"الحاجة رَحِم الإبداع" رؤية الحجاجي في نشأة الأنواع الأدبية

د. غادة كمال سويلم

ألفنا الحاجةَ أمَ الابتكار والاختراع، ورآها الحجاجي رَحِمًا يتخلق فيها الفن والإبداع، فلم تحجب عنه الألفة سر الكلمات وبواطنها؛ بل رأى الكلمة أسطورة الوجود الأولى، وقدَّر ما أَلِفَه من فنون شعبية بوصفه ملبيًّا لحاجات الجمهور الجمالية والاجتماعية، ورافدًا أساسيًّا لما يتخلق من فنون نتيجة احتياجات جديدة.

وقد تضافرت في كتابات الحجاجي النقدية نظرته للفن بوصفه ناشئًا وملبيًّا لحاجات جمالية واجتماعية وإنسانية من ناحية، ومنسلخًا عن ممارسات شعائرية أسطورية، ومرفودًا بإرث شعبي ضخم من ناحية أخرى. فيرى "الأسطورة في بدايتها الأولى هي أم الفنون. يستوي في ذلك المسرح والشعر والقصة والرقص والغناء والموسيقى والنحت والتصوير"[123].

والشعر من بين هذه الفنون أداته الأولى هي الكلمة، والكلمة قديمة قدم الأسطورة، منذ أعتقد الإنسان البدائي أن للكلمات قوى تؤثر على الطبيعة، فتخير منها ما يمكنه من السيطرة عليها، وتجنب منها ما يغضبها، فكانت ذريعة الأولى للتسلح بالكلمات هي حاجته للسيطرة على الطبيعة وتجنب شرورها، يقول الحجاجي "ولقد كانت بداية الشعر مع الأسطورة. فالإنسان الأول في موقفه من الطبيعة ومحاولته أن يتواءم معها حاول أن يتحكم في نفعها وضررها، بدأ تحكمه هذا بالكلمة... فالكلمة هي نفسها الأسطورة، هذا إذا ما ارتبطت بالعقيدة، فالإنسان الأول رأى في الكلمة أول قوة حية يستطيع بها أن يدفع أذى الطبيعة الحية والصامتة وأن يعيش معها في انسجام.

"وهذه الكلمة –التي هي الأسطورة– بوصفها صوتًا أخذت ألوانًا عدة، نُغِّمت، وصاحبتها حركة إيقاعية وأدائية، وانتهى بها الأمر إلى أن تصور ملونة ومنحوتة. ومن إيقاع هذا الصوت ولدت

---

[123] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة والشعر العربي المكونات الأولى، القاهرة، مجلة فصول، مارس 1984.

الشعيرة الأولى المصاحبة للأسطورة، وهذه الشعيرة كانت الشعر الذي استلزم أن تصاحبه في عملية الخلق الفني جميع الشعائر الأخرى، فميلاد الشعر هو ميلاد الدين، وهو ميلاد جميع الفنون"[124].

ورغم اختلاف الأساطير من أمة إلى أمة، فإن الحجاجي يؤكد أن "الشعر العربي ليس بدعًا بين الفنون الشعرية الإنسانية؛ فقد ارتبط بالأسطورة أيضًا إلى حد كبير. والشعر الذي وصل إلينا من العصر الجاهلي وصل إلينا مكتملًا لا تُعْرف بداياتُه على التحديد. وما بين أيدينا تم فيه الفصل بين كلٍّ من الكاهن والساحر والشاعر، وتحددت وظيفة كلٍّ منهم، وانفصلت عن بعضها البعض. إلا أن أداتَهم جميعًا وهي الكلمة ارتبطت بالأسطورة ارتباطًا تامًا. وسمي كلام الكهان بسجع الكهان، وكلام الساحر بالرقى، وكلام الشاعر بالشعر"[125].

وبتتبع الحجاجي للشعر العربي بدءًا من العصر الجاهلي وصولًا إلى العصر الأموي، وما ورد من حكايات في كتب الأدب العربي عن جن الشعراء الذين كان من أبرزهم مسحل السكران بن جندل صاحب الأعشى- يتوصل إلى أن العرب قديمًا كانوا يعتبرون الشعرَ وحيًّا من الجن، وما الشاعر إلا وسيلة يبث من خلالها الجني شعره فيقول "فأصبح من المعتقد الشعبي الراسخ ربط الجن بالخلق الشعري... وكان أهم شيطان استرعى الانتباه، وكثر ذكره في كتب الأدب هو مسحل السكران بن جندل صاحب الأعشى، ولقد حدد الأعشى دور الجن بوضوح دور في شعره:

وما كنت ذا شعر ولكن حسبتني إذا مسحل يبدي لي القول أنطق

شريكان فيما بيننا من هوادة صفيان إنسي وجن موفق

يقول فلا أعيا بشيء أقوله كفاني لا عي ولا هو أخرق

حتى إن الجني أحيانًا يمتدح صاحبه لأنه الأداة المثلى لنقل شعره؛ فينقل الحجاجي على لسان مسحل من كتاب بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ممتدحًا صاحبه الأعشى "ما ضاع شعر وضعته عند ميمون بن قيس"

---

[124] نفسه.

[125] نفسه.

ويتتبع الحجاجي التغيرات التي طرأت على تصور علاقة الشعر العربي بالجن بعد مجيء الإسلام مع بداية تحول نظرة العربي المسلم إلى الشيطان؛ الذي كان في نظر العربي الجاهلي ملاكًا ساقطًا متأثرًا في ذلك بالديانة الفارسية، ثم أصبح يراه شيطانًا غاويًا، وبدأت هذه العقيدة تزيح سابقتِها تدريجيًّا؛ فصُنِّف جن الشعراء في بدايات العصر الإسلامي إلى جني مؤمن وجني عاص أو كافر وفقًا للمعايير الأخلاقية التي تنتظم ما يوحي به الجني من شعر، هذا فضلا عن تصنيف جن الشعر تبعًا لجودة شعرهم ورداءته في ميزان النقد العربي القديم.

ويتتبع الحجاجي في مقاله "انسلاخ الشعر عن الأسطورة" تطور علاقة الشاعر بالجني وصولًا إلى بدايات العصر العباسي؛ حيث تبدلت أوضاعهما في عملية الخلق الفني، حين ارتأى الشاعر في نفسه المتحكم في عملية الإبداع، وما الجني إلا مساهم فيها بتلبية طلبات الشاعر، وهو انسلاخ من الأسطورة التي كانت أكثر تأثرًا في رؤيتها للشيطان بالديانات الفارسية، إلى أسطورة التكوين الأولى في الإسلام، التى ترى الشيطان عاصيًا لله عدوًا لبني البشر هدفه تضليلهم وغوايتهم، ويستنتج الحجاجي تطور هذه العلاقة بتحليله لما ورد من أخبار عن علاقة أبي نواس بشيطانه فيقول "كانت العلاقة بين "أبي نواس" والشيطان علاقةً جديدة في الكشف عن دوره في عملية الخلق الفني. لقد سجل رواة أخبار "أبي نواس" هذا التحول في موقف الشيطان من الشاعر، فإبليس وشياطينه الذين وقفوا موقف ملهمي الشعراء ومانحيهم القدرة الشعرية، يتحولون عند "أبي نواس" إلى معجبين به وبقدرته الشعرية".

وهذا ما يعزوه الحجاجي إلى التبدل العقدي الذي وإن كان قرارًا واعيًا من صاحبه على مستوى الشعائر والعبادات، إلا أن مخزون المعتقدات والشعائر الدينية والفنية لا يتبدل بالوتيرة نفسها بل ينزاح بتقاليد ومعتقدات أخرى تصبح بالتدريج أكثر رسوخًا وإن ظلت تحمل فيها طياتها الجانب المزاح. ولعل هذا ما يبرر تأخر تبدل عقيدة الإلهام الشعري لما بعد أكثر من قرن وربع من مجيء الإسلام. حتى يتبلور هذا التبدل في العصر العباسي كما يبدو من دراسة الحجاجي لعلاقة أبي نواس بشيطانه؛ فيقول "لقد عاد أبو نواس ورواة أخباره في هذه الرؤية الجديدة إلى مفهوم التكوين الأول في الإسلام، ودور إبليس الكوني في الوجود. فلقد بدأت العلاقة بين الإنسان والشيطان منذ أن خلق الله الإنسان. لقد أصاب إبليس أبا الشياطين الحسدُ من آدم أبي الإنسان....."

ويتتبع الحجاجي تطور علاقة الشاعر بالجني، ومن ثم بالأسطوري من خلال شعر أبي نواس الذي يبدو فيه الجني ندًّا نديمًا وصاحبًا أحيانًا، ومُؤْتَمِرًا ومعجبًا بأبي نواس أحيانًا، حتى إن أبا نواس يتوعده إن لم هو لم يحضر له محبوبته:

إن أنت لم تلقِ المودة في صدر حبيبي وأنت مقتدر

لا قلت شعرًا ولا سمعت غنًا ولا جرى في مفاصلي السكر

ولا أزالُ القرآن أدرسه أروح في درسه وأبتكر

وألزم الصوم والصلاة ولا أزال دهري بالخير أأتمر

ويبلور الحجاجي الديني المقدس في شعر أبي نواس؛ في مقابل الدنيوي المدنس وفقًا للعقيدة الإسلامية منتهيا بعد استقرائه لشعر أبي نواس إلى أن الشاعر ينهي دور الجن في عملية الخلق الفني فقد "أبعد الجني تمامًا عن أن يكون هو المبدع، والشاعر المتلقي ليبرز الشاعر بإبداعه المتفرد عن أية قوة كونية، فيحدد بذلك دنيوية الشعر". وبذلك ينفصل الشعر عن الأسطورة، ويتحول إلى ممارسة فنية دنيوية، الشاعر هو المتحكم الأوحد فيها.

نشأة المسرح

وكما نشأ الشعر نتيجة الحاجة إليه مشكلًا للأسطورة وناتجًا عنها، كذلك نشأ المسرح؛ حيث يقول الحجاجي "فالمسرح ولد في إطار الشعيرة حيثما كان الكهنة يتصورون أن لبعض الألفاظ قوة خاصة في التأثير على قوى الطبيعة. سواء كانت هذه الألفاظ ذات دلالات لغوية أم كانت مجرد أصوات تقلد أصواتًا للطبيعة تصوروا فيها القدرة على إسقاط المطر وإنبات القمح أو طرد الأرواح الشريرة، أو جلب الحظ وتجنيب سوئه أو حماية الفرد أو الجماعة من أعدائها. وكانت هذه الألفاظ تؤدى بشكل فردي أو جماعي. وبمرور الزمن أصبح لهذه الطقوس رجالها المتخصصون في أدائها وأوقاتُها التي تؤدى فيها... وكان هؤلاء الرجال المتخصصون لها هم من نسميهم بالكهنة يقومون بترديد هذه الأصوات، ولكن في مواسم الأعياد كانت الجماعة كلها أو معظمها تشترك في هذا الترديد، وكان ذلك بداية نشأة الكورس، ثم أصبح لهذه الجماعة المرددة طقوس أخرى عند أدائها

لوظيفتها، فكانت تغطي وجهها بأقنعة خاصة بها، وكان لها زيها الخاص بهذه المناسبة، ومن هنا نشأ فن الممثل المسرحي"[126].

ثم يستكشف الحجاجي رحلة نشأة الفن المسرحي منسلخًا عن المعبد بدءًا من مرحلة الميلاد في مصر القديمة وصولًا إلى مرحلة التبلور والنضوج في اليونان التي واصلت الطريق من حيث توقفت حضارة مصر القديمة؛ حيث يقول بأن "الفكر البشري وحدة قائمة متسقة بذاتها، وقد أدى المصريون دورًا للمسرح يمكن أن نسميه دور ولادة المسرح العالمي، ثم أتم الإغريق هذا الدور بما يمكن أن نسميه دور نشأة المسرح العالمي"[127].

وبعد أن يوضح الحجاجي أسباب عدم تبلور المسرح عن الأسطورة في الأدب العربي كما حدث مع الشعر مرجعًا هذه الأسباب إلى تعدد عقائد العرب، وعدم وجود إله الخصب لديهم الذي انسلخ فن المسرح عن الشعائر والطقوس الخاصة به بشكل أساسي؛ إلا أنه في غير موضع يؤكد أن ظهور فن ما في مجتمع ما يتحقق بحاجة هذا المجتمع إلى هذا الفن وبالتالي، فإن عدم ظهور فن معين في أمة معينة ليس مدعاة لاتهامها بالقصور، نظرًا لعدم احتياجها لفن معين في مرحلة معينة، ويثمن ما أنتجته من فنون تلبي احتياجاتها الاجتماعية والإنسانية والفنية يقول "إن انعدام فن في أمة ما لا يعني قصورًا في هذه الأمة بقدر ما يعني أن هذه الأمة ليست في حاجة إلى هذا الفن، فالفن حاجة، ولم يوجد فن من الفنون في مجتمع من المجتمعات إلا إذا كان ذلك نابعًا من حاجتها إليه. ولقد ولّد العرب فنونهم تبعًا لحاجتهم، فوجد لديهم فن الشعر الغنائي نتيجة لهذه الحاجة، وعندما وجدت ظروف أخرى أدت إلى احتياجهم إلى فن الحكاية ولد هذا الفن"[128].

وفيما يرى الحجاجي فإن "هناك طريقين لظهور فن ما في أمة ما

---

[126] أحمد شمس الدين الحجاجي، لماذا لم يعرف العرب فن المسرح؟، القاهرة، مجلة الفنون، العدد 2، إبريل 1971.

[127] نفسه.

[128] نفسه.

"الطريق الأول هو طريق النمو الذاتي لهذا الفن داخل الأمة نفسها كما حدث لفن الشعر الغنائي العربي، وكما حدث لفن المسرح اليوناني.

والطريق الثاني هو طريق الانتقال، فإن الفنون بوصفها نتاجًا إنسانيًّا، تنتقل من أمة إلى أمة، ومن مكان إلى مكان، وليس عن طريق النقل الحرفي المباشر، وإنما عن طريق الانتقال المستجاب له داخل الأمة الناقلة. فلكي ينتقل فن من الفنون إلى أمة من الأمم فإننا نرى أن جميع ظروفها تكون مهيأة لتقبل هذا الفن مستجيبة له متأثرة به، تضع فيه سماتها ومكوناتها فيكون هذا الفن جزءًا من تراثها. والانتقال على هذا النحو هو تخطٍ لعمليات نمو معقدة للفن، فإذا تصورنا خطًا بيانيًّا لنمو فن من الفنون يمر في خمس درجات مثلًا من التطور، فإن عملية انتقال فن من الفنون في أمة تسمح ظروفها بتقبل هذا الفن تقرب المسافات، فيمكن أن تتخطى ثلاث درجات لتقف في الخط البياني على درجتين فقط، الأولى هي التجربة والبلورة والثانية هي تأصيل هذا الفن في جميع إطاراته إنتاجًا وتلقيًّا"[129].

ولأن تجربة إنتاج المسرح لم تكتمل في الطقس الأسطوري العربي فيما يرى الحجاجي، فقد نقل العرب المسرح الأوروبي وتمثلوه مقدمين منتجهم المسرحي الخاص، ويتلمس الحجاجي هذه الخصوصية بتأمل المألوف في مجتمعه المصري الصعيدي؛ حيث فنون الفرجة الشعبية ورواة السير الشعبية، تلك الفنون العربية التي رفدت المسرح والرواية العربية مشكلة خصوصيتهم؛ فيقول عن راوي السيرة على سبيل المثال "ولا يمكن أن نغفل دور هذا الراوي وتأثيره على بنية المسرح؛ فقد قدم له الممثل والجمهور، كما قدم له الموضوع، والبنية، والنوع الشعري، وهو التأثير نفسه الذي أحدثته ألوان الفرجة الشعبية في المسرح. ومن هنا فقد ظهر هذا التأثير في المسرح منذ ظهوره في العالم العربي، فلم يكن من السهل على فن جديد من فنون الفرجة أن يتخلى عن تراث عريق من الغناء والسرد والقص الشعري بالإضافة إلى الحكاية، حتى ولو كان هذا الفن غريبًا في أصله؛ إذ

[129] نفسه.

إنه يعيش في أرض عربية، وعليه ليعيش أن يلبس الشكل الذي يجعله قريبًا إليها، أي إلى أشكال الفرجة الشعبية العربية"[130].

وفي كتابه العرب وفن المسرح يوضح الحجاجي كيف تولّد المسرح العربي عن فنون الفرجة الشعبية، واستقى شكله منها، وأنه لم يأخذ من المسرح الغربي سوى الخشبة، وبقي شكل المسرحية حكاية مرتبطة بفنون الفرجة وفنون الحكي العربي مؤكدًا أن ذلك إنما تم "من خلال احتياجات الإنسان العربي لهذا الفن؛ فالفنون لا تنقل وإنما تتولد عن حاجة، وحين تولد الحاجة لفن ما يولد الفن، وقد حدث هذا للمسرح كما أنه حدث لفن الرواية. وقد وجدت الرواية من خلال السيرة الشعبية"[131].

نشأة الرواية

وعلاقة الرواية بالسيرة وعلاقة المسرح بفنون الفرجة الشعبية إنما هي علاقات أدركها الحجاجي في سياقات المعايشة الفنية لتلك الفنون والانتقال من مرحلة الشفاهية المتمثلة في السير إلى المرحلة الكتابية المتمثلة في الروايات مع ضعف ذاكرة رواة السير وتضاعف أعداد الجمهور القارئ الذي احتاج إلى حكاية مكتوبة فتنشأت عن ذلك الرواية العربية ابنة للسيرة. يقول الحجاجي معلقًا على رواية "الحرافيش" "وقد اقترب نجيب محفوظ كاتب السيرة التاريخية والاجتماعية في روايته إلى شكل أميل إلى السيرة المدونة المرتبطة بالسيرة الشعبية، واستخدم التفصيلات المتحولة من العالم الشعبي القديم للمثقف الأمي إلى العالم الشعبي الحديث للمثقف المتعلم؛ عالم الأبطال الجدد الفتوات، وذلك

[130] أحمد شمس الدين الحجاجي، الشعر المسرحي وفنون الفرجة الشعبية، القاهرة، مجلة فصول، العدد الأول، يناير 1995.

[131] أحمد شمس الدين الحجاجي، العلاقة بين الرواية والسيرة الشعبية، مؤتمر قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، 2007.

يمثل احتياجات الجماعة الأمية في عالم الكتابة، والواقع الموجود الذي يمثل احتياجات الجماعة الكاتبة لأبطال جدد. وقد وصل به الأمر إلى أن يصنع بناءً متشابهًا مع بناء السيرة الشعبية"[132].

ومن ثم فوفقا للحجاجي نشأت الرواية في الوطن العربي نتيجة الحاجة إليها مرفودة بإرث شفاهي ضخم من السير الشعبية، فقنديل أم هاشم سيرة، وثلاثية نجيب محفوظ هي سيرة آل عبد الجواد، وهكذا. وقد استنتج الحجاجي في سياق تحليله لرواية الحرافيش وعي نجيب محفوظ بأنه يكتب سيرة رغم تسميته لروايته "ملحمة الحرافيش" حيث قدم أجيالًا من الحرافيش يتقدمهم فتوة خير أو شرير يرى في نفسه ويرى فيه الناس قوة مطلقة لا تقهر ولا تحتاج إلى مساندة، حتى تحول في الجيل الأخير إلى بطل رواية إنسان يعرف قدراته ويدرك ضعفه، كما يدرك قوة الجماعة، التي كان عليها أن تختار قائدها في تجربة ديمقراطية غير مسبوقة في عالم الحرافيش.

وبهذا يتخذ الحجاجي موقفًا واضحًا من سجالات النقد العربي الحديث التي كانت كثيرًا ما تضع الأدب العربي موضع الاتهام بالقصور والتأخر؛ مثمنًا النتاج الشفاهي العربي الذي كان يلبي حاجات الجمهور العربي الجمالية والفنية من ناحية، ومبرءا ساحة الأدب العربي من التقصير والقصور من ناحية أخرى، فنحن ننتج ونتمثل ما يلبي احتياجاتنا، وهي احتياجات تختلف من مجتمع إلى آخر بما لا ينفي المشتركات الإنسانية بين البشر في مختلف الأماكن، ولكنه يقدر خصوصيتهم.

المصادر:

أحمد شمس الدين الحجاجي، لماذا لم يعرف العرب فن المسرح؟، القاهرة، مجلة الفنون، العدد 2، إبريل 1971.

[132] أحمد شمس الدين الحجاجي، الحرافيش بين السيرة والملحمة، ضمن كتاب "الرواية وتمثل السيرة الشعبية والأسطورة: قراءات في روايات نجيب محفوظ، عدد تذكاري من مجلة التراث الثقافي، مركز دراسات التراث الشعبي، فبراير 2025.

أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة والشعر العربي المكونات الأولى، القاهرة، مجلة فصول، مارس 1984.

أحمد شمس الدين الحجاجي، الشعر المسرحي وفنون الفرجة الشعبية، القاهرة، مجلة فصول، العدد الأول، يناير 1995.

أحمد شمس الدين الحجاجي، العلاقة بين الرواية والسيرة الشعبية، مؤتمر قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، 2007.

أحمد شمس الدين الحجاجي، الحرافيش بين السيرة والملحمة، ضمن كتاب "الرواية وتمثل السيرة الشعبية والأسطورة: قراءات في روايات نجيب محفوظ، عدد تذكاري من مجلة التراث الثقافي، مركز دراسات التراث الشعبي، فبراير 2025.