الفنون الشعبية

(مقدمة في الأدب الشعبي)

إعداد

أ.د/ فرج قدري الفخراني

أستاذ الأدب العبري والفولكلور

كلية الآداب – قسم اللغة العبرية وآدابها

العام الجامعي 2021 – 2022م

بيانات الكتاب

الكلية: الآداب

الفرقة: الأولى

التخصص: اللغة العبرية وآدابها

تاريخ النشر: غير منشور

عدد الصفحات: 180

المحتوى

مقدمة

الباب الأول : إشكاليات حول دراسة الأدب الشعبي

تعريف الأدب الشعبي العبري

الباب الثاني : مدارس دراسة الأدب الشعبي وتطبيقاتها

أولًا: المدرسة التاريخية الجغرافية

ثانيًا: المدرسة المقارنة

ثالثًا: مدرسة الملائمة الثقافية

رابعًا: قواعد أولريك لدراسة القصة الشعبية

خامسًا: المدرسة البنائية

سادسًا: المدرسة البنيوية

سابعًا: المدرسة الآدائية (الآداء والعرض)

الباب الثالث : الأنواع الأدبية

الجذور الفكرية لتصنيف الأنواع الأدبية

حول النوع الإثنوجمالي

الفئات الأصلية للأنواع الأدبية

الخاتمة

قائمة المصادر والمراجع

مقدمة

لما كان الأدب الشعبي رافدَ الفولكلور الرئيس - جاء هذا الكتاب ليقدم دراسة حول الأدب الشعبي العبري سواء التعريف به ونشأته التي منها تتبين لنا أغراضُه، أو قراءة نصوص الأدب العبري على اختلاف عصوره من منظور أدبشعبي، كما تستعرض الدراسة مناهجَ دراسة الأدب الشعبي وتطبيقاتها أحيانًا على نصوص عبرية دون النظر للعصر الذي تنتمي إليه تلك النصوص أو المصادر التي وردت فيها هذه النصوص سواء كانت مصادر دينية أو غيرها، ودون النظر لكتابيتها Literacy أو شفاهيتها Orality، كذلك تستعرض الدراسة رؤيتها للأنواع الأدبشعبية بشكل عام، منتهية باستقصاء تصنيف الأنواع الإثنوجمالية الذي دشنته هيدا جاسون تطويرًا لمفهوم لوثي للأنواع الأدبية.

لقد أقمت الكتاب على ثلاثة فصول تناول الأول إشكاليات الأدب الشعبي ، سواء إشكالية تبعية هذا الأدب أو تعريفه ، أو إشكالية قراءة التراث الأدبي بشكل عام، ثم جاء الفصل الثاني الذي اهتم بالجانب المنهجي لدراسة الأدب الشعبي بشكل عام، كالمدرسة التاريخية الجغرافية أو المدرسة المقارنة والمدرسة البنيوية وغيرها، محاولًا أثناء عرض المدارس الوقوف على حجم الفائدة التي قدمتها هذه المدارس عند تناول النصوص الأدبشعبية، مسهبًا الحديث في أداتين دراسيتين نعزوهما إلى المدرسة التاريخية الجغرافية وهما أداتا الطراز والجزيء، وقد تعمدت، أما الفصل الثالث والأخير فقد خصصته لتقديم دراسة حول الأنواع الأدبية بشكل عام، والأنواع الأدبشعبية على وجه الخصوص، وذلك لوضع أطر تعريفية للأنواع سواء أنواع رئيسة أو أنواع فرعية تابعة أو متداخلة وانتهيت فيه إلى عرض تصنيف الأنواع الذي ابتكرته الإسرائيلية هيدا

جاسون، محاولًا الوقوف على الأنواع ذات الخصوصية في الثقافة اليهودية، مثل الأجادا ووضع تعريفات لها تفصل بينها وبين غيرها من الأنواع.

إن التخصص الذي عَبَّدْنا دربَه منذ أكثر من خمسة عشر عامًا – بات الآن طريقًا واضحَ المعالم، مضاءةً جنباته، وكان لزامًا علينا أن نقدم مباديء دراسته، وإشكاليات التعريف والتصنيف فيه، فضلًا عن حتمية الفصل بين القراءات الأدبية للنصوص، والقراءات الأدبشعبية لذات النصوص، وكذا "التحجيز" بين المتلاحم والمتلازم من تعريفات الأنواع الأدبية بشكل عام، لينسحب هذا "التحجيز" على تداخل تعريفات الأنواع الأدبشعبية، لكل هذا جاء هذا الكتاب ليكون – من وجهة نظري – لبنةً لدارس الأدب الشعبي، هي دراسة "البنة" بدلالة الطراوة والليونة بعد دلالة البداءة، لذا فإني أرنو – في المستقبل، لعله قريب - إلى من يُقَسِّي طراوتها ويجفف ليونتها،

وَيُثَنِّيها بدراسات أخرى في التنظير وفي التطبيق، وربما كان الكتاب قراءةً أبسطَ أو أعقدَ لمناهج الأدب الشعبي، إلا أنها قراءةٌ مغايرةٌ لذات المناهج التي أَلِفْنَا القراءةَ عنها من مصادرٍ "أجنبية"، غير عبرية، بيد أننا هنا نجعل من المصادر والمراجع العبرية قبلتنا الأولى، في عرض المناهج والأدوات واتجاهات التطبيق، طامحين في أن نقارب بين دارسي الأدب الشعبي في الآداب المختلفة، ليس فقط لوحدة مناهج هذا الأدب وطرق دراسته، ولكن لأنه "كأدب" مجبولٌ على التقريب، فالتيمات تتكرر، والطرز تتشابه، والجزيئات تُقَص وتُلصق، وبعد ذلك بكثير تأتي اللغة، التي ليست إلا مفردة من مفردات دراسة النص الأدبشعبي، لا تعلو أهميتها أهمية بيانات الراوي أو المحيط الثقافي للنص، فاللغة في دراسة النص الأدبشعبي أداة مساعدة لفهم النص ودراسته، وهذا ما يقارب بين دارسي الأدب الشعبي على اختلاف تخصصاتهم.

وهنا لا يسعني إلا تقديم أسمى آيات الشكر والعرفان لمن أمسكوا على يدي في بداية "الدرب" أن أواصل مساعيَّ في دراسة الأدب الشعبي العبري، يوم كان الطريق ملبدًا بالغيوم، وكان جُلُّ النصحِ ينحو تجاه تغيير جهة الدفة، فشجعوني على الاستمرار والاتجاه إلى الأمام، لا الارتداد والنكوص إلى الخلف، بارك الله فيهم، داعيًا الله تعالى أن أكون عند حسن ظنهم بي.

والله من وراء القصد

فرج الفخراني

سوهاج - مايو 2021 (رمضان 1442 هجري)

الباب الأول: تعريف الأدب الشعبي

الأدب الشعبيّ وجه من وجوه التراث الشعبي، الذي ينقل بمرآة خاصة مظاهر الحياة الشعبية قديمها وحديثها

ومستقبلها وهو غير قابل للتلف، فالكلام الذي يتفوه به عامة الشعب يبقى طرياً نديا لا يزيده الزمن إلا حياة، وقيمة وأهمية فهو ثابت تتناقله الألسن، وتحفظه الصدور، وتتلمسه الأسماع بوصفه أمانة عزيزة، وإرثاً تسري فيه أرواح الأجداد، وهو الوعاء الذي تستمد منه الشعوب عقيدتها، وتقاليدها، وقيمها الأصيلة، ولغتها، وأفكارها، وممارستها، وأسلوب حياتها.

مفهوم الأدب الشعبيّ

الأدب الشعبى هو الأدب الذى يصدره الشعب، فيعبر عن وجدانه ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية.وقد اقر مجمع اللغة بالقاهرة " المأثورات الشعبية لكلمة فولكلور" وأول من استعمل كلمة فولكلور للدلالةعلى الآثار الشعبية القديمة هو العالم الانجليزى تومذ، وقد صاغ تومذ كلمة فولكلور من كلمتين هما فولكبمعنى الشعب أو الصف من

الناس ، ولور بمعنى الحكمة. إلا أن اللغات العالميةبوجه عام تعبر عنهابالفنون الشعبي

إنّ مفهوم الأدب الشعبي يتمثل بما أنتجه الشعب بأفراده، وجماعاته خلال الأجيال، وفي مختلف المجالات ويعتبر الوثيقة التي يقدم بها الشعب نفسه بنفسه مبرزاً مجموع مكتسباته؛ سواء تلكم التي اكتسبها بتجاربه الخاصة، فكانت بنت ظروفه البيئيّة، أو تلك التي انتقلت إليه نتيجة اتصاله بغيره، فاقتبسها كما هي، أو طوّرها حتى توافق مزاجه، وفطرته، فالأدب الشعبيّ اسمه يدل على أنّه الأدب الموجه إلى عامة الناس، فهو ينطلق من الشعب، ويعود إليه، فيجسد بذلك همومه، ومشاعره، وتطلعاته، وأن أهم ما يميّز الأدب الشعبيّ هو اعتماده على التقاليد الشفوية بحيث يعتمد في ترويجه، وتداوله على «الحكي»، والرواية، وذلك في أماكن خاصة مثل الساحات العمومية، والأسواق، والحفلات الشعبية كالمواسم، والأفراح، والأتراح،

والمسامرات الخاصة، ويرتكز بالخصوص على الصوت في نقله والتعبير عنه.

أنواع الأدب الشعبيّ

إنّ كلّ من يسمع كلمة أدب يتَّجه بفكره مباشرة إلى الأدب الرسميّ، في حين أنّ هذه الكلمة تحمل في طياتها كل ما أنتجه الإنسان من آثار أدبية، سواء منها التي قيلت باللغة الفصحى للشعوب، أو باللغات المحلية العامية الدارجة على الألسن فكلا اللغتين تحمل كل مقومات اللغة الأدبية، والإبداع الأدبي، وعند القيام بعملية بحث، وتمحيص للتراث الأدبي الشعبي نجد أن هناك أنواعاً كثيرة من الفنون الأدبية التي نطقت بها الأفواه ومنها:

المثل الشعبي: الذي يتمثَّل بشكل جملة بلاغية موجزة مُنغَّمة تحمل بين ثناياها حكمة الجماعة، وهدفها تعليمي بالدرجة الأولى، وهو يصدر عن أحد أفراد الجماعة في

وضعية اجتماعية معينة تستدعي ذكر المثل، والنوع الآخر الذي يندرج ضمن أنواع الأدب الشعبي.

القصص الشعبي: وهذا النوع كسائر أنواع الأدب الشعبي لا يُعرف قائله، أو منتجه فهو من إنتاج وإبداع المجتمع، ففي داخل كل الحكايات الشعبية روح الشعب المتمثلة في طريقة عيشه وتفكيره حتى فلسفته في الحياة فضلاً عن الجانب الفني الذي تكشف عنه الحكايات ومن الألوان الأخرى التي جادت بها القريحة الشعبية.

اللغز الشعبي: ويعتبر لوناً من ألوان الأدب التي صمدت في وجه النسيان وبقيت تتداول إلى أن وصلت إلينا، وهي عبارة موجزة تحمل في ثناياها معاني بعيدة لا يدركها إلا الذي يستطيع فك رموزها، وقد يحتوي اللغز على عنصر الفكاهة التي تنجم عن احتوائه على عنصر المفاجأة.

النكته: من الأنواع الأدبية الأخرى التي تبين الوجه المرح للشعوب، وهي نتاج أدبي ليس هدفها الضحك فقط بل لها

أهداف معينة فهي تعالج قضايا مجتمعية سياسية اجتماعية اقتصادية ثقافية فتساهم في إثارة الانتباه إلى قضية معينة لكن بروح مرحة وهي خلاصة تجربة واقعية خرجت من إطارها الصحيح فأصبحت تجربة مضحكة أو تهكمية ساخرة تارة أخرى.

الأغنية الشعبية: وهي من الأنواع الأدبية التي تمثل لب التراث الشعبي وتعتبر من أهم ألوان الأدب الشعبي وأكثره تداولاً ورواجاً وقد لعبت الأغنية الشعبية دوراً كبيراً في تطور الموسيقا وتُعدُّ كنزاً زاخراً بأغنى التركيبات اللحنية والإيقاعية وتشكل جانباً ضخماً من تراثنا الموسيقي التقليدي.

وخلاصة القول: إنَّ الأدب والتراث الشعبي يعتمد على ثقافة حية تعنى به وتقوم بحمله ونقلة من جيل إلى جيل وعندما يهمش في الذاكرة وينسى يفقد بريقه ويتلاشى،

وبتلاشيه يسدل الستار عن أسرار حياة المجتمعات وعاداتها وتقاليدها الموروثة1.

خصائص الأدب الشعبي

هذه المأثورات يجب أن تتصف بالمراقة حتى تكشف لنا عن حياة الأجداد سواء كانت هذه الأصالة تتصل بالموسيقى، أو بأعمال الفخار، أو بأغانى المناسبات، أو نحوها من الفنون الشعبية الأصلية. ثانيا أن تتصف بصفة الحيوية بأن تكون جارية فى الا ستعمال اليومى، فالمأثورات الشعبية الجامدة لا تعد من التراث الشعبى، ثالثا يجب أن تؤخذ الأقوال من افواه قائليها، فينبغى إذن على الذى يريد أن يجمع هذه المأثورات أن يذهب إليهم فى القرى وفى الصحارى والوديان، ويسجل منهم ما يريده، وعندنا فى السودان مجال واسع للباحث فى هذا اللون

[1] (https://ronahi.net/?p=8042

الشعبى، إذن فالنتجه إلى الحقول لندون أغانى الفلاحين والرعاه، ولنصغى إلى أغانى الآبار وحكاوى السمار فى الليالى المقمرة، والخاصية الرابعة أن تكون دراجة الأسلوب، فالشعر الفصيح لا يعد أدبا اللهم إلا إذا انطبقت عليه خصائص الأدب الشعبى كالتحريف والرواية الشفوية والعراقة" كحكاية ألف ليلة وليلة" مثلا وهنالك من يذهب إلى أن ليست الدراجة أو الفصحى هى المعول عليها فى الأدب الشعبى إنما المعول عليه هو بيان روح الشعب وترجمة حياته، ذكر الدكتور عبد الحميد يونس فى صدر كتابه عن "الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى."

ليس بالضرورة أدب لهجات دراجة فان فى الآثار الفصيحة ما يمكن أن يكون شعبيا كما أن فى الآثار المكتوبة باللهجات الدراجة ما لا يستطيع باحث أن يضمه إلى نطاق الأدب الشعبى، وإنما المعول عليه بيان روح

الشعب والترجمة عن حياته وأفكاره وآماله وأحلامه بالاسلوب الذى يعطى لكل هذه الأشياء حقها من التعبير.”

ليس بالضرورة أدب لهجات دراجة فان فى الآثار الفصيحة ما يمكن أن يكون شعبيا كما أن فى الآثار المكتوبة باللهجات الدارجة ما لا يستطيع باحث أن يضمه إلى نطاق الأدب الشعبى، وإنما المعول عليه بيان روح الشعب والترجمة عن حياته وأفكاره وآماله وأحلامه بالأسلوب الذى يعطى لكل هذه الأشياء حقها فى العبير.”

إذن أن دراسة اللهجات الدارجة ليست تعنى التقليد والاتجاه نحو العامية، إنما المقصود من دراستنا لأدة العامة هو استنباط قيم وقوانين تساعدنا على إدراك سيكلوجية المجتمع، ومدى ما يتمتع به من مميزات.

أقوال مما لا شك فيه أن التراث الشعبى من فنون وآداب شعبية يعبر عن الحياة بما فيها من أفراح وأحزان دون

كذب أو رياء ، فهو تراث فكرى لحياة الشعوب لما يتضمنه من قيم روحية ، وفنون أدبية شعبية ، وموسيقى ورقص، ومما يجدر ذكره أن التراث الشعبى فى الاصطلاح العلمى الحديث يشمل القصص الشعبية التى تنتقل من جيل إلى جيل، وهو تارة على هيئة أغاريد أو قصص موسيقية راقصة، هذا الانتاج الفنى الشعبى نسمعه فى الأغانى الشعبية، والأغانى الدينية، وقصص شعراء الربابة، والمداحين نسمعه فى أدب المناحة، وأدب الآبار، والمثل السائر. و الاحاجى وحكاوى الأطفال.

فالادب الشعبى إذن يؤدى إلى وظائف اجتماعية أهمها تكوين وخلق قوالب انفعالية وسلوكية تعين المجتمع على الاحتفاظ بتماسكه، ويقوم بوظيفة التربية، كما أنه يساعد على حل كثير من مشاكلنا الأدبية والفنية.

ونحن لا يمكن أن ننهض بآدابنا ما لم ننقب عن تراثنا الشعبى ، وننتفع بتاريخ الأجداد، أن تراثنا الشعبى جواهر ثمينة تغطيها الرماد فهو فى حاجة ماسة إلى الجمع والتبويب، وأنه بلا شك ثروة مليئة بامكانيات التطور.

إن التاريخ الحقيقى للسودان يكمن فى تراثنا الشعبى، وأن دراسة الشعب أصبحت مادة هامة للكشف عن نفسيته والتوصل إلى معرفة عقليته حتى ندرك المعانى والأهداف والأمانى والآمال التى يتوق إليها الشعب من أجل ذلك أصبحت دراسة الفولكلور مادة هامة تدرس فى الجامعات بل وجدنا من نال درجة الدكتوراه فى هذا اللون الشعبى فى العالم العربى ففى سنة 1957م صدر فى الخرطوم كتاب "الحاردلو شاعر البطانة" للدكتور عبد المجيد عابدين والأستاذ مبارك إبراهيم تناولا فيه حياة الشاعر وأعطيا فكرة ضافية عن الحياة فى البطانة حيث نشأ الشاعر، وقاما

أيضا بشرح النماذج الشعرية، والكلمات الأقليمية العويصة.

وأصدرت الندوة الأدبية بأم درمان الجزء الأول " من روائع الشعر الشعبى" تضمن دراستين للدكتور عبد المجيد عابدين، والأستاذ محمد نور سيد أحمد. كما قام مؤلف هذا الكتاب بوضع الجزء الأول من روائع أدبنا الشعبى فى سنة 1958م وقد تضمن الكتاب نماذج شعرية شعبية. وفى سنة 1958م صدر كتاب " الأدب الشعبى فى جزيرة العرب" للاستاذ عبد الله أمين خميس تحدث فيه الكاتب عن الفنون الدارجة فى شبه الجزيرة. وفى نجد صدر كتاب " الأمثال العامية فى نجد" وقد ضم ألف مثل فى شبه الجزيرة.

وفى مصر كتبت الدكتورة سهير القلماوى رسالة ضافية عن " ألف ليلة وليلة" وقدم الدكتور عبد الحميد يونس رسالته عن " الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى" كما أن الأستاذ رشدى صالح قام بتأليف كتاب " الأدب الشعبى" "وفنون الأدب الشعبى والشعر" "وفنون الأدب الشعبى والنثر."

ما يشترط فى الأدب الشعبى: أولا أن تكون الأصل فيه الراوية الشفوية فالاداب التى دونت ونسبت إلى قائل معين بحيث لا تختلف فيها الأفكار لا تعد أدبا شعبيا، ثانيا أن يعبر عن شخصية الجماعة لا الفرد فالتعبير النابع من فرد معين إنما هو تعبير ذاتى، وعلى هذا الاساس نستطيع أن نطلق على الشعراء الشعبيين الذين تناقلت الأجيال نتاجهم، وأضافت إليه شيئا من أفكارها على مدى الزمن نستطيع أن نطلق عليه أدبا شعبيا كملحمة هو ميروس، وحكايات ألف ليلة وليلة، وكأشعار الحاردلو عندنا فى السودان. وستناول

فى هذه الدراسة الفنون القولية لأن الفنون الشعبية تشمل فنونا عديدة كالأغانى الراقصة والاساطير ، والرسومات القديمة والنقش وما إلى ذلك.

والفنون الشعبية كما حددها خبراء اليونسكو أربعة (1) النحت والتصوير (2) الفنون التطبيقية الشعبية (3)الموسيقى والرقص والتمثيل (4) الأدب والفنون اللفظية الشعبية

الأدب الشعبيfolk literature ، أو التراث الشعبي، فرع مهم من فروع المعرفة الإنسانية ولد في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ليعنى بمظاهر الحضارة لشعب من الشعوب. وبسبب تعدد المعايير التي يُنطلق منها في النظر إلى طبيعته ووظيفته ومجالاته، فإن تعريفاته التي يقع عليها المرء يلفها نوع من الغموض والاضطراب.

وإلى جانب المعايير الثقافية cultural criteria التي تؤكد

أن الفولكلور هو التراث الشفوي oral tradition ليس غير؛ ثمة معايير اجتماعية sociological criteria تُدخل ضمن هذا الحقل المعرفي كل ما ينتمي إلى حياة الطبقات الريفية وثقافتها؛ ومعايير نفسية – اجتماعية psycho – sociological criteriaتنطلق في تعريف مصطلح «شعبي» من معطيات نفسية – اجتماعية، فالحياة الشعبية والثقافة الشعبية

تبعاً لهذه المعايير، توجد دائماً حيث يخضع الإنسان، بوصفه حاملاً للثقافة، في تفكيره أو شعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث؛ والمعايير الإثنولوجية ethnological criteriaالتي ترى أن الفولكلور هو المعرفة التي تنتقل اجتماعياً من الأب إلى الابن، ومن الجار إلى جاره، وتستبعد المعرفة المكتسبة عقلياً، سواء أكانت محصَّلَة بالمجهود الفردي، أم بالمعرفة المنظمة

والموثقة والتي تكتسب داخل المؤسسات الرسمية كالمدارس، والمعاهد، والجامعات، والأكاديميات وما إليها.

وميادين دراسة الفولكلور عديدة أهمها العادات والمعتقدات والمعارف والفنون الشعبية فضلاً عن الثقافة المادية والأدب الشعبي الذي يقع في مكان القلب من هذه الدراسة. فالأدب الشعبي ليس واحداً من أبرز موضوعات الفولكلور، وأكثرها عراقة وحسب، وليس الأكثر حظاً في استقطابه للبحوث والدراسات من غيره من الميادين فقط، بل إن علم الفولكلور كان في مرحلة من مراحل تطوره يقوم أولاً وأخيراً على دراسة الأدب الشعبي كذلك وكثيراً ما يستخدم مصطلح «فولكلور» للإشارة إليه، ويستعمل مرادفاً له. ذلك أن كلمة «lore» تعني المعرفة والمعتقدات التقليدية، والأدب الشعبي بهذا المعنى هو المعرفة والمعتقدات التقليدية للحضارات التي ليس لها لغة مدونة، والتي تتناقل من جيل إلى جيل بالطريقة الشفوية. وهذه

المعرفة، مثلها مثل الأدب المدون، تتألف من أنواع السرد النثري والشعري، والقصائد، والأغاني، والأساطير، والمسرحيات، والطقوس، والألغاز وغيرها. وقد عرفتها الشعوب كلها تقريباً، وهذا أمر طبيعي إذا ما تذكر المرء أن الآداب جميعها كانت شفوية حتى الألف الرابع قبل الميلاد تقريباً، عندما طُوّرت الكتابة في حضارتي مصر وسومر واستخدمت لتسجيل الآداب والمسائل العملية المتصلة بالقانون والتجارة وغيرهما. ومع ذلك فقد وجد إلى جانب هذا السجل المدوّن، نشاط واسع ومهم، قام به أناس غير متعلمين، أو لم يألفوا كثيراً القراءة والكتابة، كانت حصيلته مادة غنية واسعة تُنوقلت شفاهاً، واستجابت لحاجات إنسانية مختلفة تباينت بتباين العصور والشعوب، هي ما يسمى اليوم بالأدب الشعبي .أصول الأدب الشعبي وتطوره

قد يكون من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، الحديث حديثاً متماسكاً عن أصول الأدب الشعبي، أو تطوره، لأن كل مجموعة بشرية، سواء أكانت كبيرة أو صغيرة، تناولت أدبها الشعبي بطريقتها الخاصة. والأدب الشعبي عامة يمثل تاريخاً من التغير الدائم لأنه يقوم على الرواية الشفوية، وبالتالي فإن درجة براعة الراوية، فضلاً عن المؤثرات المادية والاجتماعية، تمارس دوراً مهماً في تطور هذا التقليد الشفوي. وهناك بعد ذلك المتلقي لهذا التقليد الشفوي الذي تكون له عادة اهتماماته وحاجاته وظروفه التي تحفز بوجه أو بآخر عملية إنتاج الأدب الشعبي في أي مجتمع من المجتمعات.

وإضافة إلى تأثير الراوية والمتلقي والظروف الاجتماعية والمادية في الأدب الشعبي، هناك التفاعل المستمر بين الأدبين الشفوي والمدون. فمؤلفو الأدب المدون غالباً ما كانوا يستعيرون منذ العصور الكلاسيكية حكايات

وموتيفات motifsوموضوعات themes وتقنيات من الأدب الشعبي الذي تنامى تأثيره في الأدب المدون بدءاً من عصر النهضة، وبلغ الذروة في الحقبة الرومنسية. ولكن الأدب المدوّن للطبقة العليا أثر بدوره في الأدب الشفوي، بل إن بعضه قد دُمج في التراث الشعبي كما هو الشأن في الرواية الفروسية وقصائد التروبادور الغنائية. وفضلاً عما تقدم فإن البلادات Ballads الشعبية، وقصص الحوريات، والأساطير، ذات أصل متأخر ومستمدة في الغالب من أدب الطبقة العليا، على الرغم من أن رأياً كهذا ربما لا يروق الرومنسيين المؤمنين بعراقة الأدب الشعبي على حد تعبير رينيه ويليك.

ومع أن أجهزة الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة، فضلاً عن الكتاب، قد حلّت محل الأدب الشعبي في تلبيتها كثيراً من الحاجات الاجتماعية والثقافية والنفسية والتربوية التي كان يلبيها، فإن من المؤكد أن السينما والتلفزيون في

العصر الحديث قد أسهما في تقديم الأدب الشعبي لمختلف طبقات المجتمع وفي نشره بينها. ولكن ليس بوسع المرء أن يُغفل في هذا السياق ما يمكن أن يكون قد خضع له الأدب الشعبي من الأعراف والقوانين والمقاييس والمعايير السائدة في الأدب المدون. ومع ذلك فما زال للأدب الشعبي مكانته لدى المسنين في مختلف المجتمعات، ولدى المهاجرين، وأفراد الأقليات التي تستخدمه للحفاظ على هويتها الثقافية المميزة، ينقله الأجداد والآباء للأبناء الذين يقومون بنقله وحفظه كما يفعل القصاصون تماماً. وسيبقى الأدب الشعبي، فيما يبدو، وسيلة التعبير الأدبية الأكثر أُلفةً وقرباً من النفس لغير المتعلمين في مختلف الأماكن والعصور.

خصائص آخرى للأدب الشعبي

ربما كان من أهم خصائص الأدب الشعبي أنه أدب شفوي، فهو معني بالحديث والغناء والسماع، ويعتمد على ثقافة حية تعنى به وتقوم بحمله ونقله من جيل إلى جيل، وعندما يضيع من الذاكرة يفقد تماماً، على نقيض الأدب المدون الذي يسهل حفظه ونقله وتذوق كل جوانبه فيما بعد على اختلاف العصور والأمكنة.

والمتحدث أو المغني أو الراوي شخص يحمل تراثاً تعلّمه من آخرين، وينقله إلى جمهور حي ربما سمعه من غيره أكثر من مرة، ولذلك فإنه مقيد بهذا الجمهور، وملتزم توقعاته إلى حد بعيد، وهو لذلك يكرر مادته ما دامت تروق الجمهور على الرغم من اختلاف الزمان والمكان. ومع أن أي شخص يمكن أن يقوم بهذا الدور، فإن بعض المجتمعات تسنده إلى فئة خاصة منها تنقله بمهارة عالية وتُجزى على نقلها هذا بصور شتى. لربما يفخر بعض أفراد هذه الفئة من النَقَلة أو رواة الأدب الشعبي بدقتهم

الشديدة في النقل، ولربما يملك بعضهم ذاكرة قوية حقاً، كما أن هناك من يتعامل مع مادته تعامل المحترف، ولكن تقليد الأدب الشعبي يبقى تقليداً يعتمد على الذاكرة، وهذه نقطة ضعف بيّنة فيه بسبب النسيان أو الإضافات أو الاستبدالات المقصودة وغير المقصودة التي يتعرض لها، مما يجعل مادته دائماً في طور التشكل الذي لا يكاد ينتهي، فهي لا تستقر على شكل محدد، ولاسيما أن الرواة أنفسهم ربما يفكرون في إدخال ما يعتقدون أنه تحسينات على المادة المنقولة. وما دامت هذه التحسينات تظفر باستحسان المتلقي فليس ثمة ما يمنع من قبولها وانتشارها ومن ثمَّ نقلها إلى الأجيال الأخرى في أشكالها المعدَّلة. ولكن المرء من ناحية أخرى ينبغي أن يشير إلى أن بعض المغنين، أو الشعراء الجوالين، قد يطورون تقنيات خاصة في أدائهم لمادتهم الملحمية أو حكاياتهم البطولية، وربما يصاحبها عزف خاص على آلات معينة، مما يساعد على خلق

أشكال فنية تُقَدِّم حوافز فعالةً على حفظها ونقلها من جيل إلى آخر بأمانة ودقة تسموان نحو الكمال باستمرار. وثمة كذلك تقاليد شفوية تؤدى على نحو شعائري بدقة فائقة يحرص عليها الراوي أو الناقل والمتلقي لاعتقادهما بأن تأثيرها منوط بهذه الدقة، وإيمانهما بها إيماناً غيبياً.

ولكن شفوية الأدب الشعبي التي تميزه من الأدب المدون لا تعني انقطاعه التام عن غيره من النشاطات الإنسانية الأخرى بما فيها الأدب المدون نفسه الذي يشترك معه في كثير من الأجناس والتقنيات والأشكال الإنشائية فضلاً عن الموضوعات. ومع ذلك فإن صلته الأقوى هي صلته بالتراث الشعبي، فهو جزء لا يتجزأ من هذا التراث الذي يشمل فيما يشمله العادات والمعتقدات ومظاهر السلوك الشعائري، وأنواع الرقص والموسيقى الشعبية[ر]، ومظاهر أخرى من الثقافة الشفوية. وهذه جميعاً تدرس ضمن حقل معرفي محدد بات يشار إليه اليوم بالإثنولوجية

ethnology) علم دراسة الإنسان بوصفه كائناً ثقافياً، أو الدراسة المقارنة للثقافة، أو ذلك القسم من الأنثربولوجية المختص بتحليل المادة الثقافية وتفسيرها تفسيراً منهجياً) ولكنها تظل من شأن دارس التراث الشعبي أو المتخصص بالفولكلور.folklorist

وفضلاً عن صلة الأدب الشعبي بالتراث الشعبي هناك علاقته بالأساطير، وهو أمر تؤكده دلائل وفيرة في مختلف الثقافات القديمة كاليونانية والهندية، وثقافة وادي الرافدين ووادي النيل، والثقافة الهندية – الأمريكية، والإيرلندية.

وأكثر من هذا فإن الأساطير غالباً ما ينظر إليها على أنها جزء من الأدب الشعبي. ولاشك أن نَقَلَة هذا الأدب يمارسون تأثيراً مهماً في التحولات التي تطرأ عليها من خلال عملية النقل والرواية ذاتها.

تقنيات الأدب الشعبي الأدب الشعبي أدب شفوي يعتمد بقاؤه على استمراره حياً في أذهان الناس، وهو لذلك معنيّ دائماً

بمساعدة الذاكرة الإنسانية على حفظه بتقنيات مختلفة من أهمها مايلي:

التكرار: وهو لا يقتصر على الأغنية الشعبية، بل يشمل الخرافة والحكاية اللتين كثيراً ما يتكرر المشهد فيهما من دون تغيير، أو ربما مع تغيير طفيف. فعلى سبيل المثال كثيراً ما توصف مواجهات البطل المتتابعة لأعدائه وخصومه على نحو متشابه يتنامى إلى ذروة تُحل في تغلب البطل عليهم وانتصار ما يمثله عند شعبه من قيم ومثل ومبادئ. وغالباً ما تساعد هذه المقاطع منشد الخرافة أو الراوي أو المغني على التوسع في عرضه وفق ما يرغب.

استخدام الصيغ التعبيرية الجاهزة: من أمثال «كان يا ما كان» أو «عاشوا في سبات ونبات وخلفوا الصبيان والبنات» وغيرهما، لأنها تشكل مرتكزات للتواصل ما بين الراوي والمتلقي.

الارتجال مع الاحتفاظ بالبنى العامة للمادة المنقولة: إذ يجتمع، على سبيل المثال، نمط سردي أساسي وحرية للمادة المسرودة ضمن حدود التقاليد المرعية. وربما كان هذا وراء التشابه في البنية العامة لكثير من الحكايات الشعبية في عدد كبير من التقاليد الشفوية.

استخدام التفاصيل الواقعية المستمدة من البيئة الخاصة بالراوي أو المتلقي: مما يساعد خيال هذا الأخير على استيعاب عالم الخرافة أو الحكاية الشعبية، ويضفي على هذا العالم مصداقية مرغوباً فيها. وربما يسهم في تعليق الحدث أو السمو به على الرغم من كونه عادياً. ولكن ذلك لا يلغي بالطبع حقيقة أن جلّ الأدب الشعبي تخييل fiction وأن معظم ما يضمه من حوادث غير واقعي.

الحفز: والحفز motivation هو ربط الحوادث المسرودة بعُقد محكمة البناء تسوغ تتابعها على نحو معين، وهو

شرط مهم لشعور التوحد مع شخصيات الحكاية الشعبية أو الخرافة الذي يراد له أن يغرس في نفس المتلقي، إلا أنه أحياناً يُتَجاوز من دون كبير تأثير في بعض الأشكال التعبيرية كالخرافة في بعض التقاليد الشفوي مقومات الأدب الشعبي لا شك ان اللغة بل واللغة العامية على وجه الخصوص، مما يميز الادب الشعبي، وليس هناك شيء اكثر توقعا من ان نجد ان ادب الشعب تتم صياغته وتداوله بلغة الشعب، الا وهي اللغة العامية ولكن ليست اللغة هي المرتكز الاساس، كما ان لغة التخاطب العامية بين بعض القبائل العربية تقارب اللغة الفصحى فاذا نظرنا حولنا في الوطن العربي وجدنا من بين الشعراء المعاصرين من جعل العامية قالبا لشعره، وبعض هؤلاء يكتبون شعرا حضريا ينم عن مزاج متفرد وتجربة شخصية الا انه مكتوب بلغة عامية، ومثل هذا الشعر يشترك مع الادب الشعبي في لغته، ولكنه يختلف عنه في بقية المقومات

واصحاب هذا الشعر يدخلون تحت لواء شعراء العامية، والفرق شاسع بين شعراء العامية والشعراء الشعبيين.

ولكن قد نجد من بين شعراء العامية من يكتب شعرا عامي اللغة، شعبي المضمون، يعبر عن تجربة جماعية، فهذا النوع من الشعر وهذا الضرب من الشعراء قريب من الشعر الشعبي ومع ذلك يجب التمييز بين الاثنين، اللهم الا اذا اتفق النوعان من الشعر والشعراء في المقومات الاخرى للادب الشعبي من هنا يتضح ان اللغة بالرغم من اهميتها ليست الا عاملا واحدا بين مقومات الادب الشعبي.

التداول الشفاهي من اهم خصائص الادب الشعبي ان يشيع بين الناس وتتداوله الجماعة وتتناقله شفاهة من شخص لاخر، واحيانا من جيل لاخر، والتداول يضفي على الادب الشعبي بل على التراث الشعبي قاطبة، روحه وطبيعته المميزة، فعندما تتناول المجموعة العمل الادبي يتعرض للتحوير والتبديل عبر رحلة الزمان والمكان وتبث فيه

بعضا من خصائصها فتلمس فيه الروح الجماعية والمضمون التقليدي، اما بالنسبة لصفة الشفهية وما يتصل بها من انتقال النصوص الادبية عن طريق الرواية فهي ايضا من اهم مقومات الادب الشعبي وكذلك يجب الاحتراز هنا ايضا، وينبغي الا نركز على شفهية النص دون غيرها، فهي ليست العامل الوحيد في تحديد الادب الشعبي، بالرغم مما ذهب اليه الفولوكلوريون في ارائهم ان الادب القولي الذي يكثر وينتشر وسط الجماعات غير الملمة بالكتابة هو في المقام الاول ادب شفهي ويختلف كثيرا عن الادب الشعبي في مضمونه وبنيته، فعلى سبيل المثال نجد في افريقيا وفي غيرها كذلك اشعاراً شفهية تدور حول شخصيات واحداث عابرة لا ترتبط ارتباطا وثيقا بالشعب، وبالتالي لا تتغلغل في نفوس افراده وتصبح جزءا من تراثهم فمثل هذا الشعر يعتبر ادبا قوليا يقترب او يبتعد عن الادب الشعبي حسب اتفاقه او اختلافه معه في

المقومات الاخرى، فالكتابة والتعقيد لا يؤثران هذا التأثير المباشر في مكانة النص من حيث وضعه ضمن الادب الشعبي فحقيقة ان نصوصا معينة لم تكتب بل ظلت في هيكلها الشفهي لا يحتم علينا وصفها بالشعبية ووضع ديباجة الادب الشعبي عليها، وكذلك تقييد النصوص الشعبية بالكتابة، لا يعني بالضرورة حرمانها من صفة الشعبية التي اكتسبتها منذ زمن بعيد او اخراجها من زمرة الادب الشعبي فالف ليلة وليلة قيدت بالكتابة وطبعت وترجمت لعدة لغات ولكنها بالرغم من كل ذلك احتفظت بمكانتها في عالم الادب الشعبي.

مجهولية المؤلف مجهولية المؤلف احدى نتائج عملية التداول وتبني المجموعة للادب الشعبي، وهناك شيء بديهي للغاية هو ان لكل نص شعبي او غير شعبي مؤلفا، وقد يحدث كثيرا ان تنصهر شخصية المؤلف الفرد في الشخصية الجماعية وفي المزاج الشعبي وبعد فترة نجهل

المؤلف الاصلي للنص الشعبي نتيجة لهذه العملية وعليه تصبح مجهولية المؤلف من مقومات الادب الشعبي ولكنها لا تنطبق بالضرورة على كل بنود الادب الشعبي، فيندر ان لم يكن مستحيلا ان نجد من بين القصص الشعبي ما يرتبط بمؤلفين معينين او حتى ينسب اليهم، ولكن هناك بعض الانماط الادبية التي تنسب لمؤلفين بعينهم، وحتى كتب الامثال العربية نجدها تنسب بعض الامثال لمؤلفين محددين، وهناك العديد من الاشعار الشعبية التي تنسب لمؤلفين باعينهم .البنية والأسلوب الفني

الفن والابداع من الدعائم الرئيسة للادب الشعبي فقد يصاغ نص معين باللغة العامية وتتوفر لذلك النص صفة الشفهية والتداول ومجهولية المؤلف بالاضافة للمحتوى الثقافي المرتبط بالادب الشعبي، ولكن بالرغم من كل ذلك لا تستحسنه او تتبناه المجموعة، وبالتالي لا يصبح ادبا شعبيا وذلك لفقدانه لأهم مقومات الادب الشعبي او الادب عامة،

الا وهو الاسلوب الفني، الذي يفرق بين الكلام العادي والادب، فبنية واسلوب القصة الشعبية مثلا يضيفان عليها نسيجا مميزا يفرق بينهما وبين الروايات الشفهية التي تندرج تحت باب الادب القولي.فاذا نظرنا في القصة الشعبية نجد ان لها بنية خاصة، فهي تبدأ بصيغة لغوية معروفة يتناول بعدها القاص الراوي احداث قصته في نسق محدد وباسلوب متميز يستعمل فيه التكرار من حين لاخر، كما يعمد الى تقسيم قصته الى وحدات بنيوية، وبالاضافة الى ذلك يستعمل الوسائل اللغوية والفنية المختلفة من محاكاة وتفخيم للالفاظ وتحكم في الصوت يلجأ مرة اخرى لاستعمال صيغ لغوية معروفة يختم بها قصته بالصورة نفسها التي افتتحها بها. كل هذه الجوانب المرتبطة ببنية واسلوب القصة يعتمد في المقام الاول على المقدرة الخاصة والملكة الفنية للقاص الراوي، كما تعتمد على مدى استيعابه للمعطيات الفنية المتاحة في تراث

مجموعته. وبالصورة نفسها نجد ان المثل الشعبي يختص بتركيب خاص به، وكذلك الالغاز والملاحم وخلافها، اذن فالبنية والاسلوب من المقومات الرئيسة للادب الشعبي بل هي من اهم المقومات وذلك لان محتوى الادب الشعبي يتغير من جماعة لاخرى واحيانا من فرد لاخر، بينما يبقى الشكل العام لبنية الادب الشعبي ثابتا .

المحتوى الثقافي المحتوى الثقافي للادب الشعبي لمجموعة من الصق العناصر ببيئه وتاريخ هذه المجموعة واغلب هذا المحتوى يختلف من مجموعة لاخرى ويتغير من زمان لاخر، الا ان الدراسات قد دلت على ان هناك تراثا تقليديا عالميا يدخل في تكوين المحتوى الثقافي للادب الشعبي اينما كان. نجد في الادب الشعبي شخصيات اسطورية او خرافية او فكاهية تلعب ادوارا معينة وترتبط باحداث معينة في سياق اجتماعي متشابه، نجد ذلك في شتى بقاع العالم، وفي بعض الاحيان نجد طرزا قصصية

محددة، تنتشر في اماكن مختلفة في افريقيا واوروبا واميركا والوطن العربي، واحيانا نجد عناصر شعبية صغيرة ومبعثرة، بمعنى انها لم تحبك في شكل منتظم، ترتبط باحداث وممارسات واشخاص واجواء كونية واجتماعية وتصلح مادة للادب الشعبي في شتى بقاع العالم، كل هذه العناصر تشكل تراثا شعبيا عالميا ينتفع به الشاعر والقاص الشعبي، ويستفيد منه في نسيج اشعاره وقصصه، غير ان طريقه الاختيار والنسيج تتم وفقا لمزاج الشاعر والاديب الشعبي وعلى هدي التكوين التاريخي والنفسي والبيئي لمجتمعه، وبالاضافة لهذه الصياغة المتميزة التي تنهل من المورد العام، هناك تراث محلي او قومي موردا وقلبا وغالبا قد يستمد وينتشر هذا التراث فيغزو المورد العالمي، وقد يبقى في اطاره القومي او حتى في دائرته المحلية.تلك المقومات هي التي تحدد مفهوم الادب الشعبي ليست واحدة منها فقط، ولكن مجملها او

اغلبها في اقل تقدير كما ان بعضا منها تدخل في تحديد مفهوم الادب العامي والادب القومي حيثما تنظر اليها منفردة، لذلك لابد من النظر اليها مجتمعة، هذه المقومات تساعد في تحديد مفهوم الادب الشعبي بشكل عام العربي منه وغير العربي

https://www.google.com.sa/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCIQFjABahUKEwj11tz71YPJAhUmi3IKHdVwDEU&url=http%3A%2F%2Fvb.arabsgate.com%2Fshowthread.php%3Ft%3D534440&usg=AFQjCNEx_aVof8TYsX091P4CzPif2SQiiw

تتعدد قراءات النص الأدبشعبي الواحد وفق الاتجاه البحثي الذي يُنتخب من بين اتجاهات متعددة معروفة لدى الباحث في الأدب الشعبي، إلا أن فريرا ذهب – وأوافقه- إلى أن انتخاب منهج ما متعلق بشكل كبير بالخبرات البحثية التي يعتمد عليها الباحث، وعليه يوجه هذا الأخير دراسته

للنص، فالباحث اللغوي يقدم دراسة لنص أدبشعبي ما، تختلف عما يقدمه الباحث في الفولكلور أو الانثروبولوجيا أو علم النفس، فحقيقة الأمر فإن أدوات المناهج البحثية المستخدمة في كل مجال من هذه المجالات تعكس بشكل كبير اهتمامات الباحث وقدراته التي تمكنه من الوقوف على مكونات القصة الشعبية باعتبارها تحمل بعدًا ثقافيًا، ومن ثَمَّ يطوِّف بنا – في النص – مقدمًا طروحًا منهجية أخرى (פרירה , פראנק אלוואראז 1985: 58)

الباب الثاني: مدارس دراسة الأدب الشعبي وتطبيقاتها

أولًا: المدرسة التاريخية الجغرافية

بداية لا يمكن تجاهل العلاقة الواضحة بين ازدهار المدرسة التاريخية الجغرافية في دراسة الفولكلور في أوروبا وبين دراسات فقه اللغة (الدراسات الفيلولوجية) التي برزت في

القرن التاسع عشر الميلادي، وكأن هذه الدراسات فتحت الباب أمام الباحثين في الفولكلور للوقوف على علاقات فوق لغوية يمكن عن طريقها لعب دور في تحليل الحقول الفولكلورية بشكل عام، ليس فقط الأدب الشعبي (שטיין, דינה, 1998: 25)، ولا عجب في أن يقوم الأخوان اللغويان الألمانيان جريم (يعقوب وفيلهلم) (1786 – 1859) بجمع وتسجيل قصص شعبية بشكل قريب للغاية مما سمعوه من الرواة حينها، وعلى ذلك كانت هذه المدرسة هي أحد مناهج الأدب الشعبي المبكرة، الهادف إلى إعادة بناء وجمع وتأريخ الشكل الأولي لحكاية ما، من خلال المقارنات بين الصيغ المتاحة للحكاية الواحدة، باحثين بذلك عن الصيغة الأصل التي يؤمنون أنها الصيغة الأفضل على الإطلاق، ويؤمنون أن ما أصاب هذه الصيغة من تغيرات هو ما أدى إلى تردِّي تلك الصيغة الأصل، لقد كان الأخوان جريم هما أول من عمل في مثل هذا النوع

من الدراسات، فقد جمعا صيغ متعددة للقصص الشعبي، وأقاموا مقارنات بين تلك الصيغ، محاولين الوصول إلى الصيغة الأكثر اكتمالاً وفقاً لوجهة نظرهم، فقد اهتما بمحاولة إعادة الملحمة المشهورة (الكاليفالا) وهي قصة أفعال الأبطال الميثولوجيين في فنلندا – وذلك بهدف الوصول إلى الصيغة الأكثر قِدماً لهذه الملحمة، وعندهما كانت القصص حتى ذلك الحين موجودة في أشكال قصصية وشعرية مقفاة تم تناقلها شفاهة من جيل إلى جيل، ومن هنا ندرك المقصود بكلمة تاريخية – باعتبار أنها مدرسة ترغب في بحث تاريخ قصة ما، كيف تم روي هذه القصة في العصور الوسطى، وكيف تم حكيها في العصور القديمة، وكيف تم حكيها في العصر الحديث، والمقصود بكلمة جغرافية – كيف انتشرت الصيغ المختلفة لقصة ما في أماكن مختلفة، وما هي الصيغ المختلفة في نطاق جغرافي معين، وقد رسم الباحثون بعض الخرائط التي

توضح انتشار قصة ما (وقد ادعى هؤلاء الباحثون أن قصص الأخوين جريم في معظمها ذات أصول هندية، وقد وصلت تلك القصص إلى أوربا عن طريق التجار والنازحين) وفي حقيقة الأمر فإن هذا الإدعاء لا يمكن تأيده أو دحضه، ومن ثم أخذ رواد هذه المدرسة يرسمون، لهذه الحكاية أو تلك، طريق انتشارها وتوزعها في أنحاء العالم، وقد عرض دير لاين Friedrich Von der Leyn رأي بنفي الذي ذهب إلى أن الموطن الأصلي "للحكايات الخرافية" (فيما عدا الفابولا التي اتخذت من بلاد الإغريق موطنًا لها) هو بلاد الهند، فهذه الحكايات كانت في الأصل حكايات بوذية تحكى لأغراض تعليمية، ثم انتشرت في أوربا في شكل روايات مدونة قبل كل شيء، إما بواسطة العرب عن طريق البيزنطيين، وإما في شكل روايات شفوية مباشرة عن طريق المغول وشعوب شرق أوربا، وربما اتخذت في قص "بوكاشيو" وحكايات "سترابارولا"

الخرافية في أوربا مستقرًا لها (فون دير لاين، فريدرش، و إبراهيم، نبيلة (مترج)، 1965: 32) وقد أحرز هذا المنهج تقدمًا، خاصة من الناحية التقنية الخالصة، حيث اهتم بمسح وتنظيم الحكايات وصورها المتنوعة، معتمدًا في ذلك على أداتين هما التايب والموتيف، وهما الأداتان اللتان تجاوزت فائدتهما المنظور الضيق لتتبع أصل حكاية ما (الجوهري، محمد (محرر)، 2012: 192 – 193) (سوكولوف، يوري وشعرواي، حلمي (مترجم)، 2000: 46 – 47)

ويعد كارل كرونه مؤسس هذه المدرسة، وخلفه أنتى آرني، ويقوم هذا المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للطراز الواحد قدر الإمكان، سواء كان مصدر هذه الروايات نصوص مدونة أو مروية، وعند تحصل الباحث على قدر من الروايات المختلفة للطراز الواحد – يمكنه، حينها عن طريق المقارنة بين الروايات، واعتمادًا على بعض القرائن الزمانية والمكانية أن يحدد نشأة هذا النمط

زمانيًا ومكانيًا، وعليه، بعد ذلك، أن يتتبع مساره راصدًا ما يعتري جزيئاته من تغيير، وقد نشأ هذا المنهج في فيلندا وأُطلق عليه المدرسة الفيلندية المقارنة، فحين جُمعت صيغ عديدة للملحمة الفيلندية الشهيرة – كاليفالا – حفز ذلك، الباحثون الفيلنديون لرسم خرائط يتتبعون فيها حركية انتقال هذه الملحمة على مدار التاريخ في مناطق جغرافية متنوعة، حتى باتت لديهم– حتى الآن - خريطة مُتصورة لحركة تجوال هذه الملحمة (إبراهيم، نبيلة، 1994: 154) ، وقد رسَّخ هذا المنهج مبادىء البحث المقارن للقصص الشعبي، من خلال كتابة التفاصيل الدقيقة للقصة الشعبية وتتبع حياة كل قصة، فضلًا عن كتابة الصيغ العديدة لكل قصة والتي تعد كل صيغة شاهدة على المجتمع الذي نشأت فيه.

لقد سيطرت هذه المدرسة منذ خمسينيات القرن الماضي ومازالت– من خلال أداتيها الطراز والجزيء تحديدًا

باعتبارهما أداتي قياس لمقارنة الروايات المختلفة للقصص الشعبي- على اتجاهات البحث في الأدب الشعبي، كما أنها قدمت خدمات بالغة لطرق ومجالات جمع القصص الشعبي بشكل عام وفي إسرائيل على وجه الخصوص، حيث اتضح أهمية هاتين الأداتين في جمع وتسجيل وتصنيف القصص الشعبي في أرشيف القصص الشعبي الإسرائيلي، إلا أن قدرات هذه المدرسة في مجال التفسير والتحليل باتت محدودة عندما حال الاعتماد عليها دون غيرها من مناهج التحليل وأدواته

لقد تلخصت أهداف هذه المدرسة فيما يلي (בן-עמוס, דן, 1975: 1(הערה 3):

1-إعادة الشكل الأول للعمل الإبداعي الشعبي اعتمادًا على الصيغ المتاحة لهذا العمل.

2-كشف المكان الذي تخلق فيه العمل الإبداعي الشعبي وكذا زمن تخلقه وتشكله.

3-إعادة مسيرة الإنتشار الجغرافي لقصة ما أو قصيدة ما.

ثانيًا: المدرسة المقارنة

تقوم وظيفة هذه المدرسة بشكل عام على المنهج المقارن بهدف تنظيم وترتيب الصيغ العديدة التي تظهر بها القصة الشعبية في الثقافات المختلفة، ويتم من خلال هذا المنهج تتبع مسار ترحال هذه الصيغ للقصة الواحدة بين الثقافات مع الوقوف على تطوراتها، أو بمعنى آخر وضع مخطط لتطور القصة، أي أننا أمام وصف تقني ومجرد للواقع القصصي (Dorson, 1972: 7-25) وفي الأساس تقوم مبادىء هذه المدرسة على المدرسة التاريخية الجغرافية، غير أنها طورت من فوائد أداتي الجزيء Motif والطراز Type اللذين هما مفهومان أساسيان من وحدات البحث

والتحليل في ميادين المأثور الشعبي، وخاصة القصصي، فكلاهما أداتا قياس للمقارنة بين القصص الشعبي، ويبدو أننا في العالم العربي في حاجة إلى توحيد مصطلحات أدوات البحث في الأدب الشعبي، وعليه فقد سرت على خطى العلامة حسن الشامي في استخدام المقابلات العربية المستخدمة عند الشامي لمصطلحي Type – Motif، وذلك لتوحيد استخدام المقابلات العربية اسهامًا في إرساء قواعد الدراسة في ميادين المأثور الشعبي على مسميات محددة لمصطلحات الدراسة الأدبشعبية (الشامي، حسن، 1988: 77 – 109) (الشامي، حسن، 2010: 124 – 205) (الشامي، حسن، 2015: 77 – 93)، وخاصة تعدد مقابلاتها لدى بعض الباحثين، بل واستعمالهم نقحرة المصطلح الأجنبي في دراساتهم (الفخراني، فرج قدري، 2002)

1/ الطراز Type:

هو وحدة قصصية قد تكون موتيفًا واحدًا أو أكثر، ويعرفه طُمسُن على أنه حكاية تقليدية ذات وجود مستقل، وقد تأكد – من خلال فهرست الطرز Types لأنتي آرني وستث طُمسُن – التشابه الكبير بين طرز القصص الشعبي على مستوى العالم، كما تأكد مرونتها في التَوَظَّف في صيغ قصصية متنوعة (إبراهيم، نبيلة، 1994: 155) ، ويصف الشامي فهرست الطرز بأنه نسق مفتوح بشكل جزئي يسمح بإضافات محدودة على غير النسق الموتيفي، الذي هو نسق مفتوح بشكل كلي – كما سيرد - ويمكن تحديد الطراز القصصي وفقًا لما يلي (الشامي، حسن، 2015):

أ)سلسة الموتيفات التي تكون الحبكة القصصية، بمعنى القواسم المشتركة لقصة شعبية ما على رغم تعدد صيغ هذه القصة.

ب)هيكل الحبكة القصصية دون عبارات وصفية أو وبلا إشارات رمزية.

مثال: هيكل الحبكة في قصة سندريلا مكون من (فتاة تُطارد – مساعدة عجائبية – مساعدة من أمير – اختبار كشف الهوية – زواج)

ويعد فهرست الطرز من أهم التصنيفات التي حظيت بشهرة واسعة، وعنوانه الأصلي هو Verzeichenis der Maerchentypen والذي قام بترجمته وتوسعته ستيث طُمسن حاويًا في طبعته الانجليزية الصادرة عام 1981م عدد 2411 طرازًا قصصيًا (Aarne, Antti,and Thonson, Stith, 1981) مندرجة تحت 46 عنوانًا رئيسًا، وفق ما دونه دوف نوي في ترجمته العبرية للمداخل الرئيسة لمختصر فهرست طرز الحكايات الشعبية

(תקציר המפתח לטיפוסי המעשיות) والذي جعلها سبعة مداخل على النحو التالي (נוי, דוב, 1958: 1 – 9)

2/ 2 الجزيء Motif:

لقد تعدد ورود كلمة "موتيف" ونستخدم التسمية جزيء كمقابل في الثقافة العربية، واصطلاحيًا تدل الكلمة- بشكل عام- على الفكرة الرئيسية في عمل فني ، والمصطلح يعني في الأدب والموسيقى الفكرة الأساسية والعنصر الرئيسي في أي عمل أدبي أو موسيقي وهو أيضًا فكرة رئيسة دافعة من خلالها يقوم العمل الفني (פינס, דן וקפאי, מלון לועזי)، وقد كان المصطلح "جزيء" محل خلاف بين القائمين منذ زمن بعيد (إبراهيم، نبيلة، 1973: 11) إلا أننا نعني به في الموروث الشعبي، أصغر عنصر روائي له القدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان كجزء من الموروث في ثقافة معينة، وتعتمد هذه الصفة على الاستمرارية وقدرة أفراد المجتمع على حفظ هذه المادة

الثقافية على مر الزمان (سرحان، نمر، 1988: 27)، وزيادة في التوضيح فإن الجزيء هو وحدة أصغر من الحكاية الواحدة المتكاملة، وهو أصغر عنصر في القصة الشعبية قابل للاستمرارية، وهو الجزء المتكرر والمستمر الحامل لمعنى أو قيمة ثقافية، والذي يدخل في تكوين الشكل أو المحتوى لمختلف أنواع الإنتاج الثقافي، ويعتبره مرسي بأنه أصغر وحدة في المضمون الروائي، فيمكن أن يكون حيوانًا خرافيًا، أو حادثة مثل الهروب السحري المليء بالعوائق، حيث يلقي الهاربون خلفهم أشياء تتحول عن طريق السحر إلى عوائق أمام من يتعقبهم(مرسي، أحمد على، 1995: 179) وعلى المستوى الفولكلوري فيمكننا أن نجد الموتيف مثلاً في وحدة التطريز المتكرر في الزي الشعبي أو أصغر وحدة متكررة في رسوم الوشم أو زخارف أطباق القش، أوالجداريات (سرحان، نمر، 1988، 27)ونظرًا لأن الجزيء لديه حرية التحرك

ومرونة الانتقال فهو ليس مرتبط بأي نوع أدبي معين، حيث بمقدوره الدخول إلى العديد من الهيئات أو الكيانات الأدبية (Liithi, Max, 1981: 18 – 32) ولأن الجزيء عنصر متحرك وحر فليس من الضروري أن نتطلع إلى أي الأنواع أو أي الثقافات ينتمي هذا الموتيف أو ذاك في الأصل، لأن ذلك أحد متطلبات الدراسات المقارنة، التي تتعيش على التصنيفات العالمية للآداب الشعبية وتقوم عليها ولا تقوم بها.

ثالثًا: مدرسة الملائمة الثقافية

تتناول هذه المدرسة أشكال تلاؤم الموروث مع البيئة الثقافية، ويعد هونكو من أهم أتباع هذه المدرسة، حيث تقوم دراسات القصص الشعبي، على اختلاف أنواعه، وباعتباره جزءا من الثقافة التي تفرزه - منطلقة في ذلك على توجهات كالدراسة اللغوية للنص، والتحليل الشكلي

للقصة الشعبية، ودراسة الدلالة الرمزية للمضمون، وبحث الوظائف الإجتماعية التي تحتوي عليها القصة الشعبية، مع دراسة الخلفية التاريخية لهذه القصص أو الدلالة التاريخية لها (פרירה , פראנק אלוואר 1985: 58) وهي دراسات في الغالب تعتني بالأسلوب، والتحليل الشكلي فعلى خلاف النمط والموتيف في المدرسة المقارنة، اهتم هونكو – الباحث الفيلندي الذي ينتمي لهذه المدرسة – بدراسة كيفية تلاؤم موروث شعبي للبيئات الثقافية المختلفة، ودرس أربع حالات حول كيفية ترحال قصة شعبية تعود إلى أصل محدد وانتقالها إلى ثقافة أخرى، وقد دشن هونوكو مصطلحه المهم وهو الأويكوتيب אויקוטיפ وعنده هو مسيرة ملائمة وموائمة رواية عالمية لرواية محلية وهي موائمة جغرافية عندما يحدث تغيير البلد وموائمة اجتماعية عندما يحدث تغيير لمجتمع الحكي، وتكون هذه المسيرة هي الشرط الذي يسمح بمواصلة الرواية حيويتها

واستمرار بقائها، والمقصود كيفية تلاؤم القصة الشعبية لموروث محلي ما، أي متى يمكننا القول أن قصة شعبية ما هي قصة يهودية أو مغربية أو مصرية وهكذا، وأنها ليست قصة عالمية ولكنها قصة تنتمي لثقافة بعينها؟؟

وكانت إجابة هونكو بوجود أربعة أشكال تبين تلاؤم قصة عالمية لمحيط جغرافي معين وهي:

1-<u>التلاؤم البيئي</u>، ويطلق عليه كذلك مورفولوجيا البيئة المحيطة: وهو تغيير في وصف البيئة المحيطة وذلك حينما لا يمكن للقصة الأصلية التلاؤم الجغرافي للمكان الذي انتقلت إليه، فلا يستقيم سياق القصة حين نستبدل الصحراء بالغابة، بسبب تشكل علاقة ما في الحكي بالمكان، فالقصة التي تُحكى في اليمن عن رجل ثلجي يؤدي خدمات للمارة هي قصة ليست ذات أصل يمني، وفي هذا الشكل من التلائم يغير الراوي التراكيب

الشكلية المرتبطة بالطبيعة (أسماء الأماكن – الحيوانات – النباتات – وغيرها) بحيث يجعلها موائمة للمحيط أو البيئة القريبة التي انتقلت إليها الرواية، وجميعها تكون تراكيب وعناصر معروفة لجماعة المستمعين (وهذه التغييرات لا تحدث بالضرورة عند انتقال الحكاية الخرافية Fairy Tale باعتبارها نوع أدبي غير مقيد بزمان أو مكان، فوق زمكانية)، ويرى هونكو يعيب الأمانة التاريخية للقصة، وعنده فإنه من المهم أن يحافظ المجتمع على خصائص روي النوع الأدبشعبي أكثر من أهمية حفاظه على الأمانة التاريخية للنوع الأدبشعبي.

وقد عدد هونكو عناصر ارتباط القصة بالمكان فيما يلي:

- استغلال الطبيعة (توظيف عناصر الطبيعة)
- المظاهر السائدة في البيئة.
- المحيط التاريخي المحلي للأحداث
- أسماء الأماكن

2- تلائم الموروث: ويطلق عليه أيضًا تلائم المكونات التراثية : المقصود به الخصائص المختلفة التي تتلاءم بالعادات والقيم والتقاليد، ونجد الراوي هنا يغير مخلوقات فوق طبيعية وبعض الموتيفات ليجعلها ملائمة للموروث المحلي، وملائمة لخصائص النوع الجديد، كما نجده يلائم كذلك بأحد العناصر السائدة في الموروث مثل شخصيات تراثية أو عادات وتقاليد شائعة، كما يغير الراوي القصة من أجل أن يجعلها ملائمة للأمور الإجتماعية السائرة، والشائعة في المكان، كذلك فهو يلائم القصة بما يتوافق مع شخصيته، وقيمه ومكانته في المجتمع، مثل تلاؤم قصة سندريلا مع الموروث اليهودي، حيث نجد بها بعض الأسس القصصية المستعارة من خارج الموروث اليهودي وتتلاءم مع عناصر أساسية في الموروث اليهودي، فيحدث تغيير عناصر غريبة غير مقبولة

بعناصر أخرى مقبولة ومعروفة في المجتمع اليهودي، ومثال آخر نجد الرواية اليهودية تتناول واقعة تقريب إسحاق بأنها تمت على جبل المويا في فلسطين، في حين الرواية الإسلامية تتناول واقعة تقريب إسماعيل بأنها تمت في مكة، وهنا يمكن رصد التغيير الذي حدث باعتباره تغيير مكاني وتراثي.

3-التلاؤم الوظيفي: والمقصود به التوظيف المجتمعي والتواصلي للقصة، أي هل يوجد تغييرات في الدرجة الوظيفية للقصة في صيغها المختلفة؟ هل توجد قيمة تعليمية للقصة؟ وفيما يتعلق بأحداث الحكي: هل القصة موجهة للأطفال أم موجهة للنساء أم موجهة لجمهور متدين؟ وهل الراوي رجل أم إمرأة؟

وفي هذا الشكل من التلائم يحدث تغيير صغير مرتبط بالمحيط الآني واللحظي الذي تحى فه الرواية، حيث يتم

ملائمة القصة للظروف والملابسات التي تطرأ نطاقات محددة من المجتمع، وذلك بهدف ملائمة الوظيفة الزمانية التي يقوم بآدائها في ذلك الحين، وهذه الملائكة متعلقة بالمحيط الذي يتم فيه الحكي، ومن الصعب فصلها عن المضمون الأساسي والمحدد، ففي الدراسة القيمة التي قدمها فريرا حول الوظيفة التعليمة للقصة الشعبية لدى أحد المجتمعات القروية في رومانيا أكد أن القصة الشعبية ليست قصة تعليمية تقدم فقط نماذج من المجتمع القروي (شخصيات – شرائح أو فئات مجتمعية – جماعات ذات مرجعيات دينية أو إثنية ...) ولكنها أيضًا يتم توظفها كوسيلة تعليمية تحكم دورة حياة الإنسان، فالقصة الشعبية تهتم بالأحداث المؤثرة في حياة الإنسان (المولد – الزواج – الوفاة)، فهي تعرض خيارات الإنسان في الحياة وتقدم العِبَر والدروس المستفادة بشكل رمزي تمامًا، وهو ما يكمل

الجانب التعليمي الذي يقدمه الآباء والأجداد والجيران والأصدقاء ورجال الدين والمعلمون، ومن هذا المنطلق تعكس القصة الشعبية أحزان المجتمع وآلامه ومصائره، كما تعكس الجزاء الحسن الذي ينتظر كل من يحترم التقاليد والقيم المتعارف عليها في مجتمع الحكي، حيث قدم فريرا رواية من رومانيا لهذا الطراز تحكي عن أختين لأب واحد، ماتت أم إحداهما/ الجميلة لتعيش مع زوجة الأب وابنتها في ذات المنزل، وتقوم زوجة الأب بتكليفها بجميع أعمال المنزل دون أن تكلف ابنتها بأي عمل، وذات يوم طلبت زوجة الأب من الجميلة أن تذهب لاحضار وقود، وعندما تصل إلى بيت يوم الجمعة المقدس، تقوم بتنظيفه وترتيبه بإخلاص، وعندما ارادت العودة إلى منزلها، طلب منها يوم الجمعة اختيار صندوق واحد من بين عدد من الصناديق مختلفة الأحجام، فاختارت أصغرها، فإذا به

ملىء بالذهب والمجوهرات، فغارت اختها منها وقررت أن تمضي مثلها، وعندما وصلت إلى بيت يوم الجمعة عملت به بلا إخلاص، ورغم ذلك عرضوا عليها أن تختار صندوقًا، فاختارت أكبرها، وإذا بصندوقها ملىء بأنواع مختلفة من الثعابين والضفادع (פרירה, פ. א. 1985: 71) ,والوظيفة التعليمية للنص الأدبشعبي عند بيتلهايم B. Bettelheim يمكن تقديمها من خلال مشاركة عدد من الباحثين على اختلاف توجهاتهم، ففي مجال الدراسات النفسية قُدمت دراسات عديدة معنية بوظيفة القصص الشعبي، مثلًا، في تشكيل الشخصيات، في مقابل ذلك، نجد مجالات أخرى مثل الانثروبولوجيا والفولكلور لم توجه دراسات كافية تكشف الوظائف المُتَضَمَنة داخل القصص الشعبي ، والتي تسهم في تشكيل الهوية الاجتماعية والثقافية

لشخص ما أو لجماعة صغيرة في المجتمع، وربما للمجتمع بأثره (פרירה , פראנק אלווארז 1985: 59)

4-الطراز المحلي: الأفيكوتيف استعار هونكو هذا المصطلح من علم النبات، وهو مصطلح يتعلق بالأنواع الجديدة التي يطورها النبات عندما ينمو في بيئة غريبة عن بيئته،المقصود بالطراز المحلي (الأويكوتيف) هو طراز محلي للطراز القصصي، أي أنه قصة مرت بمسيرات موائمة عميقة إلى حد كبير، إلى حد أن تتحول لتصبح قصة ذات سمات خاصة بمجتمع محدد و ومميز للغاية ، فهو أقصى ما تصل إليه القصة من تغيير، فعندما يمكننا القول أن القصة تمكنت من خلق توجه مطابق لثقافة ما، مع وجود خصائص محلية، حينها تكون استطاعت القصة الانفصال عن الطراز العالمي واتجهت إلى طراز محلي، وهو الذي يطلق عليه أويكوتيب אויקוטיפ أو אויקוטיפיקאציה

والدراسات التي تتناول الطرز المحلية تنظر إلى الأويكوتيب باعتباره توليفة من أشكال الملائمة الثلاثة السابقة، والمقصود به مسيرة ملائمة واعية (تحدث بقصد) لتهيئة موتيف عالمي كي يكون محلي، ويكون ذا علاقة بمضامين ثقافية محلية، وذلك من خلال التأكيد على ما هو مختلف، وتمييز ما هو مشترك بين الصيغ، سواء من ناحية الأسلوب والتشكيل اللغوي أو من ناحية المضمون والسياق، وبذا يكون الأويكتيب هو الناتج عن هذه المسيرة الاجتماعية المعقدة والتي من خلالها نجد أن للقصة الشعبية وظيفة مرتبطة بجوانب مجتمعية واقتصادية وقيمية، فمثلًا قصة "ابنة سليمان في البرج" "בת שלמה במגדל" وهي صيغة مدراشية تتضمن نبوءة – ثم محاولة لمنع النبوءة – غير أن القدر لا مفر منه – وتستمر الأحداث في التنامي وفي النهاية تعود الأمور إلى طبيعتها هي قصة ذات طراز محلي

للطراز العالمي: المحظوظ "בר המזל"، وما تم وصفه سابقاً – هو أفيكوتيف يهودي لقصة سندريلا – حلت عليه سمات يهودية واضحة ، ويتم الإشارة إلى الأفيكوتيف بنجمة في فهرست أرني- تومسون مثل : AT 520* وهذه القصة بإمكانها أن تكون مختلفة إلى حد كبير عن الأصل إلى حد أننا لا يمكننا القول أننا ندرس نفس القصة، ومستويات التلائم الأربعة السابقة هي مراحل نمو القصة ذات الطراز المحلي

مثال : قصة ابنة الملك في البرج : وهي أفيكوتيف ل AT930 (النبوءة)

التشابهات بين الطراز العالمي والأفيكوتيف

وتكمن التشابهات بين الطراز العالمي والطراز المحلي في (النبوءة – محاولات تجنب الجمع بين الفتى والفتاة – النهاية السعيدة (الزواج)

بدلاً من محاولة القتل توجد محاولة الحبس والهدف منه عرقلة الزواج ، وهذا يعكس الموائمة مع التقاليد ، فالثقافة اليهودية بها قيود كثيرة على قدرة الولد لأنه محظور قتل الولد، كذلك نجد موائمة وظيفية – التحية اليهودية وهي ذات مغزى ديني تعليمي – يتضمن شيء ما علوي، وهذا مرتبط أيضاً بالموائمات التراثية لأنه في القصة الأجنبية غير مكتملة، أما الملائمة الوظيفية فقد تم التعبير عنها بواسطة التعبير عن طريق اللغة (يكتبون عقد زواج)، كذلك هنا نجد تغير في (النوع الأدبي) حيث يتم تناوله في المأثرة وليس في الحكاية الشعبية، كذلك يؤثر الملك سليمان على القصة – فهو أكثر من حكيم، أما خصال الفتى فهي خصال مفضلة في الديانة اليهودية فهو متبحر في العلم

لقد ذهب فريرا، وفق هذا المنهج، إلى دراسة القصص الشعبي في رومانيا تراتبيًا على خمس مراحل هي على النحو التالي:

أ) جمع المصطلحات الدالة على المكان (التعبيرات المكانية) تلك المرتبطة بالتسميات الأساسية المتضمنة في الأدب الشفاهي، وفق ما مفهوم أصحاب المكان (يمكن أن يكون إطار هذا المفهوم ومضمونه مختلف من نص أدبشعبي إلى نص أدبشعبي آخر)

ب) توجيه سؤال للرواة والمستمعين - باعتبار أنهم جميعًا عملاء أو مستهلكين للقصص، سواء استهلاك الروي أو استهلاك الاستماع، فكل من الراوي والمستمع يتداول مادة واحدة هي القصص الشعبي – والسؤال هو إذا كانت القصة الشعبية المتداولة بينهم تقوم بآداء وظيفة تعليمية.

ت) دراسة تفصيلية ومتعمقة للانتشار المجتمعي للأنواع القصصية.

ث) دراسة تفصيلية لمضامين القصص الشعبي.

ج) احصاء الاتجهات السيكولغوية (الاتجاهات النفسية التي يمكن استخلاصها من مظاهر لغوية أساسية) والتي من خلالها يتم تمرير المضامين القصصية للمستمعين، حتى ولو كان ذلك بشكل رمزي أو إيحائي.

لقد طبق فريرا تلك الخطوات الدراسية على القصص الشعبي في رومانيا في الفترة من 1971 – 1973م محاولًا الاجابة عن سؤال هل يمكن للقصة الشعبية أن تؤدي دورًا تعليميًا؟ باعتبار أن القصة الشعبية هي في مجملها تقوم على أساس لغوي أدبي إجتماعي رمزي، وأن دراسته يجب أن تتم وفق هذا التوجه، دون أن

نتجاهل أن لهذه القصة الشعبية عناصر أساسية أخرى، بمقدورها تشكيل آلية شمولية لدراسة القصص الشعبي، بالطبع عرض فريرا رؤيته بشكل كامل في الدراسة التي اعتمدنا على الترجمة العبرية التي قدمها آشيلראובן אשל (פרירה, פ. א. 1985: 71 - 77)

رابعًا: قواعد أولريك لدراسة القصة الشعبية

صاغ إولريك אקסל אולריק مجموعة من القواعد التي تضبط دراسة النص الأدبشعبي، وتم نشرها عام 1909م معتمدًا على مادة قصصية مختصرة يعود أصلها إلى البلاد الاسكندنافية، وهذه القواعد اكتسبت أهمية كبيرة لفهم الأدب القصصي بشكل عام، حيث أنها تمثل الأدوات التي يستعملها القاص لروي قصته الشعبية، وهي قوانين عديدة تقوم على أن هذه النصوص رويت في الأصل شفاهة وقد تضمنت هذه القوانين الشكل والمضمون واللغة، وقد سعت بعض

الدراسات العربية تطبيق هذه القوانين على نصوص أدبشعبية عبرية، وعندي أن هذه التطبيقات يمكن أن تكون مفيدة ومرشدة لمزيد من التطبيقات على نصوص أدبشعبية أخرى (الفخراني، فرج قدري، 2011أ) (الفخراني، فرج قدري 2015أ) (الفخراني، فرج قدري 2015ب) وفيما يلي نقدم تلخيص لهذه القوانين وذلك على النحو التالي:

1/4 قواعد الشكل :

1/1/4 قاعدة الفواتح والخواتم :كشف أولريك أن القصة تبدأ بفاتحة سجعية هادئة ولكن على الفور يقع شيء من الصراع ثم تسير القصة وتتطور ولكنها تسير باتجاه خاتمة سجعية ليست أقل من الفاتحة (خاتمة سعيدة)، فكل من البداية والنهاية هادئتين، البداية تتجه من هدوء إلى هياج (الحدث الأساسي) ويكون حدثًا دراميًا (في الغالب يكون كارثة) تقع للشخصية الرئيسة (الحبكة)

ثم النهاية من الهياج إلى الهدوء وهو ما نجده في قصص عديدة مثل כיפה אדומה (الطاقية الحمراء) وغيرها.

2/1/4 قاعدة التكرارات: والتكرار يهدف إلى تأكيد بعض الأمور المحددة في القصة، وهي أمور تعمل على تشكيل القصة، والتكرارات تعمل على وجود توتر، كما تعمل على تكملة جسد القصة، وعادة ما تكون التكرارات ثلاث مرات، وتكون تكرار لجملة أو تكرار لكلمة أو تكرار حدث كامل في القصة، وتفصيلًا يوجد تكرارات عديدة في القصة الشعبية ، مختلفة الأنواع مثل تكرار كلمات مفتاحية أو تكرار جمل بعينها ، مثل الجمل التي تتكرر بذاتها " لولا سلامك سبق كلامك لكلت لحمك قبل عضامك "، ومثل تكرارات أحداث (אפיזודות : وحدة قصصية في حكاية) أو مقاطع كاملة في حكاية (פרקים שלמים) تتكرر في القصة، وسبب

هذه التكرارات يعود إلى أن القصة كانت تُروى شفاهة في الماضي.

3/1/4 قاعدة الاثنين في حلبة الأحداث أو (الإثنان على المسرح):

مضمون هذه القاعدة أن القصة الشعبية لا تحتوي على أكثر من شخصيتين اثنتين نشطتين في الحدث الواحد، أي في نفس الوقت، وإذا وجدت ثلاث شخصيات فسوف تكون إحدى هذه الشخصيات سلبية، وهو قانون مأخوذ من الدراما أو المسرح ، حيث أننا في الغالب نجد في القصة الشعبية شخصيتين كل منهما تواجه الأخرى أي أننا نجد في كل موقف في القصة بطلين كل منهما أمام الآخر (الأم والقبعة الحمراء) ، الملك يدعو الزوج ويقول له كذا وكذا ، وبعد ذلك فقط يدعو زوجته ، وأحياناً يمكن أن يكون حالة يكون بها أكثر من شخصية (مثل عامي وتامي (اسما شخصيتين في حكاية شعبية برواية يهودية)أمام الحيزبون إلا أن عامي

وتامي يعتبران وجوداً واحداً)، وهذا يوجد بكثرة في الحكاية الشعبية وفي القصص الدينية :الأجادا : المآثر

4/1/4 قاعدة الحوار: وهو مترتب عن القانون رقم 4 ، ففي الأدب الشعبي نجد في أحيان كثيرة حوارًا مباشرًا بين شخصيتي القصة ، وبشكل عام نجد هذه الحوارات تسهم في تقدم الحبكة.

4/1/4 قاعدة التثليث: وهو عدد يدل على الحد الأقصى لأفراد أو أشياء تظهر في القص التقليدي، فهو عدد صيغي يتكرر بأشكال مختلفة (مثل مرتان فشل والثالثة نجاح)، وهذه القاعدة تمثل أدبشعبية النص بشكل واضح وجلي، ويتغير العدد من ثقافة إلى أخرى، وفقًا لمعتقدات كل ثقافة، ففي الهند على سبيل المثل العدد 4 هو عدد طبولوجي، في حين في الثقافات السامية العدد 3 والعدد 7 من الأعداد الطبولوجية، يهتم الراوي

بالتثليث باعتباره عنصر حاكم (דומיננטי) في القصة الشعبية – حيث يكثر عنده ورود ثلاث شخصيات، (سندريلا وفتاتان أخريان) ، ثلاثة أفواه ، ثلاثة أسئلة ، كما أن الأشخاص المكررين والأحداث المكررة بشكل عام نجدها تتكرر ثلاث مرات، كما أن العدد 3 هو عدد طبولوجي טופולוגי (topology معني بدراسة المكان) كما أنه عدد مرتبط بالصياغة ، إلا أن هذا العدد لا تقتصر فقط على 3 ، فقد وسع تلاميذ أولريك هذا القانون ، حيث نجد عدداً صيغياً مييزاً على اختلاف المجتمعات والثقافات (مثل على بابا والأربعين حرامي)

وهناك توسعة أخرى عرضها أولريك متعلقة باستخدام هذه القاعدة باعتبار أن العدد الطيبولوجي (ذو الصيغة المحددة) ليس عدداً يعرض كما ما، ولكنه يعرض دلالة معينة للمجتمع الذي يستخدم هذا العدد بعينه، مثل (

الرقم 7 في اليهودية = سبعة أيام الأسبوع) ومثل الصبح والظهر والمساء أو الطفولة والشباب والشيخوخة أو الأرض والماء والسماء.

5/1/4 قاعدة وحدة الحبكة: والحبكة هي الخط الذي يربط بين جميع مكونات القصة، والقصة الشعبية غالبأ ما تكون ذات مسار حبكة واحد، فلا يتم الرجوع مرة أخرى لزمن تم تجاوزه في الحكي، أما تتمة أو تكملة الأجزاء الناقصة فيتم من خلال الحوار، القصة الشعبية تتمحور حول الحبكة، فهي لا تركز على تصوير المنظر ، ولا على ابراز المشاعر وغيرها (ومرة أخرى نؤكد أن الحديث في القصص الشعبي في أصله يتم حكيه شفاهة) ، أما الجوانب الوصفية فهي قليلة للغاية باستثناء الجوانب الوصفية التي يعرضها القانون التالي:

(الراوي يركز على الحبكة حيث يقلل من العناصر الوصفية ، وعندما يظهر الراوي أمامنا ويروي قصة ذات عناصر وصفية كثيرة ، حينها نفقد شيئاً ما ، ويستثنى من هذا القانون مكونات القصة التي يمكن أن نجدها حية وبارزة .

6/1/4 قاعدة التشكيل بالصور: نتجه في مكونات القصة إلى ايجاد وصفاً غنياً بالتشكيل الفني (مثال الجميلة النائمة – فبعدما غابت في النوم ، حل النعاس على كل المملكة ، ويصف الراوي لنا حائط الورود التي تمنو أكثر وأكثر إلى أعلى ، مغلقة طريق الدخول إلى القصر) ، وهو وصف ثري جداً نسبياً لقصة شعبية. وذلك من أجل إعطاء وصفاً لتفيذ التوتر (كذلك من أجل تغيير جوي الحكاية ومن أجل التشويق)

7/1/4 قاعدة التناقض: الأبطال في القصص الشعبي شخصيات متناقضة يقابل كل منها الآخر ، بشكل عام نجد في شخصيتين متواجدتين كل منهما تقابل الأخرى (الخير البين يواجه الشر البين) (فتاة جميلة وطيبة تقابلها حيزبون شريرة وقبيحة) (ملك مقابل فلاح بسيط) أما وظيفة التناقض فهو إبراز من مقابل من ، ونكشف لأنفسنا مع من نتشابه من الأبطال ومع من نختلف ، وفي نهاية القصة يصل بطل آخر ليفصل بين هاتين الشخصيتين ، وأحياناً نجد التناقض بين أجناس وأحياناً بين حكماء وأغبياء أو بين طبقات اجتماعية وغير ذلك ، فنحن هنا نتحدث عن شخصيات بسيطة وسطحية ، وهذه القاعدة تعمل على شد انتباه الجمهور لتعقب الأحداث، وهذا القانون مرتبط بالقانون التالي :

1/7/1/4 قاعدة التنافر / التضاد: – يصاغ عادة "كمثلث ثلاث زواياه متنافرة" حيث يوجد بطل إيجابي وبطل سلبي

وبطل طبيعي وفي النهاية ينتهي الأمر لصالح البطل الإيجابي ، ومن خلال التنافر ، كثيراً ما يمكن فهم طبيعة الصراع / التنافر في القصة ذاتها، فمركز القصة الذي يشتمل على : رجل وإمرأة أو غني وفقير ، يكون عادة أساس القصة، فمثلاً في מגילת אסתר يمكن أن نجد فيها عدد من المتضادات : البطل الإيجابي وهم اليهود ، البطل السلبي : وهم الفرس ، والبطل الطبيعي وهو الملك أو الاستقطاب الديني والاستقطاب الشعبي

2/4 قواعد المضمون

1/2/4 قاعدة المبدأ فوق الطبيعي: يوجد في القصة الشعبية عديد من المبادئ فوق الطبيعية مثل جني يخرج من فانوس أو غصن نبات يتحول إلى مركب ، وهناك اهتمام كبير في الأدب الشعبي بالعناصر السحرية فوق الطبيعية (عصا تتحول إلى ثعبان) وهذا العنصر لا يوجد بالضرورة في جميع أنواع الأدب الشعبي ،

فالأدب الشعبي في الأصل لم يخصص للأطفال غير أنه تحور إلى تلك الحالة على مر السنين.

2/2/4قاعدة الرغبة الدفينة: الانسان الذي يقرأ القصة لديه رغبة دفينة أن الترتيب سوف يعود إلى سابق عهده (على المستوى الظاهر) ولكن أحياناً ما توجد مستويات أخرى تدفع إلى رغبة ما دفينة ، حينها تنشأ جميع أنواع الدوافع والشهوات التي يمكن إخراجها عن طريق الأدب الشعبي(مثل كشف العورات والقسوة الشديدة)، وهذا القانون يتناول قضية القارئ/ المستمع دون التركيز على الأبطال فعلى سبيل المثال: نحن لدينا رغبة في أن ترتبط سندريلا مع الأمير ، وهذه الرغبة ليست دائماً تكون خافية.

مثال: الفتاة التي بلعها الحجر (ص 40 في القراءة) الرغبة الدفينة هي ألَّا يتزوج الأب ابنته، فهنا التفكير

في موضوع مرفوض جداً : وهو كشف العورة ، فمن خلال القصة الشعبية يمكن أن نفكر في مضامين مرفوضة وأن نتناول خيالات غير مسموح لنا بالحديث عنها في الواقع ، وتكون تلك الوسيلة المتاحة لتحقيق الرغبة الدفينة ، لأن الواقع لا يسمح لنا حتى بالحديث عنها.

3/2/4 قاعدة التوأم: ومضمونها وجود رجلين اثنين يخدمان هدفًا واحدًا ويؤديان وظيفة واحدة، في وقت واحد، ومن الممكن أن يكونا توأمين بالفعل، أو غير توأمين.

4/2/4 قاعدة أهمية الوضع الأول وأهمية الوضع الأخير: ففي الحكاية الخرافية يكون مركز صراع القصة كامن دائمًا في الوضع النهائي للقصة ، فالشخصية الأخيرة التي تظهر تكون هي الشخصية التي يقدرها الراوي ويرغب

في التطابق معها، بينما في المآثر يكون التأكيد على الوضع الأول للقصة حيث يكون وضع القص في في بدايته يركز على الشخصية التي سوف تروى الأحداث عنها.

3/4 القواعد اللغوية – وهي نابعة من كون القصة تم رويها شفاهة

1/3/4 قاعدة التنغيم وقاعدة التلاعب بالمفردات:(משחק המילים קלמבור) وهو استخدام الصور المختلفة للكلمة الواحدة (أو لمجموعة كلمات بعينها تتشابه في تنغيمها) أو استخدام كلمات متشابهة الحروف غير أنها مختلفة في ترتيبها – وذلك لأهداف بلاغية أو لاظهار المفاجأة أو من أجل التسرية أو من أجل الإلغاز)

2/3/4 قاعدة طرح الأسئلة: ليست القصد من هذه الأسئلة أن يجيب عليها المستمع أو القارئ،ولكنها معنية بجذب انتباه المستمعين،وهو يرد بسبب أن الراوي يروي

روايته شفاهة لسنوات عديدة، وعندما يريد الراوي أن يجذب انتباه المستمعين،فيطرح سؤالاً خطابياً في القصة من أجل أن يشد الانتباه.

3/3/4 الفواتح والخواتم: نجد أحياناً كثيرة نصاً محدداً للإفتتاحية والخاتمة " كان ياما كان ..." " وعاشوا في سبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات" ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الراوي كلما كان لديه عدد كبير من صيغ الفواتح والخواتم كلما كان أكثر حرفية من غيره، وقد أضافت مائير ملاحظات مهمة حول تصنيف هذه الصيغ وطبقتها على نصوص أدبشعبية عبرية، وسار عدد من الدراسات على هداها(מאיר, עפרה,1990) (الفخراني، فرج قدري، 2011أ)

خامسًا: المدرسة البنائيةהאסכולה התבניתית

يطلق عليها المدرسة الشكلية، وقد نشأت في روسيا على أفكار فلاديمير بروب وانتقلت إلى باحثي الفولكلور

الغربيين بعد ذلك، وتقوم هذه المدرسة على مفهومين أساسيين، المقهوم الأول هو المهام (תפקידים)، والمفهوم الثاني هو الوظائف (הפונקציות).

وكان بروب قد درس مجموعة حكايات روسية متتبعًا أثر بنيات شكلية مكررة في الحكايات المختلفة، واستنتج أن المهام القصصية هي مهام مكررة في الحكايات الشعبية.

أولًا: المهام :

أما المهمة القصصية فهي: התפקיד הסיפורי- المقصود به تمييز الشخصيات المختلفة المؤثرة في الحكاية، وهو هنا يحددها في سبعة مهام هي:

1-**البطل (الطيب)** (ابن صغير، ولد فقير، فتاة، ملبي طلبات المانح)

2-**الضار(الشرير)**هو عدو البطل، مطارد البطل يريد قتل البطل، يصارع ويطارد البطل

3-المانح،يضع البطل في اختبار،يقدم له مساعدة عجائبية،الساحرة الحسناء،الساحر، الجني.

4-الوسيط (الوكيل)العجائبي: وسيلة مساعدة تُمنح للبطل: حاجة ما مثل سيف يصنع المعجزات، أو طبيعة(قدرة) لتحويل الرائي ليصبح غير قادر على الرؤية أو حيوان يساعد البطل للتغلب على الأخطار المحدقة، كل ذلك يساعد البطل على تنفيذ صعوبات تطلبها منه قوة فوق طبيعية، وبالطبع فإن هذه الوسائط/ هؤلاء الوكلاء ينقذونه وقت وقوعه في الضرر.

5-البطل الكاذب: وهو يدعي أنه نفذ أعمال البطل ويطلب مقابل ما قام به.(يد الأميرة)

6-ابنة الملك وأبوها: يفرضان على البطل تنفيذ صعوبات غير ممكنة، من خلالها يتعرفان على البطل الحقيقي، في مقابل إدعاءات البطل الكاذب، وتتزوج الأميرة من البطل.

7-الراسل: يرسل البطل إلى اسستكشافات ما، مثل إم ذات القبعة الحمراء.

ثانيًا: الوظائف הפונקציה- פעולות:

وهي31 وظيفة في القصة على سبيل المثال فإن أغلب الحكايات يبدأ بالمغادرة، وقد أعطى بروب لكل وظيفة رقمًا، والوظائف بشكل عام كائنة في نظام متعاقب ومحدد، مع ملاحظة أن هناك أربع وظائف ضرورية وهي الوظائف أرقام 1 – 8 – 19 – 31 ،وقد تم اختصارها في وظيفتين هما

الوظيفة رقم 8: حالة نقص: نقود – علاج – حل لغز.

الوظيفة رقم 19: معالجة النقص.

ورغم أن بروب قد طبق وظائفه هذه على الحكايات الشعبية، إلا أن هذه الوظائف يمكن أن تنسحب على الحكايات الدينية والقصص الشعبية بشكل عام، ونلاحظ في نظام بروب أن الوظيفة 17: معنية بوجود علامة للبطل لتفرق بينه وبين البطل الكاذب، كما نلاحظ أن الوظيفة 27: معنية بمطابقة البطل بواسطة العلامة.

سادسًا: المدرسة البنيوية האסכולה הסטרוקטוראלית

يطلق عليها (סטרוקטורה =תבנית) والمفهوم البسيط لبنية العمل الأدبي هو أن المقصود به المركب أو المكون الذي يتخذ كل جزء فيه دلالة معينة من العمل الأدبي ككل، ومن ناحية أخرى فإن العمل الأدبي كله يتخذ تفسيره ويمكن فهمه من خلال التوافقات التي يمكن أن تنشأ

بين أجزائه المختلفة، ونحن هنا نتحدث عن بنية لعمل أدبي محدد، ذلك العمل الأدبي ليس هو بالطبع كومة أو مستودع من الفاصيل فقط (פרנקל, יונה, 2001: 76) فبنية العمل الأدبي يتكشف من خلال قوانينه الذاتية ونظامه المحدد وكلا هذان الأمران يتوافقان مع مع الإشارات والعلامات الخارجية والداخلية لكل وحدة من وحدات العمل الأدبي أو بنياته، ولكي نطرح رؤيتنا ولكي نوضح كيف يساهم النقد البنيوي في تقديم رؤيتنا فنحن سوف نستحضر أقوال اثنين من رواد المدرسة البيوية فيقول بياجيه" كلما تقدمنا في الخصائص الإيجابية للفكرة البنيوية فسوف نجد نموذجًا أو توقعًا للمفاهيم الداخلية التي تتأسس على مطلب أن البنية تكتفي بذاتها ولا تستوجب ، لكي نفهمها، احتياج لمركبات أو لبنيات مختلفة غريبة عن طبيعة الفكرة البنيوية" (פיאג'ה, ז' והרוי, ג"מ, 1972: 10) وعندما يستعرض بياجيه خصائص وممزيات البنية يقول " تتضمن البنية ثلاث خصائص وهي العمومية أو الشمولية כוללות والتحولية טרנספורמציות والنسقية الذاتية أو النسق الذاتي ויסות עצמי" كذلك فإن بنية العمل الأدبي هي بنية شمولية أو بنية كلية، وإذا كان هناك توافق أو تناغم ذاتي بين أجزاء هذه البنية إلا أنه ليس من المريح لنا استعمال المصطلح الدينامي المتحرك والمتغير وهو النسق الذاتي فهذا المصطلح يرمز ويشير إلى الخاصية الثالثة – التحويلات أو النحويلية טרנספורמציות وهي

الخاصية غير الموجودة ولا يمكن أن نتوجد في البنية الأدبية فالعمل الأدبي هو عمل فني واضح وأي تغيير فيه هو تغيير لا يبني نسقًا جديدًا للبنية الفكرية ولكنها يهدم هذه البنية وينقضها (פרנקל, יונה, 2001: 77). وهو ما يؤكده شتراوس في قوله" البنية معناها أن نتعلم ونفهم من أحد النماذج الواقعية أو الحقيقية ما يريده النموذج الآخر، فالواقع الحقيقي للعالم ليس ذلك الذي يتبدى والظاهر أمام أعيننا، فطبيعة ما هو حقيقي يعرف من خلال هاجسه وقلقه الساعي إلى الإختباء والتخفي، والقضية المشتركة بين كل هذا هي العلاقة بين ما هو مدرك بالحواس أو بين ما هو محسوس sensible وبين ما هو مدرك عن طريق الواقع rationel والهدف في كلا الأمرين واحد وهو الوصول غلى شكل مما يمكن أن نطلق عليه مابعد الواقعية super-rationalisme وهي معنية بربط وتشبيك ما هو محسوس في الداخل الواقعي دون أن نفرط أو نفقد مضامين أو فحوى ما هو محسوس أو ملموس (Strauss, C. Levi, 1955: 44) وقد أعاد شترواس صياغة تعريفه بعد ذلك قائلًا" إن تحليل الأعمال الأدبية من خلال المنهج البنيوي هو تحليل توضيحي للغاية، غير أن هذا المنهج هو فقط يقوم بتحديث وسائله التقليدية ويسعى إلى إكمالها وهي وسائل وأدوات ليست زائدة عن حاجة هذا المنهج..." (Strauss, C. Levi, 1966: 98) وقد وصف فرنكل البنيات أو الوحدات البنائية بأنها صيغ أو هيئات شكلية لا تتغير وهي تكشف لنا

العالم الفكري تلك الصياغات الشكلية التي يعيد اكتشافها كل مبدع وفق أحتياجاته وضروریاته، ويبدو أن هذا التعريف أو تلك الكلمات التي أصف بها البنية تنطبق وتعبر عن ما يمكن أن نجده في قصص الأجادا(פרנקל, יונה, 2001: 77) وجدير بنا هنا أن نقول أن الأدب هو لغة نسقية فهو أي الأدب يكون من خلال تكشفاته الكبرى دلالة جديدة لواقع الإنسان ووجوده، عليه فلا يكون الأدب أداة تواصل أو أداة إتصالية מכשיר קומוניקציה أساسها التبديل ولذا فليس للأدب لغة كلام Langue بالمفهوم السوسيري باعتباره أساس بنيوي وبذا يمكن لنا أن نعيد طرح الفرق الرئيس بين الأدب والسرد الشعبي أو القص الشعبي(פרנקל, יונה, 2001: 78).

وعلى ما سبق يمكن القول أن الاتجاه البنيوي هو اتجاه عالمي يحاول فهم البنية العميقة للظاهرة الإنسانية، ففي حين اتجهت المدرسة الشكلية عند بروب إلى فحص بنية الحبكة من خلال تتبع الوظائف وظيفة تلو أخرى، فإن المدرسة البنيوية تهدف إلى كشف البنية العميقة وليست البنية السطحية كما لدى بروب، وقد ادعى علماء المدرسة البنيوية أن تلك البنيات الأساسية هي بنيات مشتركة لدى جميع أفراد الجنس البشري، فقد ادعى يونج أن النماذج الأساسية النفسية لها بنيات من أفكار مشتركة بين جميع أفراد البشرية، بينما تحدث شترواس عن التشابه بين أفراد البشر، وقدرتهم على فهم الواقع عن طريق وسائل

احصائية متنوعة، وبشكل عام بواسطة إحصاء التناقضات: جوع – شبع / حرارة – برودة / نور – ظلمة / علاقة – لا علاقة، فكلما أخذ الطفل ينمو كذلك تأخذ الأفكار تتسع (صغير إلى كبير وقصير إلى طويل وقليل إلى كثير)، ووفقًا لشتراوس فإن الفكرة تتأسس على تناقضات ثنائية ניגודים בינאריים- צמדי ניגודים وعلى أساس هذه التناقضات تنشأ مجموعتان هما: المجموعة الأولى هي الطبيعة – الثقافة والمجموعة الثانية هي الحياة والموت.

لقد بحث الانثروبولوجي ليفي شتراوس الأسطورة عند قبائل الإسكيمو في شمال كندا وأيضًا في الأمزون، طبق منهجه على عدد ضخم من الأساطير (813 أسطورة) مستفيدًا من خاصية التكرار التي هيمنت على الأساطير التي درسها (أبو زيد، أحمد، 1986: 5) ، فهو كانثروبولوجي درس الأساطير لأنها – من وجهة نظره – تعكس حالة وعي موغلة في القدم لدى أفراد القبيلة، وقد اهتم في دراساته بموضوع عادات الطعام (الفكرة البدائية)، كما اهتم بأحكام القرابة في تقاليد الزواج، وليستخلص هل نحن أمام مجتمع أبوي أم مجتمع أموي، أي هل الهوية يتم تحديدها وفقًا للأم أم وفقًا للأب؟

وقد رتب شتراوس مجموعة من الصياغات Paradigms مدرجة في المنهج البنائي الذي أقامه على أنقاض منهج بروب الشكلي، حيث تناول شتراوس إمكانية تحليل النص الأدبشعبي وفق تقسيم يقوم على الصيغة

Paradigm ، مؤسسًا منهجه على مقومات محددة، وذلك عبر محورين:

1-من خلال التناقضات يفهم الوجود بشكل جلي وواضح.

2-من دراسة شترواس تظهر أربعة مستويات/ صياغات Paradigm للوجودهي:

أ)المستوى الجغرافي والمقصود به المكان وقد بحثه جونكل ג'ונגל أيضًا من خلال مفردات مثل יער- עיר, ים- יבשה, מורד הנחל- מעלה הנהר

ب)المستوى الإقتصادي (غني– فقير / جوع – شبع)وكل من المستوى الجغرافي والإقتصادي يعكس الوجود.

ج)المستوى الإجتماعي:(زواج –طلاق/ زواج –ترمل /ثقافة –جهل /ملك – عبد)

د)المستوى الكوزمولوجي: حيث يوجد في الأساطير العديد من الأصول الخيالية، وهذا بالطبع غير موجود في واقع المجتمع، ويتضح أن التناقضات كانت بسيطة للغاية (الخير –الشر/ الإخلاص – الخيانة / مملكة السماء – مملكة تحت البحار/ الآلهة مقابل البشر)

لقد قوبل منهج شتراوس بالترحاب لدى باحثين في الأدب الشعبي بشكل عام، فالدراسات التي تقوم على منهج شتراوس تبرز تلك التناقضات في المستويات / الصياغات الأربعة السابقة، بعدها يتم ابراز تناقض أساسي يكون شاهدًا على عمق الوعي للمجتمع الذي تتم دراسته، وعلى هذا فإن المدرسة البنيوية تبحث عن التشابهات السائدة بين جماعة ما، إنها لا تبحث عن مسار الحبكة القصصية، ولكنها تبحث عن البنية العميقة الكامنة في الطبقة الخفية من القصة.

سابعًا: المدرسةالآدائية(الآداءوالعرض)

يطلق عليها PERFORM פרפורמאטיבית (ביצוע, הצגה) وتقوم هذه المدرسة على آراء كل من جوجس وتمار إلكسندر وجاليت حازان روقم (ג'ורג'ס, אלכסנדר וחזן)، وهي تهتم بالطريقة التي ظهرت القصة من خلالها، أي كيف شكل الراوي القصة ومشاركة الجمهور في القصة واستخدام القنوات السمعية والبصرية ويلاحظ وجود الراوي والجمهور في مواقع مختلفة، لكن عندما يريد الراوي أن يمعن النظر في إحدى شخصيات القصة فهو يفعل ذلك من وجهة نظر الجمهور – حينها ينتقل إلى جانب الجمهور ليصبح واحدًا منهم ويعرض ما يراه عن تلك الشخصية، ونلاحظ خلق توتر وترقب بواسطة طرح موضوعات مفتوحة ومن خلال الانتقال إلى تفاصيل هذه الموضوعات، كما نلاحظ وجود مسارين متقابلين للحبكة مع وجود علاقة وترابط بين

هذين المسارين. (قصة شجرة الكرز ورمضان) ووفقًا لطرح حازان يمكن دراسة نموذج / موديل جورجس ג'וזג'ס بطريقتين، إما دراسة كل وظيفة بشكل منفصل، أو دراسة الوظائف بشكل تزامني وفق ما بينها من علاقات، وتقوم هذه المدرسة على اتجاهات لدراسة النص الأدبشعبي، وهي:

ـ **الاتجاه الوظيفي:** وفيه ينشأ نظامي إرسال هما النظام اللغوي والنظام البصري، أما النظام اللغوي فهو الرئيسي بينما النظام البصري بمقدوره الظهور في مقابل اللغوي لكي يضيف على اللغة ويقوي ويكشف المغزى اللغوي .

ـ **الاتجاه الدلالي:** أي الاتجاه التقليدي المعني بالعلامات أو الإشارات التقليدية: فالنظم البصرية مقسمة كأنها تشكل جزء لا ينفصل عن المغزى اللغوي، وكأنها تؤدي وظيفة في الأغراض المجازية الموجودة في نطاق الحكي.

ـ **الاتجاه التفسيري:** هناك علاقة بين فنيات التسجيل الصوتي وتصوير الأحداث الحكائية وبين التفسير البحثي الخاص بها، فكل توثيق أو تدوين يفضل التأكيد على عنصر مختلف، وليس بالضرورة أن يكون التصوير هو الأفضل لأنه من المحتمل أن يتركز التصوير في الراوي

فقط ويختفي من عناصر أخرى مثل الجانب الزخرفي أو التجميلي ومثل الجمهور

ووفق الكسندر وجوفرين فإن الحدث القصصي هو فعل اتصالي عن طريقه يوظف الراوي ثلاثة قنوات اتصال هي:

- اللغة (أدب) والصوت (خطاب) والحركة(مسرح) والقنوات الثلاثة يكمل كل منها الآخر لتخلق جميعها فن مستقل متميز في حد ذاته، أى أنه أثناء تنفيذ الحكي يكون الراوي شغوف بالقيام بوظائف أخرى فيكون كاتب ومسرحي وممثل

- وهنا نميز ونفرق بين أربعة أنواع من الرواة:

أولًا: الراوي القاص: وهو القاص الذي يتجه مباشرة إلى الجمهور مستخدمًا تعبيرات عامة وهو م نجده في أغلب القصص الشعبي

ثانيًا: الراوي الملخص: وهو قاص يكون خارج الحبكة ويقدم تفاصيل الحكي بطريقة موضوعية متجردة ومن بعيد

ثالثًا: الراوي المصاحب: وهو قاص موجود بداخل الحبكة ومصاحب ومرافق لأبطالها عبر رؤية شعورية (مثال: ياله من خطر داهم ....)

رابعًا: القاص الشخصية:وهو قاص يجسد بصورة شبه مسرحية الشخصيات المختلفة ويقدمها بضمير المتكلم

والقاص يغير مواقفه والتمييز بين الشخصيات يكون يكون وفق تغيير نبرة الصوت ونغمة الكلام وعبر طريقة التوجه للجمهور ،ويسمح تغيير المواقف للقاص بخلق توتر واهتمام ما، ويدعون أنه مع ارتفاع درجة التنفيذ التي يقوم بها الراوي توجد مباديء محددة تتناقل من جيل إلى جيل كما أن لكل نوع أدبي هناك صورة تشكيل خاصة به أي أن أسلوب التنفيذ بمقدوره أن يحدد النوع الأدبي.

الباب الثالث

الأنواع الأدبية

أولًا: الجذور الفكرية لتصنيف الأنواع الأدبية

تبنى أرسطو فكرة تقسيم الأدب إلى أنواع محددة معتمدًا على مجموعة من المعايير تحكم كل نوع من هذه الأنواع، وقد ردَّ أي عمل أدبي – حينها – إلى واحد من أنواع ثلاثة رئيسة، هي: الملحمة والشعر والدراما، حيث إن الملحمة نص مكتوب يتم تقديمه بضمير الغائب من خلال راوي يصف الأحداث أمام جمهور، في حين أن الشعر – عنده – متوالد من الثقافة الشفاهية في الأصل، تبرز فيه ذاتية المبدع الذي يتقيد بالإيقاع والصورة والتشبيه والميل إلى إخفاء الراوي، أما الدراما بما

تحتويه من موضوعية وواقعية فقد جاءت على النقيض من الملحمة والشعر، حيث هدفت إلى إقامة وجود واقعي يقوم على تتابع الأحداث والحبكة والشخصيات الدرامية التي تظهر في صور وأشكال تشبه ظهورها في الواقع المعاش (אריסטו ורינון, י' (מתרגם), פואטיקה, 2003: 16) وفي الموقع الإلكتروني العبري הרעיונות –

"المصطلحات الفكرية" يتناول مفهوم النوع Genre بمزيد من التفاصيل، مؤصلًا له عند أرسطو بقول أن مفهوم النوع في الأدب يمكن تناوله باعتبار أن ظهور أنواع أدبية مرتبط بدءًا بالنقاش النظري حول القوانين أو التقاليد التي تحكم الأدب ذاته، فالنوع الأدبي مثله في ذلك مثل كثير من المصطلحات التي طرحها أرسطو، فقد وضع أرسطو مخططًا للأنواع الأدبية القديمة في ثلاثة أنواع رئيسة هي الملحمة والشعر والدراما التي تم اعتبارها أنواع في الآداب العالمية، فالملحمة التي تتطابق مع النثر هي نص مكتوب يتم تقديمه بضمير الغائب من خلال راوي يميل إلى الوصف بموضوعية وبواقعية، أما الشعر كنوع فقد توالد من الثقافة الشفاهية، وذلك من خلال ظهور الشاعر

هرفسودوس הרפסודוס الذي كان يقوم بالأداء أمام الجمهور، فقد أبرز هذا النوع الأدبي الإنطباع الذاتي للمبدع أو للكاتب الذي يجسد ذاته بلغة الإيقاع والصورة والتشبيه، أما الدراما نظرًا لإجابيتها وواقعيتها فتأتي على النقيض من الملحمة والنثر، فهي تميل إلى إخفاء الراوي وخلق

اتجاه إيجابي للوجود غير الظاهر وذلك من خلال المشاهد المسرحية والحبكة والشخصيات الدرامية التي تظهر في صور وأشكال تشبه ظهورها في الواقع الحياتي، هذا التقسيم القديم للأنواع الأدبية الثلاثة الأساسية يندرج تحتها أنواع أدبية ثانوية مميزة، فعلى سبيل المثال يمكن تقسيم النثر إلى نثر خيالي fiction ومن أمثلته الرواية (רומן وليس נובלה باعتبار أن الأولى أميل إلى الأدب الرسمي، في حين أن الثانية أميل إلى الأدب الشعبي – كما سيرد في التصنيف) ونثر غير خيالي ومن أمثلته المقال، أما الرواية التي هي النص الرئيس للنثر فيمكن تقسيمها كنوع أدبي إلى أنواع مختلفة، مثل رواية ملحمية ورواية تأثيرية ورواية رومانسية ورواية تعليمية ورواية البيكاريسك רומן פיקרסקי وغيرها من الأنواع الخاصة بالرواية، وبنفس الطريقة يمكن أن نقسم الشعر إلى أنواع مختلفة مثل الشعر الملحمي والشعر الروائي العملي والشعر الروائي الرومانسي والشعر الروائي التعليمي، والشعر البيكارسكي الذي اعتادوا عليه في المسرح، كما يمكن تقسيم الأنواع المختلفة المرتبطة بالمسرح، والفرضية القديمة التي كانت شائعة في هذا الإطار كانت بين التراجيديا والكوميديا، فنشأة النوع - وفق ما يرى الشكلانيون الروس – مرتبط بنشأة مبادىء حاكمة كامنة داخل العمل الأدبي القائم بذاته، ومع ذلك فنحن نشهد تداخلات فيما بين الأنواع الجديدة داخل المجموعات النوعية الأساسية، ومن ذلك الشعر

الملحمي مثل ما نجده في كتاب الفردوس المفقود لميلتون (ميلتون، جون وعناني، محمد (مترجم) الفردوس المفقود،2010) ونجده في الرواية الغنائية أو العاطفية مثل رواية أيام سكلاج التي كتبها يزهار (יזהר, ס', ימי צקלג, 1989) كما نجده في الشعر الذي يتم ترديده أحيانًا بإضافات وتصرفات وتهجينات وتداخلات وتركيبات نوعية غير متداولة وغير مقبولة وغير عادية مثل الشعر السريالي أو الشعر الحسي، فهذه المزاوجات تختبر مقدار المعاناة والتطور للقاريء ومدى قدرته على قبول عناصر مثيرة تتجاوز حدود الأنواع المعروفة والتقليدية (Genette, G., 1977: 32) (Todorov, Z., 1975:3 – 23) ووفقًا لرأي كل من دوكرو وتودوروف فإن نقد الأنواع الأدبية يتحقق عبر مسارين المسار الأول هو المسار التزامني والثاني هو المسار التعاقبي، فالمسار التعاقبي يعمل على إيجاد علاقة بين نوع أدبي ما وبين الفترة التاريخية المعطاة، أما المسار التزامني فيعمل على كشف القوانين التي تحكم الأنواع الأدبية الكلية والتي لا ترتبط بتطور تاريخي ما، وهناك تقسيم آخر يتضح من خلال التوفيق بين القانون العام للنوع الأدبي وبين العمل الأدبي القائم بذاته والذي يجسد هذا النوع أو ذاك، وكما يوجد تماثل بين الحالة الخاصة (للنص) وبين القانون العام للنوع الأدبي كذلك يمكن إدعاء أن مجال البحث في العمل الأدبي الموجه إلى ثقافة جماهيرية يكون مكتوبًا وفق إجراء محدد منذ البداية،

وهو إجراء مخصص لتأكيد العلاقة مع المرسل إليه وإحاطته بمزيد من التردد والشك في طبيعة النوع الأدبي الذي يتلقاه، فالسينما التجارية وكذلك روايات المطاردات هي نماذج مميزة لتفوق النوع الأدبي على الصوت المستقل للمؤلف (פרמינגר, ע', 1995: 28) فعندما يتمرد العمل الأدبي القائم بذاته على قوانين النوع الأدبي، عندها فنحن سوف نتجه لنرى في ذلك شواهد على أحداث معينة، ومع ذلك فإن التمرد ملزم بالحفاظ على توازن مناسب بين ما هو جديد، وبين ما هو معروف وبين ما هو قديم كي لا تتأثر سلبًا العلاقة مع القاريء أو مع المشاهد، وأحيانًا نجد بعض الأنواع تنحو نحو الاستقلال، أقصد تحاول مجاوزة قوانين نوعها، مزعزعة بذلك سلطة النوع ومقوضة حدوده الآمنة، في منحى صوب الاستقلال، وبذا سوف ينعكس على مؤلف هذا النوع المتمرد خطر الإبعاد والغربة من جانب المؤسسة الثقافية، وذلك لأن الحقل الثقافي أَلِفَ التصنيف القديم للأنواع الأدبية، وهي الطريقة التي ليس بمقدورها حتى الآن أن تقبل تغييرًا أو تهجينًا للأنواع القائمة، ومع ذلك فإذا تمكن العمل الأدبي الجريء في التغلب على المعركة الأولى، ونجح في أن يشق طريقه إلى الجمهور، فإنه سوف يكون مؤهلًا لتأسيس فئة نوعية جديدة تغدو مقبولة ومعترف بها ومعتمدة لدى الجميع (Todorov, Z., 1975:3 – 23) (Genette, G., 1977: 38)، وعلينا هنا ألّا نغفل إشارة الكردي الشارحة لمقولة ابن المعتز حول

الفرق بين "الإستعارة البديعية" و"الإستعارة غير البديعية"، أو تفريق الجرجراني بين "الإستعارة المفيدة" و"الإستعارة غير المفيدة" بأن الخروج على المألوف إذا استقر وأصبح عرفًا وتقليدًا، واعتاد الأدباء على الإبداع على منواله فقد بهتت شاعريته، وضاع جماله، وأصبح مثل سائر التعبيرات اللغوية المعتادة ومثل بقية القوالب الفنية التقليدية، لأنه في هذه الحالة أصبح قالبًا من القوالب، ومن ثمَّ ينتظر من يتمرد عليه ويخرج عن قيوده (الكردي، عبد الرحمن، 2017: 19) وفي ذلك مقاربة بين الخروج عن التقليد والانزياح والتمرد في البلاغة، وبين انفكاك النوع الجديد من قيود النوع الأدبي الذي كان يجسم على صدر وليده الصغير، ذلك الذي يشب باحثًا له عن موضع قدم بين أقرانه من الأنواع وفق خصوصية أو خصائص جمالية مفارقة لهؤلاء الأقران.

ومن هذا المنطلق نتجه إلى النوع الذي نقصده في دراستنا، والمعروف اصطلاحيًا Genre وهو المصطلح الذي دخل العبرية بيسر وسلاسة ז'אנר في حين أذهب هنا تجاه كلمة"نوع" كمقابل عربي للمصطلح Genre وذلك للدلالة على مجموعة الضوابط سواء كانت ظاهرة أو باطنة، يؤدي تحديدها أو كشفها أو إبرازها إلى فاعلية مطلوبة ما تجاه النص الحقيقي، ويبدو أن دراسات الأخوين جريم حول الأنوع الأدبية جعلت البعض يذهب إلى أنهما مؤسسا اتجاه دراسة الأنواع الأدبية، وخاصة ملاحظاتهما القيمة للتفريق بين الحكاية الخرافية Fairy Tale

والمأثرة Legend. ، إلا أننا نعزو كثير من أفكار هذا المنهج إلى تودوروف الذي وسع فهمنا للنوع الأدبي باعتباره يأتي في إطار سلسلة كاملة من الأنواع الأدبية ذات العلاقات فيما بينها، ينبثق مفهومها الوحيد من الإطار الذي يخص هذا الترتيب أو التنظيم العام، باعتبار أن النوع له هيكل من النظام الداخلي، وكذلك هيكل من النظام الخارجي، وكلا الهيكلين يمنحان للنص الواحد دلالته ومعناه، وتظهر هذه الرؤية في الأنواع سواء كانت قولية أو تصويرية أو لحنية، وبذ تتركز الدراسات النوعية وتتبلور في مجالات الأدب والسينما والتليفزيون (פרמינגר, נ', 1995: 29) وعلى ذلك اتجهت الدراسات النقدية إلى تعريف النوع الأدبي بأنه "مجموعة من المقومات الفكرية والشكلية التي يتفق عليها كل من المؤلف والقارئ، كما أنه أداة تساعد على تحديد وتصنيف النصوص بمقياس أو بمنهج معين، فالجانر يحدد النوع العام الذي ينتمي إليه عمل أدبي ما، كما أنه أول أداة بلاغية لتقييم المبدع لدى المرسل إليه، هذه الأداة قادرة على تميز المبدع لدى المرسل إليه، عبر مجموعة من مشاهدات شعورية، يمكن الوصول إليها وتحقيقها بمزيد من الثقة والطمأنينة، فالجانر هو قاعدة/أساس تميل للانغلاق من حيث أنه يحدد جمالية المعنى الخاص بالنص، ويخدم اتجاه فكري ما مقترح لدى القارئ، فالإنتاج الأدبي المتعلق بالنوع الأدبي يعمل على توثيق العلاقة بين تفسير قوانين الجانر وبين الرغبة في الاستقلال، بهدف التجديد

والتحرر من سلطته المقيدة، تلك الحركية تجعل من الجانر قاعدة أو أساس ثقافي" (Bakhtin, M.1986:22) (Genette, G., 1977: 38)، وهو ما لا يختلف كثيرًا عن تعريفات النقاد العبريين للنوع وعلى ذلك يعتمد تعريف النوع الإثنوجمالي على المضامين النصية والمحيط الحكائي للنص وهو ما يمكن أن يؤثر على النوع اللإثنوجمالي أو يعدل منه تمامًا، הגדרת ז'אנר מבוססת על תכונות טקסטואליות וההקשר ההיגודי של הטקסט, אשר עשוי להשפיע ולשנות את הז'אנר מן המקור שלו،" "يعتمد تعريف النوع الأدبي على مضامين نصية وعلى النسق الحكائي للنص، الذي بمقدوره التأثير على نوعه وتغييره تمامًا"(פרמינגר, ע', 1995: 30)

الفئات الأصلية للأنواع الأدبشعبية

1 / 5 الحكايات الشعبية המעשייה : Folk-tale (يُطلق عليها خطأ : أجادا)

أحد الأنواع الأدبشعبية القديمة، في الثقافة الأدبية بشكل عام، وفي الثقافة الأدبية للأطفال على وجه الخصوص، ويكون رواتها عادة من النساء، وهي قصة شعبية وقعت في اللامكان واللازمان (أي أنها فوق مكانية وفوق زمانية)، فالحكاية الشعبية لا تتقيد بأي قيد جغرافي ولا

زماني (كان يامكان في ذي العصر والزمان في بلد من البلدان)، كذلك تتخذ فواتحها وخواتمها طابعًا شعريًا في الغالب،

היה היה בעבר

שומעי זה הדבר

ביתנו כותנה וביתכם משי

ובית האויב יעמוד בקושי

כשנרע הזמן על אחד המלכים

אין מלך מלבד אלוהים

ומי שחטיו עליו

יסלח לו אלוהיו (الفخراني، فرج قدري، 2002: 241)

كما أن أحداث الحكاية الشعبية تدار وفق قوانين أخرى بعيدة عن الواقع مثل "حصان يتكلم" و "سيف سحري يقتل الأعداء بمفرده (بدون مقاتل)" "مقشة طائرة" وغيرها من الأحداث فوق الطبيعية العديدة، ومن غير المتوقع أن يصدق المتلقي أن هذه الأحداث قد وقعت بالفعل، فمن غير المتوقع تصديق أن بقرة تخرج الطعام جاهزًا من بطنها كل صباح لست الحسن والجمال المضطهدة من زوجة الأب، وليس هناك

من يصدق أن مثل هذه الأحداث تقع بالفعل، ومن ذلك الحكاية التي نورد منها النص / الشريحة القصصية التالية من قصة "فستان السبت الخاص بحنالله" "שמלת השבת של חנה'לה" (צימרמן, בארי, 2006: 89), ואז השקיף הירח מן השמים אל חנה'לה הקטנה, השקיף ושאל – שאל בלי קול, בלי מלים רק חנה'לה שומעת:

-מה לך פה, ילדה? ולמה תבכי?

ולחנה'לה קשה לדברף והיא רק מראה באצבע על השמלה:

-ראה ירח... וזה מן השק... משק הפחם.

והירח מביט... והוא שואל שוב - שאל בלי קול, בלי מלים רק חנה'לה שומעת:

-האת מתחרטת חנה'דה שעזרת לו, להלוך?

וחנה'לה אומרת:

-לא איני מתחרטת, אבל השמלה... שמלת השבת הלבנה...

ואמא... ואז אמר הירח לחנה'לה:

-אל תבכי, ילדה, קומי לביתך, שמלתך תהיה יפה יותר...

ويبدو أن سر بقاء هذا النوع الأدبي واستمراريته هو أنه يعالج قضايا وجودية تخص الإنسان أينما كان، كالصراع بين الخير والشر، أو الحياة والموت وغيرها.وقد حدد دوف نوي خصائص الحكاية الشعبية على النحو التالي (ברוך, מירי, 2006: 9) :

- الحكاية الشعبية تُحكى شفاهة بواسطة راوي إلى جمهور يستمع للحكاية.
- الحكاية الشعبية تنتقل من جيل إلى جيل، على أقل تقدير تنتقل إلى جيلين (أي أن الحكاية الشعبية لا تكون في جيل واحد فقط).
- رواية الحكاية الشعبية تتم بواسطة شخصيات مختلفة في المجتمع، هذه الشخصيات تسعى إلى الحفاظ على الحكاية الشعبية التي ترويها.

وقد أضاف ياسيف خاصية قدرة الحكاية الشعبية على التشكل من جديد (تجديد شكل الحكاية الشعبية) (ברוך, מירי, 2006: 10) وعادة ما تكون شخصيات الحكاية شخصيات نمطية، تقدم مضامين معينة، فهي ليست شخصيات تاريخية أو أشخاص نعرفهم، ولكنها شخصيات قادرة على تقديم مواقف معينة مثل الصياد والملك، وأحيانًا تقدم أسماء هذه الشخصيات مضامين أيضًا(שלגיה ""شلجية" "الأميرة الثلجية" ويقابل الحكاية العربية "قطر الندى" – לכלוכית "الخلوخت" " يقابل "غَسُّولة" "شوطة"– עוץ לי גוץ לי يقابلها "خيرِن تِفْعَل شَرِّن تِلقا"

وفي الحكاية الشعبية العربية نجد كذلك "نص نصيص" و"عقلة الأصبع"، أما وظيفة الحكاية الشعبية فتكون تعليمية، وغالبًا ما تكون جزء يسير من القصة، وكما أنها تتناول مضامين نفسية، حيث تعبر عن العقل الباطن الفردي أو الجمعي، أو الرغبة الدفينة كالزواج، كذلك تشارك الحكاية الشعبية جميع الأدبشعبية الوظيفة النظرية، وهي (حكي قصة جميلة والإستماع لها)، وكثير من أبطال الحكاية الشعبية يكررون آداء الموقف الواحد، من ذلك شخصية לכלוכית "لخلوخت"، وفي الحكاية العربية نجد عبارة رَاحْ قَبَلْهْ (القطرم – الورد – النخل) قَلِّهْ إِزْقِينِي ياسِتْ الْحُسْنْ والْجَمَالْ ، قَالِتْ مَيِّلْ وِشْرَبْ" (الفخراني، فرج قدري ،2018: 146)، وهو ما نجده كذلك في ، كما تتضمن أحيانًا مواجهات بين فئات مختلفة كالمواجهة بين الأخ الصغير والأخ الكبير، وتغلب الصغير علي الكبير، كل ذلك جعل بتهايم يذهب إلى اعتبار الحكاية الشعبية نوعًا أدبيًا مستقلًا بذاته، لديه القدرة على إعطاء الأمل في المستقبل، حتى لأولئك الذين تواجههم مشكلات وجودية حقيقية (בטלהיים, ברונו, ושלייפמן, נורית (מתרגם), 180)

5 / 2 المآثر האגדה Sage / Legend

كثير من الدراسات تناولت الأجادا باعتبارها نصوص دينية وربما أدبية من منظور الأدب الرسمي، سواء كتيمات مستقلة أو حتى في تقاطعاتها من كتب تراث يهودية وعالمية أخرى تنتمي لفترات كتابة الأجادا، غير

أننا هنا نتناول الكلمة باعتبارها نوع أدبشعبي، ومن هذا المنطلق نلج إلى التطور الدلالي لكمة أجادا في العصر الحديث والذي يبدأ مع بن يهودا في قاموسه الذي استحضر فيه المعنى القديم للكلمة حيث قال أن الأجادا هي القصة التي ليست بالضرورة قد حدثت بالفعل "אגדה: סיפור שאינו חייב להיות אמת" وقد ورد هذا المعني أيضًا في القاموس الروسي عبري الذي ألفه شتاينبرج יהושע שטיינברג عام 1880م ثم تطورت دلالة الكلمة لتصبح الأجادا بمعنى الحكاية الشعبية המעשייה وهو تطور جانبه الصواب لأن الحكاية الشعبية هي قصص للأطفال على سبيل المثال حكايات الأخوين جريم אגדות האחים גרים وجدير بنا أن نذكر أن هذا الاستعمال الدلالي كان قد تم منذ أكثر من مائة عام حين بدأ إحياء اللغة العبرية كلغة حديث يومي، ولكن كيف حدث الإنتقال المغاير والمختلف لهذه الدلالات؟ ويبدو أننا أمام سببين أحدثا هذا التطور اللغوي أحد هذين السببين ثقافي والآخر لغوي، وهذان السببان هما على النحو التالي(פרנקל, יונה, 1996: 25):

1-السبب الثقافي هو أن المثقفين المسكيليم في القرن التاسع عشر، والذين كانوا مشغولين أيضًا بتدارس تطور اللغة العبرية كلغة حديثة – تناولوا قصص الأدب التلمودي تناولًا عنيفًا واعتبروها حكايات شعبية أو حكايات خرافية מעשיות עם Fairy-tales لا يتوجب بالضرورة الإيمان بها.

2-أثناء مسيرة إستحداث تعبيرات عبرية للمصطلحات الأجنبية اللازمة للغة العبرية، بحث المهتمون بللغة العبرية الحديثة عن تعبير عبري لمصطلح Fairy-tale "الحكاية الخرافية"وبسبب أن هؤلاء المجددين اتخذوا لأنفسهم اللغة الألمانية كنموذج باعتبارها، عندهم،لغة ثقافة الهسكالا،فقد بحثوا عن كلمة تساوي في قيمتها الدلالية لكلمة Maerchenأو Sage حينها صادفتهم أن كلمة Sageهي بمعنى قصة شعبية غير مصدق بمضمونها وأن الفعل Sagen معناه להגיד أن يحكي أو يقص، وبهذه الطريقة أفلح حينها مجددو اللغة العبرية في تقديم دلالة جديدة لكلمة عبرية قديمة وهي كلمة أجادا.

ومنذ ذلك الحين أصبح من الصعب التفريق بين المعنى القديم للكمة والمعنى الجديد، فكثير من الدارسين اليهود الذين قرأوا أو سمعوا لحكايات الأخوين جريم، אגדות אחים גרים أو حكايات أندرسون אגדות אנדרסן بالإضافة إلى ما درسوه من أجادا في كتاب الأجادا لبياليك أو حتى ما درسوه من المدارش الأجادي מדרש אגדה في ثنايا تفسير راشي للتوراة لم يستطع هؤلاء التفريق بشكل واضح بين المعنى الجديد لكلمة أجادا (الذي يعني خرافة) وبين المعنى التلمودي لها (الذي يعني أنها قصة وقعت بالفعل رغم ما يحيطها أحيانًا من أبعاد ميتافيزيقية، وهو المفهوم الذي لم يكن محل خلاف عند الحزاليم) (ولذا يفهم من ذلك أن الجمهور الذي بدأ يتحدث اللغة العبرية الحديثة

عرف الأجادا التلمودية باعتبارها نمط من الحكايات الخيالية، وعليه فإن كل من ينظر إلى الأجادات/الهجادات الأدبية التلمودية هذه النظرة لن يكون بمقدوره فهم الأدب التلمودي ودراسته، ، فكما رأينا حتى الآن فإن الأجادا هي جزء من الشريعة الشفوية، فكل من يريد أن يفهم الأجادا التلمودية عليه أن يتخلص من الدلالة العبرية الجديدة التي تم إلباسها لكلمة أجادا.

فهذا المفهوم الواضح لم يكن على الإطلاق محل اختلاف بين الحازاليم الذين كانوا يؤمنون أن قصصهم هي قصص تاريخية حقيقية كذلك فهي قصص آمن بها حاخامات חכמים العصور الوسطى، ونحن هنا لا نناقش على الإطلاق قضية إن كنا نؤمن اليوم بصدق هذه القصص الأجادية التلمودية أم لا، ولكن ينصب هدفنا هنا على أمر واحد فقط هو التأكيد على الدلالة الأصلية لكلمة أجادا والحذر كي لا يختلط ويتداخل هذا المعنى الأصلي الذي نستعمله عند دراسة الأجادا في نطاق الدراسات التلمودية مع المعنى الجديد الذي تسرب بين جماهير اليهود(פרנקל, יונה, 1996: 25)، ويرى فرنكل أن الأجادا يجب ألا تدرس بشكل كامل باعتبارها حكاية شعبية، ونحن، في حقيقة الأمر، لن ندخل إلى مناطق الجدل بين فرنكل وياسيف حول "رسمنة" الأجادا عند فرنكل، وأدبشعبية الأجادا عند ياسيف والتي خاضها تحديدًا في كتابه "المدراش والأجادا" (פרנקל, יונה, 1996: 137 – 139)، وسوف

نهتم بخصائص الأجادا كنوع أدبشعبي، وطالما أننا نتناول نوعًا أدبشعبيًا هو أحد الفئات الأساسية في الأدب الشعبي فإننا نجرد كلمة אגדה العبرية من كل دلالاتها السابقة، ونلبسها الدلالة الأدبشعبية باعتبارها تقابل كلمة Legenالإنجليزية، في الدراسات الأدبشعبية، وعندي سوف استعمل كلمة مأثرة العربية لتعطي ذات الدلالة، فالمأثرة هنا تكون على النقيض من الحكاية המעשייה ،فالمأثرة تقع في مكان معروف، وفي فترة زمنية معروفة وهي مصدق في حدوثها، ومن خصائصها أن المجتمع الذي تحكى فيه المأثرة هو مجتمع مصدق بحدوثها، فالمستمعون يصدوق أن أحداث المأثرة وقعت بالفعل، وهي ذات وظيفة تعليمية وذات منحى ديني (مآثر الأولياء والقديسين والحاخامات)، وليس بالضرورة أن تتضمن المأثرة عناصر فوق طبيعية، وإذا وجد حدث فوق طبيعي فيأخذ منحى المعجزة، على عكس العنصر فوق الطبيعي في الحكاية التي تبدو فيها الأعمال فوق الطبيعية باعتبارها أعمال سحر، أما شخصيات المآثر فهي تاريخية، مثل موسى ورابي عقيفا، و وأعمال الصالحين كالخضر في الروايات الإسلامية، وهذا على عكس الشخصيات النمطية التي تقدمها الحكاية، كما أن المآثر لا تحكي عن شخصيات ما زالت على قيد الحياة، ولكن بعد موت الشخصية يُسرد آدب المآثر المعني بهذه الشخصية، وكثيراً ما نجد مآثر مرتبطة بأشخاص بسطاء " "מעשה בחסיד אחד..."، "جاء في الأثر

أن أحد الصالحين..." والمأثرة تروى في نطاق الأسرة وفي النطاق المجتمعي خارج الأسرة، في حين أن الحكاية الشعبية من النادر حكيها في نطاق مجتمعي، رغم ذلك ربما عثرنا على مآثر تهتم بالعلاقات داخل أسرة أو عائلة واحدة، أما رواة المآثر فهم غالبًا من الرجال، وغالبًا ما يكونون ذوي طابع أخلاقي وتقليديين، مثل الوعاظ والشيوخ والقساوسة، (Bascom, W.R. 1965)، وفيما يلي شكل يوضح أهم المآثر الرئيسية وأنواعها الفرعية

عرض لأنواع المآثر

5/ 2/ 1 المآثر التاريخية : تتبلور في حدث تاريخي لشعب ما أو لشعوب أخرى : مثل معاناة الأقباط تحت الحكم البيزنطي ومثل معاناة المسلمين واليهود الذين أجبروا على التنصر في الأندلس ، فرغم الإطار الجغرافي فمما لا شك فيه أن ما يرد في المآثر يعتمد على حدث تاريخي.

إن جميع قصص الآباء بها اسقاطات على تاريخ شعب إسرائيل في المستقبل، واسقاطات على سلسلة علاقاته مع الشعوب المحيطة به، وعلى تركيب الأمة نفسها (مثال الأسباط)، من هذه الزاية يمكن أن نرى دائرة قصص الآباء باعتبارها تاريخ أسطوري نمطي أي أنه مثل قصة تاريخية إطارية مكونة من عدة مآثر، وكي نصف أهمة الحقيقة فإن

المأثرة التاريخية كانت جزء رئيس في سجل القصة الشعبية في فترة المقرا، فقد كان التاريخ الرسمي لنصف أسباط العبريين على شاكلة مأثرة تاريخية عند شعوب أخرى، فهي في شكلها الأساسي مكونة من روايات انتقلت شفاهيًا حيث كانت المآثر المتناثرة هي مادتها الأساسية، تلك الروايات تبلورت طوال ميئات السنين التي تناقلت فيها شفاهة، وعندما وصلت إلى صورتها الكاملة تم تناقلها كتابيًا وشفاهيًا بشكل محدد أقل أو أكثر إلى أن تم شبكها أو ربطها بالنص المقرائي (יסיף,עלי, 1994: 26 – 27)

5/ 2/ 2 المآثر الجغرافية : أغلب هذه المآثر تتمحور في مكان ما، فتحكي مثلاً عن جبل ما – لماذا اتخذ هذا الجبل ذلك الشكل الذي هو عليه الآن ، عمود ملح : زوجة لوط، لماذا تتلون شجرة معينة باللون الأحمر، مثل هذه المآثر تعزز وتقوي وتؤكد وتوطد العلاقة بالمكان كما تيسر عملية انتقال التقليد أو العادة التي تُمارس في هذا المكان.

5/ 2/ 3 المآثر المقدسة: في مقدمة هذا النوع تأتي غالبًا متناولة مآثر الشخصيات الدينية، وتكون الوظيفة الرئيسة لهذا النوع من المآثر تأكيد الإيمان بهذه الشخصية باعتبارها سند ومرجع ديني، لذلك فهذه المآثر تُروى عن شخصيات بعينها مثل مآثر الأئمة الاثنا عشر عند الشيعة، حيث يعمل الأبطال في الأجادا المقدسة بمساعدة القوى السحرية التي بين أيديهم لانقاذ الشعب الذي هم رموزه، وإصابة أعداء المجتمع الذي

يتم الحكي عنه، وإنقاذ المشردين من داخل المجتمع، وحل المشكلات التي تسيطر على المجتمع بين طبقاته المختلفة، وهناك وظائف عديدة للمأثرة المقدسة مثل تقوية إيمان أبناء الطائفة بقوة القيادة الرسمية أو الشعبية، وتوثيق الروابط الشخصية والاجتماعية بين أبناء الطائفة في الحياة اليومية، كما أنها تستعمل لتعميق هوية أبناء الطائفة والحفاظ على التوازن الاجتماعي بين القوى المختلفة بين أبناء الطائفة (יסיף,עלי, 1994: 25)

5/ 2/ 4 مآثر الثواب والعقاب : وهي ثلاثة أنواع

5/ 2/ 4/ 1 مآثر الثواب والعقاب – وهي تقدم عرضًا بسيطًا للثواب والعقاب: البطل ينال الثواب و/ أو المذنب ينال العقاب، صنيع الخير لا يضيع، تعاليم أخلاقية (الصالح والطالح – الطيب والشرير)

5/ 2/ 4/ 2 مآثر الجزاء العادل / (الصالح والطالح – الطيب والشرير) هناك أسئلة تُطرح تشغل بال الإنسان مثل سؤال كيف يمكنني أن أستمر في الإيمان بالله عندما تقع مثل هذه الأحداث، حينها يحاول الفكر الديني أن يقدم إجابات أخرى – فمآثر الجزاء العادل (مآثر العدل الإلهي :عدل الله الذي يعطي الشرير – السيئ أن يسود أو أن يتسيد أو أن يغنى في الدنيا : الجزاء العادل وهى مآثر تتناول انتظار جزاء الله يوم القيامة)– أي أنها مآثر توضح إمكانية الجزاء

يوم القيامة أو مثل (الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون) (أرميا 28/31) (أي أخذ الأبناء بجريرة آبائهم) أو (من الأفضل ألا تحاول أن تفهم أو أن تطرح أسئلة من الأفضل لك تركها) لا تسألوا عن أشياء -(من الرائع منك أن لا تقف مفكرًا في تفسير قضاء الله وقدره)– فأنت لا يمكنك أن تعِ كيف يدير الله ملكه، فإيجاد مبرر للحدث يمكنك من مواصلة الإيمان رغم وجود ثغرات أو أمور غير مفهومة(يمكن الله الفاسدين في الأرض)

5/ 2/ 4/ 3 مآثر تقديس الذات العلية – البطل في مثل هذه الأجادات مستعد أن يجود بحياته كي لا ينتهك حرمات الله ، حينها يكون أجره عند الله يوم القيامة (فالفكرة الرئيسية في الدين هي أن هذا العالم هو فقط ممر إلى العالم الأبدي) وهذه المآثر تتناول ثلاث حُرُمات 1- عبادة ما دون الله 2- سفك الدم – القتل 3- كشف العورة(فالمؤمن أفضل له أن يموت دون أن ينتهك أي من هذه الحرمات)

5/ 2/ 5 مآثر السير – المآثر البيوجرافية

هذا النوع لا يحكي عن مأثرة منفصلة عن البطل، ولكنها تعرض سيرة ذاتية كاملة عن حياة البطل، من خلال سلسة من المآثر التي تعرض للسيرة الذاتية للبطل أو الشخصية المقدسة أو الرجل الصالح أو الولي أو النبي، وفي الأدب المقرائي تعد السيرة الذاتية أحد أنواع هذا الأدب،

وهي كمصطلح يعرفها موملیانو מומיליאנו بأنها قصة أحداث حياة شخص ما منذ مولده وحتى وفاته، وبشكل عام تكون شخصية ذات تأثير في تاريخ الأمة أو الجماعة كملك أو قيصر أو قائد عسكري ...إلخ والسيرة تكون مكتوبة بالنثر في العموم وفي ضمير الغائب، وهي – أي السيرة – مثلها مثل أي نوع أدبي آخر لا تحافظ على تسلسل مكونات السيرة أو عناصرها، كما أنها لا تظهر جميعها بالضرورة، كما أن السيرة ليست بالضرورة تبدأ بمولد البطل أو تنتهي بوفاته (אביעוז, מיכאל, 1997: 79) فإلياهو وإليشع في قصص أسفار الملوك (מלכים-א 16\ 19 – 29) (מלכים-א 19\ 19) (מלכים-ב 13\ 21) صنعا معجزات واضحة، فهما يجعلان الطعام يكفي الجوعى بطريقة إعجازية، وهما يعالجان المرضى والعاقرات، وهما يحييان الموتى، ويعاقبان بالموت من يعيبون احترامهما، فصورة أبطال هذه الأجادات كصورة صانعي المعجزات الشعبيين، وطابع أعمالهم يقدم القصص باعتبارها مآثر مقدسة شعبية بارزة.

لقد درس اللورد لجرين مآثر الأبطال – ليس فقط الأبطال الدينيين – في ثقافات مختلفة وفي فترات زمنية مختلفة ، فوجد أن هناك تشابه كبير ، يصل في بعض الأحيان إلى حد التطابق، في السير الذاتية لأنصاف الآلهة (الأبطال الأسطوريون) رغم تباعد أماكنهم واختلاف الثقافة التي نشأت فيها هذه المآثر، وقد درس اللورد ريجلين ذلك من خلال

تقسيم حياة البطل إلى فترات أو مراحل – من قبل مولده حتى مماته – لقد درس مراحل حياة البطل ، وهنا تجدر الإشارة إلى أن التشابه موجود في المآثر التي تتناول أنصاف الآلهة (الأبطال الأسطوريون)، وليس هؤلاء الأبطال الموجودون على أرض الواقع ! على سبيل المثال : الصعوبات التي تصاحب مجيء البطل إلى الدنيا (على سبيل المثال : الأم تكون عاقر لا تنجب ، يكون من عائلة ذات حسب ونسب ، بشارة تسبق مولده بشأن مولد بطل ينقذ شعبه ، مصاحبة ظاهرة استثنائية لمولده (كسوف القمر مثلاً –اً سقوط نيزك – هطول أمطار غزيرة في مكان يتميز بندرة الأمطار) – فهي علامة على مولد شخصية استثنائية ، وبعد فترة قصيرة من مولد البطل تظهر محالة لملاحقته لأنه يشكل خطر على الحاكم ، ثم يُنقذ البطل بطريقة إعجازية في الغالب ، كثيراً ما يتربى البطل في منزل غير منزل والديه ولكنه يتربى في " صعوبات" وعندما يكبر البطل يرغب في العودة إلى عائلته / أسرته / شعبه ، وفي طريق العودة يجتاز تجارب واختبارات صعبة ، هي موجودة بدورها كي تؤهله للمكانة والوظيفة والمهمة الجديدة التي هو سوف يحملها على عاتقه ، ومع عودته يظهر بقدراته الخاصة سواء كانت قدرات روحية أو طبيعية – جسدية مثلاً ; ثم يتحول إلى قائد روحي أو ديني أو عسكري ، تتوطد قيادته ، في مرحلة ما يحدث تغير وتنزاح العظمة من البطل ، البطل يموت موتاً غامضاً أو يموت قبل

الأوان ، وما من مرة ونعرف فيها مكان القبر تحديداً ، وأحياناً ترد قصص عن معجزات تحدث حول القبر .

5 / 2 / 6 مآثر المدينة אגדה אורבנית وتنتمي إلى تيار أدب المدينة אורבניזם وهو تيار حديث في الأدب وفي الفن أساسه وصف حياة المدن والمدن كثيفة السكان، من خلال ضجيجها وحياتها الصاخبة(אבן שושן , אברהם,1999: 12)،وعلى النقيض من الأفكار الرومانسية فإن البحث الأدبشعبي في الأجيال الأخيرة يتجه نحو تأكيد تطور بعض الروايات الشعبية داخل التجمعات السكانية في المدن ذات الأعداد السكانية الكبيرة، سواء في الأحياء أو أواسط المدن أو في أماكن العمل أو في الأسواق، وليس فقط في التجمعات الزراعية النائية، حيث اتجه الاثنوجرافيون للخروج وجمع الفولكلور، وهذه المآثر تدور حول الأحداث اليومية البسيطة وحول السير في الشوارع والعمل والمشتريات والصلاة والطعام وما شابه ذلك، هذه الواقعية التي لا تتناسب مع انتاج قصة، لأنها لا تتضمن على شيء غير عادي، عندئذ يعود العنصر فوق الطبيعي، حيث يكون بمقدوره أن يحدث أمرًا قويًا في القصة، ليؤكد أنه خلف الواقعية الواضحة والعادية تنشط قوى خفية قادرة على تحويل الحياة من مسارها المحدد والمعتاد، وهذه القصص هي قصص مصدق بها عند مجتمع الحكي، حيث أنها تتشابك جيدًا مع

الواقعية العملية المعروفة لجميع المستمعين (יסיף,עלי, 1994: 167 – 170)

3 / 5 الأسطورة מיתוס Myth

هناك رأي يقول بأن الأسطورة هي أقدم نوع أدبي، ونحن نتبنى هذا المفهوم بمعناه الأدبي ، وليس بمعناه الرمزي، والذي ينتشر في العلوم الأدبية(الأسطورة المقارنة) ونحن هنا بعيدون تمامًا عن اتجاه في الدراسات الأدبية الرسمية الذي يستعمل كلمة أسطورة بمفهوم متعدد الفضاءات الدلالية، حتى باتت تشير لدى مستعمليه إلى كل ما فوق طبيعي، فالأسطورة هنا كنوع أدبشعبي لها خصائص محددة، فالسرد الذي تغلب عليه هذه الخصائص يكون سردًا خاصًا بأسطورة ما، فمكانيًا تقع أحداث الأسطورة في أماكن وجود الآلهة، حيث الأماكن البعيدة عن الأماكن التي نعرفها، وفي الغالب يكون مكاناً مجرداً وبعيداً (Kirk, G.S., 1970: 42)، ولذا هناك من يرى أننا يمكن أن ندرج الأجادا المكانية ضمن نوع الأسطورة، وزمانيًا، تقع أحداثها في بداية الزمان، وربما قبل تشكل العالم وتكونه، فأحداثها وقعت في الزمن الموغل في القدم، وشخصيات الأسطورة غالبًا ما تكون إلهية أو من أنصاف الآلهة، ومن مساعدي الآلهة وأعوانهم – بشكل أساسي- كما نجد بها شخصيات إنسانية وحيوانية ونباتية، وهي بشكل عام وهي تهتم بالعلاقات بين الآلهة فيما بينها أو بين الآلهة وبين الإنسان، وقد تتناول

الأسطورة الأوائل والأواخر، وهي مشبعة بالعناصر فوق الطبيعية، وغالبًا ما يؤمن المجتمع الذي يحكي الأسطورة بأن أحداثها وقعت بالفعل، وللأسطورة وظيفة تعبدية، حيث أن بعض السرديات يتم ترديدها في وقت الطقوس التعبدية، ومن هنا تكون للأسطورة أهمية في الممارسات التعبدية كما أنها تسرد بهدف متعة الحكي والإستماع، كما أنها تهدف إلى توضيح بعض الأمور الدينية، وكذلك توضيح بعض مظاهر الطبيعة، وهي ما تعرف بالأسطورة السببية، (אטיולוגית) وهو سرد يقدم تفسيرًا للظواهر الطبيعية، حيث تجيب بذلك عن ضرورات فكرية ومعرفية، لأنها تسد حاجة الإنسان إلى المعرفة ، فالإنسان يخلق من خلال هذا، نظامًا للكون، وهذا الأمر يخلق قناعة ورضا لدى الإنسان لأن " ما كان سوف يكون " "מה שהיה הוא שיהיה" (זקוביץ, י'ת 1981: 9 – 43) ونحن هنا نقدم مفهوم الأسطورة كنوع أدبشعبي، وما عرضناه من بعد عقدي، هو من خصائص هذا النوع، وهذا المفهوم وهذه الخصائص هو ما تم الاستقرار عليه لتعريف هذا النوع بعد دراسات متعمقة وجدلية دارت بين عدد من دارسي الأدب الشعبي (Maranda, P.(ed.),1972) (Dundes, A.(ed.), 1984)

ومن النماذج الواضحة للأسطورة في التناخ ما ورد بشأن أبناء الإله وبنات الإنسان في(تكوين 6 : 1 – 4) وهي توضيح سببي لوجود العماليق، حيث توضح الأسطورة ظواهر أناس ذوي قدرات فوق

بشرية، ويبدو أننا مدينون لجونكل أول من اتجه – بشكل مباشر – إلى توظيف مناهج علم الفولكلور بشكل عام لإثبات الأصل الشعبي للقصص المقرائية، معتمدًا على قواعد أولريك الجمالية جونكل، ومن هنا ننظر للأسطورة كونها نوعًا أدبشعبيًا، بالطبع بما في ذلك السرديات الكتابية، في عمومها، التي تحلت بهذه الخصائص أو بعضها، في عمومها، هو أول من وظف بشكل مباشر مناهج علم الفولكلور لإثبات الأصل الشعبي للقصص المقرائية، وذلك وفق قوانين أولريك الجمالية، ولذا ننظر هنا ـ كياسيف ـ للأسطورة باعتبارها أحد الأنواع الأدبشعبية، (יסיף,עלי, 1994: 17 – 22)، وجدير بنا هنا أن نذكر أننا لن نقتفي أثر أي من الشامي أو ماهر في تعديليهما اللذين اقترحاهما للأسطورة، حيث اقترح الشامي استعمال "الخرافة الروائية"، حين قال "سأستعمل "الخرافة الروائية" للدلالة على ما يشير إليه المصطلح الإنجليزي Myth وذلك بدلًا من الكلمة الشائعة "أسطورة" التي تستعمل خطأ للدلالة على مفهوم "الخرافة الروائية" (الشامي، حسن، 2015: 78)، وكان ماهر قد اقترح مقابلًا عربيًا آخر للمصطلح الانجليزي Myth وهو "ميثة" معتبرًا أن الميثة شيء آخر غير الأسطورة التي اعتبرها تقابل المصطلح legend (شميل، إيف وماهر، مصطفى(مترجم)، 2012: 78 هامش)، وعندي أن إجراء أي تعديلات للمصطلح Myth بمقابله العربي "أسطورة" سوف يربك هذا

التعديل المشهد الإصطلاحي للأنواع الإثنوجمالية وفق تصنيف جاسون، والذي اعتبرناه مرجعية للفصل بين تداخلات الأنواع الأدبشعبية.

4 / 5 الرواية الشعبية הנובלה Novella

الرواية بشكل عام هي نوع أدبي يمزج بين الرواية "الطويلة" רומן وبين القصة القصيرة، في الأدب الرسمي هي شكل أدبي يقع بين القصة القصيرة والرواية، وهي أحد الأنواع الأدبية القديمة في النثر العبري، وهي لدى عدد من اليهود مفضلة عن الحكاية الشعبية بسبب طابعها الواقعي، وفي الأدب الشعبي تُعَرَّف الرواية الشعبية הנובלה העממית بأنها قصة شعبية طويلة، ومركبة من ناحية المضمون تنتمي حبكتها إلى الواقعية في الأساس وتعود موضوعاتها إلى الحكمة الشعبية وإلى الموضوعات الرومانسية (יסיף, עלי,1986: 63) وهي تأخذ من خصائص الحكاية ومن خصائص المأثرة ولكنها ليست حكاية وليست مأثرة، فالرواية تشبه الحكاية في كونها قصة تتشكل من عناصر رومانسية / عاطفية، وتشبه المأثرة في أنها تأخذ منها الخصائص الواقعية، والرواية ليس بها عناصر فوق طبيعية في الغالب، وبدلًا من العناصر فوق الطبيعية تحتل الخصال الإنسانية مكان العناصر فوق الطبيعية، فمثلاً بدلًا من ظهور جنية كما في الحكاية الشعبية تظهر في الرواية خاصية إنسانية هي التي تنقذ البطل من المشكلة، وتكون

المضامين الإنسانية هي مفتاح الحبكة في الرواية، حيث نجد فيها بشري يجتاز عواقب واختبارات وصولًا إلى النهاية السعيدة، وتتعدد أنواع الرواية الشعبية وفقًا للمضامين الإنسانية، مثل الحكمة والعاطفة والمكر، الرواية الشعبية هي أحد الأنواع الأدبية القديمة في النثر العبري، وذلك وفق ما ظهر من الشواهد التي وردت إلينا من الفترات القديمة، وقد فضل الرواة اليهود هذا النوع الأدبي عن الحكاية الشعبية، وذلك لطابعها الواقعي وإمكانية رصد القيم والسمات اليهودية فيها بلا صعوبة، أما بنيتها المضمونية فهي بين القصة القصيرة والحكاية המעשייה، وفي الأدب الشعبي تأخذ الرواية الشعبية من خصائص الحكاية ومن خصائص الأجادا، ولكنها ليست هي أي منهما، فالرواية الشعبية تشبه الحكاية الشعبية في كونها قصة تتشكل من عناصر رومانسية / عاطفية، كما أنها تشبهها في احتواءها على المقومات الأساسية للحكي سواء كثرة المغامرات أو قوة الخيال، وهما مقومان – بشكل عام – لم يكن بمقدور الأجادا الدينية التاريخية أو الأمثال التعليمية أن يتضمناهما، كذلك فالرواية الشعبية تشبه الأجادا في أنها تأخذ منها الخصائص الواقعية (יסיף,עלי, 1994: 35 – 39) (Yassif, E., 1984: 283 – 289) والرواية الشعبية تختلف عن الرواية الأدبية الرسمية التي لها عالم مغاير تمامًا لها، ويمكن ملاحظة الفروق بينهما فيما عرضه كلوزنر في دراسته حول الرواية "الرسمية" (קלוזנר,

י"א, 1947) فالرواية الشعبية هي قصة واقعية تدور أحداثها في زمان ومكان محددين، وأبطالها أشخاص عاديون، فهم ليسوا أبطالًا فائقين، كما أنهم ليسوا من أبناء الطبقات العليا في المجتمع، فهم يسعون نحو قدرهم في فضاء الوجود الإنساني انطلاقًا من الواقع، غير أن مصيرهم واشتياقهم إلى المغامرة تؤدي بهم إلى الابتعاد عن بيوتهم، وتقودهم إلى خوض تجارب صعبة وقاسية، كذلك تكاد الحكاية الشعبية تخلو من العناصر فوق الطبيعية، في حين للمضامين الإنسانية مكانة بارزة فيها، كالذكاء والإخلاص والوفاء والعشق ،باعتبار أن مثل هذه المضامين هي المحرك الرئيسي للحبكة القصصية، أما إذا وجدت موتيفات فوق طبيعية فتكون في نطاق الأفكار والآراء التي يؤمن بها مجتمع الحكي، فالحدث الذي يتم حكيه في الرواية الشعبية هو حدث ذو طابع غريب، غير أنه موجود دائمًا داخل حدود "الممكن" الذي يتصوره المجتمع ، سواء الرواة أو المستمعون، فعلى سبيل المثال بدلًا من ظهور جنية كما في الحكاية تظهر في الحكاية الشعبية خاصية إنسانية هي التي تنقذ البطل من المشكلة (Yassif, E., 1984: 283 – 289)، ويمكن اعتبار بعض القصص الواردة في كتب قروسطية تنتمي للرواية الشعبية من ذلك بعض قصص كتاب "ألفا بيتا دبن سيرا" "אלפא ביתא דבן סירא" مثل قصة ولادة بن سيرا وحكمة بن سيرا أمام نبوخنصر وحكاية سليمان وملكة سبأ وغيرها، كذلك بعض قصص كتاب "مؤلف

جميل عن الخلاص" "סיפור יפה מן הישועה"وبعض قصص "كتاب الحكايات" "ספר המעשים" (יסיף, עלי,1986: 64)

أقسام الرواية الشعبية

ويمكن أن نقسم الرواية الشعبية إلى أنواع وفقًا لمضامينها البارزة (Yassif, E., 1984: 283 – 289) (יסיף,עלי, 1994: 35 – 39):

5/ 4/ 1 الرواية الشعبية المعنية بالحكمة נובלת חכמה

فالحكمة غير الطبيعية التي يتميز بها البطل هي التي تعينه في حل المشكلة، ففي مجموعة " قصص القاضي الحكيم "סיפורי השופט החכם" – نجد كثير من القصص في الأدب الشعبي فيها القاضي الحكيم الذي ينجح في إخراج الحقيقة والعدل إلى النور بعد اليأس الذي يخيم على الجميع.

5/ 4/ 2 الرواية الشعبية العاطفية(الرواية الرومانسية) נובלה רומנטית وفيها تظهر بوضوح خاصية الإخلاص، فعلى سبيل المثال قصة العروسين اللذين يُحكم عليهما بالموت في يوم عُرسهما (وهي تيمة متكررة في الأدب الشعبي)، كذلك فإن الرواية الرومانسية تتميز بطول القصة، وقابليتها للتحقيق، وربما تناولت

موت غير طبيعي (مثل موت أطفال رضع)، والموت غير الطبيعي يشير إلى تدخل إلهي وهنا ترتبط الرواية بالمأثرة، كذلك فإن أحداث الرواية تسير بشكل طبيعي إلى أن يقع أمر مخيف في منتصف الرواية، وهي تتضمن مغزى أخلاقي وتعليمي، مثل الإخلاص أو التضحية أو الإثار، حيث نجد الشخصيات بمقدورها أن تتحمل الصعاب الهائلة، لأنهم يرغبون في أن تكون حياتهم ذات مغزى في نهاية المطاف، وبذا تكون للمعاناة معنى ويكون للتجارب والاختبارات القاسية دلالة.

5/ 4/ 3 قصة شعبية خاصة بالحيل والمكر والخديعة נובלת תרמית وفيها يظهر البطل بمكره وخبثه وحيلته.

5/ 4/ 4 قصة شعبية خاصة بالأغبياء: נובלת שוטים

على سبيل المثال : قصة شعبية باسم (ألزا الحكيمة)למשל: אלזה החכמה – فهي شخصية غبية إلى حد كبير إلى درجة أن أحدًا لا يمكنه أن يتزوجها، ووالداها متضايقان جدًا من هذا الأمر، وذات مرة جاء أحد الأشخاص كي يتوسط لخطبتها ففرح والداها جدًا وطلبا من إلزا أن تحضر قنينة خمر، فنزلت إلى أسفل فاصطدمت بخشبة فخُبطت فأخذت تبكي واعتقدت أن هذا بسبب حظها التعس، بسبب أنها في طريقها للزواج، وأنه في يوم ما في المستقبل عندما يشرع أولادها في الزواج

فينزلون إلى القبو فسوف يُخبطون في رؤوسهم، فجاء والدها وسمع الحكاية فأخذ يبكي هو أيضاً، حينها نزل العريس هو أيضًا إلى القبو فوجدهما يبكيان ففر هاربًا.

5/ 5 الألغاز החידה Riddle:

اللغز هو (نوع) قصير في الأدب الشعبي، فاللغز يتضمن تناقض واضح يجب أن يتم حل هذا التناقض.

وفي الغالب نصادف ألغاز متداخلة في القصة الشعبية ويكون لهذه الألغاز وظائف درامية – إن لم يتم حل هذه الإلغاز ... ولهذا السبب أطلق دان باجيس דן פגיס على مثل هذه الألغاز ألغاز (ممسكة) بالرقبة أو ألغاز الذكاء חידות צוואר או חידות פיקוח נפש، ومن جانب آخر يمكن أن يكون حل اللغز شاهدًا على حكمة شخص ما، وهو ما نجده في قصة يوسف ومقدرته على تفسير الأحلام (יסיף,עלי, 1994: 307) وكذا قدرة سليمان الملك على حل ألغاز ملكة سبأ (יסיף,עלי, 1994: 309) واللغز هو جانر (نوع) قصير في الأدب الشعبي ، فاللغز يتضمن تناقض واضح يجب أن يتم حل هذا التناقض، وفي الغالب نصادف ألغاز متداخلة في القصة الشعبية ويكون لهذه الألغاز وظائف درامية – إن لم يتم حل هذه الأغاز ... ولهذا السبب

أطلق دان باجيس على مثل هذه الألغاز ألغاز (ممسكة) بالرقبة أو ألغاز الذكاء

أنواع الألغاز:

5/ 5/ 1 חידות מעשיות ألغاز حكائية

وهي الألغاز التي يتم توظيفها في أحداث القصة، فهي وحدة قصصية ، ولكنها لا تمثل المحرك الرئيس الذي يقود إلى الحبكة ثم الحل، ومن ذلك التيمة التي تتردد في الآداب العالمية بأن الملك يفرض على ابنة الفلاح أن تأتي بمهام عجيبة، ليس بمقدر الكثيرين تنفيذها - مثل (أن تأتي مرتدية ملابس وأن تكون عريان في نفس الوقت – وأن تأتي راكبة وتكون ماشية في نفس الوقت – وأن تقدم له هدية وهي ليست هدية في نفس الوقت) (יסיף,עלי, 1994: 483)

5/ 5/ 2 מעשה אנגמטי – حكاية إلغازية

وهي الحكاية التي يكون اللغز هو المحرك الرئيس للحبكة القصصية فيها، مثل حكاية "الملك والقس" وفيها يطرح الملك أسئلة على القس المغرور بعلمه، فلا يستطيع الإجابة، وتُطرح نفس الأسئلة على راعي غنم بسيط، فيجيب عليها، وقد قدم ياسيف أمثلة

واضحة لهذا النوع من الألغاز (יסיף,עלי, 1994: 497) ، مثل لغز "أن تصيد أسماكًا في نهر جاف" מעשה חידתי – לדוג דגים בנחל אכזב.

5/ 6 القصة الشعبية التمثيلية (الأمثولة) המשל Parable

الأمثولة في الأدب الشعبي قصة تقع أحداثها في عالم الحيوانات ثم امتدت بعد ذلك إلى النباتات والجمادات، أى أنها كان في الأصل قصص للحيوانات – قبلما تكون أمثولة، وخاصة الحيوانات ذات الطابع الأسطوري، التي وصلت إلينا بقاياها فقط، ومثل هذه القصص شاهدة على مرحلة الحلول (أي الإيمان بموضوع النفس البشرية التي تسكن داخل الحيوانات أو النباتات أو الجمادات)، وهو معتقد كان موجودًا لدى الثقافات المختلفة، بما في ذلك الثقافات المتقدمة في الشرق القديم، كالحضارة البابلية والحضارة المصرية القديمة، ويبدو أن هذا النوع انتشر عندما كان الإنسان يعيش قريبًا جدًا من الحيوانات: المزارعون، رعاة الغنم، المقتنصون(صائدو الحيوانات والطيور البرية)والصيادون ...والأمثولة قصة تعكس طرق المعيشة، فالفكرة العالمية البسيطة - التي تنظر إلى الحيوانات باعتبارها " أخوة صغار" لبني الإنسان- اعتبرت الحيوانات مشابهة لبني الإنسان، لذلك أصبحت الأنسنة منتشرة فالحيوانات أصبحت تنتقم وأصبحت تحسد وتغار وهكذا (יסיף,עלי, 1994:

31 -35)، وقد استعملت غزول كلمة "أمثولة" إشارة إلى ذات المعنى الذي نقصده هنا، وذلك في دراسة لها حول البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، وعرفتها بأنها أمثلة (أمثولات) تتناول فلاح يعرف لغة الحيوانات، وكان لديه حمارًا وثورًا، فرأى الحمار أن حال الثور أحسن من حاله بكثير، فأعلمه كم يغبطه على معيشته المرفهة... وهكذا، كما رددت في نفس دراستها تعبير "القص الأمثولي" (غزول، فريال جبوري، 1994: 79)، كذلك استعملتها إبراهيم في ترجمتها لكتاب "الماضي المشترك بين العرب والغرب" والذي جاء فيه سرد لعدد من الأمثولات رقمتها إبراهيم أمثولة بعد أمثولة (رانيلا، أ. ل. وإبراهيم، نبيلة،(مترجم)، 1999: 262 – 291)

وفي فترة متأخرة للغاية أُلْحِقَت فكرة التطبيق الأخلاقي (الوعظي) لقصص الحيوانات، وهو الأمر الذي حول هذه القصص إلى أن تصبح مثلًا، وقد حدث ذلك تدريجيًا، فتَطَور الثقافة غيَّر طريقة المعيشة وابتعد بنو الإنسان عن الحيوانات وابتعدوا عن الطبيعة، وكادت قصص الحيوانات تنقرض– ولكن رجالات الدين والتعليم (تحديدًا) أمسكوا بتلك المقدرة الأدبية الكامنة في هذا النوع القصصي – حيث بمقدوره أن يكون ذا مغزى تعليمي واضح جدًا، فهذا النوع القصصي لا يضيف فقط التسلية، ولكنه أيضًا مَعْنِي بالمواعظ أو

الدروس المستفادة، وهكذا يتم انتاج الأمثولة، أي أن القصص كانت موجودة في ثقافة ما، ثم تحولت إلى أمثولة مع إضافة المكوِّن التعليمي، وقد تحولت الأدوات التعليمية لتحتل المكانة الأولى في هذه القصص – وظل هذا الأمر حتى الآن، وهو ما تناوله بن عاموس بالتفصيل في بعض دراساته (Ben Amos, Dan, 1980)

5/ 6/ 1 خصائص القصة الشعبية التمثيلية (الأمثولة):

تنقسم الأمثولة إلى قسمين : أولًا : المثال – وهو الحكاية ذاتها.

ثانيًا : المُمَثَّل به – وهو العظة – الحكمة التي يقدمها المثل.

الغالبية العظمى من الأمثولة تكون قصيرة ومختصرة وتتجه مباشرة إلى المُمَثَّل به، الذي غالبًا ما يكون في نهاية القصة، وشخصيات المثل نمطية للغاية: فالثعبان يمثل الدهاء والخبث والمكر، والحَمَل والحمامة يمثلان طيبة القلب، والأسد هو الحاكم والملك، وهذه النمطية تخدم الوظيفة التعليمية.

وكثير من الأمثولات تقوم على ظاهرة الأنسنة personification وهي ظاهرة أدبشعبية عرفها براون بأنها وسيلة فنية دارجة في النص الأدبشعبي تُكسب المجردات صفات إنسانية (Brown,

Mary Ellen, and Rosenberg, Bruce A. 1997: 651)،

وأطلق عليها ريفلين האנשה أو פרסוניפיקציה موضحًا أنها تصوير لغوي مألوف للغاية، يعرض جماد أو نبات أو حيوان أو فكرة أو مضمون أو شعور في صورة إنسانية حيث تُصبح المُمَثلات والظواهر غير الإنسانية قادرة على التفكير والكلام والتصرف مثل الإنسان (ריבלין, אשר, 2000, 19) وتؤكد ملكا بوني أن إسباغ الصفات الإنسانية على المضامين والأفكار كوسيلة فنية مألوفة في الصور التمثيلية (פוני, מלכה, 1957: 6)

ولا تنحصر الأنسنة في نوع أدبشعبي دون آخر، حيث يمكن رصدها في القصة الشعبية أو السيرة أو الشعر الشعبي، أما أقدم وأوضح أمثلتها في التناخ فهو أنسنة سحابة حزقيال، وهو مثال يستطرد في أنسنة تفاصيل السحابة ومنه ענן גדול ומתוכה דמות ארבע חיות וזה מראיהן דמות אדם להנה(יחזקאל, א,ד-ט)

سحابة عظيمة ...وبداخلها صور أربعة حيوانات تشبه أشكال الإنسان ...

كذلك يمكن رصدها في الأدب المدراشي ففي بريشيت تنحوما בראשית תנחומה يتجسد طائران صورة إنسانية (هابيل وقايين) ليقدما درساً تعليمياً لقاتل أخيه בשעה שהרג קיין את הבל , היה

מושלך ולא היה יודע קיין מה לעשות , זימן לו הקב"ה שני עופות טהורים והרג אחד מהם את חבירו וחפר בידו וקברו וממנו למד קיין... (נוי, דוב, 1958: 48 – 49)

حين قتل قايين هابيل ، كان ملقى ولم يكن قايين يدري ماذا يصنع ، فأحضر له الله تبارك وتعالى طائرين سالمين فقتل أحدهما الآخر فحفر له ودفنه ومنه تعلم قايين.

كما يمكن رصد الظاهرة في بعض القصص الحسيدي، فالملاك رفائيل – ملاك العلاج في التراث اليهودي – يتخذ صورة دواء كي يعالج المريض، لأن من يقوم بالشفاء هو هذا الملاك وليس الدواء

תדע בני, כי לא הרפואות מרפאים את החולה ... הולך מלאך אחד עם כל דאקטער , והמה מרפאים את האדם . והרפואות המה רק למראות העין , ועם הדאקטער היותר גדול מכל , הולך עמו המלאך רפאל בעצמו לרפאות את החולה (רודקינסון , מיכאל לוי , 1986: 47)

لتعلم يابني أن الأدوية ليست هي التي تداوي المرضى ... فهناك ملاك يذهب مع الطبيب، هؤلاء الملائكة هم الذين يعالجون الناس، أما الأدوية فهي فقط لكي تظهر أمام أعينهم ، والطبيب الأكثر قدرة

من باقي الأطباء يذهب معه الملاك رفائيل بنفسه كي يطبب المريض .

كذلك أشار ريفلين إلى وجود هذه الظاهرة في بعض نصوص النثر العبري الحديث مثل אשמת שומרון لأبراهام مابو و סוסתי لمندلي موخير سفاريم (ריבלין, אשר, 2000, 19) كما وظفها زلمان شنيئور في أشعاره ومن ذلك

מבוץ הארץ נפש קודרה מתמלטת

כעורב שחור , מרוט מן הפח שנשאר

روح كئيبة تريد الفكاك من وحل الأرض

كغراب أسود (ريشه)منزوع من الشراك الممزق(שניאור, זלמן, 1966: 234)

يتبدّى في الأمثلة السابقة مساران دلاليان، المسار الأول هو مسار قصصي ظاهر يتتبع من خلاله القارئ الصور والأحداث داخل العالم الخيالي الأدبي [ענן גדול سحابة عظيمة / קיין והבל قايين وهابيل / הרפואות العلاجات / נפש קודרה نفس كئيبة]، أما المسار المستتر، فيتم نسج المعنى التمثيلي لتلك الصور والأحداث بعيداً عن السياق الأدبي [דמות ארבע חיות مصورة أربعة

حيوانات / שני עופות טהורים طائران سالمان / מלאך אחד עם כל דאקטער , והמה מרפאים ملاك مع كل طبيب وهم يعالجون (ملائكة العلاج) / כעורב שחור كغراب أسود] والمساران يصحبان سير القراءة و يتطوران في المقابل كلما تطور المسار المستتر ووسع الدلالة المجازية

للنص (http://www.ynet.co.il.yaan)، وعليه يكون المساران متلازمين على النحو التالي :

مسار أول (ظاهر)	مسار ثاني (مستتر)
ענן גדול سحابة عظيمة	דמות ארבע חיות مصورة أربعة حيوانات
קיין והבל قايين وهابيل	שני עופות טהורים طائران سالمان
הרפואות العلاجات	והמה (המלאכים) מרפאים وهم يعالجون (ملائكة العلاج)
נפש קודרה نفس كئيبة	כעורב שחור غراب أسود

كذلك توجد أمثال خاصة بالأشجار، وأمثال خاصة بأشياء أخرى مشابهة، حتى لو كانت جماديات حيث يمكن رَوْحَنَتُها أي إكسابها الجوانب الروحية: سكب الروح على جميع الموجودات

5/ 6/ 2 نمذجة الأمثولة:

يمكن انتقال الأمثولة من ثقافة إلى أخرى وربطه بأطر مختلفة ومتنوعة، أيضًا يمكن تضمينه في أشكال بلاغية متعددة: مثل أن يتم تضمينه في مواعظ الحاخامات، أو في المدارس أو في الخطب ...

ومن ذلك فكرة أنه كما يدخل الإنسان إلى العالم عريانًا بدون أي شيء، كذلك يخرج منه .

ومن ذلك أيضًا قصة الثعلب والأسماك: משל השועל והדגים، حيث أن كل جزء في الأمثولة يوجد ما يقابله بالضبط في المُمَثَّل به / في الواقع. (الأسماك – اليهود ، الشباك – الأقدار ، الثعلب – الرومان ، البحر والماء – الشريعة وحياة الشريعة ، اليابسة – الحياة بلا شريعة ، يعنى الموت.)

ومن الأمثلة الشاهدة على الأمثولة، تلك التي عرضها ابن حسداي في كتاب בן המלך והנזיר يبلور عدداً كبيراً من أنواع الأنسنة

السابقة، وهو شاهد مفعم بالحياة، استطاع تجسيم العديد من المجردات دفعة واحدة دون أن نشعر بارتباك في الصورة التي عرضها وفيه يقول ابن حسداي

איש אחד ברח מפני זאב טורף . נפל האיש ובנפלו פרש את זרועותיו ויחזק בעץ קטן אשר בעברו פי הפחת , ובהתחזקו על עמדו וחשב כי ניצל מן הזאב , נשא עיניו וראה שני עכברים , אחד לבן ואחד שחור מנקרים בשורש העץ אשר החזיק בו ,ויחרד ויפן אחריו אל הפחת והנה שרף נורא סוער כקבר גרונו לבלעהו חיים , ויבהל ויסוב ויבט אל המקום אשר עמדו רגליו בו , והנה ארבעה ראשי נחשים לוטשים לו עיניהם מזרי אימתה ופחד , וירגז וירם את ראשו וירא והנה רסיסי צוף דבש נוטפים מן העץ אשר הוא מחזיק בו , וישכח האיש את הזאב ואת העכברים ואת ואת השרף ואת הנחשים.

هرب شخص من ذئب مفترس فوقع في حفرة وبينما هو يقع مد زراعيه فأمسك بشجرة صغيرة عند فتحة الحفرة ، ولأنه متشبث بموقفه اعتقد أنه نجا من الذئب ، فرفع عينيه فوجد فأرين أحدهما أبيض والآخر أسود يقرضان جذر الشجرة التي يمسك بها ، فخاف فنظر خلفه إلى الحفرة فإذا بنار متوهجة تشتعل فيها كقبر يفتح حنجرته ليبتلعه حياً ، فارتعب ومال لينظر نحو المكان الذي يضع عليه قدميه ، فإذا بأربعة

رؤوس ثعابين تحملق له بعيونها ، تبث الرهبة والخوف ، فاترعب ورفع رأسه فإذا به يرى قطع عصير عسل تتقاطر من الشجرة التي يمسك بها ، فنسى الرجل الذئبَ والفأرين والنار والثعابين. (בן-חסדאי, אברהם, 1951: 25)

لقد مَثَّلَ ابن حسداي في الشاهد عددًا من المفاهيم الإنسانية بواسطة عناصر الطبيعة(الحيوانات–النباتات–الجمادات) حيث تتداخل ظروف وأحداث تلك العناصر لتعطينا أنسنة للكيانات المجردة التي يرغب ابن حسداي في تجسيدها، وهنا يمكن إعادة قراءة القصة وفق مقاصد ابن حسداي الخفية حين نمسك بشفرات النص على النحو التالي:

הזאב / الذئب --- המוות / الموت (الذي يحاول الإنسان الهروب منه)

הפחד / الحفرة --- העולם / العالم

שני העכברים / الفأران ---היום והלילה / هما الليل والنهار اللذان يقرضان شجرة الحياة كي يدنو الإنسان من أجله

ארבעת הנחשים / الثعابين الأربعة --- יסודות גוף האדם/هي أخلاط الإنسان الأربعة التي يتكون منها الجسد

השרף /الحريق --- קבר השאול /القبر المفتوح ليبتلعه

لكن الإنسان المعرض لجميع هذه المخاطر ينسى كل ذلك عندما يتذوق طعم العسل النازل من شجرة الحياة.

5/ 7 النكتة أو القصة الهزلية הבדיחה והסיפור ההומוריסטי

ليس الفارق بين النكتة والقصة الهزلية فارق حقيقي – غير أن النكتة ببساطة قصيرة للغاية، والنكتة هي النوع الأدبشعبي الأكثر انتشارًا في وقتنا الحالي أكثر من جميع أنواع النثر الشعبي، وقد عرفها البعض بأنها رواية تعبث بذهن المتلقي لتكشف عن معنى عميق ساخر لتخفيف حدة الضغوط التي تهدد وجوده كإنسان، وغالبًا ما تهدف من السخرية من الواقع المعاش، وخاصة عندما يكون الإنسان مجبرًا على إلغاء العلاقة بين الممكن والواقع تحت وطأة قيود السلطة والمجتمع والدين (الفخراني، فرج قدري، 2003: 400) وقد ظلت النكتة سنوات عديدة لم تكن تنتمي (للنوع) بشكل حقيقي، إلى أن طرح فرويد المعاني العميقة للنكتة، حيث قال أن للنكتة مستويان هما :

المستوى السطحي: وهو المستوى المسلي .

المستوى العميق: فإن تمعنا المستوى العميق للأشياء التي نضحك عليها، سوف نكتشف معاني خفية تلمس معارفنا السابقة، وتلمس عواطفنا ... حيث تظهر نكات عن ذوي الاحتياجات الخاصة، وعن

النساء وعن السود ، فإن تمعنا بعمق تلك الموضوعات التي نضحك عليها، سوف نستطيع أن نعرف الكثير عن الموضوعات التي تشغل المجتمع: الآراء القديمة، والموضوعات التي تشكل محظورات في الحوار العادي، إلا أنها متاحة في النكات (יסיף,עלי, 1994: 185 – 212)

5/ 8 المثل – הפתגם- Proverb

المثل هو جملة كاملة التركيب تلخص حكمة حياتية للمجتمع في موضوع محدد،(في مقابل نجد الأقوال السائرة التي هي تعبيرات لغوية لا تكون جمل تامة)، ويدرس المثل في نطاق الأدب الشعبي غالبًا، وهو عبارة عن جملة تعبيرية سالمة، وفيها حكمة حياتية، وتعاليم سلوكية للمستقبل، وتقال كما هي بلا تغيير والمثل يمكن تضمينه في القصة الإطار كالأمثولة واللغز (יסיף,עלי, 1994: 75) والمثل يتناول موضوعات متنوعة: العلاقة بالمال والتعليم والأولاد ... وفي بعض الأحيان نجد أمثلة في موضوع واحد يخفي بعضها الآخر، والأمثلة تستخدم في إطار ثقافي معين، وشيوعية المثل تنبع من قدرتنا على ربطه بسياقات ومواقف مختلفة، ، فلا يوجد حالة تقريبًا من العلاقات الشخصية لا يوجد لها مثلين المهم لنا أن نرى كيف يتداخل المثل في القصة، وقد يأتي المثل عقب الحكمة الشعبية مباشرة معبرًا عما يتم استخلاصه من الحكمة الشعبية (יסיף,עלי, 1994: 28) "ערום יצאתי

مبטן אמי וערום אשוב שמה" "ה' נתן ה' לקח" ،كذلك فإن المثل الشعبي يتضمن أحيانًا الخصائص الجمالية المعروفة في النثر الشعبي بشكل عام، ومن ذلك (בן בנך ימכור שעווה ואתה לא תצטרך) وأحيانًا يكون المثل به تورية مثل "כל המוסיף גורע" "כל המוסיף הרי זה משובח"، وأحيانًا يظهر المثل في جملة شرطية مثل: בארזים נפלה שלהבת מה יגידו אזובי הקיר" "לך אל הנמלה .... وفي بعض الأحيان يأتي المثل بطريقة تعبيرية أخرى من أجل التأكيد مثل: " לא טוב היות האדם לבדו"، كما يتخذ شكلًا منطقيًا مثل:"טוב ציפור אחת ביד משתיים על העץ"، كما نجد أمثلة ذات منحى بلاغي مثل " אם אין קמח אין תורה في المقابل نجد أمثال ذات منحى حرفي مثل :"ואהבת לרעך כמוך"(יסיף,עלי, 1994: 100)

2 /8/ 1 خصائص المثل:

1-التقسيم الثنائي: ينقسم المثل إلى قسمين متساويين (אם אין קמח / אין תורה)

2-يكثر في المثل استخدام القافية والترادف اللفظي والتنغيم

3-المثل يحافظ على الصورة المرسومة والمحددة التي يعرضها سواء من خلال تأثيرات القافية أو الترادف اللفظي، ومثال ذلك(לא הביישן למד, ולא הקמצן מלמד).

4-كثيراً ما يتضمن المثل صيغة الأمر أو أداة شرط (אם אין אני לי - מי לי).

5- المثل هو شعبي حين نلقاه في أطر مختلفة، وحين يختفي المثل من اللغة ونجده فقط في الكتب حينها يفقد شعبيته.

6-المثل يستخدم الأعداد الطيبولوجية ولكل ثقافة توجد مجموعة الأعداد الطبولوجية تتميز بها عن غيرها من الثقافات.

7-تغيير في نظام تركيب الجملة – من أجل تأكيد الفكرة "לא טוב היות האדם לבדו"; "אמת מארץ תצמח" – بدلًا من الكلام العادي : האמת תצמח מן הארץ (والمقصود به أن الحقيقة حتمًا سوف تظهر في النهاية).

8-هناك أمثال مجازية وأمثال غير مجازية ومن الأمثال المجازية אין עשן בלי אש; ومن الأمثال غير المجازية כבד את אביך ואת אמך.

وتطبيقًا على ما سبق نقدم دراسة حول القصص الشعبية

القيم الثابتة والقيم المتغيرة في قصة ست الحسن والجمال – دراسة تطبيقية على رواية من أخميم

د/فرج قدري الفخراني

أستاذ الأدب الشعبي ومدير مركز التراث الثقافي غير المادي

كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي

توطئة

على الرغم من وجود مادة تراثية واحدة Metter للقصص الشعبي العربي ، إلا أنها مادة قابلة للتشكل وفق مناهج دراسية أدبشعبية متعددة ، فإن أردنا دراسة جزيئاتها الدقيقة ذات الحقول فوق الطبيعية ، فنحن نبحث عن موتيفاتها التي يمكن العثور عليها في تصنيف الموتيف ، الذي دشنه ستيث تومسون ، وطوعه حسن الشامي لأدبنا العربي والإسلامي – بعد أن ابتكر لنا أقساماً رئيسية Samples وأقسماً فرعية Divisionsمتجانسة مع موروثنا ، ناهيك عن آلاف الموتيفات العربية الجديدة التي أثري بها التصنيف[2] ،وإن أردنا دراسة المضامين المكررة في القصص ، فيجب علينا تفتيتها إلى أجزاء صغيرة لتحديد الأنماط الرئيسية

[2] اعتمدنا على التصنيف الرائد للشامي في جميع إحالات الموتيفات الواردة في الدراسة ، للوصول إلى مزيد من التفاصيل حول كل موتيف انظر :

el-Shamy, H. M. (1995). *Folk Tradition of the arab world : A Guide to Motif Classification.* Indiana : Indiana University Press , Bloomington and Indianapolis,.

كذلك انظر تصنيف موتيفات سيرة سيف بن ذي يزن ،

فرج قدري الفخراني. (2011). *تصنيف السير الشعبية (فهرست الموتيف) 1- سيرة سيف بن ذي يزن.* الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

التي يندرج تحتها القصص الشعبي الذي يُروى في أي مكان في العالم ، حينها نعلم أننا في حاجة ماسة إلى تصنيف الأنماط الذي بشر به أنتي أرني[3] ، أما إذا أردنا دراسة الأنواع الأدبية لتلك المادة على وفق علاقات القرابة بينها ، أي دراسة تلك الأنواع على وفق سلالاتها الأدبية – إن جاز لنا التعبير- المحكومة بخمس صيغ Modes هي (الواقعية – الخرافة – الخارق للطبيعة [المقدس أو الروحي] – العجائب – الرمز)[4] ، فنحن في حاجة إلى تصنيف الجانر Genre الذي قالت به هيدا جاسون وطبقه سرودي على القصص الشعبي ليهود إيران [5]، كذلك فإن دراسة الوظائف الرئيسية [6] Functions في القصص الشعبي العربي ، تلزمنا باتباع منهج فلاديمير بروب Vladimir Propp الذي يعلي شأن الوظيفة التي تؤديها الشخصية في القصة ، حيث اقترح

[3] اعتمدنا في الاحالات الواردة عن الطرز على تصنيف أنتي أرني الذي وسعه ستيث تومسون
Antti Aarne ' and Stith Thompson ,The Types of The Folktale: A Classification and Bibliography Folklore Fellows Communications , No.184(Helsinki,1964).

[4] Heda Jason, Ethnopoetry : Form ,Content ,Function(Forum Theologiae Linguisticae) 11.Bonn,Linguistica Biblica,1977.p.40

[5] حول تطبيقات هذا التصنيف انظر :
S.S.Soruodi. (2002). *Folktales of Jews from the Iranian Language Area (Tale-Types and Genres).* Jerusalem: Hebrew Uni.Part2.

[6] يعرف المصطلح باسم وظيفة وهو ما اعترض عليه حواس حيث اعتبر أن ترجمتة بوظائف لا يؤدي إلى المعنى الدقيق وظلاله المعنوية ، لأن الحقل الدلالي عند بروب يدور حول العلاقات التي يولدها الفعل داخل النسق القصصي ، وعليه فضّل حواس استخدام كلمة دالة لترجمة المصطلح . للمزيد انظر : عبد الحميد حواس ، الحكاية الخرافية ، ترجمة وتعليق ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد 22 ، يناير/مارس،1988م ، ص61 ، هامش. إلا أن الملاحظ أن بروب كان يفرق بين الوظائف (31وظيفة) والدالة وهي عنصر المؤامرة المصاحب لجميع الحكايات التي درسها ، حول التعريف بكتاب موروقولوجيا الحكاية الشعبية ، انظر الرابط:
http://www.answers.com/topic/vladimir-propp

بروب وحدة قصصية مختلفة وهي عنصر المؤامرة وأطلق عليه اسم الدالة وبتحليله لحكايات ألكسندر أفاناسيف الروسية كانت الدالة ملازمة لجميع الحكايات في حين أن بقية الوظائف كان يمكن خفضها ،.كما كان يمكن من خلال الوظائف العثور على القيم الثابتة الحاكمة في القصة الشعبية ، والقيم المتغيرة الثانوية فيها ، وفي دراستنا هذه نحن معنيون بالمادة التراثية المروية تحديداً ، التي يكون الراوي فيها مبدعاً ، يمكنه تغيير القوالب التي يمكن أن يصب فيها مادته ، وهذا لا يناهض بحال من الأحوال طبيعة الروي الشفاهي ، فعملية نقل التراث الشعبي ، لا يمكن أن تتم إلا إذا تفاعل حاملوه مع المادة التراثية ، التي سُلِّمت إليهم ، وهنا تجدر الإشارة إلى أن إعتماد الراوي على الذاكرة ، أثناء النقل الشفوي قد يعرض القصة المنقولة للزيادة ، أو النقص ، وهو ما نجده لدى راوية قصة ست الحسن ، فهي لا تلقي نصاً محفوظاً عن ظهر قلب ، بل تعيد خلق قصة معروفة ، في صيغة مألوفة ، محاولة إدخال قدر من التغييرات والإضافات في القصة تمشياً مع ميول الناس من حولها ، وبذلك فهي تقوم بعمل يشبه عمل المصور ، الذي لا يختار فقط وقت التصوير ، بل يختار أيضاً الزاوية المناسبة لتصوير المنظر ، الذي سبق أن صوره كثيرون غيره[7] ، فهناك رواة مبدعون يواصل الواحد منهم تنميق القصة ويضفي عليها من بيئته طابعاً شعبياً محبباً [8] .

د.أحمد عثمان ، التقنية الشفوية للمنشد الملحمي ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد 18، يناير /مارس،1987،35-52،ص41

8نمر سرحان ، الحكاية الشعبية الفلسطينية ، ص 19

عندما شرع الكاتب في دراسة الثابت والمتغير في قصتين شعبيتين لطراز واحد [9]ولراوي واحد بفارق زمني في الروي لا يقل عن عام [10]- حرص على اختيار راوي محمل ب"ذاكرة الأمة " - المصطلح الذي أشار إليه الشامي في دراسته عن السموءل بن عادياء ، وقصد به تهذيب لفظي أو تجسيد للخبرات التي تتعلق بالأحداث الهامة مما يختلج في ذاكرة الجماعة ككل ، وقد تكون هذه الجماعة الأمة بأسرها ، أو تنحصر في فئة ما ، مثل الفئات الإثنية أو العرقية أو الدينية من السكان ، على النحو الذي يشكله أفرادها [11]- كانت خالته الحاجة فتحية عبد الرحيم[12] ، وكانت صلة الدم بينها وبين الكاتب تيسر اللقاء بينهما ، في مجتمع " حضري" بشكل نمطي ، لا يسمح بلقاء الذكور مع الإناث ، إلا في حالات يقرها الدين الإسلامي .

وهو طراز يتلائم مع قصة ست الحسن موضوع الدراسة . **AT 560 – The magic ring** اخترنا هنا طراز [9]

[10]الهدف من وجود فارق زمني ، دراسة التغيرات التي صاحبت الروي ، وملاحظة الثابت والمتغير لنفس النمط القصصي عند راوية واحدة .

[11]حسن الشامي ، السموءل بن عادياء ، مجلة الثقافة الشعبية ، عدد 16 ،شتاء 2012 ، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر ، البحرين ، ص 12

[12]الراوية فتحية عبد الرحيم على ، مواليد أخميم ، أعمال سوهاج ، عام 1940 تقريباً (وفق تقرير مكتب الصحة الذي استخرج لها شهادة الميلاد في 1986) ، نشأت في بيئة مشبعة بالعادات والتقاليد الشعبية ، لأم كثيرة الروي ، وهي الإبنة الخامسة لأسرة مكونة من أخوين وأربع أخوات ، والدها كان يعمل بتحفيظ القرآن فيما يعرف بالكُتَّاب ، تم تسجيل قصة ست الحسن -1 في 2001/12/22 ، وتم تسجيل قصة ست الحسن -2 في 2003/2/25م ، وتم التسجيل بواسطة الكاتب.

يعتمد تحليلنا لقصتي ست الحسن-1 ، ست الحسن-2 منهج بروب الذي يناسب فكرة دراسة التغيرات التي يمكن العثور عليها ، في روايتين لنمط واحد ولراوي واحد بفارق زمني محدد ، حيث تصبح عند بروب الوظائف ، هي مؤشر القيم الثابتة في القصة ، في حين تمثل الظروف المحيطة بأحداث القصة ، متغيرات ثانوية ، مثل الشخصية التي تؤدي الفعل والطريقة التي به تؤديه ، وهو ما أطلق عليه بروب القيم الثابتة والقيم المتغيرة ، حين تمثل الأولى الأفعال ، وتمثل الثانية أسماء وصفات الشخصيات [13] ، وذلك في تحليله للحكايات المدهشة على وفق إحدى وثلاثين وظيفة ، يمكن تحديدها بملخص وجيز ، أو مختصر بكلمة واحدة ، أو علامة مائزة [14] ، وذلك حين زعم إمكانية رد الروايات المختلفة للحكايات الشعبية الروسية إلى تنويعات على أصل قصصي واحد وفريد[15] .

التكرار نموذج القيم المتغيرة[16]

أحمد أبو زيد ، الواقع والأسطورة في القص الشعبي ، مجلة عالم الفكر ، مجلد17، عدد1 ، أبريل/يونيو 1986م ، ص10 [13]

[14]للمزيد حول محددات الوظائف عند بروب انظر : كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986،ص ص 20-26 .

[15]أحمد أبو زيد ، الواقع والأسطورة في القص الشعبي ، مرجع سابق ، ص11 .

[16]نجد في نصيِّ الدراسة بعض القيم المتغيرة الأخرى ، منها بعض الشخوص ، ذات الوظائف غير الأساسية ، والتي يمكن استبدالها بشخوص غيرهم ، مثل الغراب ، والنخلة ، والقرطم ... إلى آخره ، كما أن الراوية تحرص على ذكر اسم ست الحسن فقط في الدراسة ، فابن الملك يرد

تتبني خاصية التكرار في القصص الشعبي كواحدة من خصائص الأسلوب الشفهي ، التي تعين الراوي على التذكر ، وتُكسب القصة قدراً من الإمتاع السمعي ، فتكرار الكلمة أو العبارة يدفع إلى التأثير العقلي لتأكيد حقيقة ما أو فكرة بعينها[17] والتكرار هنا هو أحد القيم المتغيرة ، وأهمها في قصتَي الدراسة ، فهي القيم التي حين تُغيَّب تغدو لدينا نسخ مكررة لقصة شعبية واحدة ، وقد بين بروب أن الراوي يمكنه الخلق بحرية في عدة مواقع تمثل القيم المتغيرة على النحو التالي[18] :

1- اختيار الوظائف التي يحذفها أو يستخدمها.
2- اختيار الطريقة التي يحقق بها وظيفة ما .
3- اختيار الأسماء والخصائص التي تملكها الشخصيات .

وتكمن أهمية القيم المتغيرة في كشفها قدرات الراوي التي تخلق أشكالاً جديدة للطراز القصصي ، كذلك إبراز قدراته من حيث التشكيل اللغوي ، كما أشار يان فانسينا [19] إلى أهمية التكرار في

بصفته (ابن الملك) (إلوَادْ وَدِلْمَلِكْ) ، والخادم هو مجرد شخص مجهول الاسم (وِرُوح يِقُوْل لِلْخَدَّام يا فُلانْ وَدِّيتْ فِينْ الوِزَّهْ) ، أما زبيدة / شخصية الشرير ، فلا يتردد اسمها إلا في نهاية قصة الحسن-2.

[17] marjorie, b. (1979). *the anatomy ef poetry Kalyani Publishers* . New Delhi: LADIANA.p73.

[18] كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، مرجع سابق ، ص 28

[19] للمز

اختبار قوة الذاكرة[20] ، كما اعتمد عليها شتراوس في تحليله لذلك العدد الضخم من الأساطير (813 أسطورة)[21].

غيرت الراوية العناصر التكرارية في القصتين ، حيث جاء موتيف بقرة معينة[22] مكرراً ثلاث مرات في قصة ست الحسن-1 ، فالبقرة تقدم من بطنها - بسخاء - وليمة تطلبها البطلة ست الحسن والجمال ، التي تطلب منها أن تعطف عليها كأمها ، فهي مؤمنة بأن ما لديها من طعام لا ينفذ[23]

وِتْرُوحْ البَقَرَهْ تَاكُلْ البِتَّوْتِينْ ، وِتْنَزِّلْ إصِّينيه مِنْ بَطْنَها وِتْقولْها كُلِى وِبَعْدْ مَا تْخَلِّص تِشِلْها البِقَرَهْ في بَطْنَهَا تَانِي.

يبدو تغير في الموتيف حين تنقل الراوية الموتيف السابق إلى موتيف طعام يُعد بالسحر[24] ، فالبطلة التي أَلِفت الحياة

[20] يان فنسينا ، المأثورات الشفاهية ، ترجمة وتقديم د.أحمد مرسي ، مكتبة الدراسات الشعبية ، عدد45 ، ديسمبر1999م ص 141.

[21] أحمد أبو زيد ، الواقع والأسطورة في القص الشعبي، مرجف سابق ، ص5

[22] GMC-A:Motif:B411,Type:327k(Shamy).

[23] GMC-A:Motif:1652.1,

[24] GMC-A:Motif:D030.1,

في بطن البقرة ، ليس من العسير عليها إعداد وليمة بمفردها في وقت قياسي لعدد كبير من الضيوف .

رَاحِتْ طِلْعِتْ مِلْبَقَرَهْ جَمالِّدِنِيهْ فِيهْهْ ، سِتِ لْحُسْنْ وِلْجَمَالْ ، مَعَاهَا تُوبْ خَشَبْ تِقْلَعْ التُوب الخَشَبْ وِتِظْهَرْ فِي جَمَلْهْهْ وِهِيِّهْ لَابْسِهْ عَشَرْ خَوِاتِمْ – كَان أبُوهَا جَبْهُمِلِهْهْ – رَاحِتْ عَمَلِتْ إلْعُزُومَهْ ، وِراحِتْ دَخَلِتْ جُوَّلْبَقَرَهْ .

وفي المرة الثالثة يتعجب ابن الملك من سرعة تجهيز الأطعمة ، بكميات كبيرة ، فتفسر له العجوز الأمر بوجود أرواح الخير في البيت وتطلق عليهم اسم (عمرة البيت) ، وهي الأرواح المعروفة في تصنيف الشامي ب"عُمَّار[25]" House-spirits (Dwellers).

إلْوادْ قَالُّمُّهْ : إيهْ إلِّلي عَمَلْتِيهْ دَه كُلُّهْ ، دَ أنا مَشْفِتِشْ أَحْلا مِنْ إلأَكْل دِهْ وِلْشُرْبْ دِهْ .رَدِتْ أُمُهْ : دَهْ عَمْرِتْ البيتْ أو أَهْلِلْخِير مَهْدِيّن عَلِينْهْ

[25]GMC-A:Motif:F480,

كذلك يتكرر موتيف رئيس هو اختبار عروس [26] في صورة موتيف فرعي من ابتكار الشامي وهو اختبار أنها سوف تكون مع زوجها (على الزمان) أي مؤاذرة له في شدائد الأمور ، على عكس التي (تكون هي والزمان على زوجها)[27] ، هكذا تطلب الأم من ابنها اجراء اختبار قياس مؤاذرة العروس لزوجها في المستقبل ، من خلال الطعام:

اِعْمِلْهْ عُزُومَهْ ، وإنْ لِقِيتْهْ هَبَشِتْ مِنْ كُلْ طَبَقْ تِبْقَا بِتْ جُوعْ وإنْ لِقِيتْهْ كَلِتْ مِنْ صَنْفْ واحِدْ تِبْقَا بِتْ شَبَعْ .

ويتكرر نفس الإختبار من خلال الملبس:

قَالِتْ لُهْ : يا وَلَدِي أكْسِيهْ إن لِقيتهْ أخَدِتْ العِفِشْ وخَدِتْ مِنُو جَلَبِيّهْ تِبْقَا تِبْقَا مِشْ بِتْ عِرْيْ ، بِتْ عِينهْ مَلْيَانِهْ ، رأحِتْ خَدِتْ التُوبْ العِفِشْ

[26] GMC-A:Motif:H360,
[27] GMC-A:Motif:H389.1,(Shamy);Type:901B(Shamy),910L(Shamy).

وفي قصة ست الحسن-2 تتكشف ظاهرة التكرار واضحة في موتيف رئيس في القصة (الجود دون انتظار رد العطاء[28] - من ابتكار الشامي) ، حين لا تبخل ست الحسن على الكائنات غير البشرية بالماء سر الحياة ، فتُمنح الصفات الإيجابية لتلك الكائنات كي ينتهي سلوكها النبيل نهاية سعيدة لم تنتظرها.

رَاحْ قَبَلْهْ .....قَلِّهْ إِزْقِينِي ياسِتْ الْحُسْنْ والْجَمَالْ ، قَالِتْ مَيِّلْ وِشْرَبْ

ست الحسن تجود على الغراب / يِجْعَلْ سَوَادِي فِي شَعْرِيكِ وَلا يِجْعَلْهُوشي فِي وِشِّيكِ

ست الحسن تجود على النخلة / يِجْعَلْ طُولِي فِي شَعْرِيكِ وَلا يِجْعَلْهُوشي فِي جِسْميكِ

ست الحسن تجود على الورد/ يِجْعَلْ حَمَارِي فِي خَدِّيكِ وَلا يِجْعَلْهُوشي فِي عِنِيكِ

[28] GMC-A:Motif:W11.0.1,(Shamy);Type:920J(Shamy).

ست الحسن تجود على القرطم / بِجْعَلْ بَيَاضِي فِي وِشِّيكِ ولا بِجْعَلْهُوشِ في شَعْرِيكِ

عندما تصل ست الحسن إلى الدار تكتشف أن الجود زادها جمالاً ، فضلاً عما حظت به من مكافأة مادية لم تتوقعها.

قَالِتْ لَهْهْ يا بِيرْ يا بِيرْ شُمَرَاتْ كَتِيرْ يَا بِيرْ يَا بِيرْ حِلْقَانْ كَتِيرْ يَا بِيرْ يَا بِيرْ خَلَخِيلْ كَتِيرْ رَاحِت وَسَقِتْ دَهَبْ لأَبُو دِينْهْهْ

على العكس تماماً فعل البخل ب"زبيدة" ابنة زوجة الأب ، حيث حصلت على نصيب من الصفات السلبية لنفس الكائنات غير البشرية ، جزاء البخل ويكون مصيرها نهاية تراجيدية .

يا بِيرْ يا بِيرْ دَفَفِينْ كَتِيرْ ، يا بِيرْ يا بِيرْ تَعَابِينْ كَتِيرْ ، يا بِيرْ يا بِيرْ عَقَارِبْ كَتِيرْ ، يا بِيرْ يا بِيرْ حِيَايْ كَتِيرْ ، وِتْوَسَقِتْ مِنْ كُلْ دِهْ

رَاحِتْ رَوَّحِتْ الْبِيتْ قَالِتْ لأُمَهْ : هِدِّي الْوَاجْهْ يَمَّهْ

وظائف بروب قيم ثابتة فى الحسن-1 و الحسن-2

حلل بروب الحكاية المفردة إلى سلسلة من الوظائف / الأفعال التي تؤديها الشخصيات الحكائية ، محدداً أهمية هذه الأفعال ودلالتها بالنسبة لتطور مجرى الأحداث ، فالوظيفة هي التي تحدد صحة تقسيم الأحداث وملائمتها ، فحين نرد كل حكاية إلى سلسلة دوال سردية وإلى لائحة أدوار ، حينها تتشكل القيمة الثابتة ، وتغدو الوظائف هي المكونات الأساسية للحكاية29 ، كذلك يشير بروب إلى أن الحكاية – ممثلة في القيم الثابتة – تحمل في جوهرها رواسب وثنية وأسطورية قديمة ، كما تحمل رواسب معتقدات وعادات محلية 30. إن تموضع القيم الثابتة لا يتم إلا من خلال قيود ملزمة للراوي ، تشكل مخاض وولادة القيم الثابتة للحكاية ؛ أهم تلك القيود هو ترتيب الوظائف بحيث يتنامى تسلسلها تبعاً لجدول بروب الذي يرتب فيه تلك الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة، كذلك الإختيار النسبي

[29] كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، مرجع سابق ، ص 17

[30] فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الشعبية ، ترجمة عبد الحميد حواس ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد22، يناير/مارس،1988م ص63.

لشخصيات معينة بناء على خصائصها الوظيفية المطلوبة لأداء الوظيفة ، هكذا ربط بروب بين الوظيفة والشخصية الفاعلة لها ، وهو ما جعله يخرج باستنتاج أن الحكاية غالباً ما تعزو الأفعال نفسها إلى شخصيات مختلفة 31 . أما فاعلية الوظيفة في الحكاية فهو شأن نسبي ، فليس بالضرورة أن تكون جميع الدوال مفعلة ، وذلك حتى تصبح الحكايات متغيرات نظام ضمني ذي بنية تعارضية Oppositive (حظر / خرق) ، وهي بنية تعيق تدرج السرد32 .

من خلال التفهم السابق لوضعية القيم الثابتة داخل الحكاية ، نعرج إلى تحليل قصتَي الحسن–1 والحسن–2 ، في محاولة لعنصرة القيم الثابتة في القصتين وفق دوال بروب المعروفة ، وذلك في إطار الجدول التالي:

عنصرة قصة الحسن-1 وفق وظائف بروب[33]

رقم القيمة	وظائف بروب	عناصر القصة

[31]للمزيد ، انظر: جيزيل فالانسي ، النقد النصي ، بحث ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، سلسة عالم المعرفة ، عدد221 ، مايو 1997 ، ص218

[32]جيزيل فالانسي ، النقد النصي ، مرجع سابق ، ص 218

[33]لمعرفة دوال بروب اعتمدنا على الرابط التالي:
http://www.answers.com/topic/vladimir-propp

الثابتة		
1-10	تمثل الدوال العشر الأولى مواقف افتتاحية للقصة ، لتعطي للراوي خيارات متعددة للقص.	تتبدى المواقف الأولى هنا في موت الزوجة الأولى / زواج الأب من أخرى / علاقة الفتاة بالبقرة (علاقة نفعية) [وِتْرُوحْ البَقَرَهْ تَاكُلْ البِتَّوْتِينْ ، وِتْنَزِّلْ إصِّينيه مِنْ بَطْنَها وِتْقولْها كُلِى]
11	البطل يغادر المنزل.	ست الحسن تختفي في بطن البقرة وتغادر المنزل معها [رَاحِتْ اِتْفَتَحِتْ بَطْنْ البَقَرَهْ ، وِخَدِتْ الْبِتْ مْعَاهَا ، وِبَعُوهَا بِلْبَقَرَهْ ، وِمَدَوَّرُوشْ عَلِيها]
12	البطل يُمتَن أو يُستجوب أو يُهاجم ...مما يمهد الطريق لتلقيه إما عنصراً سحرياً أو عنصراً مساعداً.	ست الحسن تلتقي بالبقرة التي تعين بطريقة سحرية.
13	البطل يستجيب لتصرفات الشخصية	ست الحسن تقبل الانتقال مع البقرة [وِبَعُوهَا بِلْبَقَرَهْ ، وِمَدَوَّرُوشْ

	المعينة التي ستكون الواهبة بعد ذلك	عَلِيها ، راح اشْتَرَاهَا وَدّ المَلِكْ وهِيَّا فِيهَا]
14	البطل يكتسب استخدام عنصر سحري	ست الحسن تكتسب خاصية الخروج والدخول من وإلى بطن البقرة [رَاحِتْ طِلْعِتْ مِلْبَقَرَهْ...رَاحِتْ عَمَلِتْ إلْعُزُومَهْ ، وِراحِتْ دَخَلِتْ جُوَّلْبَقَرَهْ]
17	البطل يُوسَم بعلامة	ست الحسن تُوسم بالخواتم العشر في يدها [وِتظْهَرْ فِي جَمَلْهْ وِهِيِّهْ لَابْسِهْ عَشَرْ خَوَاتِمْ]
21	البطل يُطارَد	ابن الملك يطارِد ست الحسن [والوادْ إدَّسَّالهْ في حِتِهْ ضَلْمِهْ]
25	تُطرح على البطل معضلة أو مهمة صعبة	الأم العجوز تجري اختباراً على ست الحسن [إعْمِلْهْ عُزُومَهْ ، وإنْ لِقِيتْهْ هَبَشِتْ مِنْ كُلْ طَبَقْ تِبْقَا بِتْ جُوعْ وإنْ لِقِيتْهْ كَلِتْ مِنْ صَنْفْ واحِدْ تِبْقَا بِتْ شَبَعْ]
27	البطل يتميز أو يُعرف	نجاح ست الحسن في الاختبار[راحِتْ قَالِتْ لُهْ ، يَا وَلَدِي كَلِتْ مِنْ طَبَقْ واحِدْ تِبْقَا

		بِتْ شَبَعْ]
31	البطل يتزوج أو يرقى للزواج	ست الحسن تتزوج ابن الملك[، وِرَاحْ دَخَلْ عَلِيهْ وإجَّوَّزهْ بِحِلِةْ الله وِرَسُولُهْ]

عنصرة قصة الحسن-1 وفق وظائف بروب

رقم القيمة الثابتة	دوال بروب	عناصر القصة
1-10	تمثل الدوال العشر الأولى مواقف افتتاحية للقصة ، لتعطي للراوي خيارات متعددة للقص مثل تصيد الأخطاء للبطل	تتبدى المواقف الأولى هنا بتضحية الأم بالنفس مقابل الانجاب ،[يا ربْ ادْيني بِتْ أَسَمِّيهْ سِت الحُسْنْ وِلْجَمَالْ وَأنا أَمُوتْ ، رَاح رَبِّنَا قِبِل مِنْهْ ،] بعدها يتزوج الأب بغيرها ، ثم تبدأ زوجة الأب في استكشاف أخبار ست الحسن [قَالِتْ البِتْ

		حِلْوَهْ وِزايْدِهْ والْبِتْ بِتِّي قَاعْدِهْ فِوشِّي سُودَهْ وِمَاصْخْهْ]
16	الشرير يسعى لخداع الضحية ، بالاستيلاء على مكتسباته.	زوجة الأب تسعى للتخلص من ست الحسن بارسالها لملئ ماء من البحر (كي تغرق) ، فتنفرد الزوجة بحب الأب.[قَلِتْ لَهَهْ رُوحِي ياسِتْ الحُسْنْ إِمْلِي الْقُلِّهْ لأَبُوكِ مِن الْبَحْرْ (عَلَشَانْ تِغْرَقْ)]

تنتهي القصة الحسن–2 بنهاية تشي بحكمة عربية " لا يحيق المكر السيء إلا بأهله" ، نحصل عليها في طراز (كيف يُعاقب السيد المولع بالأذي34) ، كما يمكن ابتكار موتيف لحدث القصة ، (كائد يكيد لشخص – ينصب له فخ ، فيقع ابنه فيه35) لأن زوجة الأب

[34]Type:0837,

[35] Motif:K1614.1, وهو موتيف من ابتكار الباحث ، حيث الموتيف الأقرب له فى تصنيف الموتيف للشامي هو (مُسَمِم يتسمم بسمه . ,K1613

قصدت هلاك ست الحسن عندما أرسلتها للسقاية ، إلا أن الهلاك يقع على ابنتها .

الخلاصة :

يعتقد الباحث أن القصتين هما في الأصل قصة واحدة ، جزأت الراوية عناصرها (القيم الثابتة في القصة) إلى مجموعتين ، مكونة من كل مجموعة قصة مستقلة ، حاكتها بمهارة معتمدة على ثراء القيم المتغيرة التي برزت بوضوح في قصة الحسن–2 ، في حين تضمنت ذات القصة على ثلاث قيم ثابتة فقط ، لذا كان من الصعوبة وضع النهاية التقليدية للقصة ، كذلك لم تنهي الراوية قصتها بإحدى العبارات الختامية المعروفة مثل (توته توته ، خلصت الحدوته) ، بما يشي أن للقصة تكملة ، وهو بالفعل ما نلمسه عندما نقرأ الحسن–2 ، التي تبرز فيها القيم الثابتة بوضوح على حساب إكسسوارات القصة أي القيم المتغيرة ، من هنا يعتقد الباحث أننا بصدد إعادة بناء القصتين في قصة واحدة وفق وظائف بروب التي تختصر في كلمات إرشادية بديلة للعناصر ، ليحتل حدثا القصة (الافتتاحية – الشرير يسعى لخداع الضحية ، بالاستيلاء على مكتسباته) ، وتُضافا إلى

الحسن–1 ، لتصبح قصة ست الحسن والجمال رواية واحدة متضمنة 12 قيمة ثابتة ، على النحو الذي سبق توضيحه في الجدولين السابقين.

الملاحق-1

نص القصة الشعبية الحسن-1

(حاولنا النقل الصوتي للنص بالحروف العربية ، كما حرصنا على دعم النصوص بإحالات الموتيفيات على وفق تصنيف الشامي)

أولاً : قصة ست الحسن-1

كَانِت فِيهْ وَحْدِه [36]أُمَّها ماتِتْ وِأَبُوهَا إِجَّوَّزْ عَلِيهْهْ ، وِلَمَ إِجّوَّزْ أَبُوهَا كَانِتْ مَرْتْ [37]أَبُوهَا تِدِيهَا البِتَّوْتِينْ [38] ،GMC-A:Motif:P282, وِتْرُوح تِدِيهُمْ للبَقَرَه ، وِتْقُولَهْهْ حِنِّي عَلَيا يا بْقيرتي زَي ما حَنِتْ

36إمرأة أو فتاة ، والمقصود هنا فتاة ، وربما يرجع قصور هذه الفقرة ما لاحظة المسجل إلى ارتبالك الراواية عند بدء التسجيل .

[37]زوجة أبيها

[38]البتاوه : أحد أنواع الخبز المصنوع من الذرة المطحونة مع إضافة الحلبة دون أ يُعرّض للشمس ، وكان مشهور في الصعيد بشكل عام ، ومن النادر الآن خبزه .

عَلَيهْ نِينْتي ,GMC-A:Motif:B313.3، وِتْرُوحْ البَقَرَهْ تَاكُلْ البِتَّوْتِينْ ، وِتْنَزِّلْ إصِّينيه مِنْ بَطْنَها وِتْقولْها كُلِى وِبَعْدْ مَا تْخَلِّص تِشِلْها البِقَرَهْ في بَطْنَهَا تَانِي ,GMC-A:Motif:B411,/ GMC-A:Motif:B531 ، وِتْرُحْ تِرَوّحْ بِلْبَقَرَهْ فِلْبِيتْ ، وِرُحْ مَرْتْ أَبُوهَا تْقُولُه مَالْ بِتَّكْ أَدِّيها البِتَّوْتِينْ تَرُوحْ تَاكُل البِتَّوْتِينْ زَايْدَه مَخَسَاشْ ، قَلِّهْ يا بِتْ -نَّاسْ بِتِي دِيّه أَوَدِيها فِينْ ، اِحْنَا مِخَلِّيْنَهَا تِرْعَا البَقَرَهْ وِانّعْجَاتْ GMC-A:Motif:S31,، يِمْكِنْ رَبِّنَا مِبَرِكْلِهْهْ فِ البِتَّوْتِينْ ، قَالِتْ اِحْنَا نْبِيعْ البَقَرَهْ ، قُدَّامْ الْبِتْ ، رَاحِتْ اِتْفَتَحِتْ بَطْنْ البَقَرَهْ GMC-A:Motif:B720,، وِخَدِتْ الْبِتْ مْعَاهَا ، وِبَعُوهَا بِلْبَقَرَهْ ، وِمَدَوَّرُوشْ عَلِيها ، راح اشْتَرَاهَا وَدّ المَلِكْ وهِيَّا فِيهَا ، وِكَانْ عِنْدُو خَدَّام بِدِيلُه الْوِزْ بِرْعَاهْ فِزَّرْعَهْ ، وِتِطْلَعْ البِتْ مِنْ بَطْنْ البَقَرَهْ GMC-A:Motif:B411,تَاخُدْ إلْوِزَهْ وِتِذْبَحَّا وِتَكُلْهَا ، وِرُوح يِقُول لِلْخَدَّام يا فُلانْ وَدِّيتْ فِينْ الوِزَّهْ ، أَنا عَطِيلَكْ إرْبِعِين وِزِه ألاقِهُم إرْبِعِين إلا وَحْدِه ,GMC-A:Motif:Z7.0.1.1، وَدِّيتْ فِين الوِزَّه ؟ يِرُدْ الخَدَّامْ : يا سِيدي أنا عَلَيّا أَقُولْ بَطْ بْطِيطْ تَعَالَ مِلْغِيطْ GMC-A:Motif:Z10,3لِحَدْ لَمَا خِلْصُو الأَرْبِعِين وِزَّه .

إلوَادْ وَدِلْمَلِكْ[39] لِيه أُمْ عَجُوزِهْ فِلْبِيت قَلِّهِ يَمَّهْ حَجِبْلِكْ إنَّهَرْدِهْ عُزُومَهْ ، قَالِتْ لُهْ طَيِّبْ يا وَلَدِي هَتْهْ ، جَابْ طَلَبَاتْ العُزُومَه ، رَاحِتْ طِلْعِتْ مِلْبَقَرَهْ جَمالِّدِنِيهْ فِيهْهْ ,GMC-A:Motif:B411، سِتِ لْحُسْنْ وِلْجَمَالْ ، مَعَاهَا تُوبْ خَشَبْ تِقْلَعْ التُوب الخَشَبْ وِتِظْهَرْ فِي جَمَلْهْهْ وِهِيِّهْ لَابْسِهْ عَشَرْ خَوِاتِمْ ,GMC-A:Motif:Z10 – كَان أَبُوهَا جَبْهُمِلِهْهْ – رَاحِتْ عَمَلِتْ إلْعُزُومَهْ ، وِراحِتْ دَخَلِتْ جُوَّلْبَقَرَهْ .

[39] ابن الملك

إلْوادْ قَالُّمُّهْ : إيهْ إلِّلي عَمَلْتِيهْ دَه كُلُّهْ ، دَ أنا مَشُفتِشْ أَحْلا مِنْ إلأَكْل دِهْ وِلْشُرْبْ دِهْ .

رَدِتْ أُمُهْ : دَهْ عَمْرِتْ البيتْ GMC-A:Motif:F480أو أَهْلِ لْخِير مَهْدييّن عَلينْهْ ، رَاحْ عَمَلِهْهْ عُزُومَهْ تَانِي طِلْعِتْ زَي ما عَمَلِتْ لَوَل عَمَلِتْ لَاخِرْ ، قَلْهَا يَمَّايْهْ ايه الحِكَايْهْ دَنْتْي مِشْ بِتْقومِي ، ايه اللي عَمَلْتيهْ دَكولو الأَكْلْ الحِلو اللي مَشُفْتِشْ زَيْو خَالِصْ ، مين عَمَلْهولِكْ يَمَّهْ دَهْلِ لْخِير مَهْدييَّهْ عَليَّه .

راحْ دَخَلْ وِقَلَّها يَمَّايْهْ راحْ أجَبْلِكْ كُنَافِهْ ، والبِتْ فلْبَقَرَهْ سامْعَهْ ، راحِتْ طِلْعِتْ مِلْبَقَرَهْ والوادْ إدَّسَّالهْ في حِتِهْ ضَلْمِهْ ، راحِت خَلَعِتْ التُوب ، وِقَلَعِتْ العَشَرْ خَوَاتِمْ ، راحِت عَجَنِتْ الكُنافِهْ ، وِنَصَبِتْ الصَاجْ وِرَشِّتْ الكُنافِهْ وِخَلَّصِتْهْ – الْوادْ عازِبْ مَعهْوشْ مَرَهْ ، وِشافهْهْ وِهِيَّا بْتِعْمِلْ كُلْ حاجَهْ ، راح خَدْ مِنْها خاتِمْ عَلَشَانْ يِشُوفْ إيه اللي بْيِعْمِلْ الأكْلْ وِشُّرُبْ دِهْ ، وِبَعْدْ ما خَلَصِتْ عَمَلْ راحِتْ تِلْبِسْ التُوبْ وِ تِلْبِسْ الخَوَاتِمْ ، رَاحِتْ قَلِتْ دَهْ لِيهْ ودهْ لِيهْ ودَهْ مَلْهُوشْ لِيهْ (المَقْصُود الصُباعْ العَاشِرْ اللي نَاقْصُهْ الخَاتِمْ المَسْروقْ) رَاح إدَّسّالهْهْ مَرَّهْ تَنْيِّهْ في الَمَحِلْ ، رَاحِتْ طِلْعِتْ مِلْبَقَرَهْ ، وقَلَعِتْ التُوبْ رَاحْ مَسَكْهْهْ وِقَلَّهْهْ عَلِيكِ أَمَان الله إنْتِ إنْسْ وَلا جِنْ ، قَالِتْ لُهْ أنا إنْسِي مِنْ خَيْرَاتْ الإنْسْ ، قَالْهْهْ تَعَالِي ارْكَبِي مَعَايَا فِي القَصْرْ فُوقْ ، وِعَلِيكِ أَمَانْ الله .

وِخَدْهْهْ ونَامْ معَاهَا فُوقْ وِجَابْ إسِّكِينِهْ حَطَّهَهْ بِنُو مَا بِينْهِهْ ، ونَامْ مَعَاهَا بِدُونْ مَا يِلْمِسْهْهْ GMC-A:Motif:T301.0.1-Shamy، رَاحِتْ الخَدَّامِهْ قالت : يَسِتِّي يَسِتِّي لُولا الْخُوفْ مِنِكْ لأقُولْ مَمْلُوكَهْ مَعْ

سِيدِي سَكْرَانِهْ أَحْسَنْ مِنْكْ ، رَدِّتْ سِتِّهْهْ : يَا بِتْ سِيدِكْ لِيهْ سَبَعْ تِيَّامْ GMC-A:Motif:Z71.3, مَنْزِلْشْ مِنْ فُوقْ ، كِيفْ تِقُولي عَليهْ كِدِهْ وِهُوّا مِشْ مِجَوِّزْ رَاحِتْ أُمُهْ خَبَّطِتْ عَلِيه وِقَالِتْ لُهْ : يافُلان لِيكْ سَبَعْ تِيَّامْ مَنْزِلْتِشْ GMC-A:Motif:Z71.3، قَالْ فِيهْ مَمْلُوكَهْ سَكْرَانِهْ عِنْدَكْ ؟! قَلّهْهْ أيّوَهْ يَمَّايِهْ أنا جِبْتِهْهْ أهيه يَمَّايِهْ ، قَالِتْ لُهْ : يا وَلَدِي مَحَدِّشْ بِعْرِفْهْهْ إنْ كانِتْ بِتْ جُوعْ وَلا بِتْ شَبَعْ . قَالِتْ لُهْ : اِعْمِلْهْهْ عُزُومَهْ ، وإنْ لِقِيتْهْهْ هَبَشِتْ مِنْ كُلْ طَبَقْ تِبْقَا بِتْ جُوعْ وإنْ لِقِيتْهْهْ كَلِتْ مِنْ صَنْفْ واحِدْ تِبْقَا بِتْ شَبَعْ GMC-A:Motif:H360, رَاحِتْ عَمَلِتْ المَرَهْ العُزُومَهْ ، وِقَالِتْهْهْ يَاسِتْ الحُسْنْ تَعَالِي كُلِي ، راحِتْ لِقِيتْهْهْ كَلِتْ مِنْ طَبَقْ واحِدْ ، راحِتْ قَالِتْ لُهْ ، يَا وَلَدِي كَلِتْ مِنْ طَبَقْ واحِدْ تِبْقَا بِتْ شَبَعْ ، قَالِتْ لُهْ : يا وَلَدِي أكْسِيهْهْ إن لِقيتهْهْ أخَدِتْ العِفِشْ وِخَدِتْ مِنُو جَلَبِيّهْ تِبْقَا تِبْقَا مِشْ بِتْ عِرْيْ MC-A:Motif:H360، بِتْ عِينهْهْ مَلْيَانِهْ ، رأحِتْ خَدِتْ التُوبْ العِفِشْ ، راحْ قَلَّها يَمَّايْهْ أهِي اللي رَاحْ آخُدْهْهْ واللي رَاحْ وأعْقِدْ عَلِيهْهْ وِرَاحْ أجَوَّزهْهْ ، وِرَاحْ دَخَلْ عَلِيهْهْ وإجَوَّزهْهْ بِحِلِةْ الله وِرَسُولُهْ .

ست الحسن – 2

كانِتْ في وَحْدِهْ قَالِتْ يا ربْ اذْيني بِتْ أَسَمِّيهْهْ سِت الحُسْنْ وِلْجَمَالْ وَأنا أَمُوتْ ، رَاح رَبِّنَا قِبِل مِنْهْهْ ، وِرَبِّنَا عَطَاهَا بِتْ سَمِّتْهْهْ سِتْ الْحُسْنْ وِلْجَمَالْ ، وِمَاتِتْ المَرَهْ الكَبِيرهْ MC-A:Motif:V443,-Shamy، وأَبُوهَا إجَوَّزْ وَحْدَهْ تَانيهْ ، تِرُوحْ تِخَلَّيهْهْ تِرْعَهْ الْبَقَرَاتْ ، تِدَّيهْهْ بِتَوْتِينْ تِرُوحْ تِخَلّيهْهْ تِرْعَهْ الْبَقَرَاتْ GMC-A:Motif:S31، تِدَّيهْهْ بِتَوْتِينْ تِرُوحْ الْبَقَرَهْ تِطَلِّعْلَهْهْ الْوَكْلْ مِتَمَمْ مِنْ كُلْ حَاجِهْ وِتَاكُل وِتْقوُلْ شِيلِي يا بْقِيرتِي-GMC-A:Motif:B411,/ GMC-A:Motif:B313.3, A:Motif:B531,.

مَرْتْ أَبُوهْهْ خَلَّفِتْ بِتْ مَاصْخْهْ ، أُمَهْهْ تِوَكِّلْهْهْ وِتْشَرِّبْهْهْ وِمَفِيشْ وَكْلْ طَالِعْ عَلِيهْهْ ، وِسِتْ الحُسْنْ عَطِيَالْهْهْ بِتَوْتِينْ بَسْ زَايْدِهْ مَخَسَّاشْ ، وِحِلْوَهْ ، قَالِتْ البِتْ حِلْوَهْ وِزايْدِهْ والْبِتْ بِتِّي قَاعْدِهْ فِوشِّي سُودَهْ وِمَاصْخْهْ ، قَلِتْ لَهَهْ رُوحِي ياسِتْ الحُسْنْ إِمْلِي الْقُلِّهْ لأَبُوكِ مِن الْبَحْرْ (عَلَشَانْ تِغْرَقْ) Motif:K1614.1 رِاحِتْ مَلِتْ الْقُلِّهْ ، رَاحْ قَبَلْهْهْ الْغُرَابْ قَلِّهْهْ إِزْقِينِي ياسِتْ الْحُسْنْ والْجَمَالْ ، قَالِتْ مَيِّلْ وِشْرَبْ قَلَّهْهْ رُوحِي يِجْعَلْ سَوَادِي فِي شَعْرِيكِ وَلا يِجْعَلْهُوشي فِي وِشْيِكِ ، وِبَعْدْ كِدِهْ فَاتِتْ عَلَ النَخْلِهْ ، قَالِتْ لَهْهْ إِزْقِينِي ياسِتْ الْحُسْنْ والْجَمَالْ ، قَالِتْ لَهْهْ مَيْلِي وِشْرَبِي وِزَقِتْ الْنَخْلِهْ قَالِتْ لِهْهْ يِجْعَلْ طُولِي فِي شَعْرِيكِ وَلا يِجْعَلْهُوشي فِي جِسْمِيكِ ، وِرَاحِتْ فَاتِتْ عَلْ وَرْدْ قَلَّهْهْ إِزْقِينِي ياسِتْ الْحُسْنْ والْجَمَالْ ، قَالِتْ لُهْ مَيِّلْ وِشْرَبْ قَلَّهْهْ يِجْعَلْ حَمَارِي فِي خَدِّيكِ وَلا يِجْعَلْهُوشي فِي عِنِيكِ وِرَاحِتْ عَلْ لْقُرْطُمْ قَلَّهْهْ إِزْقِينِي ياسِتْ الْحُسْنْ والْجَمَالْ قَالِتْ لُهْ مَيِّلْ وِشْرَبْ قَلَّهْهْ يِجْعَلْ بَيَاضِي فِي وِشِّيكِ ولا يِجْعَلْهُوشِ في شَعْرِيكِ وِرَاحِتْ فَاتِتْ عَلْ لْبِيرْ قَالِتْ لَهْهْ إِزْقِينِي ياسِتْ الْحُسْنْ والْجَمَالْ. GMC-A:Motif:W11.0.1,(Shamy);Type:920J(Shamy).

، قَالِتْ لَهْهْ يا بِيرْ يا بِيرْ شُمَرَاتْ كَتِيرْ يَا بِيرْ يَا بِيرْ حِلْقَانْ كَتِيرْ يَا بِيرْ يَا بِيرْ خَلَخِيلْ كَتِيرْ رَاحِت وَسَقِتْ دَهَبْ لأَبُو دِينْهَهْ [40] وِرَاحِتْ الْبِيتْ ، مَرْتْ أَبُوهْهْ شَافِتْهْهْ إِتْغَاظِتْ ، أنا بَعَتَّهْهْ عَلَشَانْ تِغْرَقْ تِجِينِي بِجَمَالْ زِيَادِهْ وِدَهَبْ ، رَاحِتْ بَعَتِتْ بِتِّهْهْ تِمْلَا القُلَلْ عَلَشَانْ يِحْصَلْهْهْ اللي حَصَلْ لِسِتْ الْحُسْنْ والْجَمَالْ ، راحِتْ عَدِتْ عَلَ لْغُرَابْ : قَلَّهْهْ إِزْقِينِي يا زْبِيدِهْ (ودا إسمِهْهْ) ، قَالِتْ لُهْ أَزْقِيكْ مِنْ قُلِّةْ أَبُوِيهْ المِبَخَّرَهْ الْمِعَطَّرَهْ رَاحْ قَلْهْهْ رُوحِي يِجْعَلْ سَوَادِي فِي وِشِّيكِ وَلا يِجْعَلْهُوشِي فِي شَعْرِيكِ ، وِرَاحِتْ فَتِتْ عَلْ لْقُرْطُمْ قَلَّهْهْ إِزْقِينِي يا زْبِيدِهْ ، قَالِتْ لُهْ أَزْقِيكْ مِنْ قُلِّةْ أَبُوِيهْ المِبَخَّرَهْ الْمِعَطَّرَهْ رَاحْ قَلْهْهْ رُوحِي يِجْعَلْ بَيَاضِي فِي شَعْرِيكِ ولا يِجْعَلْهُوشِ في وِشِّيكِ ، رَاحِتْ مَرِّتْ عَلَ النَخْلِهْ ، قَالِتْ لَهْهْ إِزْقِينِي يا زْبِيدِهْ ، قَالِتْ لِهْهْ أَزْقِيكِ مِنْ قُلِّةْ أَبُوِيهْ المِبَخَّرَهْ الْمِعَطَّرَهْ قَالِتْ لِهْهْ يِجْعَلْ طُولِي فِي جِسْمِيكِ ولا يِجْعَلْهوشِ فِي شَعْرِيكِ رَاحِتْ فَاتِتْ عَلَ البِيرْ ، قَالِتْ لَهْهْ إِزْقِينِي يا زْبِيدِهْ ، قَالِتْ لِهْهْ أَزْقِيكِ مِنْ قُلِّتْ أَبُوِيهْ المِبَخَّرَهْ الْمِعَطَّرَهْ قَالِتْ لِهْهْ رُوحِي :Motif:K1614.1 يا بِيرْ يا بِيرْ دَفِفِينْ كَتِيرْ ، يا بِيرْ يا بِيرْ تَعَابِينْ كَتِيرْ ، يا بِيرْ يا بِيرْ عَقَارِبْ كَتِيرْ ، يا بِيرْ يا بِيرْ حِيَايْ كَتِيرْ ، وِتْوَسَقِتْ مِنْ كُلْ دِهْ رَاحِتْ رَوَّحِتْ الْبِيتْ قَالِتْ لأُمَهْهْ : هِدِّي الْوَاجْهْهْ يَمَّهْ ... هِدِّي الْبِبَان يَمَّهْ ، رَاحِتْ أُمهْهْ شَافِتْهْهْ كِدِهْ قَالِتْ : هِيَّاكِ اللي أنا بَعْتَاكِ عَلَشَانْ تِفَرِّحِينِي ؟؟

[40] أخذت حتى فاض منها الكيل

المراجع:

المراجع العربية

- أحمد أبو زيد ، الواقع والأسطورة في القص الشعبي ، مجلة عالم الفكر ، مجلد17، عدد1 ، أبريل/يونيو 1986

- أحمد عثمان ، التقنية الشفوية للمنشد الملحمي ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد 18، يناير /مارس،1987.

- جيزيل فالانسي ، النقد النصي ، بحث ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، سلسة عالم المعرفة ،عدد221، مايو 1997م

- حسن الشامي ، السموءل بن عادياء ، مجلة الثقافة الشعبية ، عدد 16 ،شتاء 2012 ، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر ، البحرين ص ص20-39

- فرج قدري الفخراني. *تصنيف السير الشعبية (فهرست الموتيف) 1- سيرة سيف بن ذي يزن*. الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،2011

- فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الشعبية ، ترجمة عبد الحميد حواس ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد22، يناير/مارس،1988م .

- كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1986

- يان نفانسينا ، المأثورات الشفاهية ، ترجمة وتقديم د.أحمد مرسي ، مكتبة الدراسات الشعبية ، عدد 45، ديسمبر1999

المراجع الأجنبية

- Antti Aarne ' and Stith Thompson ,The Types of The Folktale: A Classification and Bibliography Folklore Fellows Communications , No.184(Helsinki,1964).

- el-Shamy, H. M. (1995). *Folk Tradition of the arab world : A Guide to Motif Classification.* Indiana : Indiana University Press , Bloomington and Indianapolis,.

- Heda Jason, Ethnopoetry : Form ,Content ,Function(Forum Theologiae Linguisticae) 11.Bonn,Linguistica Biblica,1977.p.40

- marjorie, b. (1979). *the anatomy ef poetry Kalyani Publishers* . New Delhi: LADIANA.p73.

- S.S.Soruodi. (2002). *Folktales of Jews from the Iranian Language Area (Tale-Types and Genres).* Jerusalem: Hebrew Uni.Part2.

مراجعة شبكة الويب

http://www.answers.com/topic/vladimir-propp