34
1.5 الملامح الملحمية في الأدب العربي القديم، (الجاهلي، صدر الإسلام والأموي، العباسي) ..... 40
1.6 موقف العرب من الملاحم وإشكالية وجودها في الأدب العربي القديم من منظوري الرفض والتأييد (النفي والإثبات) ..... 70
1.7 الملاحم وإشكالية وجودها في السرد العربي القديم (السير الشعبية والمقامات): ..... 80
2.الفصل الثاني: الملحمة وتجلياتها في الأدب العربي الحديث ..... 103
2.1المفهوم الملحمي في العصر الحديث وعوامل نشأة الملحمة في الأدب العربي الحديث ..... 103
2.2 إشكالية وجود الملحمة والمصطلح الملحمي في الأدب العربي الحديث ..... 109
2.3 الملامح الملحمية في المطولات الشعرية العربية (القصائد الطويلة) في العصر الحديث ..... 114
2.4 الرواية ملحمة العصر الحديث: ..... 140
2.5 المسرح الملحمي العربي (نشأته وتطوره) ..... 156
الخاتمة ..... 172
المصادر والمراجع ..... 173

## BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım "**Arap Edebiyatında Destan**" adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolayla olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

03 / 10 / 2025

Khaldieh HALOUL

**TEZ KABUL VE ONAY**
**BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

**Khaldieh HALOUL** tarafından hazırlanan "**Arap Edebiyatında Destan"** Başlıklı bu çalışma, 17/09/2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda **oybirliği** başarılı bulunarak jürimiz tarafından Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

**TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve soyadı)**

**Başkan: Prof. Dr. İbrahim USTA (1. Danışman)** **İmza**.....

**2. Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Merve ARSLAN** **İmza**.....

**Üye: Doç. Dr. M. Bilal Tolan** **İmza**.....

**Üye: Doç. Dr. Âdem DOĞAN** **İmza**.....

**Üye: Dr. Öğ. Üyesi. M. Murtaza ÇAVUŞ** **İmza**.....

**ONAY**

Bu Tez, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunu…/…/2025 Tarih ve..... Sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

**Doç. Dr. Nebi BUTASIM**
Enstitü Müdürü

# ÖZET

**Tezin Başlığı:** Arap Edebiyatında Destan

**Tezin Yazarı:** Khaldieh HALOUL

**Danışman:** Prof. Dr. İbrahim USTA

**Anabilim Dalı:** Doğu Dilleri ve Edebiyatı

**Bilim Dalı:** Arap Dili ve Edebiyatı

**Kabul Tarihi: 17.09.2025**

**Sayfa Sayısı:**198

Bu çalışma, Arap edebiyatında destanı ve destanın edebî bir tür olarak Arap edebiyatında var olup olamayacağını ele almıştır. Araştırma, destanın Arap edebiyatındaki yansımalarını farklı dönemlerde incelemeyi amaçlamıştır. Bu nedenle, öncelikle destanın doğuşu ve gelişiminin eski Doğu ve Batı edebiyatlarında izlenmesi gerekmiştir. Ardından, Arap edebiyatında destanın varlığı meselesi hem reddedenler hem de kabul edenler açısından değerlendirilmiştir. Böylece, Arap edebiyatının eski dönemlerinde bu türün neden bulunmadığı da araştırılmıştır. Bunun yanında, eski Arap anlatılarının —halk hikâyeleri ve makâmât gibi türlerin— Arap destanlarının bir çeşidi sayılıp sayılamayacağı konusu da ele alınmıştır. Daha sonra, modern dönemde destan kavramının gelişimi ve Arap edebiyatında destanın ortaya çıkış nedenleri ve sebepleri üzerinde durulmuştur. Modern Arap edebiyatında destan ve destansı nitelikte metinlerin varlığı sorunsalını araştırabilmek için, modern uzun soluklu metinlerle eski destan metinleri arasında bir karşılaştırmaya gidilmiş; böylece modern Arap edebiyatındaki bu uzun metinlerin söz konusu türe dâhil edilip edilemeyeceği tartışılmıştır. Bunun için, bu metinlerde destansı özellikler aranmış ve değerlendirilmiştir. Dolayısıyla bu araştırma, destanın doğuşu ve gelişimini eski çağlardan modern çağa kadar takip etmekte, eski ve modern edebî metinlerdeki destansı yansımaları incelemekte ve böylece Arap edebiyatında destanın bir edebî tür olarak varlığı meselesine ışık tutmaktadır. Bu mesele, kimi zaman reddedilmiş, kimi zaman ise kabul görmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Arap Edebiyatı, Destan, Arap Halk Hikâyeleri, Makâme

**ABSTRACT**

| |
|---|
| **Title of the Thesis:** The Epic in Arabic literature |
| **Author:** Khaldieh HALOUL |
| **Supervisor:** Prof. Dr. İbrahim USTA |
| **Department:** Eastern Languages and Literatures |
| **Sub-field:** Arabic Language and Literature |
| **Date:**17.09.2025 |
| **Pages:** 198 |
| This study examines the epic in Arabic literature and explores the possibility of the epic as a literary genre within it. The research seeks to investigate the manifestations of the epic as a literary form in different periods of Arabic literature. For this reason, it was necessary to first trace the origins and development of the epic in ancient Eastern and Western literatures. The study then discusses the question of the epic's existence in Arabic literature from two perspectives: those who support its presence and those who deny it. Accordingly, it also explores the reasons behind the absence of this genre in early Arabic literature.In addition, the research addresses whether traditional Arabic narratives—such as popular tales and *maqāmāt*—can be regarded as a kind of Arabic epic. It then turns to the evolution of the epic concept in the modern era, as well as the causes and motives behind the emergence of the epic in modern Arabic literature.In order to address the problem of the epic and the "epic term" in modern Arabic literature, the study compares modern long poetic and prose works with ancient epics, examining the possibility of classifying these modern works as part of the epic tradition. For this purpose, epic characteristics in these texts were sought and analyzed. Thus, this research is significant for tracing the origins and development of the epic across ancient and modern times, by following its features and manifestations in both old and modern Arabic texts. In doing so, it sheds light on the issue of the epic's existence as a literary genre in Arabic literature—an issue that has sometimes been rejected and at other times affirmed. |
| **Keywords:** Arabic Literature, Epic, Arab Folk Tales, Maqama |

# المُلخَّص


| |
|---|
| عنوان البحث: **الملحمة في الأدب العربي** |
| اسم الطالبة: **خالدية حالول** |
| المشرف: **الأستاذ الدكتور إبراهيم اوسطا** |
| القسم: **اللغات والآداب الشرقية** |
| الفرع: **اللغة العربية وآدابها** |
| تاريخ القبول: **17.09.2025** |
| عدد الصفحات:**198** |
| تناولت هذه الدراسة الملحمة في الأدب العربي، والبحث عن إمكانية وجود الملحمة كفن أدبي في الأدب العربي، وسعت إلى البحث في تجليات الملحمة كجنس أدبي في الأدب العربي في مختلف عصوره، فكان لا بدّ من تتبع نشأة الملحمة وتطورها في الآداب الشرقية والغربية القديمة، ثم البحث في تجليات الملحمة في الأدب العربي القديم من منظوري الرفض والتأييد، فكان هناك من يؤيد وجود الملحمة في الأدب العربي، ومنهم من يرفض وجود الملحمة في الأدب العربي كجنس أدبي قائم بذاته، وبالتالي البحث في أسباب خلو الأدب العربي القديم من هذا الفن، كما تمّ التطرق إلى البحث عن إمكانية اعتبار السرد العربي القديم من سير شعبية ومقامات كنوع من أنواع الملاحم العربية، ثم البحث في تطور المفهوم الملحمي في العصر الحديث، والبحث كذلك في أسباب وبواعث ظهور الملحمة في الأدب العربي الحديث، وللبحث في إشكالية وجود الملحمة والمصطلح الملحمي في الأدب العربي الحديث كان لا بدّ من المقاربة بين النصوص والمطولات العربية الحديثة ونصوص الملاحم القديمة وبالتالي البحث عن إمكانية اعتبار المطولات العربية الحديثة كجزء من هذا الفن، وذلك من خلال البحث عن الملامح الملحمية في هذه النصوص، فكان لهذا البحث أهميته في دراسة نشأة الملحمة وتطورها عبر العصور القديمة وصولاً إلى العصور الحديثة من خلال تتبع تجليات الملحمة وملامحها في النصوص الأدبية القديمة والحديثة، وبالتالي تسليط الضوء على إشكالية وجود الملحمة كجنس أدبي في الأدب العربي والذي قوبل بالرفض أحيانا وبالتأييد أحيانا أخرى. |
| **الكلمات المفتاحية :الأدب العربي ، الملحمة، الحكايات الشعبية العربية ، المقامة** |

## المختصرات

| المختصر | الكلمة |
| --- | --- |
| هـ | هجري |
| م | ميلادي/مجلد |
| ت | تاريخ الوفاة |
| ط | الطبعة |
| ج | الجزء |
| ص | الصفحة |
| ق. م | قبل الميلاد |
| تح | تحقيق |

## مدخل

استطاع الأدب العربي وعلى مرّ العصور أن يحفظ مكانته في خارطة الإبداع العربي والإنساني، ومرّ بكثير من المراحل والمحطات التاريخية، فكان لكل مرحلة خصائصها المعينة، كما شهد أنواعاً أدبية مختلفة، وأشكالا شعرية متنوعة، كالقصيدة العمودية والأنشودة، والقصيدة الحرّة وقصيدة النثر، وكذلك القصيدة الطويلة ذات النفس الملحمي، لقد استطاعت العديد من النصوص الأدبية العربية أن تتجاوز حدود الزمان والمكان، لتغدو مرجعا هاما في قضايا الأدب ومن أبرز تلك النصوص، المعلقات التي وصفت بالملحمية لما تتميز به من خصائص وموضوعات محددة تجعل منها نصوصا أقرب ما تكون إلى الملحمة، وفي المقابل تعرض الأدب العربي لاستبعاد شبه كامل من عالم الملحمة، رغم تنوعه وغناه بقيم تاريخية وحضارية واحتوائه على عناصر ملحمية مثل البطولة والفروسية ووصفٍ للمعارك ومشاهد القتال والاعتزاز بالقبيلة كمؤسسة في المجتمع العربي لقرون عديدة.

## إشكالية البحث:

يحاول هذا البحث الكشف عن مدى حضور الفن الملحمي في الأدب العربي، باعتبار الملحمة جنسا أدبيا نال حظا كبيرا من الاهتمام من قبل الأمم السابقة، فلقد تمّ تصنيف العديد من نصوص الأدب العربي كملاحم، وتم نفي هذا التصنيف عن كثير منها، اعتمادا على مقاييس تعود إلى نصوص معينة كالإلياذة والأوديسة، لذلك تحاول هذه الدراسة البحث في إشكالية حقيقة وجود الملحمة كجنس أدبي في الأدب العربي، وما إذا كان الأدب العربي أدبا ملحمياً أم لا، ويمكن تحديد مشكلة الدراسة في التساؤلات التالية: هل يوجد في الأدب العربي ما يسمى بالملاحم؟ وإلى أي مدى يتجلى البعد الملحمي في الأدب العربي؟ وهل يمكننا اعتبار الأدب العربي أدباً ملحمياً؟

## أسباب اختيار البحث:

ومن الأسباب التي دعت الباحثة لاختيار هذا الموضوع هو: أهمية دراسة الأدب العربي وضرورة الكشف عن تشكل وحضور جنس الملحمة في الأدب العربي القديم والحديث، باعتبارها جنساً أدبياً نال حظاً كبيراً من الاهتمام من قبل الأمم السابقة، بالإضافة إلى مكانة الملحمة وأهمية دراستها كأحد أهم الأجناس الأدبية التي تعكس ما كانت عليه الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية السائدة في المجتمع الإنساني القديم، وأيضا لما للملحمة من أثر في التقارب بين الشرق والغرب، والذي لمسناه في الأدب العربي القديم على شكل مطولات شعرية، وفي الأدب

العربي الحديث نجده في بعض المحاولات الملحمية، ومن أهم الأسباب هو وجود إشكالية تتمثل في حقيقة وجود الملحمة كجنس أدبي في الأدب العربي أو خلوه منها، والجدل القائم بين النقاد حول إشكالية اعتبار الأدب العربي أدبا ملحميا، فكان لا بدّ من تسليط الضوء على هذه المسألة، بالإضافة إلى قلة المؤلفات والدراسات الأكاديمية التي تناقش إشكالية وجود الملحمة في الأدب العربي أو خلوه منها.

## أهمية البحث:

أما أهمية البحث فتنبع من كونه يبحث في نشأة الملحمة وتطورها في الآداب الغربية، وتتبع وجودها في الأدب العربي وما إذا كان لها وجود في الأدب العربي، ومن كون هذا البحث يسلط الضوء على إشكالية وجود الملحمة كجنس أدبي في الأدب العربي من منظور الرفض والتأييد، وبالتالي ستُعَدُّ هذه الدراسة إضافة جديدة للدراسات السابقة وتطويرا لها وستكون نواة لبحوث جديدة.

## أهداف البحث:

وإذا ما انتقلنا إلى أهداف البحث نجده يهدف إلى: دراسة وجود الملحمة كجنس أدبي في الأدب العربي، والبحث في تجليات ظهورها في الأدب العربي القديم والحديث، والبحث في إشكالية حقيقة وجودها أو خلو الأدب العربي القديم والحديث منها، وهل يمكننا اعتبار الأدب العربي أدبا ملحميا، ولذلك كانت أهداف البحث:

- تعرّف نشأة الملحمة وماهيتها.
- البحث في نشأة الملحمة في الآداب الغربية والشرقية القديمة.
- البحث في تجليّات الملحمة كجنس أدبي في الأدب العربي القديم.
- البحث في إشكالية وجود الفن الملحمي في الأدب العربي القديم من منظوري (الرفض والتأييد).
- البحث في أسباب خلو الأدب العربي القديم من الفن الملحمي.
- الكشف عن حقيقية وجود الفن الملحمي في السرد العربي القديم.
- تعرّف المفهوم الملحمي وتطوره وإشكالية وجوده في الأدب العربي الحديث.
- البحث في تجليات الملحمة وبواعثها في الأدب العربي الحديث وفنونه، (الشعر، الرواية، المسرح)

- التّحقق من إمكانية إدراج الملحمة كجنسٍ أدبي في الأدب العربي.

## منهج البحث:

اتُبع في هذا البحث المنهج التاريخي تارة، وذلك عندما تمّ التأصيل للملاحم وتتبع بداياتها الأولى عبر التاريخ، مروراً بتطورها على مرّ العصور، والمنهج التحليلي تارة أخرى، وذلك في تتبع البعد والأثر الملحمي في الأدب العربي.

## الدراسات السابقة:

بعد البحث عن دراسات مشابهة لبحثنا الموسوم ب"الملحمة في الأدب العربي "، وجدت الباحثة عدداً من الدراسات المشابهة والتي تناولت الملحمة بوجه عام من ناحية تعريفها وتاريخها في الآداب العربية والغربية، كما تناولت بعض الدراسات الملحمة وتجلياتها في شعر عددٍ من الشعراء، مؤكدين وجود الملحمة في الأدب العربي، صحيح أنّ هذه الدراسات تناولت الملحمة من وجهات نظر مختلفة، لكننا لم نجد دراسة تناولت إشكالية وجود الملحمة من عدم وجودها في الأدب العربي الحديث، ولم نجد دراسة اعتنت بالملحمة من ناحية حقيقة وجودها وتوفر عناصرها كجنس أدبي في الأدب العربي، ومن هذه الدراسات:

- دراسة بعنوان (**الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه**) لجورج غريّب، (1966م)، والتي تناول فيها الشعر والنفس الملحمي واختار في هذه الدراسة دراسة شعر كلٍ من عمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، إضافة إلى عنترة بن شداد.
- دراسة بعنوان (**الدراما ومذاهب الأدب**)، للدكتور فايز ترحيني، (1988م)، الذي عنون القسم الأول من هذه الدراسة ب **الملاحم بانوراما حضاريّة حيّة**، ودرس فيه الملحمة ومعناها وأركانها وأنواعها، كما تطرق إلى أهم وأشهر الملاحم، وفي الفصل الثالث من الكتاب درس الموانع التي حالت دون نشوء ملحمة عربية.
- دراسة بعنوان (**السير والملاحم الشعبية العربية**)، شوقي عبد الحكيم، (2012م)

ومن **الدراسات الجامعية** المشابهة والتي تناولت موضوع الملحمة من وجهات نظر مختلفة، والتي حاولت تتبع الملحمة في الأدب العربي منها:

- دراسة بعنوان (**تجليات الحس الملحمي في الشعر العربي، معلقتا عنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم نموذجًا**)، محمد الأخضر سعداوي، جامعة الجزائر، (2009-2010)، يهدف الباحث في هذه الدراسة إلى تقصي الحس الملحمي أو الملامح الملحمية في الشعر العربي

من خلال التركيز على معلقتين شهيرتين، هما معلقة عمرو بن كلثوم، ومعلقة عنترة بن شداد، لما فيهما من ذكرٍ لمشاهد البطولة والفروسية، والمواقع التاريخية.

- دراسة بعنوان (**الحس الملحمي في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر) "دراسة في تجليات الإلياذة جمالياتها ودلالاتها" للباحث:** صلاح الدين باوية، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، (2013-2014)، يتناول الباحث في هذه الدراسة، الخصائص الفنية للإلياذة في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر.
- دراسة بعنوان (**البعد الملحمي في شعر صالح الخرفي)"ديوان أطلس المعجزات"،** للباحثتين: كريمة بن حليمة وشهرزاد بن خلاص، جامعة بجاية، (2014-2015)، تناولت الدراسة البعد الملحمي في شعر صالح خرفي، "ديوان أطلس المعجزات"، وذلك لما وجده الباحث من مميزات في شعر هذا الشاعر تؤهله لأن يكون مجالا لتطبيق البعد الملحمي عليه.
- دراسة بعنوان (**البعد الملحمي في الشعر العربي القديم) " ديوان الحماسة لأبي تمام أنموذجا"،** للباحثتين صياد آمال ومساوي صبرينة، جامعة بجاية، (2018-2019)، وكان موضوع الدراسة هو البعد الملحمي في "ديوان الحماسة" لأبي تمام لما يتضمنه هذا الديوان من وجهة نظر البحث من أبعاد ملحمية فهو يصلح لبحث تمظهرات الملحمة في الكتابات الشعرية العربية.
- دراسة بعنوان (**الملحمة في أدب ربيع جابر الروائي)** للباحث: أمجد محمد رضا عودة، جامعة البصرة، (2021م)، تناول الباحث في هذه الدراسة الأعمال الروائية للروائي ربيع جابر والتي من وجهة نظر الباحث اعتمدت معظم أعماله السمات الملحمية.

كما وجدت الباحثة مجموعة من المقالات المنشورة في المجلات والصحف منها:

- مقال بعنوان: **(الملاحم كتاريخ وثقافة) " مثال من الهند الرمايانا"** أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، يونيو، 1988م
- مقال بعنوان: **"هل مضى زمن الملاحم"؟،(رؤية أدبية مقارنة)**، يسري عبد الغني عبد الله، مجلة دنيا الوطن، سبتمبر، 2008.

## منهجية البحث:

اقتضت طبيعة الدراسة أن تشتمل على مدخل وفصلين اثنين وخاتمة وهي كالآتي:

**مدخل:** تناولتُ فيها إشكالية الدراسية وأهدافها وأهميتها والمنهج الذي اتبعته، والدراسات السابقة، وقد سبق المقدمة ملخص للبحث وفهرس للموضوعات، ورموز للمختصرات.

**الفصل الأول: "ماهية الملحمة ونشأتها في الآداب الغربية والشرقية القديمة"**، حيث تمّ التّعريف بالملحمة، ونشأتها وخصائصها وأنواعها، ثم البحث في نشأة الملحمة وتطورها وأهم الملاحم في الآداب الغربية القديمة بدءاً من العصر اليوناني إلى عصر ما بعد النهضة، ثم البحث في نشأة وتطورها وأهم الملاحم في الآداب الشرقية القديمة في بلاد الرافدين، والملاحم الفينيقية، والهندية، والفارسية، كما تضمن البحث في ماهية الملحمة في الأدب العربي والخلط بينها وبين الحماسة، ثم مناقشة وجود الملحمة في الأدب العربي القديم في مختلف العصور (الجاهلي، الإسلامي، الأموي، العباسي)، من خلال تحليل بعض النصوص الشعرية، بالإضافة إلى عرض أهم الأسباب التي أدت إلى خلو الأدب العربي القديم من الملحمة، كما تمّ مناقشة إشكالية وجود الملحمة في الأدب العربي القديم من خلال موقف الأدباء العرب من الأدب اليوناني، ومناقشة هذه الإشكالية من منظوري الرفض والتأييد، ومن ثم حاولت الباحثة مناقشة وجود الملحمة في السرد العربي القديم (السير الشعبية والمقامات).

**والفصل الثاني : " الملحمة وتجلياتها في الأدب العربي الحديث "**، تضمن البحث في المفهوم الملحمي في العصر الحديث، وعوامل ظهور الملحمة في الأدب العربي الحديث، كما تم فيه مناقشة إشكالية وجود الملحمة في الأدب العربي الحديث من خلال المقاربة بين الملاحم القديمة وملاحم الشعر العربي الحديث، فضلاً عن مناقشة إشكالية حضور المصطلح الملحمي في الأدب العربي الحديث، والبحث في الانتقال من المصطلح الملحمي إلى المطولات، والبحث كذلك في تجليات الملامح الملحمية في بعض النصوص الشعرية، وأخيرا مناقشة فكرة الرواية كملحمة للعصر الحديث، بالإضافة إلى للمسرح العربي الملحمي.

**أما الخاتمة:** فقد تضمنت عرضاً لأهم نتائج البحث.

# 1.الفصل الأول: ماهية الملحمة ونشأتها في الآداب الغربية والشرقية القديمة وتجلياتها في الأدب العربي القديم

## 1.1ماهية الملحمة (تعريفها، نشأتها، عناصرها، خصائصها، أنواعها)

**تمهيد:**

تعدّ الملحمة فنّاً أدبياً كغيرها من الفنون الأدبية، (المسرحية والرواية والمقامة....)، بل وتعدّ من أقدم الأنواع الشعرية وأعرقها عند الأمم القديمة، وهي قبل كل شيء جنسٌ أدبيٌ قائمٌ بذاته عُرف عند شعوب السرديات الكبرى، كما وتعتبر الملحمة من أهم المصطلحات النقدية التي تواترت كثيرا في كتاب فن الشعر لأرسطو، فهي فن أدبي له مقومات وخصائص متعارف عليها عبر التاريخ.

وقد ازدهرت الملحمة في العصور الفطرية للأمم حيث تكثر الأساطير والخرافات، والخلط بين الحقيقية والخيال، وكانت الأسطورة هي الصورة الفطرية لعقائد القدماء، فرفعوا الأبطال إلى مصاف الآلهة، ونزلوا بالآلهة إلى منزلة الناس، وتعددت الآلهة عند اليونان، ولذلك نرى أنّ من الطبيعي أن تؤمن هذه الشعوب بالخرافات والأساطير، وحرّي بها أن تنتج مثل هذه الملاحم المكتملة، ومع التقدم الحضاري والعلمي الذي أحدث ثورة في المجتمعات ونقلها من الفكر البدائي إلى الفكر المتقدم الأكثر تعقيداً، ومن حياة البداوة إلى حياة المدينة، فانتقل الإنسان معها من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين.

**فالملحمةُ لغةً:** وكما وردت في لسان العرب هي الواقعةُ العظيمةُ، والحرب ذات القتل الشديد، وهي مكان القتال، ومأخوذة من اشتباك الناس في الحروب على نحو يشبه اشتباك لحمة الثوب بالسدى، وهي أيضا من اللحم لكثرة لحوم القتلى فيها، وجمعها ملاحم.[1]

أما الفراهيدي وفي معرض تفسيره لكلمة الملحمة يذكر أنّ الملحمة الحرب ذات القتل، وألحمتً القوم قتلتهم حتى صاروا لحما، واللحيم القتيل.[2]

وفي ذات المعنى نجدها عند صاحب كتاب المنجد لويس معلوف في تفسيره لكلمة الملحمة، فالملحمة الموقعة العظيمة القتل، فالملحمة كلمة مأخوذة من اختلاط الناس واشتباكهم فيها، وربط لويس معلوف كلمة الملحمة بتصوير وقائع الحرب والتعبير عنها من خلال أعمال أدبية فهي:

---

[1]ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة، م5، مادة: (لحم).

[2]الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد ، **كتاب العين**، (تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي)، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2007م .ص:245.

"عمل شعري طويل مؤلف من عدة أناشيد، يصف فيها الشاعر الحروب والجيوش والأبطال، والأماكن التي دارت فيها تلك الحروب، وتشارك في هذه الحروب القوى الخارقة والآلهة، وتقوم على الخرافات والأساطير كالإلياذة عند هوميروس".[3]

وفي تعريف آخر عُرّفت لفظة ملحمة في اليونانية والإنكليزية والفرنسية، بمعنى كلام أو حكاية أما في العربية فتعني معجمياً موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش، وهي معركة عظيمة من معارك الحروب التي يشتبك فيها الجيشان المتقاتلان ويلتحمان التحاماً شديداً.[4]

فالملحمةُ ترجمةٌ عربيةٌ حديثةٌ للكلمة الإغريقية (Epos) وعن الإغريقية كانت الكلمات الأوروبية، الفرنسية (Epopee)، والإنكليزية (Epic)، وأكثر ما ترد في الإنكليزية بمعنى الصفة صفة وهي تعني في الأصل التحدث والرواية والقص، ولا بدّ لهذه الرواية من أن تتضمن موضوع البطولات متخذةً شكلاً شعرياً، فتحولت مصطلحا أدبياً يدلّ على نوع أدبي شعري له خصائصه وشروطه وأعلامه.[5]

**وأما الملحمة في المعنى الاصطلاحي للكلمة:** فيعرّفها الدكتور محمد غنيمي هلال بأنّها، حكاية بطولة تتضمن شعراً، وتقوم على تصوير أحداثٍ خارقة وأفعالٍ عجيبةٍ، يتداخل فيها الوصف مع الحوار ورسم الشخصيات وإلقاء الخطب، بينما يسيطر عنصر الحكاية على باقي العناصر، أما أبطال الملحمة وأحداثها فهي ذات أصول تاريخية في غالبها، مع اختلاطها بالخرافات والأساطير في تلك العصور التي لم يكن فيها معالم واضحة تفصل بين الحقيقة والخيال.[6]

ويعرّفها جورج غريّب بأنّها: "حكاية تقوم على حادثة واحدة أو حوادث عدة، ترتبط بحياة جماعة وحدتها الآمال وتشابكت فيها المصالح، فكان لابدّ لهذا الفن القصصي من وحدة في الموضوع تنساق فيه الأحداث لتصل إلى الحل المنطقي، أما مراحل العمل الواحد فتتصاعد تدريجياً مع تعدد الأناشيد وصولاً إلى الهدف الإنساني المنشود".[7]

وفي معجم السرديات يعرّفها محمد القاضي، "بأنها جنسٌ أدبيٌ يشبه الأسطورة يتغنى فيه الشاعر البطولي بما اختزنته الحضارة من تاريخ جماعته البشرية من تصورات اجتماعية ودينية،

---

[3]معلوف، لويس، **المنجد في اللغة**، المطبعة الكاثوليكية، ط17، بيروت،1960، ص:216.
[4]ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1988، ص:15.
[5] طه، علي جواد ، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م،ص:73 .
[6]هلال ،محمد غنيمي ، **الأدب المقارن**، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط 9، 2008م.122 .
[7]جورج غريّب، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966م، 5.

كما تقوم الملحمة على كشف رؤية العالم وتصورات تلك المجموعة البشرية من خلال الملحمة رواية وسرد الاختبارات التي يمر بها البطل فهي أحد الأشكال الطبيعية للأدب".[8]

أما محمد التونجي فيضيف في تعريفه وصفا لعلاقة البطل بمتن النص يقول: "هي أحد الأجناس الأدبية الذي يتمتع بمكانة عالية عند الأمم السابقة ولاسيما عند اليونانيين، وهي قصيدة ذات أسلوب راقٍ يعتمد الجزالة في التعبير، تتميز بالحماسة والروح القصصية طويلة النفس، تقوم في مضمونها على رواية أفعالٍ بطولية خارقة يقوم بها بطل قومي، لتشكل هذه البطولات وسيرة بطلها وحياته محور العمل الملحمي، كما وتتخللها الأقاصيص والأخبار المتنوعة".[9]

كما ورد في معجم المصطلحات الأدبية، "أنّ الملحمة هي نوع من القصائد تمتاز بالطول، تهدف إلى تمجيد وتقديس قيم الجماعة الإنسانية والدينية والوطنية، فتقوم على سرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري، حيث تتمثل فيه قيم ومُثل الجماعة وكثيراً ما يخضع هذا النوع من الأعمال الملحمية لتعريفات وخصائصَ مستمدة من ملحمتي هوميروس الإلياذة والأوديسة".[10]

أما ناصر الدين الأسد فيضيف في تعريفه للملحمة صفات منها الشعرية والإطالة، يقول:" شعر الملاحم هو ذلك الشعر الذي يقوم فيه الشاعر بنظم قصيدة يروي فيها أنواع البطولة التي تجسدت في بطل ورجل واحد أو مجموعة من الأبطال، أو أن يؤرخ لأحداث أمة من الأمم ضمن حقبة زمنية محددة، حيث يقوم الشاعر بصياغة ما وصل إليه من أسلافه أخبار المعارك، وكل ذلك بأسلوب قصصي متتابع".[11]

فالملحمة شعر قصصي طويل يقوم على السرد، وعلى رواية حادثة خارقة حدثت في زمن سابق على نظمها، فتضمنت تقاليد الشعب وبطولاته وأمجاده، وأخذت مكانها في قصائد الشعراء وأساطيرهم، ولإنجاز هذا العمل الضخم لا بدّ من أن يشترك فيه قوى خارجة عن الطبيعة، تلعب الآلهة فيها دورا بارزا، فهي تحب وتكره وتقدم وتؤخر، لتبدو وكأنها تمثل نماذج متطرفة من البشر، وعادة لا يظهر الشاعر أثناء السرد مما يجعل السامع أو القارئ يتلقى العمل الملحمي بشكل موضوعي.[12]

---

[8] القاضي، محمد وآخرون، **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م، ص:419.

[9] التونجي، محمد ، **المعجم المفصّل في الأدب**، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1999م، ص:823 .

[10] وهبة، مجدي، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984، ص:383

[11] الأسد، ناصر الدين، **تحقيقات أدبية**، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006م، ص:12.

[12] طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص: 73.

ويورد أحمد أبو زيد تعريفاً يلخّص كل ما سبق حين يقول: "إنّ الرأي الشائع هو أنّ الملحمة قصيدة قصصية طويلة تصوّر الأعمال البطولية التي يقوم بها بعض الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين، بالإضافة إلى جانب من أعمال الآلهة والشياطين، فضلا عن بعض الظواهر الطبيعية والقوى الكونية الإعجازية، والتي تؤدي دوراً مساعداً لكنه فعّال في تحقيق الإنجازات والأعمال البطولية". [13]

مما سبق نجد أنّ جميع المفاهيم تشترك في أنّ الملحمة مطولة أدبية، تبلغ من الطول آلاف الأبيات، تسجل الأعمال البطولية الخارقة التي وقعت فعلا في تاريخ سابق، والتي تصدر عن أبطال حقيقيين أو أسطوريين، غارقة في عالم الأساطير والخرافات، منافحة عن القومية.

ومما لا شك فيه أنّ أقدم الفنون التي عرفها الأدب العالميّ هو فن الملحمة، ولابدّ وأنّه قد مر بمراحل عدّة حتى اكتمل فناً أدبياً قائماً بذاته.

وإذا ما دقننا النظر في **نشأة الملاحم**، نلاحظ أنّ هذا الفنّ في أصوله طبعيّ في الشعوب يتراءى في شكل حكايات وأناشيد وقصائد، فإذا ما كثرت عناصر الملاحم احتاجت إلى شاعر ينظمها تاريخياً وأدبياً، فإذا لم يوجد هذا الشاعر بقيت تراثاً فجاً يعوزه الصوغ والتنسيق، وهذا ما يفسر وجود هذا الفن عند بعض الشعوب القديمة دون غيرها ومن أمثلة هذا الفن إلياذة هوميروس.[14]

يرى هيغل أنّ أول عمل أدبي يحتوي على نواة ملحمية هو تلك النقوش القديمة التي خلفتها الأجيال البدائية، وبعد مرحلة النقوش تبرز مرحلة ثانية تتمثل في صياغة الأمثال والمواعظ التي تحدد واجبات الإنسان في حياته وتمده بالحكمة، لتتجلى في المرحلة الثالثة القصائد الفلسفية والتعليمية التي كانت تُعنى بالأفلاك ودورانها والكواكب والنجوم والصراع بين القوى المتباينة.[15]

وبعد أن قطع الفن الملحمي الخطوات التمهيدية مر بثلاث مراحل جديدة وبحسب ما ذكر هيغل:[16]

---

[13] أبو زيد، أحمد، **الملاحم كتاريخ وثقافة (مثال من الهند الرمايانا)**، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، يونيو، 1988م، ص:12.

[14] الشايب، أحمد ، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، ط 10، مصر، 1994م.310 .

[15] ترحيني، فائز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص:16.

[16] المرجع السابق:17.

**أولها المرحلة الدينية:** حيث لم يكن للأبطال البشريين ظهور يذكر، وإنما كانت البطولة ممثلة في الشمس باعثة النور والخير والبركة، مصارعة قوى الشر المتعددة كالشياطين، والمردة، والعواصف، وغيرها.

**المرحلة الثانية المرحلة البطولية**: التي تنشأ عادة من بطولات سادت في المعارك الحربية، فنشأت عنها فكرة الوطن والشخصية القبلية، فصاغها الشعراء شعرا كان ينشد في الاجتماعات العامة وأثناء احتشاد القوم لخوض معارك جديدة ضد أعدائهم.

**المرحلة الثالثة:** المرحلة الأدبية: تبدأ عادة مع استقرار الأمة وتنظيم شؤونها في كيان قوي موحد، فيصرف الشعراء همهم إلى العناية بجمع الشتات الذي يتكون منه التراث الملحمي حتى إذا قيض الشاعر العبقري جمع ما تبعثر في كل ملحمي متناسق الأجزاء مكتمل الشروح.

أما جورج غرّيب فيرى أنه يمكننا حصر تأريخ الشعر الملحمي في ثلاث مراحل متعاقبة:

**أولها:** يكون من خلال المزج والتداخل بين الروحانية والمادية بكل ما فيها من حقائق وأساطير، ومعتقدات وخرافات، فهي مرحلة التعبير عن أزمة وجودية تتجاوز حدود الواقع المادي إلى ما وراء الطبيعة.

**أما المرحلة الثانية:** فهي تأتي لتصدير أزمة اجتماعية في ظل صراع وجودي بين القوى المتصارعة.

**ثم لتأتي المرحلة الثالثة**: التي تعبر عن أزمة قومية، تصوّر تطلعات الشعب ومخاوفه.

وفي كل هذا التسلسل يظهر انتقال المجتمع على أيدي الأبطال الأسطوريين من طور العصبية القبلية إلى طور الاجتماع الحقيقي، من البيئة إلى الأمة، من المفاخر والبطولات المحلية إلى شؤون المصير والتحضر.[17]

وهكذا كان انتقال الهنود من عهدهم البدائي في الأوبانيشاد والفيدا إلى عهد النضوج في الرمايانا والمهبراتا، وانتقال اليونان من طور تسلم الأساطير والخرافات إلى طور الإلياذة والأوديسة لهوميروس، والذي اعتبر أرسطو هاتين الملحمتين أوج الفن الملحمي في العالم، وعلى أثر هؤلاء درجت الشعوب، فكان للرومان إنياذة فرجيل والفردوس المفقود لملتن، وللفرس شهنامة الفردوسي. [18]

---

[17] غريّب، جورج، **الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه**، ص: 6.
[18] المرجع السابق، ص:6-7.

والشعر الملحمي كغيره من الفنون الأدبية لابد له لكي يكتمل من **عناصر وأركان أساسية منها:**

**الصراع الملحمي:** والذي يدور حول الصراع بين حضارتين أو أمتين، وهو صراع يدور بين طرفين من أجل البقاء فيدافع كل طرفٍ عن حقه في الحياة والوجود.

**العالم الملحمي:** الذي يؤمن بالخرافات والأساطير شرط أن يكون في أسس الملحمة شعور بالحق والعدالة وتعظيم للفضيلة واحترام للأعراف السائدة، ومن أهم سمات هذا العالم الملحمي أنّ الإنسان يشعر بانتمائه القوي إلى الطبيعة، فهو يرتبط بكل ما يحتاجه في حياته اليومية كالمنزل والحقل والخيمة والفراش والسيف والرمح وغيرها، وهو عالم حرية فردية على الرغم من الجماعية التي تشترط في الموضوع الملحمي.[19]

**البطولة:** تشكل البطولة العنصر المميز للملاحم أو لمعظمها، فالبطل الملحمي هو الشخص الذي يمتلك قدرة خارقة، ويقيناً إلهياً، وتكون القدرة غير بشرية يستمدها من الآلهة الكبرى، ولا يليق بالآلهة إلا أن تكون في مرتبة عليا من الشجاعة، لتحقيق مطلب قومي كبير، فالبطل هو مركز الثقل في أمته وعليه يتوقف نجاحها وفي شخصه تجتمع مثلها العليا وتاريخها، فهو يشكل مركز الثقل أمته، لتصبح الشخصيات الوطنية أو الدينية أو الأسطورية محور البطولة في الأمة.[20]

**العنصر الديني:** يشكل الجانب الديني مركزاً مهماً في موضوع الملحمة، فالعلاقة بين الملحمة والدين علاقة وثقى، فهي وليدة التفكير الديني، ولعل الوثنية كانت أكثر توافقا مع الملاحم لأنها تترك للمعتقدات شيئا من المرونة وتسمح للخوارق بالنمو.[21]

**الخوارق:** لكي تستكمل الملحمة عناصرها الفنية لابدّ أن تتضمن أحداثا خارقة تتجاوز المعقول في تحقيقها ولا تقتصر على البشريين، بل قد تصدر عن أفعال ليست من طبيعة البشر.

**الموضوعية:** فالشاعر الملحمي لا يتحدث عن بطولاته وإنما عن بطولات أبطال آخرين، فيعرض لأحداث مرت بهم، ومحناً قاسية قد اجتازوها، فيصور حياتهم وحروبهم ومشاعرهم،

---

19ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص:17.

20 هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 9، مصر، 2008م، ص:123.

21 ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص:17.

وكل ذلك يقدمه من خلال تصوير موضوعي بعيد تماما عن الذاتية، وليس في العمل الملحمي أي إشارة لناظمه.[22]

**العنصر القصصي:** الأساس في الشعر الملحمي أن يكون قصصياً ذو أصل تاريخي، ومخيلة الشعب هي التي تضخمه وتمزج فيه بين الحقيقة والأسطورة، وهذا يعني أنها تلتزم بكثير من الأسس التي يعتمدها الفن القصصي، مع الاختلاف الكبير بين الفنيين شكلا ومعنى.

**صورة الشعب:** عادة ما يكون العالم الملحمي حافلا بالصور الشعبية، مليئاً بالتفاصيل والمميزات، فمجموع الملاحم العالمية تشكل تاريخ العالم، وأبطال هذه الملاحم هم أبطال عالميون قوميون.

**الأسلوب الملحمي:** أما الأسلوب الملحمي فيجب أن يتميز بالقوة والبطولة في جميع النواحي الحربية والاجتماعية والدينية والأخلاقية، وتتجلى قوة الأسلوب في فخامته وجرسه الذي يحاكي وقع الرماح وصليل السيوف وهو أسلوب تتزاحم فيه الحروف وتجزل التراكيب في كلام موجز فخم.[23]

والكلام الملحمي بـأسلوبه وشكله ونبرته يختلف عن الكلام الذي يستعمله المعاصرون، إذ إنّ السامع والشاعر يشكلان جزءاً لا يتجزأ من الملحمة وكلاهما يجد نفسه في زمن متطابق وفي مستوى واحد من القيم.[24]

وأما أهم **خصائص الملحمة** فتتمثل في:

**موضوع الملحمة هو الماضي القومي أو البطولي،** أي عالم البدايات الأولين، لذا سمي ماضي الملحمة ماضيا مطلقا كاملا ومنقطعا عن كل العصور اللاحقة، فالاكتمال أو الانتهاء هما سمتان من سمات الماضي الملحمي.[25]

**التنوع الهائل والتشعب في الموضوعات:** فنجد التداخل بين الأساطير والحكايات الخرافية وقصص الأعمال البطولية الخارقة، وبين الواقع والأحداث الحقيقية في إطار من المبالغة والتهويل.[26]

---

[22] **المرجع السابق،** ص:17

[23] **المرجع السابق،** ص:18

[24] باختين، ميخائيل، **الملحمة والرواية،** (ترجمة: جمال شحيد)، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982م، ص: 32-33.

[25] **المرجع السابق،** ص: 32.

[26] أبو زيد، أحمد، **الملاحم كتاريخ وثقافة،** ص: 14.

**تمثل الأسطورة القومية الأساس والأصل في الملحمة،** وبالتالي لا يمكن للتجربة الفردية أن تلعب دوراً محورياً في الملحمة، فالإرادة الحرة تنبثق من الأسطورة، والملحمة تستند بشكل رئيس إلى الأسطورة، وهي تشكل أصل الملحمة، فالخطاب الملحمي لا يتجلى إلا بالأسطورة.[27]

**العالم الملحمي هو عالم من الماضي:** بحيث ينفصل عن الواقع والزمن الحاضر، أي عن الزمن الذي ينشد فيه الشاعر ملحمته، وهو بعيد كذلك عن زمن الجمهور، فالعالم الملحمي هو عالمٌ منتهٍ تماماً، وهو حدث حقيقي حدث في الماضي السحيق لا يستطيع أحد تغييره، لأنه شيء حقيقي، وهذا الشرط الرئيس الذي يخلق المسافة الملحمية المطلقة، والماضي الملحمي هو نوع خاص من فهم الإنسان للواقعة. [28]

**الجمع بين القوى البشرية والقوى الخارقة:** ويتجلى ذلك عادة في شخصية البطل، الذي يكون نتيجة اجتماع وتزاوج بين أم من عنصر بشري وأب من عنصر ينتمي إلى الآلهة، مما يمنح البطل سماتٍ وبعداً غير بشري.[29]

**تتعالى الملحمة عن الواقع الملموس**: مما يضفي عليها طابعاً ملحمياً يتميز بالسمو والجلال، حيث تعمد الملحمة إلى تصوير المشاعر والأحاسيس التي تتسم بالتجريد والشمول مقابل تلك المواقف المحددة الجزئية وبالتالي فهي تجسّد القيم والمبادئ التي تتعالى عن أمور الحياة اليومية مبتعدة عن قيود الزمان والمكان.[30]

**يصنف بعض الكتّاب الملاحم بأنها نوع من الشعر غير الذاتي**: فهو شعر لا شخصي على الرغم من أن الذاتية سمة أساسية من سمات العمل الإبداعي.[31]

وإذا أردنا الحديث عن **أنواع الملاحم**: نجد أنّ العالم عرف أنواعاً وألواناً كثيرة للملاحم، تتفق في ظاهرها مع عدد من القواعد الملحمية، لكنها تتباين تباينا كبيراً في نشأتها وتكونها وفي العوامل التي أدت إلى هذا التكون، بالإضافة إلى الاختلاف في الموضوعات والغايات والأهداف، ولنتمكن من التّعرف على أنواعها يمكننا النظر إليها من ثلاث جهات، من حيث النشأة ومن حيث الموضوعات ومن حيث الأشكال:

فمن حيث **النشأة يمكننا تقسيمها إلى ملاحم طبيعية وملاحم اصطناعية:**

---

[27] باختين ميخائيل، **الملحمة والرواية**، ص، 32.
[28] المرجع السابق: ص، 32
[29] أبو زيد، أحمد، **الملاحم كتاريخ وثقافة**، ص: 14-16.
[30] المرجع السابق: 14-16
[31] المرجع السابق، 16.

**الملاحم الطبيعية:** هي التي تنمو وتتطور في حياة الشعوب مستندة على مفاخره وأمجاده وحروبه وبطولاته متخذة من الأساطير والخيالات عمادا ومحورا لها حتى يتهيأ لها شاعر واسع الأفق يستطيع جمعها وصوغها وتنسيقها في أسلوب ساحر آخّاذ ومن هذا اللون الإلياذة لهوميروس شاعر مسلسلة في موضوع واحد هو حرب اليونان.[32]

فالملاحم الطبيعية تتكون على طول الزمن مما نُقل من الأغاني والأناشيد والأخلاق والعادات، فهي تراث الأجيال، وما الشاعر إلا جامع وناظم لها، ويكون لها أثر بالغ في نفوس الشعوب لأنها تثير الحماسة والإعجاب في نفوس الناشئة، فهي مرآة ترى فيها الحياة المادية والأدبية والعقلية لكل أمة.[33]

أما أشهر الملاحم الطبيعية فهي: **الإلياذة والأوديسة** وهما منظومتان يونانيتان نُسبتا إلى هوميروس، استفاضتا في الشعوب، تحملان أثر العبقرية الإغريقية تتردد فيهما صدى الحرب الطروادية.[34]

**الملاحم الصناعية:** تختلف الملاحم الصناعية عن الطبيعية بأنها عمل فرد واحد يخلق مادتها وينشئ صورتها، ولا يضطلع بهذا العمل إلا النوابغ من رجالات الفن، ولتصل الملحمة الصناعية درجة عالية من الكمال لا بدّ لها من أن تستمدّ بعضاً من صفات وسمات الملحمة الطبيعية.[35]

فالملحمة الصناعية هي نتيجة ما فاضت به قريحة شاعر عاصر وعاش زمن التّقدم والحضارة، فاختار موضوعاً تاريخياً ليصوغه بخياله ويجسده حكاية شعرية طويلة زاخرة بالأعمال العظيمة الخارقة.[36]

أما أشهر الملاحم الصناعية فمنها:

---

[32]الجربي، محمد رمضان، **الأدب المقارن**، دار الهدى للطباعة والنشر، فاليتا، مالطا، 2002م، ص:86.
[33]الزيات، أحمد حسن، **في أصول الأدب**، (محاضرات ومقالات في الأدب)، مطبعة الرسالة، ط2، 1946م . ص:228
[34]المرجع السابق، ص:229.
[35]المرجع السابق، ص:232.
[36]الجربي، محمد رمضان ، **الأدب المقارن**، ص: 86.

**الملهاة الإلهية:** لدانتي الإيطالي، (1265-1321)، والتي سرد فيها رحلته إلى جهنم وإلى المطهر بقيادة فرجيل، ثم إلى الجنة، ووصف فيها الأماكن الثلاثة وأهلها وصفاً بديعاً تناول الكلام في الدين والفلسفة والعلوم السياسية، وهي قريبة بقصة المعراج.[37]

**الفردوس المفقود:** لملتون الإنكليزي (1608-1774) وتقع في اثني عشر نشيدا، وموضوعها خطيئة آدم وحواء، وخروجهما من الجنة من جراء إبليس ووسوسته لهما انتقاما منهما لفشله.

**الشاهنامة:** للحسن بن إسحاق الفردوسي (411ه)، وهي ملحمة فارسية في ستين ألف بيت نظمها في تاريخ الأكاسرة وأخبارهم، ووصف الحرب التي نشبت بين إيران وطوران.[38]

أما من حيث **الموضوعات فتقسم إلى بطولية ودينية:**

**الملاحم البطولية:** تتفرع الملحمة البطولية إلى ثلاثة فروع، ملحمة بطولية بدائية كإلياذة هوميروس، تستمد خوارقها من الدين ومن تدخل الآلهة في بعض أركانها، وملحمة تاريخية محضة تعنى بسرد الأعمال الكبرى لأبطال تجعل منهم نماذج عُليا، أو تتحدث عن الثورات الشهيرة وحركاتها، وملحمة المغامرات كالأوديسة التي تتحدث عن مغامرات فردية يقوم بها لطل من الأبطال.[39]

**الملاحم الدينية:** تبنى الملحمة الدينية على الميثولوجية، أو على النظام الطبيعي لأشياء الكون وقد تدخلها معطيات فلسفية مما يجعلنا أمام فروع ثلاثة من الملحمة الدينية، فرع ميثولوجي محض وفرع خيالي وفرع فلسفي، وقد تكون الملحمة الدينية تحتوي على الفروع الثلاثة كالمهابهاراتا.[40]

**الماهبهاراته:** لفياسه أحد كهان الهنود، وهي ملحمة هندية في مائتي ألف بيت نظمها باللسان السنسكريتي قبل الميلاد بقرون يصف فيها الحرب التي شبت بين يندهو وبني كرو.

ومن حيث **الشكل فتتنوع بين ملاحم هجاء وملاحم هزل:** وهو نوع هزلي يستخدم التقاليد في سبيل الإمتاع كملحمة" أورلاندو الغاضب" للشاعر الإيطالي "أريوست" ولكنه يمكن أن يكون

---

[37] الزيات، أحمد حسن، **في أصول الأدب**، 236.
[38] المرجع السابق، ص: 236.
[39] ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص: 17-18.
[40] المرجع السابق:17-18

تاريخياً يتحدث عن أشخاص عرفهم التاريخ من أجل الهزء بهم وتبيان الصغار في حياتهم، أو خيالياً يخترع الشاعر بطله وأحداثه كملحمة "دون كيشوت".[41]

وكل هذه الملاحم تندرج تحت ملاحم **تاريخية وأدبية**:

**الملاحم التاريخية:** هي التي تمتاز بالعنصر التاريخي الممزوج بالأسطورة، كما تتضمن الحقائق التاريخية والعادات والنظم والعبادات وغيرها في الأمة التي تنشأ فيها، كملحمة الإلياذة التي تتحدث عن حصار طروادة عند الإغريق وما صاحبها من أساطير موجودة في عصرهم وعادات متعلقة بمجتمعه.[42]

**الملاحم الأدبية:** وهي التي لا ترتبط بالتاريخ إلا نادراً، فهي ملاحم فكرية مثل ملحمة الكوميديا الإلهية لدانتي، ونلاحظ أن الملاحم الأدبية قد ظهرت نتيجة تأثرها بالملاحم اليونانية والرومانية.[43]

مما سبق ومما أوردناه من تعريفات وخصائص يمكننا أن نستنتج وبوضوح كثرة التعريفات وتنوعها واختلافها وتباينها، هذا التباين الذي يرجع إلى اختلاف المنطلقات التي خرجت منها، وتتفق التعريفات في أنها عمل قصصي يظهر عند الشعوب الكبرى يمتزج بالتاريخ والأساطير يُروى شعرا تمتاز أحداثها بالخوارق كما أنها لا تهمل الجانب الديني، كما يصل الدارس إلى نتيجة مفادها اعتماد الإلياذة والأوديسة فقط كمقياسيين لتعريف وتحديد خصائص الملحمة، وكأنّ الإبداع وجد معهما على الرغم من وجود ملحمة جلجامش السابقة الظهور لهما في الشرق كما ورد في جميع الدراسات

## 1.2 الملحمة في الآداب الغربية القديمة

### أولاً: الملاحم في الأدب اليوناني

يحتل **الأدب اليوناني** مكاناً هاماً في الآداب الأوروبية وذلك لِقِدَمِهِ ولما له من تأثيرٍ بالغٍ في الأجيال اللاحقة، وامتداد أثره إلى كل ثقافات العالم فاليونانيون ابتكروا أنواعاً من الفنون الأدبية بلغوا فيها حد الكمال وأنتجوا روائع أدبية مازالت خالدة إلى يومنا هذا، ففي شعر الملاحم والشعر الغنائي والمسرحي والنثر التاريخي والفلسفي كانت أعمالهم نماذج للكمال يحتذى بها، وارتبط

---

41 المرجع السابق، 18.
42 غريّب، جورج، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ص:9.
43المرجع السابق: ص:9

الأدب الملحمي بالأدب اليوناني وظلت سماته سائدة إلى فترة طويلة، ومن الأدب الملحمي بدأت تظهر أجناس أدبية أخرى كالشعر التعليمي والرواية القديمة.

يعود ازدهار الملحمة في العصور الفطرية للأمم حيث تكثر الأساطير والخرافات ويخلط الناس بين الحقيقة والخيال، وجعلت الأسطورة هي الصورة الفطرية لعقائد القدماء، فرفعوا الأبطال إلى مصاف الآلهة، ونزلوا بالآلهة إلى منزلة الناس، وجسم اليونان الطبيعة في صور آلهة مقدسة في اعتقادهم، فتعددت الآلهة عند اليونان والرومان وهي رموز لقوى الطبيعة المختلفة، وأول ما ظهرت الملاحم عند اليونان ثم انتقلت إلى الأدب اللاتيني الروماني.[44]

أما البدايات الأولى للملاحم فتنسب إلى اليونانيين الإغريق، فكان الشعراء الإغريق يجعلون من الآلهة أو أنصاف الآلهة شخصيات ناطقة، ولم يتردد هؤلاء الشعراء في ملاحمهم من أن ينزلوا الآلهة من أعالي الجبال، أو أن يخرجوها من أعماق البحار، ليخلقوا بذلك بيئة من الصراع والخصام فيما بينها، لتهاجم البشر وتنتصر لفريق دون الآخر.[45]

وإذا ما حاولنا تتبع نشأة الملاحم اليونانية، نجد أنّ الملاحم والأناشيد هي أقدم فنون الأدب عند اليونان، والتي تعود بداياتها إلى عهود ما قبل التاريخ، وتبدأ بهجرة القبائل الآرية إلى أرض اليونان في الفترة ما بين القرن الخامس ق.م، ومنتصف القرن الثامن، فكانت الملاحم والأناشيد والتراتيل من أهم آثارها الأدبية، لذلك كانت الملاحم من أقدم ما خلفته تلك المرحلة من نتاج أدبي يوناني.[46]

استطاع الفن الملحمي أن يقطع مراحل متقدمة من التطور في بلاد وحضارات مصر وآكاد وسومر، وذلك قبل ظهور الإغريق في بحر ايجه، وما كان للإغريق إلاّ أنْ تعلّموا من الحضارات السابقة التّحضر والمدنيّة كما استلهموا منها القصص الشعبية التي تتعلق بالآلهة والنظام الكوني وبعض التراتيل والأناشيد، ويبدو أن الشعر الملحمي أخذ بدياته الأولى من الأناشيد والتراتيل الدينية، وما من شك أن هذه البدايات وصلت من مراكز الحضارات الشرقية عبر آسيا الصغرى ومصر، وهذا يعني أنّ هناك أشعاراً كانت تنشد قبل الحرب الطروادية، والتي تركت آثارها على الملاحم اليونانية.[47]

---

[44] الجربي، محمد رمضان، **الأدب المقارن**، ص:81.
[45] التونجي، محمد، **المعجم المفصّل في الأدب**، ص: 824.
[46] خفاجة، محمد صقر، **تاريخ الأدب اليوناني**، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1956، 18.
[47] المرجع السابق، ص: 39.

يؤكد أحمد عثمان: "أنّ جذور الشعر الملحمي الأصلية قد بدأت من التراتيل والأناشيد الدينية التي تمجد الآلهة وتقدّسها، فكان الشعر الملحمي في بداياته يُنشد من قبل منشدي المعابد، والذي عادة ما كان يرافق هذا الإنشاد عزفٌ على القيثارة، وقد جاء هذا الفن الشعري الديني إلى بلاد الإغريق قادماً من مراكز الحضارة الشرقية القديمة عبر آسيا الصغرى".[48]

يقترن الحديث عن الملاحم عبر التاريخ بالحديث عن **هوميروس** الذي يعدّ مبدع فن الملاحم وعُرف بأعماله الملحمية الشهيرة (الإلياذة والأوديسا)، لذلك تعدّ أعمال الشاعر الإغريقي هوميروس من أولى القصائد الملحمية التي عرفها التاريخ فقد كتب هوميروس الإلياذة والأوديسا اللتين أصبحتا النموذج الأصيل لفن الملحمة فالملحمة كانت تعني في أول الأمر كلمة "لفظ" ثم تحولت على يدي هوميروس إلى قصيدة تسرد حياة بطل من الأبطال القوميين.[49]

فهوميروس هو مبدع فن الملاحم وإن لم يكن أول من تفوّه بها، إلا أنه عرف بأعماله الملحمية- الإلياذة

والأوديسة على وجه الخصوص، فقد كان لهذا الشاعر باع طويل في نشأة الملاحم وتطورها، ويذهب بعض الدارسين إلى أن دوره في نشأة الملاحم لا يتعدى دور الناظم الذي تجمع لديه تراث شعبي نما وازدهر عبر العصور المختلفة فقام بإعادة صياغته في لغة شعرية جيدة، أو أنه على الأقل واحد من هؤلاء الذين ساهموا بنصيب في صياغة هذه الملاحم.

وتعود ملاحم هوميروس إلى منتصف القرن التاسع قبل الميلاد، حيث كان المنشدون يتناقلون ملاحم هوميروس شفاهياً، وذلك قبل انتشار الكتابة عند اليونان، وعلى الرغم من أنها تعود إلى منتصف القرن التاسع قبل الميلاد إلا أنّها لم تدوّن إلا بعد ذلك بزمن طويل. .[50]

لقد قامت ملحمتا هوميروس على تصوير حوادث الحرب التي وقعت بين الإغريق والطروادبين، والتي وقعت في أواخر القرن الثاني عشر قبل الميلاد، وكان النصر فيها للإغريق، هذا النصر الذي تحوّل إلى مجدٍ أسطوري تغنى به شعراء الملاحم، وتحوّل أبطاله وأبرزهم أخيل

---

[48] عثمان، أحمد، **الأدب الإغريقي**، (تراثا إنسانيا وعالميا)، الموسوعة الكلاسيكية، ط3، القاهرة، 2001 م، ص: 32.

[49] راغب، نبيل، **فنون الأدب العالمي**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ص: 35.

[50] كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، (دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1972م، ص: 127.

إلى مثال أعلى لما يجب أن يكون عليه البطل القومي، وأصبح هذا الانتصار جزءا مهما من حياة الناس.[51]

**فالإلياذة** وموضوعها غضب (أخيلوس) ذي الأقدام السريعة الخطى للإهانة التي لحقته من (أجامخون) راعي الشعب، والقائد اليوناني في حصار اليونانيين لطروادة في آسيا الصغرى بسبب تهريب أو خطف (باريس) أحد أمراء طروادة لزوجة (منلاوس) ملك اليونان.

يقول هوميروس في إلياذته النشيد الثاني عشر:[52]

**فَطْرُقْلُ عِندَ أُرِيفْيلٍ بخَيمتهِ  يُعْنى بهِ ويُدَاويهِ بحكمتهِ**

**والحربُ في مأْزقٍ ضاقت مسالكه  على الفَريقَينِ ألقى ثِقْلَ وطْأتهِ**

**أما الأغارقُ فالحُصْنَ المتينَ بنوا  والخَنْدَقَ اُحتَفَرُوا من حول خِطّتهِ**

أما الأوديسا، وهي الملحمة الثانية للشاعر اليوناني (هوميروس) وموضوعها عودة (أودسيوس) من حرب طروادة بعد انتهائها بعشر سنوات، وقد منعته الآلهة من العودة، وتنافس الأمراء في زوجته أثناء غيبته، واحتالت على إبعادهم عنها، بذكائها وما كابده من أخطار وأتعاب أثناء العودة، والملحمتان تعودان إلى أصل تاريخي واحد وهو حرب طروادة في آسيا الصغرى.[53]

ومما ورد في الأوديسا من رحلة اوديسيوس إلى العالم الثاني:[54]

**" وذهبنا إلى الشاطئ وأنزلنا الفلك إلى الماء، ثم أصلحنا القلاع ونشرنا الشراع، ووضعنا القرابين على السطح، وذرفنا من الدموع ما شاءت لنا العموم والآلام.... وأقلعنا...وأرسلت سيرس بين أيدينا ريحاً رخاء كانت معوان لنا وخير رفيق في سفرتنا الرهيبة هذه، حتى لتركنا لها مقاليد الفلك، وانسدحنا، فوق السطح من غير ما عمل."**

تعددت الآراء حول نسبة ملحمتي الإلياذة والأوديسة لهوميروس، مما أدى لظهور المشكلة الهوميرية.

وتتلخص هذه المشكلة في عدة آراء، منها أن هوميروس لم ينظم الإلياذة بكاملها، وإنما نظم بعضاً من أناشيدها، وشاركه جماعة من الشعراء المقلدين نظم باقي الأناشيد، والذي ساعد في ذلك هو عدم انتشار الكتابة في ذلك الوقت، بالإضافة إلى أنّ طبيعة الذاكرة الإنسانية لا تستطيع

---

[51] الزيات، أحمد حسن، **في أصول الأدب**، ص: 75.

[52] البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، مطبعة الهلال، مصر، 1904م، ص:667.

[53] الجربي، محمد رمضان، **الأدب المقارن**، ص:82

[54] هوميروس، **الأوديسة**، (ترجمة دريني خشبة)، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1945، ص: 149.

استيعاب هذا العمل الضخم الذي يزيد طوله على خمسة عشر ألف بيت من الشعر، وقد سادت هذه النظرية زمناً طويلاً إلا أنها ومع منتصف القرن التاسع عشر وجدت معارضة شديدة، حيث أكّد النقاد أنّ الإلياذة هي من نظم شاعر واحد، بينما ذهب بعض الباحثين إلى القول بأن هوميرس في إلياذته تأثر بملحمة جلجامش ، وذلك لوجود شبه كبير بينهما.[55]

تعتبر الإلياذة والأوديسا من أعظم الأعمال الملحمية لهوميروس لتميزهما بالإجادة والإبداع وتضمنهما لأهم الخصائص الفنية التي تمتاز بها الملاحم الكلاسيكية القديمة، فكانت بذلك الملاحم أول ما ظهرت مكتملة عند الإغريق حيث كانت تُتداول شفاهياً ثم ظهرت عند الشعوب الأخرى وخاصة عند الرومان بعد ذلك، وعلى الرغم من مرور آلاف السنين على تأليف الإلياذة والأوديسا فإنهما تشكلان الإطار الذي يسكب في داخله الشعر الملحمي.

**أما في المرحلة التي تلت هوميروس**، فنجد أنّه قد ظهر العديد من الشعراء الذين تأثروا بهوميروس تأثرا كبيرا فعملوا على النسج على منوال أشعار هوميروس، رغبة منهم في إكمال قصتي الإلياذة والأوديسا ومن هنا جاءت الأشعار الملحمية.

يروي لنا المؤرخون أنّ الشعراء اليونانيون بعد هوميروس، لم يتمكنوا من نظم قصيدةٍ واحدةٍ يمكن مقارنتها بالإلياذة أو الأوديسة، فقد تنافس الشعراء في محاولة منهم لتقليد هوميروس، إلا أنهم لم يتمكنوا من ذلك وفشلوا، والسبب في ذلك أنهم لم يُمنحوا عبقرية هوميروس وخياله الخصب ولربما كان ضعفها من أهم الأسباب التي أدّت إلى اندثارها.[56]

حيث يبقى كل ما نُظم بعد هوميروس من ملاحم يتصف بالركاكة، ولا نكاد نعرف أسماء ناظميها، ولم تقاوم صروف الدهر لرداءتها، فأعرض اليونان عن الاستماع إليها وبدأوا يطالبون بنظم أشعار من نوع جديد ذات نغم جديد، وكان هذا التغير في الميول الأدبية نتيجة لتطور المجتمع من الناحية الاجتماعية والسياسية.[57]

لذلك نجد أن غالبية الجهود التي حاولت تقفي أثر الشاعر هوميروس قد باءت بالفشل، فعظمة هذا الشاعر تكمن في أن شعره يتسم بالإنسانية التي صورها وحدة متكاملة في أعماله الملحمية.

---

[55]مصطفى، فائق، عبد الرضا علي، **في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)**، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989م، ص: 114-115.

[56]الزيات، أحمد حسن، **في أصول الأدب**، ص: 79.

[57] خفاجة، محمد صقر، **تاريخ الأدب اليوناني**، ص: 21.

عمل الأدب الإغريقي على تناول موقع الإنسان في هذا الكون وعلاقته بالآلهة، كما عمدت مؤلفاته إلى تحليل أقوال الإنسان وأفعاله، وتعليل نجاحه وفشله في مختلف المواقف، فتمكن بذلك الإغريق من إعطاء أدبهم أهمية كبيرة وطرحا وجدية ذات مستوى عالٍ، مما أكسبه الخلود وجعله في مقدمة الآداب العالمية.[58]

**ثانياً: الملاحم في الأدب اللاتيني (الروماني)**

وإذا ما انتقلنا إلى الملحمة في الأدب اللاتيني (الروماني)، نجد أنّ الأدب ومنذ بداياته يمثل عملية تأثر وتأثير، وإنّ من أقدم الظواهر وأعظمها في عملية تأثير الآداب بغيرها هو ما تركه الأدب اليوناني من أثر كبير في الأدب اللاتيني، وكثيرا ما ذكر مؤرخو الفكر الإنساني تدين لليونان في أدبها وفنها وفلسفتها الإنسانية.

لم يكن للأدب اللاتيني من جذور تاريخية تذكر في الأدب، لذلك كانت محاكاة الرومانيين للأدباء والفلاسفة اليونانيين ملحوظة بشكل كبيرمن قبل مؤرخي الأدب.[59]

لذلك نجد من الطبيعي بعد انتشار الأدب الملحمي عند اليونان أن ينتقل هذا الجنس الأدبي في جميع خصائصه من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني.

لقد انتقل الجنس الأدبي الملحمي بسماته وخصائصه، من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني، وقد عمل الأدباء الرومانيون على محاكاة الأدباء اليونانيين في مختلف الأجناس الأدبية، فنما أدبهم وازدهر، وما كان من فرجيل (89-19ق.م)، إلا أن تأثر في إنياذته بالطابع البطولي والأساطير الوثنية.[60]

أما عن بداية نشأة الشعر الملحمي عند الرومان، فكان عندما قام مهاجر يوناني اسمه ليفونس أندرو نيكوس بترجمة الأوديسة إلى اللاتينية، ونُظمت بعد ذلك أعمال أخرى، لتبقى إنياذة فرجيل Vergil أعظم ملحمة شعرية عند الرومان، مما جعل فرجيل يحتل عند الرومان المكانة ذاتها التي احتلها هوميروس عند اليونان.[61]

لقد كان ظهور الإنياذة استجابة لحاجة قومية في عصر أغسطس، فوجهت الدعوات إلى الشعراء لنظم ملحمة تسجل أعمال اغسطس، وفي ذات الوقت تكون سجلاً لأمجاد الرومان، على

---

[58] عثمان، أحمد، **الأدب الإغريقي**، ص: 19.
[59] هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص: 23.
[60] المرجع السابق، ص: 23.
[61] كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، ص:123.

نحو ما فعل هوميروس من إجلاله وتقديسه لأمجاد اليونان من خلال شعره، فكان فرجيل صاحب هذه المبادرة، ولبّى النداء ونهض لتحقيق الغاية.[62]

ونلحظ تأثر فرجيل بهوميروس الذي كانت ملحمته الإنياذة تقليداً صريحاً وحرفياً لإلياذة هوميروس حتى إنه نقل فصولاً بأكملها بعد أن أعاد صياغتها باللاتينية، ومن أشهر هذه الفصول ذلك الذي يدور حول حرب طروادة واختطاف هيلين ومع ذلك فإنّ لفرجيل فضلا على هوميروس لأن الناس في العصور الوسطى تعرفوا على هوميروس من خلال تقليد فيرجيل له، لأن لغة الأدب في ذلك الوقت كانت اللاتينية أما اليونانية فاقتصرت على اليونان والطبقات الأرستقراطية في أوروبا.[63]

نظم فرجيل الإنياذة في آخر عشر سنوات من حياته، فكانت ملحمة قومية وطنية، هدفها تسجيل وتمجيد الإمبراطورية الرومانية، أما موضوعها الأساسي فهو وصول البطل إلى إيطاليا وتأسيسه امبراطورية الرومان، وتتألف الملحمة من اثني عشر جزءا، تتضمن في قسمها الأول حكايات ومغامرات البطل "ابنياس" إلى أن وصل إلى إيطاليا، وفي هذا القسم محاكاة حقيقية لأوديسا هوميروس، أما في القسم الثاني فتناول فيه الحروب التي خاضها "ابيناس" وبطولاته وكيف تغلّب على أعدائه، وتأسيسه امبراطورية الرومان، وهي في هذا القسم محاكاة للإلياذة.[64]

لقد حققت الإنياذة شهرة واسعة حتى غدت من أعظم الأعمال الأدبية في القرون الوسطى، وإذا ما قارنا ملحمة فرجيل بملحمتي هوميروس لوجدنا أنّ فرجيل مدينٌ بالكثير لهوميروس.[65]

ففرجيل تأثر بكل خصائص ملاحم هوميروس وهي بحق تمثل امتداداً لملاحم هوميروس وإن اختلفت معها في بعض الخصائص الفنية، ويمكننا القول إن فرجيل نجح في محاكاة ملحمتي هوميروس بشكل ملحوظ في ملحمته الإنياذة، ومن أهم أسباب نجاح هذا العمل يعود إلى كونه جزءاً من تلك الفترة التاريخية حيث كانت الأساطير تلعب دورا في الثقافة والمعتقدات الدينية والشعبية.

لقد طغت شهرة الإنياذة على غيرها من الملاحم التي بدأت بالظهور في روما، وكان من هذه الأعمال "فرساليا" Pharsalia لماركوس لوكانوس "Lucan" وسميت هذه الملحمة باسم

---

[62] البقاعي، شفيق، **الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس**، مؤسسة عزالدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1985م، ص: 322.

[63] راغب، نبيل، **فنون الأدب العالمي**، ص:35-36.

[64] هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص: 123-126.

[65]كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، ص: 134-**135**.

موقعة فرسالوس في ظلّ حرب أهلية، وعلى الرغم من أن هذه الملحمة لا يمكن أن تضاهي في جودتها ملاحم هوميروس وفرجيل إلا أنّ لها من الأهمية ما جعل أثرها ينتقل إلى القرون الوسطى وحققت للوكانس شهرة واسعة.[66]

**ثالثاً: الملاحم في العصور الوسطى**

أما في العصور الوسطى، فنستطيع أن نتلمس ظهور عددا كبيرا من الملاحم عند أمم مختلفة، ونلاحظ تنوع هذه الملاحم واختلاف مواضيعها ومستوياتها الفنية.

في العصور الوسطى نجد أنّ شعراء أوروبا لم يسيروا على نهج فيرجيل في تقليد هوميروس، بل شقوا طريقهم بعيدا عن القوالب الكلاسيكية، وذلك بما يتفق مع روح الأساطير والحواديت الشعبية التي كانت سائدة في مختلف بلاد أوروبا، ففي انكلترا ملحمة بيولوف، وفي فرنسا أغنية رولاند، وفي ألمانيا ملحمة النيبلونغن، ومؤلفو هذه الملاحم مجهولون شأنهم في ذلك شأن كتاب السيرة الشعبية.[67]

فتنوعت الملاحم واختلفت مواضيعها ومستوياتها الفنية، فظهرت الملحمة الدينية التي طغى عليها الطابع الرمزي الإنساني، وكان هذا النوع من الملاحم متمثلاً في الكوميديا الإلهية لدانتي (1231-1265) وهي متفردة في نوعها من حيث مخالفتها لملحمتي هوميروس مخالفة تامة في موضوعها ورمزيتها، فهي ملحمة دينية موضوعها الأساسي رحلة إلى العالم الآخر، فوصف دانتي في هذه الرحلة مالم يراه، وعمل على تقريب ذلك إلى عالمنا من خلال الشخصيات التي تسكنه، وملحمته هذه يقصد من ورائها غايات رمزية.[68]

رحل دانتي في الكوميديا الإلهية إلى عالم الآخرة مصطحبا معه الشاعر الروماني "فرجيل" حيث طافا بالجحيم، ومن فيها من الظالمين والملحدين، ثم شاهدا الجنة حيث يقيم فيها الشعراء والعلماء والفلاسفة، وتحتوي هذه الملحمة على مئة نشيد اختلط فيها الخيال بواقع العصور الوسطى في عقائدها وعاداتها، أما موضوعها فهو إنساني بما فيه من الفضائل والرذائل وهي صورة صادقة للعصر الذي عاش فيه.[69]

---

[66] المرجع السابق، ص: 136-137.
[67] راغب، نبيل، **فنون الأدب العالمي**، ص: 36.
[68] هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، مرجع سابق، ص:127.
[69] الجربي، محمد رمضان، **الأدب المقارن**، ص: 82-83.

وإلى جانب الكوميديا الإلهية ظهرت ملاحم أخرى في أوروبا إبان القرون الوسطى نُظمت بعد عصر هوميروس بقرون متعددة أما أهم هذه الملاحم: [70]

**ملحمة بيولوف**: وهي ملحمة باللغة الإنكليزية وهي أقدم عمل كبير في اللغات الأوروبية الحديثة.

**نشيد أهل الظلام**: نظمها شاعر نمساوي مجهول، وتعتبر هذه الملحمة من أهم الملاحم القومية بالنسبة للألمان، وهي لا تختلف عن إلياذة اليونان من حيث ما ترويه من أساطير قديمة تمّ نظمها في أوائل القرن الثاني عشر.

وإذا ما انتقلنا إلى الأدب الفرنسي نجده ازدهر ازدهارا كبيرا في العصور الوسطى مما جعله يتفوق على آداب أوروبا، حيث يقسم دارسو الأدب الوسيط أدب فرنسا إلى أدب الجنوب وأدب الشمال، فأدب الجنوب كان ذو طابع غنائي، وأما أدب الشمال فغلبت عليه الملحمة والقصة بشكل عام، وكان ما أطلق عليه أناشيد المغامرة، هي من أقرب أنواع الشعر القصصي إلى الملحمة، وهي أناشيد ملحمية تدور حول الحروب وأبطالها الذين عرفتهم فرنسا وذاع صيتهم بوجه خاص خلال تلك الفترة من تاريخها.[71]

ومع أنّ هذه الملاحم الفرنسية تدور حول أبطالٍ عرفهم التاريخ، إلا أنّها لم تكن دقيقة أو صادقة في رواية التاريخ، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى وجود اختلاف جوهري بين هذا النوع من الملاحم وملاحم هوميروس وفرجيل، ففي هذا النوع من الملاحم التقليدية يختلط الرجال والآلهة في المعارك، ويمكننا القول بأنّ شعر القرن الثاني عشر قد تضمن ومنذ بداياته مقومات أساسية استند عليها لتصبح فيما بعد متجذرة في تراث الشعر الأوروبي، ومن أبرزها: عبادة الله، البطولة والحب، والبحث عن المجهول، بالإضافة إلى إعطاء مساحة للتعبير عن عواطف الشاعر ونزعاته. [72]

لقد غدت أناشيد المغامرة الفرنسية فناً ملحمياً جديداً نشأ وتبلور في ظروف القرون الوسطى وأحداثها، كما نلاحظ اختلاف هذا النوع من الملاحم عن ملاحم أهل الشمال التي تلتمس أحداثها من الماضي.

**رابعاً: الملاحم في عصر ما قبل النهضة**

---

[70] كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، ينظر138-145.
[71] المرجع السابق،146.
[72] المرجع السابق، ص: 153-154.

وأما الملاحم في عصر ما قبل النهضة، فنلاحظ أنّ الفنّ الملحميّ قد بدأ ومنذ القرن الثالث عشر يضعف في فرنسا وبشكل تدريجي، فتضاءل الشعر الملحمي واقتصر على منظومات تروي حياة الأبطال من منطلق أسطوري، وشهد مطلع القرن الرابع عشر مولد ملحمة عظيمة باللغة الإيطالية وهي "الكوميديا الإلهية" لدانتي التي تمثل لونا جديدا من الملاحم كان دانتي أول من نظمه من شعراء أوروبا.

ومن بين الملاحم التي ظهرت في عصر النهضة ملحمة بترارك "إفريقيا" حيث نظم بترارك ملحمة باللغة اللاتينية وكان عنوانها "إفريقيا"، روى في جانب كبير منها الصراع والحرب التي كانت بين روما وقرطاجنة، وصنفت هذه الملحمة على أنها محاولة فاشلة لتقليد فرجيل تقليداً حرفياً في الشكل والأسلوب والعبارات.[73]

وفي هذه المرحلة نظم بوكاتشو أول ملحمة باللغة الإيطالية بعد دانتي وهي عمل أدبي متواضع، سعى من خلاله إلى محاكاة فرجيل، كما انتقل إلى إيطاليا تأثير الملاحم الفرنسية فتحولت سلسلة قصص رولان إلى مجموعة من الأساطير يقوم فيها فرسان المائدة المستديرة بمختلف أنواع المغامرات الخيالية، أما في إسبانيا ومع مطلع القرن الرابع عشر، ظهر فيها عمل ملحمي ذو صلة بملحمة السيد وحياته وعرف هذا العمل بنشيد "رودريجو".[74]

كانت هذه بعضاً من نماذج الملاحم عند الغرب قبيل عصر النهضة.

**خامساً: الملاحم في عصر النهضة**

أما في عصر النهضة فإننا نلحظ اهتمام الأدباء بملاحم اليونان والرومان قبيل اهتمامهم بغيرها من الآداب الكلاسيكية، مما جعلهم يتجهون في القرنين الخامس عشر والسادس عشر إلى ترجمة أشهر الملاحم كالإلياذة والأوديسا والإنياذة إلى اللغات الأوروبية، لنجد أنفسنا في عصر النهضة أمام ثلاثة أنواع من الملاحم.

في عصر النهضة كان للثورة الصناعية في أوروبا مع مطلع القرن السابع عشر للميلاد دور في تغيير الجمود الفكري في أوروبا خلال القرون الوسطى، فكان لها تأثير واضح على الفكر الإنساني برمته.

---

[73] المرجع السابق، ص: 162.
[74] المرجع السابق، ص: 163.

ولعل أبرز الملاحم التي اشتهرت ملحمة "الفردوس المفقود" لميلتون التي نشرت عام 1667م، وهي تحكي خروج آدم من الجنة بعد إغواء الشيطان له، وهي ذات طابع ديني منحرف، وكانت نزعة الشاعر إلحادية متطرفة.[75]

تأثرت الملاحم في عصر النهضة بالآداب الكلاسيكية، وتنوعت اتجاهاتها وموضوعاتها، ويمكننا أن نستعرض أهم هذه الاتجاهات والموضوعات:

**أولا: الملاحم التي قلّد فيها أصحابها الملاحم الكلاسيكية بشكل مباشر**، ويمثل هذا الاتجاه ملحمة فرنسياد للشاعر الفرنسي بييردي رونسار(Pırrede Ronsard)، (1524-1585)، وكان الشاعر وضع خطة لهذا العمل تجعله صورة مماثلة للإنياذة.[76]

**ثانياً: أما الاتجاه الثاني فكان تقليد ملاحم العصر الوسيط** من نموذج أناشيد المغامرة الفرنسية وفي الوقت نفسه التأثر الكبير بقيم الآداب الكلاسيكية وخصائصها، كما وجد هذا اللون من الملاحم مادته في قصص مغامرات الفرسان وقصص الحب التي ظهرت في القرون الوسطى وعاشت حتى عصر النهضة ومن هذه الملاحم:

أورلاند (رولان) العاشق: نظم هذه الملحمة ماتيو ماريا بويارد Matteo Maria Boiardo، (1434-1494) وليس لهذه الملحمة أساس تاريخي.

أورلاند الثائر: نظم هذه الملحمة الشاعر الإيطالي لودوفيكو أريوستو Lodovico Ariosto (1533- 1474)، ونشرها عام 1516 والجدير بالذكر أنها حققت نجاحا عظيما في زمانها.

ملحمة تحرير إيطاليا من القوط: نظم هذه الملحمة الشاعر ترسينو (1478-1550) Trissino، تتألف من سبعة وعشرين فصلا وهي من الشعر غير المقفى، تتسم بالدقة في سرد وقائع التاريخ، تعليمية النزعة، لا تخلو من بعض الشيه بملاحم القرون الوسطى، مع اشتمالها على تأثيرات مسيحية وكلاسيكية.[77]

---

[75] الجربي، محمد رمضان، **الأدب المقارن**، ص: 83.
[76] كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، ص:163.
[77] المرجع السابق، ص:168

تحرير القدس: نظم هذه الملحمة شاعر إيطاليا الشهير Torquto Tasso توركوا توتاسّو (1544-1595)، واكتمل نظمها عام 1575 ونشرت لأول مرة 1581وموضوعها قصة حصار القدس 1099 بقيادة جودفري بويّون.[78]

**ثالثا: أما الاتجاه الثالث من الملاحم التي برزت في عصر النهضة،** هو ما شكلته أحداث هذا العصر الجديد وما حدث في ها العصر من اكتشافات عظيمة من أبرزها، اكتشاف أميركا واكتشاف الطريق البحري إلى الهند الذي يعرف بطريق رأس الرجاء الصالح.

وكان أن شهد هذا اللون من الملاحم مولد ملحمتين أوحت بهما أحداث معاصرة، كان لها أثر كبير في تاريخ الإنسانية وهي:

**ملحمة أبناء لوسوس**: التي قام بنظمها البرتغالي لويس كامويس، وكانت ملحمته هذه كلاسيكية تقليدية التركيب، وكان موضوعها الأساسي هو اكتشاف فاسكو داجانا للطريق البحري الذي يصل بين أوروبا والهند، فهي لا تدور حول بطل واحد، بل تمجد بطولة شعب البرتغال، وهي ملحمة تؤمن بمستقبل الإنسان وقدرته على اكتشاف المجهول، وتسودها روح قومية عالية ومشاعر إنسانية ودينية.

**ملحمة الأروكانا** Araucana: ناظم هذه الملحمة هو الشاعر الإسباني Alonso de Ercilla ألونسو دي إركيلا (1533-1594)، وركزت هذه الملحمة على تصوير الطبيعة، بالإضافة إلى وصف وقائع الحروب والمعارك التي دارت رحاها أثناء الحملة الإسبانية التي أرسلت لغزو شيلي وقد سماها الشاعر الأروكانا إعجابا منه بشجاعة الأروكانيين وجرأتهم في القتال ضد الحملة الإسبانية، وظهر زعيم الهنود الذي أعدمه الإسبان كأعظم الأبطال في هذه الملحمة، وكانت هذه الحرب هي التي مهدت لإقامة دولة شيلي الحديثة لذلك فإن أبناء هذه الدولة يعتبرون الأروكانا ملحمتهم القومية.[79]

ونستطيع هنا أن نوجز أهم سمات الملاحم في عصر النهضة من حيث إنها كانت مفرطة الطول، وكانت الكلاسيكية سمة أساسية في ملاخم هذا العصر، واعتبر النقاد الشعر الملحمي من أهم أنواع الشعر في عصر النهضة، كما تنوعت موضوعات الملاحم في هذا العصر بين الكلاسيكية القديمة والمرتبطة بالعصور الوسطى، ومنها ما تم بناؤه على أساس قصصي وتراث ديني، ومنها ما تم اقتباسه من أحداث معاصرة.

---

[78]المرجع السابق، ص: 169.
[79]المرجع السابق: 170-174

وصف الشاعر الإنكليزي دريدان الملحمة بأنها قصيدة البطولة التي كانت أعظم إنتاج للروح الإنسانية، واعتبر الفن الملحمي في **القرن السابع عشر** أنبل ضروب الشعر، كما سيطر الشعر الملحمي على المسرح في أواخر القرن السابع عشر من خلال مسرحيات درايدن.[80]

وكان القرن **الثامن عشر** بمثابة نهاية للملحمة التقليدية والتي عرفت منذ عهد هوميروس، فلم يكن غريباً أن يؤدي الإفراط والجنون بالشعر الملحمي إلى الردّة والنكسة والإعراض وصرف النظر عن الشعر الملحمي، بل والسخرية منه، كما فعل ألكسندر بوب في انكلترا وفولتير في فرنسا. [81]

وفي القرن العشرين قامت حركة مسرحية حاولت تحطيم الأشكال المسرحية التقليدية، والتي استمدت منهجها من روح ملحمة الشاعر الإغريقي هيزيود التي عرفت باسم" الأعمال والأيام"، حيث كان الهدف من المسرح الملحمي هو التعليم المباشر الموجه إلى الجمهور دون مراعاة لأي ضرورة فنية أو حتمية درامية، وقد أخذ المسرح الملحمي صورته المعروفة لدينا بعد الحرب العالمية الأولى، وأحال المسرح إلى منصة لإلقاء الخطب السياسية، وتزعم هذا الاتجاه الشاعر والكاتب المسرحي برتولت بريشت[82].

مما سبق نستطيع أن نقول: إن الملاحم تشكل حضارات الأمم وتعد جزءاً منها وهذا ما نجده حاضراً في الأدب اليوناني الذي يعتبر أدباً عالمياً وإنسانياً خالداً، والذي كان له أثر واضح في جميع الآداب العالمية على مر العصور لما يتميز به من ثراء وخصب.

كما أنّ الملحمة الشعرية تفرعت عن الشعر السردي الذي كان الإغريق القدامى يقصونه، وبالرغم من مرور آلاف السنين على تأليف الإلياذة والأوديسة فإنهما بقيتا الإطار الذي يُكتب فيه الشعر الملحمي عبر العصور، كما فعل فرجيل في الإنياذة، والذي لا نجده كثيرا عند شعراء أوروبا الذين لم يسيروا على نهج فرجيل في تقليد هوميروس، بينما نجد أن الملحمة في المرحلة الأخيرة من العصور الوسطى بدأت ترتبط بأسماء مؤلفيها.

---

[80] راغب، نبيل، **فنون الأدب العالمي**، ص:44.
[81] المرجع السابق: ص:44
[82] المرجع السابق، ص: 45

## 1.3 الملحمة في الآداب الشرقية القديمة

إنّ أقدم الملاحم الشعرية التي عرفها العالم القديم قاطبة نشأت في الشرق الأدنى، أنشدها السومريون القدماء في العراق وتعود إلى ثلاثة آلاف عام ق.م، حيث كان يتم إنشاد هذه الملاحم أثناء الحروب الطويلة في آسيا الصغرى التي قادها ملوكهم الأوائل مثل أنمركار، ومن بعده البطل الأسطوري جلجامش وقد وُجدت خمس قصائد ملحمية لجلجامش من هذا النوع، التي شكلت فيما بعد نواة ملحمته الشهيرة التي انتقلت فيما بعد إلى البابليين الذين أضافوا إليها وأعادوا صياغتها إلى أن اكتملت لتصبح أقدم ملحمة عرفها العالم.[83]

أثبتت الدراسات أنّ ملحمة جلجامش كُتبت في عصور متقدمة من التاريخ البشري، رسخت المعارف وكشفت المعالم عن حياة شعب كان يقيم فوق أرض العراق ما قبل تاريخنا بآلاف السنين والتاريخ الذي يدل على تقويمها (2100- 2300 ق.م)، إنها تراث فني راقٍ يحكي طفولة الشعب الأكادي والبابلي، ويصوّر حضارته المخبوءة التي غيبها الزمن في بلاد ما بين النهرين.[84]

ويرى هيغل بأنه لم يكن هناك ملاحم حقيقية إلا عند الهنود والفرس، أما الصينيون فلا يملكون أيّةَ ملحمةٍ قوميةٍ، فنجد في الهند ملاحم عظيمة ارتبطت بتصوراتهم الدينية والتي كانت تحوي جذوراً خصبة لأساطير تجعل منها نواة لملاحم حقيقية، ثم لتنمو هذه الجذور وتتفرع إلى أعمال بطولية، وذلك قبل ميلاد المسيح بعدة قرون، وقد ولّد ذلك كله ملاحم بالمعنى الحقيقي، وإن كانت تنمو على تربة دينية، وأشهر هذه الملاحم هي: "الرامايانا" و"المهابرتا".[85]

وفي المرحلة التالية لتطور الشعر الملحمي نستطيع أن ندرج العبريين العرب والعبرانيين والفرس، فالعرب وبحسب هيغل ذوو طبيعة شعرية فها هي المعلقات وهي أناشيد بطولية والتي ترجع في قسم كبير منها إلى العهد الجاهلي، وهي في طبيعتها تعكس الحياة البدائية للعرب الذين كانوا لا يزالون على الوثنية، فكان شعرهم شعرا حقيقيا خالياً من الأحلام ومن الميثولوجيا ومن الآلهة، ومن الشياطين والجن، فهي صور رصينة وحرة وقليلا ما يمكن أن نجد فيها شيئا من العجائب إن لم تكن خالية تماما، بينما نجد الشعر الفارسي قد توافق مع عصره الذي فيه، فقد غيّر الإسلام لغة الفرس وقوميتهم، فنتج عن ذلك ثقافة وفكرا وعقلية جديدة، ومن جهة أخرى نجد شعراً ملحمياً يرتبط بالأساطير الفارسية، وأشهر هذه الملاحم الفارسية هي "الشاهنامه" وفي الواقع أننا لا نستطيع أن نطلق على ملحمة بالمعنى الدقيق، لأنه لا يرتكز في أساسه على فعل فردي واحد

---

[83] عبد الحكيم، شوقي، **السير والملاحم الشعبية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م، ص: 9.
[84] البقاعي، شفيق، **الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس**، ص: 172.
[85] بدوي، عبد الرحمن، **فلسفة الجمال والفن عند هيغل**، دار الشروق، القاهرة، 1996م، ص: 324.

يكون نواة له، إلا أنه يقطع عدة قرون، ويلاحظ أنّ الشخصيات الأسطورية القديمة تحلق في عالم خيالي تهويلي.[86]

وإذا ما حاولنا تتبع **النشأة الأولى للملاحم في الآداب الشرقية**، نجد أنّ **بلاد الرافدين** هي المهد الأول لإنتاج الصيغة الأولى للأدب الملحمي، وفي الوقت الذي بدأ به الإنسان بالكتابة والتدوين قام بنقش الحروف الأولى لتسيير قضايا حياته اليومية وأحوال الممالك في بلاد ما بين النهرين، وبعد فترة من الزمن خلق النص الأدبي ليعبّر عن نفسه وتساؤلاته التي شغلته في تلك الحقبة عن الحياة والموت والخلود، عندما لم يجد تفسيرات دينية لهذه التساؤلات، فكان لا بدّ من رحلة أدبية تكشف مواطن النفس الإنسانية التي تسعى للخلود بوساطة الأدب.

**وهنا لا بدّ من الوقوف عند ملحمة جلجامش:** التي من الممكن أن نطلق عليها أوديسا العراق القديم، يضعها مؤرخو الأدب والعديد من الباحثين كواحدة من أعظم أنواع الأدب العالمي، فهي من أقدم أنوع أدب الملاحم البطولي في تأريخ الحضارات، وهي أطول وأكمل ملحمة عرفتها حضارات الشرق الأدنى، ومع أنّ الملحمة قد دونت قبل 4000 عام فإنها مثل الآداب العالمية الشهيرة ماتزال خالدة وذات جاذبية إنسانية عامة في جميع الأزمنة والأمكنة، لأنها تناولت قضايا إنسانية كمشكلة الموت والحياة، ومرحلة ما بعد الموت، والخلود، ومثلت تمثيلاً بارعاً ذلك الصراع الأزلي بين الموت والزوال المقدرين، وبين إرادة الإنسان في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء، فهي تصور التراجيديا الإنسانية الأزلية.[87]

ومما ورد في هذه الملحمة من نشيد جلجامش وانكيدو:[88]

**هو الذي رأى كل شيء فغنّي بذكره يا بلادي**

**وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من عبرها**

**وهو الحكيم العارف بكل شيء**

**لقد أبصر الأسرار وعرف الخفايا المكتومة**

**وجاء بأنباء أزمان ما قبل الطوفان**

**لقد سلك طرقاً قاصية في أسفاره**

---

86 المرجع السابق ص:325.

87باقر، طه، **ملحمة جلجامش**، مديرية الثقافة العامة، ط2، بغداد، 1971م، ص: 10-11.

88 المرجع السابق، ص: 51.

**حتى حل به الضنى والتعب**

تعدّ ملحمة جلجامش من أقدم أنواع الملاحم الأدبية البطولية المليئة بالقيم كالصداقة والوفاء والحنين، وتعتبر مصدرا مهما لفهم حياة الإنسان القديم اجتماعياً وسياسياً ودينياً.

كذلك وضع البابليون القدماء ملحمة أخرى منذ مطلع الألف الثانية ق.م، يقوم موضوعها على موتيفات وأفكار أسطورية بأثر من البطولة، فهي تروي قصة الخلق للعالم والإنسان حتى مجيء الإله ميردوك كبير الآلهة البابلية، فهي انعكاس وتصوير للمخاطر التي يعيشها البطل الأسطوري أو الإنسان الأول، وكان موضوعها في العموم لا يبعد عمّا تناوله جلجامش في تصويره للمخاطر وبحثه الدائم عن الخلود والأمن.[89]

أما **الملاحم الفينيقية الأوغاريتية**، نستطيع القول إنه وبعد أن وجدت في رأس شمرا بقايا مكتبة على صحائف من فخار، والتي نقش عليها الفينيقيون ملاحم تعدّ صروحا أدبية كشفت أمورا كثيرة منها أنّ كهان أوغاريت هم أول من اخترع الأبجدية في العالم، وأنّ سكان أوغاريت هم أول من عرفوا التوحيد في العالم، وأنّ الحضارة الحديثة التي استمدت جذورها من تفكير اليونان وفلسفتهم وأبجديتهم تعود في حقيقتها إلى سكان أوغاريت، ومن تلك الملاحم المكتشفة ملحمة " كيريت" التي وصلنا منها حوالي ألف بيت يأتي في نهايتها:

**يجب أن تُنصفَ الأرملة**

**وأنْ تحكم في قضية المظلوم**

**وأن تصرع اللصوص**

**وأن تطعم اليتيم**[90]

وتتضمن الملحمة بعض المعتقدات الأوغاريتية التي تدعو إلى الخير وترى أن الموت حتمية مقدرة على سائر المخلوقات البشرية.

لقد عرف الشرق القديم ومنذ أقدم العصور فن الملاحم الشعرية، ومنها **الملاحم الهندية**، فنجد في الهند ملحمتي المهابهاراتا والرمايانا والتي تتوفر فيهما خصائص ملحمتي الإلياذة والأوديسا فكلتاهما تجمع بين الأساطير التاريخية وأحداث التاريخ الواقعية.

---

[89] عبد الحكيم، شوقي، **السير والملاحم الشعبية**، ص:9.
[90] ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص: 30.

فقد عرفت الحضارة الهندية ملحمتين نالت كل منهما شهرة واسعة كانت أولهما **المهابهاراتا** التي تكونت من مئة ألف بيت "دوبيت"، في اللغة السنسكريتية وهي تشبه الإلياذة في كثير من حوادثها، وكانت قد ظهرت في القسم الغربي في شمال الهند، وكانت قد صورت حرباً تاريخيةً وقعت بين شعبين من شعوب الهند هما الكورو والبانشالا، وكانت حرباً بين البشر، ولا يعرف مؤلفيها، وماعرف هو مؤلف مزعوم يدعى "فياسا" وهي كلمة سنسكريتية معناها المنسق أو المنظم.[91]

أما ملحمة **الرمايانا:** فهي تشبه الاوديسا في موضوعها الذي يصف الأهوال والمخاطر التي وقع بها أحد أمراء الهند في أثناء رحلته بعد أن تمّ نفيه من موطنه، وترتبط الرمايانا بطراز حضاري معين كان منتشرا في تلك المجتمعات القديمة، وتعدُّ كثير من القيم وأنماط السلوك والتعاليم الدينية التي تم تناولها في الملحمة جزءاً مهماً من بناء عمق الثقافة في المجتمع الهندي. ولا بد من الإشارة إلى أن الرمايانا نشأت في مملكة "كوزالا" في الشمال الشرقي لنهر الغانج حيث كانت تقيم الشعوب ذات الحضارات المتقدمة.[92]

ومما ورد في ملحمة الرامايانا في الحكاية الثانية:[93]

**"هناك في الأودية البعيدة قرب مدينة (آيودهيا)، كانت توجد غابة يقع فيها معبد الحكيم فيشواميترا، الذي كان يقوم بالعبادات والطقوس الدينية ومنها اليوغا، وكان الشياطين ومنهم ماريش وسوباهو يزعجون الحكيم بارتكابهم المذابح في المعبد، وقد زاد طغيان هؤلاء الأشرار المتعبدون والحكماء من الحكيم فيشواميترا أن يعمل شيئاً لمواجهة طغيانهم."**

وملحمة الرمايانا الهندية هي وصف لحياة الهنود وتصوير للحياة الروحية والقيم المعنوية لدى الهنود في هذه الفترة، فقد قطع الآريون مراحل عديدة في تطورهم الفكري والتاريخي، إذ كانت حياتهم مفعمة بالماديّة حيناً، وبالروحانية والقيم الأخلاقية والمبادئ السامية حيناً آخر.[94]

---

[91]أبو زيد، أحمد، **الملاحم كتاريخ وثقافة**، ص: 16-28.

[92] ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص: 50-51.

[93]الرامايانا الهندية، ملحمة الإله راما، (ترجمة، دار المعارف الهندية)، (مراجعة، محمد سعيد الطريحي)، دار نينوى، سوريا، دمشق،2007م، ص:59.

[94]المرجع السابق: ص:18.

وأما **الملاحم الفارسية:** تعتبر الشاهنامه إحدى أنواع الملاحم التي تختلف عن ملاحم اليونان والرومان، كما أنها تختلف عن الملاحم الهندية، فهي تروي قصص الملوك والسالفين ومن عايشهم في عصرهم، وتروي حكايات البطولة والأعمال الخارقة و قصص الحب في تسلسل زمني يمتد آلاف السنين، كما أنها تقدّم تصويراً حقيقياً للحضارة والتاريخ، وأما البطولة فيها فهي ليست فردية لأنها لا تصور بطولة فرد واحد أو أسرة واحدة كما هو الحال في الملاحم الأخرى، بل تصور البطولة المتمثلة في الأمة الإيرانية التي تدور حولها أحداث الملحمة، لكننا نستطيع أن نستخرج من الشاهنامه ملاحم متعددة تقوم كل منها حول بطل من الأبطال، ومن هنا يمكننا أن نطلق عليها بأنها مجموعة من الملاحم المترابطة، جمعت بين أجزائها عبقرية شاعر خلاق أراد أن يتغنى بأمجاد قومه وبلاده.[95]

من يتتبع الأدب الفارسي يجد عدداً كبيراً من الشاهنامات التي سبقت أو رافقت شاهنامه الفردوسي منها شاهنامه المسعودي في القرن الثالث الهجري وشاهنامة الدقيقي، بالإضافة إلى شاهنامة أسدي الطوسي في القرن الخامس الهجري، ويطالعنا كذلك شاهنامة جامي التي نظمها في النصف الأول من القرن العاشر، وشاهنامه قاسمي ثم شاهنامة نوبخت والتي تسمى بهلوي نامة نظمها حبيب الله وجمع فيها تاريخ إيران منذ نهاية عصر الساسانية حتى بداية العصر البهلوي فكانت وكأنها تتمة لموضوع شاهنامه الفردوسي من الناحية التاريخية، ولكن تبقى شاهنامه الفردوسي شامخة بين كل تلك الملاحم الفارسية المكتوبة من أعظم الآثار الأدبية الفارسية بل إنها أروع الأعمال الأدبية العالمية، وتكمن عظمتها في أنها تشكل مصدراً تاريخياً يتضمن كثير من الموضوعات الحماسية والأسطورية.[96]

وجاء في الشهنامه للفردوسي:256[97]

**والعاقل من الملوك يعتبر"برويز"، ويحذر في سلطانه القوي العزيز، فلا يتنكب طريق العدل والسداد، ولا يقدم إلا على ما فيه صلاح البلاد والعباد:**

**هي الدنيا تقول بملء فيها حذار حذار من بطشي وفتكي**

**ولا يغرركم حسن ابتسامي فقولي مضحك والفعل مبكي**

**بكسرى بروز اعتبروا فإني أخذت الملك منه بسيف هلك**

---

[95]كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، ص:293.

[96] ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص:48-49.

[97]الفردوسي، أبو القاسم، **الشاهنامه**، (ترجمة: الفتح بن علي البنداري) مكتبة الأسد، طهران، 1970، ص:256.

**وكان قد استطال على البرايا ونظم جمعهم في سلك ملك**

ولو لم تكن هذه الشهنامه لكان تاريخ إيران اقتصر على عدة كتب عربية تكاد الغالبية الإيرانية تعجزعن فهمها، ولا يمكن أن تؤثر في أذهانهم بنفس القدر الذي تحدثه أشعار الشاهنامه الرائعة، فضلاً عن ذلك فإن الشاهنامه منظومة طويلة تسير فيها الأحداث بطريقة روائية من خلال سرد لحياة أبطال إيران وذكر أعمالهم البطولية وفضائلهم القومية وتبرز أهمية النضال القومي والجهاد الديني في طريق التحرر ولذا ينطبق عليها اسم الملحمة كما ينطبق على غيرها ممن تسير سيرها وتحمل خصائصها.

يمكننا القول: إنّ الملاحم الشعرية هي من أقدم الأعمال الأدبية في التاريخ، وإنّ الفن الملحمي قد انتقل من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني بجميع خصائصه وطابعه البطولي والأسطوري، والذي تأثر به فيما بعد فرجيل في ملحمته الإنياذة، كما أهمل شعراء القرون الوسطى قواعد الملاحم اليونانية والرومانية، والذين بدأوا بكتابة ملاحم أكثر واقعية، كملحمة "بيولف" الإنكليزية، و"أغنية رولان" الفرنسية، وصولا إلى ملحمة "السيد" التي تناولت تاريخ أوروبا، و"الكوميديا الإلهية" لدانتي ، والتي تضمنت نظرة خيالية تجاه الآخرة، ومع القرن السابع عشر نسج ميلتون ملحمته التي كانت بعنوان" الفردوس المفقود"، وقد بدأ الأدب الملحمي مع بداية القرن الثامن عشر ب/التراجع على حساب الأدب الواقعي ولاسيما الرواية.

وإذا ما تجاوزنا الآداب الغربية إلى الآداب الشرقية القديمة، نجد الملاحم التي تضاهي الملاحم الغربية، كملاحم بلاد الرافدين وأشهرها "جلجامش"، والملاحم الفينيقية، أما الملاحم الهندية فكان أشهرها "المهابهاراتا" و"الرامايانا"، والملاحم الفارسية "كشهنامه الفردوسي"، وكان في هذه الملاحم من الخصائص ما هو موجود في ملاحم اليونان "الإلياذة والأوديسا" وما تتضمنه هذه الملاحم من قصص بطولية وخوارق وأساطير ومعتقدات دينية وأحداث تاريخية.

## 1.4 ماهية الملحمة في الأدب العربي

كان الأدب العربي منذ نشأته حافلاً بألوان البلاغة والتعبير عن النفس الإنسانية، وكان صورة لحياة العرب الاجتماعية والعقلية، فالأدب العربي لم يعرف من فنون الشعر غير فنٍّ واحد هو "الشعر الغنائي"، ولم يعرف فن الملاحم أو فن الشعر التمثيلي، فالشعر الجاهلي في طبيعته تصوير حسي للبيئة الطبيعية والبشرية، ولا يكاد يظهر فيه وجدان الشاعر إلا قليل، فهو بلا شك شعر الوصف الذي برع فيه أغلب شعراء الجاهلية وأبدعوا فيه حدّ الإعجاز، فكان من أصدق الشعر في التعبير عن بيئته حتى لنحسبه أفضل ما أنتج العرب القدماء من شعر من الناحية الفنية.[98]

وعندما جاء الإسلام تحوّل الأدب العربي إلى أدب ثوري يدعو إلى التحرر والثورة والتوحيد والقضاء على مظاهر الضعف والدعوة إلى السمو الروحي وإلى الأدب الصادق، ولكنّ العصبية الجاهلية عادت في العصر الأموي فظهرت الأحزاب وتنوعت الطوائف، وعاد فن الهجاء والمدح والمجون، وبدأت تظهر ألوان جديدة من الأدب كأدب الرسائل والأرجوزة والغزل القصصي، ثم جاء العصر العباسي بحضاراته وثقافاته وامتزاجه العناصر الأجنبية فيه، فقامت للأدب سوق رائجة تعددت ألوانه فنشأ فن المقامة وأدب الطبيعة والأدب الصوفي والفلسفي والقصصي، وفي آخر العصر العباسي كان العالم الإسلامي قد أعياه الكفاح وبدأت الشيخوخة تدبّ في الثقافة الإسلامية، فأثر ذلك على فنون الأدب تأثيرا كبيرا استمر صداه في العصر التركي والعثماني وجانب كبير من العصر الحديث.[99]

أما في عصر النهضة الأدبية الحديثة التي ابتدأها محمود سامي البارودي، وكان دوره كبيراً في إعادة الشعر العربي إلى ديباجته الأولى في عصور ازدهاره، فكان الشعر في هذه المرحلة بداية نهضة شعرية كبيرة وهي التي وضعت الأساس للنهضة الأدبية المعاصرة.[100]

وفي أواخر القرن التاسع عشر وفي خضم النهضة العربية الكبرى، برز العديد من المفكرين ودعاة القومية وبدأت الثقافة الغربية تتسلل من عواصم العالم عن طريق البعثات والاختلاط بين العرب والأوروبيين، فبدأ الأدب يتحرر من الضعف والمبالغة والتكلف، وبدأت تظهر في الساحة العربية أنماطا جديدة من الأدب القومي والوطني والثوري، وأخذ الأدب يتغنى بمفاخر وبطولات العرب ويدعو إلى الوحدة العربية.[101]

---

[98] مندور، محمد، **فن الشعر**، مؤسسة هنداوي،2017م، ص:69-70.

[99] خفاجي، محمد عبد المنعم، **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، دار الجيل، بيروت، 1992م، ص:15-16.

[100] مندور، محمد، **فن الشعر**، ص:73.

[101] خفاجي، محمد عبد المنعم، **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، ص:18.

بعد أن استعرضنا وبشكل سريع أبرز محطات الأدب العربي نستطيع القول بأن الشعر العربي منذ نشأته سلك طريقا لم يسلكها غيره في الشعر الغربي القديم، فقد بدأ الشعر في الآداب الغربية قصصياً يتناول حياة الآلهة والأبطال في قصائد تتميز بطولها، فتُصور ما كان يدور بين هؤلاء الآلهة من حرب وسلم، فكانت هذه القصائد شعرا اجتماعيا، وفي مرحلة متقدمة تطورت الحضارات وبدأت تظهر شخصية الأفراد فأحس الشعراء بأنفسهم وبدأوا بالتعبير عن مشاعرهم وعواطفهم وهنا بدأ الشعر يتحول إلى الشعر الغنائي الذي اعتمد على الموسيقا، هذا الشعر الذي أنشأ المدح والهجاء والفخر وغيرها من الفنون التي كانت تصويرا لحياة الفرد، أما الشعر العربي فنجده سلك مسلكا مختلفاً، فلا نعرف فيه شعراً قصصياً بالمعنى الذي نجده في الشعر الغربي القديم، بل عهدناه شعراً غنائياً يصف حياة الفرد وعواطفه، والذي قد يتطرق لحياة الجماعات لكنه لا يغفل شخصية الشاعر ولا عواطفه، لنجد أن الشاعر في الشعر الغنائي يكون مرآة للجماعة على العكس من الشعر القصصي الذي تكون فيه الجماعة مرآة للشاعر.

من هنا يجدر التساؤل: هل يمكن الحديث عن وجود ملحمة عربية في الأدب العربي؟ وما الأسس التي يمكن من خلالها إثبات ذلك أو نفيه؟ هذا ما يسعى البحث إلى استكشافه في نصوص الأدب العربي في مختلف العصور، بهدف الوصول إلى إجابات شاملة حول هذا الموضوع.

**أولاً: مفهوم الملحمة في الأدب العربي**

إنّ تاريخ إطلاق كلمة الملاحم عند العرب يرتدّ إلى القرن الهجري الأول ظناً واحتمالاً، وإلى القرن الهجري الثاني يقيناً لوروده في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ومن المعاني التي استعملت فيها كلمة الملحمة أنها تستعمل للدلالة على الفتنة التي تفضي إلى اندلاع الحرب، من ذلك ما يروى عن الرسول صلى الله عليه وسلم: "عمران بيت المقدس، خراب يثرب، وخراب يثرب: خروج الملحمة، وخروج الملحمة، فتح القسطنطينية"، وقد وصف رسول الله بأنه "نبي الملحمة" أي نبي القتال لمجاهدة الكفار والمشركين، وبعضهم قال بأنها بمعنى نبي التأليف والإصلاح، فالكلمة مأخوذة من لحم الأمر أي أحكمه وألف بين أجزائه، فإذا هو متماسك متين.[102]

ولا بدّ من الإشارة إلى أن كلمة الملحمة ورد ذكرها عند كثير من المفكرين العرب، فقد وردت عند الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، فدلّت عنده على نوع من الشعر بعينه، والعصر العباسي الذي ينتمي له الجاحظ هو العصر الذهبي للأدب العربي، والذي شهد حركة الترجمة

---

[102] ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص: 15.

وانفتاح واحتكاك العرب بالأمم الأخرى، ومنه ما يعتبر أقدم النصوص التي تدلّ على استخدام كلمة الملحمة لنوع من الشعر، هو نص الجاحظ في كتابه البيان والتبيين.

يكشف الجاحظ لنا عن أول شعر ملحمي فيما نظن، قال الجاحظ:" فلما جنّ أبويس الذي كان يهذي بأنه سيصبح ملكاً، وقد ألهم ما يحدث في الدنيا من الملاحم، وكان أبو نواس والرشاقي يقولان شعرا على لسانه، على مذاهب أشعار ابن أبي عقب الليثي.[103]

نلاحظ في كلام الجاحظ اقتران كلمة الملاحم بأسماء الشعراء، فهي هنا واضحة الدلالة وتدلّ على نوع من الشعر.

أما في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، يروي أبو الفرج عن غيره هذا القول: ثلاثة لم يكونوا قط ولا عرفوا ابن أبي العقب صاحب قصيدة الملاحم، وابن القرية، ومجنون بني عامر. وصاحب كشف الظنون يقول عن ابن أبي العقب: إنّ هذا الرجل كان يعلّم الحسن والحسين وملحمته منظومة لامية أولها:

**رأيت من الأمور عجيبَ حالٍ **** لأسبابٍ يُسطّرها مَقَالي**[104]

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى استخدام صاحب الأغاني للفظ " صاحب الملاحم" للتعبير عن هذا الرجل، وهنا لابدّ من التساؤل هل الملاحم شعر؟ وما نوع هذا الشعر؟

كما ورد في قول الإمام أحمد بن حنبل، كما في تاريخ الطبري" أنه قال: ثلاثة لا أصل لها: التفسير، والملاحم، والمغازي".

وكما نرى في مقدمة ابن خلدون الذي خصص فيها فصلا عنوانه:" فصل في ابتداء الدول والأمم"، تناول فيه الكشف عن مسمّى الجَفر"، يقول ابن خلدون: ثم كتب الناس في حِدْثان الدولة منظوماً ومنثوراً ورجزاً ما شاء الله أن يكتبوه، وبأيدي الناس متفرقات منه، وتسمى ملاحم، وبعضها يتناول أحداث الدولة في العموم، وبعضها أحداث الدولة في الخصوص، ووجدت في الشرق ملحمة منسوبة لابن العربي الحاتمي، وسمعت أيضاً أنّ هناك ملاحم أخرى منسوبة لابن سينا وابن عقب، أما فيما يخص كتاب تذكرة داود الأنطاكي، فقد ورد في هذا الكتاب حديث عن الملحمة تناول فيه الشروط والعلاقات التي تهيأ لوقوع الأحداث وتدلّ عليها، فالغالب أنّ كلمة "الملاحم" تطلق على كل حديث يتناول التكهن بالمستقبل ويبنى عليه تصوير الوقائع والأحداث.[105]

---

[103] الأمين، محمد شوقي، **بين اللغة والأدب**، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، إبريل، 1985م، ص: 228.

[104] المرجع السابق، ص: 228.

[105] المرجع السابق، ص: 229.

فالملاحم عند ابن خلدون، تدل على نوع من الأدب يتميز بخصائص معينة.

أما عبد السلام كفافي فيذكر: "أنّ الملحمة هي لفظة عربية قديمة كانت تعني موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش أو يتناثر فيها اللحم كما يفهم من المعاجم اللغوية، لكنها لم تكن تعني في وقت سابق لعصرنا الحاضر نوعاً بعينه من الأدب يشبه ذلك النوع الأدبي الذي عُرف عند الغربيين باسم Epic، فكلمة ملحمة العربية استخدمت حديثا للدلالة على هذا النوع الأدبي الذي عرفناه في العصور الحديثة، فقد غلب على فهم عدد كثير من دارسي الأدب العربي المحدثين أن شعر الملاحم يتعلق بسير أبطال الحروب وذكر الوقائع الحربية، وأن بطولة الميدان هي الموضوع الغالب على هذا الشعر ولهذا اختلط مفهومه عند البعض بمفهوم الشعر الحماسي عند العرب".[106]

**ثانيا: الخلط بين الملحمة والحماسة والفرق بينهما**

كانت الجزيرة العربية حافلة بالأحداث التاريخية، تعيش عصرا يسوده الصراع بين القبائل وصف في كثير من الأوقات بصراع البطولات الأسطورية، كما كان للعرب عقائد وأساطير شبيهة بما عرف عند غيرهم من الشعوب الأخرى، ومع هذا كله لم يصدر عنه شعر ملحمي بالمعنى الحرفي للكلمة، لكن عرف عند العرب بما يسمى بالشعر الحماسي.

ويمكننا أن نتلمس العالم البطولي الوثني في القصائد التي جُمعت في كتاب "الحماسة" وفي ديوان "الهذليين"، ولكن وبعد الفتوحات الإسلامية انمحى شيئاً فشيئاً هذا الطابع البطولي الأولي، وترك مكانه طوال القرون التالية في مجال الشعر الملحمي إما لخرافات وقصص مستمدة من حكمة هادئة، وإما لحكايات على شكل أقاصيص، مثل تلك التي تجدها في "ألف ليلة وليلة".[107]

والتشابه الكبير بين خصائص الملحمة والحماسة أدّى إلى الخلط بينهما، ومهما كانت الأسباب في الخلط بين الحماسة والملحمة فإنّ الحماسة تختلف عن الملحمة في أمور لا تخفى على أحد، ولمنع الخلط بينهما لابدّ من أن نبين مفهوم الحماسة:

**فالحماسة لغة: الحماسة** من حَمِسَ الأمر: اشتدّ، ورجل حميس وحميسٌ وأحمس: شجاع، والحماسة، الشجاعة.[108]

**أما الحماسة اصطلاحًا:** هي باب من أبواب الشعر العربي وموضوعاته التي يفتخرون بها، لأنهم يذكرون فيها أمجادهم وحروبهم، وتضم عددا من دواوين الشعر، يقوم جامعها باختيار

---

106 كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، ص: 124.
107 بدوي، عبد الرحمن، **فلسفة الجمال والفن عند هيغل**، ص:325.
108ابن منظور، لسان العرب م2، مادة (حمس).

أشعارها على أساس قيمتها الأدبية، ويصنفها بحسب الموضوع الأدبي الذي تنتمي إليه، أو الفكرة التي تعبر عنها، من غير أن يصدر حكما عليها، وقد تم وضع عنوان الحماسة لهذه الدواوين على أساس العنوان الأول من فصولها.[109]

تشترك الحماسة مع الملحمة في عدّة أمور كوصف الحروب والتغني بالبطولات إلا أنها تختلف عن الملحمة فنياً، فالملحمة يكون الشعر فيها قصصيا بأسلوب سردي يسرد سير الأبطال الأسطوريين في أيام الحرب والسلم وله خصائص لا نجدها في الحماسة كوجود البطل وتدخل الآلهة.

ونلاحظ أنّ هناك فئة من الدارسين تخلط بين المفهوم العالمي للملحمة وبين الشعر الحماسي، هذا الشعر الذي يصف المعارك والحروب والبطولات التي يخوضها الشاعر أو قبيلته، وهذا يدلّ على أنّ الشعر الحماسي يحمل نفساً ملحمياً كالذي نجده في شعر الفتوح الإسلامية، لكننا في الوقت ذاته لا نستطيع أن نطلق على شعر يتضمن وصف الحروب والمعارك وشجاعة الأبطال والأحداث التاريخية، بأنه شعر ملحمي، فالملحمة تختلف عن الشعر الحماسي، وهذا ما يؤكده عبد السلام كفافي فنراه يقول:

"غلب على فهم كثير من دارسي الأدب المحدثين، أنّ شعر الملحمي يتعلق بسير أبطال الحروب والمعارك، وتصوير الوقائع الحربية، وأنّ البطولة هي الموضوع الغالب على هذا الشعر، ولهذا اختلط مفهومه عند بعض العرب بمفهوم الشعر الحماسي"، فالشعر الملحمي هو شعر قصصي يتناول بأسلوب قصصي موضوع البطولة وسير الأبطال، مهما كان نوع هذه البطولة سواء أكانت بطولة حرب أو بطولة سلام، ويتميز بالطابع الأسطوري لارتباطه ببداية ونشأة تاريخ الشعوب".[110]

أما الشعر الحماسي: فهو نوع من الشعر يتغنى فيه الشاعر بمفاخر قومه، ويصف معاركهم وبطولاتهم، لكن القصيدة العربية لم تكن قصصية، كما أنها لم تمتد لأكثر من مئة وخمسين بيتا.[111]

وفي الوقت الذي كان يحاول فيه سليمان البستاني البحث عن ملاحم عربية، كان الأديب العربي روحي الخالدي، يعدّ كتابه **"تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب"**، فبينما استخدم البستاني مصطلح الملحمة، نجد الخالدي كرر الحديث باسم الحماسة والحماسي، مصحوبا

---

[109] التونجي، محمد، **المعجم المفصّل في الأدب**، ص: 381.
[110] كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، ص: 124-125.
[111] المرجع السابق، ص، 267.

بالمصطلح الأجنبي **ebec أيبك** للدلالة على الفرق بينه وبين الشعر الغنائي، فالشعر الموسيقي يمتاز عن الحماسي بخاصية الشخصية أو المتفردة في ذات صاحبها، أما الشعر الحماسي فهو رواية الوقائع العجائبية التي يقوم بها الشجعان....وأشهر كتب الحماسة الإلياذة و الأوديسة لهوميروس اليوناني....والحماسة النابولونية لفكتور هوكو.[112]

وهنا يتساءل علي جواد طه عن سبب اختيار الخالدي للفظة الحماسة أو الحماسي، لأن الحماسة يمكن أن تكون بمعناها الدقيق من الشعر الغنائي وهي منه، فقد يكون الكلام حماسياً فيتكلم الشاعر عن نفسه فيما خاض من وقائع عجيبة مفتخرا بنفسه، وقد يكون غنائياً لأنه يمتاز بخاصيته الفردية. ثم يؤكد علي جواد طه بأنّ كلمة "الحماسة" قد جرّت الخالدي إلى خطأ واضح لا شك فيه، فقد ختم الأمثلة التي أعادها عن الغربيين مبتدئاً بالإلياذة...بقوله: "وكتب الحماسة للعرب وأشهرها كتاب الحماسة لأبي تمام الطائي".[113]

## 1.5 الملامح الملحمية في الأدب العربي القديم، (الجاهلي، صدر الإسلام والأموي، العباسي)

على الرغم من انتشار الأدب الملحمي بين مختلف الشعوب والأمم، إلا أننا لا نجد أثرا لهذا الفن في الأدب العربي، ولربما تطالعنا بعض المقطوعات القصيرة والقصائد القليلة التي يتجلى فيها نفس ونفحات ملحمية، ولكننا لا نستطيع أن نعتبرها ملاحم بالمعنى الحقيقي لفن الملحمة، أو أن نصنفها ضمن الملاحم العالمية كالتي نجدها عند اليونان أو الفرس.

فالمعروف أنّ أدبنا العربي في شعره اقتصر على الشعر الغنائي، ولم يكن ذا طابع قصصي، كما أنّ قصائده لم تكن تمتد لأكثر من مئة وخمسين بيتاً إلا في حالات نادرة، وفي المقابل لا نستطيع القول بأن الشاعر العربي لم يتطرق إلى تلك المعاني الملحمية كما تطرق إليها أصحاب الملاحم ولاسيما معاني البطولة، والشجاعة، والفخر، والحماسة، فقد عرف العرب المعلقات والشعر الحماسي الذي حملت قصائده معاني البطولة والشجاعة والحماسة والفخر بالأمجاد، كما عرف العرب الأراجيز وأناشيد الجهاد، وبعض الملاحم التي تتصف بالشعبية والبطولة الخارقة وتتحدث عن سير الأبطال كالذي نجده في "سيرة الزير سالم" و"قصة عنترة".

### أولاً: ملامح الملحمة عند العرب في العصر الجاهلي

---

[112] طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص:93.
[113] المرجع السابق، ص:94.

جاءت الجاهلية عند العرب على مرحلتين، الأولى تعود إلى ما قبل القرن الخامس الميلادي، حيث كانت حضارة العرب في بلاد اليمن، والتي جمعتها علاقات تجارية مع الهند والفرس وبلاد اليونان والفراعنة وغيرهم، وكما جمعتهم العلاقات التجارية جمعتهم كذلك الحروب ولاسيما مع الأحباش، لكننا لا نستطيع القول بأنّ العرب في جاهليتهم الأولى عرفوا الفن الملحمي. والمرحلة الثانية تمتد منذ أواسط القرن الخامس حتى مطلع القرن السابع الميلادي وفيها أيضا لم تظهر ملحمة مكتملة.[114]

والعصر الجاهلي، كان بلا شك البيئة المثلى لنشوء الملاحم، بفضل ما فيها من أحداث وبطولات وأساطير وفروسية، إضافة إلى العصبية والغزوات والمفاخرات والمنافرات والأسواق الأدبية للشعر والخطب، فضلا عن الحروب والأحاديث والخوارق والتفاخر بالأنساب، وما ارتبط بها من وصف لميادين القتال.[115]

مع كل هذه المعطيات تصبح البيئة الجاهلية بيئة صالحة لوجود شعر ملحمي، ولاسيما أن الشعر العربي عُرف بأنه شعر الحروب والذي اشتمل على مظاهر عدة من مظاهر الفن الملحمي، فصهيل الجياد وصليل السيوف والكر والفر وتدفق الدماء وغيرها مما تنتجه حوادث الحروب، إلا أننا لا نلمح في نصوص الشعر الجاهلي وجودا للخوارق أو تدخلا للآلهة في تحريك الأحداث، كما أن وجود الأساطير يعدّ قليلا عما نجده من أساطير الملاحم الكبرى. لكننا نجدا تجليات لبعض المظاهر الملحمية في الشعر الجاهلي وذلك في تناوله لوصف المعارك والحروب والأسلحة وشجاعة الفرسان، وفي الحديث عن أمجاد القوم ومفاخرهم، ويمكن اعتبار المعلقات هي أقرب منظومات الشعر الجاهلي إلى الشعر القصصي، لذلك هي أقرب ما تكون إلى الشعر الملحمي.

وإذا أمعنا النظر في الشعر الجاهلي نجد أنّه لم يكن غنائياً بالكامل وإنما عرف نوعاً من الملاحم التي لا ينقصها إلا الطول ونجد نواة هذا الفن الملحمي في المعلقات، أو لنقل في جانب منها لأن بعضها لم يكن يصور حياة جماعة أو أمجاد أمة، وإنما كان في معظمه فرديا يجري فيها أصحابها على أهوائهم ويصفون ما يتصل بذواتهم من شجاعة وغزل وفخر واعتزاز، كمعلقتي امرئ القيس وطرفة بن العبد، وما كان منها جماعياً كان يدور حول هموم القبيلة وما تعانيه من حروب وصراعات وما حققته من أمجاد وانتصارات.

---

[114] ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص: 59.
[115] جورج غريّب، **الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه**، ص: 9-10.

ومع اختلاف الآراء وتشعبها حول وجود الفن الملحمي في العصر الجاهلي نجد البستاني ومحاولته إثبات وجود الملامح الملحمية في الأدب الجاهلي حيث يقول:

إذا قلنا بأنّ العرب قد نظموا الملاحم، فنحن لا نزعم أنّ في لغتهم شيئا يماثل إلياذة هوميروس وشهنامه الفردوسي، ولكن إذا صحت الأدلة المؤدية إلى أنّ أيوب كان عربيا كان ذلك السفر البديع المحفوظ في التوراة ملحمة عربية الأصل متقدمة على ملاحم اليونان والرومان.[116]

يرى البستاني أنّ للجاهليين نوعاً مختلفاً من الشعر القصصي مما يندر وجوده في اللغات الأخرى وذلك في يمكن أن نطلق عليه ملاحم قصيرة، فجميع الشعراء الجاهليين وبعض الشعراء المخضرمين قد سلكوا هذا الطريق وأبدعوا فيه، فهذه تسع وأربعون منظومة لتسعة وأربعين شاعرا إذا تصفحتها تبينت لك في كثير منها مزايا وسمات الملاحم القصيرة المختصة بلغة العرب ولاسيما ما قيل منها في الجاهلية كالمعلقات، فإنك ترى من سرد الحوادث وتفصيل الوقائع ما يعدّ من أعلى طبقات الشعر القصصي، فالمعلقات إذاً رأس الملاحم العربية وأساسها وأقرب ما تكون إلى مطولات الشعر القصصي.[117]

إنّ أهم ما يميز المعلقات في الشعر الجاهلي، والتي يمكن أن نطلق عليها ملاحم صغيرة، سرعة البديهة وبيان الوقائع وتفصيلها، ومحاكاة للمشاهد، ما يجعل هذه الملاحم في مقدمة أنواع الشعر القصصي، وفيهنّ من جمال التصوير ودقة التّصرف وروعة الوصف وإحكام التشبيه ما يجعلهنّ في أعلى درجات الشعر الموسيقي فهنّ بهذا المعنى قد جمعن بين محاسن الطريقتين في الشعر العربي.[118]

وإذا حاولنا المقارنة بين العرب واليونان في عصورهم الجاهلية، لوجدنا أنّ أقدم ما وصلنا من الشعر الجاهلي في مجمله قد قيل في مواقف مشابهة لتلك التي تناولها هوميروس في إلياذته، فالشياطين والجنيات التي كانت تلقن الشعراء العرب فصيح الكلام، تشبه إلى حدّ كبير تلك القيان التي كانت تلقن هوميروس، وفي مثل ذلك يقول الأعشى:

**دعوت خليلي مسحلا ودعوا له **** جهنام جدعا للهجين المذمم [119]**

---

116 البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص169،
117 المرجع السابق: ص:173.
118المرجع السابق: ص: 174.
119المرجع السابق: ص: 169.

فهو يعمل على وضع الجاهلية العربية في مقابل الجاهلية اليونانية ليخرج بنتيجة التشابه، في أن القيان كان بالنسبة لشعراء اليونان مصدر الإلهام في المقابل كانت الشياطين والجنيات هي من تلقن وتلهم شعراء العرب.

وفي مظهر آخر ذكر الملوك والقبائل والعادات التي تتخاصم وتنشأ بينها الحروب لأخذ الثأر، ليقف أمام حرب البسوس وداحس والغبراء واللتين استمرتا زمنا طويلا كادتا إثر القتال الشديد أن تمحو الواحدة الأخرى من الوجود، في مقابل ذلك نجد حرب طروادة عند اليونان.

وفي الواقع أننا لا نجد عند العرب في جاهليتهم وحروبهم ما يمكن مقارنته من حيث الخطورة بالحرب الطروادية، وإن كانت في بعضها ما يستحق الذكر، فلو حاولنا المقارنة بينها وبين حرب البسوس، التي ذاع صيتها وتناقل العرب أخبارها وما قيل فيها من أشعار على مرّ القرون، فصاغوا أحداثها في قوالب متنوعة ومختلفة، لما كنا وجدنا قالبا واحدا منها يكون صالحا لصوغ ملحمة تامة كالإلياذة. أما الأشعار التي نظمت خلال هذه الحرب هي أقرب ما تكون إلى الشعر القصصي، منها إلى الشعر الغنائي الموسيقي، فكل قصيدة كانت تمثل جزءاً من ملحمة. وإذا ما نظرنا إلى أبرز الشخصيات من الرجال والنساء فيها لوجدتهم جميعهم شعراء، فكليب وزوجته جليلة وأخوه المهلهل جميعهم شعراء، وشعرهم في هذا المجال أقرب ما يكون إلى الشعر التمثيلي، لأن كل شاعر منهم يتناول حادثة معينة وهذا ما يخالف شعر الملاحم كالذي نجده في الإلياذة، حيث نرى هوميروس ينطق بلسان الجميع.[120]

يحاول البستاني أن يصل إلى ملحمة عربية متناسياً أن المقطعات الشعرية التي رآها من بقايا حرب البسوس هي شعر غنائي يفيض بالمشاعر عند الفرح والحزن ولا تجعل منه الحرب شعراً ملحمياً، فهو شعر يمتاز بالغنائية لأنه يعبر عن انفعالات ذاتية يصوغها الشاعر.

ونجده يذكر في ملمح آخر، تغني الشعراء العرب بأيام من الحروب كيوم النسار ويوم الجفار، كما تغنى هوميروس في ملحمته بيوم القناطر والكوريت، كما عرض لتشابه الشخصيات والأبطال والقصص، فإذا كان آخيل بطل اليونان فعنترة بطل العرب، كما كان للنساء في اليونان الدور نفسه عند العرب من الوقوف خلف المقاتلين وتشجيعهم وإثارة الحماس فيهم.

في الواقع أنّ أيام الحروب عند العرب لا تطول بينما نجدها عند اليونان تستمر طويلا، والبطل العربي يبقى حيا، بينما نجده عند اليونان رغم أنه خارق إلا أنه يموت كما مات هكتور، كما أن الآلهة تتدخل لتحدد مصير البطل، في مقابل أن البطل الجاهلي هو من يقرر مصيره.

---

[120] المرجع السابق، ص: 170.

وفي نهاية مقابلة البستاني بين جاهلية العرب وجاهلية اليونان بحثا عن الملحمة في الأدب الجاهلي، يخرج بنتيجة مفادها أن شعراء جاهلية العرب حافظوا في معظم أشعارهم على الطابع الغنائي، لكن هذا لا يعني أنه لا يوجد سمات ملحمية، وخاصة في شعر كليب وجساس والمهلهل، فكان شعرهم أشبه للتمثيل منه للغناء.

يرى عبد السلام كفافي، أنّ القصيدة العربية كانت منذ نشأتها ذات قافية واحدة، فكان هذا الأمر يحول دون توجه الشعراء إلى نظم الأشعار والقصائد الطويلة التي قد تصل إلى آلاف الأبيات، ويمكن القول إنّ الشعراء العرب لم يشعروا بالحاجة إلى التنويع في قوافيهم، لأنهم في الأساس لم يشعروا ولم يدركوا أنهم بحاجة إلى هذا النوع من الشعر الملحمي، أو ربما حياتهم لم تسمح بذلك.[121]

أما جورج غريب فيؤكد أنّ شعراء الجاهلية اعتنقوا الوصف في شعرهم وأهملوا القصة التي هي نواة الملحمة، فآثروا الإيجاز على الإطالة، واكتفوا بالجزئيات دون الماهيات، فهم بطبيعتهم قادرون على الإجادة بهذا الفن، لكنهم لم يتجاوزا حدود بيئتهم، فلو أنّ شعراء الجاهلية لم يقتصروا على سرد الخبر بشكل عابر وسريع، ولو أنهم لبثوا طويلاً في سرد قصتهم، لكان لهم شأن كبير في هذا الفن الملحمي.[122]

ويمكننا استنتاج أسباب عدم وجود أدب ملحمي في العصر الجاهلي:

- كانت نشأة الملاحم وتطورها في العصور الفطرية التي تكثر فيها الأساطير والخرافات، فهي نتيجة حياة فطرية وعقلية جماعية، بينما نجد أنّ العرب في الجاهلية كانت حياتهم انفرادية انتقالية.
- طبيعة حياة العرب في العيش في البادية وكثرة التنقل وعدم الاستقرار، وليس في حياتهم ما يدعو إلى الاستقرار.
- طبيعة الفرد العربي الجاهلي الذي كان بعيدا عن الانشغال بأمور بعيدة عن واقعه، كما أنّ عاطفته الدينية كانت أقوى من اختراع الأحداث الأسطورية.
- تفكك القبائل وتناحرها.
- الحياة القبلية التي كانت تفرض على الشاعر أن يكون شاعر القبيلة فقط.
- عدم حدوث حروب قومية بين العرب والأمم الأخرى.

---

[121] كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، ص:266.
[122] غريّب، جورج، **الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه**، ص: 11-12.

وإذا ما أردنا أن نتلمس بعضاً من الملامح الملحمية في الشعر الجاهلي لا بدّ من الاطلاع على المعلقات الحماسية التي تعدّ من أبرز ما خلّفه العرب من شعر الحرب والقتال، والتي نظموها في جو من الصراع القبلي، فكانت هذه المعلقات نواة الملاحم العربية وتجلت في حروب ذاع صيتها عبر التاريخ، **"كحرب البسوس"** التي وقعت بين قبيلتي بكر وتغلب، **و"حرب داحس والغبراء"** التي كانت بين عبس وذبيان.

ومن أبرز هذه المعلقات:

**معلقة عنترة بن شداد (525-615 م):**

هو عنترة بن عمرو بن شداد العبسي من بني نجد، ومعلقته من أروع القصائد التي قيلت في الجاهلية.[123]

يعتبر عنترة بن شداد من أشهر الفرسان في الجاهلية وذلك لمشاركته في حرب داحس والغبراء، حيث إنّ فروسيته وشجاعته وأحداث حياته بالإضافة إلى شاعرتيه المتدفقة، جعلت شعره يتّسم بطابع خاص، ففيه من السهولة والسلاسة التي قلّ نظيرها في نتاج الجاهليين فكان شعره مرآة نفسه وصدى لأحداث حياته، وفيه انعكاس لشجاعته وكرمه وفروسيته وعبوديته، ونضاله، وحبه، وألمه.

وإذا ما دققنا النظر في شعر عنترة وجدناه يحيط نفسه بهالة من الفخر والأمجاد، لتبدو لنا صفاته من الشجاعة والمروءة والسماحة والإباء ورفض الظلم والجرأة والثبات في مواجهة الأعداء أشبه ما يكون بأبطال الملاحم الأسطورية، وربما هذا ما دفع سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة إلى أن يصف عنترة بأنه "أخيل العرب"، كما اعتبرت سيرة عنترة بمثابة "الإلياذة اليونانية"، وهذا يدّل على أنّ شعر عنترة يتميز بسمات ملحمية، بالإضافة إلى ما تجلى في شخصية عنترة من صفات بطولية.

وفي الوقت الذي كانت فيه كبار القبائل تثور على صغارها فتتحالف دفعاً للعار وأخذ الثأر، تثور حرب البسوس بين بكر وتغلب، وتشتعل نيران الحرب أيضا بين عبس وفزارة بسبب سباق للخيل، وتطول نيران الحرب حتى يكاد ينهي بعضهم الآخر، كما كاد يفنى الطروادیون واليونان وحلفائهم، و كان لهم أيام تتصاول وتتجاول فيها القبائل كيوم الكلاب والجفار والنسار، فيتغنى الشعراء بها تغني هوميروس بيوم القناطرة ويوم الابتول والكوربت، وما أشبه عنترة البطل

---

[123] الزوزني، الحسين بن أحمد، **شرح المعلقات السبع**، لجنة التحقيق في الدار العالمية، بيروت، 1992م، ص: 128.

الذي ترتعد لصوته القبائل، بآخيل يشتد به الغضب ،مثله فيعتزل القتال، ليستغلّ العدو غيابه فينكل بقومه، ثم ما يلبث أن ينهض من عزلته فيفعل ما فعل آخيل في عودته ويحقق النصر.[124]

وعلى الرغم من أن الثابت من شعر عنترة قليل إلا أنّ ديوانه قد شاع شيوعا كبيرا وتم تداوله بشكل واسع، مما أدى إلى نسب كثير من الأشعار إليه، ومعظم شعره محصور في الغزل والحماسة وله في المدح والرثاء جولات، وكذلك في الهجاء، وليس من السهل أن نفصل غزل عنترة عن حماسته لأن غزله من قبيل الحماسة أيضا، وفي غزل عنترة وحماسته عامة ومعلقته خاصة نفس ملحمي ظاهر من خلال أوصافه الملحمية للمعارك، يقول:[125]

**ولقد ذكرتك والرماح نواهل **** منّي، وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي**

**فوددت تقبيل السيوف لأنها **** لمعتْ كبارقِ ثغركِ المتبسمِ**

ذهب عنترة إلى تشبيه لمعان السيوف بثغر محبوبته عبلة المتبسم في نسق شعري ملحمي جميل.

أما سبب نظم عنترة لمعلقته، فيعود إلى عبوديته والظروف التي قيدت حريته، وعدم اعتراف أبيه به وسواد بشرته، فما كان إلا أن نظم هذه المعلقة التي افتخر فيها بفروسيته وبسالته، وتعدّ معلقة عنترة أولى قصائده الطوال والتي جمع فيها بين الغزل والوقوف على الأطلال والفخر، من أبرز ما قال في معلقته:[126]

**هل غادرَ الشعراءُ من متردمِ **** أم هل عرفتَ الدارَ بعد توّهم**

**يا دار عبلةَ بالجواءِ تكلمي **** وعمّي صباحاً دار عبلة واسلمي**

**فوقفتُ فيها ناقتي وكأنها **** فَدَنٌ لأقضيَ حاجة المتُلوّمِ[127]**

كانت حرب داحس والغبراء من أشهر الساحات التي شارك فيها عنترة إذ أبلى البلاء الحسن وقتل في أثنائها ابني ضمضم، نراه يقول:

**والخيلُ تقتحمُ الخَبَارَ عوابساً **** من بين شيظُمَةٍ وآخرَ شَيْظَمِ**

**ذُلُلٌ ركابي حيث شِئْتُ مُشايعي **** لُبّي وأَحْفِزُهُ بأمْرٍ مُبْرَمِ**

---

124 البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص: 169.
125 غريّب، جورج، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ص:54.
126 المرجع السابق، ص: 62-63.
127 الزوزني، الحسين بن أحمد، **شرح المعلقات السبع**، ص: 130.

**ولقد خشيتُ بأن أموتَ ولم تدُر**** للحربِ دائرة على ابني ضمضمِ**

**الشاتمي عرضي ولم أشتمهما **** والناذرين، إذا لم ألقهما، دمي[128]**

تتّسم روح الحماسة في شعر عنترة بسمات تقربها من الطابع الملحمي، فنراه لا يقلل من شأن عدوه ويصوره شجاعا في ميدان القتال، منافسا لعنترة، وهو في تصويره هذا يمهد لإبراز قوته وتعظيم انتصاراته، مما يعزز الحس الملحمي في شعره يقول:

**ومُدجَّج كرهَ الكماةُ نزاله **** لا مُمْعنٍ هرباً ولا مستسلمِ**

**جادت يداي له بعاجل طعنةٍ **** بمُثَقَّفٍ صَدّقِ الكُعُوبِ مُقَوّمِ**

**فَشَكَكْتُ بالرُّمحِ الأصمّ ثيابَه **** ليسَ الكريمُ على القنا بمُحَرمِ**

**فتركتُهُ جزَرَ السّباعِ يَنُشْنَه **** يَقْضَمْنَ حُسْنَ بنانه والمِعْصَمِ[129]**

وقوله أيضاً:

**لما رآني قد نَزَلتُ أريْدُهُ **** أبْدى نواجذَهُ لِغيْر تَبَسُّمِ**

**وطعَنْتُه بالرّمحِ ثم عَلَوْتُهُ **** بمُهَنَّدٍ صافي الحَدِيدَةِ مِخْذَمِ**

**بَطَلٌ كأنَّ ثيابَه في سَرْحَةٍ **** يُحْذى نِعالَ السّبْتِ ليس بتوْأمِ [130]**

فعنترة لا يلقَ أعداءه فرادى، بل يتصدى لهم جماعات ونراه في مقدمة قومه لا يتردد في القتال ويسبق قومه إليه، فكأنه الحامي لهم من الموت، مما يكسب شعره صفات ملحمية، لأنه يبدو وفي تصويره للمعارك بأنه محور المعارك ورجاء قومه بالنصر، وهو بهذا يشبه أخيل أو هكتور.

وإذا تعمقنا أكثر في معلقة عنترة وجدنا فيها شبها كبيرا بينها وبين الملحمة الكبرى الإلياذة والتي عرض البستاني لبعض أوجه الشبه في أثناء شرحه للإلياذة:

فبعد أن تحدث هوميروس عما قام به آخيل من مكر وكيد، انتقل إلى تصوير عواقب ذلك الكيد على الجيش، فبدأ بالشر الأدنى والمتمثل في هلاك أبطاله، وانتهى بالشر الأكبر وهو وقوع الجثث فريسة تمزقها الطير والكلاب، ولا يخفى أنّ أشعارَ العربِ مليئةٌ بهذه المعاني، كمثل قول عنترة[131]:

---

[128]المرجع السابق، ص: 139.
[129]المرجع السابق: ص: 139.
[130]المرجع السابق: ص:141.
[131]غريّب، جورج، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ص: 74.

**تقلبه وحش الفلا وتنوشه **** من الجو أسراب النسور القشاعم**

وقال أيضا:

**تحوم عليه عقبان المنايا **** وتحجل حوله غربان بينِ**[132]

وكما أن العرب كانوا يفتخرون بالأسرى والقلائع نجد المعنى نفسه عند الإغريق قال هوميروس على لسان أغا ممنون[133]:

**فيبدو لدى الإغريق أني لم أكن **** بلا سلب كي لا أهان وأصغر**

ويقول عنترة:

**أنا إذا حمس الوغى نروي القنا****ونعف عند تقاسم الأنفال**

فالمفاخرة بالسبي والأسرى عند الإغريق نجده مماثلا لما هو عند العرب، لكن المكاسب عند العرب قلما حرصوا على الحفاظ عليها، بل ويفتخرون، بل ويفتخرون بأنهم لم يبقوا على شيء منها[134].

أما في مسألة مراعاة لكل ذي حق حقه، فلم نر شاعراً يراعي هذا الأمر أكثر من هوميروس، وحتى ولو كان في مقام المهاجاة التي كانت بين آخيل وأغاممنون، فإنّ كل واحد منهما يصف الآخر بما يظنه فيه من صفات حميدة أو ذميمة، وهذا ما نجده عند عنترة أيضا:

**إذا جحد الجميل بنو قراد**** وجازى بالقبيح بنو زياد**

**فهم سادات عبس أين حلوا **** كما زعموا وفرسان البلاد** [135]

استطاع عنترة أن يجعل من معلقته ملحمة عربية مصغرة، فكانت تلبية لنداء النفس العربية في شجاعتها وعزتها وكرامتها وإنسانيتها، فقد صور ساحات القتال واحتدام المعارك فيها تصويرا مدهشا فيه كثيرٌ من الملامح الملحمية، فنقل بسالته وشجاعته في اقتحامه للمعارك، وانصباب الدماء واشتباك الرماح والتحام السيوف، وما في ذلك من لمحات ملحمية تنحصر ضمن الغنائية العربية التي لا تبلغ البناء القصصي المتكامل، ولا التطاول القومي الشامل، لتكون هذه الملحمة

---

[132] المرجع السابق: ص: 74.
[133] المرجع السابق ص: 75.
[134] المرجع السابق، ص:75.
[135] المرجع السابق: ص:76.

نشيد من أناشيد العصبية، التي ظهرت فيها مأساة الشاعر الغرامية والإنسانية، والتي لم يقدّر لها أن تتلاحق في نفس شعري متواصل لتكون البناء الملحمي الصحيح.[136]

ويمكننا أن نقول الشيء نفسه عن حروب بكر وتغلب وقصصها الدامية وكيف أنها استمرت أربعين عاماً، فكانت مادة لتسجيل الشعراء وتصويرهم للأحداث الذين ضمنوا معلقاتهم حوادث كثيرة منها، **ومنهم:**

**معلقة عمرو بن كلثوم:(ت.600 م)**

عمرو بن كلثوم بن مالك بن عدنان التغلبي الشاعر الجاهلي، تسلم قيادة قومه التغلبيين ولم يكن قد تجاوز الخامسة عشرة من عمره فكان شخصية قوية، ولمعلقته قيمة تاريخية كبيرة.[137]

تعتبر هذه المعلقة من أكثر نماذج الشعر الجاهلي غنىً بالعناصر الملحمية والحماسية والتي كانت تتحدث في مجملها عن حادثتين كان لهما دورا في الحرب التي دارت بين بكر وتغلب، والتي استمرت ما يقارب أربعين عاماً، حيث أنشد عمرو بن كلثوم جزءاً من معلقته في حضرة عمرو بن هند ملك الحيرة دفاعا عن تغلب في محاولة منه لحل النزاع قبيلتي بكر وتغلب، وحكم فيها عمرو بن هند حكم للبكريين لكن تغلب كانت قوية منيعة، وقيل إنها قيلت في حادثة أمه في مجلس عمرو بن هند حيث قام عمرو بن كلثوم بقتل عمرو بن هند ردا على محاولتهم إذلال أمه فخلد بمعلقته هذه الحادثة.

تتفرد معلقة عمرو بن كلثوم عن غيرها بطابعها الحماسي واعتمادها المبالغة والاعتزاز بالنفس، مصورة لأهم مظاهر جاهلية الجاهلي قبل الإسلام. وعمرو بن كلثوم شاعر مطبوع حملت معلقته معاني الحماسة والفخر، والهجاء، والمدح، والغزل.

بلغت معلقة عمرو بن كلثوم المئة بيت، وزعم بعضهم أنها جاوزت الألف، وكانت نشيد فخر واعتداد في أفواه التغلبيين، فبالإضافة إلى منزلتها الأدبية كان لها منزلتها القومية،

تنقسم المعلقة إلى قسمين الأول يتناول وصف الخمرة وذكر الحبيبة والتفاخر، والقسم الثاني الذي وجه فيه خطابه إلى عمرو بن هند متباهيا بشجاعته وبطولته بكونه سيد قبيلته، يقول في مطلع معلقته:

**ألا هبي بصحنك فاصبحينا **** ولا تبقي خمور الأندرينا**

---

136المرجع السابق: ص: 68.

137 ابن كلثوم، عمرو، **الديوان**، (تحقيق: اميل بديع يعقوب)، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1996م، ص:9-10.

**مشعشعة كأن الحص فيها **** إذا ما الماء خالطها سخينا**

**تَجُورُ بذي اللُّبانةِ عَنْ هَوَاهُ **** إذا ما ذاقَها حتّى يَلِينَا**[138]

في هذه المعلقة يواجه عمرو بن كلثوم، الملك عمرو بن هند في اعتداد كبير بنفسه وقبيلته بني تغلب، الذين لهم أمجادهم وقوتهم وجبروتهم بين القبائل، ونجد عمرو بن كلثوم يخاطب الملك عمرو بن هند بقوله: استخراج من الديوان:

**أبا هند فلا تعجل علينا **** وأنْظرنا نخبرك اليقينا**

**بأنّا نُورِدُ الرَّاياتِ بِيضا **** ونُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِيَنا**

**وأيامٍ لنا غُرٍّ طِوَالٍ ****عَصَينَا المَلْكَ فيها نَدِينَا**[139]

في هذه المعلقة تتجلى بوضوح روح الجماعة والاعتزاز القبلي، حيث يعبر الشاعر عن الروح الجماعية لبني تغلب ويعزز من شعورهم بالبطولة، وهذا ما يظهر من خلال استخدامه المتكرر لضمير الجمع (علينا، أنظرنا، نخبرك)، وغيرها من الألفاظ التي تعزز الروح الجماعية، مما يؤكد التفافه حول قبيلته، وتأكيده على الروابط القبلية، وأنّ هذه القضية ليست قضية فردية وإنما قضية جماعية، كما أنّ المعلقة تبرز بطولات بني تغلب ومعاركهم.

كما أنّ المعلقة جاءت كانتقام رمزي وفعلي لأمه ولقبيلته من الملك عمرو بن هند الأمر الذي أضفى على النص بعداً تاريخياً وحماسياً.

ولا شك أنّ هذه الملحمة التي تحمل نفسا ملحميا بينّا، تكاد تكون ثورة نفسية لا تعرف الاعتدال، فهذا الشاعر الحامل واقع الروح الجاهلية أسطوري المظهر بانفعاله يهاجم الملك غير عابئ بحدود الزمان والمكان[140].

في مثل هذه الأجواء من التعالي والتفاخر يسير عمرو بن كلثوم في معلقته إلى نهايتها حتى إذا بلغ نهاية المطاف ثار ثورته الأخيرة فرأى قومه عند استلال السيوف آباء لجميع الناس يحمونهم ويهلكون الأعداء:

**كأنّا والسيوف مسلَّلاتٌ **** وَلَدْنَا النَّاسَ طُرًّاً أجْمَعينا**

**وَقَدْ عَلِمَ القبائلُ مِنْ مَعَدٍّ **** إذا قُبَبٌ بأبْطَحِها بُنِيَا**

---

[138] المرجع السابق: ص: 63.
[139] المرجع السابق: ص: 71.
[140] غريّب، جورج، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ص: 26.

**بأنّا العاصِمُونَ بكُلِّ كَحْلٍ **** وأنّا الباذِلون لِمُجْتَدِينا**

**بأنّا المُطْعِمُونَ إذا قَدَرْنَا **** وأنّا المُهْلِكُونَ إذا ابْتُلِينَا**[141]

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ هناك بعضاً من أوجه التّناص بين معلقة عمرو بن كلثوم وإلياذة هوميروس، وقد أشار إلى ذلك العديد من النقاد من بينهم سليمان البستاني وجورج غريّب.

وفيما يلي نثبت ما ورد لعمرو بن كلثوم من أبيات ملحمية في شرح البستاني للإلياذة، والذي حاول من خلال المقارنة بين إلياذة هوميروس وأبيات عمرو بن كلثوم، أن يثبت التشابه الذي رآه بينهما:[142]

قال هكتور:

**يساوي بالترس يميني مثل****ورقصي في الحرب يعلي شؤوني**

يظهر هنا أن اليونان كانوا يتباهون بخفة الأعضاء أثناء الحركة في الضرب والطعن، وبقدرتهم الكبيرة على تحمل العبء في المعارك على الرغم من ثقل السلاح، وهذا ما نجده أيضاً عند ابن كلثوم في معلقته:

**كأنَّ سُيُوفَنَا فِينا وفيهِمْ **** مَخَارِيقٌ بأيْدي لَاعِبِينَا**[143]

شبّه الشاعر السيوف بيد فرسان القبيلة وكأنها مخاريق (جدائل الصبيان)، بأيدي الصغار، فأراد بذلك أن يضفي طابعاً بطولياً يتمثل في خفة وسهولة حمل السيوف، مما يمنحها حساً ملحمياً على اعتبار أنّ الحرب جزءاً لا يتجزأ من حياة الفارس الجاهلي.

قال اوذيس:

**زفس قد علمنا سل السيوف **** بصبانا، وإلى يوم الحتوف**

قال عمرو:

**نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةَ ذاتَ حَدٍّ **** مُحَافَظَةً وكُنَّا السَّابِقِينَا**

**بفِتْيَانٍ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْداً **** وشِيبٍ في الحُرُوبِ مُجَرَّبِينَا**[144]

قال هوميروس:

---

141 ابن كلثوم، عمرو، الديوان، ص:88.
142 غريّب، جورج، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ص: 30.
143ابن كلثوم، عمرو، **الديوان**، ص:76.
144المرجع السابق، ص: 77.

**فدارت ولا كرة حيث مرت **** وتلقاء هكطور في الترب قرّت**

وقال عمرو بن كلثوم مشبها الرؤوس المقطوعة بالكرات التي يدحرجها الغلمان الشداد:

**يُدَهْدُهونَ الرُّؤُوسَ كما تُدَهْدِي **** حَزَاوِرَةٌ بأبْطَحِها الكُرينا [145]**

وكثيرا ما نجد عند الإغريق أنهم يرددون ذكر أنسابهم، ووقائع آبائهم وأجدادهم، وهو شأن أكثر الأمم، وهذا ما نجده أيضا في الشعر الجاهلي، الذي لا تكاد تخلو قصيدة فيه من ذكر لأنسابهم وبطولات آبائهم وأجدادهم ومن ذلك ماورد في معلقة عمرو بن كلثوم:

**ورِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بنِ سَيْفٍ **** أبَاحَ لَنَا حُصُونَ المجدِ دينا**

**وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً والخَيرَ مِنْهُ **** زُهَيْرا ًنِعْمَ ذُخْرُ الذاخِرينَا[146]**

تتمثل في هذه المعلقة بعض الصور المتقطعة التي تصلح لأن تكون جزيئات ملحمية لكنها لا تنضوي على الوحدة ولا ترتقي لمستوى الخوارق، كما نجد فيها تلميحات تاريخية وهي من أهم مميزات الملاحم، من مثل الإشارة إلى شيء من صناعات العرب وملاهي أطفالهم، ومشاركة النساء في القتال، فكل تلك التلميحات وأمثالها تظل إشارات خاطفة لا تفي بما تتطلبه الملحمة من تسلسل في العمل القصصي. والشاعر في هذه الملحمة هو الراوية والبطل في آن، وهو ما يختلف عن الملاحم، إذ يقوم أبطال القصة بالقول والفعل، ويظل الشاعر وراء ستار الذاتية.[147]

يرى المستشرق الفرنسي كوسين دي برسيفال المتوفى سنة 1835م، أنّ هذه المعلقة هي أشبه ما تكون بإلياذة العرب: "فهي تصوير صادق وواقعي لحياة العرب في صحرائهم، والذي يكشف عن عاداتهم وتقاليدهم من كرم وحسن ضيافة، و من حبهم للأخذ بالثأر والانتقام، والإحساس الطبيعي بالشعر، وكأنّ الزمن لم يغيّر من هذه العادات، وكل ذلك في وصف حقيقي دقيق، ففيها من قصص الحروب العربية ما يجعلها قريبة من الأسلوب الهوميري، وما تتضمنه من سرد للوقائع التاريخية في العصر الجاهلي، بما فيها من بطولات وأحداثٍ قام بها فرسان تلك الحروب، وقد صيغ هذا كله بأسلوب ساحر، لا يمكننا معه إلا القول بأنها بحق إلياذة العرب".[148]

---

[145] المرجع السابق: ص:88.

[146] المرجع السابق: ص81.

[147] غريّب، جورج، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ص:27.

[148] مكي، الطاهر أحمد، **الأدب المقارن، (أصوله وتطوره ومناهجه)**، دار المعارف، القاهرة، 1987م، ص: 455.

يمكننا القول إن معلقة عمرو بن كلثوم تتضمن بعض المظاهر الملحمية من خلال حديثها عن الحروب والمعارك ووصف الفرسان والأسلحة والحديث عن مفاخر القوم وأمجادهم، فنجد أن شبان تغلب وفرسانها هم أشبه بمحاربي اسبارطة، كما أن شيوخ التغلبيين هم أشبه بحكماء الآخيين، ولكن مع ذلك فإننا لا نستطيع أن نقول إن هذه المعلقة تشكل ملحمة بحد ذاتها وذلك لخلوها من أبرز خصائص الشعر الملحمي وهو قداسة الحرب والدفاع عن وجود الأمة والموضوعية وتشعب القصص، وغير ذلك من الخصائص التي نجدها في الملحمة ولا نجدها في هذه المعلقة.

**معلقة الحارث بن حلزة:(ت.580 م)**

يكنّى الحارث بن حلزة بأبي عبيدة، شبّ في أسرة لها نصيب مذكور في الشعر، هو شاعر جاهلي قديم أغفل التاريخ ذكر تاريخ ميلاده أما وفاته فكانت سنة 580م.[149]

قيل إنّ الحارث بن حلزة أنشد معلقته الشهيرة خلال يوم التحكيم بين قبيلته وقبيلة بني تغلب، التي مثلها الشاعر عمرو بن كلثوم بمعلقته المعروفة، وتروي قصة تفيد بأنّ أحد الملوك ويُدعى عمرو بن هند فضّل قصيدة الحارث على قصيدة عمرو بن كلثوم، وحكم لصالح الحارث وقومه ضد بني تغلب، ويرجح أنّ هذا الحكم كان مدفوعا بحنكة الحارث السياسية واعتماده على الحجج القوية في قصيدته، إضافة إلى خلوها من مظاهر الغرور والتعالي التي برزت في قصيدة ابن كلثوم.[150]

تتألف المعلقة في خمسة وثلاثين بيتاً وقد استهلها بقوله:

**آذنتنا ببينها أسماء**** رب ثاو يملّ منه الثواء**

**بعدَ عَهْدٍ لنَا بِبُرقَةِ شَمَّا **** ءَ فأدْنَى ديارِها الخَلْصَاءُ[151]**

---

[149]اليشكري، الحارث بن حلزة، **الديوان**، (تحقيق: مروان العطيّة)، دار الإمام النووي، دمشق، 1994م، ص:40-41.

[150] غريّب، جورج، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ص: 35.

[151]اليشكري، الحارث بن حلزة، **الديوان**، ص: 75.

تنقسم المعلقة إلى قسمين قسم في الغزل والوقوف على الأطلال يقول من القسم الأول الذي اقتصد به الشاعر في الوقوف:

**لا أرى من عَهِدْتُ فيها، فأبكي****اليومَ دلْهاً، ما يُحيرُ البُكاءُ**

**وَبعَيْنَيْكَ أوْقَدتْ هِنْدٌ النّا **** رَ أخيراً، تُلْوَى بها العَلْيَاءُ**

**فتَنَوَّرْتُ نَارَهَا مِنْ بَعيدٍ **** بِخَزَازَى، هَيْهاتَ مِنْكَ الصِّلاءُ**[152]

بعد ذلك ينتقل الحارث إلى غرضه الرئيس وهو الدفاع عن بني قومه في انضباطهم وصدقهم ومفاخرهم، وبدأ دفاعه بوصف إخوانهم من بني تغلب، فهم ينسبون إليهم الكذب قصد إشعال الفتنة، وهو يعمل ونراه يجهد نفسه في الحديث عن براءة البكريين وتدبير المؤامرات من قبل التغلبيين من دهاء شعري يقول في دفاعه:

**وأتَانَا منَ الحوادِثِ والأنْبَاءِ **** خَطْبٌ نُعنَى بهِ ونُسَاءُ**

**أنَّ إخْوَانَنَا الأرَاقِمَ يغلو **** نَ عَلَيْنَا في قِيلِهِمْ إحْفَاءُ**

**زَعَمُوا أنَّ كلَّ منْ ضَرَبَ العَي **** رَ مَوَالٍ لَنَا، وأنّا الوَلاءُ**

**أجَمَعُوا أمْرَهُمْ عِشاءَ فَلَمَّا **** أصْبَحُوا، أصْبَحَتْ لَهُمْ ضَوْضَاءُ**[153]

نلحظ في أبياته السابقة الصبر والترو والدهاء وكل ذلك في سبيل الدفاع عن بني قومه، فالحارث بن حلزة في معلقته، يبدو أكثر حنكة وسياسة وتجربة، وإذا ما غلب على معلقة عمرو بن كلثوم الحماسة، فقد غلب على معلقة الحارث بن حلزة الدهاء والحكمة.

أما المظاهر الملحمية فنجدها تتجلى من خلال دفاعه القائم على الفخر المستند إلى الحجة، والحماسة المعتمدة مظاهر البطولة، وذكره لأيام العرب وأخبارهم.

حاول الحارث بن حلزة أن يرسم لنا صورة ملحمية للأحداث، من خلال محاولة كشف ما يعمل عليه خصوم قومه من تعبئة في الصفوف وما يضمرون من مكائد، ومن جهة أخرى وصفَ أيام بكرٍ بانفعالٍ مكبوت.

وإذا ما حاولنا أن نتلمس بعضا من أوجه الشبه بين معلقة الحارث من حلزة وإلياذة هوميروس، لوجدنا أن البستاني في شرحه للإلياذة لم يذكر للحارث بن حلزة سوى بيت واحد هو:

---

[152] المرجع السابق: ص: 76.
[153] المرجع السابق، ص: 79-80.

**وفَكَكْنَا غُلَّ امرِئ القيسِ عَنهُ **** بعدَما طالَ حَبْسُهُ والعَنَاءُ**[154]

وذلك مقابل بيت هوميروس القائل:

**وهام الاثني عشرَ بالسيف قطع **** من بُهم إليونَ، وبئس ما صنع**

فهوميروس ذكر قطع رؤوس الاثني عشر فتى من الطرواد، ولم يلبث أن أعلن استنكاره لتلك العادة الذميمة بقوله:( وبئس ما صنع)، وهذا ما وجدناه عند العرب في الجاهلية من قتل للأسرى.[155]

لقد تجلى النفس الملحمي في معلقة الحارث من خلال عدة ملامح منها سرد الأيام والوقائع التي دارت بين القبائل، وما تضمنه هذا السرد من إشادة بشجاعة بني بكر وقوتهم وبأسهم، وما لهذا السرد من أهمية تاريخية وهو ما تتميز به الملاحم عادة، كما طغت الصفات الحماسية غب الألفاظ والمعاني مما أعطاها بعدا ملحميا.

مما سبق من استعراض لأهم معلقات العصر الجاهلي نجد أن:

في شعر عنترة وصفٌ للحروب وميادين القتال وفي هذا ملامح ملحمية واضحة، وفي معلقة عمرو بن كلثوم تتجلى بعض المظاهر الملحمية أيضا من وصف الأسلحة وشجاعة الفرسان والتغني بقوتهم، لكن هذا لا يعني أن هذه المعلقات تشكل ملحمة مكتملة وذلك لخلوها من أبرز خصائص الشعر الملحمي من قداسة الحرب والدفاع عن الأمة وتشعب القصص، ونستطيع القول إنّ الشعراء العرب في الجاهلية على الرغم من كل ما نقلوه في أشعارهم من وصف للحروب والبطولات والغزوات إلا أننا لا نستطيع القول بوجود فن ملحمي بقواعده وأسسه المعروفة، فالشعر الملحمي يستمدّ مادته وخصائصه من الأساطير وصراع الآلهة وهذا مما لا نجده عند العرب في عقيدتهم أولاً وفي شعرهم ثانياً.

ومن العصر الجاهلي ننتقل إلى العصر الإسلامي، عصر الفتوحات الإسلامية، علنّا نتلمس بعض الملامح الملحمية.

**ثانياً: ملامح الملحمة عند العرب في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي**

أحدث الدين الإسلامي صدمة كبيرة في تاريخ البشرية جمعاء، وتغيرت كثير من المفاهيم والمعتقدات، وكان ظهور الإسلام إيذانا بالقضاء على العصبية القبلية والحميّة الجاهلية، فعندما

---

[154] المرجع السابق: ص:93.
[155] غريّب، جورج، الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، ص: 45.

جاء الإسلام ذلك الحدث التاريخي، كان لزاماً أن يغير الإنسان من مسار تفكير أمته وأدبها ليخرجه من الوثنية الجاهلية إلى صحة المبدأ وسلامة المصير، فحلّ مكان الشعر البطولي والمعلقات والحوليات قصائد إسلامية في الدفاع عن العقيدة والمنافحة عن المسلمين.

لقد كان منتظرا بعد الجاهلية، وقد جمع العرب كلمتهم، ونشأت عندهم فكرة الأمة، واحتكوا بالدول والممالك الأخرى، وقامت أمام أنظارهم الحروب فلاقوا كثيراً من أهوالها، أن تنطلق أنفسهم من عقالها، وينطلق معها النفس الملحمي، على أيدي الشعراء الفرسان، ولاسيما وقد توافرت لديهم العوامل والدوافع وظهرت الترجمات، لكن الشعر الإسلامي ظلّ على التقليد لا يفارق عمود الشعر يعيش على التكسب، ويكتفي بالحماسة المحلية ولا يتطلع إلى الأمجاد القومية.[156]

ولا يخفى على أحد أنّ الإسلام شجع الشعر والشعراء، وحثهم على الإبداع بما لا يتعارض ومقاصد الشريعة الإسلامية.

وفي الأثر أنّه كان يُقام لحسان بن ثابت منبراً يقوم عليه يدافع عن النبي صلى الله عليه وسلم، بكلماته التي كانت أثقل على قريش من وقع السهام، فعندما أرسل النبي إلى حسان ليهجو قريشاً، كان جواب حسان: " لا سلك منهم -أي قريش- سلّ الشعرة من العجين، ولأفرينّهم بلساني فري الأديم، فقال له: صلى الله عليه وسلم شفيت يا حسان وأشفيت.[157]

وإذا ما نظرنا إلى الفتوحات الإسلامية في تلك المرحلة، والانفتاح على العالم، ووجود العوامل المساعدة على إحياء الشعر الملحمي، كان من الطبيعي أن نتصور وجود محاولات ملحمية، ولاسيما مع وجود كثير من المطولات التي كانت تدور أكثرها حول الحرب، لكننا لم نلحظ ظهور شعر ملحمي فكان شعر الفتوحات يتخذ طابعا دينياً.

في الواقع لا يمكننا الميل إلى وجود ملحمة حقيقية في شعر تلك الفترة، لأنّ الشاعر الإسلامي كان يؤمن بالتوحيد، ومن غير الطبيعي أن يوظف الخرافات والأساطير في شعره، وأساس البطولة لديه هو الإيمان بقدرة الله وليس بالقوة وكثرة العدد.

إنّ عوامل ظهور الملاحم في العصر الإسلامي كثيرة منها، توحد القبائل تحت راية الإسلام، وبالتالي شعورها بمصيرها المشترك، والحروب الكبرى التي اشتعلت بين العرب والروم

---

156غريّب، المرجع السابق، ص: 13.

157 البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص: 191.

والفرس، والعنصر الديني الذي وحد الصفوف، بالإضافة إلى استقرار العرب وتوحيد كلمتهم، كل ذلك كان من العوامل المساعدة على نشوء الفن الملحمي، مع ذلك لم تظهر في ذلك العصر.

في مقابل ذلك لابدّ من الإشارة إلى وجود عوامل غير مساعدة على ظهور الملحمة في العصر الإسلامي، من مثل استمرارهم في النهج الجاهلي للشعر، وعدم اطلاعهم على ثقافات الشعوب الأخرى، وعلى الرغم من كثرة الحروب والفتوحات إلا أنّ العنصر البطولي لم يكتمل عندهم، ووجود العنصر الديني وتوحيد الصفوف لنشر الدين الإسلامي، وأصبحت الخوارق والمعجزات عندهم محصورة بالله والملائكة والأنبياء، بالإضافة إلى انصرافهم لبناء مجتمعهم الجديد.

يؤكد الدكتور فائز ترحيني، أنّ العرب لم يعرفوا الملحمة المكتملة في العهد الإسلامي الأول لأنّ الإسلام كدين لم يكن يشجع نبوغ الشعراء في بداية عهده، في حين انصرف بعض الشعراء إلى الغزل بدافع الاستقرار، ومع بداية ظهور الأحزاب السياسية، ظهر الشعر السياسي، وانصرفت فئة من الشعراء إلى التكسب والتهاجي فيما بينهم.[158]

أما بعد انتقال الخلافة إلى أيدي **الأمويين**، ظهرت العديد من الخلافات والصراعات، وازدادت الدسائس نتيجة لذلك، وبرزت عدة أحزاب سياسية وفرق دينية في ذلك العصر، مثل الأزارقة والزبيريين، والأمويين، والشيعة والخوارج وغيرها، وعادت النزعات الشعوبية والقبلية إلى الواجهة.

من جهة أخرى شهد العصر الأموي بطولات عظيمة وفتوحات امتدت إلى أقاصي الأرض، حيث وصلت جيوش المسلمين إلى بلاد الصين في عهد عبد الملك بن مروان، كما فتح العرب المسلمون بلاد الأندلس، وأجزاء من فرنسا بقيادة موسى بن نصير وطارق بن زياد.

كل هذه الأحداث كانت من العوامل التي تساعد على بعث ملامح ملحمية في الشعر العربي في العصر الأموي، وإذا كانت الملاحم تحتاج إلى العنصر الديني لتكسب طابع القداسة، فقد كان الإسلام في هذا العصر راسخا بعمق، ممتداً في كافة مظاهر الحياة ما أضفى عليه صبغة دينية.

برزت مظاهر ملحمية في شعر الخوارج كشعر معاذ بن جون بن حصين وشعر أبو جعد الخارجي وقُطري بن الفُجاءة لما عرف عنهم من حب الحرب، كما برزت تلك المظاهر في شعر الفتوحات كشعر عبد الله بن سبرة الحرشي.[159]

---

158 ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص: 58.
159المرجع السابق: ص 55.

ونحاول أن نتلمس النفس الملحمي في قصيدة عبد الله بن سُبْرة الحرشي وهو شاعر إسلامي أحد فتاك العرب، الذي خرج لمجاهدة الروم ففقد يده فرثاها بقصيدة فيها كثير من النفس الملحمي يقول:

**ويلُ أم جارٍ غداة الروع فارقني **** لقد حرصتُ على أن نستريح معا**

**ما كان ذلك يوم الرّوع من خلقي**** ولو تقارب منّي الموت فاكتنعا**

**ويلُ أمه فارساً أجلت عشيرته **** حامى وقد ضيّعوا الأحساب فارتجعا**

**يمشي إلى مستَميتٍ مثله بطلٍ**** حتى إذا أمكنا سيفهما امتصعا [160]**

فالشاعر راضٍ عن ثباته في القتال في سبيل الظفر والانتصار على عدوه، لكنه وفي الوقت ذاته يشعر بالحسرة لفقده يده وما أثقل الحياة بدونها.

كما برزت بعض المظاهر الملحمية في شعر الخوارج، مثلما نجد عند قطري بن فجاءة، يقول بعد حرب خاضها ضد الأمويين وسميت بحرب دولاب:[161]

**لعمرك إني في الحياة لزاهدٌ **** وفي العيش مالم ألقَ أمَّ حكيم**

**ولو شَهدتني يومَ دولاب أبصرَتْ **** طعان فتى في الحرب غير ذميم**

**غداة طفَتْ عَلماءِ بكر بن وائلٍ**** وعُجنا صدور الخيل نحو تميم**

**وكان لعبد القيس أول جدّها **** وأحلافها من يحصب وسليم**

**فلم أر يوما كان أكثر مقصعاً **** يُمجُّ دماً من فائضٍ وكليمِ**

**وضاربة خداً كريماً على فتى**** أغر نجيب الأمهات كريم**

**أصيب بدولاب ولم تك موطنا **** له أرض دولاب ودير حميم**

ويقول في بيت آخر يرويه المبرد:[162]

**فوا كبدا من غير جوع ولا ظما **** وواكبدا من وجد أم حكيم**

---

[160] التبريزي، أبي زكريا بن علي الخطيب، **شرح ديوان الحماسة**، (تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد)، مطبعة حجازي، مصر، ج1، ص:185.

[161] القلماوي، سهير، **أدب الخوارج في العصر الأموي**، مطبعة لجنة التأليف والنشر، 1945م، ص:65.

[162] المرجع السابق: ص: 65.

استطاع قطري من خلال هذه الأبيات أن يصوّر لنا الأحداث ويبرز صورة الفرسان الأبطال الذين كانوا يخوضون الحروب ومعهم شارة من نسائهم لإلهاب حماستهم، فأم حكيم تبدو وكأنها إحدى الشخصيات الأسطورية.

إنّ مثل هذه القصائد التي تحمل بعضاً من النفثات الملحمية القصيرة، فيها من روح الملحمة حماستها وصلابتها في المعارك، وفيها الجانب التاريخي الذي يطلعنا على أحداث تلك الحقبة وما فيها من حروب وتصوير للمعارك والبطولات.

ومع ذلك كان هناك بعض الأسباب التي حالت دون ظهور الملحمة كفنٍ أدبيٍ مستقلٍ في العصر الأموي، من حيث انصراف الشعراء إلى الشعر السياسي ولاسيما بعد أن استقل الأمويون بالخلافة ونشأت الأحزاب السياسية في الإسلام وأسهم النزاع الداخلي بين الأحزاب في تأجيج الصراع، وانصراف الشعراء إلى التكسب، كما كان لضيق الخيال وقصور العقل العربي عن التجريد وجهلهم بملاحم أخرى وسعيهم للمحافظة على أصالة الشعر العربي كوحدة الوزن والقافية والنغم الموسيقي، دور كبير في عدم ظهور الملحمة في العصر الأموي.[163]

وإذا ما نظرنا من ناحية ثانية نلاحظ كثرة الحروب في هذا العصر، والصراع السياسي والاجتماعي والدّيني، وبالتالي كثرة الشعر والشعراء لكل طائفة وحزب، الذين قاموا بوصف تلك الحروب والصراعات، والتي نلحظ فيها نفساً ملحمياً.

**ثالثا: ملامح الملحمة عند العرب في العصر العباسي**

وإذا ما حاولنا البحث وتقفي أثر الفن الملحمي في الشعر العباسي، لما وجدنا له ذلك الأثر الكبير، بل لربما وجدنا بعضا من سماته في تلك القصائد التي وصفت الحروب والمعارك والفتوحات وشجاعة الفرسان، فإذا قلنا أننا لم نلحظ الفن الملحمي في العصور السابقة لانشغالهم في طور الشعر الغنائي، أو بسبب ظهور الدعوة الإسلامية التي قطعت الطريق على إنشاء قصص ومطولات ملحمية، وكذلك الأمر عينه في العصر العباسي على الرغم من توفر البيئة المناسبة لوجود أدب ملحمي من نضج للفكر، وسعة العمران وكثرة الاختلاط بالأمم الأخرى والاطلاع على علومهم وآدابهم، مع ذلك لم يأتوا بشيء منه، ولو كان هذا الفن في طبعهم واهتماماتهم لكانت حركة الشعوبية التي نشأت في ذلك الوقت كافية لنشوء فن ملحمي.

---

[163] ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص:55.

فالعصر العباسي هو العصر الذهبي للآداب العربية، وكان من أهم مميزات العصر العباسي الاختلاط بالأمم والثقافات الأخرى وما نتج عن ذلك من ازدهار ثقافي وسياسي واجتماعي وأدبي، ونظرا للاختلاط والمصاهرة ظهرت فئة من الشعراء المولدين، الذين كان لهم نوع من الملاحم إن جاز أن نطلق عليهم هذه التسمية، وهي كما ذكرها البستاني نوع من المقامات المسجّعة التي يتخللها الشعر كمقامات الهمذاني والحريري.[164]

وإذا ما نظرنا في طبيعة العصر العباسي لوجدنا أنّ معظم شعراء العصر العباسي هم من الأعاجم، فكيف لهم أن يتغنّوا بالأمجاد العربية؟ ولو أرادوا ذلك لتغنّوا بالأمجاد الفارسية، كما أنّ العصبية العربية كانت تمنع الشعراء من المباهاة بأمجاد غير الدولة التي يعيشون في ظلها، ومن الطبيعي ألّا يستطيع الشاعر العباسي أن ينظم مثلا ملحمة في فتح الأندلس بسبب الخصومة بين العباسيين والأمويين.

أما الشعراء مثل أبي تمام والمتنبي، والذين أرّخوا بشعرهم لتلك الحقبة الزمنية، فنجد في شعرهم أيضاً ملامح ملحمية والذي كان محاولة منهم لنظم وقائع التاريخ شعراً.

**ملامح ملحمية في شعر المتنبي:**

هو أبو الطيب أحمد بن حسين الجعفي ولد **(203-304 ه) (910-960 م)** بالكوفة، كان شاعراً مفلقاً راجح العقل شديد الذكاء، سمي بالمتنبي لأنه ادّعى النبوة في بادية السماوة.[165]

والمتنبي شاعر فذّ، ذو موهبة عظيمة، كان أمةً في رجل كما وصفه كثير من النقاد، وإذا أردنا أن نبحث عن تراث شعري ملحمي فلن نجد أغنى من شعر المتنبي، ومن ذلك قصائده التي مدح فيها سيف الدولة وصور بطولاته وأحداث تلك المرحلة.

وصف المتنبي سيف الدولة حين قضى على الجيش البيزنطي في موقعة الحدث الحمراء التي استولى عليها الروم، فانتصر عليهم وأعاد بناء الحدث من جديد، وعلى أثر ذلك نظم المتنبي قصيدته التي يقول في مطلعها:

**على قدر أهل العزم تأتي العزائم**** وتأتي على قدْر الكرام المكارم**

**وتَعْظُم في عينِ الصَّغيرِ صغارُها**** وتصْغرُ في عين العظيم العظائمُ**

---

164 البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص: 174.

165 المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، **الديوان**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983م، ص: 5.

**يُكلّفُ سيفُ الدّولَةِ الجيشَ همّهُ ****وقد عجِزَتْ عنهُ الجيوشُ الخضارمُ**[166]

تمثل هذه القصيدة إحدى قصائد النضج الفني عند المتنبي، فقد بدا متمكناً من أدواته الفنية، كما أنها عبّرت عن طموحات الشاعر السياسية، بالإضافة إلى مدح ووصف بطولة وشجاعة سيف الدولة الحمداني فقد استطاع أن يصوره بطلا أسطوريا ومثالا عاليا للشجاعة:

**وقفْتَ وما الموت شكٌ لواقفٍ **** كأنّكَ في جفْنِ الرَّدى وهو نائمُ**

**تَمرُّ بكَ الأبطالُ كلْمى هزيمةً **** ووجْهُكَ وضَّاحٌ وثغْرُكَ باسمُ**

**تجاوزتَ مقْدارَ الشجاعةِ والنُّهَى****إلى قَوْلِ قومٍ أنتَ بالغيبِ عالمُ**[167]

كان المتنبي في قصائده يصف الأحداث والأعمال العظيمة لسيف الدولة، فهو يعدّه بطلاً عظيماً وفارساً شجاعاً، ولا نراه يقف عند هذا الحد من تصوير للبطولة والأحداث وإنما تجاوز المألوف في الوصف ليصل إلى مثالية ملحمية، تجاري في روعتها الملاحم العالمية.

وصف المتنبي في الأبيات السابقة أحداث المعركة وسرد تفاصيلها، متمثلا البطل سيف الدولة قائد المعركة وكأنه في جفن الموت، ولكن الموت نائم ولهذا غفل عنه وتجاوزه.

إنّ هذه الصورة الشعرية وهذا التمثل للبطولة من أروع ما قدمه المتنبي للشعر العربي، كما رصد المتنبي في هذه القصيدة ألفاظا، بما يتناسب والحدث العظيم أقل ما يقال عنها أنها من صميم الملحمة، منها:

(العزم، العزائم، المكارم، العظيم، العظائم، الموت، جفن الردى، الأبطال، تجاوزت، الشجاعة)

وغيرها من الألفاظ الموحية المعبرة عن عظمة الحدث، ومن المعروف أنّ المتنبي كان بجانبه وهو يخوض هذه المعركة يقول:

**ألا أيّها السّيفُ الذي لُيسَ مُغمدَاً **** ولا فيهِ مُرْتابٌ ولا منْهُ عَاصمُ**

**هَنيئاً لضَرْبِ الهَامِ والمَجْدِ والعُلَى **** وَرَاجِيكَ والإسلامِ أنّكَ سالمُ**

---

[166] المرجع السابق: ص: 385.
[167] المرجع السابق: ص:387.

**وَلِمْ لا يَقي الرّحمَنُ حدّيك ما وَقى **** وتَفْليقُهُ هامَ العِدَى بكَ دائِمُ**[168]

البطولة قول وفعل فكان سيف الدولة هو الفعل للبطولة ومجسدها والمتنبي هو القول للبطولة وواصفها، والقصيدة مليئة بالنفس الملحمي الذي تجسد في الصور الشعرية، والمفردات الموحية.

كما تجلى النفس الملحمي من كون القصيدة تحمل صبغة دينية وأخرى قومية، جعلت من سيف الدولة بطلا تنطوي تحت لوائه العدنانية بأسرها، وتفاخر به العرب لأنه حامي كلمتهم ودينهم من الأعداء.

**ملامح ملحمية في شعر أبي تمام:**

هو حبيب بن أوس الطائي، ولد بقرية جاسم بين دمشق وطبرية **188 ه**، وتوفي بالموصل **232ه**، نشأ بمصر كان أبوه روميا مسيحياً اعتنق الإسلام وانتسب إلى قبيلة طيء.[169]

ذخرت قصائد أبي تمام بالنفس الملحمي ولعلّ من بينها قصيدة" فتح عمورية"، ففي سنة 837م هاجم الروم زبطرة (وهي أرض تقع بين أرض العرب وأرض الروم ويسكنها مسلمون)، وعاثوا فيها فسادا، وبلغ المعتصم أنّ إحدى النساء العربيات لقيت من الغزاة ذلا وتعذيبا فصاحت وهي تساق إلى الأسر "وامعتصماه"، فما كان من المعتصم إلّا أن أعدّ جيشه واقتحم مدينة عمورية وانتصر على الروم.[170]

يقول في مطلعها:

**السّيف أصدقُ إنباءً من الكتبِ **** في حدّه الحدُّ بين الجدِّ واللَّعبِ**

**بيضُ الصَّفَائحِ لا سُودُ الصَّحائفِ **** في متونهنَّ جلاءُ الشَّكِّ والرِّيبِ**

**والعلم في شهب الأرماح لامعة **** بين الخميسين لافي السبعةِ الشهبِ**[171]

إلى قوله:

---

[168]المرجع السابق، ص: 389.

[169]ابن خلكان، أحمد بن محمد بن أبي بكر، **وفيات الأعيان**، (تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1948م، ج1، ص339.

[170]ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص:61.

[171]أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، **الديوان**، مطبعة حجازي، مصر، 1942م، ص:7.

**فتْحُ تَعالى أنْ يحيطَ بهِ **** نَظْمٌ من الشِّعرِ أو نثْرٌ منَ الْخُطُبِ**

**فتْحٌ تفتَّحُ أبْوابُ السَّمَاءِ لهُ**** وتبْرزُ الأرْضُ في أثْوابِهَا القُشُبِ**

**يا يومَ وقْعَةَ عموريَّةَ انْصَتْ****منكِ المُنى حفَّلاً معْسُولةَ الحلَبِ[172]**

هذا التصوير لفتح عمورية يعيد إلى ذاكرتنا مشهد فتح طروادة، ولاسيما أن المعتصم ثار لشرفه كما ثار أخيل لشرفه أيضا، ففي الإلياذة كانت هيلانة سببا من أسباب تلك الحرب، كما كانت المرأة العربية سببا مباشرا للحرب بين المعتصم والروم، والحرب في الإلياذة تصور الحرب بين أمتين وحضارتين، وكذلك كانت حرب المعتصم مع الروم.[173]

يتجلى الحس الملحمي في القصيدة من خلال ما اصطبغت به هذه القصيدة من خصائص ومميزات الملاحم تتمثل في البطولة والشجاعة والحدث الكبير الذي كان بين العرب المسلمين والروم من جهة أخرى.

فيبدو النفس الملحمي في ذكر الأسلحة ووصف القتال وإحراق عمورية، وقد برع أبو تمام في وصفه للمعارك، فكانت القصيدة سجلا تاريخيا حافلا، كما ضجت القصيدة بألفاظ الملاحم وبطولاتها (السيف، الصفائح، فتْح، أبواب السماء، وقعة....) فكان لهذه الكلمات دلالات عميقة أمدّت القصيدة بروح ملحمية عربية، فالقصيدة ملحمة من ملاحم العرب اصطبغت بصبغتهم وخصائصهم العربية، تمثل تفكيرهم ونظرتهم للبطولة والشجاعة.

ونتلمس النفس الملحمي أيضا في الشعور القومي الذي يُعلي من شأن العرب، وفي إدخال عنصر الدين وإشراك الله في النصر، يقول الشاعر:

**رمى بكَ اللهُ بُرْجَيها فهدَّمها**** ولو رمى بكَ غيرَ اللهِ لم يصِبِ**

**من بعد ما أشبوها واثقين بها**** والله مفتاح باب المعقل الأشبِ[174]**

نستطيع القول إنّ أبا تمام نجح في هذه القصيدة، وإلى حدّ بعيد في رسم أحداث هذه المعركة ونتائجها، وتجسيدها في لوحة تجلت فيها بطولة المعتصم في جو حماسي بطولي، فضلاً عن أنه نجح في التأريخ ليوم عظيم في تاريخ المسلمين ألا وهو يوم فتح عمورية.

---

[172] المرجع السابق: ص:8.
[173] ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص: 61.
[174] أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، **الديوان**، ص: 9.

**ابن الرّومي:** هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريح الرّومي المولود سنة 221 والمتوفى سنة 282.[175]

يرى البستاني أنّ ابن الرومي من الشعراء الذين نزعوا منزع هوميروس في إلياذته، فبينما تخاله قد بدأ قصيدته بزهريةٍ فيقول:

**أَجنَت لكَ الوجدَ أغصانٌ وكثبانُ **** فيهنّ نوعانِ تفاحٌ ورمانُ**

**وفوق ذينكَ أعنابٌ مُهَدّلةٌ ****سودٌ لهن من الظلماء ألوان**

**وتحت هاتيك أعنابٌ تلوحُ به ****أطرافهنَّ قلوبُ القومِ قنوانُ الديوان**[176]

لينتقل بعد ذلك للغزل فيقول:

**غصونُ بان عليها الدهر فاكهةٌ**** وما الفواكه مما يحملُ البانُ**

**ونرجسٌ باتَ ساري الطّلِ يضربُهُ **** وأقحوان منيرُ النورِ ريّان الديوان**[177]

ثم نراه خطيبا حكيما واعظا:

**ثمارُ صدقٍ إذا عاينتَ ظاهرها ****لكنها حين تبلو الطعمَ خُطبان**

**بل حلوة مرة طورا يقال لها**** شهدٌ، وطوراً يقول الناس: ذيفان**[178]

يتنقل ابن الرومي في قصيدته مرة واصفاً ومرة مادحاً ومرة واعظاً، حتى لتراه ينتقل بك من درجة إلى أخرى ومن غرض إلى آخر في طلاوة شعرية ممتعةٍ.

يقول البستاني: إنّه لولا خلوّ أشعار ابن الرومي من أخبار الشعر القصصي لاستطعت أن تقول هي جزء من ملحمة هوميروس التي سحر بها عقول رواته ومستمعيه وقرائه، ويتابع البستاني بأنه يرى في كنية ابن الرومي والتي كان يُعَيّرُ بها في زمانه سببا قويا لدفع ابن الرومي إلى تحدّي هوميروس في كثير من أساليبه ومعانيه وتشبيهاته.[179]

كما يرى البستاني أنّ أفضل ملاحم المولدين، هي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وهي ملحمة نثرية جمع فيها المعري شتيت المعاني، كما تعمق في التّصور حتى سبق دانتي

---

[175] ابن الرومي، علي بن العباس، الديوان، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، 2002م، ج1، ص:7.

[176] المرجع السابق، ج3 ص:369.

[177] المرجع السابق، ج3، ص: 369.

[178] المرجع السابق، ج3، ص:370.

[179] البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص:155.

الإيطالي وملتن الإنكليزي إلى بعض تخيلاتهما، ويؤكد البستاني أن غموض عباراتها وفقدان الطلاوة الشعرية منها ينحطان بها عن درجة أمثالهما من ملاحم الأعاجم.[180]

**عبد الله بن المعتز:** الخليفة العباسي الذي ولد ونشأ في بغداد (861-908م)، واقتبس آداب العرب وعلومهم من أبي العباس المبرد، وأبي العباس ثعلب، فخرج شاعرا مطبوعاً جيد القريحة.[181]

نجد لعبد الله بن المعتز أرجوزته (باسم الإله)، التي قالها في زمن المعتضد وتبلغ نحو الأربعمائة والعشرين بيتاً، وهي صورة مصغرة لنمط الملاحم كالإلياذة والشاهنامه، وقد سدت النقص الذي يوجد في الأدب العربي، ولها أهمية تاريخية كبيرة وهي تصوير للحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وأكبر أثر تاريخي لعهد المعتضد يقول في مطلعها:[182]

**باسم الإله الملك الرحمن **** ذي العزة والقدرة والسلطان**

**هذا كتاب سير الإمام **** مهذبا من جوهر الكلام**

**أعني أبا عباس خير الخلق **** للملك، قول عالم بالحق**

**قام بـأمرِ المُلكِ لمّا ضَاعَا****وكانَ نَهباً في الورى مُشاعا**

**وكلّ يومٍ مَلكٌ مقتولُ**** أو خائفٌ مُرَوَّعٌ ذليلُ[183]**

لقد حاول ابن المعتز أن يسرد في أرجوزته هذه أسماء من كانوا يتلاعبون بالخلافة الإسلامية العربية، ويصف منكراتهم، ناقلا لنا أحداث القرن الثالث العباسي.

يذكر الدكتور مصطفى صادق الرافعي أنّ المولدين قد نظموا في الشعر القصصي بما يقارب المعنى المصطلح عليه، من ذلك قصيدة **محمد بن عبد العزيز السوسي** من شعراء اليتيمة، قال الثعالبي فيه إنّه أحد شياطين الإنس، يقول قصيدة تربي على أربعمائة بيت في وصف حاله وتنقله في الأديان والمذاهب والصناعات.[184]

---

[180] المرجع السابق، ص: 175.

[181] ابن المعتز، عبد الله، **الديوان**، دار صادر، بيروت، 2009م، ص: 5.

[182] خفاجي، محمد عبد المنعم، **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، ص:483.

[183] ابن المعتز، عبد الله، الديوان، ص: 481.

[184] الرافعي، مصطفى صادق، **تاريخ آداب العرب**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م، ج3، ص: 115

ولعلنا نذكر بعضاً من أبيات محمد بن عبد العزيز السوسي في وصف حاله والتي تحمل في ثناياها نفسا ملحمياً، ومما أورده الثعالبي في يتيمة الدهر:[185]

**وقلت إنّي أحرمت من بلدي **** وفي حرامي إن كنت أحرمت**

**يا ليت شعري ومالي حرمت ولا **** أعطي من إن رأيته اغتظت**

**بل ليت شعري لمّا بدل يقس ال **** أرزاق في أيّ مطبقٍ كنتُ**

**والحمدالله قاسم الرزق في ال **** خلق كما اختار لا كما اخترتُ**

ولو أنّ الشعراء المولدون استرشدوا ببعض السور القرآنية كسورة يوسف وسورة مريم وسورة الأنبياء مما يعدّ نبراساً نيراً للملاحم لفاقوا الجاهليين بالشعر القصصي كما فاقوهم بالشعر الموسيقي.[186]

يرى البستاني أيضاً أنّ المقامات المسجعة كانت لتكون للمولدين نوعا خاصاً من الملاحم بما يتخللها من شعر كمقامات الهمذاني والحريري، ولكن التجرد في هذا النوع من الفن والميل للإغراب في اللفظ وكثرة القوافي المسجعة، حال دون وصف هذا الفن بالملاحم، كما يلحق بالمقامات القصص التي يمتزج بها الشعر والنثر كقصة عنترة وغيرها من القصص التي تداولها العامة.[187]

أما في **الأندلس** وعلى الرغم من انشغال الشعراء بوصف الطبيعة وعدم التفاتهم إلى الشعر الملحمي، فقد عرف العرب ضروبا جزئية من الملاحم الشعرية، وصنيعهم هذا إنما يدلّ على أنهم عرفوا الآداب القديمة، ومن ذلك ما نجده من نظم ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد بين القرن التاسع والعاشر للميلاد ملحمة جعلها في خمسمائة وخمسين بيتا على بحر الرجز، وكانت تروي أحداثا وحروبا جرت على سني حكم الملك الناصر الأندلسي.[188]

فهذا النوع من الملاحم هو ما أشار إليه البستاني تحت عنوان الأراجيز كنوع من المنظومات التي بدأت تظهر في ذلك الوقت، فهي أشبه بالمنظومات الإخبارية التي يقصد بها تدوين الأخبار والأشعار، فهي في الغالب سلسة حوادث مصوغة في القالب الشعري البسيط لا

---

185 الثعالبي، أبي منصور عبد الملك، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، (تحقيق: مفيد محمد قميحة)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م، ج3، ص: 495.

186 البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص: 174.

187المرجع السابق: ص: 175.

188 المحاسني، محمد زكي، **الملحمة الإسلامية**، دار العربي للنشر، القاهرة، 2011م، ص: 21.

تتناول إلا قليلاً من بديع التّصور ولا مجال فيها للخيال، ومن هذا القبيل أرجوزة ابن عبد ربه في أخبار الملك الناصر عبد الرحمن الأندلسي التي مطلعها:[189]

**سبحان من لم تحوهِ أقطارُ**** ولم تكن تدركه الأبصارُ**

**ومن عَنَت لوجه الوجوهُ **** فما لهُ ندٌّ ولا شبيهُ**

ويرى البستاني أنّ هذه الأرجوزة وأمثالها مما لا يعدّ من نفائس الشعر القصصي ولا الغنائي.

وأما الشاعر أبي صائب عبد الجبار والذي كان يطلق عليه متنبي العرب والذي نجد في أرجوزته روحا أقرب للملحمة والتي نشرها ابن بسام صاحب الذخيرة، وكانت هذه الأرجوزة الملحمية عبارة عن أناشيد لاهوتية في الكون والحياة، متوجها بها من الخالق إلى المخلوق، وذكر فيها أخبار بني أمية في الأندلس، كما وصف ثورة قرطبة التي أنهت دولة بني عامر، فكان للشاعر الأندلسي دور في وضع ملحمة حقيقية إبان حروب العرب الأندلسيين مع الإسبان وما كان يدور بينهم من حروب ومعارك.[190]

ويمكن أن نرجع أهم أسباب عدم ظهور ملحمة حقيقية في الأدب العربي في العصر العباسي إلى عدة أسباب منها:[191]

- المحافظة على عمود الشعر.
- تقديس الشعراء للقرآن والمحافظة على حرمته.
- انصراف الشعراء إلى التكسب وعدم الاهتمام بالأمجاد القومية.
- انشغال الناس واهتمامهم بالفلسفة والعلوم العقلية، والاهتمام بكل ما هو منطقي خاضع للتجربة والقياس.
- اضطراب الحياة، والإقبال على المفاسد وانغماس الخلفاء والأمراء في اللهو والمجون وفقدان المثل العليا.
- تقييد الشعر بقيود الوزن والقافية، والشاعر بقيود المديح الفردي.

مما تقدم من عرض لبعض الأمثلة في الأدب العربي القديم، لا نستطيع أن نقول إننا لا نستطيع أن نجد ملاحم عربية كالملاحم اليونانية، فالأدب العربي القديم كما عهدناه غنائي ذاتي،

---

189 البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص: 175.
190 المحاسني، محمد زكي، **الملحمة الإسلامية**، ص22.
191 ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص: 55.

مع ذلك فالعرب في الجاهلية لم يديروا ظهورهم بشكل كلي للشعر القصصي، ويتجلى ذلك على نحو ما في شعر المعلقات.

ومن ناحية أخرى، فالملحمة ليست في أساطيرها وعجائبها ووحدتها وطولها فحسب، وإنما في أحداثها كذلك، والشعر العربي تنقصه هذه، مما يؤدي إلى غياب وحدة الموضوع وبالتالي إلى وهن الروابط بين أجزاء القصيدة التي وإن طالت تكون موزعة بين الغزل والخمر والوصف، أما الحدث الذي يدور حوله موضوع القصيدة فمهمل، والملاحم لها شخصية تدور حولها وموضوع مستقل وفكرة تدور حولها بقية الأفكار.

استمرت محاولات الشعراء في سلك طريق الشعر الملحمي حتى أوائل القرن العشرين، لتبدأ بالظهور ملاحم بشكل وبناء جديد يلبي متطلبات الواقع الجديد المتمثل بالنهضة القومية والأدبية التي دعت إليها الاحتكاك بالغرب والاطلاع على آدابهم، فظهرت ملاحم ذات مواضيع قومية وعقائدية وتاريخية لم يتطرق لها أدباء العصور السابقة.

**رابعاً: أسباب خلو الأدب العربي القديم من الملحمة**

**في العصر الجاهلي:** عند دراسة الأدب الملحمي نجد أنه يتميز بالسرد والبطولة ووجود الآلهة، وهذه العناصر مع ما يتوفر من أحداث وتاريخ الشعوب تشكل معا ملحمة مكتملة العناصر، وفي ظل الآراء التي تنفي وجود الشعر الملحمي في الأدب العربي، نحاول أن نفند هذه العناصر وهل هي متواجدة في الشعر العربي، فمن شروط الملحمة:

**وجود التاريخ المجيد للأمة**: إنّ أهم ما يوحد تاريخ الأمة هو المشاعر القومية والعواطف الإنسانية المشتركة، مما يشكل مزيجا تاريخيا يحمله الإنسان في وجدانه، مما يجعل هؤلاء البشر يجلون أحداث هذا التاريخ ويقدسونها.

وإذا ما تأملنا الشعر العربي لوجدناه مطبوعا بالحياة القبلية التي كانت لها دور كبير في تعزيز العصبية القبلية، مما جعل شعرهم ممتلئا بالمفاخرات والصراعات والمنافرات، التي تعكس التفكك الاجتماعي، وطغيان الطابع الفردي الذاتي على حساب الانتماء الاجتماعي.

لذلك نجد أنّ حروبهم كحرب البسوس وغيرها كانت تقوم لأسباب مادية أو من أجل الثأر وكانت تقوم فيما بينهم، لا تتعدى أن تكون صراعات داخلية فيما بينهم، لا ضدّ أمم أخرى، فأدّى ذلك إلى افتقار تلك الحروب إلى الطابع القومي، لذلك لا نلحظ في أشعارهم تلك المواقف البطولية التي تمجد تاريخ الأمة، كالذي نجده عند هوميروس وتمجيده لبطولات الإغريق.

أما **السرد القصصي** فهو بطبيعة الحال مرتبط بالخيال، فعلى الرغم من أن الجاهليين لديهم كثير من الحكايات والخرافات، إلا أنّ كل ذلك كان محدود الأفق، ففي الوقت الذي كان اليونان يهتمون بالخوارق، كان العرب يميلون في قصصهم إلى الأمثلة والحكم.

**الخيال الشعري:** والذي يتمثل في تصوير قوة الآلهة التي تفوق قوة البشر، ولكي يتشكل هذا الخيال لا بدّ له من بيئة طبيعية خصبة تساعده وتدعمه وتتيح له النمو، فكانت البيئة العربية الصحراوية بكل ما فيها من قسوة وجفاف تشكل عائقا أمام انطلاق الخيال الشعري لدى الشعراء والذي ارتبط وبشكل مباشر بواقعهم المادي، لذللك نجد القصائد المتعددة الأغراض التي تلامس جوانب حياتهم ولا تسعى وراء العجائب.

وعلى الرغم من جاهلية العرب وتعدد آلهتهم، إلا أننا لم نلحظ انعكاسا لوثنيتهم، والتي اقتصرت على طقوس معينة كالاستغاثة بالآلهة لطلب الماء أو الطعام، وربما لهذا السبب لم تلعب الآلهة دورا كبيرا في حياتهم الشعرية، كالدور الذي لعبته آلهة اليونان، والتي كانت جزءا من البناء الملحمي.

**في العصر الإسلامي:** بعد الفتوحات الإسلامية انتقل العرب من حالة البداوة والتنقل، إلى حال من الحضارة والاستقرار، وتوفرت العديد من مقومات الشعر الملحمي وأولها النزعة القومية في حروبهم ضد الروم والفرس، في مقابل ضعف النزعة القبلية، وبرزت كثير من الأحداث التاريخية والمواقف البطولية التي كانت كفيلة في بعث خيال الشعراء لإنتاج قصائد ملحمية، ومع ذلك لم نشهد تلك القصائد في أشعارهم، وذلك لعدة أسباب:

البطولات القومية والأمجاد التاريخية لا تدخل ضمن المولدات الملحمية مالم تمرّ بفترة تاريخية تتيح لذاكرة الشعوب فرصة تقديسها، وهذا لا ينطبق على الحقبة الإسلامية.

الانشغال بالفتوحات وانصراف الشعراء للغزل والسياسة الفقرة موجودة سابقا

محاربة الإسلام للوثنية، فلم يعد للمعتقدات الوثنية مكان في عقول الناس، فكان لذلك أثر كبير في الشعر العربي، فمع الإسلام كانت ظاهرة القدر وهي التي وضعت حدا للبطولات الفردية، ووجهت الاهتمام نحو العناية الإلهية، وبالتالي تم تصوير الأبطال كأفراد عاديين.

**أما في العصر العباسي:** وبعد أن اتسعت رقعة الدولة وتدفق الأموال والثروات وإغداق الخلفاء العطاء على الشعراء مما جعل بلاط الخلفاء سببا سلبيا في تراجع الشعر العربي، وذلك

بسبب توجه بطبيعة الحال إلى مدح الخلفاء والأمراء طمعا في عطائهم، فكان التنافس كبيرا في ميدان المديح.

شهد العصر العباسي حركة أدبية وثقافية كبيرة، فنقلت الآداب وترجمت روائعها إلى اللغة العربية من مختلف الآداب والثقافات اليونانية والفارسية والهندية، ومع ذلك لم نشهد نقلاً أو ترجمة لآثار اليونان الملحمية كالإلياذة على الرغم من أنّ هوميروس كان معروفا في البيئة العربية في ذلك الوقت، ربما يعود السبب أنهم كانوا يكتفون بآدابهم ولم يشعروا بحاجة إلى نقل آثار الأدب الملحمي.

كما أنّ كثرة ذكر الآلهة والأصنام في الملاحم اليونانية منعهم من نقلها إلى العربية خوفا على عقيدتهم الدينية.

## 1.6 موقف العرب من الملاحم وإشكالية وجودها في الأدب العربي القديم من منظوري الرفض والتأييد (النفي والإثبات)

إنّ أغرب ما يطالعنا في دراستنا للأدب العربي أننا لا نجد ملحمة شعرية مكتملة العناصر الملحمية تصور أمجاد العرب وأيامهم على نحو ما نجد في لدى الأمم الأخرى على الرغم من عراقة هذا الأدب وجذوره الضاربة في عمق التاريخ، فالعرب لم ينظموا ملاحم على غرار شاهنامة الفردوسي على الرغم من امتزاج الثقافة الفارسية بالثقافة العربية في العصر العباسي، ولا نجد عند العرب نظما يماثل الإلياذة، على الرغم من أنّ الأمة اليونانية وثقافتها وتراثها لم تكن بمعزلٍ عن العرب، بعد أن ترجمت عددا من الكتب اليونانية في الفلسفة والطب والعلوم، إلى اللغة العربية، فلماذا اهتم العرب بعلوم اليونان وغيرهم ولم يعنوا بتصوراتهم الفنية وآدابهم اللغوية؟...لماذا بقي الأدب العربي منعزلاً على ما نشأ عليه ولم ينقلوا روائع الأدب اليوناني واللاتيني من الشعر والقصص والملاحم؟.

فالعرب لم يعرفوا الملحمة كفن مستقل حتى أواخر القرن التاسع عشر، عندما بدأوا بالتعرف على الحضارة الأوربية فأطلوا من خلالها على آفاق جديدة، فكان سليمان البستاني أول من بدأ ببث روح الملحمة في الأدب العربي بعد ترجمته للإلياذة إلى اللغة العربية، وهنا لا بدّ من التساؤل لماذا خلا الأدب العربي القديم من هذا الفن الملحمي التاريخي على مرّ العصور؟ لماذا لم يطرقوا أبوابه على الرغم من اتصالهم بمختلف الحضارات والثقافات اليونانية، والفارسية، والهندية، وغيرها؟

وفي الواقع نجد أنفسنا أمام إشكالية حقيقية تتمثل في حضور فن الملحمة في الأدب العربي القديم واختلاف الأدباء والنقاد حول هذه المسألة الشائكة، فنحن لا نستطيع أن ندّعي وجود ملحمة حقيقية كتلك التي نجدها عند اليونان والفرس، وفي مقابل ذلك نجد قصائد حماسية تغنى بها الشاعر العربي بمفاخر قومه، وصور حروبهم وأيامهم تصويرا جعل هذه القصائد أقرب ما يكون للملاحم، فلا نستطيع إنكار تطرق الشاعر العربي للمعاني الملحمية من البطولة والشجاعة والفخر والحماسة، ولابدّ هنا من استعراض موقف الأدباء والنقاد الذين تواجدوا في عصر الترجمة، واطلعوا على الثقافات الحضارية، لنقف على أسباب وخلفيات إشكالية وجود الملحمة من عدمها في الأدب العربي القديم.

**أولاً: موقف العرب من الأدب اليوناني ومدى معرفتهم بالملاحم**

أفادت الحضارة العربية من الفكر اليوناني وعرفت أرسطو وقامت بترجمتها، وكان السريان هم عنصر الوساطة بين الحضارتين، فقاموا بنقل العديد من الآثار اليونانية إلى لغتهم ، ونقلوا هم وغيرهم عن السريالية آثارا مهمة إلى اللغة العربية، ولكن الذي حصل أن الذين قاموا بالترجمة لم ينقلوا عن اليونانية آثارها الأدبية، وكان نقلهم لكتاب "فن الشعر" لأرسطو من باب اهتمامهم بأرسطو وعنايتهم بالفلسفة، ومن الطبيعي من ينقل كتاب أرسطو لابدّ وأن يكون قد اطلع على مصطلح الملحمة ووقع على اسم هوميروس والإلياذة والاوديسة، ولكن هذا لا يعني أنهم قرأوا الملاحم أو فكروا بقراءتها فهي كاللغز لديهم.[192]

بدأت حركة الترجمة مع تولي العباسيين الحكم وكانت بغداد مركزها، فكان العصر العباسي بحق عصر الانفتاح للعرب المسلمين على الحضارات الأخرى، وذلك بعكس العصور الأخرى التي انطوت على نفسها وتقوقعت على ذاتها، فمثلت حركة الترجمة إنجازا مذهلا، وبقطع النظر عن أهميتها الخاصة لفيلولوجية اللغتين اليونانية، والعربية، وتاريخ الفلسفة، والعلم.[193]

ومن أدلّة اطّلاع العرب على الملاحم، نظرة نلقيها على ما وصل إلينا من" فن الشعر" منقولاً إلى اللغة العربية، ولدينا من ذلك" كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متّى بن

---

[192] طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص: 82.

[193] غوتاس، ديمتري، **الفكر اليوناني والثقافة العربية**، (ترجمة: نقولا زيادة)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2003م، ص:30.

يونس القُنّائي من السريالي إلى العربي" وما لخصه منه الفارابي وابن سينا وابن رشد وأخبار عن نقل آخر وتلخيص لا يخرج كثيرا عن هذه الدائرة.[194]

ويبدو جلياً أن الدّعم لحركة الترجمة جرى عبر جميع الخطوط الدينية والمذهبية والإثنية والقبلية واللغوية، فرعاة الترجمة كانوا عربا وغير عرب مسلمين وغير مسلمين سنة وشيعة، وقوادا عسكريين، وتجارا، وملاكا.[195]

يؤكد ديمتري غوتاس أنّ حركة الترجمة في بغداد ارتبطت إلى درجة كبيرة بقيام الدولة العباسية، فكانت الترجمة مرتبطة في شؤون دولة عالمية من جهة، وفي الجهة الأخرى كانت مرتبطة بالحاجات الخاصة للجماعة، لذلك يمكننا القول إنّ حركة الترجمة في العصر العباسي (اليونانية- العربية) في بغداد كانت مرحلة حاسمة في مجرى تاريخ البشرية، مهما كان سبيل تقييمها.[196]

وبما أنّ الترجمة بلغت ذروتها في العصر العباسي من الواضح أنّ الشاعر هوميروس كان معروفاً عند الأدباء والمفكرين وتمّ تداول اسمه، فهو ليس بالشاعر المجهول لديهم.

فقد جاء ذكر هوميروس في نقل أبي متى بن يونس على "أوميروس"، وجاءت "الإلياذة" و"الأوديسا" مع اختلاف بسيط في لفظهما، أما المصطلح الذي يدلّ على هذا النوع من الشعر الملحمي فلم يحاولوا أن يترجموه، وقد أدرك أن ليس للعربية به عهد فأبقاه كما هو: "أفي" و"الأفي" وليست الفاء هنا بالمعنى المعروف وإنما هي تعويض عن ال p الإغريقية التي لا يوجد مقابل لها في اللغة العربية، وإذن فهي أبي تعريباً لأبو وهي التي ترجمناها في العصر الحديث بالملحمة.[197]

والسؤال هنا طالما أنّ المفكرين والأدباء العرب قد عرفوا هوميروس وإلياذته، فلماذا أغفل العرب ترجمة وتعريب إلياذة هوميروس على الرغم من شهرتها الواسعة؟

---

194 طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص: 83.
195 غوتاس، ديمتري، **الفكر اليوناني والثقافة العربية**، ص: 35.
196المرجع السابق: ص: 39.
197 طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص: 83.

على الرغم من أنّ العرب كانوا من أحرص الأقوام على علوم الأدب وأشدهم حفظاً للشعر وأكثرهم شغفاً بالنظم، فقد يصيبك العجب لبقاء الإلياذة محجوبة عنهم وهي منتشرة بين قبائل الأرض ومنظومة بلغة سامية كلغتهم يتناشدها الأدباء المقيمون بينهم وفي أرضهم في مقر الخلافة العباسية، ونجد أنّ سبب الإغفال يرجع إلى مرجعيتهم الدينية، وصعوبة فهم اليونانية على العرب وعجز النّقلة عن نظم الشعر العربي.[198]

يرى إحسان عباس أنّ العرب لم يقوموا بترجمة الشعر اليوناني ولم يتأثر أدبهم بذلك الشع، و ذلك لأنّ العرب كانوا يرون أنّ لهم في شؤون الشعر والبلاغة والفصاحة تفوقاً كبيراً يميزهم عن سائر الأمم والشعوب، سواء أكان لهذا الشعور ما يسوغه ويبرره أم لا، وهم لذلك لم يشعروا أنهم بحاجة إلى أخذ أو استلهام تراث الأمم الأخرى، وأهم ما في ذلك أنّ الأدب اليوناني مهما كانت طبيعته ملحميا بطولياً أو مسرحيا أو غنائياً، كان يتكئ في بنيته الأساسية على تراث وثني، وهو ما يتعارض والتوحيد، ولهذا لم يكن بالإمكان ترجمته، وإن تمّ ذلك فلا بدّ من تحويره ليتفق وروح التوحيد.[199]

وهذا ما لاحظه أيضاً جرجي زيدان من أنَّ العرب على الرغم من كثرة ما نقلوه عن اليونان لم يلجأوا إلى شيء من كتبهم التاريخية أو الأدبية أو شيء من الشعر، في مقابل أنهم قاموا بنقل ما يقابلها عند الفرس والهنود، ولكنهم لم ينقلوا لا إلياذة هوميروس ولا اوديسته، والسبب برأيه أنّ أكثر ما بعث المسلمين على النقل هو اهتمامهم ورغبتهم في نقل علوم الفلسفة والطب والنجوم والمنطق، ولا شك أنّ من أسباب التي منعتهم من نقل وترجمة الإلياذة إلى العربية هو ذكر الآلهة والأصنام فيها، ولكن الشاهنامة أيضا فيها كثير من ذلك، لكنهم لم يمتنعوا عن نقلها ولكن الترجمة ضاعت.[200]

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ عصر الترجمة قد واكب ظهور الشعوبية التي كانت تعيب على العرب تخلفهم في مختلف الميادين، فلم يرغب هؤلاء العرب في أن يظهروا رغبتهم في معرفة ما لدى الأمم الأخرى من أدب، فإنّ مثل هذا الإقرار يسلبهم أبرز أنواع التفوق وهو المجال الأدبي.[201]

---

198 البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص: 63.

199 عباس، إحسان، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1993م، ص25.

200 زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، مطبعة الهلال، القاهرة، 1930م، ج2، ص: 35.

201 عباس، إحسان، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، ص: 26.

ولا بدّ هنا من الوقوف عند بعض مواقف النقاد والشعراء في عصر الترجمة ولعلّ من أبرزهم **الجاحظ** وهو من أبرز الأدباء والنقاد في عصره، لذلك لابدّ من الوقوف عند رأيه في ترجمة الشعر.

فالجاحظ وفي كتابه الحيوان يقرر صعوبة ترجمة الشعر،" والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب.[202]

وفي الواقع أنّ مثل هذا القرار يعدّ صواباً لكنه مع ذلك شديد الخطورة، من حيث إنه يبعد الناس عن ترجمة الشعر إلى العربية أو يجعل أية محاولة قليلة الجدوى، وبقي هذا الرأي حياً على الزمن، حتى ردده أبو سليمان المنطقي في (القرن الرابع) حين قال: " ومعلوم أنّ أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل، وجميل معانيه يتداخلها الخلل عند تغيير ديباجته".[203]

ولا يتوقف الجاحظ عند هذا الرأي من ترجمة الشعر، بل يزيد عليه بأنّ " فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب".[204]

يرى إحسان عباس أنّ هذا الحسم في موقف الجاحظ، لا يصدر إلا عن اطمئنان من نفسه إلى معرفة واسعة بعدّة لغات في عصره، ثم إنّ قصر "فضيلة الشعر على العرب" أمر داخل فيما أصبح يسمى المميزات الفارقة لكل أمة على حدة، فهذا التصريح للجاحظ يعتبر بمثابة حجاب دون شعر الأمم الأخرى، ويبدو أنه حمل في ذاته الشعور بالاستعلاء، وتثبيطاً لمن حاول أن يعرف ما لدى تلك الأمم من شعر.[205]

فموقف الجاحظ يدلّ على اعتداد كبير بالعرب وشعرهم ولغتهم، وربما كان هذا سببا يبعدهم عن التواضع والاستفادة من آداب الحضارات الأخرى.

أما **الفارابي** فكانت في أحكامه نظرة موضوعية عقلانية مقارنة، فهو لم يقف عند أشعار العرب واليونان فقط، بل عند أشعار كثير من الأمم، فتوصل إلى أنّ العرب يهتمون بنهايات الأبيات أكثر من غيرهم من الأمم الأخرى، وأنهم لا يجعلون التلحين والنغم جزءاً من الشعر نفسه، على عكس الأمم الأخرى، كما قارن الفارابي بين الشعر العربي والشعر اليوناني، فوجد كلاً منهما قائما على وحدات عرفت عند العرب بالأسباب والأوتاد ،وعند اليونانيين بالمقاطع والأرجل، وقد

---

202 الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، (تحقيق: عبد السلام هارون)، مطبعة مصطفى البابي، مصر، ط2، 1965م، ج1، ص: 75.

203عباس، إحسان، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، ص: 26.

204الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، ص:75.

205 عباس، إحسان، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، ص: 27.

عددّ الفارابي من أنواع الشعر اليوناني ثلاثة عشر نوعاً منها الطراغوذيا وديثرمبي وقوموذيا وإيامبو وأفيقي (Epic) وريطوري وغيرها وعرّف كل نوع منها.[206]

ويدلّ ذلك على معرفة الفارابي الواسعة بالأدب اليوناني وتعمقه به.

أما البيروني والذي كان شغوفاً بإجراء المقارنات بين الهنود واليونان والعرب، وهو لم يتحدث عن قواعد الشعر وأصول البلاغة، إنما كانت وقفته عند علم العروض، ونجده قد انطلق إلى جذور وأصل الأدب اليوناني لا إلى الأدب وحسب، وأعني بذلك الأسطورة اليونانية نفسها والتي تجنبها كثير من الأدباء لأنها قد تتعارض والإيمان بالتوحيد، لكن ما يلاحظ بالرغم من اطلاع البيروني على الأدب اليوناني والهندي وأساطيرهما، إلا أنه لم يسخر حكمة اليونان في خدمة التوحيد.[207]

فالبيروني من المفكرين القلائل الذين حاولوا الغوص في جذور الأدب اليوناني واكتشاف أسراره.

أما الشهرستاني فقد خالف كل ماقيل من أنّ الشعر اليوناني لا يعتمد على وزن، وأنّ الوزن ليس ركنا في الشعر عندهم، بل الركن في الشعر لإيراد المقدمات المخيلة فحسب، ثم قد يكون الوزن والقافية معنيين في التخييل، وإذا ما انتقلنا إلى ابن سينا الطبيب والفيلسوف نجد ما أورده في كتابه "الشفاء" عن الشعر والخطابة أصبح يعتبر من أهم مرجع الدارسين الذين يهتمون بالثقافة اليونانية، وعلى ذلك الكتاب اتكأ ابن الأثير وهو يحاوره، والذي قال فيه ابن الأثير كأنه يخاطب بعض اليونان وكل الذي ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئاً، وواضح أنّ ابن الأثير لم يدرك أنّ ابن سينا يعرض كتابا يونانياً، وأنه لا ينشىء قولا في الشعر من عند نفسه.[208]

مما سبق نستطيع القول: إنّ الأدباء والنقاد العرب اطلعوا على الأدب اليوناني وغيره من الآداب ، ولكنّ الأمر لم يتعدّ مجرد الاطلاع، فهم لم يترجموا الآثار الأدبية الكبرى في الأدب اليوناني، ولكنهم وعند ترجمتهم لكتاب فن الشعر وما ورد فيه من شواهد شعرية هيأ لهم فرصة الاطلاع على الشعر الملحمي اليوناني، والذي في كثير من الأحيان عجزوا عن فهم ما فيه من مصطلحات وبالتالي لم يستفيدوا منه كثيرا، كما أنهم كانوا حريصين على الفصل بين أدب الحكمة وبين الشعر في أثناء ترجمتهم للكتب اليونانية، فهم لم يترجموا الشعر اليوناني إلا لأنه جزء من

---

[206] المرجع السابق، ص:30-31.
[207] المرجع السابق، ص: 39-40.
[208] المرجع السابق، ص:41.

الحكم اليونانية، فالعرب عرفوا مكانة الشعر اليوناني عن طريق كتاب أرسطو، ومع ذلك لم نشهد اختراقا وتعمقا في هذا الأدب، لذلك يمكن القول أن معرفتهم بالأدب اليوناني كانت معرفة عابرة لكنها معرفة دقيقة وعميقة لارتباطها باهتمامات العرب في الحكمة والفلسفة، وهم لم يدققوا النظر كثيرا في هذا الأدب ربما لاعتزازهم بعروبتهم وأدبهم والإيمان بالتوحيد ، وهذا ما شهدناه عند الجاحظ وابن سينا والفارابي وغيرهم، فكان كانت عائقا أما طرقهم لباب الأدب اليوناني المليء بالأساطير والخرافات والذي يتعارض مع معتقداتهم.

**ثانيا: الملحمة في الأدب العربي القديم من منظوري الرفض والتأييد (النفي والتأييد)**

ذهب كثير من الباحثين إلى أنّ العرب لم يعرفوا فن الملحمة ولم يكتبوه، وردّوا ذلك لأسباب عديدة، منها أنّ الشعر العربي غنائي ذاتي، أو لأنهم لم يطلعوا على نماذج الشعر الملحمي عند الشعوب الأخرى، وبعد اطّلاع هؤلاء الباحثين على نماذج الشعر العربي وجدوا أنّ الخصائص الفنية للشعر الملحمي لا تتوافق والشعر العربي من الشعر الجاهلي إلى الحديث.

وربما كانت هذه الأحكام قاسية أو غير دقيقة، فمن غير الممكن أن نطلق مثل هذه الأحكام على شعر امتدّ لقرون عديدة، ولاسيما أنّ التراث الأدبي العربي قد ضاع معظمه لأسباب كثيرة منها عدم التدوين والاعتماد على المشافهة.

لذلك نجد بعض الباحثين الذي لم يتوقفوا عن إطلاق أحكامهم في مختلف العصور، فتعددت الآراء وتنوعت الأسباب ومن هؤلاء عبد السلام كفافي الذي يرى أنّ تراث الشعر الجاهلي لم يعرف أدبا ملحميا بالمعنى المعروف لهذا المصطلح، فعلى الرغم من أنّ الجزيرة العربية كانت حافلة بالأحداث والصراعات بين القبائل وتمخض عن تلك الصراعات بطولات أسطورية، وكان للعرب عقائدهم وأساطيرهم، لكن ومع ذلك كله لم ينبثق عنه شعر ملحمي.

ويذهب كفافي إلى أنّ طبيعة اللغة العربية في جاهليتها لم تعرف شعراً قصصياً لا من النوع الملحمي ولا من أي نوع آخر من القصة الشعرية، كما أنّ القصيدة العربية منذ نشأتها موحدة القافية، فكان هذا سببا يحول دون انطلاق الشاعر إلى نظم المطولات، ويتابع كفافي أنه حتى الفتوحات الإسلامية لم يتمخض عنها ظهور شعر ملحمي، لأنّ هذه الفتوحات اتخذت طابعا دينيا

وكان هدفها نشر الإسلام، ولذلك فإن العصور الجاهلية لم تشهد ظهور شعر ملحمي، ولم تعرف اللغة العربية الشعر الملحمي إلا تلك الملاحم الشعبية التي ظهرت في عصور متأخرة، ولم تكن اللغة العربية الفصحى لغة لها.[209]

أما أحمد الشايب فيقول: إنه ليس من شك في خلو الشعر العربي من القصص والتمثيل، فليس للجاهليين إلياذة ولا شاهنامه، فمادة القصص توافرت للأقدمين من عرب الجاهلية لكثرة أيامهم الداخلية والخارجية، وتوالي أسفارهم وشيوع الأساطير والخرافات بينهم، ولكن الشاعر أو هومير العرب لم يوجد، بدليل أنّ هذه المادة الجاهلية نفسها أوجدت القصص بعد الإسلام وكان خليطاً من النثر والنظم.[210]

وتذهب الباحثة هدى لوشن قائلة "وقد توافرت للجاهليين أسواق للخطابة والشعر بالإضافة إلى البطولات والحروب والغزوات والمغامرات، ومع ذلك لم يقم لهم فن ملحمي بقوالبه المعروفة.[211]

وفي موضع آخر تؤكد الباحثة أنّ نرجسية الشاعر العربي الجاهلي هي السبب وراء عدم وجود ملامح ملحمية في الشعر العربي تقول: " لم تنتج الجاهلية والأدب العربي جملة شعرا ملحميا متكاملا إنّ سرّ ذلك ليكمن في نرجسية الشاعر الجاهلي.[212]

أما الزيات فيرى أنّ العرب لم يعرفوا هذا الفن يقول،" فأما الملاحم النظمية الفصيحة أو الشعر القصصي فلا شك أن العرب ليسوا في شيء منه وإن قلّ، لأن مزاولته تقتضي الرواية والفكرة، والعرب أهل بديهة وارتجال، ويطلب معرفة طبائع الناس وأحوالهم، ونجدهم قد شغلوا بأنفسهم عن النظر فيمن سواهم، ويفتقر إلى التحليل والتطويل وهم أشدّ الناس إيجازاً في القول وأقلهم تعمقاً للبحث.[213]

ويؤكد الطاهر مكي أننا إذا أردنا الوصول إلى ملاحم عربية كتلك التي عند اليونان، فالعربية لم تعرف هذا النوع من الشعر، وهذا ليس انتقاصاً في عبقريتها ذلك أن الأدب في أنواعه وأساليبه وموسيقاه لا ينسخ، وإنما يجري أصيلا لما يعتمل في أعماق أهله، في صراعهم مع

---

[209] كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، ص: 267.
[210] الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، ص: 313.
[211] لوشن، نور الهدى، **وقفة مع الأدب الملحمي**، جامعة الشارقة، 2006، ص:14.
[212] المرجع السابق، ص: 48-49.
[213] الزيات، أحمد حسن، **في أصول الأدب**، ص:238.

أنفسهم، ويكون متأثرا ببيئتهم وثقافتهم وعقائدهم، ولا يستطيع أحد القول بأن العرب هم اليونان أو قريبين منهم.[214]

أما سليمان البستاني الذي عرّب إلياذة هوميروس، وهو أهم من بحث في هذا الموضوع في عصره فموقفه كان موقفا حذراً ولم يتخذ حكماً قطعياً فيقول: فلا سبيل إذاً للزعم بوجود ملاحم عربية على نحو ما هو معروف عند الإفرنج، ولكن يمكننا القول: إنّ للجاهليين نوعٌ آخر من الشعر القصصي مما يندر وجوده في سائر اللغات وذلك ما يمكن أن نلاحظه في الملاحم القصيرة التي قيلت في حوادث مخصوصة.[215]

وذلك باختصار لأنّ العرب في العصر الجاهلي لم ينظموا الملاحم الطويلة المحكمة العرى، على الرغم من توقد القرائح وتوفر معدات الفصاحة في اللغة، لأنّ ذلك النسق في النظم لم يكن في طبعهم فلم يتخطوا إلى ما وراء الطبيعة وكانوا ومع عبادتهم للأصنام يميلون إلى التوحيد.[216]

فالبستاني لم يكن يميل إلى نفي وجود الملحمة ميلا كاملا ولا إلى وجودها في الأدب العربي، وبذل في سبيل ذلك جهدا كبيرا لإثبات قدرة اللغة العربية على استيعاب فن الملحمة، محاولا الرد على المزاعم التي تنفي وجودها، وتحمل اللغة العربية مسؤولية غياب النص الملحمي، وفي النهاية حكم بأنّ مجموع ما قاله الجاهليون لا يتعدّ أن يكون شعرا قصصيا، أو مقطوعات متفرقة هنا أو هناك وهي لا ترقى أن تكون فناً ملحمياً متكاملاً.

أما فائز ترحيني فيرى أنّه من الغريب ألّا نجد في الأدب العربي على عراقته وازدهاره ومشاركة أجيال وأجناس في بناء صروحه، ملحمة شعرية تخلد مجد العرب، على نحو ما نجد لدى أمم كثيرة ونخص بالذكر أمة الفرس التي داخلت الحياة العربية قبل الإسلام وبعده، مع ذلك لم ينظم العرب على غرار شاهنامه الفردوسي.[217]

أما أمّة اليونان فلم تكن أيضا بمعزل عن العرب في جاهليتهم ولا في إسلامهم بعد أن ترجمت كتب الفلسفة والرياضيات إلى اللغة العربية، وكأنما كان هؤلاء القوم مغلقين على الفن

---

[214] مكي، الطاهر أحمد، **الأدب المقارن**، ص: 456.
[215] البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص: 171.
[216] المرجع السابق: ص: 172.
[217] ترحيني، فائز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ص:58.

الملحمي تمام الإغلاق، وليس يكفي أن يكونوا قد سمعوا باسم هوميروس حتى يكون الفن الملحمي قد أصبح مفهوما لديهم، لذلك يمكن القول: أنّ العرب كانوا يجهلون الملحمة كفن شعري مستقل.[218]

**وكما كان هناك مواقف معارضة لوجود الملحمة في الأدب العربي، كان لبعض الباحثين موقف مؤيد لوجود الملحمة** في الأدب العربي أو على الأقل لوجود ملامح لها، فهم لم ينفوا وجودها وعملوا على إثبات وجود ملامح ملحمية في الشعر العربي، فالبستاني اعتبر سفر سيدنا أيوب ملحمة عربية، في قوله،" إذا كانت الأدلّة المؤدية إلى أنّ أيوب كان عربياً صحيحةً، ولا أخالها بعيدة الاحتمال كان ذلك السفر البديع المحفوظ في التوراة، ملحمة عربية أصيلة متقدمة بوضعها على ملاحم اليونان والرومان".[219]

أما طه حسين فيردّ على الذين ينكرون وجود شعر قصصي في الأدب العربي، يقول: "يزعم خصوم الأدب أنّ الشعر العربي فقير بالنسبة للشعر الأجنبي، فهو لا يحتوي شعراً قصصياً كما كان عند اليونان، وهذا غريب، فلست واثقاً كل الثقة من أن الأدب العربي يخلو حقيقة من القصص، وأخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصي عند العرب إنما جحدوه لأنهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصي".[220]

يتابع طه حسين: "إنّ الذين يقرأون الشعر الجاهلي والشعر الأموي كشعر جرير والفرزدق يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي موجودة في الشعر العربي، فأهم ما يمتاز به هذا الشعر القصصي أن الفتى يفنى، وأن هذا الشعر هو انعكاس لحياة الجماعة، وأستطيع أن أؤكد لكم أننا لم نعرف شعراً يصور الأمة أصدق تصوير كالشعر العربي، فإذا لم توجد عندنا "إلياذة" أو "أوديسة" فليس من شك أنّ ما أدته الإلياذة والأويسة قد أداه الشعر القديم في تصوير الحياة الاجتماعية وحياة الأبطال".[221]

وذهب عبد الحميد يونس إلى أنّ الذين ينفون وجود الملحمة ينطلقون من موقف عنصري: يقول" نرى لزاما علينا أن نسجل ما كان يشاع في أوساطنا العلمية من افتقار الأدب العربي إلى الملحمة، مرددين أقوال بعض الفلاسفة وعلى رأسهم الفيلسوف الفرنسي إرنست رينان (1823-1892)، الذي ذهب إلى أن العقلية العربية تنزع بفطرتها إلى التجريد، وتعجز عن التجسيم

---

[218] المرجع السابق، ص: 58.
[219] البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص: 167.
[220] حسين، طه، **من حديث الشعر والنثر**، دار المعارف، مصر، 1953م، ص15.
[221] المرجع السابق: ص 16.

والتشخيص، وأنّ الأدب العربي، نتيجة لهذه النظرة لم يعرف الأسطورة، ولم يبدع القصة والدراما.[222]

لقد مرّت المجتمعات العربية كغيرها من المجتمعات بالفكر الأسطوري بدعامتيه اللتين استهدفتا التفسير وتقوية الروح المعنوية وما أكثر النصوص والروايات التي حفظت المعتقدات والطقوس الجاهلية، كما أن الذهنية العربية تشترك مع غيرها من الذهنيات الإنسانية في طريقة التفكير وفي الإنتاج المعرفي، ولم يكن العرب بدعا بين الشعوب الإنسانية، فقد مروا بطور الفكر الذي يميل إلى التجسيم والتشخيص وضروب من الطقوس المتوسلة بالتمثيل، وبرز البطل الملحمي في أكثر من بيئة من بيئات العرب وفي أكثر من مرحلة من مراحل تاريخهم.

فالأدب العربي القديم لم يعرف الملحمة التي عرفناها في الآداب الغربية والتي كانت تزدحم بالشعر القصصي الحربي، وكان هذا أهم ما يميز هذه الملاحم الغربية الكبرى، ومن الخطأ أن نقول إنّ العرب لم يعرفوا الملحمة في ماضيهم البعيد ولكن يمكننا القول إنّ العرب عرفوا ملاحم تناسب بيئتهم وطبيعتهم فالعرب عرفوا حروبا كبيرة كداحس والغبراء ، فنقلوا أحداث هذه الحروب التاريخية في أشعارهم ، وما قيل في هذه الحروب من أشعار هو أجدر أن يوصف بالملحمة العربية، هذه الملاحم التي امتلأت بحوادث ثورتهم وحربهم على الظلم والغدر والتي بقيت مشتعلة لسنوات طويلة كحرب البسوس، وتجلت هذه الحروب في صور فتوحات إسلامية فيما بعد في حروبهم خارج أرضهم.

## 1.7 الملاحم وإشكالية وجودها في السرد العربي القديم (السير الشعبية والمقامات):

كان السرد العربي القديم جزءا من الأصول السردية الشفاهية، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة، وعندما عُرف التدوين، والذي تأخر ظهوره على نشأة السرديات لم يقم أصحاب التدوين بتوين إلا آخر صورة لهذا السرد، الأمر الذي يدلّ أن المدونات ما هي إلا انعكاس للمرحلة الأخيرة التي كان عليها المروي قبل تدوينه، وقد نشأت الأنواع القصصية السردية العربية الكبرى،

---

[222] يونس، عبد الحميد، **الميثولوجيا والتراث الشعبي**، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، الكويت، 1976، ص:80.

كالحكاية الخرافية والسيرة والمقامة على موروث إخباري، فقد تشكلت السيرة أول الأمر من الأخبار الخاصة بالرسول وحياته، أما المقامة، فقد استلهمت أخبار الشطار والعيّارين والظرفاء، وتعتبر الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية والمقامة من الأنواع الأدبية التي تهيأت لها الظروف، لتكون أظهر الأنواع الأدبية والأشكال القصصية في الأدب العربي القديم.[223]

**أولا: السير الشعبية**

لم يعرف الأدب العربي من فنون الشعر غير فن واحد هو (الشعر الغنائي)، أي أنه عرف شعر القصائد ولم يعرف فن الملاحم أو الفن التمثيلي، وإن يكن فإنّ الأدب الشعبي قد كان أكثر تنوعا وأوسع آفاقا من الأدب الفني الذي ظلّ مقيداً في الحدود التي رسمها أدب الجزيرة العربية منذ العصر الجاهلي، ثم ومع ظهور الإسلام إلى أقطار وأقاليم مترامية خارج حدود الجزيرة العربية، ونظرا لاختلاف بيئات تلك الشعوب وحاجاتها النفسية في الشام ومصر والعراق، بدأت أقوام هذه الشعوب تخلق لنفسها ملاحم شعبية لم تنتسب لشاعر معين، وكان يشترك في صياغتها الشاعر والمنشد والعازف على الربابة، وبفضل هؤلاء الشعراء الشعبيين المجهولين وصل لنا هذا الإرث الشعبي الذي ينمن أن نطلق عليه ملاحم شعبية ، ومن أشهر هذه الملاحم: ملحمة عنترة وملحمة أبي زيد الهلالي، وملحمة الظاهر بيبرس، وقد تمتعت هذه الملاحم بشهرة كبيرة كتلك التي اكتسبت شهرة عالمية مثل قصص ألف ليلة وليلة.[224]

ومن الشائع أنّ الأدب العربي لم يعرف الشعر الملحمي إلا من خلال نصوصٍ وردت في بعض المصادر القديمة، حيث يُبنى على هذه القصائد أنّ الأدب العربي عرف الملحمة، وفي الوقت نفسه نستطيع القول أنّ الأدب الشعبي العربي عرف ملاحم وسيراً كان من طبيعتها أن تجمع في أسلوبها بين الشعر والنثر، وأن تدور على أبطال تاريخيين تصورهم وهم يتحلون بقدرات خارقة، ويعتبر الخيال جزءا منها فيختلط فيها الخيال بالتاريخ، و من أهم سماتها أنها تمتاز بالطول فقد تقع السيرة في مجلدات عدة ولا يعرف مؤلفوها، مثل سيرة عنترة بن شداد، وسيرة بن ذي يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة.[225]

سبق وذكرنا بأنّ العرب لم يعرفوا الفن الملحمي كفن مستقل، وتعددت في ذلك الأسباب كاعتداد العرب الجاهليين بتراثهم، وعدم اطلاعهم على الآداب عند الأمم الأخرى، وفي العصور اللاحقة وعلى الرغم من الانفتاح الذي عاشه العرب في العصر العباسي والاطلاع على آداب

---

[223] إبراهيم، عبد الله، **السردية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م، ص:17.
[224] مندور، محمد، **فن الشعر**، ص: 67.
[225] مصطفى، فائق، عبد الرضا علي، **في النقد الأدبي الحديث**، ص: 116.

وعلوم الأمم الأخرى، وازدهار الترجمة، ومع ذلك لم يترجموا الملاحم اليونانية لما تزخر به من قيم وثنية وصراعات بين البشر والآلهة، وهو ما يتنافى مع عقيدتهم، وفي الوقت ذاته نجد بعض الأصوات التي قالت بوجود السير الشعبية والتي يمكن مقارنتها بالملاحم.

يؤكد بعض الباحثين في التراث الشعبي والفلكلور، أنّ تلك السير الشعبية العربية، هي بالتعريف المنهجي ملاحم بملامح وسمات عربية، إلا أننا نجد بعض الباحثين الذين يتعالون على هذه السير ويعتبرونها أدبا شعبيا لا يستحق المقارنة مع الفضاء الملحمي، ويخلص آخرون عن تأصيل السير الشعبية وربطها بالملحمة إلى أنه من الخطأ محاكمة السيرة العربية بمعايير غربية، وأنّ لكل مجتمع فنه وهويته الخاصة التي تنتج حكاياته وملاحمه، ولا سيما أنّ الفن الشعبي ينتج من التجربة الشعبية للمجتمع، ولا يمكن إخضاعه لقوالب جاهزة مسبقا، فمن غير الممكن قياس ما أنتجه المجتمع اليوناني ومن بعده الأوروبي من ملاحم، على السير الشعبية التي أنتجها العرب فلكل مجتمع قيمه.[226]

لذلك نجد أنّ موسى سليمان يدرجها ضمن " الأدب الشعبي"، ويتحدث عبد الحميد يونس في كتابه " الحكاية الشعبية" عن أنواع السير الشعبية، أما عبد الحكيم شوقي فإنه لا يستعمل السيرة الشعبية إلا مقرونة بالملحمة في كتابه "السير والملاحم الشعبية"، وتصنفها نبيلة إبراهيم ضمن القصص البطولي.

وربما يعود هذا الاضطراب في التسمية إلى الجدل الواسع حول وجود الملاحم العربية في الأدب العربي، والآراء التي يذهب بعضها إلى أنه لا يوجد في الموروث العربي أي شكل من أشكال الملاحم، ومنهم من يذهب إلى أنّ السيرة الشعبية هي ملحمة العرب.

وكان من نتائج هذا الاضطراب الاصطلاحي، اضطرابات أخرى على صعيد تحديد ماهية السيرة الشعبية، فبعضهم من ذهب إلى أنّ السيرة الشعبية قامت مقام الملحمة الأوروبية أو الهندية أو البابلية لأن غلبة الفكر الأسطوري والواقع غير المنطقي يجعلها بعيدة عن التماس بالحياة العامة للأقوام.[227]

وبعضهم من يرى أنها قصة طويلة دونت، وأصبحت من التراث الذي جمد على الحال التي دوّن عليها، فسيرة عنترة تعدّ ملحمة من الملاحم العالمية، وهي كتاب جامع للمعارف وسجل

---

[226] لحبيب، محمد، **السيرة الشعبية الهوية المحكية**، مجلة الخليج، العدد 18، ديسمبر، 2018م.
[227] يقطين، سعيد، **الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص:100.

لمآثر العرب في العصر الجاهلي، أما سيرة سيف بن ذي يزن فهي محاولة روائية تعكس موقف الحبشة من الحرب الصليبية.[228]

فمن الملاحظ مدى التداخل بين السيرة والملحمة، فكلتاهما موضوعهما الجوهري هو الحروب والأحداث الجلل من حصارات وهجرات وخوارق وبطولات وفروسية، وقد يجيء الاختلاف الوحيد بين السيرة والملحمة في الصياغة، فبينما تجنح لغة السيرة إلى الرواية وضوابطها التي تسرد بالحكي القصصي أو الروائي النثري، دون أن يخلو من الشعر وإنشاده، وهو ما يخالف الملحمة التي قوامها الشعر الغنائي أو الإنشادي، دون أن يخلو الأمر من حيث الصياغة اللغوية الروائية. فالسيرة الشعبية سيرة أنساب قبيلة أو عشيرة أو عائلة حاكمة، مثلما هو الحال بالنسبة للإلياذة، أما الملحمة فهي قصة شعرية طويلة، ذات اهتمامات بطولية، وقد تكون مدونة أو شفاهية، أوقد تجمع بين الخصيصتين، مثلما هو الحال بالنسبة لسيرنا الملحمية العربية: الملك سيف، بني هلال، الزير سالم.[229]

والسير الشعبية وإن لم تبلغ درجة سامية في فن الملحمة وآدابها، إلا أنها تقوم مثل الملاحم على تمجيد البطولة والتغني بذكر الوقائع وصفات الرجولة والشجاعة، ومما لا شك فيه أن تلك الحوادث المتشابكة وتلم الوقائع التي تؤلف موضوع هذه الحكايات البطولية لو أتيح لها شاعر عربي مرهف الشعور عميق الخيال يعرف كيف يصل بين أجزائها المتقطعة لكان للعرب ملاحم لا تقل شأنا وخلودا عن الملاحم العالمية.[230]

والاختلاف بينهما لا يعدو أن يكون لغوياً متصلاً بالصياغة المتداخلة بين النثر والشعر، بالإضافة إلى بعض الفروق من حيث إنّ السيرة تهتم بالأنساب والبنية القرابية، بينما نجد اهتمامات الملحمة تتجه للحرب وشعر البطولة.[231]

فالسير الشعبية والملاحم تتشابه في أنها شديدة الطول، واختلاط الأحداث التاريخية التي الخرافات والأساطير والمعجزات حسا ملحميا، بالإضافة إلى الشخصيات البطولية التي تتصف بالشجاعة الخارقة، حيث إنّ الملحمة عمل شعري خالص، أما السيرة فعمل نثري مرصع بالشعر، وفي كلٍ من السيرة والملحمة يكون البطل شخصية تاريخية سواء أكانت حقيقية أو أسطورية،

---

228 المرجع السابق، ص:101.
229 عبد الحكيم، شوقي، **السير والملاحم الشعبية**، ص: 8.
230 سليمان، موسى، **الأدب القصصي عند العرب**، دار الكتاب، بيروت، 1950، ص:80.
231 عبد الحكيم، شوقي، **السير والملاحم الشعبية**، ص: 10.

ويكون لهذه الشخصية دور تاريخي قومي، لكننا نجد أنّ السيرة تتناول حياة البطل بكاملها، أما الملحمة فتتناول حدثاً واحداً أو ًمرحلةً واحدة من مراحل حياة البطل.

في الواقع إننا لا نستطيع أن نعتبر السيرة الشعبية ملحمة بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، على الرغم من المحاولات العديدة لعدد من الباحثين الذين عمدوا إلى تسمية السير الشعبية بالملاحم، وكذلك محاولاتهم تقريبها إلى الملاحم الغربية، فصحيح أننا نلحظ عناصر مشتركة بين الملحمة والسيرة الشعبية، إلا أن بينهما اختلافا كبيرا، فالسيرة فن أوسع بكثير من الملحمة، فالسيرة الشعبية هي الشكل الأول للملحمة وهي كل والملحمة جزء منها.

**فالسيرة لغةً:** من سَيرَ، السَّيْرُ: الذهاب، سار يسير سيرا ومسيرا وسيرورةً، سار القوم سيرا ومسيراً، والاسم من كل ذلك السَّيرَةُ، أنه لحسن السيرة، والسَّيْرَة السنّة: وقد سارت وسِرْتُها، والسَّيرَةُ: الطريقة، يقال سار بهم سيرة حسنة، والسَّيَرةُ أيضاً: الهَيْئَةُ وفي التنزيل سنعيدها سيرتها الأولى، وسَيَّرَ سِيرَةً: حَدَّثَ لأحاديث الأوائل. [232]

أما السيرة بدلالتها **الاصطلاحية** في الموروث الثقافي العربي والديني، تحيل على الترجمة المأثورة لحياة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، فارتبطت السيرة دلاليا في نشأتها الأولى بتاريخ الرسول، صلى الله عليه وسلم العسكري وغزواته ضد المشركين لنشر الدعوة الإسلامية، ولذا فقد اقترنت دلالة هذه الكلمة بالمغازي التي تحيل على غزوات الرسول الكريم.[233]

ثم توسع مفهوم السيرة تبعاً لتنوّع الأشكال التي تنضوي تخت هذا النوع من القصص، فكانت "السيرة الشعبية "تدل على الأعمال السردية الطويلة، وتكون سماتها الفنية متشابهة وأهدافها متماثلة، و"السيرة الذاتية" التي تكشف عن جوانب من الحياة الشخصية، وغيرها من أشكال السير.

**والسيرة الشعبية:** هي فنّ مستقلّ بذاته له قواعده وأصوله، وله بناؤه الفني الخاص به، وله أهدافه الفنية والاجتماعية والسياسية التي استقلّ بها وتميّز، ولا نستطيع أن ندرجها ضمن الآداب الشعبية الأخرى التي وجدت عند الشعوب، فلا يمكن إدراجها ضمن الحكايات الشعبية الخرافية، والحكايات الشعبية الخاصة بالبطولة، فهي وإن حملت كثير من ملامحها إلا أنها تتميز

---

232 ابن منظور، لسان العرب، م3، مادة (سير).

233 الكعبي، ضياء الدين، **السرد العربي القديم، (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م، ص: 155.

بمنهج خاص بها يفردها عن الانضواء تحت لواء الأدب الشعبي العام، ويجعل لها خصوصية مفردة بذاتها.[234]

يعرفها كمال الدين حسن بعد أم جمع بين مصطلحي السيرة الشعبية والملحمة، بأنها أشبه بالتاريخ الجمعي أو القومي وتحكي طورا تاليا للطور الأسطوري، وتؤكد مزايا الجماعة ومحامدها وأمجادها وأبطالها، وتصور وقائعها مع غيرها ونزعاتها إلى الاتحاد بالجماعات الأخرى التي تشترك معها في أصل واحد من ناحية النسب.[235]

إنّ ارتباط مفهوم السيرة بالشعبي جعل للسيرة الشعبية محوراً خاصاً بها فهي تجمع بين قطبين مهمين، التاريخية والقصّ الشعبي بأخيلته وفنونه السردية والشعرية الخاصة به.[236]

وذهب البعض إلى أنّ الأدب الملحمي العربي هو مجموع ما يعرف في البيئات الثقافية باسم السير، وهي خطاب أدبي سردي مجهول المؤلف متواتر بالرواية الشفاهية عبر الأجيال، يُحكى بطريقة سردية قصة الماضي الجميل للأمة العربية من خلال سردها لحياة البطل والتغني بمآثره البطولية، والسيرة الشعبية بهذا المعنى هي المصطلح المعادل للمصطلح الأدبي العالمي للملحمة الشفاهية، "oral Epic."[237]

فمصطلح السيرة الشعبية يدلُّ على مجموعة من الأعمال الروائية ذات سمات فنية متشابهة، وذات أهداف فنية متماثلة، وتنتمي إلى مرويات العامة الذي جعلها تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي تُعنى إجمالاً بأخبار الخاصة، وهي بناء تاريخي عربي خالص.[238]

ويمكننا القول إنّ السير الشعبية هي أعمال نثرية عربية تأخذ القالب الروائي، وتقدم في كل عمل من أعمالها علاجا لمرحلة من مراحل تاريخ أمتنا في صراعها مع الغرب حول النفوذ في منطقة الشرق الأوسط، ذلك الصراع الذي بدأ بحرب العرب والروم، وامتدّ في حروب الصليبيين، ثم تأكد في المغامرات الاستعمارية الغربية.[239]

---

[234] خورشيد، فاروق، **أدب السيرة الشعبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1994م، ص:44.

[235] حسن، كمال الدين، **دراسات في الأدب الشعبي**، جامعة القاهرة، 2001م، ص: 13.

[236] ذياب، صفاء، **تمثلات العجيب في السيرة الشعبية**، دار صفحات، سوريا، 2015 م، ص: 23.

[237] النجار، محمد رجب، **الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م، ص54.

[238] إبراهيم، عبد الله، **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008م، ص:247.

[239] خورشيد، فاروق، **الموروث الشعبي**، دار الشروق، القاهرة، 1992 م، ص:141م.

تشكل السيرة الشعبية محوراً هاماً من محاور السرد العربي القديم، وتكمن أهميتها في كونها نصاً جامعاً لعدد من الأنواع الأدبية سردية وشعرية، فتختلط فيها الحكاية الخرافية والحكاية الشعرية وغيرها من الفنون الأدبية، لهذا كان لها دور كبير في تمثيل الرؤية الشعبية للقصص البطولي من جهة، والبنية الثقافية للمجتمعات التي رويت فيها، والخلفيات الثقافية للرواة أنفسهم من جهة أخرى.[240]

فالسير الشعبية تنتمي إلى مرويات العامة، وهذا الانتماء، هو الذي جعلها تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي كانت تُعنى، إجمالا، بأخبار الخاصة، الأمر الذي أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات تدوينا ووصفًا.[241]

**وعن أهمية السير الشعبية:** تبرز من كونها تعتبر امتداداً متتالياً لتاريخ الشعب العربي منذ الجاهلية وحتى نهايات العصر المملوكي، أي منذ البداية داخل الجزيرة العربية ثم في منطقة الشام والعراق، ثم في مصر والشمال الإفريقي كله، وكان كتاب السيرة ينظرون إلى من سبقهم من كتاب فيكملون ما قدموه من ناحية، ويحتذونهم موضوعيا وفنيا على السواء من ناحية أخرى.[242]

وهذا ما يجعل من السيرة الشعبية شكلا من أشكال التعبير الشعبي التي تعبر عن الوجدان الشعبي وما يجيش فيه من الآمال والأحلام، لذلك تعتبر السير الشعبية مصدرا قيما للأحداث والروايات التاريخية، من حيث أنها تلعب دورا هاما في فهم التاريخ العربي، فهي تحكي قصصا عن الأفراد والأحداث التي وقعت في الماضي، مما يعكس تجارب وثقافات المجتمعات العربية، والسيرة الشعبية تُروى عن طريق الشعر أو الحكايات التي تتناقلها الأجيال عبر الزمن، فتكون مهمتها الحفاظ على التراث الثقافي العربي، كما أنها تروي أحداثا لا تسجل في الكتب التاريخية، فتضيف أبعادا إنسانية وثقافية واجتماعية إلى التاريخ، فالسيرة قد تروي تفاصيل وحكم تعكس قيم المجتمعات، كما أنها تتضمن من الخيال والتشويق ما يجعل فيها مبالغة في سرد الأحداث وتغيير في نقل التفاصيل، ولعلّ من أهم السير الشعبية السيرة الهلالية وسيرة عنترة وسيرة سيف بن ذي يزن.

عندما نحاول تتبع **نشأة وظهور السير الشعبية** فإننا لا نستطيع أن نحدد تاريخاً محدداً، فالمصادر العربية سواء منها الأدبية أو التاريخية لم تشر إلى السير الشعبية إلا في إشارات

---

240 ذياب، صفاء، **تمثلات العجيب في السيرة الشعبية**، ص: 14.
241 إبراهيم، عبد الله، **السردية العربية**، ص:136.
242 خورشيد، فاروق، **الموروث الشعبي**، ص: 159.

مقتضبة، لذلك فإن الغموض يسيطر على الأشكال الأولى للسير الشعبية، بالإضافة إلى الأسباب التي أدت إلى ظهورها، فالتدوين المتأخر الذي قام به بعض منشدي هذه السير، لا ينقل لنا إلا صورة أولئك المنشدين، ومن المؤكد أنّ جذورها المتداولة شفوياً من الطبيعي أنها تعود إلى زمن أقدم بكثير من زمن تدوينها.[243]

ولا يمكن حصر أسباب ظهور هذا الشكل السردي إلا على سبيل تأويل متونها الضخمة، انطلاقا من كونها تتخذ من شخصيات أشهر الفرسان أبطالا لعصور غير عصورهم، وهو ما جعل بعض الباحثين يعللون ظهورها بأنه نوع من استحضار أمجاد الماضي لمواجهة عصر انحسر فيه الدور العربي الإسلامي.[244]

تشير نبيلة إبراهيم إلى أنّ معظم الباحثين يؤكدون أنّ السير الشعبية تم تدوينها في العصر المملوكي وذلك بعد سنوات طويلة من النقل الشفاهي غير الأجيال.[245]

وهذا ما يؤكده أيضاً صالح جديد في قوله" إنّ السيرة الشعبية ازدهرت في زمن كان الناس فيه أحوج ما يكونون فيه إلى القوة والبطولة في العصر المملوكي الذي شهد صراعات كبيرة واجتياحات المغول والإفرنج، بالإضافة إلى الحاجة النفسية لشحذ الهمم وبث روح الحياة في النفوس العربية لردّ الظالمين والمعتدين، فكانت السيرة الشعبية المتنفس للشعوب العربية في تلك الفترة.[246]

ويرجع آندربه ميكال المتبحّر بالجغرافية البشرية ظهور السير الشعبية إلى تعلّق الجماعة الإسلامية بذكرياتها، وهذا ما يؤكده عبد الحميد يونس الذي يهب إلى أنّ ظهور السير الشعبية كان نتيجة إلى اهتزاز الوجدان العربي بسبب الحروب الصليبية مما دفعه إلى أن يعتصم بعصر البطولة، الذي مثله أبطال لهم شأن في قلب ذلك الوجدان.[247]

في الوقت الذي يجمع فيه الباحثون على أنّ ظهور السيرة الشعبية كان في زمن رزح فيه الإنسان العربي تحت الحكم الأجنبي ليعبر عن آماله وآلامه بظهور بطل مثل الظاهر بيبرس أو سيف بن ذي يزن أو عنترة بن شداد، ليخلصه من الظلم، تزدهر داخل البنية الثقافية العربية الحكاية

---

[243] إبراهيم، عبد الله، **موسوعة السرد العربي**، ص: 247.
[244] المرجع السابق: ص 248.
[245] إبراهيم، نبيلة، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر، القاهرة، ص: 25.
[246] جديد، صالح، **أشكال التعبير في السير الشعبية**، مجلة الثقافة الشعبية، العدد20، 2013.م
[247] إبراهيم، عبد الله، **موسوعة السرد العربي**، ص251.

الشعبية التي توازي في بنيتها بعض القصص المجتزأة من السيرة الشعبية، إلا أنّ هذه الحكايات تختلف عن السيرة في عدم ارتباطها بالتاريخ.[248]

فالسيرة الشعبية تنبع من ضمير الشعوب وتعبر عن أحلامها ومتطلباتها وتجسد في أبطالها الخياليين المثل التي تفقدها تلك الشعوب في حكامها الحقيقيين أو تتوق إليها في أفرادها العاديين.

**أما أهم مكونات السيرة الشعبية وأشكال التعبير فيها:**

**اللغة:** كُتِبَ أدب السيرة الشعبية باللغة العربية، فاللغة لها وجودها الحي، وهي وكما تعطيك الفرصة للإبانة تؤثر تماما في منهج هذا التعبير وتلك الإبانة، ومما لاشك فيه أنّ اللغة العربية تطور وجودها كوعاء عام ليحتوي كل الروافد الجديدة، ومن هنا ظهرت التحولات اللغوية على ألسنة شعراء الأمويين والعباسيين وشعراء الدويلات والمغرب العربي، فظهرت العاميات الخاصة لكل منطقة لها ثقافتها الموروثة، نستطيع القول، إنّ المزج اللغوي الهام في تاريخ الموروث القولي الشعبي هو في حدّ ذاته مصفاة إسلامية كان لها قدرتها على تحويل العطاء الفني العربي من غنائي إلى درامي ومن قول عقلي مباشر، إلى قول وجداني ونفسي شديد العمق والكشف عن الوجود الإنساني.[249]

وتمتاز اللغة في السيرة الشعبية ببساطتها والمزج بين العامية والفصحى، ولم تبلغ السيرة الشعبية هذا المستوى من اللغة إلا بعد سنوات من التنقيح والمراجعة التي قام بها الرواة من خلال السرد والانتقال الشفوي، فكان للراوي دور كبير في ذلك من خلال استخدامه لمفردات وعبارات لها تأثير كبير في الجمهور، فتميل اللغة إلى الوصف الحسي من تجسيد وتشخيص وتشبيه لتؤدي دورها المنشود.

**الشعر:** تمتاز السيرة الشعبية بالجمع بين المنظوم والمنثور فلا يمكن أن نتحدث عن السيرة الشعبية بمعزل عن الشعر، هذا الفن الغنائي الذي ارتبط بالأدب العربي ارتباطا أدبيا وتاريخيا، وانطلاقا من كون فن السيرة الشعبية هي جزء من الأدب العربي، لذلك وبلا أدنى شك كان للشعر العربي وجود مميز في هذا الأدب الشعبي.

يؤكد فاروق خورشيد أنّ القاص الشعبي في السير الشعبية تمكن من إرساء قواعد فنية يمكن رصدها، ومنها ذلك التقليد الثابت في كل السير الشعبية، وهو الاهتمام بالشعر الغنائي

---

[248] ذياب، صفاء، **تمثلات العجيب في السيرة الشعبية**، ص: 27.
[249] خورشيد، فاروق، **أدب السيرة الشعبية**، ص:57-58.

واستخدامه استخداما دائما في العمل الروائي ليؤدي دورا مرسوما ويعين كاتب السيرة في تحديد معالم شخصياته وإعطاء الجو النفسي لمواقفها الروائية.[250]

فالشعر في السير الشعبية أداة من أدوات القاصِّ، ووسيلة من الوسائل الفنية التي يلجأ من خلالها الروائي إلى الحوار أو إلى المنولوج الداخليّ ليعينه في إكمال الصور المتخيلة، بالإضافة إلى بعث الحياة في العمل الروائي، وليس الشعر بهذا هو كل العمل، بل هو بعض العمل وأداة من أدواته.[251]

ويذهب صالح جديد إلى أنّ حضور النصوص الشعرية داخل السيرة حولها إلى ظاهرة وخاصية من خصائص البنية الفنية والشكلية للسيرة، وقد احتفت السيرة الشعبية بالشعر توظيفا وتضمينا مستهدفة من وراء ذلك جملة من الأهداف الفنية والشكلية في عملية بناء السيرة، كما أن السيرة اهتمت بالشعر لما فيه من قوة الوصف ودقة التعبير، فما تركيز السيرة الشعبية على الشعر إلا دليلا على الارتباط بالثقافة العربية المتمثلة في الشعر، وما يلاحظ على السيرة أنها وظفت الشعر بصورة متنوعة جمعت بين البيت والبيتين والقصيدة والمقطوعة والمطولات، وتجدر الإشارة هنا إلى السيرة الهلالية تعد السيرة الشعبية الوحيدة التي جاءت شعرا، والشعر عادة يأتي إما على لسان البطل أو الراوي بحسب الموقف والسياقات، ويتنوع الشعر بين القوة والضعف والفصاحة والعامية ليبقى الشعر في السيرة الشعبية ركيزة مهمة من ركائز البناء الفني والشكلي للسيرة.[252]

لقد استوعبت السير الشعبية الشعر بمختلف أنواعه من فصيح وشعبي ولعلّ "سيرة عنترة والسيرة الهلالية" هما أكثر سيرتين يحتل فيهما الشعر مساحة كبيرة، فقد تمثلا سيرة عنترة الموروث الشعري الجاهلي، بما في ذلك المعلقات، ولكن تدخل رواة السيرة الشعبية في قصائد المعلقات حذفا وتغييرا، وخاصة مطلعها، فقد جاءت معلقة عنترة عندهم على النحو التالي:[253]

**هل غادر الشعراءُ من مُتردمِ****في حسنِ عبلة واصفاً مُتكلّم**

**قلْ لي فديتك هلْ مرَرتَ بِخدِرها****أم هل عرفت الدارَ بعد توهُّم**

**أعياكَ رسمُ الدارِ جُرت ربُوعها****حتّى يكلّمكَ الأصمُ الأعجمي**

---

[250] المرجع السابق: ص:142.
[251] المرجع السابق: ص 142.
[252] جديد، صالح، **أشكال التعبير في السير الشعبية**، 2013م.
[253] الكعبي، ضياء الدين، **السرد العربي القديم**، ص:194.

وإلى جانب الشعر الفصيح في السيرة الشعبية يحضر الشعر الشعبي الذي ورد في سيرة الملك سيف على لسانه مخاطبا عاقصة:

**البين فتح فاه ومخالبه وخالبي**

**وقالت لي القرى والمدن خال ابني**

**خطبت أخته فزوجني وخالبني**

**حبلت وجابت رجاء البين**

**بقي عز ولي وأخو مراتي وخال ابني السابق**[254]

**التاريخ:** تعتبر السير الشعبية مصدرا هاما من مصادر فهمنا للتاريخ العربي، من خلال ما تقدمه من معلومات وروايات تاريخية، فتحكي قصصا عن حياة الأفراد والأحداث التي وقعت في الماضي، وما يحمل كل ذلك من دلالات وأبعادٍ ثقافية واجتماعية وتاريخية تعكس صورة حقيقية عن تلك المجتمعات العربية، فنراها تروي قصص الأبطال والملوك والقادة العسكريين والعلماء والشعراء، وما يرافق كل ذلك من أحداث إنسانية وتفاصيل اجتماعية وتاريخية، لتغدو السيرة الشعبية وسيلة مهمة في الحفاظ على التراث العربي ونقله للأجيال التالية، مما يوسع آفاق فهمنا للتاريخ العربي.

فقد حفلت السير الشعبية بالمدونات التاريخية، فقد مثلت كتب التاريخ والسيرة النبوية موئلا كبيرا للعجائبية التي نجدها في السير الشعبية، فبم يقتصر ظهور التاريخ في المدونات على المتخيل أو العجائبي فقط إذ نجد إحالات على تاريخ العرب قبل الإسلام، وهذا ما نجده ي سيرة عنترة التي وظفت الموروث التاريخي في مجلداتها الثمانية، فجاءت السيرة ذاخرة بالتصور الشعبي لأيام العرب، ومنها من وظف التاريخ العربي الإسلامي، كالذي نجده في سيرة الأميرة ذات الهمة.[255]

**الخرافي الأسطوري:** استعانت السيرة الشعبية بالأساطير والخرافات وذلك لما تحمله من أساليب ومضامين وبناء شكلي يتوافق والسيرة الشعبية، كما أنها تتجاوب وأهداف السيرة الفنية والترفيهية والتعليمية والتربوية، بالإضافة إلى أن الأسطورة في السيرة الشعبية تمتاز بطابعها الحكائي ذات البعد الديني والتي تهدف إلى تفسير الكون والحياة ممزوجا بالخيال والتقاليد الشعبية،

---

[254] المرجع السابق، ص:195.
[255] المرجع السابق، ص196.

ومن أمثلة ذلك سيرة سيف بن ذي يزن التي تكاد تكون من أغنى السير بالعناصر الأسطورية، فعلى الرغم من استنادها إلى شخصية البطل التاريخية، وتناولها للأحداث التاريخية التي كانت بين مصر والحبشة، فإنها تمزج هذه الأحداث التاريخية بجو أسطوري من أولها إلى آخرها.[256]

**النثر:** تعتبر السيرة الشعبية قبل كل شيء عملا نثريا، ولكن يبقى لهذا النثر دور متفاوت في السير الشعبية فهو في السيرة الهلالية عنصر تابع للشعر وهو ما وضحه عبد الحميد يونس بقوله: إنّ النثر الذي نراه أو نسمعه في السيرة ما هو إلا ترديد للسرد الشعري يشرحه ويوضحه، وتصديره بعبارة" قال الراوي" يثبت أنّ الشعر المنسوب إلى أصحابه هو الأصل، وأنّ النثر مجرد ذيل له مستقل عنه، وهذا ما دفع بالباحثين إلى القول بأنّ الفن القصصي في الأدب العربي قام بالنثر واستغل الشعر استغلالا ثانوياً، لنراه يقوم بوظيفة وصل القصائد الشعرية الطويلة والقصيرة في سياق واحد، في حين نجد أنّ النثر في السيرة الظاهرية يلعب دورا معاونا للمحدث في نظم وتقفية الكلام من ناحية وتزيين وزخرفة الكلام من ناحية أخرى..[257]

**الأمثال:** تعتبر السيرة الشعبية خير من جسد مفهوم توظيف الأمثال في متنها، فالمواقف التي تستشهد فيها شخصيات السير الشعبية بالأمثال كثيرة، مما يعطي انطباعا جيدا على الثقافة التي يتسم بها رواة السير الشعبية، وبما أنّ الأمثال تعتبر من الطرق التربوية والتعليمية التي اكتنزت تجارب الأسلاف فقد كان الاهتمام بها كبيرا من كبار أدبنا العربي منهم: أبو عبيد والمفضل بن سلمة الضبي، وأبو هلال العسكري، وحمزة الأصبهاني، والزمخشري....ولا تكاد تخلو سيرة شعبية من ضروب الأمثال بل يمكن القول لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من الأمثال وبخاصة عندما يكون السياق يحمل خطابا أو حوارا يحمل طابعا تعليميا أو توجيهيا.[258]

**التراسل والمكاتبات:** يعتبر هذا الشكل التعبيري من الأشكال التي وظفتها السيرة الشعبية لتؤكد استمراريتها في الثقافة العربية، تلك الثقافة المبنية على فن الرسائل والخطابات المتبادلة بين القادة والأمراء والمثقفين بشكل عام، والرسائل التي تضمنتها السير الشعبية جاءت على شكل مكاتيب وخطابات مختصرة صادرة من أعلى هرم في السلطة إلى القاعدة، فمنها ما كان من أبطال السير كعنترة وحمزة البهلوان والظاهر بيبرس إلى أعدائهم ومعارضيهم.[259]

---

256جديد، صالح، **أشكال التعبير في السير الشعبية**، 2013م.
257 يونس، عبد الحميد، **الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي**، مطبعة جامعة القاهرة، 1956م، ص:139.
258جديد، صالح، **أشكال التعبير في السير الشعبية**، 2013م.
259المرجع السابق، 2013.

**الخطابة:** تعدّ الخطابة من الفنون النثرية التقليدية عند العرب والتي تطورت عبر العصور وليس من الغريب أن تجد مبدع السيرة الشعبية يوظف هذا الفن في نصوصه، فكثير من مواقف السيرة تستدعي الخطابة، وخاصة فيما يتعلق بالحرب وتحفيز الجيوش ورفع الهمم، فقد استطاع مبدع السيرة أن يوظف الخطابة كسلاح ثقافي ونفسي لدفع الناس للالتفاف حول أبطالهم وقضاياهم المصيرية.[260]

**الموروث الديني:** استوعبت السيرة الشعبية الموروث الديني الأسطوري للشعوب المختلفة، وكان للعنصر الديني حضور كبير، كالذي نجده في قصص الأنبياء في بعض السير متمثلة المنظور التوراتي مثل سيرة الملك سيف وسيرة عنترة، التي صدّر بها الراوي السرد التاريخي الطويل متضمنا قصة إبراهيم مع النمرود.[261]

**ومن أبرز السير الملحمية الشعبية:**

يؤكد الزيات أن الشعر العامي لم يخل من هذا النوع الملحمي وبأننا نستطيع أن نطبق قواعد الملحمة الطبيعية على القصائد التي نظمها شعراء البدو في حروب بني هلال وبني زغب وغيرهم، وأنّ هذه الملاحم أشبه بالأوديسة في وجود التشبيهات، وكثرة الأمثلة وبساطة الأسلوب، وقد احتج بها ابن خلدون في مقدمته على أنّ البلاغة ليست مقصورة على لسان مضر، وإنما تكون في اللغة العامية أيضا.[262]

وللوقوف عند أهم المظاهر الملحمية في السير الشعبية سنعرض بعضا من هذه السير الشعبية التي يعتبرها بعض النقاد بمثابة الإلياذة عند اليونان.

**سيرة بني هلال:** تعتبر السيرة الهلالية من أهم النماذج أدب البطولة في العالم، إلا أنه من الصعب أن نعتبرها ملحمة بناء على النموذج الغربي، لذلك يمكننا القول بأنها نموذج سردي عربي صدر عن البيئة العربية ولم يتأثر بالنماذج الغربية.

وبنو هلال هم قبيلة عربية عُرفت في الجاهلية بتقديس الكعبة، وعاشوا في العصر العباسي، وهمهم النهب والسلب، حدثت بينهم وبين الفاطميين حروب كثيرة حملتهم على الرحيل إلى بلاد المغرب، وجاء القصّاص والرواة وحاكوا حول هذه الحروب كثيرا من الأساطير، فكانت هذه الملحمة حكاية بطولية عربية لملحمة عربية تكاد تكون فريدة في الأدب العربي، تقسم هذه

---

260المرجع السابق، 2013.

261 الكعبي، ضياء الدين، **السرد العربي القديم**، ص:190.

262 الزيات، أحمد حسن، **في أصول الأدب، ص:** 239.

السيرة إلى ثلاث مراحل، المرحلة الأولى عبارة وصف لحياة بني هلال، وفي المرحلة الثانية حكاية بني هلال وهم يرحلون إلى بلاد نجد، أما المرحلة الثالثة، فهي تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد المغرب.[263]

يعتبر عبد الحميد يونس السيرة الهلالية ضرباً من الملاحم المشهورة، لأنها تقوم بالشعر وتتحدث عن الحرب والبطولة، لكنها وفي نفس الوقت تزحم بالطابع الغنائي ولا يكاد يخلو موضع في السيرة دون أن نجد فيه شعورا ذاتيا وإن صدرت بأكملها عن قوم أو قبيل، ولكننا لا نستطيع أن نحكم عليها بالغنائية الخالصة لأنها تتخذ في طريقة سردها مظهرا منافيا للغنائية، وعلى الرغم من ظهور العنصر الدرامي فيها إلا أنّ بدائيته وسذاجته ووقوفه في التطور عند حالة جنينية باعد بينها وبين أن تكون في هذا الضرب من الفن القولي.[264]

ويرى موسى سليمان أنّ في سيرة بني هلال كثيرا من المشاهد التي قد تتشابه ببعض المشاهد في الملاحم العالمية الكبرى، ولكنها تبقى قليلة لا تخوّل الباحث الحق في إصدار حكم نهائي في الموضوع، وأنّه لا بدّ من المقارنة بين هذه الحكايات وبين الملاحم العالمية الكبرى[265].

ومن الملاحم النثرية العربية، يذكر الزيات أنّ للعرب ملحمتان إحداهما صناعية والأخرى طبيعية، وهما متفاوتتان في الأسلوب والفكر والقيمة، وكلتاهما لم تبلغ درجة الكمال الفني إما لضيق في الخيال أو ضعف في السياق وهما رسالة الغفران، وقصة عنترة.[266]

**رسالة الغفران:** هي قصة خيالية ابتدعها الفيلسوف أبو العلاء المعري، على غير مثال ولا قاعدة، تخيل فيها أنّ الشيخ علي بن منصور الحلبي المعروف بابن القارح قد صعد إلى السماء وزار الجنة، ولقى كثيرا من الشعراء والأدباء والعلماء في غير مكانهم من النعيم أو الجحيم، فكان يذكر كلا ما عمل أو قال في الدنيا، ويسأله بماذا استوجب غفران الله، فيجيبه أنّ الله غفر له ببيت شعر قاله أو عمل صالح أتاه، ولذلك سماها رسالة الغفران.[267]

فالرسالة في طبيعتها فلسفية خيالية كتبها أبو العلاء المعري في عزلته، وضمنها انتقاد شعراء الجاهلية والإسلام وأدبائهم والرواة والنحاة في أسلوب روائي خيالي لم يسبقه إليه أحد، وفعل كما فعل دانتي في الرواية الإلهية، وما فعله ملتن في ضياع الفردوس، لكن أبا العلاء سبقهما

---

263 سليمان، موسى، **الأدب القصصي عند العرب**، ص: 83-84.
264 إبراهيم، عبد الله، **موسوعة السرد العربي**، ص:156.
265 سليمان، موسى، **الأدب القصصي عند العرب**، ص: 86.
266الزيات، أحمد حسن، **في أصول الأدب**، ص، 239.
267المرجع السابق، ص: 240.

ببضعة قرون، فلا بدع إذا قلنا باقتباس هذا الفكر عنه. تقسم مواضيع رسالة الغفران إلى قسمين أدبي لغوي ونوادر خيالية عن بعض الزنادقة والمتنبئين ممن توالى ظهورهم في أثناء التّمدن الإسلامي، طُبعت الرسالة بمصر سنة 1906م.[268]

اعتبر بعض الكتاب رسالة الغفران في باب المقامات، وبعضهم في باب الروايات، وعند كلا الرأيين ظاهر الخطأ لأنهم لا ينكرون جميعا شدّة الشبه بينها وبين الملهاة الإلهية لدانتي والفردوس المفقود لملتون، ولم يقل أحد بأنّ هاتين المنظومتين روايتان، وإنما نظمتا ودرستا على أنهما ملحمتان صناعيتان ويؤكد الزيات بـأنه لا يزعم أن رسالة الغفران تضارع هاتين الملحمتين في جمال الأسلوب وقوة الجاذبية، فأسلوبها المسجوع المتكلف وأنماطها الحوشية الغريبة أبعدتها عن الكمال وعاقتها عن الذيوع، لكنها ملحمة فنية ضعيفة ابتكرها أبو العلاء فابتكر معها أكثر القواعد المعروفة لهذا النوع من الكتابة.[269]

ويرى البستاني في رسالة الغفران، أنّها ولولا استغلاق عباراتها وفقدانها الطلاوة الشعرية لكانت تخطت درجة أمثالها من ملاحم الأعاجم.[270]

**قصة عنترة:** هي ملحمة حماسية نثرية تمثل حياة العرب في الجاهلية تمثيلا صادقا، بأسلوب فصيح مسجوع، تجمعت موارد هذه القصة مما سار على ألسنة الرواة طوال السنين من أخبار العرب وأيامهم، ونمت بالمناقلة والمبالغة حتى انتهت إلى الشيخ يوسف بن إسماعيل، فألفها بأمر العزيز بالله الفاطمي (365-386) إلهاء للشعب عن التحدث بريبة حدثت في بيته، ثم أصدرها تباعا في اثنين وسبعين جزءا، ونسبها للأصمعي إجلالا لقدرها واحتيالا لنشرها.[271]

بنيت الملحمة على حادثة أصيلة وهي حرب داحس والغبراء التي نشبت بين عبس وذبيان قبيل الإسلام، ثم دارت رحاها حول عنترة بن شداد، فوصفت رجولته وبطولته وحبه وكرمه، وما اتصل بذلك من عادات البدو، كالضيافة والحماسة والغزو والثأر، فهي إلياذة العرب لا شك، آلا إن ازدراء الجاهليين لآلهتهم وقلة اعتمادهم عليهم في محاربتهم جرد الملحمة من خلابة الأساطير وغرابة الخوارق.[272]

---

[268] زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ص: 262.
[269] الزيات، **أحمد حسن، في أصول الأدب، ص**، 241.
[270] البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، ص: 175.
[271] الزيات، أحمد حسن، **في أصول الأدب، ص:** 241.
[272] المرجع السابق، ص: 242.

إنّ سيرة عنترة في مقدمة الحكايات العربية البطولية، وكان من الممكن أن تعتبر سيرة عنترة ملحمة جليلة من ملاحم العالم لولا تراكم الحوادث تراكما بسد على القارئ أنفاسه، ومن هذه الأحداث التي تحدث بمناسبة وبغير مناسبة تطير الرؤوس عن الأبدان وتلتحم الأبطال والفرسان مما يدّل على ضعف الحبكة القصصية في السيرة.[273]

ومن جهة أخرى يحق لكثير من الباحثين اعتبار قصة عنترة "إلياذة الصحراء" ذلك أنها واحدة من عيون سير البطولة الشعبية العربية التي ماتزال أشعارها ومعلقاتها ماثلة منذ العصور الجاهلية وحتى أيامنا، وهي أشعار البطولة ضد الأخطار ببلداننا العربية خاصة من الدولتين الإيرانية الفارسية والرومانية البيزنطية.[274]

**قصة سيف بن ذي يزن (ملحمة النيل):**

يرجع تاريخها إلى أواخر القرن الرابع عشر الميلادي، وهي متأثرة إلى حدّ كبير بحكايات ألف ليلة وليلة، تدور حوادثها في مصر القاهرة، وهي حوادث تاريخية حربية جرت بين المسلمين والحبشيين الوثنيين، وفيها كثير من الحوادث الخرافية أبطالها الجن والعفاريت.[275]

أما موضوعها فهو سيف بن يزن أحد ملوك اليمن ولد من أم جارية قتلت والده قبل مولده، فلما ولد سيف في الصحراء أخذت تغذيه ظبية بطريقة عجيبة، وبعد حوادث عديدة ومجازفات عجيبة تلعب فيها الجن والسحرة دورا كبيرا يعود سيف إلى بلاده متعبا، بعد أن أحيا الأرض بالإيمان، فيعتزل الناس في جبلٍ تاركا الحكم لولده.[276]

تعتبر سيرة الملك سيف والتي يتعاقب فيها الشعر والنثر، ذات صبغة قومية، ذلك أنها تستفيض في تأريخ الصراع والحروب بين الساميين والحاميين، أو بين عرب جنوب الجزيرة في اليمن والجنوب العربي، ومتاخميهم الإفريقيين.[277]

فسيرة سيف بن ذي يزن في قضيتها الأم تحكي قصة الصراع الكبير بين الدين الجديد(الإسلام) والمعتقدات الوثنية المصرية، وهو الأمر الذي يحكي قصة التحول الثقافي لمصر من مرحلة السحر إلى مرحلة التدين، ومن الأهداف القومية لهذه السيرة هو أنّ درع العروبة

---

273سليمان، موسى، **الأدب القصصي عند العرب**، ص: 116.
274عبد الحكيم، شوقي، **السير والملاحم الشعبية**، ص: 101.
275 سليمان، موسى، **الأدب القصصي عند العرب**، ص: 83.
276المرجع السابق، ص: 83.
277 عبد الحكيم، شوقي، **السير والملاحم الشعبية**، ص: 96.

الواقي يكمن حقيقة من تحالف مصر والشام للدفاع عن الأمة العربية الإسلامية ضد الأعداء، فما إن ينتهي الدور الملحمي للملك سيف نراه يجعل حكم مصر والشام لأولاده.[278]

**سيرة الظاهر بيبرس (ملحمة مصر المملوكية):**

هي سيرة مصرية خلقاً وإبداعاً، وضعها فنانون شعبيون مصريون مجهولون تجسيدا وتخليدا لبيان عظمة مصر المملوكية ودورها التاريخي والقومي في الدفاع عن العالم العربي والإسلامي في أصعب فترات العصور الوسطى، فهي تؤرخ للذات العربية عامة وللذات المصرية خاصة. تبدأ أحداثها مع بداية النهاية للعصر الذهبي للخلافة العباسية بمقتل المتوكل سنة247ه، فصوّر القاص الشعبي لنا كيف ورثت مصر الإسلامية دور بغداد التاريخي والسياسي، واستطاع أن يقدم بني أيوب على مسرح الأحداث تقديما إيجابيا في دور البطل أو المنقذ، واستطاع أن يكسب حكم الأيوبيين الشرعية الإسلامية، ثم يجيء دور الظاهر بيبرس نتيجة متوقعة لواقع سياسي بائس، وكان على السيرة عبر بطلها بيبرس أن تعيد بناء الواقع الاجتماعي والسياسي معاً.[279]

كتبت هذه السيرة في عصور متأخرة، فنلمح فيها صورة تغلب فيها الخرافات على العقلية الإسلامية، فمن الأولياء، إلى العلم بالغيب، إلى الكرامات، مما لا نجد له تبريرا إلا في الإيمان بقوة الدين التي تعوض عن كل قوة، والتي ترسم مدى تغلغل المسيطرين على عقول العامة بالخرافات والشعوذة.[280]

**سيرة الأميرة ذات الهمة:**

لعل سيرة الأميرة ذات الهمة وابنها عبد الوهاب هي أطول سيرة في التاريخ، وصلت مخطوطاتها الأساسية إلى 26 ألف صحيفة، وهي تغطي من حيث تاريخها قرابة أربعة قرون منذ أواخر الدولة الأموية في دمشق والانتقال بالخلافة الإسلامية إلى عباسي بغداد، فهي تؤرخ لسيرة الأسرة الفلسطينية الحاكمة في القدس وفلسطين ومحورها الأميرة فاطمة بنت مظلوم التي لقّبت بذات الهمة.[281]

فقد أعادت سيرة الأميرة ذات الهمة إلى الأذهان صورة المرأة العربية كنا ينبغي أن يكون عنصراً فاعلاً كما أراد لها الإسلام، وفي ضوء هذا المنطق شرع القاص الشعبي يحطم تقاليد مجتمع الحريم ليحل مكانه مجتمع الحرائر، متوسلا في ذلك بانتخاب الأميرة ذات الهمة، وهي

---

278 سليمان، موسى، **الأدب القصصي عند العرب**، ص: 84.
279النجار، محمد رجب، **الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي**، 56.
280 خورشيد، فاروق، **الموروث الشعبي**، ص: 151.
281 عبد الحكيم، شوقي، **السير والملاحم الشعبية**، ص: 164.

أول مرة في تاريخ الملاحم العالمية والعربية تتمثل فيها البطولة الملحمية في شخصية امرأة على نحو يتجلى فيه خطاب المرأة مركزيا لا يعاني من التهميش، وهذا يعني اعترافا صريحا يقدمه الإبداع الشعبي على المستوى اللفظي نصا أدبياً يؤكد على المستوى الدلالي الدور الذي ينبغي أن يناط بالمرأة العربية.[282]

أما الإبداع الجمعي لهذه السيرة فقد ارتفع بذات الهمة إلى مصاف الأبطال الملحميين، بل وإلى مرتبة القديسين الأولياء الصالحين، وربما كان طبيعيا في سيرة تتغنى بالجهاد في سبيل الله وفي نهاية السيرة تموت في صومعتها وبذلك تكون قد جمعت كل ضروب البطولة الدينية، والعسكرية، والنفسية، والروحية.[283]

مما سبق يمكننا القول إنّ محكيات السير الشعبية شكلت فضاء ملحميا حقيقيا، عمل على حفظ الهوية العربية الإسلامية، فبقيت تراثا عربيا يحتفظ بكل المكونات الثقافية والجمالية للهوية العربية كل ذلك في سرد ملحمي وتأويلات لا متناهية ومخزون معرفي هائل من تجارب الشعوب، تم تسخيره لحفظ التاريخ العربي بأدّق تفاصيله.

## ثانياً: المقامات

يعدّ فن المقامة من الفنون القصصية التي وضعت عن قصد، حيث أراد أصحابها أن يدونوا من خلالها بعض الأوصاف عن طريق الحكايات، أو أن ينشروا بعض النوادر والفكاهات، أو أن يفسروا بعض النظريات الفلسفية والأدبية، وما إلى ذلك مما يشوق القلوب ويستميل العقول والأذواق، وأبرز أنواع الأقاصيص في القرن الرابع هو فن المقامات، وهي القصص القصيرة التي يضمنها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو فلسفية، أو خواطر وجدانية، أو لمحات من الدعابة والمجون.[284]

لقد هيمنت على المقامة، خلال تاريخها الطويل، أغراض مختلفة تأثرت بطبيعة كل عصر من العصور التي مرت بها، ففي مرحلة التكوين كان الوعظ والإرشاد مرافقا لها، وفي عصور ازدهارها كان الظرف والتطفل والكدية سمة من سمات موضوعات المقامة، ثم تنوعت الأغراض فصارت وسيلة للوصف والمدح والتعليم وغير ذلك.

---

[282] النجار، محمد رجب، **الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي**، ص ،57.

[283] المرجع السابق، ص: 58.

[284] مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012م، ص:199.

تعتبر المقامة فنا أدبيا من فنون الأدب العربي القصصي، فهي أحاديث تلقى على شكل قصص قصيرة، ويكون لها راو يروي قصصها بألفاظ متأنقة وأساليب متنوعة، مثل عيسى بن هشام في مقامات بديع الزمان الهمزاني وبطلا واحدا مثل أبي الفتح الاسكندري الذي يظهر في شكل أديب شحاذ، وهدف المقامة هو التعليم، وهي ليست بقصة ولا حكاية، وإنما حديث قصير مشوّق يجري في شكل قصصي.[285]

**فالمقامة لغةً:** يرجع الجذر اللغوي لكلمة (المقامة)، إلى معنى المجلس والجماعة من الناس، فالمقام والمقامة: الموضع الذي تقيم فيه، المَقامة بفتح الأول، المجلس والجماعة من الناس، والمُقامة بضم الأول، الإقامة.[286]

وفي تعريف آخر: المقام أو المقامة بضم الأول والإقامة أو المقامة بالفتح هو بمعنى المجلس والجماعة من الناس وقد انتقل من مكان الاجتماع إلى المجتمعين، المقامة هي المجلس والمقامات بمعنى المجالس.[287]

وقد أصبحت كلمة مقامة في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي دالة على الخطبة الدينية والموعظة الأخلاقية، واتسعوا في المعنى حتى سموا ما يقام به فبها من خطبة أو موعظة ونحوهما مقامة، فقالوا مقامات الخطباء، ومجالس القصاص ونحوهما مقامة، فقالوا مقامات الخطباء، ومجالس القصاص، أما المقامات الأدبية بالمعنى الذي نعرفه اليوم فلم تعرف حتى طلع بديع الزمان الهمذاني على الناس في القرن الرابع الهجري، بفنه الأدبي المعروف الذي اختار له هذه التسمية، وبهذا وضع لكلمة المقامات معنى اصطلاحيا لم يستعمل من قبل.29[288]

**أما المقامة اصطلاحًا:** هي حكاية قصيرة يسوجها حوار شبه درامي، تحتوي على مغامرات يرويها راو، وفي المقامات وصف للعادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في كثير من المجتمعات الإسلامية، وفي عالب الأحيان تنتهي المقامات بعبرة أوعظة أو نكتة دينية أو أخلاقية.[289]

فالمقامة فنّ أدبيّ بليغٌ، وهي أقرب إلى الحيلة منها إلى السرد القصصي، والحادثة التي يتعرض لها البطل لا أهمية لها، لأنها ليست غاية القصة، وإنما الغاية هي التعليم، والهدف هو

---

285 ضيف، شوقي، فنون **الأدب العربي، (المقامة)**، دار المعارف، ط3، مصر،1954م، ص:8.

286ابن منظور، لسان العرب، م5، مادة (قوم).

287 الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، دار الحديث، القاهرة، 2008م، مادة: (قوم).

288 عباس، حسن، **نشأة المقامة في الأدب العربي**، دار المعارف، ص:29.

289 هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997م، ص:180.

الأسلوب الذي تعرض به الحادثة، ومن هنا غلب اللفظ على المعنى في المقامة، فالمعنى ليس شيئا مذكوراً في حدّ ذاته، بل هو خيط ضئيل تُبنى عليه الغاية التعليمية.[290]

وإذا أردنا تعرف **نشأة المقامة** نجد أنّها لم تنشأ وتتبلور بمعزل عن التطورات الأدبية التي شهدتها القرون الأربعة الأولى، إنما كانت التطورات في المجال القصصي هي البيئة التي ترعرعت المقامة وسطه، وصهرت فيها بعض خصائصه وسماته، والمقامة كأي نوع أدبي، وظفت ملامح الموروث القصصي الذي سبقها أو عاصرها توظيفا جديدا، خضع لشروطها، ولم تخضع هي له.[291]

نشأ فن المقامات في القرن الرابع ولم يعرف وطناً عربياً، وإنما عاش في جميع الأقطار الإسلامية، فكان من أهل فارس والعراق والشام واليمن والحجاز والأندلس كتّاب برعوا في فن المقامات.[292]

ولا خلاف على أن المقامات الأدبية كانت مشرقية النشأة، وأما الخلاف فهو في زمن هذه النشأة وصاحب الفضل فيها، ومهما كان شأن الخلاف حول نشأة المقامات فإنه يدور حول ثلاثة أسماء كبيرة في تاريخنا الأدبي والفكري، عاش أصحابها بين القرنين الثالث والرابع وهم بديع الزمان، وابن دريد، وابن فارس.[293]

لم يعرف العرب مقامات سابقة على مقامات بديع الزمان الهمذاني، ولذلك يعود للهمذاني اختراع هذا الفن، ويقول بعض الأدباء إنّ بديع الزمان الهمذاني اشتق فن المقامات من فن قصصي سابق.[294]

يرى زكي مبارك بأنَ بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد المتوفى 321، إلا أنّ أثر بديع الزمان في هذا الفن أقوى وأظهر، وطريقة بديع الزمان في المقامات تختلف عن طريقة ابن دريد، ولم يكن في أذهان الذين كتبوا في فن المقامات بعد ذلك غير فن بديع الزمان، فهو بذلك منشئ هذا الفن في اللغة العربية، ولم تُسمَّ تلك القصص بعد ذلك كما سماها ابن دريد، وإنما سميت مقامات كما سماها بديع الزمان وقد ظن الناس أنّ فن المقامة هو فن القصة، والواقع أنّ العرب بفطرتهم لم يكونوا يميلون إلى القصص المعقد الذي وجد كثير منه فيما أثر عن اليونان

---

290ضيف، شوقي، فنون الأدب العربي، (المقامة)، ص:9.
291 إبراهيم، عبد الله، **السردية العربية**، ص:176.
292 مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ص:203.
293 عباس، حسن، **نشأة المقامة في الأدب العربي**، ص:25.
294 فروخ، عمر، **الرسائل والمقامات**، منشورات مكتبة مينمه، ط2، بيروت، 1950، ص:27.

القدماء، وليس معنى هذا أنّ آثار العرب خلت خلوا تاما من القصة، ولكن معناه أنّ القصة من الفنون الدخيلة على اللغة العربية.[295]

**وللمقامات خصائص** نستعرضها على النحو التالي:[296]

- **المجلس:** وهو المكان الذي تدور فيه أحداث المقامة، حيث تجري الأحداث في مجلس واحد.
- **الراوية:** وهو الذي ينقل ما يحدث ويدور في المجلس، ويكون لكل مجموعة من المقامات راوية.
- **المكدي:** ويتميز بالحيلة والتمكن والقدرة في العلم والأدب والدين، ويكون عادة لكل مجموع من المقامات مكدٍ واحد أو بطل وهو شخص خيالي في الغالب.
- **المُلحة (النكتة أو العقدة):** وهي المحور والفكرة التي تدور حولها القصة الأساسية في المقامة، وتكون عادة فكرة طريفة أو جريئة، لكنها لا تدعو دائما إلى الأخلاق الحميدة.
- **القصة نفسها**: وتكون في أزمنة مختلفة سابقة حدثت في الماضي حتى ولو كان الراوية واحداً، وتمتاز كل مقامة بوحدة قصصية قائمة بذاتها، ولا يوجد بين كل مقامة ومقامة علاقة أو صلة، سوى أنّ المؤلف واحد والراوية واحد وكذلك المكدي واحد.
- **موضوع المقامة:** تكون موضوعات المقامة كثيرة ومختلفة منها الأدبي ومنها الفقهي ومنها الفكاهي ومنها الحماسي، وتتابع هذه الموضوعات على غير ترتيب عند بديع الزمان، أما الحريري فالتزم أن تكون موضوعات على نسق مخصوص، وقد تكون المقامة طويلة أو قصيرة.
- **شخصية المقامة**: وتُبنى هذه الشخصية في العموم على الدراية والمعرفة الواسعة بكل شيء، وهي شخصية المؤلف.
- **الصناعة في المقامات:** فن المقامات فن تصنيع وتأنق لفظي، فهناك إغراق في السجع والبديع من جناس وطباق وإغراق في المقابلة والموازنة وفي سائر أوجه البلاغة حتى مالا يدخل في باب البلاغة: كالخطبة التي تقرأ طردا وعكسا والخطبة المهملة (التي لا نقط فيها).

---

[295] مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ص:202.
[296] فروخ، عمر، **الرسائل والمقامات**، ينظر ص: 23-25.

- **الشعر**: المقامة قصة نثرية وقد يتخللها شعر قليل أو كثير من نظم صاحبها على لسان المكدي، أو من نظم بعض الشعراء.

**ومن أشهر المقامات العربية: مقامات بديع الزمان الهمذاني:** ولد بديع الزمان أبو الفضل بن الحسين بمدينة همزان سنة 358 ه، 969م، كان لبديع الزمان شعر ورسائل ومقامات، توفي ولم يجاوز الأربعين من عمره 398ه 1002م.26[297]

**مقاماته:** ذكر بديع الزمان أنه أملى أربعمائة مقامة، ولكن في هذا العدد مبالغة، وما وصل من مقاماته تبلغ واحدةً وخمسين مقامة، ومن خصائص بديع الزمان في مقاماته:

- أنه اتخذ راوية لمقاماته رجلا اسمه عيسى بن هشام، وأما المكدي (بطل المقامات) فهو أبو الفتح الاسكندري.
- كان بديع الزمان "جيد الفطرة" فهو يعتمد في اختيار العقدة لمقاماته على الابتكار وقوة القصة.
- أمّا مواضيع المقامات فكان منها الجدي الذي يعرض لمشاكل المجتمع ولمسائل الفقه والأدب ومنها الهزلي الذي لا هدف له أكثر من تسلية القارئ.
- أهم ما يميز مقامات الهمذاني هو الوصف، حيث لديه قدرة على الوصف الحسي والتحليل النفسي الذي يصيب الصفات العامة ويجيد تصوير الدقائق.
- يغلب على مقامات الهمذاني عنصر الفكاهة، فالمقامات مبنية على الدعابة والظرف والإضحاك.
- أما أسلوب الهمذاني فكان قليل التكلف على الرغم من بروز عنصر الصناعة اللفظية والمعنوية في المقامات كلها، فالموضوعات بسيطة فطرية، وكذلك السجع ليس كثيرا ولا متكلفا، بل هو قليل في بعض المواضع.[298]

ومن المقامات التي تظهر براعة الهمذاني في الوصف مقامته "الأسدية" فالوصف من الفنون المقصودة في مقامات بديع الزمان، ونراه يتفنن فيه من موضع إلى موضع يقول:[299]

**"حدَّثنا عيسى بن هشام قال: كان يبلُغني من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصغى إليه النفور، وينتفض له العصفور، ويروى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاءِ النفْسِ رقةً، ويغمضُ عن**

---

[297] المرجع السابق، ص:26.
[298] المرجع السابق، ص:28-29.
[299] الهمذاني، أبي الفضل أحمد بن الحسين، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، 2005م، ص:35-36.

**أوهام الكهنةِ دقةً.... إلى أن اتّفقت لي حاجةٌ بحمصَ، فشحذتُ إليها الحرصَ، في صحبةِ أفرادٍ كنجومِ الليلِ، أحلاس لظهورِ الخيلِ، وأخذنا الطريق ننتهب مسافته، ونستأصل شأفته، ولم نزل نفري أسنمة النجاد، بتلك الجياد، حتى صرن كالعصي، ورجعن كالقسيّ، وتاحَ لنا، وادٍ في سفحِ جبلٍ ذي ألاءٍ وأثلٍ، كالعذَارى يُسِرّحنَ الضفائرَ، وينشُرنَ الغدائرَ."**

فالمقامة في جملتها كانت فكاهة، والوصف فيها بارز، ولا تستطيع تلمس أي غرض منها، سوى أنها كانت مجموعة من الأوصاف.

مما سبق نستطيع القول: إنّ المقامات مثلت نصاً سردياً ثقافياً، وُظفتْ فيه مختلف أنواع السرد العربي، وكانت علاقته بالمحاكاة الساخرة هي الصيغة الأكثر شيوعا، لكننا لا نستطيع القول بأنّ المقامة كفن قصصي هو فن ذو ملامح ملحمية، فالمقامة كفن قصصي سردي فبعد أن ترجم ابن المقفع (كليلة ودمنة)، ثم جاءت بعد ذلك (ألف ليلة وليلة)، وكلتاهما ذات بناء ومضمون فارسي، لتأتي بعد ذلك ملامح ظهور فن المقامة على يد بديع الزمان الهمذاني، والذي يمكننا القول بأنه فن قصصي عربي خالص، لكننا ومع ذلك نجد بأن المقامة لم تستطع أن تتخلص من البناء الشعري الغنائي الموسيقي، من خلال السجع والطباق والمقابلة، كما أن المقامات تتضمن شعرا غنائيا صريحا كالمقامة الزيدية التي ترتكز في بنيتها على قصيدة من اثنين وعشرين بيتا.

إنّ الأنواع السردية الكبرى والتي يمكن أن تكون مقابلة للملاحم في الآداب الغربية كالمقامة والسيرة تشكلت وترعرعت ونمت في حضن الثقافة العربية، وقد تشكلت من أنساقٍ دينيةٍ وتاريخيةٍ وسياسيةٍ وثقافيةٍ ضمن بيئة عربية، وكانت القصة العجائبية من مصادر السرد العربي القديم، فلم تكن المقامة نوعاً سردياً منغلقاً على نفسه، والتي استجابت منذ نشأتها لمختلف الأجناس والأنواع السردية المختلفة، كالشعر والرحلات، والوصية وغيرها، كمت كانت للأصول الأولى للسيرة الشعبية أثرا كبيرا في تشكلات بنيتها السردية.

## 2.الفصل الثاني: الملحمة وتجلياتها في الأدب العربي الحديث

### 2.1المفهوم الملحمي في العصر الحديث وعوامل نشأة الملحمة في الأدب العربي الحديث

منذ مطلع القرن السادس عشر والقرن السابع عشر صار النوع الشعري مستوحياً معالمه من الملاحم الكبرى، واتسع نطاق البحث الغربي فاطلع على نماذج من الشعر الشرقي ورأى فيها الصفات الأساسية التي تميز بها لديه نوع يقوم على القصيدة الطويلة المروية على شكل قصصي متضمنة بطولات وخوارق، وكان من ذلك "ملحمة جلجامش".[300]

وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر كان للنوع الملحمي دور كبير على حساب التراجيديا، ولم يقف ذلك عند حدود بلد واحد، فكانت ملحمة" أساطير القرون" لفكتور هيغو والتي أمضى أكثر من عشرين سنة حتى أتمها، كما نظم فيني قصائد عدت من الملاحم القصيرة، بينما بدأت تضعف في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والقرن العشرين المحاولات الملحمية، ولكن عملت الرمزية على تجديدها في فرنسا، ومحاولات أخرى في إنكلترا، ولكن هذه المحاولات لم تستطع أن تعيد الحياة إلى هذا النوع وكأنّ قد بعد كثيرا بالملحمة، وبات من المتعارف عليه أنّ عصر الملاحم الحقيقي قد مضى، وأن محاولة إنشاء ملحمة بمعنى الكلمة للمصطلح الشعري هي محاولة غير سليمة، لأنّ العصر القائم لا يطلب الملحمة أو أنه لا يهيئ الصفات اللازمة التي كانت تقدمها العصور السابقة.[301]

ومن الطبيعي أن نلحظ تحولا أدبيا كبيرا يتمثل في الانتقال من البيت الشعري إلى السطر الشعري، ومن القصائد المطولة من الملاحم والمعلقات إلى القصائد القصيرة التي تتناسب وطبيعة الحياة الجديدة، وهذا التحول لم يطرأ على الشعر فحسب، بل شمل السرد أيضا مثل تحول القصة القصيرة إلى قصة طويلة.

شمل هذا التحول معظم الأجناس الأدبية، فقد استغرق الانتقال من الأسلوب الملحمي إلى الأسلوب الروائي مئات السنين، فنشأت موضوعات التراجيديا المسرحية من الفن الملحمي، ومن الحياة اليومية انبثقت الكوميديا المسرحية، ومن الجمع بين الكوميديا والتراجيديا ظهرت الساتيرة

---

[300]طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص:85.
[301]المرجع السابق، ص:86.

المسرحية، متأثرة في الموضوعات والأشكال بهذه الفنين، فقد انتقل الأدب من الشفهي إلى الكتابي ومن الكتابي إلى النسخ، ومن النسخ إلى الفن الطباعي، وبين النسخ وظهور الطباعة ظهرت أشكال عديدة مثل الرواية الإغريقية والليجندة والرومانسية.[302]

إنّ هذا التّحول الهائل أدّى إلى انطفاء جذوة الشعر الملحمي تدريجياً، ليبرز مكانه الشعر الغنائي، والذي من طبيعته أن يُجزأ إلى مقطوعات صغيرة ليواكب الموضوعات المعاصرة، أي أنه لم يعد شعرا ملحميا بالمعنى الحقيقي.

وهذا التغيير الكبير في المفاهيم والمعتقدات، جعل ماركس يتساءل في آخر فصل من "إسهام في نقد الاقتصاد السياسي"، هل تنسجم طبيعة رؤية الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي ألهمت الخيال اليوناني والتي ألفت أساس الميثولوجيا اليونانية مع آلات الغزل الأوتوماتيكية وسكك الحديد؟ ومن هو فولكان تجاه روبرت وشركاه وجوبتر حيال مانعة الصواعق.؟ هل ينسجم أخيل مع البارود والرصاص، أو هل تنسجم الإلياذة مع الصحافة أو مع آلة الطباعة؟ آلا تختفي الأغنية والقصيدة الملحمية وربة الشعر بالضرورة أمام مسطرة عامل الطباعة؟ أفلا تزول الشروط الضرورية للشعر الملحمي؟ فالمقارنة بين العصر اليوناني القديم والعصر الأوروبي الحديث ستكون مقارنة حادة لأنها تقابل بين متباعدين كل التباعد.[303]

فماركس يؤكد بأنّ شروط الملحمة تغيرت وأنّ أسباب كتابتها قد انتهت، وهذا ما يؤكده المؤلف حنا عبود بقوله:" لقد تغيرت شروط إنتاج الملحمة، ولكنه تغير بطيء استغرق مئات السنين، ومن هنا حق للنقاد أن يطلقوا اسم الملاحم الطبيعية على الملاحم القديمة التي ظهرت طبقا لظروف معينة، واسم الملاحم الصناعية على تلك الملاحم التي ظهرت، ولكن في ظروف إنتاج أخرى.[304]

ومع الغموض المستمر حول كلمة ملحمة والتي كانت تشير إلى القصيدة الطويلة التي تسجل الأعمال الخارقة، إلا أننا نجد ميلاً واضحاً في الكتابات الحديثة إلى إطلاق كلمة ملحمة على بعض الأعمال الروائية الكبرى مثل رواية تولستوي " الحرب والسلام"، بل إنّ بعض الأفلام السينمائية مثل فيلم "إيفان الرهيب" تعتبر إبداعات وأعمالاً ملحمية، وبذلك فإنّ استخدام كلمة ملحمة لم يعد مقصوراً على روائع الأعمال الشعرية القصصية الضخمة التي عرفت في العصور

---

[302] عبود، حنا، **من تاريخ الرواية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص: 31.
[303] المرجع السابق، ص:31.
[304] المرجع السابق، ص:31.

الكلاسيكية والعصور الوسطى وعصر النهضة في أوروبا، بل إن استخدامها يمتد لكي يشمل ما يعرف الآن باسم " الشعر الملحمي الحديث" بل أيضا المسرح الملحمي.[305]

ويؤكد علي جواد أن رواية الحرب والسلام لتولستوي كإحدى الروايات الضخمة التي تعالج حدثاً ضخماً تضيق كلمة" الرواية" به ويستعيد في ذاكرة الإنسان معنى من معاني الملحمة الحقيقية فيصفها بالملحمية، ويتساءل: ألم تكن حملة نابليون على روسيا ودحر الروس إياها ضرباً من ضروب الحرب بين الاثينيين والطروادييين ضخامة والتحاما بين شعبين.[306]

إذن يمكننا القول إنّ هناك ملاحم جديدة بخصائص ورؤية حديثة ومغايرة للملاحم الكلاسيكية وبمفهوم معاصر للكلمة، ولربما يطلقون عليها اسم ملاحم صغيرة، لذلك كان عصرنا الحديث ملائما لإنتاج ملاحم برؤية جديدة تواكب عصر الثورات الثقافية والصناعية.

وعلى الرغم من أنّ الشعر الملحمي أصبح يُتناول بأسلوب روائي موضوعه البطولة وسير الأبطال إلا أن تأثير الملاحم الكلاسيكية مازال في العصر الحديث.

فمع أواخر القرن التاسع عشر بدأ التراجع في الاهتمام بالملاحم المشابهة للإلياذة و الأوديسه، دون أن يعني ذلك الكف عن إنتاج ملحمة هنا أوهناك، ودون أن يعني ذلك التنكر لخوالد التراث الملحمي فالذي حدث هو تناقص في العدد وشعور بأن الملحمة لا تناسب العصر الحاضر، وأنها تناسب القرون السابقة، أما الشعراء فوجدوا أنفسهم عاجزين عن مدّ أنفسهم بحيث يبلغ ديوانا ضخما يكون ملحمة بالمعنى التقليدي، وتحولت الغلبة في ميل الناس إلى قراءة الروايات، ويكفي ما أنتج أدباء العالم من روايات ضخمة أن يحدو بالدارسين في أن يروا في الرواية ملحمة القرن التاسع عشر.[307]

ومع بزوغ فجر القرن العشرين لا نجد ملاحم من الطراز القديم، بل نجد عوضا عنها الرواية التي يتجسد فيها النفس الملحمي مصاغاً بشكل بعيد عن الملاحم الكلاسيكية.

ولذلك نجد أنّ كلمة ملحمة العربية استخدمت حديثا للدلالة على هذا النوع الأدبي عرفناه في العصور الحديثة معرفة واضحة، بعد اتصالنا بالغرب، وبمختلف آدابه القديمة والحديثة.[308]

---

[305]أبو زيد، أحمد، **الملاحم كتاريخ وثقافة**، ص:12.
[306] طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص:99.
[307] المرجع السابق، ص:100.
[308] كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن**، ص:124.

ومع بداية عصر النهضة لم تعد كلمة ملحمة تعني ذلك النوع الأدبي المعروف قبل عصر النهضة، وفي بداية عصر النهضة والاتصال بالغرب والاطلاع على آدابهم والتأثر بها بدأت تظهر بعض المحاولات الملحمية العربية التي تقتضي تتبع أثر الأدب اليوناني وغيره من الآداب الغربية.

أما فيما يخص عوامل **نشأة الملحمة في الأدب العربي الحديث**، فنجد أنه قد أتيح للأدب العربي الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر أن يتّعرف بالحضارة الأوربية وأن يطلّ بواسطتها على آفاق جديدة، فكان ذلك عن طريقين رئيسيين، الأول الترجمة ونقل منتجات الفكر الغربي إلى اللغة العربية، والثاني عن طريق الاطّلاع المباشر على ما نشر في لغات الغرب من شتى العلوم والآداب.[309]

لذلك نجد أنّ محاولات الأدباء العرب في طرق باب الملحمة قد استمرت حتى بدايات القرن العشرين، لتظهر الملحمة ظهوراً قوياً وبحلّة جديدة تتمثل في مواضيع قومية وتاريخية وعقائدية، ولربما كان هذا مرده إلى يقظة العرب في هذا القرن، ومحاولتهم استعادة أمجادهم السابقة وتأثرهم بالآداب الغربية، ومن أبرز الأسباب التي استدعت الاهتمام بالملاحم في هذه المرحلة:

**الاتصال بالآداب العالمية والاهتمام بالترجمة**:

في أواخر القرن التاسع عشر اطلع العرب على شعر الغرب، ورأوا نماذج مختلفة منه وعلموا أنّ الدارسين الغربيين يقسمون الشعر إلى ثلاثة أنواع، منها ما يسمونه، (Epic) وهو شعر وقصة بطولة يعرضها الشاعر دون أن يتكلم بضميره ومن أشهر أمثلته الإلياذة والأوديسة والإنياذة وليس في الشعر العربي نظير له كما أنه لا يوجد في اللغة العربية لفظة اصطلاحية تقابل ما لدى الغرب، وقد هزّ هذا الأمر وجدان المثقف العربي ومنهم الأديب اللبناني سليمان البستاني الذي قرأ الإلياذة ورأى أن ينقلها إلى العربية شعرا.[310]

**آ- ترجمة الإلياذة:**

كانت الملحمة نوعا أدبيا أول وافد جديد بعد المسرح في الربع الأول من القرن التاسع عشر، حيث اقترح يعقوب صروف على سليمان البستاني (1856-1925م)، أن يترجم الإلياذة

---

[309] المقدسي، أنيس الخوري، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، منشورات كلية العلوم والآداب، بيروت، ج2، 1952، ص:141.

[310] طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص:88.

إلى اللغة العربية، وهو أمل كان يراود المثقفين في تلك الفترة، لما تتمتع به من شهرة في كل اللغات، بعد أن أدارت حركة الترجمة التي بدأت منذ عهد المأمون ظهرها للأدب اليوناني حيث بدأ بترجمتها عام(1887م).[311]

تعدّ ترجمة البستاني هي الأولى من نوعها كمحاولة جادة للاتصال بالآداب الغربية، فقد عمل البستاني على ترجمة الإلياذة ونقلها من اليونانية إلى اللغة العربية، واستطاع أن يعرّف العرب ماهية الملحمة وأن يبث روح الملحمة فيهم.

طبعت الإلياذة في مصر عام 1904م، بمقدمة استغرقت ما يقرب من المائتين من الصفحات، حاول صاحبها فيها أن يعقد مقابلة بين الشعر العربي والشعر الغربي، وأن يركز بشكل خاص على الملحمة وهل عرف الشعر العربي الملحمي بالمعنى الاصطلاحي الدقيق.[312]

ولمقدمة الإلياذة أهمية كبرى في العالم الأدبي، فهي أغنى المقدمات العربية فائدة لأنها خلاصة درس دقيق لأسفار عديدة تاريخية وأدبية وعلمية.[313]

فهذه المقدمة تعدّ بحق إطلالة على الأدب الملحمي عند اليونان، حيث كانت كافية للتعريف بأهمية الترجمة ودورها في نقل الآداب الغربية، كما بينت أهم الفوارق بين الشعر العربي والشعر اليوناني وكانت سببا في شهرة البستاني وتفرده بهذا العمل.

لم يكن البستاني ليصنع مكانته الثقافية مثلما فعلت ترجمته للإلياذة، والتي وضعته في مصاف المترجمين الذين تجاوزوا في عملهم حدود الترجمة إلى الإسهام في تاريخ الثقافة العربية، فمقدمة الإلياذة تعتبر نموذجا للريادة في التأريخ لفن الترجمة ومدارسها عند العرب، وأن تعتبر نموذجا فريدا لبدايات دراسات الأدب المقارن في الثقافة العربية الحديثة.[314]

وتوالت الترجمات فيما بعد، ولا يمكن لأحد أن ينكر فضل جهود دريني خشبة في تعريف القارئ العربي بالأساطير الغربية وكذلك بمحتويات "الإلياذة" و "الأوديسه"، وإن كان ما قدمه لا يرقى إلى مستوى ترجمة حقيقية للنص، مع أن كتابه يحمل عنوان: "هوميروس الإلياذة" ترجمة دريني خشبة 1973، عدد صفحاته 159، وكتابه الآخر" الأوديسه"، 1960، عدد صفحاته 309،

---

[311] مكي، الطاهر أحمد، **الأدب المقارن**، ص:454.
[312] طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص:89.
[313] صوايا، ميخائل، **سليمان البستاني وإلياذة هوميروس**، مكتبة صادر، بيروت، ص:47.
[314] عصفور، جابر، **مئة عام على تعريب الإلياذة**، مجلة العربي، العدد:454، 2004م.

ولعل أحدث المحاولات الجادة هي ترجمة ممدوح عدوان والتي جاء في مقدمتها أن صاحبها نقلها عن ترجمة إنكليزية.[315]

لقد حاول المترجمون في العصر الحديث استعادة أمجاد العرب القدامى الذين نقلوا العلوم والآداب والفلسفة من اليونانية إلى العربية، وبذلوا جهداً كبيراً في سبيل عقد الصلة بين القارئ العربي والتراث الإغريقي، وعلى رأسهم سليمان البستاني، ونضيف إليهم أيضاً، رفاعة الطهطاوي وأحمد شوقي وأحمد لطفي السيد وطه حسين، وتوفيق الحكيم، وشكري عياد، وغيرهم. هؤلاء المثقفون هم الذين مهدوا الطريق لظهور الدراسات المتخصصة والترجمات المدققة.[316]

**ب- ترجمة رباعيات الخيّام:**

وهي كالإلياذة في أنها نقلت إلى لغات أوروبا قبل أن تعرف في أدبنا الحديث، وأول ترجمة عربية لها هي التي نشرها نظماً سنة 1912م وديع البستاني وكان قد نقلها عن الإنكليزية، ثم تصدّى لنقل الرباعيات عن الفارسية جميل الزهاوي (1908)، وأحمد رامي.[317]

**ج- ترجمة الكوميديا الإلهية:**

نقل الكوميديا الإلهية نثرا قصصيا عن اللغة الإيطالية عبود أبو راشد وطبع الجزء الأول منها (**الجحيم**) 1926م، كما ترجم الجحيم عن الإيطالية أيضا بنثر شعري أمين أبو شعر سنة 1938.[318]

**التأثر بالملاحم العالمية:** الثقافة ماهي إلا تأثر وتأثير، ومن الطبيعي أن يمتدّ تأثير الملاحم السابقة على اختلافها إلى العصر الحديث، من توظيف للرموز والأساطير القديمة في فنون الأدب الحديث.

كان للملاحم دور وتأثير كبير بقي مستمراً إلى العصر الحديث، وهذا ما نستطيع أن نلمسه في المسرحيات والقصص التي استوحت موضوعاتها من أساطير هوميروس وغيره من شعراء الملاحم القدماء، ولكنّ ما نلحظه عند مؤلفي العصر الحديث أنهم يعملون على صياغة موضوعاتهم في قصة أو مسرحية وكلاهما جنس أدبي حي ثم يعيدون تشكيل الأسطورة حتى تصير رمزية، وبحيث لا يكون للرمز معنى سوى أنه قالب إيحائي عام.[319]

---

[315] هوميروس، **الإلياذة**، (ترجمة: أحمد عثمان)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008، ص:22.
[316] المرجع السابق، ص:23.
[317] المقدسي، أنيس الخوري، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، ص:146.
[318] المرجع السابق، ص:147.
[319] هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، ص:133.

وبعد ظهور الترجمات للملاحم في العصر الحديث واطلاع الأدباء والشعراء العرب على هذا الفن، حصل التأثر بهذا الفن القصصي الملحمي وحاولوا فيما بعد مجاراته والنسج على منواله، لذلك نجد العديد من المحاولات الملحمية، كإلياذة أحمد محرم، وأرجوزة أحمد شوقي (دولة العرب وعظماء الإسلام، وملحمة بولس سلامة، وملحمة الزهاوي، وملحمة حافظ إبراهيم، وملحمة محمد عبد المطلب، وغيرها من المحاولات الملحمية العربية في العصر الحديث.

**إدراك أهمية الملاحم في عملية البعث الأدبي والوطني والديني:**

لعب الوعي بأهمية الملاحم في العصر الحديث دورا كبيرا في إبراز الحس الأدبي الملحمي، لدورها في تعزيز تاريخ الأمة وترسيخ هويتها.

فكان ظهور بعض الملاحم القصيرة في الأدب العربي الحديث، يعكس وعي أدباء وشعراء العصر الحديث برسالة الملاحم، وكان لهذه الملاحم دور كبير في النهضة الأدبية والوطنية والدينية، مما أسهم في إحياء الحس الملحمي في الأدب العربي الحديث والمعاصر.

استطاع شعراء العصر الحديث تطويع الفن الملحمي بما يناسب واقعهم وأهدافهم، فكان أن أدّى ذلك إلى تغيير مسار الشعر، فأصبح الشعر الملحمي يتمثل في مقطوعات صغيرة تعالج صغيرة، أي أنه لم يكن شعرا ملحميا كالمتعارف عليه عند شعوب السرديات.

**العوامل التاريخية والسياسية والثورات العربية:**

شهد العالم في العصر الحديث اندلاع العديد من الثورات التحريرية نتيجة موجات من الاستعمار الأجنبي، فكان نتيجة تلك الثورات أن حدثت تغييرات جوهرية في الحياة السياسية والاجتماعية والدينية وكان لذلك أثر كبير في الأدب، كما ساهت هذه التغييرات في رفع معنويات الشعوب وتجديد النفوس، كل ذلك كان عاملا أساسيا في بناء الملاحم والتي بدورها تعكس التحولات العميقة التي تمر بها الأمم.

وارتبط ظهور المطولات والملاحم بمرحلة الاحتلال، ولذلك كان لكل ثورة ملحمة تؤرخ لها وتشحذ الهمم وتتغنى بالأمجاد، بهدف بثّ الروح الوطنية والاعتزاز القومي، وإحياء أمجاد الأمة العربية.

## 2.2 إشكالية وجود الملحمة والمصطلح الملحمي في الأدب العربي الحديث

رفض عدد من الأدباء والنقاد في العصر الحديث إطلاق مصطلح الملحمة على قصائد الشعر العربي الحديث، وذهبوا إلى تسميتها بالمطولات، وكان رفضهم هذا مبنياً على الأسس

الموضوعية التي اتسمت بها الملحمة القديمة، وافتقار الشعر الحديث لها، وكما هو معلوم بأنّ المفهوم العام للبنية الموضوعية والمحددات الفنية للملاحم القديمة بشكل عام قد تم استخلاصها بالدرجة الأولى من شعر هوميروس.

فالملحمة تدور حول "قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال وحروبهم، وأفعالهم العجيبة التي تمنحهم منزلة الخلود بين أبناء وطنهم، ويلعب الخيال فيها دورا كبيرا، وتحكى على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال، وعنصر القصة واضح في الملحمة.[320]

وإذا ألقينا نظرة على الملاحم اليونانية القديمة لوجدنا أنّ البطولة والشجاعة كانت من أهم القيم في محاربة الأعداد والانتصار للأمة، وهذا موجود أيضا في الملاحم والمطولات العربية في الشعر العربي الحديث، حيث كانت ترتكز على تمجيد شخصيات الإسلام الأوائل، وما فيها من استعراض لشخصية البطل وشجاعته ومبادئه، ومن ثم نجد في الملحمة العربية في العصر الحديث شعرا رصينا تتطلع له قلوب المنشغلين بالتاريخ الإسلامي.

ومن أشكال التجديد التي طرأت في الأدب الإسلامي، الذي اتخذ منهجاً وطريقاً جديداً ليتناسب وأداء المرحلة الجديدة، كالذي نجده في كتب فن السيرة مثل "عبقريات العقاد"، وفي الشعر "الإلياذة الإسلامية" للشاعر أحمد محرم، وهي ليست مثل خرافات وأساطير هوميروس، وإنما تقوم في جوهرها على وقائع وحقائق الإسلام وبطولات النبي صلى الله عليه وسلم هو وأصحابه.[321]

فلا عجب أن يحاكي شعراء العصر الحديث الملاحم، بعد أن يزيلوا منها التراث الوثني الذي لا يتوافق ومعتقدهم التوحيدي، فيزلوها مكانا يتناسب وتراث أمتهم، فغدت القصائد المطولة بديلا عن الملحمة، فكان هذا التحول في المصطلح نتيجة للمقارنة بين النص الملحمي القديم والقصائد الطويلة التي كانت تتجه اتجاها دينيا، فقد شهد الأدب الإسلامي محاولات جادة في تناوله لتاريخ الإسلام وعظمائه، والتي نجدها اتجهت اتجاها جديدا يتناسب مع العصر الحديث مع الاحتفاظ بقيم الحضارة الإسلامية ومراعاة التراث العربي.

ومن الشعر الإسلامي الجديد ظهر الشعر القصصي مثل قصيدة "هزيمة الشيطان" وقصيدة "عام جديد"، وكلاهما من الهجرة الإسلامية للشاعر محمود طه، وكذلك الملحمة القصصية: "أمير الأنبياء" للشاعر عامر بحيري، الملحمة الإسلامية "دول العرب وعظماء

---

320 هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، ص:90.

321 صبح، علي علي وآخرون، **الأدب الإسلامي، المفهوم والقضية**، دار الجيل، بيروت، 1992م، ص:18.

الإسلام" للشاعر أحمد شوقي، إلى جانب كثير من الأعمال التي برزت في أدبنا العربي الإسلامي الحديث والذي اتّسم بطابع التجديد، لكنه حافظ على صلته الوثيقة بالتراث العربي والإسلامي، ولا يعنينا قول المستشرقين ومن تبعهم من العرب المستعربين أنّ هذه ليست ملاحم، ولا قصصاً، ولا فناً للسير الأدبي لمجرد أنّ الخيال لم يسيطر عليها، ولم يخرج بها عن واقعها وحقائقها في الوجود التاريخي، وسيطرت الحقائق على هذه الفنون الأدبية، ولا يعوقنا عن التجديد على النحو الذي يتناسب مع قيمنا وحضارتنا الإسلامية، التي من أجلّ خصائصها، أنها تعتمد على الحقائق لا الخرافات والأساطير والأوهام، لأنّ لكل مجتمع اتجاهه، ولكل حضارة سماتها وسموها.[322]

وهنا كان لا بدّ من المقارنة بين الملاحم القديمة والملاحم العربية في العصر الحديث من باب المقاربة بين الملحمتين:

تعتمد الملاحم على حدث بارز في حياة البشرية يحدث انعطافا بارزا في تاريخ البشرية كالحرب الطروادية في الأوديسه والإلياذة، أما الملاحم العربية فنجدها تقوم بشكل رئيسي على حدث تاريخي يشكل منعطفاً هاماً في التاريخ الإسلامي.

يتسم البطل في الأدب الملحمي بخصائص فردية تمتاز بالقوة والشجاعة، ونراه في الأساطير إلهاً وأصبح في الملاحم إنسانا ملكا أو قائدا، وهذا ما نجده في الملاحم العربية فهم لا يتعدّوا أن يكونوا بشرا مخلوقين، مع ما يمتازون به من صفات تميزهم عن غيرهم تجعلهم من صفوة البشر.

كما أنّ البناء الموضوعي للملاحم يتسم في العموم بالانسجام والترابط، مع وجود كم هائل من الأحداث والشخصيات، لأنها تهدف في النهاية إلى تمجيد قيم جماعية، وهذا ما نلاحظه في الملاحم العربية الحديثة، فيحاول الشاعر خلق مسارات أفقية في عرض الأحداث من أجل صنع المفاجآت، ثم يعود إلى الخلف ويكمل ما بدأه.

وفي الملاحم القديمة يكون الابتهال للآلهة وربّة الشعر، ويكون في مطالع الملاحم ثم يكون الانتقال للنقطة المحوريّة، أما في الملاحم العربية فيكون الابتهال لله وحده الذي يلهمهم القوة والقدرة.

وتمتاز الملاحم القديمة بدخول الأسطورة في بنيتها مما يجعل لها نمطا عجائبيا، وهذا يتلاءم وشعوب اليونان وعقيدتهم التي تختلط بالأساطير والخرافات في ذلك الزمن، ولاسيما في

---

[322] المرجع السابق، ص:19.

أنّ صورة البطل المحارب عندهم اختلطت بالقوة الإلهية، وهذا ما لا نجده في الملاحم العربية لأنه لا يتلاءم وحضارة العرب وثقافتهم وعقيدتهم التوحيدية.

وقد أثارت مسألة **حضور المصطلح الملحمي** في العصر الحديث ووجود الملحمة كفن أدبي جدلا واسعا حول إمكانية إطلاق مصطلح الملحمة على النصوص الأدبية في العصر الحديث، فبعض النقاد ذهب إلى رفض وجود مصطلح الملحمة في الأدب العربي الحديث وذهبوا إلى تسمية هذا الفن بالقصائد الطويلة.

لقد اختلف النقاد حول حضور الجنس الملحمي في العصر الحديث في الشعر العربي، باعتبار أنّ الشعر الملحمي يمثل حقبة زمنية توافرت فيها العوامل والبيئة المناسبة لإنتاج النص الملحمي الوثني، ومع انتهاء تلك الحقبة مع ما حملته من حمولات ثقافية، حتى غادرت تلك النصوص الملحمية، وهذا أمر طبيعي أن ينتهي الأثر عندما ينتهي المؤثر، والأمر ذاته في نماذج الشعر الجاهلي فلو بنى شاعر محدث نصه الأدبي على هيأة ما أبدعه الشاعر قبل الإسلام، حتى بات شبه اتفاق بينهم على تسمية ما جرى على تلك الأشكال القديمة من حيث البناء الفني بالملحمة تجاوزا، فيراد منه المجاز على سبيل التسامح في إطلاق المصطلح، لكننا نقرأ أيضا بعض النصوص التي أطلق علبها مبدعوها بالملحمة للعمل الشعري، كالذي أبدعه أحمد شوقي في ملحمة العرب، والملحمة البكرية للشاعر عبد الحليم المصري، والعمرية لحافظ إبراهيم وغيرهم.[323]

ينكر علي جواد طه وجود ملاحم للعرب في العصر الحديث بصيغتها اليونانية يقول: عندما جاء الباحثون العرب المحدثون واطّلعوا على النوع الملحمي في أوروبا وخُلّو شعرنا من هذا النوع، انتابهم شيء من الخيبة والشعور بالنقص فراحوا يبحثون في ميادين أخرى من النثر فوجدوا ما سمحوا لأنفسهم معه بعدّه ملاحم أو من الملاحم.[324]

ويذهب عز الدين إسماعيل إلى أنّ عصرنا لا يتناسب مع هذا النوع من التأليف الأدبي فليس بين الشعراء من هو على استعداد أن يقضي عشرة أعوام على أقل تقدير لكي يكتب لنا ملحمة شعرية، كما أن العالم أصبح من الضخامة بحيث لا تستوعبه ملحمة أو ملاحم.[325]

---

[323] يوسف، زيد عبد الحسين، **جدلية استعمال مصطلح الملحمة في الشعر العربي الحديث**، مجلة الكلية الإسلامية العربية، العدد 59، ج2، ص:440.

[324] طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص:99.

[325] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، ط3، مصر 1966م، ص:248.

فالعرب المعاصرون، بعد أن أوجد لهم سليمان البستاني اللفظة التي تشبثوا بها، نجد عددا من الأدباء الذين سعوا وراء هذا الاسم ورأوا في أنفسهم المرشحين لتحقيق الأحلام في أن يكون للعرب ملحمة، فنظموا في ذلك كتبا يستعرضون فيها حقبا من التاريخ العربي القديم والحديث بكل ما فيها من معارك وبطولات وانتصارات، ولكن لم يكن من الممكن أن نعدّ هذه الكتب من كتب الملاحم الشعرية لأنها كانت تروي التاريخ كما هو، وتفتقد إلى العنصر الشعري، ولو توافر لأهلها لاحتلوا مكانا من الشعر، فقد فاتهم أنّ الشاعرية العالية هي من جوهر الملحمة وضروراتها.[326]

ولجأ بعض الشعراء إلى الاستفادة من سلطان المصطلح، من خلال التّوسع فيه سواء بعلم أو بغير علم، فراحوا يطلقون "الملحمة" على قصائد معاصرة فقط لأنها تتّسم بالطول، وكانت موضوعاتها مما يشغل بال الناس في الحياة والفكر والسياسة والحرب والسلم، ووصل التّوسع بهؤلاء الشعراء إن نظم أحدهم قصيدة غرامية نشرها في كتاب صغير كُتب على غلافه " ملحمة"[327]

ثم تراجع سلطان المصطلح، وإن كان قد بقي أثره حياً في نفوس الكبار من الأدباء، فكم من مرة تحدث الجواهري عن قصيدة من قصائده ووصفها بالملحمية، وهو يقصد إلى أنها طويلة وهو ما يميزها عن غيرها من قصائده الطوال التي كانت في مضمونها تهدف إلى معالجة قضايا إنسانية وعربية، كما أطلقت كلمة الملاحم على عدد من مطولات بدر شاكر السياب لطولها وربما للموضوعات التي تعالجها، ثم انصرف الناس عن إطلاق المصطلح وكأنهم أدركوا حقيقته أو أدركوا العجز عن تحقيقه، ودار على لسان الشباب عوضا عن ذلك **مصطلح الدرامية في الشعر** وأخذوا مصطلح المسرح الملحمي وطبقوه في الإخراج حتى غلب على المناهج الأخرى، وإن كان من الملاحظ أنهم أخذوا مصطلح المسرح الملحمي دون التفكير في حقيقة وطبيعة كلمة" الملحمي"، فقد أخذوه كلا ونظروا فيه وحده دون محاولة جادة للنظر في الملحمة.[328]

ويرى الطاهر أحمد مكي أنه ومع بداية اللقاء بين الأدب العربي المعاصر والآداب الأوروبية، كانت الملحمة نوعا أدبيا أول وافد بعد المسرح، فكانت ترجمة الإلياذة، وهذا فتح الباب لوجود ملاحم كالقصيدة العلوية لمحمد عبد المطلب و"دول العرب وعظماء الإسلام" لأحمد شوقي، وهي برأيه تعرض لأحداث تاريخية وأقرب إلى الغنائية منها إلى الملحمية، لكنها في الواقع هي أبعد ما تكون عن الملحمة من حيث الموضوع والحجم والبناء، وكان ظهور هذه القصائد

---

[326] طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، ص:100.
[327] المرجع السابق، ص:101.
[328] المرجع السابق، ص: 102.

المطولة التي تحمل اسم ملاحم أحيانا سببا لظهور نوع جديد من الصراع بين السلفيين والمتغربين، فهناك من يرى أن العرب وقعوا عليها إبداعا فطريا، على حين يرى المتعمقون في الثقافات الأجنبية وهم يعون حدود الملحمة وخصائصها، أنه لا توجد ملحمة في شيء مما أبدع العرب.[329]

يمكننا القول إن النقاد اعتبروا زمن الملحمة قد ولّى، وكان لها شأن كبير، وكانت ملامحها تعود بين حين وآخر في وجوه مختلفة أما تقليدا أو إبداعا، ولكن في العموم كانوا يؤكدون بأن عصرنا لا يتناسب وجدة الملحمة، ورأى أخرون أنه بالإمكان وجود نفس ملحمي عند بعض المبدعين، وأنّ مصطلح الملحمة في العصر الحديث اتخذ مفهوما ذا دلالة معينة اكتسبها من خلال البنية الفنية والموضوعية للنماذج الأولى للملاحم القديمة، وهذا ما أدى إلى رفضه من قبل كثير من النقاد.

وإذا دققنا النظر في النصوص القصصية المطولة والتي يمكن أن نطلق عليها ملاحم، نجد أنها تناولت التراث العربي التاريخي، وموضوعات مختلفة في مناحيها الفنية، وتناولت جميع هذه الأعمال أبطالا حقيقيين، عرفهم التاريخ، فلم يتناولوا شخصيات خيالية، من أمثال النبي صلى الله عليه وسلم وعمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب فاحتفى الشعراء العرب بهذه الشخصيات وجعلوا منها نماذج يحتذى بها، وإلى جانب هذه الملاحم التي اتخذت من الشخصيات الإسلامية موضوعا لها، نجد ملاحم أخرى كان لها موضوعات مختلفة كملحمة بساط الريح لفوزي معلوف الذي اتخذ المدينة الزائفة موضوعا لإلياذته.

## 2.3 الملامح الملحمية في المطولات الشعرية العربية (القصائد الطويلة) في العصر الحديث

قبل البدء باستعراض الملامح الملحمية في القصائد المطولة، لا بدّ لنا من أن نتعرّف مفهوم القصائد المطولة، حيث تعتبر المطولات ظاهرة بارزة في الأدب العربي منذ نشأته إلى عصرنا الحاضر وهو ما اتفق عليه كثيرٌ من النقاد كمصطلح بديل عن الملاحم، وإذا تتبعنا تاريخ

---

329 مكي، الطاهر أحمد، **الأدب المقارن**، ص:456.

هذه المطولات لوجدناها تعود إلى العصر الجاهلي وهو ما أطلق على المعلقات" القصائد الطوال" وهو ما أطلقه ابن الأنباري.[330]

وربما هذه التسمية تعطينا فكرة عامة عن معايير طول القصيدة وقصرها عند العرب، وواضح أن العرب لم يعتادوا هذا العدد من الأبيات في المعلقات فسموها بالطوال.

وإذا تأملنا حجم المعلقات في مختلف الروايات وجدنا أقصرها قصيدة عبيد بت الأبرص (47) بيتا تليها قصيدة النابغة (50) بيتا وهكذا وصولا إلى أطولها وهي قصيدة طرفة بن العبد (106) بيتا، ولعل هذا لا يمكننا من معرفة مقياس القصيدة التي ينعتها العرب بالطويلة فنستنتج أن القصيدة الطويلة عند العرب هي ما كانت من خمسين بيتا فصاعدا.[331]

إنّ الشعر العربي في فترات مده وقوته ارتبط بعدد من المطولات المحكمة ابتداء من العصر الجاهلي حتى الآن، وكان من عوامل إنهاك القصيدة العربية وتفتتها، عدم التعامل مع المطولات الجديدة.

وإذا أنعمنا النظر في مطولات النصف الأول من القرن العشرين لوجدنا أن ظهورها يعود لأسباب منها ديني ومنها سياسي ومنها فني، فرضتها طبيعة الحياة الجديدة من الاحتكاك بالغرب وفترة الاستعمار والواقع الاجتماعي الجديد، بالإضافة إلى رغبة الشعراء في إبراز قدراتهم الأدبية التي تظهر جلية من خلال التطويل، وكان وجود المطولات مصاحبا لتطور الحياة الفكرية في عصرنا الحديث، فنجد عددا من المطولات التي اتجهت اتجاها دينيا كمطولات أحمد شوقي في البردة والهمزية، ومطولة حافظ إبراهيم العمرية، وأحمد محرم في الإلياذة الإسلامية.

يرى عز الدين إسماعيل: أنّ عصر الملاحم الشعرية قد انتهى وأنّ القصيدة الطويلة المعاصرة هي الصورة البديلة للملاحم في العصور القديمة، ونستطيع أن نؤكد انطلاقاً من نظرية تطوّر الأنواع الأدبيّة أنّ جوهر وأساس القصيدة الملحمية الطويلة قد ازداد بياناً ونماءً في العصر الحديث ولم تفقد الملحمة من سماتها إلا تلك الخصائص الشكلية، ومنها الطول المفرط والزمن الطويل الذي يستغرقه نظم القصيدة، ومن الطبيعي ومع تطور النوع الأدبي أن يتطور الاسم الذي يطلق عليه فكانت القصيدة الطويلة بديلاً عن الملحمة.[332]

---

[330] الأنباري، محمد بن القاسم، **شرح القصائد السبع الطوال**، (تحقيق: عبد السلام هارون)، دار المعارف، ط5، القاهرة، 2008م، ص:13.

[331] العجيلي، كمال عبد الرزاق، **البنى الأسلوبية**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971م، ص:12.

[332] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص: 248.

ويتابع عز الدين إسماعيل قوله: بأنّ مفهوم القصيدة الطويلة في العصر الحديث قد تغير كثيراً فلم يعد بناء القصيدة هواية يمارسها الشاعر، بل أصبحت من الأعمال الشاقة التي يعمل فيها الشاعر على توظيف إمكانياته وحشد كيانه بشكل كامل، لتصبح تجسيدا للوجود الإنساني، فالشاعر المعاصر ابتكر أشكالاً عدة في بناء القصيدة، كان أبرزها القالب الذي احتوى القصيدة الطويلة في الشعر المعاصر والتي تطورت فيما بعد نحو اتجاه درامي واضح.[333]

ونلاحظ محاولة عز الدين إسماعيل التمييز بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة، مما أثار مشكلة الغنائية فالقصيدة القصيرة هي شعر غنائي، وبالتالي فهي تجسد مشهدا عابراً موقفاً بسيطاً وتكون انعكاساً لحالة الإلهام المستمر، أما مفهوم القصيدة الطويلة فقد اتخذ مسارات متعددة، والقصيدة الطويلة كما عرفها هربرت ريد هي التي تستطيع أن تربط بين عدد من الحالات العاطفية بمهارة عالية، ولا بدّ أن تكون هذه المهارة مصحوبة بفكرة واحدة عامة، وبناء على ذلك تم إدخال عنصر التعقيد وهو الذي يحدد طول القصيدة أو قصرها، لذلك وحتى تكون القصيدة الطويلة في العصر الحديث بنية حية يجب أن ترتكز على الفكرة العميقة المعقدة لذلك لابد من طرحها بشكل مطول، فعنصر التعقيد لا يمكن تحقيقه في حيز محدود في القصيدة.[334]

وأشار عز الدين إسماعيل إلى أن الاعتبارات الخاصة بالقصيدة الطويلة قد بدأت تعمل في الخفاء لتؤسس لنوعٍ شعريّ جديد في الشعر العربي لم يكن معروفاً من قبل وهو شعر الفكرة، فمفهوم الشعر قد تغير ولم يعد ذلك الشعر الذي يعبر عن المشاعر فقط، بل أصبح خبرات إنسانية وتجارب عميقة تتجسد في قصيدة شعرية طويلة.[335]

وكان الدكتور غالي شكري من الذين تناولوا موضوع القصيدة المطولة أيضاً، فأكد أنّ مفهوم هذا النوع من القصائد قد يكون قديما ومارسه الشعراء العرب تحت اسم المطولات وهي ما تمثل الشعر الملحمي في الأدب العربي، فكان من مظاهر نبوغ الشاعر أن يؤلف قصيدة طويلة يكون لها نفس الوزن والقافية.[336]

وفي هذه المرحلة طوّر شعراء التفعيلة (الشعر الحر) مفهوم لما سمي الشعر الملحمي، ليغدو المطولات التي تصور الأوضاع العامة للأمة، فتمتزج التجارب الذاتية بالبيئة مزجا يسوده إبراز البطولات الملحمية والأساطير.

---

[333] المرجع السابق، ص:248.
[334] المرجع السابق، ص:249.
[335] المرجع السابق، ص:250.
[336] شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين؟** دار الشروق، القاهرة، 1991م، ص:96.

ولعلّ أول من كتب هذا النوع من الشعر الملحمي هو بدر شاكر السياب في عدة قصائد مطولة منها "أنشودة المطر" وأدونيس في "تحولات الصقر" و"أحوال ثمود" ومحمد عمران في "بني هلال" ومحمود درويش وخليل الحاوي وغيره.

**وعندما نحاول أن نتلمس بعضاً من الملامح الملحمية في الشعر العربي الحديث**، نلاحظ أنّ أدباء العصر الحديث لم يتعاملوا مع الفن الملحمي على النحو الذي تعامل به الأدباء في العصور السابقة مع الفن الملحمي، وكان ردهم على المنكرين لوجود الملاحم في الأدب العربي هو العمل على إيجادها واقعا وفعلا، لذلك دعا محي الدين الخطيب صاحب مجلة الفتح الشعراء لكي يسهموا في هذا المجال، فكان أن اقترح على أحمد محرم وأحمد شوقي أن ينظموا ملاحم إسلامية مشابهة لإلياذة هوميروس.[337]

فالشعر الملحمي القديم بقوامه البطولي والأعمال الخارقة والسرد الطويل، فلطالما كانت الملاحم حكاية شعب ناضل في سبيل قيمه وسجل لوقائعه، فكانت الملحمة بذلك عمل جماعي لا فردي، وهذا مالم نلمح له أثرا يذكر في ديوان الشعر العربي، إلا أنّ عدم وجود الملاحم المطولة في الأدب العربي القديم، دفع أدباء وشعراء العرب المعاصرين إلى أن ينشدوا مطولات ملحمية التي امتاز بعضها بسمات ملحمية.

ومع بدايات العصر الحديث بدأت تظهر بعض الأعمال الشعرية العربية والتي من الممكن أن نطلق عليها اسم "ملاحم"، وذلك لأنها تحمل بشكل أو بآخر بعض السمات الملحمية، من حيث إنها أعمال قصصية تتصف بالطول، وإن لم يكن بطول الملاحم العالمية، ومن حيث إنّ بعضها ينبع من أصل تاريخي، ويعتمد بطولات الأبطال في السرد التاريخي، فنجد على سبيل المثال ملحمة بولس سلامة" الغدير" التي بلغت عدّة آلاف من الأبيات، والتي عكف فيها بولس سلامة على إبراز سيرة النبي صلى الله وسلم، وشخصيته وبطولاته، وإذا ما انتقلنا إلى أحمد محرم نجده في "إلياذته" والتي تناول فيها أيضا حياة النبي صلى الله عليه وسلم، فتناول غزواته وأحداثها وبطولاتها، وغيرها العديد من القصائد المطولة التي تنطلق من حدث تاريخي معين مؤرخة لهذا الحدث التاريخي مصورة شخصية بطولية في قالب شعري سردي في معظم الأحيان، فكانت ملحمة" بساط الريح" لفوزي معلوف، والعمرية لحافظ إبراهيم، و" دول العرب وعظماء الإسلام" لأحمد شوقي، وفي الواقع أننا لا نستطيع أن نقف على ملحمة تامة العناصر في العصر الشعر العربي الحديث لكننا نستطيع أن نلمح بعض السمات الملحمية متمثلة في العديد من المطولات

---

[337] مكي، الطاهر أحمد، **الأدب المقارن**، ص:457.

ومن هذه الملامح طول القصيدة، والعنصر التاريخي، والعنصر القصصي، والرمز والأسطورة، وفيما يلي سنتناول بعضا من هذه الملاحم في محاولة لتلمس الملامح الملحمية فيها.

في أواخر القرن التاسع وأوائل القرن العشرين نجد أنّ الشعراء العرب أرادوا من خلال محاولاتهم الأدبية أن يمنحوا الأدب العربي ألوانا من الفن الملحمي، فجاءت ملاحم وطنية وإسلامية، وهذه المطولات وإن خلت من الخيال والأسطورة إلا أنها تنطوي على عنصريين أساسيين من عناصر الملاحم ألا وهما الأحداث التاريخية وسردها والأبطال.

**ويمكننا أن نتلمس بعضاً من الملامح الملحمية في بعض القصائد العربية في العصر الحديث:**

**(ملحمة عيد الغدير)، بولس سلامة،(1902- 1979)**

ولد بولس سلامة في قرية "بتدين اللقش" في قضاء جزين في عام 1902، درس الحقوق في الجامعة اليسوعية، وعمل قاضيا لفترة معينة من حياته، ثم بعد ذلك أصابه مرض أقعده قرابة أربعين عاماً، توفي عام1979م، بعد أن ترك مؤلفات عدّة، كان من بينها ملحمة الغدير التي نظمها في سنة 1948م، منها مذكرات جريح، ملحمة عيد الرياض، حكاية عمر وغيرها.[338]

إنّ أفضل ما يمثل النموذج الحقيقي للملحمة في أدبنا الحديث هي ملحمة "عيد الغدير "لبولس سلامة، وهي تتضمن قصائد شتى تقع فيما يقرب 3500بيت، ومدارها على "أهل البيت العلوي" في كل ما يتصل بهم من الجاهلية حتى مأساة كربلاء، وبرغم طولها فقد أجاد نظمها إجادة تحلّه المحل الأول بين ناظمي الملاحم العربية وترفع ملحمته إلى مصاف الحسان من الملاحم الإفرنجية.[339]

افتتح الشاعر الملحمة بقصيدة "الصلاة" التي وفي القصيدة التي تليها "الجاهلية" والتي تناول أوضاع المجتمع في الجاهلية، فوصف عبادة الأصنام وشربهم للخمر، في القصائد التالية ينتقل إلى الحديث عن قريش وهاشم وعبد المطلب، وصلاة الاستقساء التي دعا لها عبد المطلب وعرّج كذلك إلى ميلاد النبي صلى الله عليه وسلم ورعاية عمه أبي طالب، ثم البعثة الشريفة.

ثم ينتقل للحديث عن ولادة علي بن أبي طالب رضي الله عنه، مبرزا إشراق نور الإسلام بيد النبي صلى الله عليه وسلم، واصفا هجرته إلى المدينة ولحاق الإمام علي به، ويواصل الشاعر

---

[338] السيد، كمال: **بولس سلامة شاعر الغدير وكربلاء**، الغدير للطباعة والنشر، بيروت، 2004م، ص: 13-14.

[339] المقدسي، أنيس الخوري، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، ص:176.

في ملحمته استعراضه للأحداث الكبرى في التاريخ الإسلامي، بدءا من الغزوات إلى يوم الغدير، كما تطرق إلى ما جرى من بني أمية متتبعا تاريخهم من الجاهلية حتى مأساة كربلاء.

يبدأ الشاعر ملحمته بقصيدة استهلالية (الصلاة) وتنتهي كذلك بقصيدة تحمل تستكمل معنى الصلاة، وبين القصيدتين مجموعة من القصائد تسرد تاريخ أهل بيت النبوة من الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية، أما أبرز الفصول فهو "يوم الغدير" الذي شهد مبايعة الإمام علي بن أبي طالب، يبدأ الشاعر ملحمته بصلاة ودعاء يرفعها إلى الله:

**يا مليك الحياة أنزل علينا**** عزمه منك تبعث الصخر حياً**

**جود كفيك إن تشأ يملأ****العيش نماءً ويفرش الجدب فيّا**

**يوقظ الزهر فالربيع على****التّل ضحوك الألوان طلق المحيا**[340]

والشاعر في صلاته هذه نجده يستحضر روح هوميروس في الإلياذة التي استهلها بالطلب من الآلهة تمجيد اسم أخيل، مع وجود الاختلاف في التوجه فبولس يتوجه بالدعاء إلى الله في حين يتوجه هوميروس للآلهة، كما أنّ هوميروس يروي تاريخ شعب تتداخل فيه الأساطير مع الحقائق التاريخية، أما بولس فهو يسجل تاريخ شعب يدور فيه الصراع بين قوى الخير وقوى الشر فالشاعر لم ينقل لنا إلا الحق.

فالملحمة تحمل عنوان الغدير إلا أنّ الأمر ليس كذلك، فحديث الغدير لا يشغل سوى فصل من الكتاب، نهاية قصيدته الأولى مادحا ومستشهدا ببطولة على رضي الله عنه:

**باسم زين العصور بعد نبيٍّ **** نوّر الشرق كوكبا هاشميا**

**باسم ليث الحجاز، صقر البوادي**** خير من هزّ في الوغى سمهريا**

**خير من جلجل الميادين غاراً**** وانطوى زاهداً ومات أبيّا**

**كان ربّ الكلام من بعد طه****وأخاه وصهره والوصيا**[341]

سعى الشاعر إلى توخي الدّقة في سرد الأحداث مستندا إلى المراجع التاريخية، معتمدا على المؤرخين من أهل السنة لتجنب الشبهات.

**(الإلياذة الإسلامية)، ملحمة أحمد محرم (1877-1945)**

---

[340] سلامة، بولس، **عيد الغدير**، مطبعة النسر، بيروت، 1949م، ص:33.

[341] المرجع السابق، ص:34.

كان أعظم جانب من جوانب الشعر عند أحمد محرم هو شعره الديني والإسلامي الذي بلغ الذروة فيه بالإلياذة الإسلامية التي نظمها في سيرة الرسول الأعظم وحياته وجهاده وبطولات أصحابه من أجل نشر رسالة الإسلام. وقد نظمه في ثلاثة آلاف بيت شعري.[342]

تعدّ الإلياذة الإسلامية من أهم الأعمال الأدبية في تلك المرحلة وذلك لمحاولة أحمد محرم نسج فن الملحمة في الشعر العربي على غرار الملاحم الأوروبية. ومن جهة أخرى فهو من أبرز الأعمال الشعرية التي تناولت سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، ويطلق على هذا الديوان أيضاً "الإلياذة الإسلامية"، حيث امتاز الديوان بالوقائع الثابتة بعيدا عن الخيال والأساطير. يقول في مطلع الإلياذة:[343]

**املأ الأرض يا محمد نورا**** واغمر الناس حكمة والدّهورا**

**حجبتك الغيوب سراً تجلى****يكشف الحجب كلها والستورا**

**أنت معنى الوجود، بل أنت سرّ****جهل الناس قبله الإكسيرا**

قسّم أحمد محرم الإلياذة إلى أربعة أجزاء، تحدث في الجزء الأول عن حياة النبي صلى الله عليه وسلم في مكة، ثم عن هجرته، واستقراره في المدينة، ومؤاخاته بين المهاجرين والأنصار، وموقفه من اليهود، ثم تحدث عن الغزوات وما وقع فيها من أحداث وبطولات استغرق بقية الجزء الأول والجزأين الثاني والثالث، وفي الجزء الرابع تحدث عن الوفود والكتب والرسل التي أرسلها النبي إلى الملوك والحكام.

تعتمد الملاحم عادة على المعارك والبطولات الحربية فقط، بينما نجد أحمد محرم خالف ذلك في ملحمته لأنه سجل جهاد النبي صلى الله عليه وسلم في نشر الدعوة الإسلامية سلماً وحرباً.

أما عن الحوادث والخوارق، فأحمد محرم لا يستطيع خلق أحداث تاريخية، أو إضافة أحداث لا وجود لها.

يقول في يوم فتح مكة:[344]

**ديار مكة هذا خالد دلفا **** فما احتيالك في الطود الذي رجفا؟**

**طود من الشرك خانته جوانبه**** لما مشى نحوه الطود الذي زحف**

**إنّ الجبال التي في الأرض لو كفرت **** لدكها جبل الإسلام أو نسفا**

---

342 خفاجي، محمد عبد المنعم، **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، ص:140.

343محرم، أحمد، **ديوان مجد الإسلام**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر،2012م، ص: 13.

344المرجع السابق، ص: 279-280.

**الله أكبر جاء الفتح وابتهجت **** للمؤمنين نفوس سرها وشفى**

**مشى النبي يحفّ النصر موكبه **** مشيعا بجلال الله مكتنفا**

من يتمعن القراءة في إلياذة محمد محرم يجد أنها أقرب ما تكون إلى السرد التاريخي منه إلى الملحمة، وعلى الرغم من أنّ أسلوبه كان أسلوبا شعريا إلا أنه يفتقد إلى البناء القصصي، وهي بذلك تفتقد أهم عنصر من عناصر الملحمة، وصحيح أنها تفتقر إلى العناصر الملحمية إلا أنها ساهمت في إحداث تغيير في الأدب العربي وكان لها دور كبير في الإشادة بالتاريخ الإسلامي وإحياء الأمجاد الإسلامية.

**(العمرية)، ملحمة حافظ إبراهيم، (1871-1932م)**

ولد حافظ إبراهيم (1871) م بديروط وتخرج في مدارس القاهرة، ثم دخل الكلية الحربية، أرسل ،لى السودان مع الحملة المصرية وعندما عاد إلى القاهرة عيّن رئيسا للقسم الأدبي في دار الكتب المصرية، من أشهر آثاره ديوان شعر، توفي سنة (1932)..[345]

أنشد حافظ إبراهيم العمريّة من فوق مدرج وزارة المعارف المصرية بدرب الجماميز من مساء يوم الجمعة في الثامن من شباط 1918م، وهي قصيدة في نحو 190 بيتاً يعرض فيها الشاعر مناقب الفاروق ومآثره يقول في مطلعها:[346]

**حَسْبُ القوافي وحسبي حينَ أُلقيها **** أنّي إلى ساحةِ الفاروقِ أُهديها**

**لاهُمّ، هَبْ لي بياناً أستعينُ به ****على قضاءِ نَامَ قاضِيها**

**قد نازَعَتْني نَفْسِي أنْ أوفيها****وليسَ في طوقِ مثلي أن يُوفّيها**

ومنها في وصف الدولة الإسلامية بعد مقتل عمر:

**فأصبحت دولة الإسلام حائرة****تشكو الوجيعة لمّا مات حاميها**

**مضى وخلّفها كالطود راسخة****وزان بالعدل والتقوى رواسيها**

**تنبو المعاول عنها وهي قائمة**** والهادمون كثير في نواحيها [347]**

وبعد الانتهاء من تعداد مناقب الفاروق يختم القصيدة بقوله:

**هذه مناقُبه في عهدِ دولتهِ ****للشاهدينَ وللأعقابِ أُحكيها**

**في كلِّ واحدةٍ منهنّ نابِلَةٌ **** منَ الطبائعِ تغذُو نَفْسَ واعِيها**

---

[345] فاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، المطبعة البولسية، ط2، 1953م، ص: 968.

[346] إبراهيم، حافظ، **الديوان**، (ضبطه: أحمد أمين وآخرون)، الهيئة المصرية للكتاب، ط3، مصر، 1987م، ج1، ص: 77.

[347] المرجع السابق، ص:78.

**لعلّ في أمة الإسلام نابتةً **** تَجلُو لحاضِرها مِرآة ماضيها**

**وحسبُها أنْ تَرَى ما كانَ منْ عمرٍ****حتى يُنبَّه منها عَيْن غافِيها[348]**

حاول حافظ إبراهيم في هذا النص أن يصور الخليفة عمر بن الخطاب كنموذج للحاكم العادل، وتعتبر القصيدة من الأعمال التي اتصفت بالبساطة ولم يلجأ إلى التعقيد في المواقف الفلسفية والتاريخية، مما جعلها أقرب إلى الشعر الشعبي.

أراد حافظ إبراهيم أن يهدي الأمة العربية صورة لهذه الشخصية في ظل ما كانت تعانيه الأمة العربية في ذلك الوقت من ذل وهوان، لتكون شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه قدوة للأجيال وعملا يساعدهم على استرداد عظمة الأمة العربية وتاريخها المجيد.

**(دول العرب وعظماء الإسلام)، ملحمة أحمد شوقي (1868- 1932)**

ولد في القاهرة سنة 1868م، ودرس في "المبتديان" ثم في المدرسة التجهيزية، التحق بمدرسة الحقوق، ثم بمدرسة الترجمة، ثم انتقل إلى باريس ليدرس الحقوق، وأخيرا عاد إلى مصر، إلى أن نفي زمن الحرب إلى الأندلس، ولما عاد منها بايعته الوفود العربية بإمارة الشعر في مهرجان 1927، توفي سنة 1932.[349]

للشاعر أعمال أدبية كثيرة في الشعر والنثر نذكر منها ما يتعلق بموضوع بحثنا وهي "ملحمة دول العرب وعظماء الإسلام" الذي قصره على تاريخ العرب في عصورهم الزاهية.

نظم أحمد شوقي كتابه" دول العرب وعظماء الإسلام" في منفاه بالأندلس، إبان الحرب العالمية الأولى، والذي قصره على الحديث عن تاريخ الإسلام وبطولات أعلامه، طبع الكتاب في القاهرة 1932م بعد وفاته بعام.[350]

يحتوي الكتاب عددا من القصائد منها" لغة العرب" والتي مجد فيها شوقي لغة القرآن يقول:[351]

**هذا لسانُ القوم يا بُنيَّا **** على أساسٍ ثابتٍ مبنيّاً**

**لسانُك الأولُ في الكتَّابِ **** ولُغةُ الصَّبْوَة والعتابِ**

**فخُضْ عُبابَ فقههِ وسرِّه**** وغُصْ على صحيحه وحُرّه**

---

348المرجع السابق، ص:97.

349 فاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، ص:980.

350 خفاجي، محمد عبد المنعم، **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، ص: 103.

351 شوقي، أحمد، **دول العرب وعظماء الإسلام**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012م، ص: 13.

**واقرأْ علومَ السّلَفِ الأعلامِ **** فإنها معالمُ الكلامِ**

**ولا تضَعْ من الجديد كله****يَفُتْك وضعُ الشيء في مَحله**

فهو يدعو إلى الحفاظ على اللغة العربية مع عدم نسيان علوم السابقين، وضرورة الاطلاع على كل ما هو جديد.

وفي قصيدته المطولة " السيرة النبوية" يتحدث عن النبي صلى الله عليه وسلم في جميع مراحل حياته، وبعثته ودعوته وهجرته وغزواته:[352]

**محمدٌ سُلالةُ النُّبوَّة ****ابنُ الذبيح الطاهرُ الأبُوَّة**

**العربيُّ طينةً نبيلة ****القُّرشيُّ الباذخُ القبيلة**

**مُرتسِما في أدب الإسلام****من اجتناب الخمر والأزلامِ**

فكانت الملحمة سجلا يؤرخ لتاريخ الإسلام وملوكه وخلفائه تسجيلا صادقا، من خلال قصائد الملحمة: الخلفاء الراشدون، خلافة أبي بكر، خلافة عمر...

يقول في قصيدة الخلفاء الراشدون:[353]

**الخلفاءُ الراشدونَ أربعة ****مَرضيَّةٌ سُنَّتهمْ مُتَّبعة**

**في الذِّكر لم يُغْفَل لهم حَديثُ****وذِكْرُهمْ سَيَّرَهُ الحديثُ**

**العُمَران وابن أروَى وعَلي****في الذِّروةِ الشمَّاء والأوْج العَلي**

لقد استطاع أحمد شوقي أن يجعل من القصيدة موضوعا لتسجيل التاريخ، وكانت خطوة جديدة في طريق التجديد الشعري، صحيح أننا نتلمس الحس الملحمي من خلال تأريخه للأحداث، إلا أننا لا نجد الرابط الملحمي الذي يربط بين أجزاء القصائد المتناثرة، ولربما لم يحسن استغلال هذا اللون الملحمي على الرغم من موهبته الشعرية الكبيرة، أو أنه لم يعبأ بهذا الفن، ونستطيع أن نتلمس الحس الملحمي أيضا في بعض أعماله المسرحية مثل مسرحية عنترة بن شداد وغيرها.

**(بساط الريح)، ملحمة فوزي معلوف: (1899-1930م)**

برز جانب آخر في تناول الفن الملحمي في القرن العشرين فكانت الرحلات الخيالية قوام مطولاته، هذه الرحلات التي تناولت الحقائق الإنسانية والفلسفية، وكان أبرز هؤلاء الشعراء فوزي معلوف في ملحمته "على بساط الريح".

---

[352] المرجع السابق، ص: 27.
[353] المرجع السابق، ص: 35.

ولد فوزي معلوف بزحلة وتخرّج في المدرسة الشرقية ثم انتقل إلى بيروت، وسافر إلى البرازيل واشتغل بالتجارة والأدب، توفي وهو في الثلاثين من عمره. أشهر آثاره ملحمته" على بساط الريح" وهي ذات أربعة عشر نشيدا نظمها سنة 1926م، ثم ترجمت إلى الإسبانية والبرتغالية.[354]

من أهم شروط الملاحم اتصاف خيال الشعراء بالسمو والقدرة على توليد الأفكار والتحليق في عالم الخيال حيث تتجسد قوة الآلهة وهذا ما نجده عند فوزي معلوف في بساط الريح، كما أنّ معلوف التزم السرد القصصي في ملحمته.

فالفكرة الأساسية في هذه القصيدة خيالية تتمثل في أنّ موطن الشاعر الحقيقي ليس على الأرض، فهو يتوق إلى الانعتاق من عبودية المادة ليتمتع بحرية الحياة العليا، وقد أخرجها في شكل حلم رأى نفسه على متن طائرة يصعد في الجو، فيسمع أحاديث الطيور والنجوم والأرواح وآراءهم في الإنسان، فيعيد إلينا هذه الأحاديث ملونة بأصباغ جميلة.[355]

تعدّ ملحمة بساط الريح من الأعمال البارزة في الأدب العربي الحديث، تميزت بتناولها قضايا إنسانية وفلسفية عميقة، وفيها ينتقد معلوف الحضارة الحديثة التي تستغل العقل البشري لتدمير الشعوب الآمنة، فالملحمة تتضمن فكرا فلسفيا عبر عنه الشاعر في أناشيده الملحمية، فنجده يتحدث عن تلك الحقائق الفلسفية مصورا الصراع العنيف بين الحضارة المادية الصاخبة والمعقدة وبين الروحانية التي تنشد الطمأنينة من خلال حديثه عن العالم الثاني والوجود والروح وأنوارها والتقمص: يقول في النشيد الأول" ملك في الهواء":

**في عُباب الفضاءِ فوق غيومِه**

**فوق نَسرِه**

**ونجمتِه**

***

**حيث بثَّ الهوى بثغرِ نسيمِه**

**كلَّ عطره**

**ورقتِه**

***

---

354 **فاخوري، حنا، تاريخ الأدب العربي**، ص: 995.

355 خفاجي، محمد عبد المنعم، **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، ص:280.

**موطنُ الشاعرِ المحلّقِ- منذ**

**البدءِ- لكنْ بروحِه لا بجسمِه**

**أنزلتْه فيه عروسُ قوافيهِ**

**بعيداً عن الوجود وظلمِه**[356]

تتميز الملحمة بنزعة رومانسية عبّر من خلالها عن آلام النفس البشرية وتشاركها الطبيعة هذا الألم في تجربة شعورية تصور المعاناة في حنوّ تارة وفي لوعة وأسى حيناً آخر يقول في النشيد السادس "رمز الألم":

**أُنظُريهِ يمشي وفي خَطَواتِه**

**نزواتٌ**

**منَ الألمْ**

*******

**عاثرَ الجَدِّ جَدّ تحدو بذاتِه**

**نزعاتٌ**

**إلى العدم**

*******

**غمرته الأحلامُ بالشَّفَقِ الوَرْديّ**

**يُغريهِ بالمنى تَعْليلا**[357]

فالشاعر يحاول أن يصف روحه وموطنه الحقيقي الذي هبط منه، وهو عالم الخيال الذي يحلم به إلى عالم الوجود والحقيقة الظالم، ولايزال الشاعر يصعد إلى عالم الأرواح حتى يلتقي بروحه، ثم يستيقظ من حلمه وينهي رحلته، فإذا هو في غرفته وليس جنبه غير يراعه خلّه الوفي في هذه الحياة يقول في النشيد الثالث عشر "على الأرض":

**وإذا بي أهوي إلى الأرض وحدي**

**بعد حريَّتي أُكابِدُ رِقَّا**

**فرأيتُ اليراعَ قُربي يُؤَاسيني**

**ويَبكي لِما لقيتُ وألقى!**

---

356 المعلوف، فوزي، **على بساط الريح**، مؤسسة هنداوي، 2014م، ص: 7.

357المرجع السابق، ص: 18.

**يا يَراعي ما زلتَ خيرَ صديقٍ**

**لي- منذ امتزجْتَ بي- وستَبقى**

**باسمًا من سَعادتي حينَ أهْنا**

**باكيًا من تَعاستي حينَ أشْقى!**[358]

يرى حنا فاخوري أنّ في هذه الملحمة سرا يتجاوز الوصف، فلا يجوز أن تقول إنّ في هذه الملحمة هي مجرد فكرة عذبة أو تصويراً صادقاً، ففيها من السحر ما يرفعنا إلى جوّ النشوة، كان فوزي معلوف في ملحمته هذه واسع الخيال استطاع أن يصل الأرض بالسماء، فلم يلتزم فوزي بنظام الملاحم القديمة، بل سار على نهج الملاحم الحديثة التي شاعت في أوروبا مع فيكتور هوغو وملتون وغيرهما، كما تراءت في شعره فلسفة أبي العلاء المعري ونظريات دانتي.[359]

استطاع فوزي معلوف بملحمته "بساط الريح" أن يصنع لنفسه مكانة في الأدب العربي عامة، وفي فن الملاحم الشعرية خاصة، على الرغم من أننا لا نجده يعتمد على العنصر الحربي البطولي التقليدي، كما أنه لم يستوحِ من وقائع التاريخ، وإنما نجده قد ركز على نقد الحضارة الحديثة وما تحمله من تناقضات، من خلال ما طرحه من موضوعات فلسفية واجتماعية. وكانت بحق دعوة إلى التسامح وصرخة تهيب بالإنسان كي لا يكون عبدا لغرائزه.

وإذا ما أمعنا النظر في خصائص وسمات الملاحم لوجدنا أنّ الرمز من سماتها الأساسية فمنذ بدء الخليقة والرمز جزء من حياة الإنسان، ونجده في مرحلة عدم التعبير بالكلام كان يلجأ إلى الإشارة والرمز وربما رافقه في ذلك صوت خاص به، فكان تعامله مع واقعه يجبره على استخدام الرمز، ومع تطور الحياة أخذ الرمز أشكالا متنوعة من التعبير والتواصل البشري، إلى أن وصل الرمز إلى الأدب، وأصبح له مفهوم ودور يقوم به من خلال ما يعرضه الأديب من إشارات وإيحاءات رمزية من خلال النص الأدبي، وهذا ما لمسناه واقعا في النصوص الملحمية منذ عهودها الأولى إلى يومنا هذا.

وعلى هذا كان الرمز إحدى أدوات التعبير الفني في الأدب العربي، والصياغة الرمزية هي صياغة إيحائية ومرهونة بقدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور ذات أصل مادي، بحيث تتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية وتوحي إلى المراد ولا تصفه بشكل

---

[358] المرجع السابق، ص:33.

[359] فاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، ص: 999.

مباشر، فيضفي بذلك الشاعر على صوره الشعرية جماليات كثيرة، ومن خلال الرمز والأسطورة ينزع النص نحو التسامي، ولذلك كان استخدام الإنسان للرمز والأسطورة مستمرا عبر التاريخ ليستخدمه في الإطار الديني والتاريخي والأدبي.

وعند متابعة الرموز القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون يتبين لنا أنّ معظم العناصر الرمزيّة إنما ترتبط بالشخصيات الأسطورية القديمة، وأبرز هذه الرموز الأسطورية وأكثرها استخداماً هي شخصيات السندباد وسيزيف وأيوب، وهابيل والخضر وعنترة وعبلة، وهرقل وسقراط وغيرها من الشخوص الأسطوريين الإغريقيين وغير الإغريقيين، وقد يستلهمون الأسطورة القديمة في مجملها، فالشاعر المعاصر يستخدم العناصر الرمزية بعد أن يكتشف لها بعداً نفسياً في واقع تجربته، معظمها مرتبط في الأسطورة. [360]

**وكما كان الرمز أحد ركائز الملاحم كذلك كانت الأسطورة،** والأساطير من أهم الخصائص الفنية في صناعة الملاحم، فالأساطير والخرافات تمنحها طاقة حية من الخيال والإبداع، ولها دور كبير في الكشف عن جوانب جديدة في أسلوب وتفكير وقيم الشعوب في مختلف العصور، لكون تلك الأساطير والخرافات هي انعكاس لقيم ومبادئ تلك المجتمعات.

فالأسطورة حكاية مقدسة تستقر في الوجدان المنتج لها أو الثقافة التي كونتها، وتكون بالضرورة موضع اعتقاد راويها، فهي قصة مقدسة مدارها الآلهة والأبطال.[361]

كما أنّ الأسطورة تمثل انعكاس للاشعور الجمعي، وانطلاقا من هذا الاعتبار هي مشروع للفنان بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح، فكان على الإنسان أن ينصرف عنه إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديم في أساطيره، تلك الأساطير التي لم تعد أوهاما يهرب إليها الإنسان فرارا من حقائق الواقع القاسية.[362]

ويَعدّ إحسان عباس استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ وأقوى المواقف الثورية في الشعر وأعمقها آثارا، لأن الأمر في حقيقته هو استعادة للرموز الوثنية القديمة واستخدامها في التعبير عن أوضاع الإنسان المعاصر، فارتفعت بذلك الأسطورة إلى مقام عالٍ، حتى إنّ التاريخ حُول إلى لون من الأسطورة لتتم للأسطورة سيطرتها الكاملة.[363]

---

360 البقاعي، شفيق، **الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس**، ص: 202.
361 القاضي، محمد وآخرون، **معجم السرديات**، ص: 25.
362 أحمد، محمد فتّوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، ط3، 1984م، ص: 289.
363 عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، منشورات عالم المعرفة، 1998م، ص: 129.

وانطلاقاً من أهمية الأساطير بالنسبة للملاحم، لا تكاد تخلو ملحمة من عنصر خرافي أو أسطوري، ولكن لا ينبغي أن يكون ذلك سبباً للتشكيك في صدق وواقعية كل الأحداث التي يرد ذكرها في الملحمة، وهنا لا بدّ أن ننوه إلى أنّ الخرافات والأساطير تكاد تنعدم في الآداب الحديثة وذلك نظرا لتغير أساليب الحياة المعاصرة، واتساع العلوم والثقافة، وتطور العقلية، وبالرغم من هذا، هذه الأساطير القديمة التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويطغى فيها اللامعقول على المعقول لا تزال مصدر إلهام لكتاب المسرح والشعراء في العصر الحديث، ولكنها تتخذ في أعمالهم صورا وأشكالا جديدة.[364]

لقد كان للرمز دور في بنية النص الشعري الحديث، ولم يكم الشعر العربي في يوم أقرب ما يكون للرمز والأسطورة بقدر ما كان في العصر الحديث، وقد تمكن الشاعر المعاصر من استثمار هذه الرموز والأساطير وتوظيفها لخلق رؤى جديدة تواكب الواقع الجديد، ولعل الشاعر العراقي بدر شاكر السياب كان من أوائل الشعراء الذين اهتموا، فكانت قصائده وفي مقدمتها أنشودة المطر دليلا على اهتمام السياب بالأساطير والمورثات الشرقية.

**(أنشودة المطر)، السياب (1929- 1964م)[365]**

كان السياب كغيره من شعراء هذه المرحلة يسعى إلى إنتاج أعمال شعرية يضاهي بها النماذج الغربية، والتي كانت بطبيعة الحال تقوم على الإطالة وحشد الرموز والأساطير، الأمر الذي كان يأتي في كثير من الأحيان على حساب القيمة الفنية للقصيدة، فالإكثار من الرموز والأساطير كان عاملا مرهقا لمل من الشاعر والمتلقي والذي بدوره انعكس سلبا في تحقيق الهدف من القصيدة، كما كان الإفراط في الغنائية على حساب البناء السردي والدرامي واضحا في القصيدة.

يؤكد إحسان عباس أنّ السياب كان يسعى من وراء بناء القصائد الطويلة مثل: (فجر الإسلام، القيامة الصغرى، المومس العمياء، وأنشودة المطر وغيرها)، إلى التفوق على سواه من المعاصرين، فمقدماته الطويلة تصلح أن يمهد بها للبناء الملحمي، وإن لم يكن السياب بعيدا عن النفس الملحمي، بل لعل ذلك هو أهم ما يميزه عن غيره من الشعراء المحدثين، فالقصيدة الطويلة

---

[364]أبو زيد، أحمد، **الملاحم كتاريخ وثقافة**، ص:13.

[365] السياب، بدر شاكر، **الديوان**، دار العودة، بيروت، 2016، ج1، ينظر التقديم بقلم: ناجي علوش، ص:8.

هي أقرب القصائد إلى الملحمة، والأكثر قدرة على احتواء أكبر حشدٍ من العناصر التعبيرية، وهي نزعة كانت تترك السياب حرّاً طليقاً في تحديد شكل القصيدة ونموها.[366]

يرى صلاح فضل أنّ السياب ومنذ بداياته كان واعياً بتوظيفه المنتظم لهذه التقنية التعبيرية التي أجاد استثمارها، فتجلى ذلك في شعوره بحاجته الملحّة إلى ابتكار الرمز من المواد الأسطورية أو غيرها، نظراً لأنّ استخدام العناصر التعبيرية المباشرة فقدت فاعليتها، ومن ثم فإن الذي يعيد الشعر إلى الحياة النابضة هو تلك الأسطورة التي تتمثل في تحويل العادي إلى أسطورة ورمز.[367]

تعدّ أنشودة المطر إحدى القصائد الطويلة التي تَمثل فيها المنهج الأسطوري، كما أنها استفادت من عدّة مصادر منها " الأرض الخراب" ل "إليوت"[368]

**عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحر**

**أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر**

**عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ**

**وترقصُ الأضواء كالأقمار في نهر**

**يرجُّه المجذاف وهناً ساعة السحر**

**كأنما تنبض في غوريهما، النُّجوم[369]**

بدأ السياب قصيدته بقوله" عيناكِ موحيا بأنّ المخاطب أنثى فهو يبتهل ويصلي لآلهة وثنية، وهو الرمز العشتاري المليء بالخصب، فعشتار هي الطبيعة بتحولاتها في الحياة والموت والانبعاث والتجدد، فكانت رؤيته تخلق صورة تفاؤل وروح حياة تبدو في افتتاحية قصيدته التي توحي بقرب الصباح حيث تتحقق الولادات الجديدة.

ويقول في مقطع آخر:

**وتغرقان في ضبابٍ من أسى شفيفْ**

**كالبحر سرح اليدين فوقه المساء**

---

366 عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب، (دراسة في حياته وشعره)**، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1972م، ص:157.

367 فضل، صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، 1995م، ص: 78.

368 الصباغ، رمضان، **في نقد الشعر العربي المعاصر**، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002م، ص: 350.

369 السياب، بدر شاكر، **أنشودة المطر**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012م، ص:124.

**دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف**

**والموت، والميلاد، والظلام، والضياء**

**فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء**

**ونشوةٌ وحشيةٌ تعانق السماء**

**كنشوة الطفل إذا خاف من القمر**

**كأنّ أقواس السحاب تشرب الغيوم**

**وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر**

**وكركر الأطفال في عرائش الكروم**

**ودغدغت صمت العصافير على الشجر**

**أنشودة المطر**

**مطر**

**مطر**

**مطر**[370]

لقد عمل السياب على توظيف لفظة" المطر" ضمن مرجعيتيها التاريخية الأسطورية فمنح اللفظة بعدا أسطوريا متضمنا معنى الخصوبة والحياة الممزوج بالواقع.

يواصل السياب قائلا:

**أكاد أسمع العراق يذخر الرعود**

**ويحزن البروق في السهول والجبال**

**حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال**

---

[370]المرجع السابق، ص:125.

**لم تترك الرياح من ثمود**

**في الواد من أثر**[371]

يتضمن المقطع إشارة دينية من خلال الرمز "ثمود" فهو رمز للعقاب الذي نال قوم ثمود بريح عاتية، وكذلك هو العراق إذا ما قام بثورته.

نستطيع القول إنّ السياب استطاع الاستفادة من الشرقية والغربية، هذه الرموز التي اكتسبت قيمتها من خلال بنائها الأسطوري بما تحمله كلمات القصيدة من دلالات رمزية.

**(الجدارية) محمود درويش (1941- 2008م)**

كانت الجدارية من النماذج الشعرية المطولة التي شكلت ديوانا كاملا بعد أن بلغ عدد صفحاتها حوالي مئة صفحة أي ما يفوق الألف سطر شعري، وكانت تعج بالرموز والأساطير، كما أحسن توظيف التراث في مطولته والذي استوجب أن يكون مطلعا على ثقافات الشعوب وتراثها.

يبرز في القصيدة وعي الشاعر بالقيمة الحقيقية التي تعطيها الكلمة للقصيدة، حيث وظف الشاعر الصور والتراكيب والرموز والأساطير توظيفا يتناسب وسياق الأحداث والسرد الدرامي،

---

[371] المرجع السابق، ص:125.

ولم يقحمها إقحاما في النص، وكان طول القصيدة أساسيا لاستيعاب جوانب القصيدة كافة، فتحولت إلى بناء مكتمل متقن، فنجده يبحث في أسرار الحياة ومعاني الوجود وفلسفة الموت يقول:[372]

**سأصير يوما ما أريد**

**سأصير يوماً فكرةً، لا سيفَ يحملُها**

**إلى الأرضِ اليبابِ، ولا كتابَ**

**كأنَّها مَطَرٌ على جَبَلٍ تَصَدَّعَ من**

**تفتُّح عشبةٍ**

**لا القوَّةُ انتصرتْ**

**ولا العدلُ الشريدُ**

**سأصير يوماً ما أريدُ**

**سأصير يوماً طائراً، وأسلُّ من عدمي**

**وجودي. كلَّما اخترقَ الجناحان**

**اقتربتُ من الحقيقة، وانبعثتُ من الرماد**

ونجده يلجأ إلى البناء السردي من خلال الحلم والتذكر والارتداد، والزمان والمكان، يقول في مقطع آخر:

**أنا من يحدّثُ نَفْسَهُ**

**ويروّضُ الذكرى.... أأَنتِ أنا؟**

**وثالثنا يرفرف بيننا (لا تَنْسَيَاني دائما)**

**يا مَوتَنا! خُذْنا إليكَ على طريقتنا، فقد نتعلّمُ**

**الإشراق....**

**لا شَمْسٌ ولا قَمَرٌ عليَّ**

**تركتُ ظِلّي عالقاً بغصون عَوْسَجَةٍ**

---

[372] درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**، الريس للكتب والنشر، 2009، ص: 444.

**فخفَّ بيَ المكانُ**

**وطار بي روحي الشَّرُدُ**

**أنا منْ يحدِّثُ نفسَهُ:**

**يا بنتُ: ما فعلتْ بكِ الأشواقُ؟**

**إنّ الريح تصقُلُنا وتحملنا كرائحة الخريفِ،**

**نضجتِ يا امرأتي على عُكَّازَتيَّ،**

**بوسعك الآن الذهابُ على (طريق دمشق)**

**واثقةً من الرؤيا، ملاكٌ حارسٌ**

**وحمامتان ترفرفان على بقيّة عمرنا، والأرضُ عيدُ**[373]

كما اتخذ محمود درويش من أسطورة أوزيريس مصدرا أسطوريا ووظفها في شعره ليعبر عن حقيقة الموت والحياة، وكثيرا ما وحد الشاعر بين أوزيريس والمسيح لتشابه التجربة بينهما في الصراع بين الخير والشر يقول:

**من أنا في الموت**

**بعدي؟ من أنا في الموت قبلي**

**قال طيفٌ هامشيٌ: (كان أوزيريسُ)**

**مثْلَكَ، كان مثلي. وابنُ مريمَ**

**كان مثلَكَ، كان مثلي. بيدَ أنَّ**

**الجُرْحَ في الوقت المناسب يوجعُ**

**العَدَمَ المريضَ، ويَرْفَعُ الموتَ الموقَّتَ**

**فكرةً.....)**[374]

عمل محمود درويش على توظيف شخصية أوزوريس وشخصية المسيح ومزجهما بشخصيته للتعبير عن الصراع الدائم بين الخير والشر وبين الموت والحياة، فالمسيح وأوزوريس

---

[373]المرجع السابق، 469.

[374]المرجع السابق، ص:502.

مثلتا جانب الخير والحب والعطاء، والعمل على تخفيف معاناة البشر، وما أراد من قوله: كان أوزيريس مثلك، كام مصلي، وابن مريم كان مثلك، كان مثلي، إلا أن يشبه نفسه بهما.

ومن الأساطير التي لجأ إليها محمود درويش في جداريته أيضا "ملحمة جلجامش" يقول:[375]

**انقضى منذ اكتشفنا التوأمين: الوقتَ**

**والموتَ الطبيعيَّ المُرَادِفَ للحياة؟**

**ولم نزل نحيا كأنّ الموتَ يُخطئنا،**

**فنحن القادرين على التذكُر قادرون**

**على التحرُّر، سائرون على خُطى**

**جلجامشَ الخضراءِ من زَمّنٍ إلى زَمّنٍ.....**

**هباءُ كاملُ التكوين.....**

**يكسرُني الغيابُ كجرَّةِ الماء الصغيرة**

**نام أنكيدو ولم ينهض. جناحي نام**

**مُلْتَفّاً بحَفْنَةِ ريشهِ الطينيّ**

ضمّن محمود درويش مقطعه السابق إشارات لملحمة جلجامش وشخصية أنكيدو وكلاهما ينتسب إلى الأسطورة السومرية البابلية، وكان الربط واضحا بين جلجامش الخضراء ووصفه القصيدة باللون الأخضر "أرض قصيدتي خضراء"، فالقصيدة الخضراء هي طريق المعرفة من زمن إلى زمن، كما استدعى الشاعر أسطورة النرجس للتعبير عن تأثره بالإحباط يقول:[376]

**خضراء، أرض قصيدتي خضراء**

**يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كمت هي في**

**خصوبتها**

**ولي منها: تأمل نرجس في ماء صورته**

---

[375] المرجع السابق، ص: 512-513.

[376] المرجع السابق، ص:473.

**ولي منها وضوح المترادفات**

**ودقّة المعنى.....**

يعبر الشاعر عن اعتزازه بشعره وبقصيدته التي يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن، وما يحمله ذلك من دلالة على الأمل بالحياة رغم مصارعته للموت.

كما ولا تخلو القصيدة من البعد الدرامي الذي يخفف من وقع الغنائية، ويعطيها بعداً فنياً قيماً، يقول محمود درويش:[377]

**أتعرفني؟**

**سألتُ الظلَّ قرب السورِ،**

**فانتبهت فتاةٌ ترتدي ناراً،**

**وقالت: هل تكلمني؟**

**فقلتُ: أُكَلِّمُ الشَبَحَ القرينَ**

**فتمتمتْ: مجنونُ ليلى آخرٌ يتفقَّدُ**

**الأطلالَ،**

**وانصرفتْ إلى حانوتها في آخر السُوق**

**القديمة.....**

**ههنا كُنَّا، وكانت نَخْلَتانِ تحمِّلان**

**البحرَ بعضَ رسائلِ الشعراءِ.....**

**لم نكبر كثيراً يا أنا، فالمنظرُ**

**البحريُّ، والسُّورُ المُدَافِعُ عن خسارتنا**

**ورائحةُ البخُور تقول: ما زلنا هنا،**

**حتى لو انفصَلَ الزمانُ عن المكانِ**

**لعلَّنا لم نفترق أبداً**

---

[377]المرجع السابق، ص: 525-526.

لقد وجد الشاعر في الرموز والأساطير الملجأ الذي استطاع أن يعبر من خلاله عن آلامه وأن يصور الفساد الاجتماعي والسياسي، فكان ذلك القناع لتجسيد مشاعره الصادقة.

**إلياذة الجزائر، مفدي زكريا:**

وإذا انتقلنا إلى إلياذة الجزائر لمفدي زكريا نجد بأن الكلمة المحورية والتي شكلت الرمز الملحمي في القصيدة هي "الجزائر" مع ما حملته من دلالات عميقة، فالجزائر هي وطن الشاعر والتي تجسدت في إلياذة الجزائر، وتجلت فيها معاني الفخر والاعتزاز والبطولات بمختلف أنواعها، يقول:[378]

**جزائر يا مطلع المعجزات****ويا حجة الله في الكائنات**

**جزائر يا بدعة الفاطر**** ويا روعة الصانع القادر**

**جزائر يا لحكاية حبي****ويا من حملت السلام قلبي**

**جزائر أنتِ عروس الدُّنا****ومنكِ استمدّ الصباح السّنا**

إنّ تكرار كلمة الجزائر إنما هو انعكاس لنفسية الشاعر وسلطة هذا الوطن وهيمنته عليه، فالجزائر هي الرمز الملحمي عند مفدي زكريا التي وصفها بمختلف الصفات المحببة.

مما سبق نجد أنّ الرمز الملحمي والذي هو أخد خصائص الفن الملحمي قد تجلى وبشكل كبير في الشعر العربي المعاصر في ملاحمه وقصائده المطولة، ولاسيما بعد حركة الترجمة والاطلاع على الآداب الغربية، والتي تلاها حركة إبداع وتجديد كبيرة، كان استخدام الرمز عنصرا بارزا وعنوانا كبيرا في تلك المرحلة.

**(نيرون)، خليل مطران (1872- 1949م)،[379]**

لعبت الأسطورة دورا بارزا في شعر شعراء العصر الحديث، وشكلت ملمحا ملحميا في معجمهم الشعري، فكانت رموزهم الأسطورية جسور عبور لعوالمهم الشعرية، ومن هؤلاء الشعراء خليل مطران في مطولته "نيرون"

---

[378] زكريا، مفدي، **إلياذة الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987م، ص: 19.
[379] فاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، ص: 1030.

عندما نقرأ هذه المطولة نجد أنها ذات موضوع واحد على الرغم من طول أبياتها، واستطاع مطران أن يثبت لنا أنها نموذج نادر لإثبات أنّ اللغة العربية على الرغم من قيودها فإنها قادرة إلى أعلى درجات التعبير الشعري عن أكثر الموضوعات عمقا وطولا.

لقد اختار مطران موضوعاً تاريخياً رائعاً والحقيقة أنه اختار موضوعا يقف بين التاريخ والأسطورة ويتنازعه الواقع والخيال معا، فقد دارت مطولته حول نيرون وهو واحد من فئة تكاثرت حولها الأقاصيص وباتت تعرض علينا فلا نكاد نصدق أنها كانت تحيا حقيقة بكل هذه الملامح والسمات، ففيها من الخروج عن المألوف ما يجعلها نادرة للفن حيث تتركها سيرها الغريبة فيما يشبه الوجود الأسطوري الحافل بغرائب الشخوص والأحداث[380].

حاول مطران في مطولته أن يستنفد وسائل الشعر العربي الموحد الروي في نظم الملحمة كما نظمها هوميروس ودانتي وميلتون، يقول في مطلعها:[381]

**ذلكَ الشَّعبُ الّذي آتاهُ نَصْرا****هو بالسَّبةِ من "نيرون" أحرى**

**أيُّ شيءٍ كان "نيرون" الذي****عبدوه؟ كان فظَّ الطَّبع غِرّا**

**بارزَ الصُّدغيْنِ رهْلاً بادناً****ليس بالأَتْلَعِ يمشي مُسْبَطرا**

يصوّر مطران في مطولته حريق روما وكيف زحفت النيران وأحرقت المدينة بما فيها من حجر وبشر وحيوان، فحفلت هذه المطولة بقدرة عجيبة على تصوير وتجسيد الأحداث بأسلوب أسطوري ساخر بث من خلاله صور البؤس والدمار الممتلئة بالأسى والألم يقول:

**دمرت حاضرةَ الدنيا ولمْ****يجدِ الناجونَ في ذلكَ نُكْرَا**

**لستُ محزوناً على القومِ وهلْ ****كبدٌ تلقى على الأندال حَرَّى**

**غير أنّي لي على إبداعه****عَتْبَ فنٍّ وهو بالإبداع أدرى**

**فلقد أغرق في إيقاعهِ**** وغلا رسماً وزاد النَّظْم نثْرا**

**ولعلّ الهفوةَ الأخرى له ****أنّه لم يعتدل نقشاً وحفْرا**

**ذلك همَّي ليس همَّي بلداً ****باد خَنْقا أو توى حرقا وثبرا[382]**

---

[380] داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، دار الجيل، مصر، 1975، ص: 486.
[381] مطران، خليل، **الديوان**، دار مارون عبود، بيروت، ج2، ص: 101.
[382] المرجع السابق، ص:120.

تميز مطران عن غيره ممن نظموا المطولات في عصره والذين كان في معظمه نظم للتاريخ واستخراج العبرة منه وهذا ما نجده عند حافظ إبراهيم في العمرية وأحمد محرم في إلياذته، وهذا ما تجاوزه خليل مطران ليضيف إلى التاريخ والأحداث التاريخية وجهة نظره الخاصة المتمثلة في رسالته الإنسانية إلى أبناء وطنه في أسلوب سعى من خلاله إلى ترتيب أحداث مطولته وعرضها بطريقته مزج فيها بين الواقع والخيال.

**(أرواح وأشباح)، علي محمود طه: (1901- 1949م)**

أما علي محمود طه في مطولته "أرواح وأشباح" فنراه يذكر أنه لم يسعَ عن عمد في مطولته إلى هذه الأرواح التي يعيش بعضها في العالم الحقيقي، بينما يضطرب بعضها الآخر بين عالمي الأساطير والخرافات، وأنه حبب إليه هذا الجو الإغريقي الساحر.[383]

إنّ الموضوع المحوري في المطولة يدور حول البطل الذي جعل منه علي محمود طه شاعرا يحب فنه ويهتم به وبعلاقته بالإلهام الشعري ومثيرات هذا الإلهام وأهمها في رأيه هي المرأة التي كانت لها صلات متشعبة مع الشاعر فكان البطل في جو أسطوري يتعلق وجوده بمجموعة شخصيات معروفة في التاريخ والأساطير، وكان محمود طه معبراً الرؤية التي تقول إنّ الفن الحقيقي إلهام، وأنه يأتي للشاعر من قوة عليا، وهي ذات النظرة التي نراها في مفتتح إلياذة هوميروس، وكالذي وجدناه أيضا لدى شعرائنا العرب القدامى والحديث عن شياطين إلهامهم الشعري.[384]

لقد استعان الشاعر في شخصيات مطولته بأسماء أسطورية تاريخية، مثل "هرميس" ابن الإله جوبيتر كقائد للأرواح في العالم الآخر، وسافو شاعرة الإغريق، وتاييس وهي راقصة أثينية، فكان النسيج الشعري للمطولة يحفل بالإشارة إلى أحداث تاريخية وأسطورية، يقول في مقدمة مطولته:[385]

**إلى قمَّة الزَّمنِ الغابرِ**

**سَمَتْ ربَّةُ الشعرِ بالشاعرِ**

**يَشُقُّ الأثيرَ صدىً عابرا**

**وروحاً مُجَنَّحَةَ الخاطرِ**

---

[383] طه، علي محمود، **الديوان**، مؤسسة هنداوي، 2013، ص:426.
[384] داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص: 512.
[385] طه، علي محمود، **الديوان**، ص: 434.

**مَضَتْ حُرَّةً من وثاقِ الزَّمَانِ**

**ومن قبضةِ الجَسَدِ الآسر**

**وأوفتْ على عالمٍ لم يكُنْ**

**غريباً على أمسِهَا الدَّابِرِ**

فربة الشعر التقت الشاعر في لحظات صفاء نفسي وألهمته الشعر، فكانت عملية الإلهام مبلادا جديدا، تصعد فيه روح الشاعر إلى العالم المثالي.

وفي موضع آخر يشير الشاعر إلى أنّ المرأة من أهم مظاهر الجمال في الوجود فيقرن جمالها بجمال الطبيعة يقول:[386]

**أحاول أن أفهمها مرة**

**فأعيا بها وبتفكيرها**

**أمخلوقة هي؟ أم ربة**

**تسير الخلائق في نيرها؟**

**تقول الطبيعة: بنتي! وما**

**أحسن لها بعض تأثيرها!**

**أعند الطبيعة هذا الدلال؟**

**وفي دفئها مثل هذا الحنان؟**

**إذا قيل لي: هاك ملك الثرى**

**ودنيا الشباب وعمر الزمان**

**فما لذتي بالذي نلته،**

**وما نشوتي برحيق الجنان**

**كرعشة روحي وهزاتها**

**وصدري على صدرها واليدان**

---

[386]المرجع السابق، ص: 489.

استطاع الشاعر أن يصطنع من خلال شخصياته الأسطورية صورا شعرية مبتكرة تصور علاقة الشاعر بالمرأة وتقديسه لها وكل ذلك في حوار جسد فيه جوانب روح الإلهام الشعري الذي وضعه في جو أشبه بالأساطير.

## 2.4 الرواية ملحمة العصر الحديث:

تعدّ الرواية من أهم الأنواع الأدبية وأكثرها انتشارا في العالم وأكثرها قدرة على تمثيل الواقع، وأكثرها حساسية نحو المجتمع، والرواية مثلها مثل الملحمة تصور أقدار البشر والمحيط الاجتماعي والطبيعي الذي تحدث فيه تلك الأقدار، وهي اليوم أم الآداب لما تحتويها شمولية وقدرة على إنتاج الواقع بخطاب أدبي يتسم بالرقي، بالإضافة إلى قدرتها الفنية على استيعاب مختلف الفنون الأدبية.

تنتمي الرواية إلى جذور سردية قديمة تعود إلى الملاحم التي تدخل فيها الأساطير وتصوير أفعال الآلهة وبطولة الأبطال وما كانت تتضمنه من حكايات شعبية وحوارات فلسفية، فالرواية من الفنون الأدبية التي استطاعت استيعاب جميع الخطابات والأساليب والأجناس الأدبية على اختلافها، إلى أن صارت من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا وقابلية لاستيعاب كل الأشكال والأبنية الجمالية.

يعرّفها جورج لوكاتش: بأنها ذلك النوع الملحمي الكبير، الذي يقدم تصويراً حكائياً للكلية الاجتماعية، وهي القطب المقابل لملحمة العصور القديمة ونقيضها الجذري.[387]

ويعرفها عبد الملك مرتاض: بأنها جنس أدبي راق، ذات بنية متراكبة التشكيل شديدة التعقيد، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا، تكون اللغة هي مادته الأولى والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة، وهي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء.[388]

وفي تعريف آخر لفائق مصطفى: هي ملحمة العصر الحديث تعكس كل ما يدور في المجتمعات الحديثة من مشكلات وأفكار وصراعات ووقائع لها دلالات خطيرة مجسدة قضايا الإنسان الميتافيزيقية مصل الموت والحياة والخير والشر والجمال والقبح وغيرها من المشكلات

---

[387] لوكاتش، جورج، **الرواية كملحمة برجوازية**، (ترجمة: جورج طرابيشي)، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص:9.

[388] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م، ص:27.

الفلسفية الكبرى التي تشغل ذهن الإنسان في كل زمان ومكان، وهي جنس أدبي يقف في طليعة أجناس الأدب في آداب الأمم كافة، وركناً من أهم أركان الثقافة الحديثة.[389]

**أما عن العلاقة بين الرواية والملحمة:** فيجمع النقاد والباحثون على أنّ الملحمة هي الأب الحقيقي للرواية، والرواية هي امتداد واقعي ووريث شرعي للملحمة.

فالرواية عند هيغل ملحمة برجوازية حديثة، تمثل الصراع القائم بين شعر القلب ونثر العلاقات الاجتماعية، وأثار هذا التعريف قضية مهمة في تتجسد في تحديد ماهية الرواية، فهي فن حديث ارتبط نشوؤه ونشوء الطبقة البرجوازية في الغرب، ومن جهة أخرى فإنّ هذا الفن لم ينشأ من فراغ وإنما تمتد جذوره إلى الماضي، وصولاً إلى الملحمة التي اعتبرها النقاد الأب الحقيقي للرواية.[390]

إنّ وجود علاقة بين الرواية والملحمة، لا يعني أنّ هناك تشابه بين الرواية والملحمة في السمات والبنية التكوينية، فلكل منها طبيعة تميزها عن الأخرى، فالرواية ليست مجرد امتداد للملحمة فحسب، بل هي تطوير لها، وتختلف عنها في عدة أمور منها مستوى اللغة والشخصية والرؤية، فإذا كانت لغة الملحمة أحادية وذات بعد واحد، فاللغة في الرواية غنية ومتعددة، وتمثل الشخصية في الرواية مجتمعا، بعد أن كانت تمثل في الملحمة فردا مستقلا عن المجتمع وعلاقاته.[391]

أما على صعيد الرؤية فالملحمة تهتم بصراع الإنسان مع الآلهة وعلاقته بالغيبي والمقدس، ولهذا كانت شخصياتها دينية، في حين لم تلتزم الرواية هذه الرؤية الدينية، وإنما التصقت بحياة الإنسان ومجتمعه، فالرواية جنس أدبي نشأ عن الملحمة من خلال إعادة صياغة مكوناتها وخصائصها، والانتقال من الأحادية إلى التعددية ومن المطلق إلى النسبي ومن الانغلاق إلى الانفتاح.[392]

**أولا: الرواية ونشأتها وتطورها في السياق الغربي**

---

[389] مصطفى، فائق، عبد الرضا علي، **في النقد الأدبي الحديث**، ص:122.

[390] مجموعة من المؤلفين، **الأدب والأنواع الأدبية**، (ترجمة: طاهر حجار)، دار طلاس، دمشق، 1985، ص: 153-154.

[391] وتار، محمد رياض، **توظيف التراث في الرواية العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص:85.

[392] وتار، المرجع السابق، ص:86.

وقبل البدء بالحديث عن الرواية كملحمة للعصر الحديث في الأدب العربي الحديث لا بدّ من تعرف **نشأة الرواية في السياق الغربي**، لأنه الأصل والمورد الذي استقر منه الأدباء العرب.

ولدت الرواية الحديثة بمضامينها من الصراعات الأيديولوجية للبرجوازية الصاعدة على أنقاض الإقطاعية المنهارة، وعلى الرغم من المعارضة التي كانت قائمة إزاء عالم العصر الوسيط إلا أنّ ذلك لم يمنع الرواية التي كانت في طور الولادة من تلقي كل موروث الثقافة الإقطاعية في الميدان القصصي، وبعد أن كانت الرواية منصبة على فن السرد التابع للعصر الوسيط أصبحت موضوعا لتعديلات ايدولوجية أخرى.[393]

الرواية كفن من الفنون الأدبية شيء حديث نسبيا، قلو تجاهلنا آثار العصور الوسطى التي تلخص أساطير القدماء من يونان ورومان، نجد أنه لم تظهر نماذج للرواية إلا في القرن السادس عشر، وكانت وشائجها الطبيعية في الملحمة لأنّ الملحمة بناء فني ضخم ومعقد قائم على السرد، وهذا هو الأصل في الرواية بالمعنى الحديث، وإذا ما تأملنا البدايات الحقيقية للرواية لوجدنا أنّ التيار الرئيسي فيها، هو تيار بوكاشيو في إيطاليا ورابليه في فرنسا وسيرفانتس في إسبانيا يتميز بطابع أساسي هو التركيز على سرد مغامرات بطل أو مجموعة من الأبطال وتصوير شخصياتهم وربما التعبير عن موقف فلسفي من الحياة.[394]

ولما كانت الملحمة أول نموذج للأسلوب الروائي رصينة كثيرة الانتشار إذن فلا عجب أن تطلق هذه التسمية الملحمة على المؤلفات الروائية، فالرواية مظهر من مظاهر روح الملحمة برزت تحت تأثير الفكرة الحديثة المألوفة للحقيقية، بيد أنّ التشابه بين الملحمة والرواية، والحال هذه، له طبيعة نظرية مجردة لا يمكن الاستفادة منه دون أن تهمل أكثر الصفات الأدبية المميزة لهذيم النوعين من الأدب، فالملحمة أسلوب شعري يعتمد على الإلقاء الشفوي ويتناول الأعمال الضخمة لأبطال من التاريخ أو الأسطورة ولهم مهمات اجتماعية وليست فردية، ومثل هذا القول لا ينطبق على الرواية.[395]

ويمكننا القول إنّ الرواية في أوروبا كانت جنساً أدبياً مغموراً وخطاباً سردياً لا قيمة له، وارتبطت باللهو والفكاهة بالمقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والملحمة، وقد ساد هذا

---

393 لوكاتش، جورج، **نظرية الرواية وتطورها**، (ترجمة: نزيه الشوفي)، دمشق، 1987م، ص: 43.

394 جرييه، آلان روب، **نحو رواية جديدة**، (ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى)، دار المعارف، مصر، ينظر تقديم: لويس عوض، ص6-7.

395 وات، إيان، **ظهور الرواية الإنكليزية**، (ترجمة: يوئيل يوسف عزيز)، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1980م، ص:133.

التصور السلبي إلى غاية القرن الثامن عشر، لتتجه الرواية إلى الانتعاش والازدهار في القرن التاسع عشر، لتصبح الشكل الأدبي الوحيد القادر على استكناه الذات والتعمق في الواقع، واستقراء المجتمع والتاريخ بشكل موضوعي موثق، مع كوكبة من الروائيين الكبار كبلزاك، وزولا، وفلوبير، وتولوستوي، ودويستفسكي.[396]

ومن ثم فقد عُدّت الرواية عند منظريها ملحمة برجوازية واعتبرت أداة للصراع الاجتماعي ضد قوى الإقطاع والاستغلال، وتحولت كذلك إلى سلاح شعبي خطير لمناهضة الظلم، والتغني بالقيم، أما في عصرنا الحديث فقد أصبح عصر الرواية بلا منازع، لأنّ الرواية كانت وما تزال الجنس الأدبي الأكثر انفتاحاً على التقاط مشاكل الذات والواقع، والقادرة على استيعاب جميع الأجناس الأدبية.[397]

ولقد شهدت الساحة الأدبية الغربية العديد من النظريات الأدبية والنقدية التي حاولت تفسير نشأة الرواية، وكان لهذه النظريات اتجاهات مختلفة من حيث تناولها لموضوع النشأة فمنهم من لجأ إلى المقاربة الفلسفية مثل هيغل، ومنهم من لجأ إلى المقاربة التاريخية مثل جورج لوكاتش، ومنهم من اختار المقاربة الأسلوبية مثل ميخائيل باختين.

**نظرية فريدرك هيجل:**

يعدّ الفيلسوف الألماني هيجل أول من قدّم نظرية للرواية من خلال رؤية فلسفية جمالية مثالية، يذهب هيجل إلى وجود قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة، إلا أنّ الفن الملحمي باعتباره شعرا لم يزدهر إلا إبان الفترة اليونانية، فالفن الملحمي يعبر عن تلاحم الذات والموضوع في إطار انسجام متكامل، أما الرواية فهي الفن الذي يتخذ من السرد النثري وسيلة للتعبير عن انفصال الذات والواقع، ويؤكد هيجل أنّ الرواية هي في الحقيقة تشخيص للوحدة المفقودة بين الذات والموضوع، وأقرّ بأنّ الرواية ملحمة برجوازية أو ملحمة عالم بدون آلهة، أفرزتها تناقضات المجتمع الرأسمالي.[398]

**نظرية جورج لوكاتش:**

انطلق جورج لوكاتش في نظريته من رؤية أستاذه هيغل، واعتمد الجدلية الماركسية في فهم المجتمع الرأسمالي وتفسير تناقضاته واعتبر الرواية ملحمة برجوازية يتصارع فيها البطل

---

396 حمداوي، جميل، **مستجدات النقد الروائي**، 2011م، ص:10.
397المرجع السابق، ص: 11.
398 المرجع السابق، ص:13.

مع الواقع، ونتج عنها ما يسمى بالبطل الإشكالي الذي يتردد بين الذات والواقع من أجل تثبيت القيم الأصيلة التي يؤمن بها.[399]

واقترح لوكاتش بطلا بديلا وهو موجود في روايات تولستوي الذي قدّم بطلا إيجابيا ملحميا كالذي نعرفه في الملاحم اليونانية، فقد كان تولستوي بحسب لوكاتش هو المؤهل لخلق هذا الشكل من الرواية، ففن تولستوي في نظره عظيم ملحمي بصورة واقعية ويسعى إلى تمثيل الحياة والواقع.[400]

وكما هو معلوم يرجع لوكاتش بدايات الرواية إلى ظهور المجتمع الرأسمالي، ويذكر شواهد نصية على ذلك عاصرت تلك الفترة، منها ظهور رواية دون كيشوت لسيريفانتيس، وروايات الفرنسي الساخر رابلي، وأثبت أنّ الروائيين ناضلوا ضد استعباد الإنسان قي القرون الوسطى وتمثل الروح الفردية لهم المثل الأعلى، وخاضوا صراعهم ضد عبودية الإنسان في المجتمع الإقطاعي، والكفاح ضد الإسفاف الإنساني في المجتمع الجديد، واتسم أسلوبهم بالفانتازيا الواقعية.[401]

أكد لوكاتش جدلية الرواية عندما اعتبرها شكلاً توفيقياً يجمع بين خصائص الملحمة والتراجيديا، أي إذا كانت الملحمة تعبر عن الوحدة الكلية بين الذات والموضوع أو بين الأنا والعالم، وكانت التراجيديا تعبر عن القطيعة بين الذات والموضوع، فإن الرواية تتميز بطابع الوحدة والقطيعة، لأنها تجمع بين ما هو ملحمي وما هو تراجيدي، ومن ثم تصبح الرواية شكلا ذا طابع جدلي قائم على الصراع، والتغيير، والتجاوز.[402]

حصر لوكاتش في نظريته ثلاثة نماذج أساسية للرواية، فضلاً عن نموذج رابع في طور التكوّن يستشعره في أعمال تولستوي ودوستويفسكي:[403]

**رواية المثالية المجردة:** يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقا بالقياس إلى الواقع وتعقيداته، فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى ويمثلها سيرفانتيس في روايته "دون كيشوت"، وكذلك الأحمر والأسود لستاندال.

---

399المرجع السابق، ص:14.
400 لوكاتش، جورج، **نظرية الرواية وتطورها**، ينظر من60-65.
401المرجع السابق، ينظر بين: 81-85.
402 حمداوي، جميل، **مستجدات النقد الروائي**، ص: 16.
403 باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، (ترجمة: محمد برادة)، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987م، ينظر: ص12-14.

**رواية رومانسية انجلاء الوهم:** في هذا النموذج، ينشأ عدم تلاؤم النفس في الواقع، فالبطل الإشكالي في هذا النموذج يتوفر على عالمه الخاص القائم داخل سريرته وبه ومن خلاله، يواجه العالم الخارجي الذي يجسده المجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر، وهذا النموذج تمثله روايات "التربية العاطفية" لفلوبير، و"نيبلس ليهن" لجاكوسين، حيث تجسد هذه الروايات وعي الذات بأهميتها والتوجه إلى الإعلاء من شأنها عن طريق التخلي عن الاضطلاع بأي دور داخل بَنْيَنَة العالم الخارجي.

**رواية التربية:** يتخذ لوكاتش من "سنوات تعلم ويلهيلم ميستير" لجوته، نموذجا تركيبيا بين رواية المثالية المجردة، ورواية رومانسية انجلاء الوهم، إنّ رواية التربية تستجيب لحاجة الإنسانية إلى الإلى تخقيق توازن بين الفعل والتأمل، وبطل هذا النموذج يعي جيدا الطلاق بين السريرة والعالم، ويسعى إلى تحقيق التوازن عن طريق مزدوج: التلاؤم مع المجتمع بواسطة تقبل أشكال حياته، ومن جهة ثانية، الانطواء على الذات والاحتفاظ داخل النفس على سريرة لا يمكن أن تحقق مثلها الأعلى إلا في داخلها.

**نحو نموذج روائي لتجازو الأشكال الاجتماعية:** يحاول لوكاتش من خلال تحليل إجمالي لروايات تولستوي، أن يستخلص نموذجا "مكتملا" يمكن أن يستعيد الإنسان الحديث من خلاله كليته وعلاقته العضوية بالمجتمع، وهذا النموذج يعبر عنه ب "شكل الملحمة المجدد" حيث سيبدو الفرد إنسانا، وليس ككائن معزول، ولكن تولستوي لم ينجح في تجسيد هذا النموذج بسبب اعتماده على ثنائية الطبيعة والثقافة.

**باختين ونظرية الرواية:** إذا كانت الرواية عند هيجل ولوكاتش هي ملحمة بورجوازية، ونوع أدبي يعبر عن نثرية المجتمع البورجوازي، فإنّها عند باختين الروسي أدب شعبي وجنس سفلي ومتخلل نابع من الأجناس الأدبية الدنيا.[404]

يرجع ميخائيل باختين الصنف الروائي إلى ثلاثة جذور أساسية هي:158[405]

**ملحمي**: نسبة إلى الملحمة، و**بياني متكلف خطابي**: كالمحاورات الفلسفية وغيرها، و**كرنفالي:** أي النصوص السردية التي قلدت الملاحم ك "المينيبية" والقصص الساخرة كقصص

---

[404] حمداوي، جميل، **مستجدات النقد الروائي**، ص:18.

[405] باختين، ميخائيل، **شعرية دوستويفسكي**، (ترجمة: جميل نصيف التكريتي)، دار توبقال، المغرب، 1986، ص:158.

الفروسية مثل قصة دون كيشوت لتنشأ الرواية داخل " سيرورة التفسخ في التعريب الملحمي، وداخل سيرورة تأنيس العالم والإنسان بواسطة الضحك.

يمكننا أنّ نلخص نظريته في النقاط الآتية:

وضع باختين مفهوم التعدد اللغوي داخل الرواية كقوام لحوارية اللغة التي أعطى لها مكانة أساسية في نظرية الرواية، حيث يرى باختين أن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبياً.[406]

ويتخلى باختين عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البرجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها محاولا أن يجد لها جذورا في أحضان الثقافة الشعبية، وأن يتلمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وفي روايات العصور الوسطى.[407]

ومن الصعب القول بأن باختين يغض الطرف عن الأبعاد التاريخية والمجتمعية التي بلورت الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ذلك أنّ باختين يتخذ من اللغة حجر الزاوية عندما يقرأ تاريخها ويعيد تأويلها، ونلمس الأهمية التي يوليها باختين للغة في الرواية من قوله:" وإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي إلى مستوى الوعي التنسيبي، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحولة، فإنه لن يفهم ولن يحقق الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية.[408]

لقد كان هدف باختين من وراء المزاوجة والخلط بين تحليل النصوص وتحديد المصطلحات النظرية استنادا إلى الماركسية، هو إبراز الطابع الغيري لدى الإنسان انطلاقاً من جدلية الفردي والاجتماعي، وهذا ما أعطى لكتابات باختين عن الرواية قدرتها الخصبة على ملاحقة الإشكاليات في نشأتها وصيرورتها وتحولاتها.

**ثانيا: الرواية نشأتها وتطورها في السياق العربي**

لم تقتصر النصوص السردية الشفاهية والمكتوبة على أمة من الأمم أو على حضارة من الحضارات، بل انتشرت لدى مختلف الحضارات ومنها الحضارة العربية التي عرفت قصصا أسطورية عن تكوين العالم ونشوء اللغات والتاريخ العربي قبل الإسلام كما تخيلوه، ومن ذلك

---

406 باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ص: 15.
407المرجع السابق، ص:15.
408المرجع السابق، ص:16.

كتاب (التيجان) لوهب بن منبه الذي يحكي قصص ملوك عاشوا قبل الإسلام وكتاب (أخبار ملوك اليمن) لعبيد بن شريّة الجرهمي.[409]

ولقد نهضت الأنواع القصصية العربية الكبرى، كالحكاية الخرافية والسيرة والمقامة على موروث إخباري تاريخي كبير، وفيما يمكن القول إن الحكاية الخرافية استندت إلى الأخبار القديمة التي تنتمي إلى مرحلة من مراحل وعي الإنسان.[410]

ولعل أعظم الأجناس الأدبية النثرية في الأدب العربي شأناً هو جنس المقامة فلو حفظت كل نصوص المقامات وجمعت لشكلت تراثا أدبيا نثرياً ضخماً، وقد استمر جنس المقامة قائماً بتقاليده وأصوله الفنية من عصر بديع الزمان الهمذاني وصولاً إلى المويلحي بل إلى حافظ إبراهيم، فكانت المقامة هي الجنس الأبي المعادل في ميزان تاريخ الأدب العربي لجنس الشعر.[411]

فالأشكال الأدبية لم تنشأ من فراغ والذي يزعم أن الرواية وليدة القرن التاسع عشر هذا لا يعني أنه ينفي أنّ الرواية سليلة الملحمة، ومرت بأطوار عديدة وتفرعت منها أشكال أدبية متنوعة، وتشكلت وتبلورت حتى وصلت إلى الشكل الذي اعتبره النقاد الشكل الكامل والمثالي للرواية، ومن التعسف القول أنّ الرواية وليدة القرن العشرين أو نهاية القرن التاسع عشر، إذ أنها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة، وما من شك أنّ الأدب العربي عرف فن القصص من قديم العصور من ملاحم وقصص شعبي ومقامات، بل قد يكون قد أثر في تطور فن القص في الغرب.[412]

يجمع الدارسون على أنّ ظهور الفن الروائي في أوروبا ارتبط بظهور الطبقة البرجوازية والمجتمع الرأسمالي، وهذا مالم نشهده في المجتمع العربي حيث لم تتشكل فيه طبقة برجوازية، وكانت العلاقات بين أفراده تقليدية فكيف ستكون نشأة الرواية الوريث الشرعي للملحمة في المجتمع العربي؟

يرى عبد الله العروي أنّ الوسط الملائم للرواية الحديثة هو بالتأكيد الوسط البرجوازي، لذلك كانت نشأة الرواية العربية متعثرة، ذلك أن الرواية الغربية تهدف إلى الكشف عن بنية المجتمع من خلال تجربة فردية تتمثل في سلسلة من الانتصارات والهزائم الظاهرة والخفية، والاجتماعية والنفسية، ولكننا في المقابل لا نجد أن هذا الموضوع متوفراً في المجتمعات العربية

---

409 خورشيد، فاروق، في الرواية العربية، دار الشروق، ط3، بيروت، 1982م، ص: 146.
410 إبراهيم، عبد الله، **السردية العربية**، ص: 17.
411مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص:20.
412 قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، هيئة الكتاب، مصر، 1978م، ص:28.

بسبب التحام وتحجّر هياكله، فالحركة الاجتماعية في المجتمع العربية لم تصل بعد إلى حدّ أن يستطيع الفرد تسلق السلم الاجتماعي بمجرد المصادفة أو لقاء عرضي على أحد شوارع المدينة، فكثيرا ما تُستهل الرواية بجولة طويلة تنقل القارئ نت شارع إلى آخر، وهذه الجولة الطويلة المتباطئة ترمز إلى تعدد الممكنات المبطنة في الكيان البرجوازي، وهذا بالضبط ما نفتقده في مجتمعاتنا المجمدة في خانات معزولة بعضها عن بعض بحواجز من حديد.[413]

فالطبقة البرجوازية في المجتمعات العربية ولدت دفعة واحدة بصفتها وارثة عالم الأجانب المغلق، وهذه النقلة المفاجئة لا تحمل في خواصها عنصر الروائية المبني أصلا على التدرج والتطور البطيء، وبالتالي لا يمكن التعبير عنها على شكل رواية كلاسيكية.[414]

نستطيع القول: إنّ ظهور الرواية هو انعكاس طبيعي للحراك الاجتماعي والذي يتمثل في صعود الطبقة البرجوازية على حساب الطبقة الأرستقراطية، فكان الجنس الأدبي صدى للبنية الاقتصادية الجديدة، وهذا مالم يدركه الأدباء العرب ولم يتمكنوا من تدارك الشروط الاجتماعية والفكرية لنشوء الرواية، فاستعاروه من الأدب الأوروبي، رغبة في مواكبة الركب الحضاري، أكثر من كونه تعبيرا عن حاجة اجتماعية أو أدبية، فلم تكن الرواية العربية نتيجة تطور طبيعي للمجتمع العربي.

يرى محمود أمين العالم أنّ الرواية العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر سواء استطاعت أن تشكل بنية إبداعية خاصة مستمدةً من تراثنا العربي الإسلامي القديم، أوأنها التزمت بالبنية الفنية الغربية فإنها في معظمها تعبير عن البحث عن الهوية القومية ومحاولة تأكيد الخصوصية الوطنية والاجتماعية والاقتصادية في مواجهة الآخر الغربي.[415]

فمحمود أمين العالم يحاول أن يقول إن نشأة الرواية كانت بسبب الهم السياسي وهو الباعث لهذا الجنس الأدبي لما له من دور في مواجهة الاستعمار الأوروبي، وبالتالي فهو يقلل من أهمية العوامل الثقافية والاجتماعية، ولذلك كانت البدايات تتكأ بشكل كبير على الموروث السردي من حكايات شعبية ومقامات وأخبار تاريخية، فكانت روايات تلك الفترة في حقيقتها ما هي إلا تعبير أدبي مثّل المرحلة التمهيدية لظهور الرواية العربية بصورتها الناضجة.

---

413 العروي، عبد الله، **الأيدولوجيا العربية المعاصرة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995م، ص: 241-242.

414المرجع السابق، ص: 242.

415العالم، محمود أمين، **الرواية بين زمنيتها وزمنها**، مجلة فصول، العدد1، 1993م.

تؤكد خالدة سعيد أنّ البداية الفعلية للرواية الجديدة ترتبط بالالتفات نحو الواقع، وهو التفات فرضته بطبيعة الحال التحديات الحضارية، التطورات الأيدولوجية، الانقلابات والحركات السياسية، إذ إنّ ردود الفعل المباشرة على التحديات والأحداث قد بدأت بالظهور في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين في عدد غير قليل من العواصم والمدن العربية وفي طليعتها القاهرة والإسكندرية وبيروت، وقد لجأ المفكرون والمصلحون إلى التعبير الأدبي كوسيلة لنشر أفكارهم، وكانت النزعة التعليمية طاغية على هذه الأعمال حيث بدأ الفنون الأدبية تستقل وتبتعد عن الوعظ والخطابة تدريجيا، وشكلت الرواية التي تأخرت نسبيا عن غيرها مادة مهمة نتابع من خلالها وعي الكاتب بالواقع وكيفية مباشرته له وفهمه لدور المثقف بالنسبة إلى هذا الواقع.[416]

**وكان هناك نظريات مختلفة في نشأة الرواية:** فقد اختلفت الآراء حول نشأة الرواية العربية وظهرت نظريات عدة حول نشوء الرواية العربية، فمنهم من يرى أنّ نشوء الرواية العربية مرتبط بالجذور التراثية، لأن هناك مجموعة من الروايات نابعة من بيئتها التراثية كتابة وسردا وتخييلا حيث تأثر أصحابها بالمقامة والرسالة ومجايات ألف ليلية وليلة، كما تأثروا بقصص القرآن الكريم وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم ومن أهم ممثلي هذا الاتجاه فاروق خورشيد في كتابه "فن الرواية العربية"، وأصحاب هذا الاتجاه يرون أن الرواية العربية منتج عربي أصيل نشأ في التربة العربية حبكة وخطابا، وتأثرا بالعوامل الذاتية والموضوعية.[417]

ويرجع بعض الدارسين نشأة الرواية العربية إلى تقليد الرواية الغربية تثاقفاً وترجمةً، ومن ثم فرواية زينب لمحمد حسين هيكل وباعتبارها أول رواية عربية ما هي إلا تقليد للرواية الغربية ومن أهم ممثلي هذا الاتجاه يحيى حقي الذي يرى في كتابه "فجر القصة المصرية"، فأصحاب هذا الاتجاه يذهبون إلى أن الرواية نتاج غربي وصلنا عن طريق التقليد والترجمة والتأثر بالآداب الغربية وخاصة الفرنسي منه، وما كتب من نصوص سردية تراثية عربية، فهي تفتقد بشكل من الأشكال إلى المقومات الفنية الصحيحة والخصائص الجملية الحقيقية.[418]

أما فيصل دراج في كتابه "نظرية الرواية والرواية العربية" فيرى أنه من الصعب الحديث عن نظرية روائية عربية خالصة، نظرا لغيابها شبه الكلي وعدم وجودها في الواقع الثقافي العربي.[419]

---

[416] سعيد، خالدة، **حركية الإبداع، (دراسات في الأدب العربي الحديث)**، دار الفكر، ط3، بيروت، 1986م، ص:199.

[417] حمداوي، جميل، **مستجدات النقد الروائي**، ص:22.

[418] المرجع السابق، ص:23.

[419] المرجع السابق، ص:24.

إنّ السردية العربية الحديثة التي بدأت مع رواية زينب لمجمد حسين هيكل في مصر ومع جورجي زيدان وجبران خليل جبران في لبنان، أخذت في التطور والتنوع نتيجة الاحتكاك بالآداب الغربية من جهة وقدرة هذا النوع من الفن علة تصوير آلام الشعوب من جهة أخرى، وبدأت تتفرع إلى اتجاهات مختلفة من رواية تاريخية، وواقعية، ووجودية، ونفسية.

ومن الناحية الفنية فقد سلكت الرواية العربية في مرحلة التأسيس طريقين أساسيين:[420]

**الواقعية التسجيلية أو الواقعية:** وتتميز هذه الطريقة بالأمانة في نقل الواقع وتصويره، وتكون مرآة حقيقية تمكس المجتمع وقضاياه السياسية والاجتماعية والثقافية، ومن رواد هذا الاتجاه عيسى عبيد في روايته "ثريا" 1922م، وأحمد خيري سعيد في "المخدر" 1925، وطاهر لاشين في روايته "حواء بلا آدم" 1934، وكانت هذه الواقعية التسجيلية وعيا حادا بالأوضاع الاجتماعية كما تكشف عن منطلق علمي علماني، وعن إيمان بدور المثقف وقدرته على تغيير الأوضاع في المجتمع.

**الاتجاه المثالي:** ورواد هذا الاتجاه من الذين اعتنوا بالبعد الفكري والتحليل النفسي للأبطال، ويمثل هذا الاتجاه، طه حسين في روايته "الأيام" 1929، وتوفيق الحكيم في روايته" عودة الروح" 1933، وعباس محمود العقاد في روايته "سارة" 1938.

واستمرت الرواية العربية في التطور حتى ظهر نجيب محفوظ والذي اعتبر علامة فارقة في تاريخ الرواية العربية الناضجة، فقد كان له دور ريادي وفكري كبير في تطور الرواية العربية ومثلت رواياته معظم المدارس الروائية العربية، فكتب الرواية الملحمية والواقعية والتاريخية والرومانسية، حتى غدت الرواية العربية في مصاف الروايات العالمية الكبرى.

**لقد حاول العديد من الأدباء توظيف العناصر الملحمية في رواياتهم ومنهم نجيب محفوظ:**

### رواية نجيب محفوظ: (1911م) "ملحمة الحرافيش"(1977)[421]

تعدّ ملحمة الحرافيش من أهم روايات نجيب محفوظ والتي مزج فيها بين السرد الروائي والطابع الملحمي التراثي، تمتد هذه الرواية عبر أجيال متعددة، وتتمحور قصتها حول عائلة

---

[420] سعيد، خالدة، **حركية الإبداع**، ينظر: 201-202.

[421] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، دار مصر للطباعة، ط4، 1985م.

عاشور الناجي وتدور قصتها في إحدى الحارات المصرية، التي تكثر فيها الصراعات، وتنهض رموز وتتهاوى أخرى في إطار من الصراع الجدلي بين الخير والشر، العدل والظلم.

تتشابه رواية "ملحمة الحرافيش" والشكل العام للسيرة في جوانب عدّة منها، تعدد الأماكن وضخامة المتن، وامتداد الزمن، بالإضافة إلى انقسامها إلى عدد من الأجزاء يحمل كل جزء عنواناً.[422]

لقد تجلى النفس الملحمي في هذه الرواية بشكل جلي ويمكننا أن نتلمس ذلك من خلال:

**البطل الملحمي:** كانت الشخصية الأساسية التي صورها نجيب محفوظ في روايته، هو شخصية عاشور الناجي، وما تمر به هذه الشخصية من تقلبات ومراحل حياتية، فشخصية عاشور هي رمز البطل الذي يحكم بالعدل، ويقف إلى جانب الحرافيش الضعفاء.

لقد مرّ بطل الرواية عاشور الناجي بمرحلة الاعتراف الاجتماعي، عندما ردّ عن الحرافيش ظلم الظالمين، ومنع عنهم تسلط التجار والأغنياء، وركزت الرواية على وجود البطل الفردي، لكنها وفي مقابل ذلك ركزت اهتمامها على الجماهير، انطلاقا من كون أنّ الفرد لا يستطيع فعل شيء أو إحداث أي تغيير إذا لم تتحرك الجماهير لتدافع عن حقوقها، فالرواية لم تحمل اسم البطل عاشور الناجي، وإنما حملت اسم الحرافيش والذين بقي مصيرهم على طول السرد الروائي مرتبطا بالبطل وقوة معطلة، فإذا كان محبا للعدل سموا بسموه، وإذا اتحرف عن طريق الخير ساءت أوضاعهم، وحاق بهم ظلم الأعيان والتجار، ولم تتغير صورتهم إلا في نهاية السرد حيث انطلقوا ليحققوا وجودهم.[423]

**الخلفية التاريخية:** عادة ما تصور الملاحم حدثا مأخوذا من الماضي التاريخي، وهذا ما فعلته رواية "ملحمة الحرافيش" التي قدمت جانباً تاريخياً من سردها لجانب من الحياة في العصر المملوكي والذي استحضرته الرواية من خلال الإشارة إلى وسائل النقل التي كانت شائعة تلك الفترة كالكارو، والذي كان إحدى وسائل النقل في تلك والتي جعلتها الرواية إطارا للأحداث، كما رصدت رواية "ملحمة الحرافيش" ما كان شائعا في العصر المملوكي من أناشيد دينية كانت ترتل في التكايا، من خلال ما سرده محفوظ في هذا المقطع:[424]

---

[422] وتار، محمد رياض، **توظيف التراث في الرواية العربية**، ص:86.
[423] المرجع السابق، ص: 92-93.
[424] المرجع السابق، ص:87.

**"غادر عاشور البيت والمغيب يهبط علة القبور والخلاء. أمسية من أماسي الصيف وثمة نسمة تتهادى حاملة أخلاط التراب والريحان. مضى في الممر حتى بلغ ساحة التكية.... بدا لعينيه القبو مظلما، وترامت أشباح أشجار التوت من فوق الأسوار، تصاعدت الأناشيد بغموضها فصمم على طرح الهم جانبا وقال لنفسه:**[425]

**لا تحزن يا عاشور فلك في الدنيا إخوة ليس لعدهم حصر.....**

**ومضى تلاحقه الأناشيد:**

**أي فروغ ماء حسن إز روى رخشان شما**

**ابروى خوبى از جاه رنخسدان شما**[426]

لقد استطاع محفوظ استحضار التاريخ في روايته، وتوظيفه توظيفاً ملفتاً.

**الأسطورة الشعبية والرمز:** يأخذنا نجيب محفوظ إلى عالم الأسطورة ابتداء من العنوان عندما اختار عنوان "ملحمة" لروايته وكأننا أمام واقعة عظيمة ستفضي إلى اشتباك الناس مع بعضهم، والحرافيش التي أراد أن يرمز بها إلى طبقة المهمشين في المجتمع والذين سيصارعون بعضهم ضمن الواقعة العظيمة، كما أنه لجأ إلى الرمز بشكل متكرر فالحارة كانت رمزا للوطن والفتوة كانوا رمزا للسلطة أما عاشور فكان رمزا للبطل الأسطوري بأفعاله وأخلاقه.

ويحيلنا عنوان الرواية (ملحمة الحرافيش) إلى توقع احتضان المكان الأسطوري لأحداث الرواية، فالرواية بدأت بالحارة وانتهت بالحارة، ولم تخرج منها أبدا، ولكنها استطاعت على الرغم من ذلك أن تعطينا بعدا أسطوريا لملامح المكان (الحارة)، فمرة يحفل المكان بالرموز الأسطورية والأحداث الأسطورية ومرة يتوافر المكان على موجودات لها صفاتها الأسطورية.

فالمكان في الحارة مكان تلفحه أنغام أناشيد البهجة الغامضة:[427]

**وتتابعت الأيام على أنغام الأناشيد البهيجة الغامضة، وذات يوم قال الشيخ عفرة زيدان لشقيقه درويش:**

**بلغت العشرين من عمرك فمتى تتزوج؟**

**فأجاب الفتى بفتور:**

---

[425] محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، ص:15.

[426] المرجع السابق، ص:16.

[427] المرجع السابق، ص:10.

**عندما يشاء الله**

**إنك حمال قوي والخمال ذو رزق موفور**

**عندما يشاء الله**

كما كان الحوار بين الشخصيات يأخذ طابعا حكيما كالحكم الشعبية.

**الصراع الملحمي:** مثّل الصراع في رواية الحرافيش عنصرا مهما في خلق حالة من التأزم التي تلقي بظلالها على أحداث الرواية وشخصياتها، ويتغير هذا الصراع عندما تتعرض هذه الشخصيات لأزمات نفسية أو اجتماعية أو سياسية، ومن هذه الصراعات صراع الحياة والموت، والذي تمثل في تحذير عاشور أبناء حارته من الوباء وطلب منهم الرحيل إلى قمة الجبل، هذا الجبل الي يرمز هنا إلى النجاة من الموت، وهذه المحاولة للهرب من الموت هو جزء من تفكير الإنسان الفطري، وفي هذه الرواية كان حضور الموت لخلق الحياة، يقول نجيب محفوظ:[428]

**مسح على شعرها بحنان وقال:**

- **حلمت حلما مذهلا...**

**فقالت محتجة:**

- **لم أشبع من النوم..**

**فقالت بجدية غير متوقعة:**

- **علينا أن نهجر الحارة بلا تردد**

**فرمقته غير مصدقة فعاد يقول:**

- **بلا تردد....**

**فتساءلت مقطبة:**

- **ماذا حلمت يا رجل؟**
- **أبي عفرة أراني الطريق**
- **إلى أين؟**
- **إلى الخلاء والجبل**
- **إنك ولا شك تهذي**

---

[428]المرجع السابق، ص:58.

- **بل رأيت الموت أمس، ورائحته شممت...**
- **وهل الموت يعاند يا عاشور؟**

**فقال وهو يحني رأسه في حياء:**

- **الموت حق والمقاومة حق....**
- **ولكنك تهرب!**

في الواقع من بداية الرواية ظهر الصراع بين الموت والحياة الذي فرضته طبيعة الأحداث فالبطل في صراع مع الموت منذ ولادته.

وفي صراع آخر شهدته الرواية بين الخير والشر، الذي تمثل بعاشور الناجي الذي يحمل القيم الأخلاقية، ودرويش زيدان الذي يمثل الفكر الفاسد والذي عمل على إغواء عاشور في صراع مستمر ليتمسك عاشور بقيمه.

**البنية السردية:** من أبرز العناصر الملحمية في الرواية اعتماد الكاتب على النية الدائرية، وظهر ذلك من خلال إعادة كل جيل في الرواية الصراع بين الخير والخير، العدل والظلم، بين التمسك بإرث عاشور أو التمرد والتخلي عنه، وهذه البنية لا تمنح الرواية التكرار فقط، بل تمنحه طابعا زمنيا مفتوحا يجعل من الحارة عالما كبيرا ومن التاريخ المحلي تاريخاً عالمياً.

## رواية غسان كنفاني (1936- 1972)، (رجال في الشمس: 1963)[429]

تدور أحداث المسرحية حول ثلاث شخصيات (أبوقيس، أسعد، مروان)، وبعد النكبة يحاولون البحث عن حياة أفضل من خلال الهجرة إلى الكويت، عن طريق سائق صهريج ماء عراقي يدعى أبو الخيوران، ليقوم بنقلهم خلسة عبر الصحراء، وعند عبور الحدود وفي ظل الانتظار الطويل للسائق عند نقطة التفتيش والجو شديد الحرارة، يختنق الرجال الثلاثة داخل خزان الماء ويموتون.

لقد تجلى النفس الملحمي في الرواية من خلال ما يلي:

[429] كنفاني، غسان، رجال في الشمس، دار منشورات الرمال، قبرص، 2015م، ص،5.

**البطل الملحمي:** نجد في هذه الرواية أنّ البطولة كانت جماعية من خلال الشخصيات الثلاث والتي مثلت أجيال النكبة الفلسطينية الثلاثة، فكانت كل شخصية لوحدها ضعيفة، لكنها عندما تجتمع معاً فهي تمثل البطل الجمعي الفلسطيني الذي كان يعاني آثار النكبة، فالبطل الجمعي هنا هو الشعب أو القضية الفلسطينية نفسها فهي البطل الملحمي الحقيقي.

**اقتاد مروان زميله أسعد إلى موعده مع أبي الخيزران، وصلا متأخرين قليلا فوجدا أبا الخيزران بانتظارهما جالسا مع أبي قيس فوق مقعد إسمنت كبير على رصيف الشارع الموازي للشط.**

- **لقد اجتمعت العصابة كلها الآن أليس كذلك؟**

**صاح أبو الخيزران ضاحكا وهو يضرب كتف مروان بكفه ويمدّ الأخرى ليصافح أسعد**

- **هذا هو صديقك إذن.... ما اسمه؟**

**أجابه مروان باقتضاب:**

- **أسعد..**
- **دعني إذن أعرفكما على صديقي العجوز... أبو قيس... وبهذا تكون العصابة قد اكتملت...**[430]

**الخلفية التاريخية:** كانت أحداث الرواية بعد نكبة 1948، وفي ظل الصراع القائم الذي نتج عنه تشريد الفلسطينيين وضياع أراضيهم، وكانت أرض الصراع في هذه الرواية الصحراء الممتدة بين العراق والكويت، والتي كانت تحاكي الضياع التاريخي في امتداد رمال الصحراء، واستطاع غسان كنفاني أن ينقل لنا آثار النكبة وحول هذه الآثار إلى أسطورة معاصرة.

**الصراع الملحمي:** لم يمكن الصراع جسديا في هذه الرواية، بل كان صراعا وجود وتقرير مصير بين الإنسان الفلسطيني المشبع بالقهر وبين ما يحدث من متغيرات تاريخية وسياسية، و**تمثل** هذا الصراع في اتجاهات عدّة منها، كالصراع مع القدر فكانت الحرارة القاتلة للخزان هي صراع قدري لا بدّ من مواجهته، وصراع داخلي بين الرغبة في العيش بكرامة وبين الخوف والاستسلام، أما موتهم داخل الخزان فكان رمزا للأبطال الذين ماتوا في نهاية الصراع ولم يتمكنوا من النجاة.

- **لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟**

---

[430] المرجع السابق، ص55.

**دار حول نفسه دورة كاملة، ولكنه خشي أن يقع فصعد إلى مقعده وأسند رأسه إلى المقود:**

- **لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولو؟ لماذا**

**وفجأة بدأت الصحراء كلها تردّد الصدى:**

- **لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟**[431]

**الرمز الأسطوري:** كانت الرواية ممتلئة بالرموز، فقد استطاع غسان كنفاني أن يصّور مأساة الفلسطينيين من خلال رحلة عبر الصحراء بحثا عن الخلاص، كرحلة جلجامش بحثاً عن الخلود، فكانت الصحراء رمز للتيه والضياع والمصير القدري الذي يواجهه الفلسطينيون.
فالشخصيات الثلاثة مثلت أجيالا ثلاثة كالشخصيات الأسطورية التي جسدت مصير الأمة، أما خزان الماء فهو الواقع العربي الخانق والقبر الجماعي الذي كان دخولهم فيه من طقوس الوصول إلى الموت.

**البنية السردية:** تمثلت البنية السردية الملحمية من خلال تقسيم الرواية إلى محطات من خلال الشخصيات والسير نحو النهاية المصيرية الحتمية والنهاية المأساوية وصرخة أبي الخيزران الذي مثّل الصوت والنداء الملحمي.

وكانت بداية الرواية والسرد عن أبي قيس هي بمثابة الافتتاحية الملحمية:

**أراح أبو قيس صدره فوق التراب النديّ، فبدأت الأرض تخفق من تحته، ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه... في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحسّ ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال، منذ أن استلقى هناك أول مرة يشق طريقا قاسيا إلى النور قادما من أعمق أعماق الجحيم....**[432]

لقد استطاع غسان كنفاني أن يحوّل هذه الرواية إلى ملحمة فلسطينية.

## 2.5 المسرح الملحمي العربي (نشأته وتطوره)

نشأ فن الملحمة عند جميع الشعوب، إلّا أنّ ذلك التاريخ لم يحفظ لنا شيئاً عن وجود دراما عند العرب في جاهليتهم، وبما أنّ العرب في جاهليتهم لم يعرفوا المسرح فأحرى بهم ألا يوجد لديهم بعد الإسلام، ومن المعروف أنّ العرب لم يعرفوا المسرح بمفهومه الجديد قبل العصر

---

[431] المرجع السابق، ص: 108.
[432] المرجع السابق، ص:7.

الحديث، أما (خيال الظل) الذي انتشر في العصر المملوكي، ويقال إنه أصل المسرحية، وفي الواقع بينهما فرق وتباين كبير، وفي الوقع لم يتفق المؤرخون على الأسباب التي حالت دون ظهور المسرح عند العرب.[433]

تأتي أهمية المسرح الملحمي انطلاقا من كونه شكلا من أشكال التواصل الإنساني والمعرفي، بما يؤديه من رسالة فنية تعتمد على التواصل بين ناقل أفكار البشرية وصراعاتها والمشاهد الذي يستقبل تلك الأفكار، وهذا ما كان يؤديه المسرح الملحمي الذي ظهر في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى على يد برتولد بريخت الذي سعى إلى تطوير المسرح الملحمي وكان من الطبيعي أن تؤثر نظرية المسرح الملحمي على المؤلف العربي فكريا وفنيا، فانسجمت من خلال تطلعاتها وعمقها الثوري مع تطلعات الشعوب العربية التي ناضلت في سبيل حريتها، ومنهم توفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور، سعد الله ونوس، عبد اللطيف عقل وغيرهم....

ويمكن أن نربط ما حدث من تأثر بالمسرح بما مرت به الدول العربية في ستينيات القرن العشرين من أحداث سياسية واجتماعية دفعت البعض إلى البحث عن الهوية، فكان اللجوء للتيار الملحمي هو الأفضل لما تبناه من ملامح التأمل والتدبر في الأوضاع وإعمال العقل البشري، وهذا ما كانت المجتمعات العربية في تلك الفترة بحاجة إليه.[434]

وقبل البدء بالبحث في حقيقة وجود مسرح ملحمي عربي في العصر الحديث، لا بدّ من التعريف بماهية المسرح الملحمي الغربي، لأنه الأساس الذي استقى منه المسرح العربي تقنياته.

**أولاً: المسرح الملحمي في السياق الغربي**

المسرح الملحمي هو مفهوم صاغه بشكل نظري المسرحي الألماني برتولت برشت (1898-1956)، وطبقه في مسرحه، واستند في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي التقليدي ومن المسرح القديم، وكان ظهور المسرح الملحمي استمراراً لتطور المسرح التعبيري في ألمانيا، والمسرح الملحمي كما صاغه بريشت هو: نظرية متكاملة في المسرح لأنها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، وهو مسرح يعارض المسرح الدرامي (الأرسطي)، ويعتمد على السرد باعتباره عنصرا أساسيا في معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية، متوجها إلى عقل

---

[433] سراج الدين، محمد، **فن المسرحية وسعته في الأدب العربي**، مجلة دراسات الجامعة الإسلامية العالمية، ديسمبر، 2006، م3، ص:23.

[434] كامل، محمد أحمد، **تأثير الملحمية في المسرح العربي**، مجلة مسرحنا، العدد: 819، أيار، 2023.

المتفرج لا إلى عاطفته، فهو مسرح يسلط الضوء على الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للفرد.[435]

وبذلك نجد أن مسرح بريخيت أصبح موسوما بطابع الملحمية الروائية لأنه أعطى أهمية لسرد الحكاية على المسرح.

فالمسرح الملحمي يجعل المتفرج هو البطل والمحور الأساسي، وهنا تبرز الأنا الملحمية التي تفرض نفسها وحضورها بقوة، وتتدخل بين خشبة المسرح وبين قاعة جمهور المشاهدين، والأنا الملحمية هنا هي المغني أو الراوية أو الشخصية التي لا تكتفي بمراقبة الأحداث على خشبة المسرح فقط، بل تتعدّى ذلك إلى التعليق عليها والتوجيه بشكل عام، وتحدد مسارها الملحمي، وتتصرف أيضاً في الزمان والمكان وتخلق من الشخصيات والأحداث ما يعينها على تصوير المثل الذي تريد أن تضربه للمتفرجين بقصد تعليمهم وتوجيههم والتأثير عليهم.[436]

كان للنظرية الأرسطية وقواعدها أثرها الكبير في المسرح، إلى أن جاءت **نظرية المسرح الملحمي البريختي**، فكانت نظرية متكاملة استطاعت قلب المفاهيم المسرحية الملحمية في العصر الحديث، واعتبرت نظريته الملحمية ثورة في المسرح.

يؤكد بريخت أنّ مهمة المسرح تتمثل في إنتاج صور حيّة لإحداث وقائع إنسانية حقيقية لتحقيق هدف يجمع بين المتعة والبهجة، وأن التطهير الأرسطي يؤدي إلى تصريف انفعالات غير مرغوب فيها، ولا يتم ذلك فقط بطريقة ترفيهية وإنما يهدف إلى الترفيه، وعلى المرء التأكد بأنّ درجة السرور لا ترتبط بدرجة تشابه الصورة مع الأصل، وأنّ القصة يتم صياغتها بوسائل مسرحية متعددة، أما الحبكة فهي تشكل روح الدراما وجوهرها، ومتعة تصويرنا للأحداث هي ليست ذاتها متعة أسلافنا وذلك لاختلاف موقفنا وتجربتنا عنهم، لذلك ليس غريباً أن يركز بريخت في مسرحه على إبراز التناقضات الاجتماعية ضمن بناء عقلي متعدد العناصر يعزز من خلاله قانون (الديالكتيك) الذي يحرك عقلية المتفرج ويمنحه الحافز للدخول في مجرى الأحداث.[437]

شكل بريخت نظرة جمالية ناضجة قدمت مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة، وبات الأمر في مسرحه يتطلب اتخاذ موقف نقدي تجاه الطبيعة والمجتمع، واعتمد في مسرحه تسلسل الأحداث المروية بدون تعقيد بالزمان والمكان محاولا بذلك التحرر من البناء الدرامي التقليدي الذي يتطلب

---

[435] إلياس، ماري، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان، 1997، ينظر من 456-458.

[436] مكاوي عبد الغفار، **المسرح الملحمي**، دار المعارف، 1977م، ص:59.

[437] الريموني، فراس، وآخرون، **ملامح الملحمية في النص المسرحي الأردني**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد:3 ،2021، م: 48، ص: 282.

وتصاعد الفعل الدرامي وتطور الحبكة، وعندما لم يفِ مصطلح الملحمية بالغرض اتجه بريخت إلى الاستعانة بمصطلح ( الديالكتيك) متأثرا بفلسفة (هيجل)، ومثلما كان للواقعية دورها في التمهيد للمسرح الملحمي من خلال ملامحها السياسية كان للحركة التعبيرية الأثر الواضح على بريخت، بوصفها قد شكلت ثورة على الأشكال والقوالب التقليدية.[438]

**ومن أهم سمات مسرح بريخت الملحمي:** يذكر محمد غنيمي هلال: بأنّ موجز ما ذكره بريخت من سمات مسرحه، أم مسرحياته ملحمية، يعي فيها الإنسان طبيعته، وتعتمد هذه المسرحيات على القصص، لا على الحدث، وهي تجعل من المتفرج ملاحظا، غير غائص في الحدث، ومسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم لا تجربة، وفي مسرحياته يواجه المتفرج أمرا يبعث على استخراج أقيسة، بدون اعتماد على الإيحاء العام.[439]

**ومن الوسائل الفنية لمسرح بريخت:** التي سعى من خلالها لتحقيق مبادئه، إضاءة المسرح في أثناء العرض ليظل المتفرج على وعي بنفسه وبما حوله، واستخدام الصور المتحركة وشرح الأحداث بوساطتها، وكثيرا ما كانت مفتعلة، واستعمال مكبر الصوت والأقنعة.[440]

وتلتحق هذه الوسائل الفنية كلها بما سماه بريخت: "التغريب"

إنّ مفهوم **التغريب عند بريخت**: هو جعل المألوف غريباً، فالصورة المغرّبة هي عرض لموقف مألوف لنا في إطار القول أو الفعل يجعله يظهر غريباً، فالقوة هي أن تجبر المتفرجين على إدراك شيء مألوف كما لو أنه جديد يُرى لأول مرة.[441]

فالتغريب هو التقنية التي تهدف إلى إبعاد المتلقي عن التماهي العاطفي مع الشخصيات، ويدفعه إلى الفهم النقدي من خلال كسر التتابع الزمني أو التعليقات غير المتوقعة.

وهدف التغريب البريختي هو مقاومة وضع وحالة الاستلاب التقليدي في المجتمع، وتحطيم الأثر اللاجمالي لما هو اعتيادي، هو بشكل آخر استلاب إيجابي فالدراما التقليدية عند أرسطو تقوم على الاندماج عن طريق خلق عاطفة مشتركة بين الممثل والمتفرج منذ بداية المسرحية ، ويتعرف كلاهما على الآخر، ويدرك المتفرج خطأ البطل في سياق درامي، حتى يصل لمرحلة يتقبل فيها الجمهور حدوث الكارثة للبطل، وبعد الكارثة يحدث الإيهام، وبعد الإيهام يخرج الجمهور راضيا، وهذا ما رفضه بريخت وعمل على خلق مفهومٍ مناقضٍ له وهو التغريب،

---

[438] المرجع السابق، ص:283.
[439] هلال، محمد غنيمي، **في النقد المسرحي**، دار نهضة مصر، مصر، 1955م، ص: 161.
[440] المرجع السابق، ص:162.
[441] كامل، محمد أحمد، **تأثير الملحمية في المسرح العربي**، 2023.

الذي يتم من خلاله دفع المتلقي إلى التفكير النقدي في واقع مغاير يمكن حدوثه وتحقيقه، وخلق مسافة بين الممثل والجمهور عن طريق التغريب مستعملاً تقنيات متعددة منها الإعداد الدرامي القائم على المزاوجة بين العرض ومؤثرات التغريب.[442]

ومن الوسائل التي اعتمدها بريخت في تحقيق التغريب (التأريخ)، فهو لا يهتم بتقديم أحداث الماضي، إنما يبني موقفا نقديا لدى المتلقي إزار ما يحدث، وتطالبه بتقديم حكم على ذلك بالمقارنة العقلية لخلق مسرح يسهم في تحقيق التغيير الاجتماعي للسلبيات، فهو بذلك يقترح رؤى زائلة لمجتمع مقبل (متأرخ) ومعد للتحويل وإعادة البناء، وكذلك استعان بريخت بقانون الديالكتيك للوقوف على وجه التناقض الجوهري في الحياة الاجتماعية ، فاستخدام الديالكتيك يخدم دمج الظواهر الاجتماعية التاريخية التي تنشأ من إدراكنا للتناقض الاجتماعي والفكري في الصيرورة التاريخية.[443]

ومن وسائل بريخت في تحقيق التغريب اللجوء إلى التكرار أو ازدواجية الأحداث والشخصيات، وتغريب اللغة مثل أن تقدم الشخصيات نفسها بصيغة الغائب والمتكلم متنقلة من الحاضر إلى الماضي أو العكس، أو الحديث عن موضوع مهم وجاد بلغة بسيطة، ويعدّ الشعر والنثر والأغاني التي ترددها الشخصيات أساسا من أسس التعريب.[444]

**ثانيا: المسرح الملحمي في السياق العربي**

بدأ المسرح في العالم العربي ببيروت (لبنان) في منتصف القرن التاسع عشر على نطاق ضيق، وكان رائده مارون النقاش الذي اتخذ من المسرح هواية أدبية ، ثم ما لبث أن ألّف فرقة من بعض الشبان، وقدّم مسرحيته الأولى في سنة 1847 والتي كانت بعنوان البخيل، وتأخر المسرح الدمشقي زهاء ثلث قرن فكانت البدايات مع مسرح القباني الذي أولع بالمسرح فأسسه سنة 1884م، ثم شهدنا هجرة لفيف من الأدباء السوريين واللبنانيين إلى مصر منهم، سليم النقاش وأديب إسحاق، ومعهما فرقة مسرحية قامت بتمثيل عدة روايات مترجمة، وفي أوائل القرن العشرين أخذ المسرح ينهض على يد "جورج أبيض".[445]

---

[442] كعواش، سمية ،**المسرح البريختي**، مجلة المفكر، العدد:2، 2021، **م5**، ص:556.
[443] الريموني، فراس وآخرون، **ملامح الملحمية في النص المسرحي الأردني**، ص:283.
[444] المرجع السابق، ص: 284.
[445] سراج الدين، محمد، **فن المسرحية وسعته في الأدب العربي**، ص:26.

وقد استفاد المسرح العربي من الاتجاه البريختي للمسرح ووظيفته وتقنياته، ودوره الملحمي في حياة الشعوب، وانتقل مسرح بريخت الملحمي إلى المسرح العربي بوساطة طرق عدة منها:

**الترجمة كجسر معرفي:** من المعروف أنّ الترجمة لعبت دوراً ثقافياً مهماً، فكانت سبباً في الاطّلاع على ثقافات الأمم الأخرى، وإن كانت أكثر الترجمات من اللغات الإنكليزية والفرنسية إلا أن ذلك لم يمنع بعض الأقلام من الترجمة عن الألمانية، وكان لكتابات بريخت نصيب كبير من ذلك وقد أورد الرشيد بوشعير قائمة أعمال بريخت التي ترجمت إلى العربية، وشملت هذه القائمة كل ما ترجم عن بريخت من عروض مسرحية ومن محاولات للتعريف به.

ويرى بوشعير أنّه من الصعب أن نلم بكل الدراسات الأجنبية والعربية التي ساعدت على تقديم بريخت إلى القارئ العربي، وبأنّ كل ما عرضه من ترجمات هي غيض من فيض، فمن المتعذر الإلمام بكل ما نشر عن بريخت في الصحف والدوريات في الوطن العربي.[446]

**العروض المسرحية:** ولعل أول محاولة لعرض مسرحية لبريخت على خشبة مسرح عربية هو مشروع لسعد أردش عام، 1962م الذي استدعى المخرج الألماني" كورت فيت" وهو من تلامذة بريخت ليساعد أردش على إخراج مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية"، ولكم ذلك المشروع لم يتم لظروف تاريخية، وفي عام 1972م، أشرف المخرج الألماني البريختي على عروض مسرحية في دمشق، أما في بيروت يؤكد إبراهيم العريس أنّ أكثر من عشر مسرحيات تم اقتباسها عن بريخت وقدمت إلى الجمهور.[447]

**الدراسة في ألمانيا:** من الوسائل التي ساعدت التي ساعدت على انتقال النظرية البريختية والمسرح الملحمي، إتاحة الفرصة لبعض الطلاب الدراسة في ألمانيا وأن ينهلوا من منابع الثقافة الألمانية، كما هو الأمر بالنسبة للدكتور عادل قرشولي، وعبد الغفار مكاوي، ومصطفى ماهر، ويوسف العاني، وغيرهم.

**أما عن أثر المسرح الملحمي الغربي في المسرح العربي:**

فقد كانت البيئة ممهدة لاستقبال الفكر والمسرح الملحمي البريختي في كثير من أقطار المشرق العربي، ومن العوامل التي ساعدت على انتقال الفكر البريختي شعور الأدباء في تلك

---

[446] بوشعير، الرشيد، **أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي**، منشورات جامعة دمشق،1983م، ص:73.

[447] المرجع السابق، ص:77.

الحقبة بأهمية المسرح لتغيير الواقع، في ظل ما كانت تعيشه تلك الأقطار من ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية، وتغلغل الفكر الاشتراكي بالإضافة إلى التقارب بين شكل المسرح الملحمي وبعض الفنون الأدبية الشعبية فالمتفرج العربي تعود قديما على رؤية أشكال مسرحية قديمة كالمقامة وخيال الظل والجر جوز، فوجد المتفرج العربي شبها بينها وبين مسرح بريخت.

في حين أنّ النصوص الدرامية تقوم على بنية مغلقة بحيث تتولد الأحداث بشكل متتالي يبرز مقولة الكاتب، في حين أنّ بنية النص الملحمي تقوم على عناصر متغايرة، مع حفاظها على قوام الحكاية، مما يبرز التناقضات، والذي لا بدّ له من أن يتدخل في سياق العملية التاريخية بشكل إيجابي، وذلك من خلال التقطيع في البنية الملحمية الذي يتخلله الراوي أو الجوقة، مما يبعده عن التسلسل الدرامي، بحيث تصبح وظيفة عنصر التشويق متابعة تفاصيل السياق لا انتظار النهاية.

وقد استلهم المسرحيون العرب الأسس التي بنى عليها بريخت مسرحه، لذلك يمكننا النظر إلى العديد من المسرحيات العربية على أنها ذات ملامح بريختية ملحمية متكاملة ونستطيع أن نتلمس هذا الأثر والاستلهام من خلال:

**التزام العديد من المسرحيين العرب بالشكل المفتوح في البناء المسرحي:**

وهذا ما نجده عند كثير من كتابنا المسرحيين الذين يقومون بإنشاء البناء المسرحي على أساس من الخلايا المنفصلة في الظاهر، ولكنها في واقع الحال تكون بمثابة الخلايا المتراصة المتجاورة، فالشكل المسرحي المفتوح عند بريخت هو ضرورة حتمية يفرضها تطور الحياة. وهذا ما نجده عند صلاح عبد الصبور في مسرحية" ليلى والمجنون" حيث نجد قصتين متوازيتين وهما قصة الصحفيين الذين يجرون تجربة الأدوار وقصة "ليلى والمجنون" التي يمثلون أدوارها ويعطونها مفهوما خاصا ليسقطوا أحداثها على الواقع المصري.[448]

ونجد الالتزام بالشكل المفتوح كذلك في " القرى تصعد إلى القمر" والتي يسير فيها فرحان بلبل على نهج بناء "دائرة الطباشير القوقازية" فيقدم لنا مشكلة تؤرق مجموعة من الفلاحين ثم يقابلها بمشكلة أخرى أكثر اتساعا في صورة حكاية تتمخض نهايتها عن حل للمشكلة الأولى،

---

[448] عبد الصبور، صلاح، **مسرح صلاح عبد الصبور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996م، م2، ص:703.

وفي "سهرة مع أبي خليل القباني " ينسج سعد الله ونوس حكايتين متوازيتين إحداهما واقعية من الوثائق والأخبار التاريخية المتعلقة بأبي خليل القباني وما لاقاه من عنت في سبيل فنه، والأخرى خيالية غرامية أبطالها الخليفة هارون الرشيد والأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب.[449]

ومما أعطاه بريخت أهمية في البناء المسرحي الملحمي هو، **القدرة على تقسيم العمل إلى أجزاء مع احتفاظ كل جزء وفي حدود معينة على قدرته الحياتية**، وذلك مما يعدّه بريخت من مميزات العمل الملحمي عن الدرامي.

وهذا ما التزم به العديد من المسرحيين العرب الذين كانوا يحرصون على مجاراة بريخت، ومنهم سعد الله ونوس في مسرحيته "الملك هو الملك" فعمل على تقطيع مسرحيته إلى مشاهد وضع لكل منها عنوانا من مثل: "عندما يضجر الملك يتذكر أنّ الرعية مسلية "[450]، "حكاية عن تاريخ التنكر وسر الجماعة السعيدة" [451] وهكذا سار ونوس في مسرحيته بهذا الشكل من التقطيع الذي جعل من مسرحيته تقترب من الرواية التي تقسم إلى فصول.

**أعطى بريخت القصة في المسرح أهمية كبيرة:** وهذا ما نجده واقعًا عند المسرحيين العرب الذين كانوا يدركون قيمة الحبكة فكانت كتب التراث والتاريخ زادا قويا لهم استطاعوا من خلاله استخلاص العبر ليقوموا بإسقاطها على واقعهم ومعالجة ذلك الواقع عن طريق إيصال كلمتهم، فاستطاعوا أن يقدموا حبكات لا تقل أهمية عن حبكات بريخت، وهذا ما نجده حاضرا عند سعد الله ونوس، في رأس المملوك جابر.[452]

**لطالما عمل المسرح الدرامي بالإيحاء، بينما عمل المسرح الملحمي البريختي بالحجة،** وهذا ما نجده في المسرح الملحمي العربي، والذين لم يكتفوا باتخاذ الحوار كوسيلة من وسائل دفع الصراع إلى الذروة، وإنما يجعلون منه وسيلة قوية لإقناع المتفرج بفكرة ما واستفزازه. التكملة من ملف الدراما الملحمية

**ومن المسرحين العرب الذين التي تأثروا بتقنيات المسرح الملحمي (مسرح بريخت) نذكر منهم:**

**صلاح عبد الصبور (مسافر ليل):** من تقنيات المسرح الملحمي في مسرحية صلاح عبد الصبور:

---

449 بوشعير، الرشيد، **أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي**، ص:119.
450 ونوس، سعد الله، **الملك هو الملك**، دار ابن رشد، سوريا، ط3، 1980م، ص: 15.
451المرجع السابق، 1980م، ص: 55.
452 ونوس، سعد الله، **مغامرة رأس المملوك جابر**، دار الآداب، ط2 بيروت، 1977م.

**الراوي:** وكان الراوي في هذا المسرحية يقوم بدور الجوقة، ويربط بين المشاهد ويعلق عليها، والتمهيد للأحداث وهذا ما نلاحظه من خلال قوله:[453]

**الراوي:**

**بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى...**

**يدعى ما يدعى**

**ماذا يعني الاسم؟**

**والوردة تحت أي اسمٍ تنشر عطرا**

**والقنفذ تحت أي اسم يدخل في جلده**

ونجد أحيانا أنّ هذا الراوي يتحول ليصبح شخصية من شخصيات المسرحية يقول الراوي متجها إلى الجمهور:

**ماذا أفعل**

**ماذا أفعل**

**في يده خنجر**

**وأنا مثلكمو أعزل**

**لا أملك إلا تعليقاتي**

**ماذا أفعل!**

**ماذا أفعل؟**[454]

**الاستعانة بالأحداث التاريخية:** عمل صلاح عبد الصبور على استدعاء الشخصيات التاريخية على لسان الراوي والشخصيات لزعماء التاريخ وطغاته من أمثال الإسكندر وتيمور لنك وهتلر وغيرهم من الشخصيات التاريخية:[455]

**الراكب:**

---

[453] عبد الصبور، صلاح، **مسرح صلاح عبد الصبور**، ص:618.
[454] المرجع السابق، ص:680.
[455] المرجع السابق، ص:620.

**الاسكندر**

**"تك.... تك.....تك"**

**هانيبال**

**"تك.....تك.....تك"**

**تيمورلنك**

**"تك..... تك..... تك"**

**هتلر..... متلر...جونسون.... مونسون**

**...تك.... تك.... تك.... تك...**

**الاسكندر.... الاسكندر.... الاسكندر**

وبذلك يكون صلاح عبد الصبور قد أعطى من خلال استدعاء الشخصيات التاريخية، فرصة للمشاهد ليقوم بإسقاط الشخصيات التاريخية على واقعه، وبالتالي يقوم بعملية نقدية لما حدث بالماضي.

**الاستعانة بالتراث:** من خلال استعانة صلاح عبد الصبور بالأمثال الشعبية ومن ذلك:[456]

**الراوي:**

**إني أحفظ هذي الكلمات**

**فيما أحفظه من درر القول**

**مثل:**

**"جوع كلبك يتبعك"**

**سيدنا النعمان بن المنذر**

**ومثل:**

**"عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي..."**

**سيدنا هرمان بن جورنج**

---

[456]المرجع السابق، ص:648.

**ومثل:**

**"علمهم الديموقراطية، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعا"**

**سيدنا ليندون جونسون**

**ومثل**

**"إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها"**

**سيدنا الحجاج الثقفي**

## النزعة التعليمية:

يدعو صلاح عبد الصبور إلى التَعلم من الماضي ونسيانه بعواقبه بكل ما يحمله من ظلم وقهر، والتطلع لما هو آت وبالتالي العمل على تغيير مصير حياته يقول على لسان الراوي:[457]

**معذرة.... لا ينفصل الإنسان عن اسمه**

**فالعظماء**

**يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ**

**لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء**

**والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك**

**ليكونوا متنزّه أقدام العظماء**

**ولذلك خير أن ننسى الماضي**

**حتى لا يحيا في المستقبل**

**حتى لا يخدعنا التاريخ**

**ويكرر نفسه**

**البناء الملحمي:** سار صلاح عبد الصبور على نهج بريخت الذي لا يلتزم البناء التقليدي، فتكون الأحداث عبارة عن مشاهد منفصلة كلا منها يقدم موضوعه ومضمونه، ولكن في النهاية تبقى المسرحية بمشاهدها كافة كلا متكاملا.

---

[457]المرجع السابق، ص:621.

**سعد الله ونوس (الملك هو الملك):**

من يحاول التّعمق في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، يلاحظ أنّ الحضور البريختي الملحمي قوي جدا، فالمسرحية تتألف من مقدمة وخاتمة وخمسة مشاهد، وأربعة فواصل: عمد ونوس إلى كسر الإيهام من خلال تقسيم الممثلين إلى مجموعتين، الأولى: زاهد ينظم وعرقوب وأبو عزة وأم عزة وعزة في مجموعة، والمجموعة الثانية: عبيد ينظم والملك، والوزير، والسياف ومقدم الأمن وميمون، وهذه المجموعة تقف في مواجهة الأولى فهو بذلك منع اندماج المتفرجين.

ومن تقنيات المسرح البريختي التي استعان بها سعد الله ونوس:

**الراوي:** الذي عمل على تقديم الأحداث علة أتها تخض أناسا عاشوا في الماضي، وهذا ما أسهم في خلق مسافة بين الحدث والمشاهد.

**الاستعانة بالأحداث التاريخية:** فالمسرح الملحمي يعود إلى أحداث التاريخ الماضية ليستثمرها في العمل المسرحي، وهذا ما نجده عند ونوس الذي استدعى التراث كمادة تاريخية، وقام بإسقاطها على الواقع، ففي مسرحية الملك هو الملك أكد على وهمية الأحداث ووقوعها في عالم خيالي لا واقعي يقول:

**ميمون: إذن نحن الآن في مملكة خيالية**

**عزة: وحكايتنا وهمية**

**الملك: نعم. نعم ما هي إلا حكاية وهمية**[458]

**قطع الحدث:** حيث لا تقدم المشاهد المسرحية بشكل متسلسل، بل يتم تقطيعها بهدف كسر الإيهام، فقطع الحدث يجعل المتلقي يجد متنفسا للتفكير والنقد، وقد يكون قطع الحدث بعدة تقنيات منها: تعليق الجمهور أو عن طريق الإنشاد والأغاني وهذا ما لاحظناه في الملك هو الملك من خلال فرقة الإنشاد حيث يتم قطع الحدث وتعويضه بالأناشيد:[459]

**فرقة الإنشاد**

**أنت مولانا الكريم***سدت بالملك العظيم**

---

[458] ونوس، سعد الله، **الملك هو الملك**، ص:3.

[459] المرجع السابق، ص:4.

**فابق يا نسل الكرام***في نعيم لا يرام**

**بالغا كل المرام***في صف حسن الختام**

**البشر في جبينه*** والخير في يمينه**

**فاحفظه يا رب السما*** معززا ومكرما**

**البطولة الجماعية:** يؤمن المسرح الملحمي بالبطولة الجماعية في المسرح، لأنّ التغيير مسؤولية الجميع، فالفرد بمفرده لا يستطيع التغيير، وهذا ما يجعل الممثل والجمهور في المسرح الملحمي يمثلون البطولة علة حدّ سواء، وهذا ما لاحظناه في مسرحية الملك هو الملك حيث يؤكد على أنّ التعيير لا يحدث إلا بالجماعة واتحاد الأحلام يقول:[460]

**عرقوب: ونحن نحلم. لكل واحد حلمه، يلازمه مثل ظله (ينادي) أحلام. احلموا جميعا. الأحلام مسموح بها**

**السياف: ولكن حذار**

**عرقوب: لا.. لا.. هي أحلام فردية لا تتحد، ولا تفعل. (يكرر النداء) أحلام. احلموا جميعا. الأحلام مسموح بها.**

ومن الجماعات التي تستطيع التغيير هي الجماعات التاريخية يقول: [461]

**عزة: (بعد فترة تأمل) وكيف يمكن أن ينتهي التنكر وتعود وجوه البشر صافية، وعيونهم شفافة؟**

**عبيد: تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء. فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثم أكلته.**

**عزة: (مرتعدة) أكلوا الملك؟**

**عبيد: هكذا يروي التاريخ**

**عزة: ألم يتسمموا؟**

**عبيد: في البداية شعروا بالمغص... وبعضهم تقيأ. ولكن بعد فترة صحّت جسومهم. تساوى الناس، وراقت الحياة. ثم لم يبقَ تنكر ولا متنكرون.**

---

[460]المرجع السابق، ص:2.
[461]المرجع السابق، ص:17.

**فضح اللعبة المسرحية:** وهي وسيلة من وسائل التغريب في المسرح الملحمي، وذلك للتأكيد على أنّ ما يحدث لعبة، لمنع اندماج المتفرج والممثل في الأحداث، وعادة ما يتم فضح اللعبة المسرحية من قبل الشخصيات، ومن تقنيات ذلك التوجه للجمهور مباشرة بأنّ ما يحدث مجرد لعبة يقول:[462]

**عبيد: (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة**

**أبو عزة: هي لعبة**

**الملك: نحن نلعب**

**عبيد: الكل جاهز**

ومن تقنيات فضح اللعبة المسرحية استعمال اللافتات أو الفواصل، وهذا ما لجأ إليه سعد الله ونوس في مسرحيته "الملك هو الملك" فظهرت اللافتات في كل المشاهد والفواصل، لفضح اللعبة المسرحية وإظهار طبيعة العلاقة بين السلطة والرعية لنجد ونوس يبدأ مسرحيته بلافتة المدخل التي أظهرت أن ما يحدث مجرد لعبة، كما تعطينا هذه اللافتة ملخصا عن موضوع المسرحية وهدفها ورسالتها، إلى جانب وجود ملاحظتان:[463]

**لافتة" الملك هو الملك. لعبة تشخيصية.....**

**ملاحظتان صغيرتان**

يمكن أن يبدأ المسرحية، وعبيد يقرأ الملاحظات الأولى (ثم يدخل الشخوص إلى المسرح...)، ويرافق القراءة دخول الممثلين، وذلك ليتم تأكيد أنّ عبيداً وزاهداً هما اللذان يقودان اللعبة، اللافتات يقرأها عبيد وزاهد.

وفي المشهد الأول لافتة كتب عليها:[464]

**لافتة: "عندما يضجر الملك يتذكر أنّ الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية.**

فهذه اللافتة تقدم لما سيحدث في هذا المشهد

---

462 المرجع السابق، ص:1.
463المرجع السابق، ص:1.
464المرجع السابق، ص:4.

استفاد ونوس من تقنيات المسرح البريختي، فهو يعلن للمشاهدين أن ما يرونه هو مجرد لعبة في سبيل فضح اللعبة المسرحية، ويهدف من ذلك أن يتعلموا منها، كما أنه لجأ إلى تقنية اللافتات، وهذه التقنية التي تفسح المجال للمشاهد بالنقد بدلا من الانفعال بالحديث، وكذلك الراوي الذي سرد الأحداث من حلال استخدامه للفعل الماضي، ليذكر المشاهد أنّ ما يجري هو في الزمن الماضي.

لقد استطاع المسرح العربي ومنذ منتصف القرن العشرين إعادة إنتاج المسرح الملحمي البريختي، فالمسرح العربي لم يكتفِ باستيراد شكل المسرح الملحمي، بل عمل المسرحيون على دمجه بالتاريخ والتراث العربي، من خلال تطرقه لقضايا عربية وجودية وسياسية التي لامست الواقع العربي.

وإذا تعمقنا في المسرح العربي وجدناه وعلى المستوى النظري لم يتمثل الفكر البريختي بشكل معمق، بل راح المسرحيون العرب يخلطون بين المعايير المسرحية الأرسطية والملحمية، وقد تجلت المبادئ الملحمية في الالتزام والتغيير وتغريب التمثيل والواقعية، واستعانوا ببريخت في محاولاتهم المسرحية إلى أن وصلوا إلى مسرح ذو هوية عربية، وفي الواقع أن استخدام التقنيات البريشيتية في البدايات لا يدل على أنّ المسرح العربي هو مسرح ملحمي، فعلينا استعراض حقيقة هل حقق هذا النص الملحمي هدفه التحريضي؟ وهل نجح المسرحي العربي في توظيف وسائل التغريب؟ وهل تحقق كسر الإيهام؟ ولاسيما أننا نجد من لا يعترف بمصطلح المسرح الملحمي ويعارض بريخت في هذه التسمية، ومنهم محمد عناني.

فبعد أن أطلق بريخت مصطلح المسرح الملحمي (Epic Theatre) على نظريته في المسرح نجد من يعارضه في هذه التسمية، وذلك لوجود اختلاف وتعارض بين المسرح الملحمي والملحمة كنوع من أنواع الفن الأدبي، فمحمد عناني ينفي وجود الشبه بين النوعين، فيذكر أنّ الملحمة في أبسط تعريف لها قصة شعرية أو قصيدة قصصية تتناول ما اتفق على تسميته بالموضوع البطولي، ومنجزات الأبطال والأمم التي خاضت حروباً في سبيل إعلاء القيم، ومن هنا جاء تعبير الملحمة أي التلاحم، وهي تمتاز بحبكاتها المتعددة والقصص التي تدور في فلك الحرب.[465]

فقد أراد عناني أن يثبت أن الملحمة تتناقض في طبيعتها مع المسرح الملحمي، الذي لا يهتم بالفرد ومنجزاته، بقدر ما يهتم بالفرد وعلاقته بالمجتمع.

---

[465] عناني، محمد، **دراسات في المسرح والشعر**، دار غريب للطباعة والنشر، 1986م، ص: 61.

لكننا في الواقع لا نستطيع إنكار التشابه بينهما والمتمثل في عنصر الحكاية على لسان الراوي الذي يسرد أحداث المسرحية، فالملحمة قصة قصصية طويلة موضوعها البطولة وأسلوبها سامٍ.

وكذلك ينهج المسرح الملحمي إلى الحكاية أي يحكي الممثلون حكاية الدراما التي سيمثلونها أمام الجمهور.[466]

[466] عيد، كمال الدين، **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، (مراجعة: إبراهيم حمادة)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006م، ص:641.

## الخاتمة

في نهاية هذه الدراسة لا بدّ من عرض لأهم النتائج التي توصلنا إليها، والتي تناولت البحث في نشأة الملحمة عبر العصور وفي مختلف الآداب العالمية، والبحث في تجليات الملحمة في الأدب العربي القديم والحديث، من خلال النصوص الأدبية العربية، وكذلك في أسباب خلو الأدب العربي من الفن الملحمي، وفي إمكانية تسمية الأدب العربي أدبا ملحميا، وقد وصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- شكلت الملاحم القديمة في الآداب الغربية قوالب ثابتة تقاس عليها الملاحم، وهي معايير لا تنطلق من أدبنا العربي، وبالتالي من الإجحاف إسقاطها عليه.
- لم يعرف الأدب العربي القديم الملحمة كتلك التي عرفناها في الآداب الغربية، ولكن يمكن القول بأنهم صنعوا لأنفسهم ملاحم عربية بمقاييس عربية تتناسب وبيئتهم فكانت الملاحم العربية التي تناولت أحداث الحروب التاريخية في أشعارهم كداحس والغبراء.
- على الرغم من اطّلاع الأدباء والنقاد العرب على الأدب اليوناني وغيره من الآداب، إلا أنّ ذلك لم يتعدّ مجرد الاطلاع، وبالتالي لم يحاولوا النسج على منوال تلك الملاحم.
- نستطيع أن نتلمس الفن الملحمي في الأدب العربي الشعبي المتمثل في (السيرة والمقامة)، فهو يقترب جدا من فن الملحمة، مع وجود اختلاف كبير في الأسلوب والمضمون وأولها أن الأدب الشعبي في معظمه أدب نثري، بينما الملحمة فقوامها هو الشعر.
- في العصر الحديث وبعد ترجمة البستاني للإلياذة، تأثر الأدباء العرب بالملاحم القديمة وتطلعوا إلى مجاراتها، فبدأت المحاولات الأدبية في نسج الملاحم والمطولات الشعرية.
- بروز ما يشبه الجنس الملحمي في الشعر العربي الحديث، ومع ذلك فهي لا تتطابق والفن الملحمي القديم، كملحمة "عبقر" لشفيق معلوف، و"الإلياذة الإسلامية" لأحمد محرم.
- تراجع الفن الملحمي في العصر الحديث في الآداب الغربية، على حساب ظهور الرواية والمسرح بتقنيات ملحمية، وبرؤية جديدة تواكب عصر الثورات الثقافية والصناعية.
- كانت الرواية هي ملحمة العصر في الآداب الغربية والوريث الشرعي للملحمة، وكذلك المسرح الملحمي، فما كان للعرب إلا أن استقوا من تلك الموارد الغربية ترجمة ومثاقفة، ونسجوا على منوالها، إلى أن وصلوا إلى روايات ذات طابع عربي خالص.
- لم يعرف الأدب العربي الحديث الملاحم، وإنما كان لديهم مطولات تضمنت حساً وملامح ملحمية.

## المصادر والمراجع


1. إبراهيم، حافظ، **الديوان**، ضبطه: أحمد أمين وآخرون، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، ط3، مصر، 1987م.
2. إبراهيم، عبد الله، **السردية العربية**، المركز الثقافي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992م.
3. إبراهيم، عبد الله، **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008م.
4. إبراهيم، نبيلة، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر، القاهرة.
5. ابن الرومي، علي بن العباس بن جريح، **الديوان**، (شرح: أحمد حسن بسج)، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، 2002م.
6. ابن المعتز، عبد الله، **الديوان**، دار صادر، بيروت، 2009م.
7. ابن خلكان، أحمد بن محمد بن أبي بكر، **وفيات الأعيان**، (تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1948م.
8. ابن كلثوم، عمرو، **الديوان**، (تحقيق: اميل بديع يعقوب)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م.
9. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة.
10. أبو زيد، أحمد، **الملاحم كتاريخ وثقافة "مثال من الهند الرمايانا"**، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، يونيو، 1988م.
11. أحمد، محمد فتّوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، ط3، 1984م.
12. الأسد، ناصر الدين، **تحقيقات أدبية**، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006م.
13. إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، ط3، 1966م.
14. إلياس، ماري، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان، ط1، 1997م.
15. الأمين، محمد شوقي، **بين اللغة والأدب**، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، إبريل، 1985م.
16. الأنباري، محمد بن القاسم، **شرح القصائد السبع الطوال**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، ط5، القاهرة، 2008م.

17.باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، ط1، القاهرة، 1987م.
18.باختين، ميخائيل، **الملحمة والرواية**، ترجمة، جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، 1982م.
19.باختين، ميخائيل، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، 1986.
20.باقر، طه، **ملحمة جلجامش**، مديرية الثقافة العامة، ط2، بغداد،1971م.
21.بدوي، عبد الرحمن، **فلسفة الجمال والفن عند هيغل**، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996م.
22.البستاني، سليمان، **إلياذة هوميروس**، مطبعة الهلال، مصر، 1904م.
23.البقاعي، شفيق، **الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس**، مؤسسة عزالدين للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان،1985م.
24.بو شعير، الرشيد، **أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي**، منشورات جامعة دمشق، 1983.
25.التبريزي، أبي زكريا بن علي الخطيب، **شرح ديوان الحماسة**، (تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد)، مطبعة حجازي، مصر.
26.ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1988م.
27.التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1999م.
28.الثعالبي، أبي منصور عبد الملك، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م.
29.الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، (تحقيق: عبد السلام هارون)، نشر مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1965م.
30.جديد، صالح، **"أشكال التعبير في السيرة الشعبية"**، مجلة الثقافة الشعبية، العدد:20، 2013م.
31.الجربي، محمد رمضان، **الأدب المقارن**، دار الهدى للطباعة والنشر، فاليتا، مالطا، 2002م.

32.جرييه، آلان روب، **نحو رواية جديدة**، (ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى)، دار المعارف، مصر.
33.حسن، كمال الدين، **دراسات في الأدب الشعبي**، جامعة القاهرة، 2001م.
34.حسين، طه، **من حديث الشعر والنثر**، دار المعارف، مصر، 1953م.
35. حمداوي، جميل، **مستجدات النقد الروائي**،2011م.
36.خفاجة، محمد صقر، **تاريخ الأدب اليوناني**، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1956.
37.خفاجي، محمد عبد المنعم، **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، دار الجيل، بيروت، 1992م.
38.خورشيد، فاروق، **أدب السيرة الشعبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1994م.
39.خورشيد، فاروق، **الموروث الشعبي**، دار الشروق، القاهرة، 1992م .
40.خورشيد، فاروق، **في الرواية العربية**، دار الشروق، ط3، بيروت، 1982م.
41. داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، دار الجيل، مصر، 1975م.
42.درويش، محمود، **الأعمال الكاملة**، الريس للكتب والنشر، 2009م.
43.الدين، محمد سراج، **فن المسرحية وسعته في الأدب العربي**، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية، المجلد الثالث، ديسمبر، 2006م.
44.ذياب، صفاء، **تمثلات العجيب في السيرة الشعبية**، دار صفحات، سوريا، 2015م.
45.راغب، نبيل، **فنون الأدب العالمي**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996م.
46.الرافعي، مصطفى صادق، **تاريخ آداب العرب**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م،
47.الريموني، فراس وآخرون، **ملامح الملحمية في النص المسرحي الأردني**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد:48، العدد:3 ،2021.
48.زكريا، مفدي، **إلياذة الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987م.
49.الزوزني، الحسين بن أحمد، **شرح المعلقات السبع**، لجنة التحقيق في الدار العالمية، بيروت، 1992م.
50.الزيات، أحمد حسن، **في أصول الأدب، (محاضرات ومقالات في الأدب العربي)**، مطبعة الرسالة، ط2، 1946م.
51.زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، مطبعة الهلال، القاهرة، 1930م.

52.سعيد، خالدة، **حركية الإبداع، (دراسات في الأدب العربي الحديث)**، دار الفكر، ط3، بيروت، 1986م.
53.سلامة، بولس، **عيد الغدير**، مطبعة النسر، بيروت، 1949م.
54.سليمان، موسى، **الأدب القصصي عند العرب**، دار الكتاب، بيروت، 1950م.
55.السياب، بدر شاكر، **الديوان**، دار العودة، بيروت، 2016م.
56.السياب، بدر شاكر، **أنشودة المطر**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012م.
57.السيد، كمال: **بولس سلامة شاعر الغدير وكربلاء**، الغدير للطباعة والنشر، بيروت، 2004م.
58.الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، ط10، مصر، 1994م.
59.شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين؟** دار الشروق، القاهرة، 1991م.
60.شوقي، أحمد، **دول العرب وعظماء الإسلام**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012م.
61.الصباغ، رمضان، **في نقد الشعر العربي المعاصر**، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002م.
62.صبح، علي علي وآخرون، **الأدب الإسلامي**، المفهوم والقضية، دار الجيل، بيروت، 1992م
63.صوايا، ميخائل، **سليمان البستاني وإلياذة هوميروس**، مكتبة صادر، بيروت.
64.ضيف، شوقي، **فنون الأدب العربي (المقامة)**، دار المعارف، ط3، مصر، 1954م.
65.الطائي، أبي تمام حبيب بن أوس، **الديوان**، مطبعة حجازي، مصر، 1942م.
66.الطريحي، محمد سعيد، **الرامايانا الهندية، ملحمة الإله راما**، ترجمة، دار المعارف الهندية، دار نينوى، سوريا، دمشق،2007م.
67.طه، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1979م.
68.طه، علي محمود، **الديوان**، مؤسسة هنداوي، 2013م.
69.العالم، محمود أمين، **الرواية بين زمنيتها وزمنها**، مجلة فصول، العدد1، 1993م.
70.عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، منشورات عالم المعرفة، 1998م.
71.عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره)**، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1972م.

72.عباس، إحسان، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1993م.
73.عباس، حسن، **نشأة المقامة في الأدب العربي**، دار المعارف.
74.عبد الحكيم، شوقي، **السير والملاحم الشعبية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، 2012م.
75.عبد الصبور، صلاح، **مسرح صلاح عبد الصبور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد2، 1996م.
76.عبود، حنا، **من تاريخ الرواية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.
77.عثمان، أحمد، **الأدب الإغريقي، (تراثا إنسانيا وعالميا)**، الموسوعة الكلاسيكية، ط3، القاهرة، 2001 م.
78.العجيلي، كمال عبد الرزاق، **البنى الأسلوبية**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971م.
79.العروي، عبد الله، **الأيدولوجيا العربية المعاصرة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995م.
80.عصفور، جابر، **مئة عام على تعريب الإلياذة**، مجلة العربي، العدد:454، 2004م.
81.عناني، محمد، **دراسات في المسرح والشعر**، دار غريب للطباعة والنشر، 1986م.
82.عيد، كمال الدين، **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، مراجعة: إبراهيم حمادة، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006م.
83.غريّب، جورج، **الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه**، دار الثقافة، بيروت، 1966م.
84.غوتاس، ديمتري، **الفكر اليوناني والثقافة العربية**، ترجمة، نقولا زيادة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2003م.
85.فاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، المطبعة البولسية، ط2، 1953م.
86.فروخ، عمر، **الرسائل والمقامات**، منشورات مكتبة مينمه، ط2، بيروت، 1950م.
87.الفردوسي، أبو القاسم، الشاهنامه، (ترجمة: الفتح بن علي البنداري) مكتبة الأسد، طهران، 1970.
88.فضل، صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، 1995م.
89.الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، دار الحديث، القاهرة، 2008م.
90.قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، هيئة الكتاب، مصر، 1978م

91.القلماوي، سهير، **أدب الخوارج في العصر الأموي**، مطبعة لجنة التأليف والنشر، 1945م.
92.كامل، محمد أحمد، **تأثير الملحمية في المسرح العربي**، مجلة مسرحنا، العدد: 819، أيار، 2023.
93.الكعبي، ضياء الدين، **السرد العربي القديم، "الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل"**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2005م.
94.كعواش، سمية، **المسرح البريختي**، مجلة المفكر، المجلد5، العدد:2، 2021.
95.كفافي، محمد عبد السلام، **في الأدب المقارن (دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي)**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1972م.
96.كنفاني، غسان، **رجال في الشمس**، دار منشورات الرمال، قبرص، 2015م.
97. لحبيب، محمد، **السيرة الشعبية الهوية المحكية**، مجلة الخليج، 18 ديسمبر، 2018م.
98.الفراهيدي، أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2007م.
99.القاضي، محمد وآخرون، **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م.
100. لوشن، نور الهدى، **وقفة مع الأدب الملحمي**، جامعة الشارقة، 2006.
101. لوكاتش، جورج، **الرواية كملحمة برجوازية**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،
102. لوكاتش، جورج، **نظرية الرواية وتطورها**، ترجمة: نزيه الشوفي، دمشق، 1987م.
103. مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012م.
104. المتنبي، أحمد بن حسين الجعفي، **الديوان**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.
105. مجموعة من المؤلفين، **الأدب والأنواع الأدبية**، ترجمة: طاهر حجار، دار طلاس، دمشق، 1985.
106. المحاسني، محمد زكي، **الملحمة الإسلامية**، دار العربي للنشر، القاهرة، 2011.م

107. محرم، أحمد، **ديوان مجد الإسلام**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر،2012م.
108. محفوظ، نجيب، **ملحمة الحرافيش**، دار مصر للطباعة، ط4، 1985م
109. مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م.
110. مصطفى، فائق، عبد الرضا علي، **في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)**، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989م.
111. مطران، خليل، **الديوان**، دار مارون عبود، بيروت، 2013م.
112. المعلوف، فوزي، **على بساط الريح**، مؤسسة هنداوي، 2014م.
113. المقدسي، أنيس الخوري، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، منشورات كلية العلوم والآداب، بيروت، 1952.
114. مكاوي، عبد الغفار، **المسرح الملحمي**، دار المعارف، 1977م.
115. مكي، الطاهر أحمد، **الأدب المقارن" أصوله وتطوره ومناهجه"**، دار المعارف، القاهرة، 1987م.
116. مندور، محمد، **فن الشعر**، مؤسسة هنداوي، 2017م.
117. النجار، محمد رجب، **الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م .
118. هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 2008م.
119. هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 9، القاهرة، 1997م.
120. هلال، محمد غنيمي، **في النقد المسرحي**، دار نهضة مصر، مصر، 1955م.
121. الهمذاني، أبي الفضل أحمد بن الحسين، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، 2005م.
122. هوميروس، **الإلياذة**، ترجمة أحمد عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.
123. هوميروس، **الأوديسة**، (ترجمة دريني خشبة)، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1945.

124. وات، إيان، **ظهور الرواية الإنكليزية**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1980م.

125. وتار، محمد رياض، **توظيف التراث في الرواية العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

126. ونوس، سعد الله، **الملك هو الملك**، دار ابن رشد، ط3، سوريا، 1980م.

127. ونوس، سعد الله، **مغامرة رأس المملوك جابر**، دار الآداب، ط2، بيروت، 1977م.

128. وهبة، مجدي، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، بيروت، 1984م.

129. معلوف، لويس، **المنجد في اللغة**، المطبعة الكاثولوكية، ط17، بيروت، 1960م.

130. اليشكري، الحارث بن حلزة، **الديوان، (تحقيق: مروان العطية)**، دار الإمام النووي، دمشق، 1994م.

131. يقطين، سعيد، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م.

132. يوسف، زيد عبد الحسين، **جدلية استعمال مصطلح الملحمة في الشعر العربي الحديث**، مجلة الكلية الإسلامية العربية، العدد 59.

133. يونس، عبد الحميد، **الميثولوجيا والتراث الشعبي**، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، الكويت، 1976م.

134. يونس، عبد الحميد، **الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي**، مطبعة الجامعة، القاهرة، 1956م.

# Kaynakça


Anani, Muhammed, **Dirâst fi'l-masrah ve'ş-şiʿr**, Dar Garîb li-tibâa ve al-Neşr, 1986.

Abbas, Ḥasan, **Neş'etu'l-Makâme fi'l-edebi'l-Arabî**, Dar al-Maarif.

Abbas, İḥsan, **Bedr Şakir es-Seyyab (Dirase fī hayatihi ve şi'rihi)**, Dar al-saqafe, 2, Beyrut, 1972.

Abbas, İḥsan, **İtticâhâtu'ş-Şiri'l-Arabiyyi'l-l-Muaşır**, Menşurat 'Alem al-Marifa, 1998.

Abbas, İḥsan, **Melamiḥ Yunaniyya fī'l-Adabi'l-Arabi**, El-Muassasa El-Arabiyya li-dirasat ve neşr, 2, Beyrut, 1993.

'Id, Kamal al-Din, **A'lam wa Mustalahat al-Masrah al-Awruppi**, Muraja'a: Ibrahim Hamada, Dar al-Wafa' lil-Tiba'a wa al-Nashr, Iskenderiye, 2006.

'Uthman, Ahmad, **al-Adab al-Ighriki** (Turatha Insaniyyan wa 'Alamiyan), al-Mawsu'a al-Klasikiyya, t.3, Kahire, 2001.

Abboud, Hanna, **Min Tarikh al-Riwaya**, Manshurat Ittihad al-Kuttab al-'Arab, Dimashq, 2002.

Abd al-Hakim, Shawqi, **al-Siyar wa al-Malahim al-Sha'biyya**, Mu'assasat Hindawi lil-Ta'lim wa al-Thaqafa, Misr, Kahire, 2012.

Abd al-Sabur, Salah, **Masrah Salah Abd al-Sabur**, al-Hay'a al-Misriyya al-'Amma lil-Kitab, Misr, cilt 2, 1996.

Ahmad, Muhammad Fattûh, **al-Ramz wa-l-Ramziyya fî al-Shi'r al-Mu'âsir**, Dâr al-Ma'ârif, T3, 1984m.

al-'Ajili, Kamal Abd al-Razzaq, **al-Bana al-Uslubiyya**, Dar al-Kutub al-'Ilmiyya, Beyrut, 1971.

al-'Alam, Mahmoud Amin, **al-Riwaya bayna Zamaniyyatiha wa Zamaniha**, Majallat Fusul, al-'Adad 1, 1993.

al-'Arwi, 'Abdullah, **al-Idiyulujiyya al-'Arabiyya al-Mu'asira**, al-Markaz al-Thaqafi al-'Arabi, Beyrut, 1995.

al-Anbârî, Muhammad b. al-Qâsim, **Sharh al-Qasâ'id al-Sab' al-Tiwâl,** tahqîq: 'Abd al-Salâm Hârûn, Dâr al-Ma'ârif, T5, al-Qâhira, 2008m.

al-Asad, Nâsir al-Dîn, **Tahqîqât Adabiyya**, Manshûrât Amânat 'Ammân, 'Ammân, 2006m.

al-Buqâ‘î, Shafîq, **al-Anwâ‘ al-Adabiyya Madhâhib wa-Madâris**, Mu’assasat ‘Izz al-Dîn li-l-Tibâ‘a wa-l-Nashr, T1, Bayrût, 1985m.

al-Bustânî, Sulaymân, **Ilyâda Hûmîrûs**, Matba‘at al-Hilâl, Misr, 1904m.

al-Farahidi, al-Khalil b. Ahmad, **Kitab al-‘Ayn**, Tahqiq: Mahdi al-Makhzumi, Ibrahim al-Samarrai, Dar Maktabat al-Hilal, Beyrut, 2007.

al-Fayruzabadi, Majd al-Din Muhammad ibn Ya‘qub, **al-Qamus al-Muhit,** Dar al-Hadith, Kahire, 2008.

al-Firdusi, Abu al-Qasim, **al-Shahnameh** (Tarjama: al-Fath ibn ‘Ali al-Bandari), Maktabat al-Asad, Tehran, 1970.

al-Hamdani, Abu al-Fadl Ahmad b.al-Husayn, **Maqamat Badi‘ al-Zaman al-Hamdani,** Dar al-Kutub al-‘Ilmiyya, t.3, Beyrut, 2005.

al-Jahiz, Abu ‘Uthman ‘Amr b. Bahr, **al-Hayawan**, thk. ‘Abd al-Salam Harun, Mustafa al-Babi al-Halabi, 2. bs., 1965.

al-Jarbi, Muhammad Ramadan, **al-Adab al-Muqaran**, Dar al-Huda li’l-Tiba‘a wa’l-Nashr, Valetta, Malta, 2002.

al-Ma‘luf, Fawzi**, ‘Ala Bisat al-Rih,** Mu’assasat Hindawi, 2014.

al-Maqdisi, Anis al-Khuri, **al-Itticah al-Adabi fi al-‘Alam al-‘Arabi al-Mu‘asir**, Manshurat Kulliyat al-‘Ulum wa al-Adab, Beyrut, 1952.

al-Muhasni, Muhammad Zaki, **al-Malhama al-Islamiyya**, Dar al-Arabi lil-Nashr, Kahire, 2011.

al-Mutanabbi, Ahmad b. Husayn al-Ja‘fi, **al-Diwan,** Dar Beirut lil-Tiba‘a wa al-Nashr, Beyrut, 1983.

al-Najjar, Muhammad Rajab, **al-Adab al-Malhami fi al-Turath al-Sha‘bi al-‘Arabi,** al-Hay’a al-Misriyya al-‘Amma lil-Kitab, 2006.

al-Qadi, Muhammad ve Akharun, **Mu‘jam al-Sardiyyat**, Dar Muhammad Ali lil-Nashr, Tunus, 2010.

al-Qalmawi, Suhir, **Adab al-Khawarij fi al-‘Asr al-Umawi**, Matba‘at Lajnat al-Ta’lif wa al-Nashr, 1945.

al-Rafi‘i, Mustafa Sadiq, **Tarikh Adab al-‘Arab**, Dar al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beyrut, 2000.

al-Sabbagh, Ramadan, **Fi Naqd al-Shi‘r al-‘Arabi al-Mu‘asir**, Dar al-Wafa’, Iskenderiye, 2002.

al-Sayyab, Badr Shakir, ‘**Anshudat al-Matar**, Mu’assasat Hindawi lil-Ta‘lim wa al-Thaqafa, Misr, 2012.

al-Sayyab, Badr Shakir, **al-Diwan,** Dar al-‘Awda, Beyrut, 2016.

al-Sayyid, Kamal**, Boulos Salama Sha‘ir al-Ghadir wa Karbala**, al-Ghadir lil-Tiba‘a wa al-Nashr, Beyrut, 2004.

al-Shayib, Ahmad, **Usul al-Naqd al-Adabi**, Maktabat al-Nahda al-Misriyya, t.10, Misr, 1994.

al-Ta‘i, Abu Tammam Habib ibn Aws, **al-Diwan**, Matba‘at Hijazi, Misr, 1942.

al-Tabrîzî, Abî Zakariyyâ b. ‘Alî al-Khatîb, **Sharh Dîwân al-Hamâsa**, (tahqîq: Muhammad Muhyî al-Dîn ‘Abd al-Hamîd), Matba‘at Hijâzî, Misr.

al-Tha‘alibi, Abu Mansur ‘Abd al-Malik, **Yatimat al-Dahr fi Mahasin Ahl al-‘Asr,** thk. Mufid Muhammad Qumayha, Dar al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beyrut, 1983.

al-Tunji, Muhammad, **al-Mu‘jam al-Mufassal fi al-Adab**, Dar al-Kutub al-‘Ilmiyya, 2. bs., Beyrut, Lübnan, 1999.

al-Yashkuri, al-Harith ibn Halza, **al-Diwan,** Tahqiq: Marwan al-‘Atiyya, Dar al-Imam al-Nawawi, Dimashq, 1994.

al-Zawzani, al-Husayn b. Ahmad, **Sharh al-Mu‘allaqat al-Sab**‘, Lajnat al-Tahqiq fi al-Dar al-‘Alamiyya, Beyrut, 1992.

al-Zayyat, Ahmad Hasan, **fi Usul al-Adab** *(Muhadarat wa-Maqalat fi al-Adab al-‘Arabi)*, Matba‘at al-Risala, 2. bs., 1946.

Badawî, ‘Abd al-Rahmân, **Falsafat al-Jamâl wa-l-Fann ‘inda Hegel**, Dâr al-Shurûq, T1, al-Qâhira, 1996m.

Bâkhtîn, Mîkhâ’îl, **al-Khitâb al-Riwâ’î,** tarjama: Muhammad Barâda, Dâr al-Fikr li-l-Dirâsât wa-l-Nashr, T1, al-Qâhira, 1987m.

Bâkhtîn, Mîkhâ’îl, **al-Malhama wa-l-Riwâya,** tarjama: Jamâl Shahîd, Ma‘had al-Inmâ’ al-‘Arabî, T1, Bayrût, 1982m.

Bâkhtîn, Mîkhâ’îl**, Shi‘riyya Dûstûyifskî**, tarjama: Jamîl Nasîf al-Tikrîtî, Dâr Tûbqâl, al-Maghrib, 1986m.

Bâqir, Taha, **Malhamat Gilgâmish,** Mudîriyyat al-Thaqâfa al-‘Âmma, T2, Baghdâd, 1971m.

Darwish, Mahmud, **al-A‘mal al-Kamila**, al-Rayyes li’l-Kutub wa’l-Nashr, 2009.

Dawud, Anas, **al-Usṭura fi al-Shi‘r al-‘Arabi al-Hadith,** Dar al-Jil, Mısır, 1975.

Dayf, Shawqi, **Funun al-Adab al-‘Arabi** (al-Maqama), Dar al-Ma‘arif, t.3, Misr, 1954.

Dhiyab, Safa’, **Tamaththulat al-‘Ajib fi al-Sira al-Sha‘biyya,** Dar Safahat, Suriye, 2015.

Fadl, Salah, **Asalib al-Shi‘riya al-Mu‘asira,** Dar al-Adab, Beyrut, 1995.

Fakhuri, Hanna, **Tarikh al-Adab al-‘Arabi,** al-Matba‘a al-Bulsiyya, t.2, 1953.

Farukh, ‘Umar, **al-Rasa’il wa al-Maqamat,** Manshurat Maktabat Minma, t.2, Beyrut, 1950.

Gharib, George, **al-Shi‘r al-Malhami Tarikhuhu wa A‘lamuhu,** Dar al-Thaqafa, Beyrut, 1966.

Goutas, Dimitri, **al-Fikr al-Yunani wa al-Thaqafa al-‘Arabiyya,** Tarjama: Nikola Ziyada, al-Munathama al-‘Arabiyya lil-Tarjama, Beyrut, 2003.

Hasan, Kamal al-Din, **Dirasat fi al-Adab al-Sha‘bi,** Kahire Üniversitesi, 2001.

Hilal, Muhammad Ghunaymi, **al-Adab al-Muqaran,** Nahdat Misr lil-Tiba‘a wa al-Nashr, Misr, 2008.

Hilal, Muhammad Ghunaymi, **al-Naqd al-Adabi al-Mu‘asir**, Nahdat Misr lil-Tiba‘a wa al-Nashr, t.9, Kahire, 1997.

Hilal, Muhammad Ghunaymi, **fi al-Naqd al-Masrahi,** Dar Nahdat Misr, Misr, 1955.

Husayn, Taha, **Min Hadith al-Shi‘r wa’l-Nathr,** Dar al-Ma‘arif, Mısır, 1953.

Ibn Khallikân, Ahmad b. Muhammad b. Abî Bakr, **Wafayât al-A‘yân**, (tahqîq: Muhammad Muhyî al-Dîn ‘Abd al-Hamîd), Maktabat al-Nahda al-Misriyya, al-Qâhira, 1948m.

Ibn Kulthûm, ‘Amr, **al-Dîwân**, (tahqîq: Emîl Badî‘ Ya‘qûb), Dâr al-Kitâb al-‘Arabî, Bayrût, T2, 1996m.

Ibn Manzûr, Muhammad b. Makram, **Lisân al-‘Arab**, Dâr al-Ma‘ârif, al-Qâhira.

Ibrâhîm, ‘Abd Allâh, **al-Sardiyya al-‘Arabiyya,** al-Markaz al-Thaqâfî al-‘Arabî, T1, Bayrût, 1992m.

Ibrâhîm, ‘Abd Allâh, **Mawsû‘at al-Sard al-‘Arabî**, al-Mu’assasa al-‘Arabiyya li-l-Dirâsât wa-l-Nashr, 2008m.

Ibrâhîm, Hâfiz, **al-Dîwân**, Matâbi‘ al-Hay’a al-Misriyya li-l-Kitâb, T3, Misr, 1987m.

Ibrâhîm, Nabila, **Ashkâl al-Ta‘bîr fî al-Adab al-Sha‘bî**, Dâr Nahdat Misr, al-Qâhira.

Ilyâs, Mârî, Hanân Qassâb Hasan, **al-Mu‘jam al-Masrahî**, Maktabat Lubnân, T1, 1997m.

Ismâ‘îl, ‘Izz al-Dîn, **al-Shi‘r al-‘Arabî al-Mu‘âsir Qadâyâhu wa-Zawâhiruhu al-Fanniyya wa-l-Ma‘nawiyya**, Dâr al-Fikr al-‘Arabî, T3, 1966m.

Kafafi, Muhammad Abd al-Salam, **fi al-Adab al-Muqaran (**Dirasat fi Nazariyyat al-Adab wa al-Shi‘r al-Qasasi), Dar al-Nahda al-‘Arabiyya lil-Tiba‘a wa al-Nashr, Beyrut, 1972.

Kamil, Muhammad Ahmad, **Ta’thir al-Malhamiya fi al-Masrah al-‘Arabi**, Majallat Masrahna, al-‘Adad 819, Mayıs 2023.

Kanafani, Ghassan, **Rijal fi al-Shams,** Dar Manshurat al-Rimal, Kıbrıs, 2015.

Khafaja, Muhammad Saqr, **Tarikh al-Adab al-Yunani,** Maktabat al-Nahda al-Misriyya, Mısır, 1956.

Khafaji, Muhammad ‘Abd al-Mun‘im, **Dirasat fi al-Adab al-‘Arabi al-Hadith wa-Madarisuh**, Dar al-Jil, Beyrut, 1992.

Khurshid, Faruq, **Adab al-Sira al-Sha‘biyya,** al-Sharika al-Misriyya al-‘Alamiyya li’l-Nashr, Longman, Mısır, 1994.

Khurshid, Faruq, **al-Muruth al-Sha‘bi,** Dar al-Shuruq, Kahire, 1992.

Khurshid, Faruq, **fi al-Riwaya al-‘Arabiyya,** Dar al-Shuruq, 3. bs., Beyrut, 1982.

Lukach, George, **al-Riwaya ka-Malhama Burjuwaziyya,** Tarjama: George Trabishi, Dar al-Tali‘a, Beyrut.

Lukach, George, **Nazariyyat al-Riwaya wa Tatawwuruha,** Tarjama: Nazih al-Shufi, Dimashq, 1987.

Lushin, Nur al-Huda, **Waqfa ma‘a al-Adab al-Malhami**, Jami‘at al-Sharjah, 2006.

Mahfouz, Naguib**, Malhama al-Harafish**, Dar Misr lil-Tiba‘a, t.4, 1985.

Makawi, Abd al-Ghaffar**, al-Masrah al-Malhami**, Dar al-Ma‘arif, 1977.

Maki, al-Tahir Ahmad, **al-Adab al-Muqaran "Usuluhu wa Tatawwuruhu wa Manahijuhu**", Dar al-Ma‘arif, Kahire, 1987.

Mandur, Muhammad**, Fann al-Shi‘r,** Mu’assasat Hindawi, 2017.

Mitran, Khalil**, al-Diwan,** Dar Maroun Abboud, Beyrut, 2013.

Mubarak, Zaki, **al-Nathr al-Fanni fi al-Qarn al-Rabi**‘, Mu’assasat Hindawi lil-Ta‘lim wa al-Thaqafa, Misr, 2012.

Muharram, Ahmad, **Diwan Majd al-Islam**, Mu’assasat Hindawi lil-Ta‘lim wa al-Thaqafa, Misr, 2012.

Mustafa, Faiq, Abd al-Rida Ali, **fi al-Naqd al-Adabi al-Mu‘asir** (Muntalaqat wa Tatbiqat), Mudiriyat Dar al-Kutub lil-Tiba‘a wa al-Nashr, al-Mawsil, 1989.

Qasim, Siza, **Bina’ al-Riwaya**, Hay’at al-Kitab, Misr, 1978.

Raghib, Nabil, **Funun al-Adab al-‘Alami**, al-Sharika al-Misriyya al-‘Alamiyya li’l-Nashr, Longman, Mısır, 1996.

Rob-Grillet, Alain, **Nahwa Riwaya Jadida**, trc. Mustafa Ibrahim Mustafa, Dar al-Ma‘arif, Mısır.

Sa‘id, Khalida, **Harakiyya al-Ibda‘** (Dirasat fi al-Adab al-‘Arabi al-Hadith), Dar al-Fikr, t.3, Beyrut, 1986.

Salama, Boulos, **‘Id al-Ghadir**, Matba‘at al-Nisr, Beyrut, 1949.

Sawaya, Mikha’il, **Sulayman al-Bustani wa Iliyada Homerus**, Maktabat Sadr, Beyrut.

Shawqi, Ahmad, **Duwal al-‘Arab wa ‘Udhama’ al-Islam**, Mu’assasat Hindawi lil-Ta‘lim wa al-Thaqafa, Misr, 2012.

Shukri, Ghali**, Shi‘rna al-Hadith ila Ayna**?, Dar al-Shuruq, Kahire, 1991.

Subh, Ali, **al-Adab al-Islami,** al-Mafhum wa al-Qadiyya, Dar al-Jil, Beyrut, 1992.

Sulayman, Musa, **al-Adab al-Qasasi ‘Ind al-‘Arab**, Dar al-Kitab, Beyrut, 1950.

Taha, Ali Jawad, **Muqaddima fi al-Naqd al-Adabi**, al-Mu’assasa al-‘Arabiyya lil-Dirasat wa al-Nashr, Beyrut, 1979.

Taha, Ali Mahmoud, **al-Diwan**, Mu’assasat Hindawi, 2013.

Tarhini, Faiz, **al-Drama wa-Madhahib al-Adab***,* al-Mu’assasa al-Jami‘iyya li’l-Dirasat wa’l-Nashr, Beyrut, 1988.

Wahba, Majdi, Kamil al-Muhandis, **Mu‘jam al-Mustalahat al-‘Arabiyya fi al-Lugha wa al-Adab**, t.2, Beyrut, 1984.

Watar, Muhammad Riyad, **Tawzif al-Turath fi al-Riwaya al-‘Arabiya**, Manshurat Ittihad al-Kuttab al-‘Arab, Dimashq, 2002.

Yaqtin, Sa‘id, **al-Kalam wa al-Khabar** (Muqaddima lil-Sard al-‘Arabi), al-Markaz al-Thaqafi al-‘Arabi, Beyrut, 1997.

Yunus, Abd al-Hamid, **al-Hilaliya fi al-Tarikh wa al-Adab al-Sha‘bi,** Matba‘at al-Jami‘a, Kahire, 1956.

Zakariya, Mufdi, **Iliyada al-Jaza’ir,** al-Mu’assasa al-Wataniyya li’l-Kitab, Cezayir, 1987.