الفصل الأول

الفولكلور والإبداع الدّراميّ

منذ نال جبرييل جارثيا ماركيز عام ١٩٨٢ جائزة نوبل في الأدب ، قفز سؤال هامٌ إلى دنيا النّقد الأدبيّ المعاصر ، هو : إلى أيّ حدٍّ يستطيع الكاتب أن يغترف من مأثوره الشعبيّ الخاصّ به وبثقافته ، ويظلّ تعبيره الأدبيّ مشاركًا في إيضاح الرؤية الإنسانية عن الإنسان في كل مكان من هذا العالم ؟ إن الزّخْمَ الذي زحف به المأثور الشعبيُّ إلى أدب ماركيز أكّدَ أصالةً محليَّة ، وعمقَ جذور هذه الأصالة المحلية ، ومع هذا فهي لم تَحُلْ بينه وبين المكانة الكبيرة التي أحرزها في دنيا الرّوائيين العالميّين ، إلى أن تأتي جائزة نوبل لتؤكّد هذه العالمية وتزكّيها .. ثم جاء فوز وول سينكا من نيجيريا عام ١٩٨٦ ، ونجيب محفوظ من مصر عام ١٩٨٨ ، وهما روائيّان ينسجان حياةَ بلادِهما المحلية نسيجًا دراميا يُثري فن الرواية العالمية بعِطر خاصٍّ ، كان المفروض أن يتنافر معه ، فإذا به يجد فيه المبرِّر لوضع الاثنين على قمة العمل الرّوائيّ العالميّ ، كلٌّ في سنةِ فوزه بنوبل . ونجيب محفوظ بالذّات يقدِّم لنا صورة درامية للحياة في حيٍّ شعبيٍّ قاهريٍّ في مطالع هذا القَرن ، بكلّ ما لها من خصوصية ، وبكل ما فيها من موروث شعبيٍّ ، وممارسات فولكلورية تضربُ أعماقُها إلى جذور الحياة القاهرية ؛ لتستخرج أقصى ما فيها من سمات ، وأكثر ما في سلوكها من موروث فولكلوري ، يمثّل ثقافة متّصلة ، وتقاليدَ مستمرّة ، لها خصوصيةٌ قد تغيب عن الذين لم يعيشوا القاهرة ، ولم يعرفوا أهلها في تلك المرحلة من حياتها الطويلة والممتدة .

ونستطيع أن نجد هذه الظاهرة واضحة في الأدب الزّنجيّ الذي بدأ يأخذ مكانًا مرموقًا في دنيا الأدب الأمريكي من ناحية ، وفي الأدب العالمي كله من ناحية أخرى ؛ فالروائيون الزنوج في أمريكا يكتبون وعيونُهم مفتوحة على حاضرهم المعاصر ، بينما أقلامهم تنبض بنَبْض الموروث الزنجي الفولكلوري المعاش ، والمرتبط ارتباطًا جذريا بالميثولوجيا الزّنجية التي جاءت معهم عَبْر البحار من عمق إفريقية السّوداء .. وسنجد هذه الظاهرة واضحة في أدب الرّوائية الزّنجية الأمريكية توني موريسون كلّه ، وهو أشدُّ وضوحًا في روايتها العالمية الشّهيرة « محبوبة »[1] التي ترجمها الدكتور أمين العيّوطي إلى العربية مؤخّرًا ؛ فالرواية تقوم أساسًا على المزج بين الواقع المعاش ، وبين الأسطورة القديمة المتوارثة ، وتُدخِل عالم الخيال في عالم الواقع ، بحيث يتحوّل الواقع – أو يكاد – إلى خيال تُغلّفه الاستدعاءات الشّعبية ، والتّقاليد الموروثة من الجذور الزنجية الأولى ، والفولكلور المعاش في أواسط الزنوج ، الذي غَدَا جزءًا لا يتجزّأ من وجودهم الثّقافيّ حتى اليوم .

وكلُّنا يذكر مسلسل « الجذور » ، والرواية نفسها التي حظيت كمسلسل تلفزيوني ، وكرواية مطبوعة بِرَواج عالميٍّ فاق كل الحدود – وهي أساسا تتحدّث عن هذا الرّباط السّري بين واقع مُعاشٍ الآن في أمريكا ، وبين جذور ضاربة في عمق التاريخ الشّعبي الأمريكيّ ، الذي يسجّل مراحل التّواؤم في حياة الزنوج بين العبودية ، ومحاولة التّحرُّر ، ثم الوصول إلى الوجود الإنساني المتكامل داخل مجتمع يرفض – منذ البدء – وجودَ الزنوج كعنصر إنسانيٍّ ، له حقه في الحياة الكاملة ، وحقُّه في الوجود الإنساني داخل مجتمع البيض السادة الغزاة ، والنّخاسين والمستعمرين . وكان لابد أن يظهر هذا الأدب المستمَدُّ أساسًا من الفوكلور الزنجي ليرسيَ قواعد الفهم لمعنى المعاناة الإنسانية التي مرَّ بها هذا القِطاع العريض من أبناء المجتمع الأبيض ، أعني قطاع

الزُّنوج ، ثم ربما أعني – أيضاً – قطاع المولَّدين ، وقطاع الملوَّنين الذين عانَوا غِلظة المجتمع الأبيض وتعاليه الأجوف ، وغرورَه المتَدَنّيَ – حتى استطاع أن يفهم وأن يعيَ أنه ليس وحده سيد الكون .

ولم يكن من الممكن أن تتم هذه اليقظة إلا من خلال الأعمال الدرامية التي توالت على الأدب الأمريكيّ والعالميّ ، في صورة أعمالٍ مسرحية أو قصصية أو روائية تُثبت هذه القضية وتُبرزها أمام الضمير الأمريكيِّ من ناحية ، وأمام الضَّمير العالميِّ كله من ناحية أخرى . ثم جاءت وسائل الإعلام الحديثة، فحوَّلت هذه الأعمال الدِّرامية المكتوبة إلى أعمال روائية مشاهَدَة ومسموعة ، عن طريق السينما والإذاعة والتلفزيون ، فدخل تأثيرها إلى عالَم الناس ، أي تجاوز تأثيرُها عالم المثقفين إلى عالم المتلقّين من كل الأعمار والثَّقافات ، والأوساط الاجتماعية ، فأثَّر بهذا في كل صُنّاع القرار الاجتماعي والسياسي معاً .

وتَمكَّنت الرسالة الفنية والثقافية من تجاوز أثر الإعلام الموجَّه – الذي كان يؤكِّد التَّفرقة العنصرية ويزكّيها – لتُدخِل إلى قلوب وَ وِجدانات كل الناس معنى الارتباط الإنسانيِّ الأكيد ، ومعنى المساواة الإنسانية عبر اللون والتفرقة العنصريـة والجنسيَّة ، ولتُرسيَ سلاماً طال انتظاره ، وطال – أيضاً – تأصيله ، بين معنى التآخي الإنسانيّ من ناحية ، ومعنى الإنتماء الواحد – رغم اختلاف العنصر واللون – إلى وجودٍ حضاريٍّ موحَّد ومتكامل وأكيد .

والفضلُ في كل هذا يعود إلى ارتباط التّعبير الدّرامي في كل شكل من أشكاله بالضمير الشعبيِّ في آلامه وآماله من ناحية ، وبالضمير الشَّعبيّ في موروثه القوليِّ المتداوَل ، الذي يعكس هذه الآلام والآمال على مر العصور من ناحية أخرى . وهذا الموروثُ القوليُّ الذي يُشكِّل ثقافة الإنسان وخبراتِه المتداولة من جيل إلى جيل ، ومن مكان إلى مكان – يتكوَّن مِنَ الفولكلور والأدب

الشّعبي . وقد تعمّدنا التّفرقة بين المصطلحين [٢] لأننا نحتاج إلى هذه التّفرقة الواضحة ما دُمنا بصدد الحديث عن الإبداع الدّراميّ ودور هذا الموروث القوليّ الشّعبي بِشقّيْهِ في إثرائه عطاءً ، وشكلاً ، وموضوعاً على السواء .

الفولكلور

الفولكلور في العالم كله [٣]، وعند كل شعب من الشعوب على حِدَة – هو وجودها الثقافيُّ التّلقائيُّ الموروث ؛ إذ هو حصيلة نشاطها العمليّ والفكري القائم على استغلال ظروف البيئة والمناخ ، والمتأثر مع البيئة والمناخ بعوامل النّحت الاجتماعي والتّغيُّر السياسيّ ، والنُّمو الاقتصاديّ معاً . فنحن أمام البيئة كما صاغها الإنسان ، وكما طوّعها ، ثم كما تأثر بها وتفاعل معها ؛ لتكون حصيلة هذا التأثر والتفاعل في عطاء ماديٍّ ، وفي عطاء قوليٍّ ، يُمثّل حركة نموه الفكريّ والسلوكيّ والحضاريّ جميعاً .

والحياةُ الإنسانية منذ بدء إحساس الإنسان بنفسه وإدراكه لما يحيط به من مؤثرات ومكوِّنات – اتّسمت بالتّساؤل المستمر ، وقامت على الرغبة في المعرفة؛ فالمعرفة كانت – وتكون دائماً – سلاح الإنسان الوحيد للتغلُّب على العقبات التي تحول دون إكمال سيطرته على مراكز الغذاء والكساء والحركة ، وهي أيضاً سلاحه الوحيد الذي يستعمله في تطوير حياته وتحضيرها ، ودَفْعها إلى الأمام . وهذه المعرفة تركّزت حول ذاته أولاً في مرحلة الكهوف وأعالي الأشجار ، ثم تحركت حركة طبيعية لتتركّز حول الآخرين ، حيث تحرّك الإنسان من المرحلة البُدائية الأولى إلى مرحلة تكوين الأسرة ، والارتباط بالآخرين . ومعنى هذا أن غريزة حب البقاء ارتقت من كونها مجرد الإصرار على بقاء الإنسان كفرد ، إلى مرحلة الإصرار على بقاء الإنسان كمجموع . وهي مرحلة ارتقاءٍ عرفتْها مع الإنسان كلُّ الحيوانات الأخرى ، فهي لا تميز الإنسان عن غيره إلا بأنه ارتقى بغريزة حب البقاء المجردة ، إلى غريزة حب

البقاء الأعلى والأحسن لأبنائه ، وللأجيال الجديدة من مجتمعه الصغير .

ولعل التَّركيب العضويَّ للإنسان – الذي اختصَّه به الله سبحانه وتعالى – كان هو صاحب اليد الطولى في لحظة الافتراق هذه ، التي غادر فيها الإنسان عالم الحيوان إلى النهاية ، وتميَّز بوجود خاص به ، يربطه بمعنى التَّطور الدّائم، والرُّقيّ المستمر . إن هذه اللحظة الفاصلة في تاريخ الإنسان هي أهم لحظة في تاريخ البشرية كلها ؛ فهي التي جعلت الغد أهمَّ من اليوم في الوجود البشريِّ كله ، وهي التي رسمت التاريخ الحضاريَّ للإنسانية ؛ فعلى حين لا يزال الحيوان يكرر فعله الغريزيَّ التِّلقائيَّ الذي ولد ليمارسه بتكرارٍ لا ملل فيه منذ لحظة ظهوره على الأرض – حتى اليوم – تغيَّر الفعل الإنسانيُّ ، وحاول الإنسان ألا يكرر نفسه ؛ بل حاول أن يجعل من هذا التكرار المحدَّد استمراريةَ غدِه بما هو جديد ؛ ليدفع حياته وحياة الآخرين دفعة جديدة تَفْصِله عن الفعل الحيوانيّ وتكراريته النَّمطية الثابتة .

وفي هذا لعب الإدراك والتَّساؤل والمعرفة أدواراً متعاقبةً وهامة في النمو الحضاريِّ . أما الإدراك فهو لحظة الإحساس بالمتناقضات في وجوده : الحياة والموت في كل مظاهر الحياة حوله ، النّور والظُّلمة في تكرارهما اليوميّ والأبديّ ، الحر والبرد في تعاقبهما السَّنويِّ المستمر . ولعل متناقضة أخرى سبقت كلَّ هذه المتناقضات إلى إدراكه ، هي الجوع والشِّبع ، والرِّيُّ والظمأ . ومن إدراكه أن حياته والدنيا حوله تقوم أساساً على التَّناقض ، بدأ يتسم إدراكه بطابع الدرامية ، أو بمعنى خَلْق الصورة التي تحمل في وجودها الأساسيِّ الطرفَيْن المتناقِضَيْن ، وتقيم الصراع بينهما تحقيقاً لمعنى الحياة ، وتطويراً لهذا المعنى ، وارتقاءً به .

ودار فكره كلُّه في جدلية مستمرة ، يحدِّدها سؤال لا يتوقَّف . ومن هذه الجدلية انبثقت أمامه فكرةُ الظاهر والباطن ، فإن كان هو يمثِّل ظاهر الحياة فلا

شك في أن للحياة باطناً لا يظهر أمامه مجسَّداً ؛ ولكنه يحسُّ به بصفة مُلِحَّة ، ويدركه في آثاره الغامضة على مسيرة حياته من ناحية ، وعلى مسيرة الطبيعة من حوله من ناحية أخرى ؛ فهو يزرع وفجأة يأتي الفيضان فيغرق زرعه ، أو تأتي العواصف فتدمِّر ما شاد وبنى ، وهو صحيح معافًى ويأتي المرض ليحطم جسده ويصيبه بالآلام والعلل ، وهو يخرج للصيد وقد يصادف صيداً حسناً ، وقد يعود خاويَ الوفاض من رحلته .

ما الذي يسبب كل هذه الأشياء المفاجئة التي لم تكن أبداً في حسبانه ، ولَمْ يقدِّر لها أمر وقوعها لأنه لا يعلمه ؟ هناك – إذاً – قوى أخرى في الكون تسبِّب العواصف والأمطار الغزيرة والبرق والرعد والفيضان والجفاف والمرض والموت . كما أن هناك قُوى أخرى في الكون تسبب الأمطار التي تَروي الزرع، وتسبب الدِّفء والحرارة اللازمة له لكي ينمو ، وتسبب الريح المواتية للسفن لتسير في البحار ، وتُحدِث الصحة وتبعث الحياة ، وتحمي الصائدين والمرتحلين وسط الصحراء .. حتى هذه القوى المستجِنَّة والمختفية التي تتناقض مع وجوده الظاهر والمعلَن كانت تحمل في وجودها عنده تناقضاً واضحاً ، فهي قوى خَيِّرة تفيده وترعاه من ناحية ، وهي قوى شِرِّيرة تضرُّه وتؤذيه من ناحية أخرى .

وقد حاول أن يتوازن في موقفه من القوتين بأن يسترضي القوى الخيِّرة، ويتجنَّب شر القوى الشِّريرة . وفي الحالتين قدَّم لهما القرابين ، وأقام لهما الصلوات ، وشيَّد لهما المحاريب والمعابد ، وعيَّن الكهنة الذين يتخصَّصون في الاتصال بهما والتَّعرُّف على ما يرضيهما ، أو ما يجنِّب الإنسان شرَّهما ؛ فبدأت العبادات الوثنية القديمة بكل صُوَرها وأشكالها المتعدِّدة ؛ فالإنسان في جهله بطبيعة القوى المستجِنَّة المؤثرة فيه عبدَ ما أحبَّه منها ، وعبد ما خافه منها على السَّواء ، ورمز لكل قوة من هذه القوى بالرُّموز التي تصوَّر أنها تجسِّدها رغم اختفائها عنه ، وتحقَّق لها وجوداً ما ملموساً ، يستطيع أن يحسه ويلمسه أو يراه .

وعلى هذا فقد كانت الدِّيانات البُدائية في حقيقتها محاولةً من الإنسان لِلتَّوازن ، بين القوى التي لا يراها ، والتي كان يجهل حقيقتها أو طبيعتها ؛ فهو منذ إدراكه الأول يحس أنه يعيش في عملية درامية دائمة . وقد حاول عن طريق الكهنة الذين حدَّدوا الطُّقوس والعبادات والأضحيات أن يجعل قوى الخير تناصره ضدَّ قوى الشَّر ، وأن يُدخِل هذه القوى الرحيمة به والمتعاطفة معه في معركة ضد القوى العدوَّة التي تتربص به ، بكل ما يشيده ويبنيه . وتحوَّلت طقوس المعابد تدريجيا إلى تخيُّلٍ لِما يحدث في هذا العالم غيرِ المرئيِّ من الإنسان ، من صراعات بين رموز الخير ورموز الشر ، يلعب فيها الإنسان إمّا دور المحور الذي تتركَّز حول أمنه وسلامه كلُّ هذه الصِّراعات ، وإما دور المتعاطِف مع القوى الخيِّرة في معركتها الشَّرسة ، والمسانِد لها بكل ما تخيَّل أنه يساعد هذه القوى على الإفلات من مكائد قوى الشر المتربِّصة بها وبه معاً .

ومن خلال هذه الصراعات المتخيَّلة أوجد تفسيرَه للظواهر التي لم يجد لها تفسيراً ، كما أوجد تعليله لبعض العلاقات المتشابكة التي خرجت عن مدى إدراكه وعلمه وفهمه : حكاية الموت والحياة ، وحكاية النَّبات وارتباطه في غرسه ونموِّه وحَصاده بفصول السنة ؛ بل وحكاية فصول السنة المتعاقبة بأجوائها المختلفة ، وحكاية الشمس وشروقها لِتُحدِث النهار ، وغروبِها لِتُحدِث الليل ، وحكايات أخرى كثيرة لا عدَّ لها ولا حَصْر .

ومن هذه التَّصورات التَّفسيرية والتَّعليلية التي حاول بها الإنسان أن يفكَّ مغاليق هذا العالم المجهول تكوَّنت الأساطير [٤] ، التي هي الحكاية القولِّية لِما يحدث في المعبد من طقوس لهذه الآلهة الوثنية الرَّامزة لِلقُوى المجهولة : الخيِّرة والشِّريرة معاً .

إن هذه الطقوس التي أمدَّتْنا بأول نصوصٍ شِفاهيَّة ، وحركيَّة تجسيديَّة – هي نفسها التي أدخلتِ الإنسان عالمَ الفنِّ الرَّحب ؛ ليبدأ دنيا من الإبداعات

الفنية : قوليَّة أو حركيَّة أو تجسيديَّة يحاول بها أن يحاكي الكون من ناحية ، وأن يقدِّم رؤيته لهذا الكون ، وللعلاقات المتشابكة التي تتحكَّم فيه ، وتؤثر في وجوده الحيِّ المتجدِّد من ناحية أخرى . فالطقس المعبديُّ كان يحاول أن يجسِّد حركة الآلهة في صراعاتها وعلاقاتها ، كما كان يحاول أن يجسِّد الآلهة في فِعْلها الخيِّر أو الشِّرير ، وهذا التَّجسيدُ اعتمد على التَّخْييل أو على الحركة المسرحيَّة البسيطة التي تؤدّي إلى إبراز ما يريده الكهنة من معانٍ رمزية ، وهذا بدوره خلَق الملابس ، والديكور ، وخلَق الرَّسم والنَّحت ، وخلَق الإيقاع والموسيقى والرَّقص والغناء .. هذه الفنون كلُّها كان لا بد أن توجد لِيتمَّ الطقس المعبديُّ بشكله الاحتفاليِّ الذي يُؤدّي دوره الهامَّ في التقرُّب إلى الآلهة ، التي تُقدَّم لها القرابين في لحظةٍ درامية معينة من أحداث الطقس – أو من الفعل المسرحيِّ الذي يتم أمام المحاريب في المعابد .

ونحن نستطيع أن نعتبر الأسطورة بهذا تَخْييلاً للدّراما الكونيَّة ، أو محاولةً لفهمها فهماً روائيا ، إن قام على التَّمثيل في مراحله الأولى فقد ثَبَت بعد هذا في نصوص الأساطير المتداولة شفاهيا ، التي كوَّنت الوجود الأول للفولكلور القوليِّ الذي عرفته الشُّعوب ، وكوَّن اللبنة الأولى في مأثورها القوليِّ الشعبيِّ بعامة ، كما كان الأساس الذي قامت عليه آدابها الشعبية بعد ذلك .

وقد وَلَّدت عادةُ الحَكْي عن الآلهة عادةَ الحكي عن ظواهر الطبيعة نفسِها : بحيوانها ونباتها ، بغاباتها وأنهارها وبحارها وصحاريها ، وتولَّدت مجموعة من المعلومات حول هذه الظواهر الطبيعية تنقُل خبرة الإنسان بها ، ونتيجة تعامله معها ، ومجموعة المعارف التي حصَّلها عنها بالمشاهدة والرؤية ، وأكملها بالتَّخيُّل والافتراض ؛ ومن هنا جاءت هذه المعارف مليئة بالخيال والمبالغة ، واختلطت فيها الحقائق بالأكاذيب ، وتلاحمت المعلومة بالمخاوف والادِّعاءات فغدَت هي بنفسها في تناقلها الشَّفاهيِّ الدّائم فولكلوراً حيا ، يرسُم ثقافة

الإنسان في مرحلة مبكرة من عمره الواعي ، ويرسُم تجاربه مع الطبيعة ، وما حصَّله من معرفة عنها ، وما أضافه إليها من مرحلة إلى مرحلة ، ومن عصر إلى عصر ، ومن بيئة إلى بيئة .

وارتبطت هذه المعلومات أيضا بالخوف من المجهول ، وبالإحساس بالضآلة أمام هذا الكون الواسع الرَّحب ، وبمحاولة خَلْقِ دورٍ للإنسان نفسه يشارك به في اقتحام هذه الدنيا المجهولة له .. الفولكلور هنا ربط بين المعرفة الضئيلة التي حصَّلها الإنسان ، وبين عالم الأساطير الذي اتَّسع وتكثَّف ، وكثُرت فيه المقولات التي دخلت في يقين الإنسان كحقائقَ لا يشكُّ فيها ؛ ومن هنا جاء فولكلور الطبيعة – أيضاً – ممتلئاً بالخوارق والأحداث الشّاذَّة ، [٥] كما كان ممتلئاً بالجِنِّ وأنواع الحيوانات المخيفة التي جسَّدت قوى الشَّر والأذى .

وتلاحمت بهذا مجموعةُ الفولكلور الكونيِّ بمجموعة الفولكلور الأسطوريِّ لترسم دراما علاقةِ الإنسان بقوى الطبيعة التي يُعايشها ، كما رسمت الأساطيرُ من قبل دراما علاقةِ الإنسان بالقوى الخفيّة . وظهرت حكايات الصَّيد والرِّحلات والمغامرات في البلاد المجهولة والجزر المجهولة ، ومغامرات البحار وما في عالمها العجيب من مخلوقات من صُنع الخيال ، أو حوَّر في صُورِها الخيالُ والوهم ، مع ارتباط دائم بالقوى الخارقة والجن والسِّحر والسَّحرة ، وسجلت مجالس السَّمر في ليالي الشتاء الباردة تحلُّقَ القبيلة حول حكّاء يحكي ما قام به هو بالفعل ، أو ما حفِظَه ممّا قام به آخرون ارتحلوا وعادوا .

وغُلِّفت هذه التَّجارب الإنسانية بالروح الدِّرامية التي تسجل التَّضادَّ والتَّناقض ، وتركِّز دائماً على الإنسان في سعيه لمعرفة العالم مِنْ حوله ، وسعيه لتحقيق وجوده في هذا العالم .[٦] وشكَّلت هذه الحكاياتُ الرصيدَ الأكبر من فولكلور كثير من الشعوب ، وخاصَّة الشُّعوب الرَّحالة منها ، وهي الشعوب التي أرغمتها ظروف البيئة الاقتصادية التي تعيشها بحكم فقر البيئة وإجدابها على

الهجرة طلباً لتوسيع الرزق ، والعودة بخيرات لا تتوافر في البيئة الأصلية . وقد أدّت هذه الهجرات – أيضاً – إلى مزج فولكلور الشّعوب بعضه ببعض ، وانتقال بعض العطاء الشّعبيّ من بلد إلى بلد ، ومن شعب إلى شعب ؛ فقد كان هذا الانتقال أولَ مَزْج ثقافيٍّ بين أبناء الإنسانية في كل مكان ، لتحقيق نوع من التّواصُل الثقافيّ ، والتّشابهِ في المُعطى الدّراميّ عند الشعوب التي حقّقت هذا اللون من الاحتكاك القائم أساساً على الهجرة السّلمية أحياناً ، والحربية أحياناً أخرى .

وقد جسّدت مخاطرُ الهجرة ومخاطرُ الحرب معاً أنواعاً من المآسي التي أدخلتْ عنصر التّراجيديا إلى هذا الحَكْي الدّراميّ الفولكلوريّ ، وأصبحت حكاياتُ الغربة ، والفَقْد ، والموت في الحرب ، والعجز الجزئيّ أو الكلّي ، والأسر والعبودية – تخلق إضافة جديدة في هذا الموروث الفولكلوريّ ، يجعل من حكايات الخوارق والجانّ ، وأنصاف المعلومات المستكمَلة بالخيال مجرّدَ خلفيّةٍ للأحداث العنيفة والمعاشة بالفعل التي تمثّلها هذه المأثورات الشّعبيّة .

ودخل العنصر الإنسانيُّ بكل ثقله إلى دنيا الفولكلور ، فبدأت تبرز غرائز الطمع والأثَرة والقَسوة والجِنس ، كما بدأت تبرز عواطف الحبّ والحقد والانتقام والخوف والضّياع والمرارة والحزن ، كما بدأت تبرز عادات الأخذ بالثأر والكرم والتّساند ، والانتماء إلى القبيلة ، والأسرة والمجتمع الأكبر . وقد أفرز هذا كلُّه عطاءه في الفولكلور الذي بدأت التّجربة الإنسانية بكل أبعادها العملية والغريزية والعاطفية والمكتسبَة تُشكّل عمقاً جديداً يُثريه ، ويقترب به تدريجيا نحو المضمون الدّرامي الأكثر زَخْماً وتشابكاً وتعقيداً .

وفي الوقت نفسه كان الإنسان يضيف إلى موروثه الثّقافيّ تجاربَه اليومية المعاشة في تعامله مع الأشياء ومع الآخرين ، مسجّلاً انتصاراتِه الحضارية الهادئة ، حين استعمل معطيات الطبيعة مِن حوله من حيوان وجماد ؛ ليقيم

حياته ، ويُعطيَها القدرة على الاستمرار والاستقرار . كانت حياته – أول الأمر– تقوم على الطعام المتوفِّر ، الذي تقدِّمه الطبيعة بلا جهد منه ، وبلا مقابل : ثمار الأشجار ، وحيوانات الغابة ، وطيور السماء ، وأسماك البحار والأنهار ؛ ولكن كل هذا الطعام كان مهدَّداً دائماً بأن يصبح غيرَ صالح لاستعماله الدائم واليوميّ ؛ فكل هذه الموادّ – الخام – غيرُ قابلة للحفظ لمدة طويلة ؛ إذ هي تتعفَّن بمجرد نضجها أو ذَبْحها ، ومن هنا دخلت التَّجربة الإنسانية بُعداً جديداً هاما ، مِن مُنطلق محاولته الإجابة عن سؤال : كيف يحتفظ بغذائه صالحاً لأكبرِ وقت ممكن ؟ ومن هنا دخل الإنسان عالَم الرعي ؛ ليحافظ على ثروته الحيوانيَّة من التَّلف لحين الحاجة إليها ، كما دخل عالم الزراعة ؛ لينتج ثروته الزراعية في مواعيدها الملائمة ، وليحفظها في الصَّوامع في أصلحِ الحالات التي تكفل استمرار وجودها الصَّالح أطولَ وقت ممكن .

ولم يكن هذا متاحاً للإنسان إلا إذا عرف العمل الجماعيّ ؛ فلا بد من تضافر أكثر من مجهود فرديٍّ لرعي الحيوانات وصيانتها وتطبيبها ، وتوفير المرعى والماء اللازمَيْنِ لها ، والدفاع عنها آخر الأمر أمام الأيدي التي تُريد أن تمتدَّ إليها بالسرقة في حالة الحيوانات ، وبالاستحواذ والاحتكار في حالة المرعى والماء . وكذلك لا بد من تضافر أكثر من مجهود فرديٍّ لزراعة الأرض وتسويتها ، ومراعاة النبات وموالاته بالسُّقيا والرِّعاية الدائمة ، وحفظه من عناصر الإتلاف أو الجفاف ، وحَصْده آخر الأمر ، وبناء الصَّوامع للاحتفاظ به ، والأدوات الكفيلة بتحويله إلى موادَّ صالحةٍ للغذاء اليوميّ للإنسان .

وهذه النَّقلة الخطيرة من حياة الفرد إلى حياة الجماعة هي البدايةُ الحقيقية لرحلة الحضارة الإنسانية على ظهر الأرض ، وعلى الرغم من أن الوجود الجمعيَّ للأحياء على الأرض ليس ظاهرة يختصُّ بها الإنسان وحده ، إلا أن الإنسان وحده هو الذي سجَّل في فولكلوره رحلتَه من الحياة المنفردة البُدائية ،

إلى الحياة الجمعيَّة الثَّرية بعطائها العملي والوجداني على السّواء .. سجَّل عن طريق الرسم البدائي فوق جلود الحيوانات وقطع الخشب والعظام هذه النّقلة من عالم الأثرة إلى عالم الانتماء ، ومن دُنيا التَّوحد إلى معنى التَّعاضد والتَّكافل لمعرفة الحياة وإثرائها وتجميلها .

وعكس الفولكلور الماديّ من متبقّيات المصنوعات البُدائية الأولى ، من أدوات الحياة والصيد والزراعة – جهدَ الإنسان البُدائي الخارق في تطويع الوجود الماديّ حوله لإرادته ، وجهده البنّاء في استغلال كل موجودات الطبيعة للإبقاء على حياته ، وحياة الجماعة التي ينتمي إليها ، كما سجَّل صراعه الدراميّ في الانتقال من مرحلة تكثيف جهوده للنَّفع وحده ، إلى تطوير هذه الجهود لِتَعكس حسَّه الجماليّ الذي انعكس على أدواته الحياتية النفعية فجمَّلها وزيَّنها، منميّاً قدراتِه الأخرى المكنونة فيه ، من خيال وعاطفة ، وشوق إلى الجمال ؛ فاتَّسمت مصنوعات هذه المرحلة وأدواتها بأنها جمعت بين النَّفع والجمال .

وكان هذا يعني انتقالاً أساسيا من الوجود الحيوانيّ الجمعيّ المحض الذي شاركته فيه حيواناتٌ وحشرات وطيور أخرى – إلى وجود متميِّز يتَّجه إلى السمو والجمال ، وإلى التَّعبير عن الشَّوق الدّائم للأحسن والأكمل والأجمل . وقدِ استطاع علماء الأنثروبولوجيا أن يصنِّفوا هذه الأدوات التي حصلوا عليها من التَّنقيب والاكتشافات الأثريَّة ، والتي رسمت المحاولاتِ البُدائيةَ الأولى للإنسان لدخول عالم الفن والتَّعبير ، وربما كان هذا نفسُه هو العصر الذي عرف فيه الإنسان الرقص البُدائيَّ على عزف آلاتٍ ساذجة ، وبمصاحبة حركات بسيطة معبِّرة ، داخل المعابد وأثناء القيام بالطقوس الدينية الوثنية الأولى .

ولعله أيضا شَكَّل الأقنعة التي تُستعمل في تمثيل أحداث الأساطير التي يقوم بتمثيلها الكهنة ؛ فهذه الأشياء كلها كانت إنجازاتٍ نفعيةً يستعملها الإنسان للتقرب إلى الآلهة ودفعِ شَرِّها ، دخلها الكثير من العطاء الجماليّ الذي

استمدَّه الإنسان من خياله الذي شكَّل له صور الآلهة وجسَّدها ، وربطها بالأشكال الحيوانية والتَّكوينات الجمادية من حوله ؛ فكان الفنُّ التشكيليّ البدائيّ بهذا لا يريد الجمال لذاته – في هذه المرحلة – وإنما كان يريد أن يستعين بكل المعطيات البيئية التي صادفت بصرَه وحسه حوله ؛ ليرمز بها إلى تصوُّره لعطاء هذه الآلهة الوثنية : إنْ بطشاً وإن رحمة على السَّواء . وكان هذا يعني التفاتاً خاصا إلى الطبيعة ، لا من ناحيتها النَّفعية وحسب ، وإنما من ناحيةِ ما كانت تمثِّلُ له من عواطفَ ومعانٍ ، وما كانت تستدعيه عنده من مخاوف وآمال ؛ فعكست هذه الأدواتُ الفولكلورية الأولى لا مهارات الإنسان البُدائيِّ وحسب ؛ وإنما عكست – أيضاً – ما يمور في أعماقه من عوالمَ دراميةٍ قد تَصِل إلى حد الفاجعة في أحيان كثيرة ، وأضفت هذا الوجودَ الدراميَّ على المخلوقات الموجودة في الطبيعة كلِّها من حوله ، وانقسمت الموجودات إلى (تابو) [٧] أي ممنوع ومحظور ومخوف ، وإلى (طوطم) [٨] ينتسب الإنسان إليه ، ويمزج وجودَه به فيجعله رمزاً له ، وعلامة انتماءٍ مميزةً لوجوده و وجودِ أسرته وقبيلته كلها على السواء .

وهذا التقسيم يرسم بدقة حسا دراميا عالياً بأن هذه المخلوقات تحمل دَلالات مؤثِّرة ورامزةً في آن واحد ، يُسبِغه الإنسان على وجودها الحقيقيِّ ، النافع في حالة الحيوانات المستأنَسَة ، والضّارّ والمخوف في حالة الحيوانات المتوحِّشة ، والنافع في حالة الثِّمار والنباتات التي تُثري حياته ، والضّار في حالة مظاهر الطبيعة الغامضة ، أو صورها الضّارة التي تؤذي حياته .

وعندما تعقد الشكل الجمعيُّ الذي عاشه الإنسان ، فخرج من حدود الأسرة الصغيرة إلى مجال البطن ثم القبيلة ، وخرج الإنسان نفسه من الكهف والغابة إلى تكوين تجمُّعات مسكونة عند حوافِّ الأنهار ، أو في قمم الجبال المحميَّة من الحيوانات الفتّاكة – زاد عددُ القوى العاملة المشاركة في بناء الحياة

وصُنْعها ، سواء رعياً أم صيداً ، أم زراعة أم صناعة صغيرة ضروريّة لكل هذه الصُّور من صور استثمار الطبيعة واستغلالها ، وبالتالي بدأ توزيع الأدوار ، وبدأ أيضا تقسيمُ العمل ، وأصبح لكلٍّ دورُه داخل هذه المستعمَرات السَّكنيَّة ولكلٍّ وظيفته .

وانعكس هذا بطبيعة الحال على المنتوج الفولكلوريّ لهذه المجتمَعات السكنية ، وبدأ تميُّز فولكلوري واضح من مجموعة إلى مجموعة ، أي أنه بدأت تظهر خصوصيَّةٌ لكل مجموعة تُغاير خصوصية المجموعة السكنية الأخرى ؛ ومن هنا بدأت تظهر – أيضاً – خصوصيةٌ في الفولكلور الممثِّل للحصيلة الثَّقافية لمجموعة ، تُغاير الخصوصية الممثِّلة للمحصِّلة الثَّقافية لمجموعة أخرى .

وهذا التَّغايُر يعني تمايُزاً في الحصيلة الثقافية التي تنعكس في المنتوج الفولكلوريّ ، كما يعني تمايُزاً في المعتقَد والممارسات الطَّقْسيَّة المعبَدِيَّة ؛ ويعني – أيضاً – تمايُزاً في الرموز المستعملة للتعبير عن الوِجدان والمشاعر . ويَحْكُم هذا التَّمايزَ بصفة دائمة تغيُّرُ البيئة واختلافُها ، وتغيُّر الوضع الجغرافيّ واختلافُه، وتغيُّر العلاقات مع المجموعات الأخرى واختلافُها .

أما تغيُّر البيئة فواضح في أن مجتمعاً سكنيا يعيش آمناً إلى جوار نهر ، يؤمِّن له زرعه وحياة حيوانه – يختلف عن مجتمع سكنيّ يعيش قلقاً إلى جوار صحراء ، قد تجود بالماء أو لا تجود ، وقد توجِد الكلأ والمرعى وقد لا توجده . أما تغيُّر الوضع الجغرافيّ فيحكمه عنصران هامّان ، هما : التَّركيبة الجيولوجية للمكان ، والتَّركيبة المناخية لنفس المكان . فمكانٌ ممكن أن تنفجر منه النار وينصهر فيه النحاس ، وتظهر فيه معادن أخرى نفيسة كالذهب والفضة – غيرُ مكان فقير لا عطاء له من باطنه . ومكان يُتيح السواء المناخيّ الذي يكفل انتظام فصول السنة – غيرُ مكان عاصف أو شديد الجفاف .

كلُّ هذه العوامل أثّرت تأثيراً مباشراً في العطاء الفولكلوريّ لهذه المجتمعات السكنية ؛ فخلقت لها الخصوصية والاختلاف ، وخلقت في هذا العطاء الفولكلوريّ نوعاً من التّمايز ، يعكس صراع الإنسان مع البيئة بعطائها البيئيّ والجغرافيّ ، ويرسم دراما الإنسان في محاولاته التّأقْلُم من ناحية ، والكشفَ من ناحية أخرى ، والانتصارَ من ناحية ثالثة .

أمّا علاقات التجاور فقد أوجدت عالما من الفولكلور له من الثّراء والعطاء ما يحدّد الوجود الإنسانيّ في صراعه مع الآخرين ، وفي تمايزه عن الآخرين ، وفي تأثيره وتأثّره بالآخرين أيضاً .

ولا شك في أن المواقع الثّرية والمفتوحة كانت بؤرة جذبٍ للهجرات والغزوات ؛ مما جعلها – أيضاً – ميداناً للتّمازج الفولكلوريّ بين شعبها والشعوب الوافدة : مهاجرة كانت أو غازية أو متجاورة ، في حين ظلت المناطق الفقيرة والمغلَقة بحكم موقعها الجغرافيّ تعيش في عزلة فولكلورية ، ويتمّ التّراكم الثقافيُّ بها وئيداً وعلى مهل . وعلى قدر ما أحرز أصحاب المواقع الجغرافية الثرية من تقدم كبير في المنتوج الفولكلوري العمليّ والقوليّ معاً – على قدر ما ظلّ أصحاب المواقع الجغرافية الفقيرة والمنعزلة يعيشون في تكرار فولكلوريّ يقف مكانه ، ولا يحرز من التّقدم الثقافيّ العمليّ والقوليّ ما يضيف إلى الحضارة الإنسانية ويُثريها .

ومن هنا ازداد الحسُّ الدراميُّ في المنتوج الفولكلوري عند أصحاب البيئات الأولى ، في حين تحوّل العطاء الفولكلوري عند أصحاب البيئة الثانية إلى المباشرة والاقتراب الشديد من النّفعية في المنتوج الفولكلوريّ العمليّ من ناحية ، وإلى المباشرة والغنائية فيه من ناحية أخرى ؛ ومن هنا – أيضاً – كان نِتاج البيئة الأولى أسرع في الوصول إلى المرحلة الجماليّة الخالصة في العطاء الفولكلوريّ ، وبدأت تظهر أدوات الزينة والمصنوعات التي لا نفع لها إلا إمتاع

العيون والحواس ، والتعبير عن الإحساس بالجمال ، واتّجه الإنسان – وقد ارتقى حسُّه – إلى محاولة محاكاة الطبيعة وتقليدها في مظاهر الجمال فيها ، وخرج الفولكور القوليُّ من إسار الوظيفة النّفعية البحت إلى الدنيا الرَّحبة للفن القوليّ .

وتُمثِّل هذه المراحل الثلاث : المرحلة النّفعية البحت ، والمرحلة النّفعية الجمالية ، والمرحلة الجماليّة الخالصة – مراحل تطور الوجود الثقافيّ للإنسان ، كما تمثل – أيضاً – انتصار الإنسان على الحاجة التي تكبِّل نشاطه ، وتستغرق كل مجهوده و وقته ، وتمكّنه من توظيف جزء كبير من هذا المجهود والوقت في محاولة اكتشاف الذّات وما فيها من عشق للجمال ، وما فيها من إحساسات وِجدانية ، وصراعات داخلية : ظلت داخليَّة لا يعرفها ، ولا يدرك كنهها . وبمعنى آخر فإن الإنسان تمكّن في انتصاره على الارتباط بالحاجة اليومية المِلحَّة من التّطلع إلى داخله من ناحية ، وإلى غده من ناحية أخرى ، وبدأ يحس بضرورة الاتصال بالآخرين ، لا لمجرد النّفع وإنما لتبادل التجربة العملية من ناحية والإنسانية من ناحية أخرى .

لقد استطاع الإنسان حين اكتشف النار أن يقفز بحركة تطوره قفـزاتٍ واسعة ، وأن يتحرك نحو إثبات وجوده الإنساني المتميز بقدرة وفعالية ؛ ولكن اكتشافه للغة الكلام كان هو الاكتشاف الأعظم في وجوده كله : بدأ بمحاكاة أصوات الطبيعة والحيوانات ، واستطاع أن يُحوِّر الكثير من المقاطع الصوتية إلى دلالات على ما يحتاجه ، ثم إلى دلالات على ما يحسه ، وتحولت المقاطع البُدائية الساذَجة إلى جُمل لها معانٍ وأهداف ، وخرجت من دائرة ردود الفعل إلى دائرة إحداث الفعل نفسه . وعن طريق اللغة أمكن للإنسـان أن ينظِّم علاقاته مع الآخرين ، وأن يحدد الأشياء حوله تحديداً واضحاً داخل إطار الأسماء التي أطلقها عليها ، وهي أول الأمر أسماء صفات ، ثم تحوَّلت تدريجيا إلى أسماءٍ مجردة لها دلالاتها الخاصة بها ، التي تُمكِّن الإنسانَ من

التعبير الواضح والسليم لا عن احتياجاته وحسب ؛ ولكن عن أفكاره وما يدور برأسه من معانٍ يريد أن ينقلها إلى الآخرين . وتأتي بعد هذا المرحلة الهامة في كيان الكلمة ، وهي قدرتُها على التعبير عن الإحساسات التي تمور بها نفسُ الإنسان .

وإذا كنا نستطيع أن نقول إن النار قد مكَّنتِ الإنسان من التَّغلب على ظلام الليل ، كما مكنته من إنضاج طعامه وحفظه مدةً أطول ، ومكنته – أيضاً – من تطويع المعادن واستخدامها ، أي أنها مكنته من اكتشاف القوى التي يمكن أن تُسرع من تقدُّمه في اكتشاف الطبيعة حوله – فإننا نستطيع أن نقول : إن الكلمة مكنت الإنسان من استكشاف نفسه ، والتَّحكُّم في قواها الكامنة التي حددت له معانيَ التطور ، ورسمت له خطواتِ الحضارة . وقد اكتمل هذا التحكم حين استطاع الإنسان أن يكتشف الكتابة برسم الأشياء للدَّلالة عليها ، ثم تحوَّل الرسم من الصور إلى الرموز ، ومن الرموز إلى دلالات عن الكلمات الصَّوتية التي ينطقها ، ومن الكلمات كوَّن الجُمل المفيدة فوق الأخشاب والأحجار ، ثم فوق جدران المعابد والهياكل ، ثم فوق المنتوج النباتيّ من أوراقٍ وألياف وأقمشة .

وعن طريق الكلمة استطاع أن ينقل خبراته عبر عمره نفسه ، وعبر مكانه الذي يعيش فيه ؛ لتنتقل من جيل إلى جيل ، ومن مكان إلى مكان ؛ فلم يعد التَّناقل الشَّفاهيُّ وحده قادراً على تلبية حاجة الإنسان إلى الاتِّصال المكانيّ والاتِّصال الزمانيّ أيضاً . وعن طريق الكلمة أصبح الفولكلور المنطوق رسالةً إنسانية ، من إنسان إلى إنسان آخر في مكان مغاير ، وفي زمان مغاير أيضاً .

وضَح منذ جاءتنا العطاءات الفولكلورية الأولى أن الإنسان يدرك العنصر الدِّراميّ في حياته ؛ بل نستطيع أن نقول : إنه كان يدرك المتناقضات الحادَّة التي تحكم هذه الحياة . وعكست لنا الموروثات الشَّعبية العملية حكايةَ صراعه

مع ضعفه أمام الحيوانات الأقوى والأضخم ، حين استعان بالسلاح من الحجر والخشب أولاً ، ثم من الحديد والمعادن ثانياً ، ثم النفط والبارود ثالثاً ، ثم من منتجات التَّطور التِّقنيّ السريع مع تقدُّم الحضارة بعد ذلك .

وبهذه الأدوات لم يبق الإنسان في وضعه العاجز الضعيف الذي وَجَد نفسه فيه في البداية ؛ بل غَدا سيِّداً يتحكم في القوى من حوله ، ويقهرها بالحيلة مرة ، وبهذه الأدوات التي يصنعها مرات . كما عكست لنا الموروثات الشَّعبية القوليَّة حكاياتِ طموحه الدراميّ للتَّخلص من محدوديَّته في المكان ، ومحدوديته في الزمان معاً .

وجاءت الحكايات الشعبية التي يُسخِّر فيها البطل الجانُّ لينقله من مكان إلى مكان في سرعة خيالية ، أو يُسخِّر فيها المصنوعات السحرية كالبساط السحريّ والحصان المصنوع بالحكمة – مُرْهِصَةً بما حقَّقه بالفعل لا بالكلمة الحالمة وحدها ، حين سخَّر الحيوان والآلة ، وحين وصَل بمنتوجه الثَّقافيّ إلى أعلى تقنية ممكنة تنقله لا في أنحاء الكرة الأرضية وحدها ؛ وإنما في الكون وبين الكواكب أيضاً .

وجاءت الحكايات الشَّعبية التي يسخِّر فيها البطل المرآة السحرية أو الكرة البلّورية أو صندوق التَّواجيه ليرى بها ما يجري في أماكنَ بعيدةٍ عنه ، وليعرف بها ما يدور من أحداث في أركان الأرض كلها ، وهو في مكانه لم يتحرك ، ولم يتكلف مشقة السفر أو الرحلة – مُرهِصةً بما حقَّقه بعقله وتجاربه وتفوُّقه من إنجازات حقَّقت له شبكة اتصالات تُقَدِّم العالم بين يديه بالصوت والصورة أيضاً ، وتكشف له الحياة في كل مكان من هذه الدنيا التي يعيش فيها .

إن المتتبِّع للفولكلور القوليّ للشعوب يضع يده على نبض الفكر الإنسانيّ منذ البداية ، ويحسُّ بما كان يعانيه من ضيق وإحباط نتيجة إحساسه بالعجز

والمحدوديَّة ، كما يحس بِحُلمه بالخلاص من هذه المحدودية ، وشوقه إلى قهر هذا العجز . وعكست الحكايات الشعبية ، والأدب الشعبي بعامة مراحلَ تطور هذا الحُلم عند الإنسان الذي استعان بالشكل الدراميّ ليحوِّله إلى أحداث روائية ، شبيهةٍ تماماً بما يفعله الإنسان اليوم فيما نسميه بأدب الخيال العلميّ .

آخر الأمر آن الأوان للانتقال من الحديث عن الفولكلور إلى الحديث عن الأدب الشعبيّ .

الأدب الشعبيّ

ابتعدنا بهذا تماماً عن الفولكلور العمليّ وانحصر كلامنا في الفولكلور القوليّ . كما خرجنا من المرحلة النَّفعية البحت من الفولكلور إلى المرحلة النفعية الجمالية ، والمرحلة الجمالية المطلقة منه ، أي أننا خرجنا من مرحلة التَّرداد الشَّفاهي المتكرر إلى مرحلة الإبداع الحقيقيّ والباقي على مرّ التاريخ ، وعلى مرّ الأماكن أيضاً .

لقد تمكَّن الإنسان في هذه المرحلة من تجاوز المكان ومن تجاوز الزمان معاً ، فقد تحوَّلت الثقافة العفوية والتِّلقائية المتوارثة إلى ثقافة متوارثة حقا ؛ ولكنها منظَّمة وممنهجة ومدروسة معاً : لقد تحوَّل العطاء العفويّ إلى عطاء دراميّ يساير تحوُّل الإنسان من البُدائية التلقائية ، إلى التنظيم المدروس المتعمَّد . وهذه بالفعل مرحلة راقية في تطور الذِّهن البشريّ ، كما أنها مرحلة راقية في رصد الوجدان البشريّ ، ومحاولة التَّعبير عنه ؛ إذ خرجنا من الحصيلة التِّلقائية لثقافة الإنسان التي يتوارثها ويضيف إليها بحكم تجاربه الجديدة ، وخبراته المكتسبة ، إلى محاولة تنظيم هذه الخبرات للتَّعبير عن أشواق الإنسان وطموحاته ، ورصد التَّطور الوجْدانيّ له عبر مراحله الحضاريَّة المختلفة .

وإذا كانت التلقائية والعفوية هما السِّمة الرئيسية في الفولكلور – فإن العَمْد

والتنظيم هما السِّمة الرئيسية في الأدب الشَّعبي ؛ فإضافة كلمة أدب إلى مصطلح شعبيٍّ تعني الدُّخول بالشَّعبيات المتوارثة إلى مرحلة الشكل الفنِّي والمضمون الدِّرامي لهذا الموروث الشعبيِّ المتوارث .. وعلى هذا فيمكننا أن نستخرج مقولةً هامة من هذا كله ، وهي أن كل أدب شعبيٍّ فولكلور ، وليس كلُّ فولكلور أدباً شعبيا ؛ فتعبير الفولكلور هو الأشمل والأعمُّ ، ويمكن إطلاقه على العطاء القوليِّ الفولكلوري على العموم بما في ذلك الأدب الشَّعبيّ ، في حين أن تعبير الأدب الشعبيّ لا يمكن إطلاقه إلا على هذا العطاء القوليّ الذي يعبِّر عن تجربة إنسانية جَمْعِيَّة ، ويلتزم بالشكل الذي يفرضه هو نفسه كتنظيم ثابت ومنتظِم من ناحية العطاء الفنيِّ ، ومن ناحية القالَب الإبداعيِّ ، ومن ناحية التنظيم الأسلوبيِّ أيضاً .

ولا يهمُّ هنا نوع اللغة المستعملة ، هل هي اللغة الفصحى الراقية من حيثُ التقاليد والألفاظ والأساليب ، أم هي اللغة العامية الأقرب إلى محاكاة الواقع في صدقه الخلقيِّ ، وصدقه الفنيِّ على السَّواء ؛ فاللغة هنا ليست مقياساً ؛ لأننا نتحدث عن أدب شعبيٍّ . ومعنى هذا أنه يُكتب بلغة الشَّعب المتداولة ، فإن كان الشعب هنا قبيلةً منعزلة سادت لغتها ، وإن كان الشعب وطناً يتكوَّن من عدة قبائل سادت اللغة العامة التي تتفاهم بها هذه القبائل في ترابطها كوطن ، فإن اتسعت كلمة الشَّعب لِتُطلق على عدة أوطان في تجمُّع شعبي يمكن أن يُطلق عليه لفظ القوميّ ، سادت أيضاً اللغة العامة التي تتفاهم بها جماهير الشعب في داخل هذا الإطار القوميّ .

وهكذا تصبح اللغة نفسها شاهداً على التَّفاعل الدراميِّ بين مكوِّنات الشعب الذي ينتج هذا الأدب ؛ ذلك أننا سنلاحظ أن هذا الأدب في أغلب الأحيان يَخلُق لنفسه لغةً خاصة به ، تتكوَّن من لغة المحلِّيات الضَّيقة ، ممتزجةً بلغة المحلِّيات الأكثر رحابة واتِّساعاً ، متفاعلةً مع اللغة العامة التي تسود الوطن ، أو

تسود التجمُّع القوميّ كلّه ؛ بحيث تصبح لغةً مفهومة من كل أصحاب الرقعة المكانية التي يشغلها الوطن أو التجمُّع القوميُّ ، كما أنها تصبح لغة نامية على مر الزمن عند كل أصحاب وسكان هذه الرقعة المكانية ، تعكس مراحل نضجهم ، وتفوُّقهم الحضاريّ من ناحية ، كما تحمل صراعاتهم لتكوين المجتمع الأفضل من ناحية أخرى ، كما أنها تحمل كل آثار علاقاتهم بالمجتمعات الأخرى المجاورة أو البعيدة التي ربطتها بهذا المجتمع علاقاتُ التجارة أو الغزو أو الهجرة أو التّعايش بشكل أو بآخر ، من ناحية ثالثة .

ونحن نقف هنا عند اللغة وقفة طويلة بعض الشيء ؛ لما ثبت في وَهْم الكثيرين من المهتمين بالأدب الشعبيّ أن الفولكلور لا بد أن يكون مصوغًا بالعاميّات المحلّية الضيقة التي يَصدُر عنها الفولكلور . وهذا وَهْم أربَك – في الحقيقة – دراستنا الشّعبية إلى حد كبير ، وأربك بالذات الدّارسين للأدب الشعبيّ العربيّ على وجه الخصوص ؛ إذ اعتبروا كلّ النصوص العامية تندرج تحت مصطلح الأدب الشّعبيّ ، وأطلقوا على مبدعيها لقب أدباء الشعب أو الأدباء الشّعبيّين .

وهذا خطأ في فهم حقيقة الأدب الشّعبيّ ، وخطأ في استعمال المصطلح أيضًا ؛ فمعظم هذا الأدب أدبٌ عاميٌّ لم يتجاوز التّعبير عن ذات قائله إلى دائرة التّعبير عن الشعب نفسه ، والهمومُ التي يقف عندها هذا الأدب العاميُّ لا تختلف بأي شكل من الأشكال عن الهموم التي يقف عندها الأدب الفصيح ؛ إذ هما معًا يندرجان تحت أدب الذات المفرَدة التي يريد الأديب – شاعرًا كان أم روائيا – أن يعبر بها عن نفسه ، وعن موقفه الذّاتيّ من مجتمعه ، وظروف حياته ، وينطبق عليها في هذه الحالة نفسُ الأحكام النقدية ، ويطالب مبدعوها بالوفاء بنفس الالتزامات الأدبية سواء بسواء .

والذي يثير الدهشة أن أصحاب هذه الأعمال معروفون ، وأن الدارسين

لأعمالهم يُعرِّفوننا بهم ، وبالبيئة التي يعيشون بها ، وبالظروف الحياتية التي ولّدت إبداعاتهم الأدبية ، ومع هذا فإنهم يُطلقون على أعمالهم صفة الشّعبية دون تحرُّج ، أو تأنٍّ علميٍّ ، وقد نال بعضُ الدارسين إجازاتهم العالية في تخصص الأدب الشعبيّ على أطروحاتٍ عن شعراءَ عاميِّين معروفين ، لمجرد أن كتاباتِهم كانت بالعامية المحلية ؛ بل العامية المحلية الضَّيقة جدا . ومن هنا كان إصرارهم على الخطأ نفسه في أطروحات تلاميذهم العلمية التي تُقدَّم في تخصُّص الأدب الشّعبيّ . وهذا الخَلْط أحدثَه تصوُّرُ أن أدب العاميات هو الأدب الشعبيُّ ، أو أن الأدب الشعبيّ يُكتب بالعامّيات وحدها .

إن أي أدب لكي يدخل تحت مصطلح الأدب الشعبيّ يجب – أولاً – أن يحقّق وجوده لأكثر من جيل ، ولأكثر من مكان ، ويجب – ثانيًا – أن يعكس موقفاً جَمْعيا لا موقفاً فرديا ، وينبغي – ثالثاً – أن يكون تداوله طليقاً ، بمعنى أن كلَّ متداوِل له يعيد تكوينه عند إعادة تقديمه بحيث يضيف إليه هموم عصره ، وطموحات أبناء هذا العصر ، وهذا لا يتحقّق للنص الشّعبيّ إلا إذا كان قابلاً لاحتواء هذا التَّراكم الفولكلوريّ ، قادراً على امتصاص الجيد ، ومَزجه بالقديم ليتجدَّد دائماً من عصر إلى عصر ، وليعبِّر من جديد عن كل عصر جديد ، وليحتوي في أعماقه على المدلول الثَّقافيّ والفنيّ المستمر والمتطور والدائم لروح الشعب وآلامه وطموحاته ؛ فالمحتَوى الشّعبيُّ الدائم العطاء والمستمرُّ التَّجدد – شرط أساسيٌّ لشعبية العمل ودخوله منطقة الأدب الشّعبيّ ، ولا عبرة باللغة في ذلك .

وقد اقتضت هذه الخاصّية ، أعني خاصّية التَّجدد الدائم وقبول الإضافة المستمرة ، أن يتوه منا اسمُ المبدع الأصليّ للعمل الشّعبيّ ؛ لأن العمل الذي بدأه هو قد قطع صلته بذاته والتّعبير عنها ؛ ليتّسع للتعبير عن ذات الشعب نفسه ، ولأن هذا العمل قد أضافت إليه ذواتٌ أخرى ، وعصور أخرى ،

وطاقات إبداعية أخرى – ما جعل نسبَته إليه لا تمثِّل حقيقة الانتماء الفني في شيء ، وأيضاً لأن العمل حتى لو بدأ غنائيا قد تحوَّل على يد الإبداع الشعبيّ الجمْعيّ إلى إبداع دراميٍّ ، يَفْقد غنائيته كلما بَعُد عن صاحبه ، ويتحوَّل مثل كرة الثلج التي تكبُر كلما تحركت بما يُضاف إليها من ذوب الوجود الذي تتحرَّك متدحرجةً فيه ومن خلاله – يتحوَّل إلى كرة ضخمة تضمُّ في بؤرتها البذرة الأولى للمبدع الفرديّ الأول ؛ ولكنها قد تدثَّرت بكل التَّراكمات الفولكلورية التي أضافها إليها التَّناقل الحيُّ والمستمرُّ والدائم .

ومن هنا كان شرط الجهل بالمؤلِّف في الأدب الشعبيّ وارداً ومفهوماً ؛ فأي مؤلِّف قد يُذكر ذات مرة لا يعدو أن يكون مؤلِّف النص في عصره ، أو قارئه المبدع الذي تلقَّاه ، ثم أعطاه مضيفاً إليه رؤية عصره وهمومَ هذا العصر . ومن هنا أيضا كانت عملية تناقُل النَّص الشَّعبيّ عمليةً إبداعية في ذاتها لِتَصدقَ المقولة التي تقول : إن مبدع النص الشعبيّ هو قارئه الذي يكوِّن له في أعماقه صورةً متجدِّدة بما يحمل من زاد ثقافيٍّ ، ومن التصاقه بالوجود الثقافيّ الشعبيّ ، وبما له من قدرة على إعادة الإبداع والخلق والتَّصور الجديد . ومن هنا – أيضاً – لا يمكن أن يكون الأدب الشعبيُّ إلا أدباً دراميا ؛ لأن الغنائية فيه قد اختفت باختفاء أهمية ذات المبدع ، ولأن الطرح الذي يقدمه هو التَّعبير عن صراع الشعب مع ظروفه التاريخية ، ومعوِّقات نموه وحضارته .

ولأن هذا الطرح يمزج الذاتيَّ بالعام ليجعل منهما قضيةً واحدة فنية وحياتية أيضاً ، ولا تصبح قضية البطل الشَّخصية في العمل الشَّعبيّ هامة إلا بقدر ما هي رمز لقضية عامة يعيشها الشَّعب كله في مرحلة من مراحل وجوده الحضاريّ ، ويمثِّل البطل بقضيَّته الشَّخصية فيها الرمز الدِّراميَّ الحيَّ والمتحرك بدلاً من الجموع الساكنة غير القادرة على التَّحرك والفِعل ؛ فالبطل بقدرته على الحركة والمغامرة وقهر العقبات وتحدِّي الصِّعاب يتحوَّل إلى بؤرة ، تُسقِط

عليها الجموع الساكنة رغبتَها في الحركة والفعل ومواجهة الصعاب لقهرها بدلاً من التحسُّر على الخضوع لها ، والخضوع لقوتها القاهرة[٩] ، كما يتحوَّل إلى رمز يتقمَّصه ابن الشعب الجائع للحركة والفعل والعاجز عنهما في آن ، فهو يتخيَّل نفسه فيه ، ويجد كرامته في تقمُّصه ، وإضفاء صفاته على نفسه ، وتقليده في الشكل والحركة والملابس أيضاً .

إن البطل هنا خرج من خصوصيته تماماً ليذوب في ملايين الخصوصيّات بعدد ملايين المتلقّين له في مجتمعه الواسع العريض ، مكاناً وزماناً في آن واحد ؛ ولذلك فإن البطل في الأدب الشَّعبيِّ يحمل ملامحَ النُّبل ، كما يمثل جِماع الصفات الراقية التي يطمح إليها الإنسان لتكون موجودةً فيه . إنه وجود مُصَفّى للمعاني التي يحلم الإنسان أن تكون فيه ، و وجود حيٍّ دراميٍّ متحرك لأحلام الشعب في المُثُل العليا لبطله ، وإنسانه الأعلى ؛ ومن هنا تطوَّر البطل الشعبيُّ ليوائم ظروف مجتمعه ومُثُله : فهو مرة يمثل القدوة والمثال في المجتمع القَبَليِّ ، وهو مرة يمثل القدوة والمثال في المجتمع الأسَريّ ، وهو مرة ثالثة يمثل القدوة والمثال في المجتمع الوطني ثم القوميّ آخر الأمر .

وهو على نفس المستوى يمثِّل مرة القدوة والمثال في المجتمع الرّعويّ ، كما أنه في مرة أخرى يمثل القدوة والمثال في المجتمع الزراعيّ . كما أنه مرة يمثل القدوة والمثال في البادية ، ويمثل مرة القدوة والمثال في مجتمع الحاضرة، أي أن المجتمع الإنسانيَّ في خصوصيته ، ثم في تطوره – أعطى بطله الدراميَّ في الأدب الشعبيِّ مجموعَ الصفات والمُثل التي تمثِّل مراحل تطوره الحضاريِّ نحو الإنسان الأرقى ، والأشمل والأعم .

وسنلاحظ أن الإنسان القدوة الذي يُفرزه الضَّمير الشعبيُّ يتطور بتطور حركة الاتِّصال بين الشعوب ، ويتغيَّر بتغيُّر المُثُل التي تَحكم الانتقال من البداوة إلى الحضارة ، ومن المجتمع المنعزل إلى المجتمع المتنقِّل والمستقرّ في بيئة

حضارية أكثر ثراءً وعطاءً . كما أن هذا الإنسان القدوة تأثّر بتغيُّر الخَلفيّات التي تحكم طبقاتِ الشعب التي تتلقّى وجوده الدراميّ داخل العمل الأدبيّ الشّعبيّ : فمِنْ رجل الغابة الذي يواجه أخطار الحيوانات المتوحّشة ، ويقهرها بكل عناصر القوة والخداع والحيلة والخَتْل المقبول من المتلقّي ؛ لأنه وسيلة الاستمرارية والبقاء الوحيدة والمتاحة – إلى البطل الذي يعيش بين عالَمَيْن : عالم الحقيقة ، وعالم الوهم ، والذي يواجَه بِقُوى ضاربة بعضها حقيقيّ موجود ، وبعضها بناه الوهم الإنسانيُّ في عجزه عن مقاومة القوى القاهرة التي تتحكّم فيه ، فهو بطل خَلَقه عالَمان ، ويمثل عند الإنسان في هذه المرحلة وجوده أمام هذين العالَمَيْن : هو بِقُواه المحدودة القاصرة ، والقوى الأخرى التي لا يحدُّها عجز ، ولا يحكمها مكان ولا زمان .

إن البطل هنا يصوِّر صراع الإنسان ضد عجزه ومحدوديّته من ناحية ، ولِتَجاوز عجزه ومحدوديته من ناحية أخرى . إن البطل هنا يمثل لقاء الإنسان بعوالم الآلهة التي عبدها ، وعوالم الملائكة والجنّ التي أدرك وجودها في عالمه ، وعوالم الوسطاء من الكهنة والسَّحَرة بين وجوده الظاهر ، وهذه العوالم ذات القُدرات الخارقة ، وذات الوجود الخارق أيضاً ، والمستقرّ كحقيقة ثابتة في وهمه ، وعقله و وِجدانه على السواء ، وكان هذا هو عالم الأسطورة ثم عالم الملاحم . وكلاهما – الأسطورة والملاحم – إفراز فنيٌّ للأدب الشعبيِّ القوميّ والعالميّ على السواء . وهنا يتشكّل البطل وأخلاقُه بما يتصوره الإنسان من قيم للعالم المختفي عن واعيته ، وإن كان راسخًا في وعيه من معانٍ للبطولة والتفوق ، ومن قيم للسُّمو والجمال . هذه المرحلة في الإبداع الشعبيّ تمثل دراما الإنسان بأصدق ما يمكن أن تمثله من إبداعات فنية أو ذاتية ، وهذه هي المرحلة الملحمية في تاريخ الأدب الشعبيّ العالميّ كله .

وسنلاحظ أن هذه المرحلة تُعنى عناية كبيرة بالصنعة في عطائها الفنيّ ،

كأنها تريد أن تثبت أن الإنسان قد خرج من مرحلة التّلقائية العفوية والسّذاجة إلى مرحلة الفِعل والإرادة ، وإثبات حقّه العقليّ والوجدانيّ معاً ، في رصد تجربته الدّرامية مع الحياة والكون والناس معاً .

في هذه المرحلة من الأدب الشعبيّ ظهر الشعر الفاخر بلفظه وموسيقاه ، وإيقاعه الساحر المثير ، وظهر الأدب الفاخر بأبطاله النُّبلاء والشُّرفاء ، الذين يُضحّون من أجل أعظم المعاني وأجملها ، ويعيشون التضحية والفخر ، لبلوغ المثل الأعلى في السلوك والكفاح والتّضحية معاً ؛ إنه عصر المُثل العُليا ، والمعاني البالغة السُّموّ للشرف والرفعة والكرامة والفروسية . لقد استطاعت البشرية أن تصل إلى مضمون الجَدَليات الدّرامية التي أرّقتها عمرَها الحضاريّ السابق كله، استطاعت أن تخرج من الحاجة والغريزة والمنفعيّة الأنانية الموقوتة ، إلى العطاء بلا حدود ، وإلى الوجدان المتعالي على الغريزة ، وإلى الإيثار الذي يهزم المنفعة والأنانية ، وإلى إعطاء المعنى غير الموقوت بحياة وآن ؛ وإنما الذي يستمرُّ مع الوجود البشريّ في كل حياة وآن .

إن المرحلة الملحمية في الأدب الشعبيّ العالميّ تعني مرحلة النُّضج والاكتمال الوجدانيّ والنّفسيّ للإنسان . إنها تعني الخروج من السؤال في المرحلة الأسطورية إلى الجواب في هذه المرحلة الباذخة من حياة الإنسان الإبداعية . إنها تمثّل البرزخ الذي عَبَر عن طريقه الإنسان من البَداوة والبُدائية والجَهل إلى التّحضر والوعي والنضج الإنساني الكامل . لقد اكتمل وعيُ الإنسان بالدّراما التي يعيشها ، وأخذ تعبيرُه عنها يدخل في صميمها وعمقها ، ولا يلتقي بها عند الأطراف : إما سؤالا عاجزاً في الأسطورة ، أو شكوى عنه في الغنائيات الذّاتية الطابَع ، المأساويّة المضمون . لقد بدأ الإنسان يَفْعَل في الكون ، ويفرض وجوده على القُوى الغيبية التي هي أعلى منه وأقوى ، بأن يشاركها الصّراع ، والمجادلة ، والفعلَ الدّراميّ ، بحكم كونه الإنسان ، وبحكم كونه نصفَ

الإله ، وبحكم كونه المالكَ لمفاتيح القوة في عالمها وعالمه على السواء . هنا بلغ التَّنظيم الفنيُّ أوجَهُ ، وانتهت تِلقائية الرواية والتَّناقل تماماً ، وظهرت شخصياتٌ فنية تقود هذه المرحلة للانتقال من التِّلقائية إلى الصَّنعة الفنية في الشكل والنَّظم واللغة والمضمون جميعاً .

وعُرِفت أسماء الرواة الذين صاغوا هذا الأدب الشعبيَّ ، وإن كان من المشكوك أنهم مبدعوه ، وإنما هم مجرد مرحلة إبداعية في هذا الأدب الشَّعبيِّ ، ساهموا في نقله من مرحلة البُدائية في الرِّواية والصِّياغة والأداء ، إلى مرحلة الصَّنعة والتعمُّد في الرواية والصِّياغة والأداء معاً ، أي أنهم مَثَّلوا بأسمائهم التي برزت في دنيا العطاء الشعبيِّ الانتقالَ من الفولكلور إلى الأدب الشَّعبيِّ بكل تقاليده ، وموروثاته الثَّقافية المنتظمة الهادفة . إنهم خروجٌ من عالم التلقائية إلى عالم الشكل الفنِّيِّ . وقد شك الدارسون كثيراً في جدوى بروز أسمائهم ، وأنكر كثير من الدارسين وجودَهم ، وشَكَّك الكثيرون منهم – أيضاً – في واقعية وجودهم ، وفي أنهم أشخاص حقيقيون ، وذهبوا إلى أنهم مجرد أسماءٍ نَسبتْهم إليها الأعمالُ الشَّعبية المتوارثة ، ولم يكن لهم إلا أدوار محدودة في عملية الخَلْق الإبداعيِّ ، أي أنهم بمعنى آخر مجرد رواة مرحلةٍ من مراحل التَّناقل الشَّعبيِّ لهذا الأدب الشعبيِّ ، ملحميا كان أو غيرَ ملحميٍّ . ومن هنا جاءت هذه الأسماءُ مغلَّفةً بالشَّك ، والتَّساؤل ، ولعلها – أيضاً – جاءت في مراحل التَّيقُّن من وجودها في دنيا التَّساؤل عن دورها الحقيقيِّ : هل هو إبداع ، أم هو إعادة صياغة ، أم هو استغلال للنص الشَّعبيِّ في التَّعبير عن عصرها ، بما استطاعته من إسقاطات فلسفية وسياسية على الأدب الشَّعبيِّ الموروث ، الذي تعرَّضت لصياغته النهائية بالشكل الأدبيِّ الذي وصلنا منسوباً إليها .

وهذه هي الأسئلة التي أثيرت حول هوميروس ، والفردوسيِّ ، وابن المقفع ،

وابن إسحق ، وابن هشام ، وإيسوب ، و وهب بن منبه ، وعُبيد بن شَرِيَّة الجُرهُميّ ، والإخوان غريم ، وغيرهم كثيرون . إن السؤال الذي أثير ويُثار هو : هل هم رواة أم هم جامعون دفعهم طموحُهم إلى التَّدخل بالصياغة والتَّعديل على ما جمعوه ، أم هم مبدعون أسقطوا روح العصر وأحلامه على ما جمعوه من موروث في الأدب الشَّعبيّ ، أم هم مبدعون ذاتيّون خرجوا بالأدب الشَّعبيّ من عطائه الجمعيّ إلى التعبير عن ذواتهم الفردية ؟ والسؤال وارد ونحتاج إلى تأنٍّ في الإجابة عنه ؛ فهذا هو العصر الذي يمثِّل الانتقال بين مرحلة الإبداع الجمعيّ ، ومرحلة الإبداع الفرديّ . وهو في نفس الوقت العصرُ الذي يمثل قمة الاعتراف بالإبداع الشَّعبيّ ، وقمة استيعابه وفهمه وإدراك أدقّ المعاني والرموز فيه ، كما أنه يمثِّل مرحلة الأفراد العظام الذين تصدَّوا له للعبور به من مرحلة الذُّيوع الشعبيّ ، والنُّمو التلقائي ، إلى مرحلة الدُّخول في حضن الأدب الرسميّ ، والنُّمو المنظَّم الذي يعتمد أساساً على ذات المبدع العظيم نفسه .

وهذه هي المرحلة التي أخرجت أدباء العالم العظام بدءاً من سوفوكليس وحتى شكسبير الذين اعتمدوا اعتماداً أساسيا على الأدب الشعبيّ المتداول والمعروف في أدبهم ، وآداب غيرهم ، ثم قدَّموا هم الإضافات التي جعلت منهم أعظمَ البنّائين للأدب الرسميّ ، أو الأدب الذاتيّ ، الذي يرتبط بأسمائهم، وعبقريّاتهم ، وقُدراتهم العظيمة على التَّعبير والإبداع . إنهم الرُّواد الذين جعلوا في الأدب الشَّعبيّ انطلاقةً فنية مخيفة غَيَّرت تاريخ الأدب في العالم ، وخلقتِ المرحلة الكلاسيكية في الوجود الأدبيّ ، كما خلَقت في نفس الوقت بذور المرحلة الرومانسية فيه .

وقد توقَّف الدارسون عند مرحلة البَدْء لأدب الفروسية ، أو بمعنى آخر عند أدب فرسان المائدة المستديرة وفرسان الملك آرثر ، كما توقفوا كثيراً عند أدب البكاربسك أو رواية الأبطال المتمرِّدين على المجتمع ، وربطوا بين هذه الأنواع

الأدبية ، والمرحلة الملحمية السابقة على ظهور هذه الأنواع الأدبية [١٠] ، ولكنهم لم يوثّقوا العلاقة بين هذه الآداب جميعاً ، والأصول الشّعبية الأدبية التي كانت – في حدّ ذاتها – نُقْلةً بين الأدب الملحميّ وهذه الألوان الأدبية التي رسخت في ضمير الإبداع الأدبيّ العالميّ .

وقامت الدّراسات المقارنة لِتحاول أن تثبت علاقة هذا الزّخْم الإبداعيّ بالمعطى الشّعبيّ السابق له ؛ ولكنها – أعني الدّراسات المقارنة – ظلّت حتى الآن في مجال التّساؤل الذي يبحث عن إجابة ، وفي دائرة الافتراض الذي يريد أن يَصِل إلى يقين ، ولن نصل إلى هذا اليقين إلا إذا نظرنا بلا تحيُّز إلى أثر الأدب الشعبيّ العربيّ في الأدب الأوروبيّ كله . وهذا حتى الآن عليه محظوراتٌ من الدارسين والنقاد ومؤصّلي المدارس الأدبية [١١] ؛ ومن هنا يظل هذا الجزء غائباً عن مكانه في تاريخ الأدب العالميّ كله ، الذي درس تأثير الأدب الشّعبيّ اليونانيّ والهيلينيّ وأثره في الآداب المعاصرة ؛ ولكنه قفز تماماً – وربما عن عَمْد – عن تأثير الآداب الشّعبية العربية على مسيرة الأدب العالميّ . وأنا أستعمل كلمة الآداب العربية استعمالاً رديئاً ؛ فالمقصود بالفعل هو الأدب الإسلاميّ ، أو أدب الحضارة الإسلامية ، ولكني مربوط هنا بأن هذا الأدب الإسلاميّ كان أدباً عربيا : لغةً وثقافةً بالدرجة الأولى [١٢] ، ولم ينكر الكثيرون أثر هذا الأدب على الأدب العالميّ ، ولم يعترض أحد على دوره الحضاريّ المثير في إثارة القضايا الأدبية والفنية على السواء ، تلك التي أثرت في وجود أنواع أدبية بأعيانها .

لقد تحفّظ الكثيرون من دارسي الحضارات على الأثر الحضاريّ الأدبيّ ، وبالذات للحضارة الإسلامية ، وللأدب الشّعبيّ الإسلاميّ على أدب العالم المتحضّر ككل . فرغم وقوف واحد كجوستاف جرونيباوم عند أثر أدب التروبادور على الأدب الشعريّ الأسبانيّ كله ، ورغم وقوفه أيضاً عند أثر ألف

ليلة وليلة على كلّ الأدب الغربيّ ، ابتداءً من أدب الحكاية إلى أدب القصة القصيرة ، إلا أنه يقف موقفاً مترفّعاً من الحضارة الإسلامية كلّها بعامّة – عندما تصوّر أن الحضارة الإسلامية لم تفعل شيئاً سوى حَمْلِ التراث الحضاريّ الآسيويّ والإغريقيّ والفرعونيّ إلى حضارة الغرب الجديدة دون إضافة جادة أو حقيقية .

هذا الكلام يعني أن الحضارة الإسلامية كانت كالحمار الذي يحمل أثقالاً من حضارة إلى حضارة دون إدراك لقيمة ما يَحملِ ، ودون إحساس بمعنى ما يَحمل ، ودون إضافةٍ من عنده إلى ما يحمل .[١٣] وهذا موقفٌ متخلّف من جرونيباوم شاركه فيه الكثيرون من المستشرقين ، وهو يوقع نفسه في تناقض ، كما أوقع الآخرون أنفسَهم في نفس التناقض ، حين يفرد فصولاً لتأثّر الأسبان بالموشّح ، أو بأدب الكُدْيَة ، أو المقامات ، أو أدب الفروسية ، أو لتأثر الآداب العالمية كلّها بألف ليلة وليلة بعد نُسخةِ جالان الفرنسية التي أدخلتْها ضمن الموروث الشعبيّ العالميّ كله ، والتي أفرزت آلاف الأعمال المستوحاة من الليالي ، أو المأخوذة من الليالي أخذاً كاملاً ، أو التي خضعت لتأثير الجزء الشّرقيّ – القاهريّ البغداديّ – من ألف ليلة ، في خلق القصة القصيرة الغربية ، الطريفة ، والواقعية ، وقصص الحيوان الناطقة ، وحِيَل العجائز، وحكايات الخيانات الزّوجية ، وقصص الحِرْفيين والمحتالين والبخلاء ، وأدب البكاريسك كله .

إن التّحوُّل الذي حدث في القصة الأوربية بعد ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الآداب الأوربية ، واللغات الأوربية كلها يحتاج إلى وَقْفة متأنّية وطويلة ؛ ولكنه تحوُّلٌ مرصود آخر الأمر ، وتحوُّل معروف أيضاً [١٤] – ولسنا هنا بصدد رصد هذا التأثير أو تتبُّعه ؛ وإنما نحن نشير إليه إشارة واضحة لنقرّر أن الأدب الشعبيّ موروث عالميّ مهما كانت خصوصيته ، ومحدوديته ؛ فهو قد عاش في وِجدان

شعبه الذي أفرزه ؛ ولكنه انتقل منه إلى كل الشعوب الأخرى التي عايشته ، فأثّر فيها ، وأثّرت فيه ؛ فالأدب الشّعبيُّ نقطةُ تحوُّل هامة في الأدب العالميّ كله ؛ لأنه كان البداية في استخراج كنوز الفولكلور العالميّ ؛ ليضعَه مُتاحاً أمام الإنسان في الأشكال الفنية المتاحة التي تجعله نظماً حضاريا مؤثراً و واضحاً .

إن انتقال العطاء الشّعبيّ من مرحلة الفولكلور إلى مرحلة الأدب الشّعبيّ ، يعنى نُقْلة أساسيّة في تاريخ الحضارة البشرية كلّها ؛ فليس من أدب في العالم المعاصر إلا وقد تأثّر بالأدب الشّعبيّ الذي أفرزته القوميّات المختلفة : الكلُّ تأثّر بالكلّ ، والكلُّ اختلط بالكلّ ، والكلُّ أفرز عطاءه الأدبيّ الإنسانيّ العظيم . ومن هنا لم ندخل في مناقشة جدليّة مع جرونيباوم أو غيره ؛ لأن البحث قد تجاوز مرحلة جرونيباوم وغيره أيضاً ، ولأن المسألة لم تَعُدْ حضارة إسلام أو حضارة إغريق ؛ وإنما المسألة أصبحت شاملة ، أصبحت حضارة الإنسانية كلّها في عطائها المتبادَل والدائم والقائم الحيّ أبداً ؛ فالذي لا شك فيه هو أن الأدب الشعبيّ في كل لغات العالم أثّر تأثيراً مباشراً ، أو غيرَ مباشِر ، في كل آداب العالم المتحضّر الجديد ، وأنه كان المدخل الرئيسيّ لظهور الدّراما في شكلها المسرحيّ ، وشكلها الروائيّ والقصصيّ على السواء ؛ فمنذ يوروبيدس وحتى شكسبير ، والعلاجُ المسرحيُّ يقوم أساساً على أسطورةٍ تحوّلت من الفولكلور إلى الأدب الشعبيّ عن طريق بَنّائين فنّيين عِظام ، جَهِلنا أسماءهم ، أو توارت هذه الأسماء طِبْقاً للقاعدة في الأدب الشّعبيّ كله ، وجاء هؤلاء المسرحيون ليخضعوها للشكل المسرحيّ ، بعد أن كانت تُتناقل في شكلها الروائيّ الشّعريّ أو القصصيّ الأول .

فهوميروس – سواء أكان شخصيةً حقيقية أم كان اسماً رمزيا لأحد الرواة الشّعبيّين للإلياذة – هو المِعْبَر الذي عبر فوقه هذا الموروثُ الشعبيُّ إلى دنيا المسرح ، إلى الكتّاب الدّراميين العظام ، وكان هو الذي لفت أنظار من تلاهم

من كتّاب المسرح أو الرواية إلى الثّراء الضّخم للأدب الشّعبيّ كمنبع ثرٍّ لا يغيض لموضوعات أعمالهم الدرامية المسرحية أو الروائية على السواء ؛ بحيث رأينا شكسبير وغير شكسبير – بعد هذا – يستَوحون أعمالهم المسرحية من نصوص شعبية متداوَلة ، لا عند شعوبهم وحدها ، وإنما عند شعوب أخرى ، استطاعت آدابها الشعبية أن تصبح نسيجاً متكاملاً من الأدب الشعبيّ العالميّ كله ، وأصبح أدب أوروبا الشّعبيُّ يُذكر إلى جوار أدب الهند الشّعبيّ في المهابهارتا ، أو أدب الفرس الشّعبيّ في الشّاهنامة ، أو الأدب العربيّ الشّعبيّ عند ابن هشام ، وفي ألف ليلة وليلة .

إن الوجود الدّراميّ البارز في كل هذه الآداب الشعبية هو الذي أعطاها صفة العالمية ، وخاصيّة الذُّيوع العام ، فهذا الوجود لم يقف عند ذاتِ مبدعه بعينها ، بل هو قد تخطّاها وتجاوزها للتعبير عن ذات الإنسان في كل مكان وزمان ، منذ الأسطورة والمعطى الفولكوريّ العفويّ ، إلى الأدب الشعبيّ المنظوم ، أو الخاضع لمنهج فنيٍّ بذاته . والزّادُ الفنيُّ يتواصل ويتعاقب ويتلاحم ليكون زاداً هاما للمبدعين الفرديّين من أصحاب الدّراما المسرحية أو الدّراما الرّوائية ، أو الدّراما القصصية ؛ فلولا هذا الإنتاج الجمْعيُّ الذي رَصَد دراما الإنسان في صراعه مع القُوى الخارقة ، ومع قوى الطبيعة ، ومع الإنسان الآخر داخل إطار التكوُّن الاجتماعيّ التّدريجيّ – ما أمكن أن تكون هذه الحصيلة الدّرامية الهائلة في متناول أصحاب الأدب المبدعين .

يذهب نقاد الأدب إلى أن الأسطورة ولدت الملحمة ، وأن الملحمة ولدت المسرح ، وأن المسرح ولد الرواية . وهم بهذا يرصدون حركة الأدب رصداً تاريخيا ، ورصداً اجتماعيا معاً ؛ فالملحمة مزيج من الدّراما الأسطورية مضافاً إليها دراما التاريخ الإنسانيّ نفسه ، ثم تأتي المسرحية لتكون وجوداً تراجيديا لأبطال الملاحم والأساطير ، وقد أضيف العنصر الإنساني بكثافة متفاوتة ولكنها

فاعلة إلى أن تكون لها الغلبة آخر الأمر ، ثم تأتي الرواية لتنثر نَظْم الملحمة ، ولتؤكد البُعد الإنساني إلى أبعد حدود .

وهؤلاء النُّقاد – في نظرهم الدّارس – لم يضعوا البُعد الإنسانيَّ الشعبيَّ في اعتبارهم ؛ فالأسطورة منذ الأصل إفراز شعبيٌّ لتعليل الكون وتفسيره عند الإنسان في أول مراحل وجوده المثقّف ، ثم تأتي الملحمة كامتداد لما يُسمّى بالأسطوتاريخ ، أو بالتّفسير الفنيِّ لأحداثٍ تاريخية أثّرت في وجود الإنسان . ويستمر العطاء الفولكلوريُّ المستمَدُّ من الأسطورة والباقي لها حتى يَلْحقَ بالملحمة فيمدَّها بِصُلْبِ مادتها الأساسية ، ثم تتكوّن الأدوات الشعبية وعلى قمتها الملحمة عند شعوبٍ كثيرة ، ومنها السيرة الشعبية عند شعبنا العربيِّ ؛ لتواصل الإفراز الفنّيَّ ، والعطاء الإبداعيَّ لتتّصل بعصر المسرح وعصر الرواية على السواء .

فالبناء الفولكلوريُّ المتواصل والتّراكم الذي بدأ من الأسطورة ، هو الذي كوّن المعطيات التي خلقت الأدب الشعبيَّ بعامة ، والملاحم بخاصة ، وهو الذي أدّى إلى الوجود الدراميِّ والتّراجيدي للإبداعات التُّراثية المتميزة المتمثلة في المسرح والرواية والقصة . وليس يُجدي هنا اللّفُّ حول : هل بدأت التيمات الفولكلورية رحلتها من الهند إلى الشرق الفارسيِّ الإسلاميِّ ثم إلى أوربا ، أم أن هذه التّيمات الفولكلورية قد وُجِدت تلقائيا في كل المجتمعات التي مرّت بنفس الظروف ؛ فأفرزت تفسيراتِها الفولكلورية المتشابهة والمتقاربة إلى حد كبير ؟ [١٥] فهذا بحث مهمٌّ ، ولكنَّ مكانه ليس هنا .

الذي يهمنا هنا أن الفولكلور كان لغةً عالمية نقلتْ ثقافاتِ الشُّعوب بعضها إلى بعض ، وأثبت وحدة الإنسان في مشاعره ومواقفه الدّرامية في كل الشعوب مهما تباينت أو تغيّرت ، وأن الفولكلور تغلّب على معوّقات الزمان والمكان والعنصر الجنسيِّ ؛ ليخلق لغة عالمية درامية واحدة ترصُد هموم الإنسان ،

وترصد صراعه الدِّراميَّ وتؤكد وجوده رغم تراجيديات هذا الوجود المتكررة ؛ ومن هنا كانت محاولاتُ المستشرقين برفض وجود الأدب العربيِّ الشَّعبيِّ في المجال العالميِّ محاولاتٍ منحازة وقاصرة ، ومن هنا – أيضاً – كانت المناقشة معهم غيرَ مجدية ؛ فالحضارة الإسلاميةُ تشكِّل – بحكم اعترافهم الكامل – مرحلة نقلة حضاريَّة بين الحضارات القديمة كلها : البابلية والأشوريّة والسبئيّة والمعينية والفرعونية واليهودية والهلينيّة والهليسنية والأكاديّة والفينيقية والكلدانية والرومانية ، وهي الحضارات القديمة التي برزت في الشرق الأوسط قبل الإسلام ، وفي حوض البحر الأبيض المتوسط أيضاً ، وبين الحضارة الغربية الحديثة التي بدأت منذ العصور الوسطى مَبْنية على ما وصلها من وجود حضاريٍّ قديم ، عن طريق اهتمام المسلمين بهذه المنابع الحضارية وترجمتها وإعادة تقديمها من جديد إلى البشرية . وفي الوقت نفسه فإن الحضارة الإسلامية – باعتراف هؤلاء الباحثين أنفسِهم – كانت المِعْبَر الذي عبرت عن طريقه حضارةُ آسيا كلها ، وعبر العربية والفارسية ، إلى وجودهم الثقافيِّ . أعني : حضارة الصّين ، وجزر الهند الشَّرقية ، وفارس والهند ، وإفريقية ، ومناطق الترك والفولجا – عبرت لا كثقافات علمية مدروسة ومُقنِعة ، ولا كفلسفات واضحة ومحدَّدة ، ولا كعطاءات فنية درامية منهجيّة ومقوليّة وحسب ؛ وإنما كعطاءات شعبية متناقَلة : شِفاهيةً مرة ، ومكتوبةً مرة ؛ ولكنها آخر الأمر تمر عَبْر الدَّم الإنساني وعبر النفس الإنسانية في الحياة كأنها الحياةُ ذاتُها – عَبْر شرايين التّجارة والقوافل البحرية ، والقوافل الصَّحراوية ، وعبر كلِّ قنوات الاتِّصال الثقافيِّ في العالم القديم ، وعَبْر كلِّ الامتزاج الجنسيِّ والحضاريِّ المتكامل الذي أفرز هذه الثقافة الدِّرامية الإنسانية الواحدة .

الفولكلور في حركته المحلِّية الضيقة ، ثم في حركته الاجتماعية المتطوِّرة مع تطورات المجتمعات الإنسانية ، ثم في حركته مع القوميات النّامية – حقَّق

في اندماجه المتلاحم الجمعَ بين ثقافات الشُّعوب الإنسانية كلها .

إن النظرة إلى الفولكلور بعيداً عن عطائه الدِّراميِّ الممتلئ بالزَّخْم والعطاء – نظرةٌ قاصرة ؛ لا تريد أن تعترف بأن الشعوب هي صانعة الحضارات ، وهي – أيضاً – صانعة الثَّقافة المتجدِّدة ، والدائمة التَّطور ، وهي – ثالثاً – الوجود الإنسانيُّ الحيُّ في كل مكان وزمان ؛ فالفولكلور كان هو الوسيلة الإنسانية البُدائية في نقل العواطف الإنسانية ، والطموحات الإنسانية ، والاحتياجات الإنسانية – أيضاً – من جيل إلى جيل ، أي كان هو التَّراكم الثقافيُّ الذي كوَّن ثقافة الإنسانية التي تُشكِّل وعيَها بنفسها .

و وسط المَثَل ، والحدّوته ، والحِكمة ، وأغنية العمَل ، وأغنية المناسبة ، والأغنية الدينية ، والمأثور الحياتيِّ المتداوَل – تحرَّكت الموروثات البشرية بكل زَخْمها ؛ لتنقل من جيل إلى جيل ، ومن عصر إلى عصر معنى تشبُّثِ الإنسان بالحياة ، ومعنى صراعه ضدَّ كل القوى التي تقهر الحياة ، أي تحركت بكل عطائها الدِّراميِّ لتبنيَ القاعدة الصُّلبة والدائمة والمستمرة التي قام عليها الأدب العالميُّ من عصوره الكلاسيكية وحتى الآن ؛ بل إننا نحس أن كل بذور العصور الأدبية المتعاقبة وُلِدت في الأدب الشعبيِّ أساساً ، وانطلقت منه لتكون مذهباً أدبيا في عصرٍ ما ؛ فبذور الرومانسية كلّها تنطلق من أدب الفروسية الذي هو جزء لا يتجزَّأ من آداب الشعوب في عصورها المتقدمة ، منذ عصور البَداوة والغزو ، وفي عصور الاختلاف على الكلأ والمرعى ، وتساوت في هذا شعوب الصحارى كلها ، وأصبح هذا فولكلورها الخاصّ الذي يدور حول هذه الثقافة الصَّحراوية بعطائها القاسي على الحياة والناس ؛ ولكنها حوَّلت تجربتها الصَّحراوية إلى عطاء دراميٍّ سَرى في فولكلورها كله ؛ فلم تعد المسألة هي الرَّعيُ أو الغزو وإنما غدتِ المسألة هي الصراع الدراميُّ بين الإنسان وهذه الطبيعة القاسية ، هي ضَريبته وهو يستخرج من فِقَرِها مقوِّماتِ وجوده وحياته

وقيمه أيضاً – فتحوّلت الغزوات والعصبيّات ، والهجرات المحلية الضيقة ، إلى وجود دراميٍّ يقوم على إثبات الوجود أمام الطبيعة القاسية من ناحية ، وإلى إثبات الوجود الإنسانيِّ بمجموعة قِيَم ومُثُل تجعل عبور هذه الطبيعة القاسية أمراً محتَملاً وقائماً . فَقِيَم الكرم والضيافة ، وقيم الشَّهامة والنَّجدة ، وقيمُ الارتباط بالقبيلة أو البطن من القبيلة ، وقيمُ الاحتفاظ بسلسلة النَّسب والعلاقة الأخويَّة الأسرية – كلُّها قيمٌ مرتبطة بمقاومة هذه الطبيعة القاسية وما تفرضه على ناسها من قسوة في الوجود ، وقسوةٍ في المعاملة ، وقسوة في العلاقة .

هذه العلاقة الدِّرامية بين الإنسان والصحراء . لم تقف إطلاقاً عند حدود الإبقاء على مجرَّد الحياة ؛ وإنما انطلقت لِتخلقَ المعنى للحياة ، الهدفَ والقيمة ، المعنى الدراميَّ للوجود الإنسانيِّ وسط كل هذه المعوِّقات التي خلقتْها البيئة ، وخلقتْها الطبيعة .

إن مجموعة القيم التي خرجت من هذه المواجهة الدِّرامية بين الإنسان والمعوِّقات خلقت قيم الفتوَّة ، ثم خلَّفت وراءها في الأدب العالميِّ كله قيمَ الفروسية . ومن أدب الأيام عند العرب ، إلى الأدب الشعبيِّ عند عنترة العبسيِّ ، إلى المائدة المستديرة عند الملك آرثر ، إلى أدب الفروسية عند ديماس الكبير وديمـاس الصغير ، إلى تمرُّد سرفانتس في دون كيشوت على أدب الفرسان وقيمه – ملحمةٌ من العطاء الدراميِّ الإنسانيِّ ، تسير كلُّها متتابعةً ، ومتعاقبة ولكنها ملتحمةٌ ومتماسكة ؛ بحيث يجب أن نعيد النظر إليها كلِّها ، باعتبارها جزءاً من الدراما الإنسانية العالمية التي بدأت من فولكلور الصَّحراء ، إلى الأدب الشَّعبيِّ المرتبط بالفروسية والغزو ، إلى الأدب الملحميِّ المرتبط بالفروسية ، وقيم الفارس وارتباطه بالسَّيف والفرس ، إلى مرحلة أدب الفروسية الذي أرسيت قواعده في المرحلة الرومانسية من الأدب العالميِّ كله ، والذي تمتدُّ جذوره إلى عطاءات الفولكلور ، ثم عطاءات الأدب الشعبيِّ الدرامية حول ما حوته الذَّاكرة

البشرية ، والثّقافة الشعبية معاً ، من متبقّيات خبرة الإنسان مع الصحراء ، والفرس ، والرحلة والتنقُّل بحثاً عن الكلأ ، وتغلُّب الانسان التدريجيّ والمتراكم على كل هذه العقبات لِيُرسي قواعد رئيسية وهامة في علاقته الحميمة بوسائل حفظ حياته : الفرس والسيف ، والخبرة بالصّحراء والنُّجوم الهاديات في السماء ، والقدرة على تجاوز العقبات إلى بر الأمان ، ثم – وهذا عندنا هو الأهم – القدرة على تركيز الخبرة الإنسانية وتناقُلها ، هذه الخبرة التي أحلت معالم البقاء الإنسانيّ في مقابل الشرف والشهامة والكرم ، والارتباط الدائم بالجذور ، والالتصاق الكامل بالعزوة والأرومة .

وفي الأدب العربيّ ، كما في الأدب التُّركيّ والفارسيّ سنجد هذه القيم الدّرامية أساسيةً ورئيسيةً في تكوين شخصية البطل الشّعبيّ في الآداب الأولى لهذه الأمم ، وفي كل آداب الشعوب التي عاشت هذه البَداوة ظهرت القيم الدرامية التي كوّنت أسس الأدب الروائي الذي قام على قيمها ومُثُلها .

وحتى عند بعض الشعوب التي تخلّفت حضاريا – كالشعب الأمريكي – ظهرت آثار فولكلور الرعي ورعاة البقر مؤثّرة تأثيراً كاملاً على وجود الأدب الشعبيّ المتناقل عن الرعاة ، واللصوص ، وقطاع الطرق ، وهي التي كوّنت بعد هذا ، أدب الغرب الأمريكيّ كله .[١٦]

وإذا كان نقاد الأدب يعتبرون « دون كيشوت » هي الانطلاقة نحو أدب الفروسية في الأدب الأوربي ، الأسباني ثم الأوربي بعامة[١٧] – فإن تقاليد هذا الأدب قد أُرسِيَت قبل هذا بكثير في السِّير الشعبية الشرقية ، ومن أوائلها حكايةُ رُسْتم واسْفِنْديار التي عرفها العرب في الجاهلية[١٨] ، وتداولوها قبل الإسلام ، وشَكّلت جزءاً من المقاومة القوليّة للقرآن الكريم نفسِه أثناء نزوله ، فقد كان النَّضر بنُ الحارث يجلس بعد الرسول أي بعد أن يتلوَ الرَّسول ما أُنزِل عليه من قرآن ؛ ليقرأ على الناس المتحلّقين حوله قصة رُستم وَاسْفِنديار المملوءة بِأحداث

الفروسية والبطولة ، وبقيم الفروسية والبطولة معاً ، والراسخة القدم في الأدب الفارسيّ الشّعبيّ المتداوَل شِفاهاً حتى في الجزيرة العربية قبل الإسلام .

هذا الموروث الصّحراويُّ البدويُّ في مختلف بقاع العالم ، من فارس ، إلى وادي الفولجا والتّتر والتُّرك ، إلى العرب والبَرْبر ، إلى أحراش أوربا وغاباتها ، إلى صَحْراوات أمريكا الجديدة وَرُعاتها – مرَّ كالهمس الحيِّ ، كالحياة المتنقّلة، كالوجود الحقيقيِّ المتكامل الذي يَنقُل القيم ، ويغرس المفاهيم الدِّرامية الإنسانية الموحَّدة عبر الزمان ، وعبر المكان ؛ بل عَبْر كلِّ التّقسيم التاريخيِّ ، وعبر كل التقسيم الجغرافيِّ أيضاً ، فإذا بالعطاء الفولكلوري موحَّد ، ومتداوَل ومتشابه ومستمِرّ ، كأنه عطاءُ إنسانٍ واحد ، عاش في كل البيئات ، وعاش في كل هذه العصور ليفرز عطاءه الفولكلوريَّ المتشابه والمتجانسَ والموحَّد ، وليقدم لنا آخر الأمر هذا العطاءَ من الأدب الشّعبيِّ الذي غزا هذه الشعوبَ كلَّها ، والذي أفرزته هذه الشعوبُ كلها من أقصى سهول الشّمال الآسيويّ ، إلى عمق الوجود الصّحراويّ الإفريقيّ الآسيويّ ، إلى مقترب الصّحاري الأمريكية – على بُعدٍ غريب من المكان ، وبُعد أغرب في الوجود الزمانيِّ لهذا العطاء ، إلا أن العطاء الشعبي الدرامي واحد ، ومتشابه ويتجه إلى نفس المصبِّ الإنسانيِّ – وهو الأدب الإنسانيّ الذاتيّ المتشرِّب بكل هذا العطاء الشّعبيِّ ، الذي قَدَّم لنا روائع الإبداعات الفنية الدِّرامية المرتبطة تماماً بجذورها من الإبداع الشعبيّ المحليِّ والقوميِّ والعالمي في آن واحد .

ومن هنا كان هذا التّشابه بين آداب الشُّعوب في ميدان أدب الفروسيَّة ، ولعله كان – أيضاً – وراء هذا التّشابُه بين آداب الشعوب في ميدان ما يُسمّى بأدب البكاريسك – وهو عند نقاد الأدب الغربيين يُعتبر مرحلةً بدائيةً لأدب الرواية في العالم كله . وهذا الأدب في مضمونه الرئيسي أدبٌ شعبيٌّ ، أو ينبع من إثارات شعبية عند الشعوب كلها .

إنه الأدب الشعبيُّ المجهول المؤلّف الذي يتحدَّث عن الخارجين عن المجتمع ، أي الخارجين عن المستقرِّ والمتعارَف عليه من خضوعٍ للقوة والسُّلطة السائدة في المجتمع ، سواء أ كانت هذه السلطة خارجية مفروضةً بالقوة والقهر أم داخلية وليدة اختلالٍ في التّنغيم الاجتماعيّ ، الذي خَلَق طبقة قاهِرة وطبقة مقهورة تخضع للطبيعة القاهرة بالقوة والقهر .

وهذا الأدب استمدَّ وجوده من الحكايات الشعبية المتناقلة عن الأبطال اللصوص ، أو الأبطال الذين يحدّدون لأنفسهم قيماً خاصة ، تتيح لهم أن يسرقوا الأغنياء ليعطوا الفقراء ، أو بمعنى آخر يحاولون بمنطقهم هذا أن يُعيدوا تنظيم الثَّرواتِ التي اختل تنظيمها بحكم سيادة مفاهيم مجتمعيَّةٍ فاسدة ، ودخول النُّفوس الفاسدة فاقدة الخُلُق والقيم إلى مجالات السّيادة والسُّلطة التي تتحكَّم في مُقدَّرات الشعوب لصالحها الخاصّ ؛ فتنهب عرق الكادحين ، وتفرض عليهم الضَّرائب المتعسِّفة ، وتمنعهم من أن يجنوا ثمار كدِّهم في الأرض والمصنع معاً .[١٩]

إنَّ تقبُّل النّاس لهذا الموقف من هؤلاء الأفراد الذين احترفوا اللصوصية والسَّطو على القانون – كان يعني موقفاً دراميا هاما ومؤثِّراً في حياة الشعوب . ثم إن دخول أخبار هؤلاء الأفراد إلى الفولكلور المتداوَل بين الناس حوَّلهم إلى أبطال دراميّين ، يصلحون لبناء أعمالٍ فنية روائية وقصصيّة حولهم ؛ ومن هنا ظهرت شخصياتُ وليم تل و روكامبول ، و روبين هود ، و كابتن بلد ، و كابتن مورجان في الغرب الأوربي ، كما ظهرت شخصية علي الزيبق المصريّ ، ودليلة المحتالة العراقية ، وشواهي ذات الدواهي ، وزينب النَّصابة ، وأبو الكسلان ، وشيحة جمال الدين صاحب الملاعيب في الأدب العربيّ الشعبيّ . وهي كلُّها شخصياتٌ تقترب من أبطال أدب الكُدْية والاحتيال عند أصحاب المقامات كبديع الزمان والحريري وغيرهما في الأدب العربيّ الرسميّ ،

الذي أثر كما يؤكّد دارسون عديدون على الأدب الأسباني ، وعن طريقه أثر في الأدب الأوربي بعامة ليظهر أبطال يماثلون شخصية عيسى بن هشام عند بديع الزمان الهمذاني ، أو شخصية أبي زيد السُّروجيّ عند الحريريّ [٢٠] ونحن لا نشك في أن أعمال بديع الزمان ، وأعمال الحريري ومِنْ بعدهما ابنُ دانيال[٢١] ، وغيره مِمَّن تأسَّوا المقاماتِ الأولى – كانت مستمدَّة في شخصياتها وجوهر عُقْدتها الدِّرامية من مأثورٍ شعبيٍّ متداوَل ، أو من فولكلور يُحكى ، ويقوم بدوره كمادة سَمَرٍ وتسلية عند عامة الناس .

وفي الأدب العربيّ دخلت هذه المادة الفولكلورية في دنيا الأدب الشَّعبيّ من أوسع الأبواب ، فتحوَّلت إلى جزء من نسيج ألف ليلة وليلة ، كما غزَت شخصياتُها وأبطالُها السِّير الشعبية العربية جميعَها ؛ فظهر البطل المحتال إلى جوار الفارس منذ السيرة الأولى ، أي منذ سيرة عنترة بن شدّاد ، الذي ظهر إلى جواره أخوه شيبوب سلال الخيل أو لصّ الخيل المحتال ، إلى ان يتوحَّد البطل الفارس والبطل المحتال في شخصية واحدة هي أبو زيد الهلاليّ في الهلالية ، وهي علي الزيبق في سيرة علي الزيبق المصريّ .

ولا شك في أن هذه الشخصيات الشعبية التي دخلت – أولاً – عالم الفولكلور العربيّ ، ثم دخلت – ثانياً – عالم الأدب الشعبيّ العربيّ قد أثَّرت تأثيراً ضخماً في المأثور الشعبيّ العالميّ ، بعد انتقالها عن طريق الاحتكاك والرحلة والتجارة في أول الأمر ، ثم عن طريق الحروب البيزنطية والحروب الصليبية في ثاني الأمر ، ثم عن طريق التَّجاور والتَّعامل والتَّزاوج بين الشعوب ثالث الأمر ، ثم عن طريق التَّرجمة المباشِرة آخر الأمر .

إن انتقال الفن الشعبيّ بين الشعوب له أكثرُ من مسارٍ ، ولكنه آخر الأمر ينتقل ويؤثِّر ويبرز في وجود شعبيٍّ عند بلد معين ، متأثراً بوجود شعبيٍّ عند بلد آخر ؛ ولكن هذا يتوقَّف تماماً على أن تمرَّ البلد الجديدة المنتجة له بنفس

الظروف الاجتماعية والسياسية التي مرت بها البلد المنتجة له نفسُها أولَ الأمر ؛ فالانتقال هنا أمر طبيعيٌّ ؛ لأن الفن الشعبيَّ هنا كان جنيناً داخل الفولكلور الذي انتقل بوسائله الخاصة ، ثم كان بَذْرة صاحية وحيَّة في الأدب الشعبيِّ الذي تأثرت به الشُّعوب في حركة الالتقاء والامتزاج والتَّواصل ، وكان لا بد – إذاً – أن يؤثر في الأدب الرسميِّ أو الذاتيِّ لأدباء هذه الشعوب ، من غير بحث عن المصدر الأصليِّ ، أو المنبع الجذريِّ الذي قدَّم هذا النموذج الفنيَّ ، أو فرضه كمنتوج طبيعيٍّ لتفاعل ثقافات الشُّعوب وفولكلورها ، وأدبها الشَّعبيِّ، وكمنتوج طبيعيٍّ كذلك لموقف الإنسان في كل مكان لمحاولة التَّعبير عن دراما حياته ، وحياة الآخرين .

وعند كل الشعوب لعب الفولكلور بمعناه الواسع الذي يشمل الأسطورة والأدب الشعبيَّ ، وأدب الملاحم – أيضاً – دوره في إثراء الآداب الذاتية للأدباء المبدعين بالبُعد الدراميِّ الذي كوَّن صُلْب أدبهم ، والذي صاحب تصوُّره في كل عصوره من الكلاسيكية وحتى آداب الطليعة المعاصرة ؛ فظهرت التراجيديا والكوميديا ، وظهرت الرواية ، وظهرت القصة القصيرة ، كما واكب الجميعَ الشِّعرُ بمراحله المختلفة : من الشعر المسرحيِّ إلى الشعر الغنائيِّ ، إلى الشعر القصصيِّ ، وتشابهت الآداب العالمية في كل هذا ما عدا الأدبَ العربيَّ الذي لمْ يخرج من المرحلة الغنائية إلى المرحلة الدِّرامية إلا ما ندر في تاريخه القديم ، حتى اتَّجه إلى التَّعبير الدِّراميِّ على درجات متفاوتة في أدبنا المعاصر .

فرغم وجود البذور الدِّرامية الواضحة في الأدب العربيِّ القديم ، وفي الأدب الشعبيِّ العربيِّ بعامة إلا أنه من المسلَّم به أن الأدب العربيَّ لم يعرف التراجيديا المسرحية أو الكوميديا المسرحية ، وهما اللتان مثلتا النُّقلة في الآداب العالمية بين أدب الملاحم وبين الآداب النَّثرية أو الشِّعرية الدِّرامية العالمية ، وقد باعد هذا بين الأدب العربيِّ الحديث وبين أصوله الأدبية الأولى ، وانطلقت من جرّاء هذا

مقولاتٌ نقديةٌ لها دلالتها وآثارها الهامة على الواقع الأدبيِّ المعاصر ؛ فالرواية والقصة معاً منقولتان عن الغرب ، ولم يعرفهما الأدب العربيُّ قبل الترجمة عن الآداب الغربية ، وقبل الاطلاع عليهما في آثار المبدعين الفرنسيين والإنجليز والروس . أما المسرحية فهي شيء جديد تماماً في دنيا الإبداع العربيِّ المعاصر ، ترجمناه ، واقتبسناه ومَصَّرناه ، أو عرَّبناه ، ثم جاءت مرحلة التقليد والإبداع فيه متأخرة جدا ؛ لأننا لا نجد له شواهدَ في موروثنا العربي الأدبي كله .

ورغم صِدْق كل هذه المقولات في ظاهرها ، إلا أنها تحتاج إلى مراجعات كثيرة عند الدّارس اليوم ، بعد أن دخل هذا الدارسُ دنيا الإبداع الفولكلوري العربيِّ من أوسع أبوابه ، وبعد أن حَظِيت الآداب الشعبية العربية – أخيراً – بتقدير أصحابِ العربية لها ، وبعد أن بدأت تأخذُ مكانها في دنيا الدراسات الأدبية جنباً إلى جنب مع الآداب الرسمية التي احتفل بها النُّقاد والقدماء ، وقدَّموها وروَّجوا لها ، وبعد أن انتهت العقدة القديمة التي تُحِسُّ بالنقص أمام الإبداع الغربيِّ ، وترى نفسها تابعة تماماً لكلِّ المعطيات الحضارية الغربية ، وخاصة معطيات الفنِّ من موسيقى ورسم ومسرح وإنتاج أدبيٍّ أيضاً .

إن احساس الانبهار بالثقافة الغربية الذي بدأ مع انحسار الحملة الفرنسية على مصر ، والذي استمر يتوالى ويتعاقب ، ويُرسِّب كل المقولات التي تُبعدنا عن الجذور ، أو تبعد الجذور عنا – قد بدأ الآن يستقر ويهدأ ، ويُعيد التفكير في كل مقولاته القديمة . فهل حقا انقطع المبدع العربيُّ عن جذوره الدِّرامية المرتبطة بالسِّير الشعبية ، والمقامات والبابات الشَّعبية القديمة ؟ وهل حقا انقطع المبدع العربيُّ عن عطاءات ابن المقفع في كليلة ودمنة ، وعطاءات ألف ليلة وليلة وحكاياتها الشَّعبية القديمة ، بحبكتها الدِّرامية الأصيلة ؟

أسئلة كثيرة بدأت تثور في دنيا النَّقد العربيِّ المعاصر ، ونجد لها أصداءً هامَّة في أبحاث الشباب من الأكاديميِّين ، وفي الوجود الفكريِّ والفنيِّ والنقديِّ عند

أدباء العصر . وهذا هو الذي جعل طرح القضايا متغيِّراً ، وبدأ الحديث عن وجود أصولٍ للرواية في الأدب العربيّ منذ العصر الجاهليّ ، و وجود امتداد لها في السيرة الشعبية العربية بغير ذلك ؛ بل بدأ حديثٌ هامٌّ عن أن السّيرة الشعبية كانت – دراميا – هي البديل للوجود المسرحيّ في الأدب العربيّ ، وأنها حلّت محله في مرحلة التّطوُّر من الأدب الغنائي القديم إلى الأدب الدّراميّ المُثْقل بالتّجربة الإنسانية ، والمُحَمَّل بالزَّخْم التاريخيّ . والمعبِّر عن الصّراع الدّراميّ الإنسانيّ بعيداً عن مواجهة القدر .

ولكنَّ هذا حديثٌ آخر – فهو حديثٌ عن السّيرة الشعبية العربية ، [٢٢] وهو حديثٌ – بَعْدُ – متأصِّلٌ منذ فترة في الدّراسات الأدبية النّقدية ، والدّراسات الشّعبية العربية معًا ؛ لأنه يدور حول دور هذا الفن الشعبيّ العربيّ في ملء الفراغ الذي برَز في غياب التّراجيديا والكوميديا العربية من ناحية ، ولأنه يدور حول دور هذا الفنّ الشعبيّ في تأصيل الوجود الفنّيّ للرواية العربية التّاريخية والرواية العربية بعامة .