أهمية الموروث الشعبي في الأعمال الابداعية

د. شربل داغر

إن دراسة التراث الشعبي تحظى في الدول العربية بعناية رسمية أو خاصة (مراكز، مجلات . . .)، كافية إلى هذا الحد أو ذاك دون أن تبلغ أصداء هذه الحركة الواسعة جمهوراً عريضاً، غير فئة الاختصاصيين والدارسين الضيقة. إن «مهرجان الجنادرية»، وهو يخصّص ندوته الكبرى لمشكلة الموروث الشعبي في هذه السنة، وفي السنوات القادمة، على ما يبدو، يحقق هدفين متلازمين:

١ ـ أن يصبح للموروث الشعبي منبره العربي؛ وهو أمر طالما نادى به غير باحث وعالم، لتعميم ونشر الأفكار الخاصة بهذه المشكلة. «مهرجان الجنادرية» يحقق هذه الأمنية الغالية، ويوفر للباحثين منتدى عربياً واسعاً وجاداً، محاطاً بجهد إعلامي كبير، وهو أمر طالما اشتكى الدارسون من غيابه.

٢ ـ إن مناقشات قضية الموروث الشعبي في مجالاته المختلفة (شعر، رواية، تشكيل، غناء، رقص . . .) تتيح لنا الخروج بتوصيات واضحة ومحددة، الأمر الذي يعطي هذا المنتدى دوراً وفعالية، طالما افتقدناها في المؤتمرات الثقافية العربية، التي تنتهي نتائجها عادة عند حزم حقائب العودة.

* * *

آن الأوان لأن يحظى الموروث الشعبي بمنبره الخاص، لأن هذا الموروث لا يتمتع في غالب الأحيان، من قبل المفكرين والباحثين العرب، بالاعتبار اللازم. هناك دارسون عرب للموروث الشعبي، إلا أنهم يقيمون على حدة، بعيداً عن غيرهم من الدارسين العرب للفلسفة أو للشعر أو للرواية، أو لغيرها من الأنواع «الكتابية» و «المعتبرة». لا يتوانى الكتّاب العرب عن معالجة مسألة التراث عموماً، مهملين، بصورة متعمّدة غالباً، التراث الشعبي منه: محمد عمارة يقصر مصطلح التراث على «التراث الفكري العربي الإسلامي» في حركاته واتجاهاته (المعتزلة، الخوارج، المتصوفة . . .)، أو في نتاج مفكرين أفراد (ابن عربي، ابن رشد، ابن جني . . .)[١]؛ مثل حسين مروة أيضاً[٢]. أو حسن حنفي[٣]، أو أدونيس[٤]؛ أما الطيب تيزيني فهو يكتفي فقط بالإشارة إلى ما يسمى عادة بـ «التراث الشعبي» و «الفولكلور الشعبي»، وتقرير «أن لطرح هذه الجوانب التراثية الشعبية أهمية مبدئية في سياق التصدي لقضايا الثورة الثقافية في الوطن العربي، في قاعها الاجتماعي»[٥]، دون أن يشمل طرحه هذا معالجة الشق «الشعبي» من التراث.

لماذا هذا الإبعاد!؟

قد يأتينا الجواب من العقاد، الذي ينبهنا ويحذرنا من ترشيح «المرددات الشعبية» (وهي الكلمة التي رأى أنها تدل أكثر من غيرها في العربية على طبيعة الفولكلور) «للكتابة بها في موضوعات الثقافة العليا»[٦]: هناك ثقافة «عليا» وأخرى

«دنيا» إذن، لا بل يذهب العقاد إلى أبعد من ذلك حين ينهي عن تسريب هذه «المرددات» إلى الثقافة المعتبرة. إن تجاهل، لا بل «احتقار» التراث الشعبي، نتج غالباً عن موقف علموي» (أي ضد الجهل الغيبي المبثوث في المعتقدات والأساطير والأمثال)، لأداء خدمة أيديولوجية تصويرية وإصلاحية (أي تنشئة الشعب): غالي شكري يدعو إلى معالجة ثورية في هذا المجال، أي بالقضاء التام على هذه الموروثات القديمة[٧]. وتوقف المفكرين العرب أمام التراث «الكتابي» و «المعتبر» دون غيره، لأن عودتهم إليه كانت تعينهم في إيجاد أسانيد ارتكازية أزاء الثقافة الغربية المهيمنة والمهددة. كأنى بهم يقولون: ماذا يفعل عنترة العبسي أمام التكنولوجية العسكرية الغربية، وخلافها، التي تسحقنا يومياً، وتسحق شعوبنا المستلبة بعنتريات أيام زمان!؟ إن موقف المفكرين العرب لا يستجيب فقط لمقتضيات المراجعة مع الغرب، بل يجد أصوله أيضاً في فكر عربي يجد نفسه متأصلاً منذ قرون بعيدة في الأثر الكتابي دون غيره؛ وهو ما يوضحه محمد أركون حين يؤكد: «شهدت الآداب الشفهية والشعبية مصيراً مؤلماً وسيئاً جداً منذ ان أنتصر (. . .) التضامن الوظيفي بين الدولة المركزية والكتابة والتعصب المذهبي والثقافة الحضرية العالمة»[٨]. إلا أن هذا الموقف الفكري العربي الموحد تقريباً لم يمنع منذ عدة عقود نشأة أجيال عديدة من الدارسين العرب: عبد الحميد يونس، نبيلة إبراهيم، محمد الجوهري، فوزي العنتيل، علال الإدريسي، كاظم سعد الدين، أنيس فريحة، أحمد تيمور، أحمد رشدي صالح، عز الدين إسماعيل، محمد رجب النجار، محمد فهمي عبد اللطيف، علي الخليلي، حمزة علي لقمان، علي محمد عبده، الأب يوسف فوشاقجي، ناصر حمير، محمد عزيزة، وغيرهم، وقد توقفوا أمام مظاهر مختلفة من هذه «الثقافة الشعبية»، جامعين لنصوصها المبعثرة، ودارسين لبناها الفنية[٩].

ولكن ماذا عن الإبداع والموروث الشعبي؟ هل سلك المبدعون العرب سلوك المفكرين أم أنهم أفردوا مكانة وأهمية لهذا الموروث في نتاجاتهم؟ سنقصر كلمتنا هذه على الإبداع الشعري دون غيره من صنوف الإبداع، ولكن ماذا نقصد بالموروث الشعبي؟ هل نصل إلى تعريف دقيق[١٠]، لأن الموروث الشعبي يؤلف بنية مركبة متعددة المداخل والمجالات. فهو يتضمن:

١ ـ منظمة الأفكار والرؤى والتصورات الشعبية.
٢ ـ الممارسات والتقاليد والعادات ذات الطبيعة الاعتقادية.
٣ ـ أساليب الفنون والآداب الشعبية.

الشعر العربي، العمودي مثل الحديث، عاد في هذا القرن إلى الموروث ونهل من ينابيعه، متوقفاً بشكل خاص أمام بعض الرموز والشخصيات القديمة: الشنفرى (سميح القاسم)، الحلاج (صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي)، عبد الرحمن الداخل (أدونيس)، أبو العلاء المعري (عبد الوهاب البياتي)، ومنهم من عاد إلى رموز أسطورية سابقة على الحضارة العربية ـ الإسلامية: «فهو يعيد صياغة وجداننا الحضاري صياغة تاريخية تنظر إلى بابل وآشور وفينيقيا ومصر القديمة، كما تنظر إلى الأسفار الشعرية في التوراة والإنجيل والقرآن، نظرتها إلى الشعر في العصر الجاهلي والعباسي وغيرهما من عصور الشعر العربي»[١١]. وقد اتخذت هذه العودة طابع تيار أو موجة شعرية، معروفة تحت اسم «الشعراء التموزيون»[١٢]، وطابع تجربة شعرية باحثة عن «الإنبعاث الحضاري» الجديد. إلا أن العودة إلى رموز وحكايات أسطورية سابقة على الحضارة العربية ـ الإسلامية لم تسلم أبداً من النقد، ومن التجريح أحياناً، من الذين يقصرون التراث على تراثنا العربي ـ الإسلامي، دون التراثات السابقة عليه[١٣]. وهناك من الشعراء أيضاً من عاد إلى حكايات عربية قديمة (مثل قصيدة أمل دنقل: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»)، أو إلى ممارسات ذات طبيعة اعتقادية (مثل مخاطبة القمر، القديمة ـ والرائجة في بيئاتنا العربية، كما نراها في قصيدة «الجوع والقمر» لمحمد عفيفي مطر)[١٤]. . .

إلا أن هذه العودة تبقى محدودة، تقتصر على بعض التجارب، عند بعض الشعراء، أي أنها تبقى مادة محدودة الكمية إذا ما قورنت بغيرها من التجارب-الشعرية الأخرى. وهذا يعود، في جملة ما يعود إليه، إلى أن الشعر، الفصيح خصوصاً لا يتناسب تماماً مع مادة الموروث الشعبي ومجالاته: الروائي أو القاص يستطيع التعبير في عمله عن منظومة الأفكار والرؤى والتصورات الشعبية (مثل يوسف إدريس في «النداهة» مثلاً، أو الطيب صالح في «عرس الزين»، أو غالب هلسا في «زنوج وبدو وفلاحون». . .)، وعن ممارسات وتقاليد ذات طبيعة اعتقادية، مثل الزار ونحر الذبائح وتلاوة الرقى واستخدام الأحجبة والتمائم والتعاويذ

وتقديم النذور وزيارة المقابر والأضرحة، كما نلقاها في عدد واسع من القصص والروايات العربية. المسرحي، أيضاً يتوصل إلى ذلك ويلجأ إليه بصورة طبيعية، أما الشاعر الفصيح فلا يقوى على ذلك، لأن الشعر، على خلاف غيره من الأنواع، هو بالأساس تعبير فردي، فيما يوظف الروائي أو المسرحي قلمه للتعبير عن غيره.

العودة الشعرية محدودة إلى الموروث الشعبي، إذن، لاختلاف أصلي في طبيعة النوعين بحيث تقتصر العودة على الرموز الأسطورية، دون غيرها. هذه الاستعادة لا تتقيد حرفياً بالحكاية الأسطورية، بل نستعملها بطريقة حرة تماماً[١٦]، حيث يبحث الشاعر عن التماهي، لا عن الوصف، حين يناجي ويخاطب هذه الرموز الأسطورية.

ولكن هل تنتسب هذه الرموز الأسطورية إلى موروثنا الشعبي؟ ماذا عن عويس أو عن بينيلوب، أو غيرها من الرموز الأغريقية، التي نجد آثارها في قصائد عربية؟ هي لا تنتسب دون شك إلى هذا الموروث، فهي ليست حكايات معروفة، متداولة، من بيت عربي إلى آخر. وماذا عن الرموز الأخرى السابقة على الحضارة العربية ـ الإسلامية، مثل أسطورة «قدموس»، التي استعادها سعيد عقل في مسرحية شعرية أو «شمشوم ودليلة» التوراتية، التي استعادها الياس أبو شبكة، أو «إيزيس» الفرعونية التي استعادها توفيق الحكيم، أو أسطورة جلجامش السومرية التي استعادها العراقي خضير عبد الأمير في «ليس ثمة أمل لجلجامش»..؟ إن هذه الأساطير موجودة ومبثوثة إلى هذه الدرجة أو تلك بين الناس، بحيث أنها تؤلف جزءاً من موروثهم.

إننا نقول هذا منطلقين من واقع الحال، أي أننا نستنتجه، وهذا ما يتغافل عنه بعض الباحثين، الذين يتحولون إلى مبشرين ومصلحين، أصحاب النهي والأمر، بدل أن يؤدوا واجبهم الأساسي العلمي: الباحث التجديدي مثل الباحث التقليدي يتصرف أحياناً مثل القاضي بدل أن يكون المفسر والشارح والعالم. هذا يعود إلى أن الباحث تعامل أحياناً مع التراث بطريقة انتقائية، لا بطريقة تاريخية معرفية، عازلاً هذا الجانب (مثل القرار الأخير في القاهرة بحرق «ألف ليلة وليلة»)، أو مبرزاً ذاك، أي وفق نظرة أيديولوجية ضيقة، أكانت تقليدية أم تجديدية.

الشاعر أحمد شوقي أعاد كتابة بعض القصائد الحكمية، المنتزعة من عالم الحيوان، لجان دولافونتين، نقولا فياض قصيدة البحيرة «للامارتين» وخليل مطران قصة الطاغية نيرون، وهذا ما فعله أيضاً إبراهيم المازني في قصيدته «الراعي المعبود»، حيث كان الشاعر يصوغ الأسطورة أو الحكاية بصورة جديدة، محافظاً على بنيتها الأساسية. هذا ما ابتعد عنه الشاعر الحديث: السياب تحدث عن «المسيح بعد الصلب» وهي فقرة لم تشر إليها الأناجيل الأربعة، وخليل حاوي عن «رحلة السندباد الثامنة»، التي يشير فيها إلى سدوم والمعري وفريدريكو غارثيا لوركا وديك الجن، وعن «لعازر عام ١٩٦٢»!!! الموروث الأسطوري (الديني...) بأن ينشب إلى عدد من المؤثرات الشعرية والشاعر يتعامل معه كرمز، كمرآة للتماهي. عاد الشاعر العربي الحديث في غالب الأحيان، إلى نوع معين من الأساطير، كان يعبر من خلالها عن «قلقه الحضاري»: «المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية. إنها بكلام آخر مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات أن تتبناها». الحاضر العربي كان نقطة الانطلاق لهؤلاء الشعراء، أي نظرتهم عنه، بما هو عليه وبما يأملون له من مصير، هذا ما يقوله أدونيس:

«في مهجتي حريقة، ذبيحة
سر مهجتي
وحد بي، وباسمه عرفت شكل حاضري
وباسمه أعيش نار حاضري».

كان يعود الشاعر إلى رموز أسطورية معينة، تؤكد على انتصار «البطل» بعد موته، وكان يحقق عبر هذه العملية الاستبدالية الرمزية انتصاره نفسه على كل ما يحيط به من تخلق: إنه «الفدائي» مثل ظهور «العمل الفدائي» أي «البطل المنقذ»، كما في الأساطير القديمة، خاصة حين تكون العامة «غافلة»، إنه «مفرد ولكن بصيغة الجمع». إن النهل من هذا المعين الأسطوري كان يهدف إلى تأكيد صورة معينة للشاعر عن نفسه: «الرائي» الذي يتقدم الجماعة، وهي صورة راجت كثيراً في الستينات، وتميز بين «الرؤية» و «الرؤيا».

كانت هذه المحاولات إعادة ابتكار لهذه الأساطير القديمة، ومكنت الشاعر من بناء القصيدة الدرامية، ذات الأصوات المتعددة، وهو أمر عرفناه في تجربة خليل حاوي بشكل خاص.

أهمية الموروث الشعبي في الشعر العربي الحديث محدودة إذن، لاعتبارات عديدة، منها تجاهل الشاعر لهذا

الموروث، ومنها عدم ملاءمة الشعر الحديث نفسه لمثل هذا التقبل؛ كما أن أهميته ظلت مقصورة على تجربة عدد من الشعراء، وفي فترة معينة بعد الحرب العالمية الثانية. هذه النتائج تخص الشعر العربي الحديث... الفصيح دون غيره، لأن هناك تجارب مميزة في الشعر العامي أو في الشعر الشعبي في غير بلد عربي تكشف عن تطور ملحوظ في هذا المجال.

الهوامش:

(١) محمد عمارة: **نظرة جديدة إلى التراث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية، بيروت، **١٩٧٩**.

(٢) حسين مروة: **النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية**، الجزء الأول، دار الفارابي، الطبعة الرابعة، بيروت، **١٩٨١**.

(٣) حسن حنفي: **التراث والتجديد**، المركز العربي للبحث والنشر، الطبعة الأولى، القاهرة، **١٩٨٠**.

(٤) أدونيس: **الثابت والمتحول: ١ ـ الأصول**، دار العودة، الطبعة الأولى، بيروت، **١٩٧٤**.

(٥) الطيب تيزيني: **من التراث إلى الثورة: حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي**، الجزء الأول، دار دمشق، الطبعة الثالثة، دمشق ص ٦٣٣ ـ ٦٣٤.

(٦) نورد كاملاً رأي العقاد: «ولكننا نجمعها لندرس ونستخلص منها أطوار البلد في عباراته وأمثاله ومواسمه وعاداته، وقد يكون منها الحميد والذميم والمباح والممنوع، كما تكون جميع الأعراض والعلاقات التي تعرف منها دلائل الصحة والمرض، وسمات التقدم والتأخر، وقد يعنى الطبيب النفساني أحياناً باستقصاء الفلتات العارضة التي يفوه بها مريضه ولا يقال من أجل ذلك إنه يتخذ من تلك الفلتات مثالاً للحديث وذخيرة للاستشهاد... وعلى هذا النحو نستفيد من دراسة المرددات الشعبية في بحوث التاريخ والأخلاق واللغة، ولا يلزم في عنايتنا بأمثالها وعباراتها وتراكيبها أننا نرتضيها ونرشحها للكتابة بها موضوعات الثقافة العليا. فإن الطبيب، كما تقدم يدرس أعراض السقم، كأن يدرس علامات الصحة، وغني عن القول أنه يفضل الصحة على السقم»: ورد في مقدمة د. أحمد مرسي لكتاب «دفاع عن الفولكلور» عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **١٩٧٣**، ص ٥ ـ ٦.

(٧) «إن هذه النتيجة الكيفية التي وصلنا إليها عبر تراكمات الزمن ـ وهي قيام عالم آخر مواز لعالمنا في حياة الشخصية العربية ـ يلزم لمواجهتها منهج كيفي مضاد، فالأسلوب الإصلاحي يكتفي بالترميم وبالترقيع أي بالشكل وكأنه يعالج جزئيات منفصلة أو تراكمات في مرحلة النمو. أما الأسلوب الثوري فيقتضي التغيير الجذري، مادياً ومعنوياً. **يقتضي الإبقاء على «عالم واحد» في حياتنا هو العالم الواقعي...**»: غالي شكري، **التراث والثورة**، الطبعة الأولى، بيروت، **١٩٧٣**، ص ٥٤.

(٨) محمد أركون: **تاريخية الفكر العربي الإسلامي**، ترجمة: هشام صالح، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، **١٩٨٦**، ص ٣٠، وهو يؤكد بدوره حكمنا أعلاه حين يشير إلى أن «النقاد والمؤرخين اتخذوا دائماً موقفاً إلى جانب العقل الكتابي وعندما يصدف أن يهتموا بالمنتجات الشفهية فإنهم يطبقون عليها كل المفاهيم والتحديات المبلورة إنطلاقاً من النص المكتوب ومن أجل تفسير النص المكتوب وحده» (م. ن، ص ٣١).

(٩) راجع دراستنا: **«الحكاية الشعبية العربية: موقعها في المجتمعات العربية وبنيتها الفنية»**، وقد صدرت في كتاب بالفرنسية عن منظمة الأونيسكو في باريس في عام **١٩٨٦**.

(١٠) القاموس الإنكليزي المعروف للفولكلور والأساطير والخرافات: تتضمن في طبعته الصادرة عام **١٩٤٩** أكثر من واحد وعشرين تعريفا لمادة (فولكلور).

(١١) غالي شكري: المرجع السابق، ص **٢٣٣**.

(١٢) د. أسعد رزوق أطلق هذه التسمية على: أدونيس، بدر شاكر السياب، خليل حاوي ويوسف الخال، في كتابه: **«الأسطورة في الشعر المعاصر ـ الشعراء التموزيون»** ـ منشورات مجلة آفاق ـ بيروت، **١٩٥٩**.

(١٣) لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في القاهرة أصدرت وماذا عن المحلية، وبالتالي عن العالمية والإضافة؟»

الإجابة صعبة، لأن الشعر لا يخضع بالسهولة النسبية التي يعرفها فن الرواية مثلاً، إلى مقاييس المحلية والعالمية. للقصيدة مراجع وسياق ومؤثرات خارجية، إلا أن طموحها يبقى في أن تكون بدءاً، تطويراً وانقطاعاً عما سبقها. نحن نتوصل إلى الكشف عن «المحلية» في أدب نجيب محفوظ، ولكن هل نقوى على ذلك مع شاعر مثل أحمد عبد المعطي حجازي. هناك تلاوين طبعاً، وهناك مؤثرات إلا أن الشعر، حين يطمح إلى الجودة (وهو ما تشترطة العالمية والإضافة) يبقى عصياً على مثل هذه التحديدات.

(١٤) الشعر هو أبعد أنواعنا الإبداعية عن الموروث الشعبي، خاصة إذا ما قارناه مع الرواية والقصة، أو مع التشكيل؛ لكنه قد يكون أقوى هذه الأنواع الإبداعية حضورا وتأثيراً في الناس.

(١٥) ليست هذه هي مفارقة الشعر الأولى، ولا الأخيرة، لحسن الحظ!