

مقرر اختياري متطلب كلية فن
الفرقةالاولي قسم اللغة الفارسية



أستاذ المقرر

ا.م.د/ حمدي عبد الراضي علي
قسم اللغة الفارسية - كلية الآداب بقنا

العام الجامعي
2021م / 2022

بيانات أساسية

الكلية: الاداب

الفرقة: الرابعة

التخصص: اللغة الفارسية

عدد الصفحات:

القسم التابع له المقرر : قسم اللغة الفارسية وادابها



بخش زبان وادبيات فارسي

دانشگاه جنوب دره

الفنون الشعبية
مقدمة في الفن والادب الشعبي
اعداد
ا.م.د/ حمدي عبد الراضي علي
استاذ مساعد اللغة والادب الفارسي . التاجيكي

يجهل كثيرٌ من الناس تعريف الفن الشعبي، وقد ورد تعريف الفن الشعبي في معجم المعاني بأنه: الثقافة والفنون، والفن الشعبي نوعٌ من أنواع الفن الذي يعرض الحياة اليومية للشعوب ويصوِّرها ويوظفها بتقنيات وأسلوب التبادل التجاري مع الشروح العامة المتبادلة والإضافات، ويشمل العديد من أنواع الفنون مثل: الأغاني الشعبية وتصميم الملابس الشعبية والرقص الشعبي وغيرها.[٢]. ومن تعريف الفن الشعبي أيضاً أنه مجموع الإنتاج الفني الذي تمارسه عامة الشعب، ويكون صادراً عن وجدانه ومعبراً بشكلٍ أساسي عن ميراثه الفني والثقافي والاجتماعي، ومن تعريف الفن الشعبي يظهر أنه مصطلح شامل للأدب والموسيقى والفنون التشكيلية والصناعات لشعبية بمختلف أنواعها، لكن تعريف الفن الشعبي يلتصق أكثر بالنحت والنقش والرسم والزخرفة والتلوين وكل ما يتعلق بالأزياء التراثية والأثاث، وعلى الرغم من استقلالية الرقص الشعبي والموسيقى والأدب، لكن الرسوم الشعبية تدخل ضمن هذا التعريف، وكل ما يتعلق بتزويق الآلات الموسيقية وتصميم مشاهد الرقص والملابس، بالإضافة إلى الزخارف المختلفة¹

من تعريف الفن الشعبي يمكن استنتاج خصائصه، ومن أبرز خصائصه السهولة والبساطة والتشيف، والبساطة جزء مهم من خصائصه لأنها تظهر في ابتعاد الفن الشعبي عن التعقيد والتدقيق على التفاصيل، كما أنه غير متقيد بالقواعد المتمثلة بالنسب والمنظور والبعد الثالث، ومن أبرز خصائصه أيضاً سهولة التنفيذ، فهو غالباً يُنفذ بالتخطيط الأولي والتميز للأشياء والأشخاص والنباتات دون أي تعقيدات، ويحاول خلق التوازن والتناسق بشكلٍ سلس، كما يسعى إلى التشيف في استخدام الخامات، فيستخدم الخامات المتاحة والرخيصة مثل: الخشب والحجر والطين، ويستغل الأثاث والعمار بوصفها مكاناً لتنفيذ الفن، كما استخدم الجلد وورق البردي والألوان المتاحة في

¹ <https://sotor.com>/تعريف-الفن-الشعبي/#..

الطبيعية مثل: الأترية وعصارات النباتات والجص ومختلف المواد الدهنية. [٣] في الفن الشعبي يكون استخراج الألوان طبيعيًا، فاستخراج اللون الأبيض يكون من مسحوق الحجر الكلسي، أما الأسود فمن الهباب، واللون الأزرق من مسحوق الفحم النباتي، واستخدام الفن الشعبي الأكاسيد المعدنية للحصول على الألوان الأخرى، وكان تحضيرها يتم مبع البيض، أما الفراشي المستخدمة فهي من شعر الحيوانات وريش الطيور وسعف النخيل، ومن خصائصه أيضًا أن مواضعه طبيعية تتعلق بالأحداث الشعبية مثل الأعياد والأفراح، ويستخدم الترميز كثيرًا، فالنخيل يعبر عن الخصب الزراعي، والأسد يعبر عن القوة، والسيف يرمز للقوة، والطير الأخضر للخير، والكف المفتوحة تُعدّ حرزًا عن المصائب والخوف، وكذلك العين الزرقاء وغيرها. [٢] تاريخ الفن الشعبي يظهر من تعريف الفن الشعبي أنه مرتبطٌ بتاريخ الشعوب، فهو فن فلكلوري ارتجالي يأتي من لقاء نفسه، ويتطور مع تطور الفرد والجماعة، ويقرّه المجموع ويستسيغونه، فيحفظونه وتتوارثه الأجيال جيلًا بعد جيل، حتى يصبح في النهاية جزء من ثقافة العقل الجمعي للشعب، ويصبح موروثًا بيولوجيًا من أصلٍ ثقافي، ولهذا لا يمكن التنبؤ بانطلاق الفن الشعبي بشكلٍ محصور، لأنه بدأ مع بداية الإنسان، وهو مختلف من حضارة إلى أخرى [٤]، وبهذا يمكن استنتاج ما يظهر جليًا في تعريف الفن الشعبي، أن الفن الشعبي ظهر منذ العصر الحجري وعهد الإنسان القديم، حيث حرص الإنسان منذ باية الحياة على إضفاء طابع جميل على بيئة معيشته في الكهوف، وهذا ينطبق أيضًا على أدواته البدائية التي استخدمها، وأبدع في التشكيلات والألوان، وبدأ الفن الشعبي يتطور بتزيين الجسم الإنساني نفسه عن طريق التلوين والوشم، وتزيين النصب والثياب. [٣] بدايات الفن الشعبي كانت تلقائية وعفوية، وهي البداية والمقدمة للإبداع الفني الموجود حاليًا، ولهذا لا يمكن إنكار أنّ الفضل في تطور جميع الفنون يعود إلى الفن الشعبي منذ بداية التاريخ، فقد بدأ الفن الشعبي في جميع عصور التاريخ وحافظ على بقائه وتطوره، وأصبح جزءًا راسخًا من ثقافة أي شعب، ومن أشهر الأماكن التي تطور فيها الفن الشعبي بشكلٍ تاريخي متسارع: الهند والمكسيك وأماكن وجود القبائل الإفريقية وأستراليا، أما الفن الشعبي المعاصر فقد حافظ على جذوره ومواضعه ورمزيته، مع دخول الكثير من التطورات إليه [٣]، ومن الأمثلة على هذا فن السامري مثلًا، وهو فن شعبي فلكلوري قديم، بدأ منذ زمنٍ قديم وتطوّر بشكلٍ كبير على يد بعض الشعراء الذين أدخلوا إليه أوزان عديدة. [أنواع الفن الشعبي تعريف الفن الشعبي شامل لجميع أنواعه، فأنواع الفن

الشعبي هي كل الفنون التي مارسها الشعوب عبر تاريخها الطويل، ويشمل هذا الفنون الشعبية البصرية المرئية والفنون الشعبية السمعية، وغيرها من أنواع الفنون، ومن أبرز أنواع الفنون الشعبية التي تدخل في تعريف الفن الشعبي ما يأتي: فنون الأهازيج: من الأمثلة عليها المناغاة والهددهة والأغاني المتداولة في الحفلات، وحتى مناغاة الأم لرضيعها، والأناشيد الدينية والحماسية، وجميع الأغاني التي ترددها الشعوب المختلفة في المناسبات. فن الحكايات: يتجلى هذا الفن في حكايات الأجداد للأحفاد وشخصية الحكواتي في المقاهي والمجالس، بالإضافة إلى القصص والملاحم المعروفة والتي تناقلتها الأجيال جيلاً بعد جيل، واعتبروا أبطالها رموزاً. فن الأساطير: يظهر هذا فيما تمارسه الشعوب من تجسيد للأساطير الشعبية المختلفة، كاستخدام التمام وممارسة بعض العادات والتقاليد، والتمسك ببعض الأعمال التقليدية. فن التصميم: يظهر هذا في تصميم الملابس التراثية بمختلف أشكالها، وإدخال النقوش والزخرفات عليها، ويشمل هذا أيضاً الحرف التقليدية المختلفة مثل تصميم الأثاث وصنعه، وفن النحت والزخارف.¹

1 أنواع الفن الشعبي

تتنوع أشكال الفنون الشعبية، ونذكر منها: الحلي التي يتم صنعها يدوياً بأيدي النساء، وبمواد متوافرة وبسيطة التكليف، ومنها الخلاخيل والأساور والخواتم، والفلاند التي تحمل رموزاً وأحرفاً وطلاسم في الكثير من الأحيان. الشعر الشعبي الذي يصيغه أشخاص ضمنوه تجاربهم الذاتية ومشاعرهم، وطرقهم التلقائية في التعبير عن مواقف حياتهم ومواقف غيرهم، مستعملين فيه صوراً فنية بسيطة قريبة من فهم كل الناس، حيث إنها تصدر منهم ولهم، وتُغنى هذه الأشعار والكلمات في الكثير من الأحيان في مناسبات اجتماعية مثل الأعراس والحفلات الاجتماعية الأخرى، فتكون بأسلوبها السهل الممتنع قريبة من القلوب، وعميقة المعاني، وتطابق الموقف الذي تُغنى فيه، وتُعبّر عن أجواء الفرح والسعادة بل والحزن أيضاً. الرقص الشعبي عند النساء بحركات مميزة، والدبكة عند الرجال، وهي عبارة عن حلقات دائرية منظمة من الرجال صغاراً وكباراً، يقومون بحركات منظمة على أنغام الشبابة مع كلمات بألحان تعبر عن موقف الفرح، ويتوسطها اللّويع، وهو قائد الدبكة وضابط إيقاع حركاتها، وتتنوع الدبكة، فمنها دبكة الغزير بتشديد الياء والطيارة وغيرهما. السامر وهو عبارة عن صفتين متقابلين من الأشخاص الذين يقولون العبارات الموسيقية فيرد الطرف الأخرى بعبارات معارضة لها في إطار كوميدي، ومميز يلفت الأنظار، فيجتمع الناس ليستمتعوا بقدرة الطرفين الإبداعية واللغوية والتلقائية في الردود. اللباس الشعبي مثل الثوب الملوّن والمطرز بإتقان للنساء والكبير للرجال، وتعدّ مثالاً على الإبداع الشعبي بألوانه وتطريزه وزخرفاته. المطرّزات والأدوات والرسومات التي تحاكي بيئة صاحبها، فهي تحوي أحياناً رسماً لعصفور أو عبارة بسيطة أو وروداً ملونة متناسقة. ومما يجدر ذكره أنّ القصص والحكايات القديمة مثل قصة "جبينة" و"عنتر وعبله" و"أبو زيد الهلالي" وقصة "احديدون والغولة" تعدّ كلها ببساطتها وجمالها وجاذبية موضوعاتها من الأمثلة المباشرة على الفنون الشعبية، التي تبعث السعادة في نفس سامعها، وتعدّ شخصية الحكواتي في المقاهي العربية القديمة شخصية بارزة. ولطالما حازت إعجاب رواد تلك المقاهي قديماً بحضورها وثقافتها، وكتبتها الضخمة وتعبيراتها وانفعالاتها

والفن الشعبي هو إنتاجٌ تلقائيٌّ ارتجاليٌّ فردي، يُقرُّه الجمهور، وتستسيغه وتحفظه وتتوارثه الأجيال، حتى يصبح جزءًا ثقافيًّا في العقل الجمعي، بل يصل الأمر بأن يُحفظ كموروثٍ بيولوجيٍّ من أصلٍ ثقافيٍّ، ويختلف الفنُّ الشعبيُّ من حضارةٍ لأخرى.

تتعدَّدُ صورُ الفنِّ الشعبيِّ بين مسموعٍ ومرئيٍّ، ويظهر جليًّا في أهانج وحكاوي الأجداد للأحفاد، وأساطير الأمم، وأغاني الأفراح، ويدخل في ذلك الغناء والإنشاد الديني، وأناشيد التحميس التدريبي الرياضي والعسكري، والملاحم والقصص، وجميع ما يُسمع من غناءٍ تُراثيٍّ، لا يدَّعيه مؤلِّفٌ أو مُلجِّنٌ، يُشجِّي أذان الجميع، ويُحرِّك المشاعر سماعًا. ومنه ما يُقرُّ العينَ مرثيًّا من تراثٍ معماريٍّ شعبيٍّ، وزِيٍّ شعبيٍّ. والأدب الشعبي وجهٌ من وجوه التراث الشعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشعبية قديمها وحديثها ومستقبلها، وهو ما أبقاها على الزمن، لأن اللباس يتلف، والآلة الموسيقية تتحلل، والصناعات الخشبية والفخارية وما إليهما تزول، والكلام يبقى نديًّا لا يزيد الزمن إلا حياةً وقيمةً وأهمية، إذ هو ثابتٌ لا يُحوَّل، تتناقله الألسنة وتحفظه الصدور وتتسلَّمه الأسماع والأفهام بوصفه أمانةً عزيزة، وإراثًا تسري فيه أرواح الأجداد.

التراث الشعبي (folk-lore)

هو مصطلح دولي من أصل إنجليزي، أدخله العلم لأول مرة في عام 1846 من قبل العالم ويليام تومس. في الترجمة الحرفية، تعني - "الحكمة الشعبية"، "المعرفة الشعبية" وتشير إلى مختلف مظاهر الثقافة الروحية الشعبية.

كما ترسخت مصطلحات أخرى في العلوم الروسية: الشعر الشعبي، والشعر الشعبي، والأدب الشعبي. يؤكد اسم "الإبداع الشفهي للناس" على الطبيعة الشفوية للفولكلور في اختلافه عن الأدب المكتوب. يشير اسم "الشعر الشعبي" إلى الفن كعلامة يميزها العمل الفولكلوري عن المعتقدات والعادات والطقوس. يضع هذا التصنيف الفولكلور على قدم المساواة مع الأنواع الأخرى من الفنون الشعبية والخيال. واحد

الفولكلور معقد اصطناعي فن. غالبًا ما يتم دمج عناصر من أنواع مختلفة من الفنون في أعماله - اللفظية والموسيقية والمسرحية. يتم دراستها من قبل مختلف العلوم - التاريخ وعلم النفس وعلم

الاجتماع وعلم الأعراق البشرية (الإثنوغرافيا) 2. يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة والطقوس الشعبية. ليس من قبيل المصادفة أن العلماء الروس الأوائل قد تناولوا الفولكلور على نطاق واسع ، ولم يسجلوا أعمال الفن اللفظي فحسب ، بل سجلوا أيضاً مختلف التفاصيل الإثنوغرافية وحقائق حياة الفلاحين. وهكذا ، كانت دراسة الفولكلور بالنسبة لهم نوعاً من مجالات العلوم الوطنية 3.

يسمى العلم الذي يدرس الفولكلور التراث الشعبي... إذا كنا نعني بالأدب ليس فقط الإبداع الفني المكتوب ، بل الفن اللفظي بشكل عام ، فإن الفولكلور هو قسم خاص من الأدب ، وبالتالي فإن دراسات الفولكلور هي جزء من النقد الأدبي.

الفولكلور هو خلق شفهي شفهي. لها خصائص فن الكلمات. هذا يجعله قريباً من الأدب. في الوقت نفسه ، لها ميزات الخاصة: التوفيق بين المعتقدات والتقاليد وعدم الكشف عن الهوية والتنوع والارتجال.

ظهرت الشروط المسبقة لظهور الفولكلور في النظام المجتمعي البدائي مع بداية تشكيل الفن. كان الفن القديم للكلمة متأسلاً خدمة - الرغبة في التأثير عملياً على الطبيعة والشؤون البشرية.

كان أقدم الفولكلور في الحالة التوفيقية (من الكلمة اليونانية synkretismos - اتصال). الحالة التوفيقية هي حالة من الاندماج وعدم القابلية للتجزئة. لم ينفصل الفن بعد عن الأنواع الأخرى من النشاط الروحي ؛ بل كان موجوداً بالاقتران مع أنواع أخرى من الوعي الروحي. لاحقاً ، تبع حالة التوفيق بين الإبداع الفني ، جنباً إلى جنب مع أنواع أخرى من الوعي الاجتماعي ، إلى مجال مستقل للنشاط الروحي.

يعمل الفولكلور مجهول... مؤلفهم هو الشعب. يتم إنشاء أي منهم على أساس التقاليد. في وقت واحد ، كان V.G. كتب بيلينسكي عن تفاصيل عمل الفولكلور: لا توجد "أسماء مشهورة ، لأن مؤلف الأدب هو دائماً شعب. لا أحد يعرف من قام بتأليف أغنياته البسيطة والساذجة ، والتي تعكس بشكل واضح وحيوي الحياة الداخلية والخارجية لشباب أو قبيلة. ويذهب أغنية من جيل إلى جيل ، من جيل إلى جيل ، وتتغير بمرور الوقت: يقصرونها ، ثم يطيلونها ، ثم يعيدونها ، ثم يدمجونها مع أغنية أخرى ، ثم يؤلفون أغنية أخرى بالإضافة إليها - والآن تخرج القصائد من الأغاني ، الذي لا يمكن إلا للناس أن

يطلقوا على أنفسهم المؤلف " .

الأكاديمي د. ليخاتشيف ، الذي أشار إلى أنه لا يوجد مؤلف في عمل الفولكلور ليس فقط بسبب ضياع المعلومات عنه ، إن كان قد فقد ، ولكن أيضاً لأنه خرج من شاعرية الفولكلور نفسه ؛ ليست هناك حاجة من وجهة نظره يكل العمل. في الأعمال الفولكلورية قد يكون هناك فنان ، راوي ، حكاوي ، لكن لا يوجد مؤلف أو كاتب فيها كعنصر من عناصر البنية الفنية نفسها.

الاستمرارية التقليدية يغطي فترات تاريخية كبيرة - قرون كاملة. وفقاً للأكاديمي أ. Potebnya ، ينشأ الفولكلور "من مصادر لا تُنسى ، أي أنه ينتقل من الذاكرة من الفم إلى الفم بقدر ما تكفي الذاكرة ، لكنه مر بالتأكيد عبر طبقة كبيرة من الفهم الشعبي". ينشئ كل حامل للفولكلور ضمن حدود التقاليد المقبولة عموماً ، بالاعتماد على أسلافه ، وتكرار نص العمل وتغييره واستكمالها. في الأدب كاتب وقارئ ، وفي الفولكلور هناك مؤدي ومستمع. "تحمل أعمال الفولكلور دائماً طابع الوقت والبيئة التي عاشوا فيها لفترة طويلة ، أو" كانت موجودة ". لهذه الأسباب ، يُطلق على الفولكلور اسم الإبداع الجماهيري الشعبي. ولا يوجد مؤلفون فرديون ، على الرغم من وجود العديد من الفنانين والمبدعين الموهوبين ، الذين يمتلكون الأساليب التقليدية المقبولة عموماً للقول والغناء ، والفولكلور قوم بشكل مباشر في المحتوى - أي في الأفكار والمشاعر التي يتم التعبير عنها فيه ، والفولكلور شعبي وأسلوب - أي في شكل نقل المحتوى. وخصائص المحتوى التصويري التقليدي وأشكال الأنماط التقليدية ". 6 هذه هي الطبيعة الجماعية للفولكلور. التقليد - أهم ممتلكات محددة وأساسية للفولكلور.

كل عمل فولكلور بأعداد كبيرة خيارات... المتغير (البديل اللاتيني - التغيير) - كل أداء جديد لعمل الفولكلور. كانت المصنفات الشفوية ذات طبيعة متغيرة متنقلة.

السمة المميزة لعمل الفولكلور هي ارتجال... يرتبط ارتباطاً مباشراً بتنوع النص. الارتجال (الارتجال الإيطالي - بشكل غير متوقع ، فجأة) - إنشاء عمل فولكلوري أو أجزاء منه مباشرة في عملية الأداء. هذه الميزة أكثر ما يميز الرثاء والبكاء. ومع ذلك ، لم يتعارض الارتجال مع التقاليد وكان ضمن حدود فنية معينة.

بالنظر إلى كل هذه العلامات على عمل الفولكلور ، نقدم تعريفاً موجزاً \u200b\u200b للغة للفولكلور قدمه V.P. Anikin: "الفولكلور هو الإبداع الفني التقليدي للناس. وهو ينطبق بشكل متساوٍ

على الفنون الجميلة الشفوية واللفظية وغيرها من الفنون الجميلة ، سواء على الإبداع القديم أو الجديد ، الذي تم إنشاؤه في العصر الحديث والمبتكر في أيامنا هذه."

الفولكلور، مثل الأدب ، هوفن الكلمات. يؤدي هذا إلى استخدام المصطلحات الأدبية: ملحمة ، كلمات ، دراما... وعادة ما يطلق عليهم الولادة. يغطي كل جنس مجموعة من الأعمال من نوع معين. النوع - نوع الشكل الفني (خرافة ، أغنية ، مثل ، إلخ). هذه مجموعة أعمال أضيق من الجنس. وبالتالي ، فإن النوع يعني طريقة لتصوير الواقع ، والنوع يعني نوعًا من أشكال الفن. تاريخ الفولكلور هو تاريخ تغيير أنواعه. هم أكثر استقرارا في الفولكلور، بالمقارنة مع الأدب ، حدود النوع في الأدب أوسع. لا تظهر أشكال النوع الجديد في الفولكلور نتيجة للنشاط الإبداعي للأفراد ، كما هو الحال في الأدب ، ولكن يجب دعمها من قبل جميع المشاركين في العملية الإبداعية الجماعية. لذلك ، لا يحدث تغييرهم بدون الأسس التاريخية اللازمة. في الوقت نفسه ، لم تتغير الأنواع في الفولكلور. تنشأ وتتطور وتموت ، ويتم استبدالها بالآخرين. لذلك ، على سبيل المثال ، ظهرت الملاحم في روسيا القديمة ، وتطورت في العصور الوسطى ، وفي القرن التاسع عشر تم نسيانها تدريجياً وتموت. مع التغيير في ظروف الوجود ، يتم تدمير الأنواع ونسيانها. لكن هذا لا يشير إلى تراجع الفن الشعبي. التغييرات في تكوين النوع للفولكلور هي نتيجة طبيعية لتطور الإبداع الجماعي الفني.

ما العلاقة بين الواقع وانعكاسه في الفولكلور؟

يجمع الفولكلور بين الانعكاس المباشر للحياة والتقليدية. "لا يوجد انعكاس إلزامي للحياة في شكل الحياة نفسها ، والتقليد مسموح به". 8 تتميز بالترابط والتفكير بالقياس والرمزية.

هذا فن شعبي شفهي. أنواعها متنوعة ومحددة للغاية. تم اختراع هذه الأعمال من قبل ممثلي الشعب وتم نقلها إلى بعضها البعض شفويا. كان هناك مغنون ورواة قصص ، ويمكن لأي شخص أن يصبح مؤلفًا مشاركًا.

ما هي ملامح أعمال الفولكلور؟

خصوصية الشفهية هي أصلها القديم ، لأن مثل هذه الأعمال تم إنشاؤها في وقت لم تكن فيه لغة مكتوبة حتى الآن. غالبًا ما شارك العديد من الأشخاص في إنشاء عمل واحد ، يضيف كل منهم شيئًا خاصًا به عند إعادة سرده. هذه ميزة أخرى - التباين ، لأنه حتى راوي القصص أو المغني لا يمكنه تكرار

الأعمال عدة مرات دون تغييرات.

يعلم الجميع ما هي أنواعها ، وقد نجت جميعها تقريبًا حتى يومنا هذا. كل واحد منهم يعكس أفكار وتطلعات الناس ، وموقفهم من الأحداث الجارية. يحتل الفولكلور الطقسي مكانًا مهمًا في الفن الشعبي الشفهي. على الرغم من أن هذه الطبقة من الثقافة الشعبية تكاد تكون غير معروفة الآن.

ما هي الأنواع التي ينقسم الفولكلور إليها؟

كيف يستخدم الفولكلور في تربية الأبناء؟

ما هي أنواع الفنون الشعبية الشفوية التي استخدمها الآباء منذ فترة طويلة في تربية الطفل؟ بالإضافة إلى القصص الخيالية والملاحم ، كان الأطفال منذ الولادة مصحوبين بأناشيد الحضانة والنكات والأغاني. تم استخدامها ليس فقط لتمهيد وجذب انتباه الطفل. هذه الأعمال هي أفضل طريقة لتطوير التفكير المبكر عند الأطفال.

حتى الآن ، تغني جميع الأمهات تهويدات شعبية للأطفال ، ومعظمهم يستخدمون أغاني الأطفال وعباراتهم عند ارتداء الملابس والاستحمام والألعاب الأولى للأطفال. تعتبر القوافي والأحاديث وأعاصير اللسان مهمة جدًا لتنمية تفكير الطفل. الدعابات والأقوال والأقوال هي شائعة بين الأطفال. في الوقت الحالي ، لا يعرف الكثير من الشباب ما هو الفن الشعبي الشفهي. بدأت أنواعه ، حتى الأكثر انتشارًا ، في النسيان. ومهمة الآباء والمعلمين والمعلمين هي غرس حب الأطفال للفولكلور كجزء لا يتجزأ من الثقافة الشعبية.

أنواع الفنون الشعبية الشفوية

التراث الشعبي (الإنجليزية الفولكلور- "الحكمة الشعبية") - الفن الشعبي ، الشفهي في أغلب الأحيان ؛ نشاط إبداعي جماعي فني للناس يعكس حياتهم وآرائهم ومثلهم ؛ خلقت الناس وبين الجماهير. 1. المثل - شكل صغير من الإبداع الشعري الشعبي ، يرتدي مقولة قصيرة إيقاعية ، تحمل فكرًا معممًا وخاتمة ودرسًا.

ñ "دموع الحزن لن تساعد"

ñ "الخبز هورأس كل شيء"

ñ "لا يمكنك إخراج سمكة من البركة بدون صعوبة"

- ñ سبعة لا تنتظروا واحد
- ñ "كثرة الطباخين يفسد الطبخة"
- ñ قس سبع مرات - قص واحد
- ñ "التغذية الجيدة ليست صديقة للجياع"
- ñ "من لا يعمل فلا يأكل"
- ñ "الكلمة ثمينة ولكن السكوت من ذهب"
- ñ "الكلمة ليست عصفور- ستطير ولن تمسكها"
- ñ "وقت العمل - ساعة المرح"
- ñ "عصفور في اليد خير من اثنان على الشجرة"
- ñ "إذا كنت تحب الركوب - أحب أن تحمل الزلاجات"
- ñ "لا أستطيع تحمل عبئ"
- ñ "على اللص والقبعة مشتعلة"
- ñ "لكي تخاف من الذئب - لا تذهب إلى الغابة"
- ñ "الخروف ينبج - القطيع يعيد"
- ñ "الخروف العنيد - المصلحة الذاتية للذئب"
- ñ "فلس واحد يوفر الروبل"
- ñ "الله يخلص الإنسان فخلص نفسه"
- ñ "تحت الحجر لا يتدفق الماء"
- ñ "المعرفة قوة"
- ñ "هناك السلامة في الأرقام"
- ñ "مع العالم على خيط - قميص المتسول"
- ñ "حارب النار بالنار"
- ñ "أنت سعيد بالموت ، لكن هذا الخبز"
- ñ "الاستلقاء على الأرض - وعدم رؤية قطعة"

2. قائلاً-عبارة ، تحول الكلام ، تعكس أي ظاهرة في الحياة ، واحدة منأنواع صغيرة من الفولكلور...

غالبًا ما تكون روح الدعابة بطبيعتها.

المثل ، على عكس المثل ، لا يحتوي على معنى تعليمي معمم.

ñ « الجوع ليس عممة ، فهي لن تطعم كعكة »

ñ « علم جدتك أن تمتص البيض »

ñ « أطلق على نفسه اسم gruzdem - ادخل الصندوق »

ñ « لكن المصيبة أننا »

ñ « ماذا تسمي القارب - لذلك سوف يطفو »

ñ « ملعقة الطريق للعشاء »

ñ « نعم ، لن يحل تجعيد الشعر محل gyri! »

ñ « الصديق وقت الضيق »

ñ « لا تستثني نفسك من المال والسجن »

ñ « وجدت منجل على حجر »

ñ "بدونالله ليس على العتبة "

ñ « القبلات تعني الحب »

ñ "الفعالية تعني الحب"

3. أغنية ، كلمات وموسيقى التي تطورت تاريخيا في سياق التنميةالثقافة الروسية ... الأغنية الشعبية

ليس لها مؤلف محدد أو مؤلفها مجهول.

4. تشاستوشكا - التراث الشعبي النوع ، قوم روسي قصيرأغنية (quatrain) ، محتوى فكاهي ، يُنقل

عادةً شفهيًا.

5. لغز- تعبير فيه واحدشيء يصوره شخص آخرمعهاأي تشابه ، حتى بعيد ؛ بناء على الشخص الأخير

ويجب أن يخمن موضوع تصور. فيتحف قديمه لغز- أداة اختبارحكمة الآن - قوممرح ... كل شخص

لديه أُلغازالشعوب بغض النظر عن مرحلة التطوير التي هم فيها.

6. مدقة (من الكلمة إلى التنشئة ، أي إلى الممرضة ، والعريس) - لحن شعري قصير للمربيات والأمهات ،
يرافقون به أفعال الطفل التي يؤديها في بداية حياته. على سبيل المثال ، عندما يستيقظ الطفل تضربه
الأم وتداعبه قائلة:

رائحة ، رشفة ،

عبر الفتاة السمينة

وفي أقلام الدهن

وفي حديث الفم

وفي رأس العقل.

غراب العقق (يمرر إصبعه على راحة يده)

غراب العقق

لقد أعطيته للأطفال.

(ثني أصابعهم)

أعطيت هذا ،

أعطيت هذا ،

أعطيت هذا ،

أعطيت هذا ،

لكن هذا لم يعط:

- لماذا لم ترى الخشب؟

- لماذا لم تحمل الماء؟

8. نكتة (من البيات ، أي حكاية) - قصة شعرية قصيرة ومضحكة تخبرها الأم لطفلها ، على سبيل المثال:

بومة ، بومة ، بومة ،

رأس كبير

جلست على الحصة

نظرت إلى الجانبين ،

رأس البصق.

9. المكالمات

- أحد أنواع الأغاني المشفرة ذات الأصل الوثني. تمثل المكالمات نداءً للشمس وقوس قزح والمطر والظواهر الطبيعية الأخرى ، فضلاً عن الحيوانات وخاصة الطيور في كثير من الأحيان ، والتي كانت تُعتبر بشر الربيع. علاوة على ذلك ، تم تبجيل قوى الطبيعة على أنها حية: في الربيع يلجأون إلى الطلبات ، ويتمنون وصولها مبكرًا ، ويشتكون من الشتاء ، ويشكون.

قبرات ، قبرات!

تعال الينا،

أحضر لنا صيفًا دافئًا ،

خذ الشتاء البارد بعيدًا عنا.

لقد مللنا الشتاء البارد

تجمدت اليدين والقدمين.

10. القارئ -

قافية صغيرة ، شكل القرعة ، وبمساعدها يتم تحديد من يقود اللعبة. غرفة العد هي عنصر من عناصر اللعبة يساعد على إرساء اتفاق واحترام القواعد المقبولة. الإيقاع مهم جدًا في تنظيم غرفة العد.

11. طفلق -عبارة تستند إلى مجموعة من الأصوات تجعل من الصعب نطق الكلمات بسرعة. تسمى أيضًا أعاصير اللسان "جمل خالصة" لأنها تساهم في تطوير النطق ويمكن استخدامها. تكون أعاصي

الفن الشعبي الشفهي هو الإبداع اللفظي للناس ، الذين لا يكتبون مؤلفاتهم ، بل ينتقلون شفهيًا (من فم إلى فم) من جيل إلى جيل. يُطلق على الفن الشعبي الشفهي أيضًا كلمة واحدة - الفولكلور.

الفلكلور (التراث الشعبي الإنجليزي - "الحكمة الشعبية") ليس فقط إبداعًا شفهيًا شفهيًا للناس

،ولكنه أيضًا موسيقي.

أنواع الفولكلور الشفوي

أنواع الفولكلور هي ملاحم وحكايات خرافية وأغاني وأمثال وألغاز وأشياء أخرى تعلمناها من أسلافنا. مع مرور الوقت ، تم أيضًا تعديل العديد من التعبيرات ، حيث أصبح معنى هذا القول أو ذلك أعمق ومفيدًا.

في كثير من الأحيان ، كانت الأعمال التي اخترعها الناس مقفية وشكلت في قصائد وأغاني يسهل تذكرها. بفضل هذه الطريقة ، أعمال الفن الشعبي الشفوي لذا ، دعونا نسردها أعمال الفولكلور الشفوي من أجل تشكيل قائمة واضحة بأنواع الفولكلور المتاحة.

الملاحم

حكايات

الأغاني

أمثال وأقوال

الألغاز

أساطير

التهويدات

نكات

لعبة الجمل والجوقات

الأغاني

كانت الأغاني من أشهر طرق التعبير بين الناس. على الرغم من حقيقة أنها كانت أقل شأنًا من حيث الحجم من القصص الخيالية والملاحم ، فقد حاول الناس أن يضعوا فيها معنى عميقًا وذا معنى. وهكذا عكست الأغاني تجارب حب الإنسان وانعكاساته على الحياة والمستقبل والمشاكل الاجتماعية والأسرية وأشياء أخرى كثيرة.

وتجدر الإشارة إلى أن الأغاني من الفنون الشعبية الشفوية قد تختلف في الأسلوب وطريقة الأداء. الأغاني غنائية ، ومدح ، ورقصة ، ورومانسية ، إلخ.

في الفن الشعبي الشفهي ، غالبًا ما تستخدم تقنية التوازي ، مما يساعد على الشعور بطبيعة مزاج شخصية معينة. كانت الأغاني التاريخية مخصصة لشخصيات أو أحداث بارزة مختلفة. من الجدير بالذكر أنها نشأت في القرن التاسع. وخير مثال على ذلك الملحمة التي تدور حول الأبطال الذين يتمتعون بقوة وجمال وشجاعة وشجاعة لا تُصدق. كقاعدة عامة ، يتم وصف الشخصيات أو الأحداث التاريخية في الملاحم بأسلوب منمق وحتى رائع.

حكايات

تلعب الحكايات الخرافية دورًا مهمًا في الفن الشعبي الشفهي. هذا النوع يحتوي على عناصر من السحر والبطولة الرائعة.

غالبًا ما تمثل الحكايات الخرافية عقارات مختلفة تمامًا: من القياصرة إلى الفلاحين البسطاء. تحتوي على عمال وجنود وملوك وأميرات ومهرجين والعديد من الشخصيات الأخرى. ومع ذلك ، فإن الحكاية الخيالية ليست مجرد قصة خيالية ومكونة بشكل جميل للأطفال. بمساعدة القصص الخيالية ، حاول الناس تعليم الأطفال ، وإرساء أخلاق عميقة فيهم. كقاعدة عامة ، كل الحكايات الخرافية لها نهاية سعيدة. فهم ، ينتصر الخير دائمًا على الشر ، بغض النظر عن مدى قوته وقوته.

أساطير

في الفن الشعبي الشفهي ، تعني الأساطير شفهيًا قصص غير صحيحة حول الحقائق واقع... يعرضون أحداث الماضي بشكل ملون. هناك العديد من الأساطير حول أصل الشعوب والدول ومآثر الأبطال الخياليين. كان هذا النوع شائعًا بشكل خاص في اليونان القديمة. نجت العديد من الأساطير حتى يومنا هذا ، تحكي عن أوديسيوس وثيسيوس وشخصيات أخرى.

الألغاز

الألغاز هي تعبيرات مجازية يُصوّر فيها كائن بمساعدة كائن آخر يشبهه بعض الشيء. على هذا الأساس ، يحتاج الشخص إلى تخمين هذا الشيء أو ذاك عن طريق التفكير والإبداع.

في الواقع ، من الصعب جدًا تخيل الفن الشعبي الشفهي بدون الألغاز ، والتي غالبًا ما كانت تُعرض في شكل مقفى. على سبيل المثال ، معروف لجميع الأطفال "في الشتاء والصيف - بلون واحد". بالطبع ، أنت تعلم أن هذه شجرة.

أسعد الأزواج المذهولين من علم التنجيم

بفضل القصص الخيالية ، يمكن للأطفال والكبار تطوير تفكيرهم المنطقي وإبداعهم. هناك حقيقة مثيرة للاهتمام وهي أنه في القصص الخيالية ، يتم مواجهة الألغاز بشكل متكرر ، والتي عادة ما يتم حلها بنجاح بواسطة الشخصية الرئيسية.

أمثال و أقوال

تلعب الأمثال والأقوال المأثورة أحد الأدوار الرئيسية في الفن الشعبي الشفهي. المثل هو مقولة رمزية قصيرة ذات دلالة إرشادية ، تحمل فكرة عامة أو قصة رمزية مع تحيز تعليمي (أخلاقي).

المثل هو قول مجازي يعكس ظاهرة في الحياة. ومع ذلك ، فهو ليس بيانًا كاملاً. غالبًا ما تكون الأقوال مضحكة بطبيعتها.

تُنسب الأمثال والأقوال عادةً إلى أنواع صغيرة من الفنون الشعبية الشفوية.

بالإضافة إلى ذلك ، يمكن تصنيف النكات والتهويدات وجمل اللعبة والألغاز والألغاز وأغاني الأطفال في هذا النوع. علاوة على ذلك ، يمكنك النظر بمزيد من التفصيل في كل هذه الأنواع من الفولكلور.

التهويدات

في الفن الشعبي الشفهي ، غالبًا ما تسمى التهويدات بالحكايات ، لأن جذر هذه الكلمة "فوز" هو "الحكي".

بمساعدهم ، حاول الآباء تهدئة أطفالهم الذين لا يستطيعون النوم. هذا هو السبب في ظهور العديد من التهويدات بين الناس ، والاستماع إلى الطفل الذي نام بسرعة.

تم استخدام Pestushki وقوافي الحضانه في الفولكلور لتعليم الطفل المتنامي. تأتي كلمة Pestushki من كلمة "رعاية" ، أي "ممرضة" أو "تعليم". في السابق ، كانوا يستخدمون بنشاط للتعليق على تحركات الأطفال حديثي الولادة. كما في الفلكلور الروسي.

نكات

عندما كبر الأطفال ، بدأوا في غناء ما يسمى بالنكات ، والتي كانت بالفعل ذات محتوى أعمق ولم تكن مرتبطة بالألعاب. في هيكلمهم ، كانوا يشبهون القصص الخيالية القصيرة في الشعر. وأشهر النكات هي "ريابا حن" و "كوكريل - مشط ذهبي".

في أغلب الأحيان ، تصف النكات بعض الأحداث الساطعة التي تتوافق مع الحياة المتنقلة للطفل. ومع ذلك ، نظرًا لأنه من الصعب على الأطفال التركيز على موضوع واحد لفترة طويلة ، فإن النكات لها حبكة قصيرة جدًا.

لعبة الجمل والجوقات

لفترة طويلة ، لعب الجمل والجوقات كانت تحظى بشعبية كبيرة بين الناس. تم استخدامها خلال الألعاب. تحدثوا عن العواقب المحتملة لانتهاك القواعد المعمول بها. في الأساس ، تضمنت الجمل والجوقات أنشطة الفلاحين المختلفة: البذر ، والحصاد ، وصناعة القش ، وصيد الأسماك ، إلخ. بعد تكرارها المتكرر ، تعلم الأطفال منذ سن مبكرة السلوك الصحيح وتعلموا قواعد السلوك المقبولة عمومًا.

من كل ما قيل ، يمكننا أن نستنتج أن الفن الشعبي الشفهي يتكون من العديد من المكونات. باختصار، نذكر أنواعها:

الملاحم

حكايات

الأغاني

أمثال وأقوال

الألغاز

أساطير

التهويدات

نكات

لعبة الجمل والجوقات

بفضل كل هذا ، تمكن الناس من نقل الأفكار والتقاليد العميقة لأسلافهم بمهارة في شكل قصير ، مع الحفاظ على التقاليد الجيدة والحكمة الشعبية.

تقنيات الأدب الشعبي :

1- التكرار، فالفنان الشعبي (الراوي) مُقَيِّدٌ بما سمعه عبر التكرار، ويُكْرِرُ المادة حسب ذوق جيله، مما يعني إمكانية الإضافة أو الحذف .

2- استخدام الصيغ التعبيرية الجاهزة، مثل: «كان يا ما كان» أو «عاشوا في تبات ونبات وخَلَفُوا صبيان وبنات»، لأنها تُشكِّلُ مرتكزاتٍ للتواصل بين الراوي والمُتَلَقِّي .

3- الارتجال مع الاحتفاظ بالبنَى العامة للمادة المنقولة، وهي نقطةٌ ضعفٍ بسبب تعرُّضها للنسيان أو الإضافات أو الاستبدالات المقصودة وغير المقصودة، مما يعني أن النص الشعبي سيبقى في تَغْيِيرٍ مُسْتَمِرٍّ وغير ثابت .

4- استخدام التفاصيل الواقعية المُسْتَمَدَّة من بيئة الراوي أو المُتَلَقِّي، مما يُساعد خيال المُتَلَقِّي على استيعاب عالم الحكاية أو الخرافة، ويُضفي على هذا العالم مصداقيةً مرغوبًا فيها. وهذا لا يُلغِي بالطبع حقيقة كون الأدب الشعبي في جُلِّهِ تَخَيُّلٌ وغير واقعي .

5- الحفز، وهو ربط الحوادث المسرودة بعقدٍ محكمة البناء، تسوغ تتابعها على نحوٍ مُعَيَّن، وهو شرطٌ مهمٌ للتوحيد بين شخصيات الحكاية أو الخرافة .

الأدب الشعبي:

الأدب الشعبي هو المرآة التي تعكس الصورة الحقيقية لحياة مجتمع من المجتمعات، وهو شكل من أشكال الإبداع الشعبي المتعددة، فهو جزء من كل، هناك الموسيقى الشعبية، والرقص الشعبي، والفن التشكيلي الشعبي...، إلى جانب الأدب الذي هو مجال هذا البحث.

ودراسة الأدب الشعبي يجب أن تبقى متطورة ومستمرة، حتى تواكب التطور الحضاري «التكنولوجي»،
{ فكلما زادت التقنية العلمية تقدما زادت الدراسات التراثية تألفا ووضوحا على عكس الفكرة الشائعة بأن الثانية تطغى على الأولى وتؤخرها.

والأدب الشعبي كما يعرفه المستشرق الإيطالي «جوفاني كانوفا»: {هو الأدب الشائع في الطبقات التي تسمى عادة بشعب أو عامة، وله ميزات خاصة به في بعض الأحيان ومشابهات مع الأدب (الكلاسيكي)، ويستعمل اللهجة المحلية أو لغة شبه فصيحة، سهلة فيها تعابير كثيرة باللغة العامية. فهو ابن البيئة التي ينشأ فيها، وهو حصيلة ما يكسبه الأفراد من تلك البيئة ومن الجماعات التي يتعايشون معها، وهو الإشعاع الحساس الذي يصور حياة المجتمع، وينفذ إلى أعماقه.

أ-المصطلح والدلالة:

يعد الأدب الشعبي موضوعا من الموضوعات التي تنتهي إلى التراث الشعبي باعتباره من أبرز موضوعاته، وأكثرها عراقة، وأوفرها حظا من البحوث والدراسات، ولكي نصل إلى توضيح أبعاد مفهوم الأدب الشعبي ونفض الغبار عن تجلياته.

فالأدب الشعبي غني بالرموز التي تكشف عن تجارب الإنسان مع نفسه ومع الكون من حوله، ولا عجب بعد ذلك إذا قلنا: إن العالم كله يتحدث من خلال هذه الرموز، فحين تعوز النقاد القدرة على تفسير نص من النصوص الأدبية يربطونه بالمعطى الأسطوري وبالمعطى الشعبي الذي يعد المخرج الوحيد لتفسيرها يغمض، ولعل أساس الرمزية في الأدب هو العودة إلى المعطيات الشعبية والإحالة إليها.

فإضافة كلمة أدب إلى مصطلح شعبي تعني: (الدخول بالشعبيات المتوارثة إلى مرحلة الشكل الفني والمضمون الدرامي لهذا الموروث الشعبي المتوارث) والحصيلة أن الأدب الشعبي ينتهي جذريا لتراث المجتمع. بل يحمل تراث أمة بأكملها، ينمو بنموها ويتطور بتطورها، فالأدب الشعبي:

(تراث ثقافي وتاريخي وفكري فهو الذي ينتقل بفكرة الأمة وعاداتها وتقاليدها وحكاياتها وقصصها
وأنسابها ومعتقداتها من جيل إلى جيل

ويعتمد الأدب الشعبي (الرواية والحفظ) في انتقاله من جيل إلى آخر، معتمدا على خاصية مهمة وهي
(مجهولية المؤلف) ، التي تقتضي أن يكون المبدع حاملا لهموم الشعب، وهكذا تكون (عملية تناقل
النص الشعبي عملية إبداعية) فيكون النص الإبداعي في حركة مستمرة من التجديد.

كما يتمتع الأدب الشعبي بخاصية أخرى وهي اعتباره (الكلمة المعبرة عن وجدان الشعب بصورها
المختلفة) فهو لا يعبر عن وجدان فردي أو عن تجربة فردية، ولكن عن تجربة الجماعة وأيضا عن (
فكرة الجماعة، فيصبح بذلك ضميرها المتحرك... ووجدانها المعبر عن تجربتها الحياتية وموروثاتها
وأمالها وآلامها)

وأهم ما يلاحظ أن للأدب الشعبي تسميات متعددة، فأحيانا يسمى (لأدب الشعبي أو الأدب الشفاهي
(Oral littérature) أو الفن اللفظي (Verbal Art)، أو الأدب التعبيري (Expressive littérature)(11)
وهناك من يعطيه تعريفا كاملا بأنه هو (الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة المروري شفاهيا، المعبر عن
ذاتية الطبقات الشعبية الدنيا، المتوارث عبر الأجيال) أو هو (المأثورات الشعبية جملها (الفولكلور)، أو
بعضها مما يعتمد على اللغة أساسا، كالقصص، والشعر والأمثال والألغاز، وما يليها) (13) وهو بهذا
التعريف يكون في مقابل الأدب الرسمي فهو المعلوم المؤلف، الفصيح اللغة، المدون، المعبر عن ذاتية
الفرد قبل الجماعة، الرائج عن طريق الكتابة والطباعة والنشر، ورغم هذه الفوارق السطحية يبقى
الأدب الشعبي هو الأدب الذي يعبر عن وجدان الجماعات الشعبية ويتحسس هواجسها وهمومها
وطموحاتها، ويدعم تماسكها، كما يحاول التعبير عن محطة تجارب المجتمع، وبهذا نكون قد أخرجنا
كلمة «أدب» من مدلولها اللغوي الذي يعني «التأدب» إلى مدلولها الاصطلاحي الحديث الذي يقصد به
«فن يهدف إلى الإمتاع والتثقيف» أي ذلك الأدب الذي يستمد موضوعاته من الحياة فيطلعنا على
تجارب الآخرين ويضيف إلى خبراتنا خبرات جديدة، نستغلها ونستفيد منها في حياتنا اليومية.

أما المقصود بالشعب فقد قصر بعضهم هذا المفهوم على الفلاحين وأهل الذين احتفظوا بالعادات
وآداب اللياقة القديمة والذين تسيطر عليهم العاطفة فكرا وسلوكا.

والبعض الآخر قسم المجتمع إلى {شعب} يتداول أفراده فيما بينهم للأغاني والقصص والأمثال وغيرها.

مما يتذكرون من الماضي السحيق، ثم إلى (خاصة) أي المثقفون ثقافة مستمدة من الكتب وهنا نجد مفهوم الشعب يرتكز أساسا على اساس جغرافي أو تاريخي أو فكري، والمغرب بلد غني بفنونه وثقافته الموروثة عن أسلافه ويؤكد هذا (يعقوب جرم) بقوله: {هو الأدب الصادق الذي يخرج من الروح الشاعرة في صورة كلمات، فهو ينبع من دافع طبيعي، ومن المشاعر الفطرية التي تعيش داخل الإنسان.

ب-موضوعات الأدب الشعبي:

لقد تباينت الاتجاهات واختلفت في تحديد موضوعات الأدب الشعبي الفرعية التي تندرج تحته، ويمكن أن نستوضح ذلك من خلال عرض ثلاث تصنيفات رئيسية لموضوعات الأدب الفرعية عند كل من رشدي صالح ونبيلة إبراهيم، وريتشارد دورسون.

يذكر رشدي صالح أن من بين الأنواع الأدبية

الشعبية الأنواع التالية:

المثل

اللغز

النداء

النادرة

الحكاية

التمثيلية التقليدية

الأغنية

الموال.

أما نبيلة إبراهيم فقد قدمت تصنيفا لأبرز الأنواع الأدبية الشعبية كما يلي:

الحكاية الشعبية.

الحكاية الخرافية.

الاسطورة.

الأسطورة الكونية

أسطورة الأخبار والأشعار.

المثل

اللغز

النكتة.

ونأتي في النهاية إلى تقسيم ريتشارد دورسون، يحدد فيه الأنواع الآتية:

الحكايات الشعبية.

الأغاني الشعبية.

أهازيج الطقوس الدينية.

الألغاز.

الأهازيج.

الأسطورة.

الأمثال.

النكتة.

إن هذا هو رأي مستخلص من الواقع المغربي، فبإلقاء نظرة فاحصة على محتوى الأدب الشعبي، نجد أن الحكاية، وخاصة الحكاية الخرافية كانت وما تزال من أبرز الفنون القولية تعبيراً عن أحوال المجتمع المغربي.

فهي تجسد حقائق وأحداث تدعو للاعتبار بها. إذ تعد الحكاية الخرافية هي صلب الأدب الشعبي الذي يحمل تراكمات وخبرات الشعوب على مر التاريخ منذ المرحلة البدائية في حياة الإنسان. وعبر مراحل تطوره وارتقائه الحضاري في كل أدوار الحضارة الإنسانية حتى الآن.

ولعل أروع مجموعة عرفها العالم من الحكايات الخرافية منذ العصور الوسطى هي المجموعة العربية المعروفة باسم « ألف ليلة وليلة» وأدخلت ضمن الأعمال الشعبية، وهذا أثر بشكل كبير في الدراسات الشعبية، ومن هنا امتزجت بأدائها الشعبية وأثرت فيها، وإن ظلت لكل شعب من الشعوب أصالته الخاصة في رواية حكاياته وإبداعاته، { إذ تحمل سماته القومية من ناحية، كما تحمل حدود رؤياه الثقافية والحضارية لحظة إبداع هذه الحكايات الخرافية من ناحية أخرى.

وعموماً، فإن دراسة الأدب الشعبي هي بمثابة تسليط الضوء على التاريخ الثقافي للمجتمع المغربي وهي

{ المدخل الأساسي لفهم الثقافة الحالية والبناء الاجتماعي القائم.
نظرا لما يضمه من { قيم نبيلة ورموز عميقة الدلالة تتجسد عبر مكونات وأدوات جمالية ومعالم
أسلوبية غاية في الروعة والإتقان، والمجتمع المعاصر هو في حاجة ماسة لها وإن كانت بصبغة جيدة.

الفصل الاول :

الادب الشعبي

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 ندياً لا يزيده الزمن إلا حياة، وقيمة وأهمية فهو ثابت تتناقله الألسن، وتحفظه الصدور، وتلمسه الأسماع بوصفه أمانة عزيزة، وإراثاً تسري فيه أرواح الأجداد، وهو الوعاء الذي تستمد منه الشعوب عقيدتها، وتقاليدها، وقيمها الأصيلة، ولغتها، وأفكارها، وممارستها، وأسلوب حياتها.

وأيضاً جاء في تعريفه بأنه عندما يذكر الأدب الشعبي نستحضر معه في العادة مفاهيم لصيقة به، كونه فن قولي تلقائي ينتقل بشكل شفاهي من جيل إلى جيل، ولا ضرورة لمعرفة مؤلفة مادام نتاجا يعبر عن خبرات الإنسان وأحاسيسه ومشاعره بلغة عامية يفهمها المجتمع بكل أطيافه، كان من الواجب الوقوف عند هذا المصطلح (الأدب الشعبي) من أجل إيجاد تعريف أو تعريفات تضبط حدوده.

تعريف الأدب الشعبي: هو مصطلح مركب من لفظين « أدب » و « شعبي » تخصص الثانية معنى الأولى التي تتسم بالعموم والشمول، يقول محمد سعيد حول تعريف الأدب: « ذلك الكلام الفني الجمالي رفيع المستوى من شعر أو نثر صادر عن أديب، كاتب أو شاعر وخاضع لمنطق لغوي فني معين ».

فالأدب الشعبي يستوي مع غيره من الأدب في هذه الصفات: من رفعة وجمالية وخضوع للمنطق الفني واللغوي.

أما لفظة « شعبي » فمنسوبة إلى الشعب الذي هو المجموعة البشرية المنتمية إلى بلد واحد وأصل واحد، أو أرض واحدة، ويحتكمون إلى قانون واحد، ويشتركون في تاريخ متناه في القدم، يقول مرسي الصباغ: « نجد أن أول معاني الشعبية تكون في الانتشار، وبما أن الشعوب تمتد في تاريخها إلى جذور عميقة متناهية في القدم، لذا فإن المعنى الثاني للشعبية يكون في الخلود، وعليه فإن كلمة الشعبية عندما نطلقها على أي شيء لا بد أن يتسم هذا الشيء بالانتشار والتوزع والتباعد المكاني والزمني، وبمصطلح آخر التداول والتراثية ».

فشعبية الشيء لا تعني اتصافه بالابتدال والإسفاف والضعة، وإنما تعني الانتشار والذوبان والتداول بين كل أطياف الشعب، يقول محمد سعيد: « إن الشعبي غير الشعبوي والشعوبي، فالشعبي ما اتصل اتصالاً وثيقاً بالشعب، إما في شكله، وإما في مضمونه، وأي ممارسة اتصفت بالشعبية تعني أنها

من إنتاج الشعب أو أنها ملك له».

فعادات كل شعب وتقاليد، وطقوسه، وكل نتاجاته القولية، والمادية ملك له، لأنها نابعة من وجدانه قريبة من نفوس أفراده في حالي الإنتاج والتلقي، تقول نبيلة إبراهيم: «...إن الأدب الشعبي ينبع من الوعي واللاشعور الجمعي».

فالأدب الشعبي في الحقيقة هو من إنتاج فرد أو أفراد يشكلون شعباً أو أمة، لأنه من غير الممكن أن تجتمع الأمة كلها كي تؤلف حكاية، أو تصوغ مثلاً، إنما الإنتاج الفردي هو الأصل ثم يلحق قبولاً بين أفراد الشعب مما يسهل انتشاره وتداوله.

وفي كتاب « شظايا النقد والأدب » ورد تعريف للأدب الشعبي بأنه: « ذاكرة الشعوب، ووعيا الشفوي المحكي، والمرأة التي تعكس بصدق الماضي بكل ما ينطوي عليه من تقاليد وعادات اجتماعية، وطقوس دينية، ومشاعر فردية أو جماعية».

فككل مصطلح حاول الدارسون تقديم تعريف جامع يحدد ماهية الأدب الشعبي إلا أن ذلك لم يتم، وهو أمر طبيعي في مسألة توحيد المصطلحات نظراً لأسباب عديدة، منها ما يعود إلى رؤية كل باحث ممن اهتموا بالأدب الشعبي، ومنها ما يعود إلى مادة الأدب الشعبي نفسها وما تتميز به من غنى وتشعب وشمولية لكل المجالات، وكذلك كونها ذات حركية واسعة، وانتشارهاائل ما يجعلها تحمل كثيراً من الدلالات والأوجه، ما جعل الدارسين ينقسمون حيالها إلى اتجاهات وآراء عدة لعل أبرزها اتجاهات ثلاثة يمكن حصرها فيما يأتي

الاتجاه الأول:

أصحاب هذا الرأي اهتموا بمحتوى الأدب الشعبي «... ذلك الأدب المعبر عن ذاتية الشعب، المستهدف تقدمه الحضاري الراسم لمصالحه، يستوي فيه أدب الفصحى، وأدب العامية، وأدب الرواية الشفاهية، وأدب المطبعة، والأثر المجهول المؤلف، والأثر المعلوم المؤلف». وذهب الباحث عز الدين جلاوي المذهب نفسه حين قال في معرض حديثه عن الأدب الشعبي: «... الأدب المعبر عن مشاعر الشعب في لغة عامية أو فصحي».

فأصحاب هذا الاتجاه يرون أن الأدب الشعبي هو كل ما عبر عن أحاسيس الشعب وعاداته

ومعتقداته، وتاريخه دون النظر إلى لغة الإبداع فيه.

وهي الرؤية نفسها التي يذهب إليها الدارس سعيدي محمد حين يقول: « الأدب الشعبي رباط وثيق بكل أمة يولد معها ويتعرع بجوارها، ويتربى في تربتها، ويرضع من ثديها، ويجتر كل الحياة حلوها ومرها بلا تباطؤ».

فهو بهذا لم يقيد هذا الأدب بلغة إنما صب تركيزه على موضوع ومحتوى المادة الشعبية وما تمثله من قيمة أدبية وحضارية تحافظ على موروث الأمة ومقدراتها الثقافية المشتركة التي تعد صمام أمان يحفظ للشعب هويته وانتماءه.

كما أضاف « لخضر حليتييم » أشكالاً أخرى من الأدب الشعبي في العصر الراهن حيث قال: « ... عناصر مهمة في الوقت الحاضر منها: الأدب العامي المسجل، أو المذاع عبر وسائل الإعلام المختلفة: المطبوعة، الإذاعة، التلفزة، المسرح، السينما، فهو أدب شعبي مسجل ومدون، ويتداوله الناس على الوسائل التكنولوجية المتطورة».

فهو بهذا يشير إلى الدور الذي تلعبه الوسائط التكنولوجية الحديثة في المحافظة على الأدب الشعبي – على وجه الخصوص – وعلى مظاهر التراث الأخرى وكذا أشكال التعبير الشعبي المختلفة، كما أشار « حليتييم » إلى الأدب الشعبي المعروف المؤلف، واستشهد برباعية من رباعيات الشيخ عبد الرحمان المجذوب، والتي يقول فيها:

اللي حب الطلبة نحبوه * ونعملوه فوق الراس عمامة

واللي كره الطلبة نكرهوه * حتى ليوم القيامة

الاتجاه الثاني:

أما القائلون بهذا الرأي فقد اهتموا بعنصر اللغة على حساب العناصر الأخرى المكونة لتعريف الأدب الشعبي، وهم بهذا اهتموا بالشكل خلاف الذين اهتموا بالمضمون، فهم يرون أن « الأدب الشعبي لأي مجتمع من المجتمعات الإنسانية، هو أدب عاميتها التقليدي الشفاهي، مجهول المؤلف، المتوارث جيلا عن جيل».

فهذا التعريف برغم تركيزه على اللغة فإنه يلتقي مع تعريفات كثيرة للأدب الشعبي من حيث كونه

يتناقل مشافهة من جيل إلى جيل مع جهل مؤلفه في الأغلب الأعم، لسهولة انتشاره في الأوساط الشعبية المختلفة ومن هذا ما ذهب إليه « عبد الحميد بورايو » في معرض حديثه عن الشعر الشعبي حين يقول: «... فما يسمى الشعبي يوسم عادة بالجمعية، يتناقل شفاهاً، يكون مجهول المؤلف، يرتبط إنشاده وارتجاله بالمناسبات الاحتفالية»

فهو إن لم يذكر لغة الشعر الشعبي إلا أنه يفهم ضمناً كونها عامية مناسبة لمظاهر الاحتفالية والارتجال، والانتقال السلس بين أفراد المجتمع دون أن يحتاج إلى الكتابة والتدوين.

الاتجاه الثالث:

يرى أصحاب هذا الرأي أن الأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذي يرتبط ارتباطاً عضوياً بقضايا الشعب، وينبع من داخله ليعبر عن أحاسيسه ومشاعره في كل جوانب حياته المضيئة والمظلمة بما تحمله من دلالات عميقة في حركات المجتمع وسكناته، وفي هذا المنحى أورد محمد سعيدي تعريفاً لمحمد المرزوقي يقول فيه: « بالنسبة إلينا نحن العرب يتمثل الأدب الشعبي عندنا في هذه الأغاني التي تردد في المواسم والأفراح والأتراح، وفي المثل السائر، وفي اللغز، وفي هذه النداءات المسجوعة والمنظومة على السلع وغيرها، وفي النكتة والنادرة، وفي الأساطير التي تقصها العجائز، والقصة الطويلة كألف ليلة وليلة، وفي السيركسيرة بني هلال، وفي التمثيليات التقليدية... » .

ومن خلال ما تقدم فإن الأدب الشعبي هو مجمل الفنون القولية التلقائية، نقلت بلغة عامية من جيل إلى جيل، وبشكل شفاهي، وهي تعبير عن تفاعل الإنسان مع الطبيعة ومع الإنسان، فيكون الأدب الشعبي تتويجا لخبرات الإنسان، ومعارفه وأحاسيسه المختلفة، وبهذا لا يستطيع أحد أن يدعي إبداعاً أو تأليف أي موروث شعبي، رغم أن هذا لا يناقض القول إن مبدعاً قد وضع حجر الأساس لقصة أو مثل في بيئة أو زمن ما، نتيجة تجربة شخصية ليصبح هذا الأساس كمركز الدائرة عند رمي حجر في بركة ماء، والدوائر المتلاحقة لهذا المركز تمثل مشاركات الجماهير الشعبية عبر بيئاتها المختلفة، وعصورها المتلاحقة، وعبر طبيعة تجاربها ونفسياتها المختلفة .

ومادام الحديث عن مفهوم الأدب الشعبي لا بد أن لا نغفل مصطلحاً شاع لدى المهتمين بالتراث الشعبي عموماً، وهو مصطلح فولكلور الذي بدأ استعماله في أوروبا ومنها انتقل إلى العالم العربي، وهو مصطلح يتكون من شقين: FOLK وتعني: الناس أو الشعب وLORE وتعني: معارف أو حكمة ومن ثمة

فهو: معارف الناس أو حكمة الشعب، وأول من ساق هذا المصطلح- باتفاق جميع المصادر- هو العالم الإنجليزي «ويليام جون تومز» خلال العام 1846 في خطاب وجهه إلى مجلة «ذي إيثينيوم» الإنجليزية، وقد اختار هذا المصطلح ليدل على دراسة العادات المأثورة، والمعتقدات الشعبية، يقول التلي بن الشيخ: «وقد انتقلت تسمية الفولكلور إلى اللغة العربية ضمن التأثيرات الثقافية التي وفدت من الغرب، ولا يزال يستخدم من قبل عدد كبير من الكتاب العرب، ولاسيما في الصحافة، والإذاعة والمسرح، مما أدى إلى انتشار مصطلح فولكلور في الحياة اليومية من قبل العامة في الوطن العربي».

والفولكلور يشمل الفنون القولية وغير القولية، من أساطير، ومعتقدات وعادات، وطقوس، يقول أحمد علي مرسي: «إن الفولكلور هو الفنون والمعتقدات، وأنماط السلوك الجمعية التي يعبر بها الشعب عن نفسه سواء استخدمت الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون، أو تشكيل المادة، أو آلة بسيطة»

فمن خلال تعريف علي مرسي فإن الفولكلور أعم من الأدب الشعبي لأنه يشمل الفنون القولية، من شعر ومثل، وحكمة، وأسطورة، وخرافة، وغيرها كما يشمل العادات والتقاليد، والطقوس والحركات، والرقص الشعبي، وغيرها. ومن مظاهر اهتمام الدارسين العرب بمصطلح الفولكلور أن ظهرت مصطلحات عدة تقابل هذا المصطلح مثل: الأدب الشعبي، التراث الشعبي، المأثورات الشعبية، ولعل الأخير هو الأقرب نظرا لعمومه، وشموليته.¹

¹ مراجع للاطلاع:

- عبيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص9.
- 2- مرسي الصباغ، دراسات في الثقافة الشعبية، ط1، دارالوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001، ص24.
- 3- سعدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص09.
- 4- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دارنهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دت، ص3.
- 5- دغان أم سهام، شظايا النقد والأدب، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص41.
- 6- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ط3، مكتبة النهضة المصرية، 1971، ص14-15.
- 7- عز الدين جلاوي، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، مديرية الثقافة بسطيف، الجزائر، ص8.
- 8- سعدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص12.
- 9- لخضر حليتم، صور المرأة في الأمثال الشعبية الجزائرية، ط1، المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر، الجزائر، 2010، ص34.
- 10- نور الدين عبدالقادر، القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجذوب، المطبعة الثعلبية والمكتبة الأدبية لصاحبها ردوسي قدور، دت، ص60.

خصائص الأدب الشعبي

هذه المآثورات يجب أن تتصف بالمرآقة 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 الاستعمال اليومى، فالمآثورات الشعبية الجامدة لا تعد من التراث الشعبى، ثالثا يجب أن تؤخذ الأقوال من أفواه قائلها، فينبغى إذن على الذى يريد أن يجمع هذه المآثورات

أن يذهب إليهم فى القرى وفى الصحارى والوديان، ويسجل منهم ما يريده، وعندنا فى السودان مجال واسع للباحث فى هذا اللون الشعبى، إذن فالنتجه إلى الحقول لندون أغانى الفلاحين والرعاى، ولنصغى إلى أغانى الأباروحكاوى 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 والعرآقة "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 و أفكاره وآماله وأحلامه بالاسلوب الذى يعطى لكل هذه الأشياء

11- سعيدي محمد، الأدب الشعبى بين النظرية والتطبيق، ص9.

12- عبد الحميد بواربو، فى الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتحليلات، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، ص 15.

13- سعيدي محمد، الأدب الشعبى بين النظرية والتطبيق، ص13.

14- التلى بن الشيخ، منطلقات التفكير فى الأدب الشعبى الجزائرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص71.

15- أحمد على مرسى، مقدمة الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2001، ص12

حقها من التعبير".

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

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

أقوال مما لا شك فيه أن التراث الشعبي من فنون وأداب شعبية يعبر عن الحياة بما فيها من أفراح وأحزان دون كذب أو رياء ، فهو تراث فكري لحياة الشعوب لما يتضمنه من قيم روحية ، وفنون أدبية شعبية ، وموسيقى ورقص، ومما يجدر ذكره أن التراث الشعبي في 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. والاحاجى 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 نهض بأدابنا 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 بإمكانيات 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 والأمال 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 فى سنة 1957م صدر فى الخرطوم كتاب

“الحارذلو شاعر البطانة” للدكتور عبد المجيد عابدين والأستاذ مبارك إبراهيم تناولوا فيه حياة الشاعر وأعطيا فكرة ضافية عن الحياة في البطانة حيث نشأ الشاعر، وقاما أيضا بشرح النماذج الشعرية، والكلمات الأقليمية العويصة.

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

وفي مصر كتبت الدكتورة سهير القلماوى رسالة ضافية عن “ ألف ليلة وليلة ” وقدم الدكتور عبد الحميد يونس رسالته عن “ الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ” كما أن الأستاذ رشدى صالح قام بتأليف كتاب “ الأدب الشعبي ” “ وفنون الأدب الشعبي والشعر ” “ وفنون الأدب الشعبي والنثر ”.

ما يشترط في الأدب الشعبي: 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 ذاتي، 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 الحارذلو عندنا في السودان. وستناول في هذه الدراسة الفنون القولية لأن الفنون الشعبية تشمل فنونا عديدة كالأغاني الر اقصة 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 الشعبي folk 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 criteria تنطلق 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 criteria التي ترى أن الفولكلور هو المعرفة التي تنتقل اجتماعياً من الأب إلى الابن، ومن الجار إلى جاره، وتستبعد المعرفة المكتسبة عقلياً، سواء أكانت محصّلة 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 عراقية 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 عرفت الشعوب كلها تقريباً، وهذا أمر طبيعي إذا ما تذكر المرء أن الآداب جميعها كانت شفوية حتى الألف الرابع قبل الميلاد تقريباً. عندما طُوِّرت الكتابة في حضارتي مصر وسومر واستخدمت لتسجيل الآداب والمسائل العملية المتصلة بالقانون والتجارة وغيرهما. ومع ذلك فقد وجد إلى جانب هذا السجل المدون، نشاط واسع ومهم، قام به أناس غير متعلمين، أو لم يألّفوا كثيراً القراءة والكتابة، كانت حصيلته مادة غنية واسعة تُنوّقت 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 أديها الشعبي بطريقتها الخاصة. والأدب الشعبي عامة يمثل تاريخاً من التغير الدائم لأنه يقوم على الرواية الشفوية، وبالتالي فإن درجة براعة الرواية، 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 بوجهه أو بأخر عملية إنتاج الأدب الشعبي في أي مجتمع من المجتمعات.

وإضافة إلى تأثير الرواية والمتلقي والظروف الاجتماعية والمادية في الأدب الشعبي، هناك التفاعل المستمر بين الأدبيين الشفوي والمدون. فمؤلفو الأدب المدون غالباً ما كانوا يستعيرون منذ العصور الكلاسيكية حكايات وموتيفات motifs وموضوعات themes وتقنيات من الأدب الشعبي الذي تنامي تأثيره في الأدب المدون بدءاً من عصر النهضة، وبلغ الذروة في الحقبة الرومنسية. ولكن الأدب المدون 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 حلت محل الأدب الشعبي في تليبيتها 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 ألفةً وقرّباً من النفس لغير المتعلمين في مختلف الأماكن والعصور.

خصائص أخرى 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.

والمحدث أو المغني أو الراوي شخص يحمل تراثاً تعلمه 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 النقلة 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، ولا سيما 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 ثمّ نقلها إلى الأجيال الأخرى في أشكالها المعدّلة. 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 تُقدّم حوافز فعالة على حفظها ونقلها من جيل إلى آخر بأمانة ودقة تسموان نحو الكمال باستمرار. وثمة كذلك تقاليد شفوية تؤدي على نحو شعائري بدقة فائقة يحرص عليها الراوي أو الناقل والمتلقي لاعتقادهما بأن تأثيرها منوط بهذه الدقة، وإيمانها 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 بالإنثولوجية (ethnology) (علم دراسة الإنسان بوصفه كائناً ثقافياً، أو الدراسة المقارنة للثقافة، أو ذلك القسم من الأنثولوجية المختص بتحليل المادة الثقافية وتفسيرها وتفسيراً منهجياً) ولكنها تظل من شأن دارس التراث الشعبي أو المتخصص بالفولكلور (folklorist).

وفضلاً عن صلة الأدب الشعبي بالتراث الشعبي هناك علاقته بالأساطير، وهو أمر تؤكد دلائل وفيرة في مختلف الثقافات القديمة كالإيونانية 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.¹

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.

¹ <https://machahid24.com/etudes/39375.html>

الحفز: والحفز motivation هو ربط الحوادث المسرودة بعقد 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 يتجاوز 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 قالباً 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 لآخر، وحيانا من جيل لآخر، والتداول يضيف 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 فربي ايضا من

اهم مقومات الادب الشعبي وكذلك يجب الاحتراز هنا ايضا، وينبغي الا نركز على شفوية النص دون غيرها، فهي ليست العامل الوحيد في تحديد الادب الشعبي، بالرغم مما ذهب اليه الفولكلوريون 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 شفوية 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 بدوي 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 باعينهم¹.

¹ عامر رشيد السامرائي : مباحث في الادب الشعبي وزارة الثقافة ببغداد 1964 صص 27 . 30

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 لآخر، 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 لخرى واحيانا من فرد لآخر، 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 لخرى ويتغير من زمان لآخر، 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، وبالإضافة لهذه الصياغة المتميزة التي تهل 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 اغليها في اقل تقدير كما ان بعضها 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 العربي¹

¹ <https://www.google.com.sa/url>

فكر وتامل في الفقرة التالية :

أورد ابن الاثير الاديب الموصللي الكاتب في (المثل السائر) أن بعض مشاهير أهل العلم والادب كانوا يجالسون العامة وسواد الناس فكان بعض الخاصة يعيبهم على هذا فيردون على عائبهم بأنهم انما يخالطون هؤلاء العامة التماسا لما يجدونه على ألسنتهم من الالفاظ التي تمتاز بلطف التركيب وجلالة المعاني .
وانه لمن الحق الذي لا يحسن أن يجحد أو يغمط ان للعامة منحاهم الخاص في التفكير والتعبير ، ولقد يمتاز أدبهم في الغالب بأنه ساذج فطري بسيط وقد يكون فيه شيء من التركيز والعمق والامتاع ذلك لان العاطفة العامة بدائية بسيطة غير معقدة فهي تستوعب كثيرا من الامور والاحداث ثم أنها تحسن التعبير عنها على أي حالة من حالات السخط والرضا والمدح والقدح بعيدا عن كل لبس وغموض أو لف ودوران . .

١ - لم سمي هذا النوع من الادب بالادب الشعبي؟؟
هل لان محتواه شعبي؟
أم لان اسلوبه عامي؟
ولم سميناه (شعبيا) ولم نسماه (عاميا) ؟

الفصل الثاني
مناهج دراسة الفن الشعبي
النص الادب شعبي

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 الأنثروبولوجيا 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 ثمَّ يطوِّف بنا - في النص - مقدمًا طروحًا منهجية

مدارس دراسة الأدب الشعبي

أولاً: 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 ولا عجب في أن يقوم الأخوان:

- اللغويان الألمانيان جريم (يعقوب وفيلهلم) (1859. 1786)

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 تردّي 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 اهتموا بمحاولة إعادة الملحمة المشهورة (الكاليفالا) وهي قصة أفعال

الأبطال الميثولوجيين في فنلندا - وذلك بهدف الوصول إلى الصيغة الأكثر قديماً 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 أوروبا عن طريق التجار والنازحين) وفي حقيقة الأمر فإن هذا الإدعاء لا يمكن تأييده أو دحضه، ومن ثم أخذ رواد هذه المدرسة يرسمون، لهذه الحكاية أو تلك، طريق انتشارها وتوزعها في أنحاء العالم، رأي Friedrich Von der Leyn وقد عرض دير لاين 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 أوروبا في شكل روايات مدونة قبل كل شيء، إما بواسطة العرب عن طريق البيزنطيين، وإما في شكل روايات شفوية مباشرة عن طريق المغول وشعوب شرق أوروبا،

وربما اتخذت في قص "بوكاشيو" وحكايات "سترابارولا" الخرافية في أوروبا مستقرًا لها (فون دير لاين، فريدرش، و 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، ويعد كارل كرونه مؤسس هذه المدرسة، وخلفه أنتي آرنبي، 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 زمنيًا ومكانيًا، وعليه، بعد ذلك، أن يتتبع مساره راصدًا ما يعترى جزئياتها من تغيير، وقد نشأ هذا المنهج في فنلندا وأطلق عليه المدرسة الفنلندية

المقارنة، فحين جُمعت صيغ عديدة للملحمة الفيلندية الشهيرة - كالفالا - 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 وقد رسَّخ هذا المنهج مبادئ البحث المقارن للقصص الشعبي، من خلال كتابة التفاصيل الدقيقة للقصة الشعبية وتتبع حياة كل قصة، فضلاً 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 أدواتها الطراز والجزئي 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 وأدواتها لقد تلخّصت أهداف هذه المدرسة فيما يلي

- 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 وفي الأساس تقوم (Dorson, 1972: 7) - القصصي مبادئ هذه المدرسة على المدرسة التاريخية الجغرافية، والطراز Motif غير أنها طورت من فوائد أداتي الجزئي اللذين هما مفهومان أساسيان من وحدات البحث Type والتحليل في ميادين المآثور 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، Motif - Type المستخدمة عند الشامي لمصطلحي وذلك لتوحيد استخدام المقابلات العربية اسهامًا في إرساء قواعد الدراسة في ميادين المأثور الشعبي على مسميات محددة لمصطلحات الدراسة الأدبشعبية مقابلاتها لدى بعض الباحثين، بل واستعمالهم نقحرة المصطلح الأجنبي في دراساتهم

Type 1: الطراز /

هو وحدة قصصية قد تكون موتيفًا واحدًا أو أكثر، ويعرفه طُمسُن على أنه حكاية تقليدية ذات وجود مستقل، وقد تأكد لأنتي آربي وستث Types - من خلال فهرست الطرز طُمسُن - التشابه الكبير بين طرز القصص الشعبي على مستوى العالم، كما تأكد مرونتها في التوظف في صيغ ، ويصف : قصصية متنوعة 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

(أ)سلسلة 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 تُطارِد - مساعدة عجائبية - مساعدة من أمير - اختبار كشف - زواج) ويعد فهرست الطرز من أهم التصنيفات التي حظيت بشهرة واسعة، وعنوانه الأصلي هو والذي قام بترجمته وتوسعتها ستيتث Maerchentypen طُمسُن حاوياً في طبعته الانجليزية الصادرة عام طرازًا قصصياً مندرجة تحت 46 عنوانًا رئيسًا، وفق ما دونه دوف نوي في ترجمته العبرية للمداخل الرئيسة لمختصر فهرست طرز الحكايات الشعبية والذي جعلها سبعة لقد تعدد ورود كلمة "موتيف" ونستخدم التسمية جزئيًا كمقابل في الثقافة العربية، واصطلاحياً 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 وقد كان المصطلح "جزئيًا" محل خلاف بين 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

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 حيواناً خرافياً، أو حادثة مثل الهروب السحري المليء بالعوائق، حيث يلقي الهاربون خلفهم أشياء تتحول عن طريق السحر إلى عوائق أمام من يتعقبهم(مرسي)، أحمد وعلى المستوى الفولكلوري فيمكننا: على، أن نجد الموتيف مثلاً في وحدة التطريز المتكرر في الزي الشعبي أو أصغر وحدة متكررة في رسوم الوشم أو زخارف أطباق القش، أو الجداريات (سرحان، نمر، ونظراً لأن الجزيء لديه حرية التحرك، ومرونة الانتقال فهو ليس مرتبط بأي نوع أدبي معين، حيث بمقدوره الدخول إلى العديد من الهياكل أو الكيانات ولأن-الجزيء عنصر متحرك وحر فليس من الضروري أن نتطلع إلى أي الأنواع أو أي الثقافات ينتمي هذا الموتيف أو ذلك في الأصل، لأن ذلك أحد متطلبات الدراسات المقارنة، التي تتعيش على التصنيفات العالمية للأدب الشعبية وتقوم عليها ولا تقوم بها.

ثالثاً: 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 جزءاً من الثقافة التي تفرزه - منطلقاً في ذلك على توجهات كالدراسة اللغوية للنص، والتحليل الشكلي للقصة الشعبية، ودراسة الدلالة الرمزية للمضمون، وبحث الوظائف الاجتماعية التي تحتوي عليها القصة الشعبية، مع دراسة الخلفية التاريخية لهذه القصص أو الدلالة التاريخية وهي دراسات: لها في الغالب تعني بالأسلوب، والتحليل الشكلي فعلى خلاف النمط والموتيف في المدرسة المقارنة، اهتم هونكو - الباحث الفنلندي 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 هونكو مصطلحه المهم وهو الأويكوتيب وعنده هو مسيرة ملائمة وموائمة رواية عالمية لرواية محلية وهي موائمة جغرافية عندما يحدث تغيير البلد وموائمة اجتماعية عندما يحدث تغيير لمجتمع الحكيم، 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 مونكو بوجود أربعة أشكال تبين تلاؤم قصة عالمية لمحيط جغرافي معين وهي:

1- التلاؤم البيئي،

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 يماني،

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 باعتبارها نوع أدبي غير مقيد Fairy Tale الخرافية بزمان أو مكان، فوق زمكانية)، ويرى مونكو يعيب الأمانة التاريخية للقصة، وعنده فإنهم من المهم أن يحافظ المجتمع على خصائص روي النوع الأدبشعبي أكثر من أهمية حفاظه على الأمانة التاريخية للنوع الأدبشعبي. وقد عدد مونكو 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 شخصيتها، وقيمها ومكانتها في المجتمع، مثل تلاؤم قصة سندريلا مع الموروث اليهودي، حيث نجد بها بعض الأسس القصصية المستعارة من خارج الموروث اليهودي وتلاءم 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 والتواصل للقصّة، أي هل يوجد تغييرات في الدرجة الوظيفية للقصّة في صيغها المختلفة؟ هل توجد قيمة تعليمية للقصّة؟ وفيما يتعلق بأحداث الحكّي: هل القصّة موجهة للأطفال أم موجهة للنساء أم موجهة لجمهور متدين؟ وهل الراوي رجل أم امرأة؟

وفي هذا الشكل من التلائم يحدث تغيير صغير مرتبط بالمحيط الآني واللحظي الذي تحي فه الرواية، حيث يتم ملائمة القصّة للظروف والملابسات التي تطرأ نطاقات محددة من المجتمع، وذلك بهدف ملائمة الوظيفة الزمانية التي يقوم بأدائها في ذلك الحين، وهذه الملائكة متعلقة بالمحيط الذي يتم فيه الحكّي، ومن الصعب فصلها عن المضمون الأساسي والمحدد، ففي الدراسة القيمة التي قدمها فريرا حول الوظيفة التعليمية للقصّة الشعبية لدى أحد المجتمعات القروية في رومانيا أكد أن القصّة الشعبية ليست قصة تعليمية تقدم فقط نماذج من المجتمع القروي (شخصيات - شرائح أو فئات مجتمعية - جماعات ذات مرجعيات دينية أو إثنية ...) ولكنها أيضًا يتم توظيفها كوسيلة تعليمية تحكم دورة حياة الإنسان، فالقصّة الشعبية تهتم بالأحداث المؤثرة في حياة الإنسان (المولد - الزواج - الوفاة)، فهي تعرض خيارات الإنسان في الحياة وتقدم العبر والدروس المستفادة بشكل رمزي تمامًا، وهو ما يكمل الجانب التعليمي الذي يقدمه الآباء والأجداد والجيران والأصدقاء ورجال الدين والمعلمون، ومن هذا المنطلق تعكس القصّة الشعبية أحزان المجتمع وآلامه ومصائبه، كما

تعكس الجزء 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 لاجتماع وقود، وعندما تصل إلى بيت يوم الجمعة المقدس، تقوم بتنظيفه وترتيبها بإخلاص، وعندما ارادت العودة إلى منزلها، طلب منها يوم الجمعة اختيار صندوق واحد من بين عدد من الصناديق مختلفة الأحجام، فاخترت أصغرها، فإذا به ملء 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 صندوقاً، فاخترت أكبرها، وإذا بصندوقها ملء بأنواع مختلفة من الثعابين والضفادع، والوظيفة التعليمية للنص :

يمكن تقديمها B. Bettelheim الأدبشعبي عند بيتلهاييم من خلال مشاركة عدد من الباحثين على اختلاف توجهاتهم، ففي مجال الدراسات النفسية قُدمت دراسات عديدة معنية بوظيفة القصص الشعبي، مثلاً، في تشكيل الشخصيات، في مقابل ذلك، نجد مجالات أخرى مثل الانثروبولوجيا والفولكلور لم توجه دراسات كافية تكشف الوظائف المُتضمنة داخل القصص الشعبي، والتي تسهم في تشكيل الهوية الاجتماعية والثقافية لشخص ما أو لجماعة صغيرة في المجتمع،

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 مميّز 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 أويكوتيف والدراسات التي تتناول الطرز المحلية تنظر إلى الأويكوتيف 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، فمثلاً قصة "ابنة سليمان في البرج" وهي صيغة مدراسية 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 "وما تم وصفه سابقاً - هو أفيكوتيف يهودي لقصة سندريلا - حلت عليه سمات يهودية واضحة، ويتم الإشارة إلى الأفيكوتيف بنجمة في فهرست أرني- تومسون مثل:

520* وهذه القصة بإمكانها أن تكون مختلفة إلى AT 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 (النبوءة) AT930 التشابهات بين الطراز العالمي والأفيكوتيف وتكمن التشابهات بين الطراز العالمي والطراز المحلي في (النبوءة - محاولات تجنب الجمع بين الفتى والفتاة - النهاية السعيدة (الزواج) الاختلافات بين الطراز العالمي والأفيكوتيف 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 بالموائمة التراثية لأنها 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 تناولها 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 تراتبياً 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 بأداء وظيفة تعليمية.

ت) دراسة تفصيلية ومتعمقة للانتشار المجتمعي للأنواع القصصية.

ث) دراسة تفصيلية لمضامين القصص الشعبي.

ج) احصاء الاتجاهات السيكولوجية (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 1973 م - الشعبي في رومانيا في الفترة من 1971 محاولاً الإجابة عن سؤال هل يمكن للقصة الشعبية أن تؤدي دوراً تعليمياً؟ 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

رابعاً: قواعد أولريك لدراسة القصة الشعبية

صاغ أولريك مجموعة من القواعد التي تضبط دراسة النص الأدبشعبي، وتم نشرها عام 1909 م معتمداً 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، وعندني أن هذه التطبيقات يمكن أن تكون مفيدة ومرشدة لمزيد من التطبيقات على نصوص أدبشعبية أخرى

وفيما يلي نقدم تلخيص لهذه القوانين وذلك

على النحو التالي:

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 حدثاً درامياً (في الغالب يكون كارثة) تقع للشخصية الرئيسية (الحبكة) ثم النهاية من الهياج إلى الهدوء وهو ما نجده في قصص عديدة مثل (الطاقية الحمراء) وغيرها.

4/1/2 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، وتفصيلاً 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 لكنت لحمك قبل عضامك"، ومثل تكرارات أحداث (وحدة قصصية في حكاية) أو مقاطع كاملة في حكاية (تتكرر في القصة، وسبب هذه التكرارات يعود إلى أن القصة كانت تُروى شفاهة في الماضي.

4/1/3 قاعدة الاثنتين 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 الحيزيون إلا أن عامي وتامي يعتبران وجوداً واحداً)،

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 الحكمة. 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 المثال العدد 4 هو عدد طبولوجي، في حين في الثقافات السامية العدد 3 والعدد 7 من الأعداد الطبولوجية، يهتم الراوي بالتثليث باعتباره عنصر حاكم 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 معني بدراسة (topology طبولوجي المكان) كما أنه عدد مرتبط بالصياغة ، إلا أن هذا العدد لا تقتصر فقط على 3 ، فقد وسع تلاميذ أولريك هذا القانون ، حيث نجد عددًا صيغيًا مميّزًا على اختلاف المجتمعات والثقافات (مثل على بابا والأربعين حرامي وهناك توسعة أخرى عرضها أولريك متعلقة باستخدام هذه القاعدة باعتبار أن العدد الطبولوجي (ذو الصيغة المحددة) ليس عددًا يعرض كما ما، ولكنه يعرض دلالة معينة للمجتمع الذي يستخدم هذا العدد بعينه، مثل (الرقم 7 في اليهودية = سبعة أيام الأسبوع) ومثل

الصباح والظهر والمساء أو الطفولة والشباب والشيوخ أو الأرض والماء والسماء. قاعدة وحدة الحكمة: والحكمة هي الخط الذي يربط بين جميع مكونات القصة، والقصة الشعبية غالباً ما تكون ذات مسار حبكة واحد، فلا يتم الرجوع مرة أخرى لزمان تم تجاوزه في الحكي، أما تنمة أو تكملة الأجزاء الناقصة فيتم من خلال الحوار، القصة الشعبية تتمحور حول الحكمة، فهي لا تركز على تصوير المنظر ، ولا على إبراز 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 الحكمة 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 . قاعدة التشكيل بالصور: نتجه في مكونات القصة إلى إيجاد 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 لتفيد التوتر (كذلك من أجل تغيير جو الحكاية ومن أجل التشويق) قاعدة التناقض: الأبطال في القصص الشعبي شخصيات متناقضة يقابل كل منها الآخر ، بشكل عام نجد في شخصيتين متواجدين 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 :

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 يمكن أن نجد فيها عدد من المتضادات : البطل الإيجابي وهم اليهود ، البطل السلبي : وهم الفرس ، والبطل الطبيعي وهو الملك أو الاستقطاب الديني والاستقطاب الشعبي قواعد المضمون 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.

قاعدة 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 الرغبة الدفينة هي ألا 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. قاعدة التوأم: ومضمونها وجود رجلين اثنين يخدمان هدفاً واحداً ويؤديان وظيفة واحدة، في وقت واحد، ومن الممكن أن يكونا توأمين بالفعل، أو غير توأمين.

قاعدة أهمية الوضع الأول وأهمية الوضع الأخير: ففي الحكاية الخرافية يكون مركز صراع القصة كامن دائماً 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.

4/3 القواعد اللغوية – وهي نابعة من كون القصة تم رويها شفاهة قاعدة التنعيم وقاعدة التلاعب بالمفردات: وهو استخدام الصور المختلفة للكلمة الواحدة (أو لمجموعة كلمات بعينها تتشابه في تنعيمها) أو استخدام كلمات متشابهة الحروف غير أنها مختلفة في ترتيبها – وذلك لأهداف بلاغية أو لاطهار المفاجأة أو من أجل التسرية أو من أجل الإلغاز) 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.

4/3/3 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 وطبقته على نصوص أدب شعبية عبرية. وسار (عدد من الدراسات على هداها

خامسًا: المدرسة البنائية

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، المفهوم الأول هو المهام والمفهوم الثاني هو الوظائف .

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

أولًا: المهام :

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

- 1- البطل (الطيب) (ابن صغير، ولد فقير، فتاة، ملي طلبات المانح)
- 2- الضار(الشرير) هو عدو البطل، مطاراد البطل يريد قتل البطل، يصارع ويطاراد البطل المانح، يضع البطل في اختبار، يقدم له مساعدة عجائبية، الساحرة الحسنة، 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 ينقدونهم 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 البطاللكاذب، وتتزوج الأميرة من البطل.
- 7- الراسل: يرسل البطل إلى اسستكشافات ما، مثل إم ذات القبعة الحمراء.

ثانيًا: الوظائف

وهي 31 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

31 ، وقد تم اختصارها - 19 - 8 - ضرورة وهي الوظائف أرقام 1 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 :

يطلق عليها 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 فبنية العمل الأدبي يتكشف من خلال : قوانينه الذاتية ونظامه المحدد وكلا هذان الأمران يتوافقان 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 البنيوية 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" وعندما يستعرض بياجيه : خصائص ومميزات البنية يقول " تتضمن البنية ثلاث خصائص وهي العمومية أو الشمولية والتحولية والنسقية الذاتية أو النسق الذاتي 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 النحولية 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 . وهو ما يؤكد 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 ما جسده وقلقه الساعي إلى الإختباء والتخفي،

والقضية المشتركة بين كل هذا هي العلاقة بين ما هو مدرك بالحواس وبين ما هو مدرك عن طريق الواقع sensible أو بين ما هو محسوس والهدف في كلا الأمرين واحد وهو الوصول على شكل مما rationel وهي super-rationalisme يمكن أن نطلق عليها مابعد الواقعية معنية بربط وتشبيك ما هو محسوس في الداخل الواقعي دون أن نفرط . أو نفقد مضامين أو فحوى ما هو محسوس أو ملموس وقد أعاد شترواس صياغة تعريفه بعد ذلك قائلاً " 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..." 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 احتياجاته وضرورياتها، ويبدو أن هذا التعريف أو تلك الكلمات التي أصف بها البنية تنطبق وتعبر عن ما يمكن أن نجده في قصص 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 أساسها التبديل ولذا فليس للأدب لغة كلام

بالمفهوم السوسيري باعتباره أساس بنيوي وبذا يمكن لنا أن Langue نعيد طرح الفرق الرئيس بين الأدب والسرد الشعبي أو القص 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 الحكمة من خلال تتبع الوظائف وظيفية 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)، ووفقاً لشتراوس فإن الفكرة تتأسس على تناقضات ثنائية 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 وأيضاً في الأمزون، طبق منهجه على عدد ضخم من الأساطير (813 أسطورة) مستفيداً من خاصية التكرار التي هيمنت كاثروبولوجي درس الأساطير لأنها - من وجهة نظره - تعكس حالة وعي موعلة 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 وفقاً للأم أم وفقاً للأب؟

مدرجة في Paradigms وقد رتب شتراوس مجموعة من الصياغات المنهج البنائي الذي أقامه على أنقاض منهج بروب الشكلي، حيث تناول شتراوس إمكانية تحليل النص الأدبشعبي وفق تقسيم يقوم على الصيغة مؤسساً منهجه على مقومات محددة، وذلك عبر ، محورين:

1- من خلال التناقضات يفهم الوجود بشكل جلي وواضح.

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

أ)المستوى الجغرافي والمقصود به المكان وقد بحثه جونكل

أيضاً من خلال المفردات .

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، بعدما يتم ابراز تناقض أساسي يكون شاهداً 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.

سابعاً: المدرسة الأدائية (الأداء والعرض)

وتقوم PERFORM يطلق عليها هذه المدرسة على آراء كل من جوجس وتमार إلكسندر وجاليت حازان روقم 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 واحداً 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) ووفقاً لطرح حازان يمكن دراسة نموذج / موديل جورجس 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:

- 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 .

- 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 الحكيم.

- 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، أي أنه أثناء تنفيذ الحكى يكون الراوي شغوف بالقيام بوظائف أخرى فيكون كاتب ومسرحي وممثل - وهنا نميز ونفرق بين أربعة أنواع من الرواة:

أولاً: الراوي القاص:

وهو القاص الذي يتجه مباشرة إلى الجمهور مستخدمًا تعبيرات عامة وهو م نجاهه في أغلب القصص الشعبي

ثانيًا: الراوي الملخص:

وهو قاص يكون خارج الحكبة ويقدم تفاصيل الحكى بطريقة موضوعية متجردة ومن بعيد

ثالثًا: الراوي المصاحب:

وهو قاص موجود بداخل الحكبة 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 والتميز بين الشخصيات 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 مبادئ 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.

الأنواع الأدبية

أولاً: الجذور الفكرية لتصنيف الأنواع الأدبية

تبنى أرسطو فكرة تقسيم الأدب إلى أنواع محددة معتمداً على مجموعة من المعايير تحكم كل نوع من هذه الأنواع، وقد ردّ 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 مدفت إلى إقامة وجود واقعي يقوم على تتابع الأحداث والحبكة والشخصيات الدرامية التي تظهر في صور وأشكال تشبه ظهورها في الواقع المعاش بمزيد من Genre "المصطلحات الفكرية" يتناول مفهوم النوع التفاصيل، مؤصلاً له عند أرسطو بقول أن مفهوم النوع في الأدب يمكن تناوله باعتبار أن ظهور أنواع أدبية مرتبط بدءاً بالنقاش النظري حول القوانين أو التقاليد التي تحكم الأدب ذاته، فالنوع الأدبي مثلث في ذلك مثل كثير من المصطلحات التي طرحها أرسطو، فقد وضع أرسطو مخططاً لأنواع 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 وواقعية، أما الشعر كنوع فقد توالد من الثقافة الشفاهية، وذلك من خلال ظهور الشاعر مرفسودوس 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 نظراً 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 ومن أمثلته الرواية (fiction) يمكن تقسيم النثر إلى نثر خيالي وليس 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 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 البيكاريسكي 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 مبادئ 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 كما نجده في الشعر الذي يتم ترديده أحياناً بإضافات وتصرفات وتهجينات وتداخلات وتركيبات نوعية غير متداولة وغير مقبولة وغير عادية مثل الشعر السريالي أو الشعر الحسي، فهذه المزاوجات تختبر مقدار المعاناة والتطور للقارئ ومدى قدرته على قبول عناصر مثيرة تتجاوز حدود الأنواع المعروفة، والتقليدية 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 ذلك، 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 مكتوباً وفق إجراء محدد منذ البداية،

وهو إجراء مخصص لتأكيد العلاقة مع المرسل إليها وإحاطتها بمزيد من التردد والشك في طبيعة النوع الأدبي الذي يتلقاه، فالسينما التجارية وكذلك روايات المطاردات هي نماذج مميزة لتفوق النوع الأدبي على فعندما يتمرد: الصوت المستقل للمؤلف العمل الأدبي القائم بذاته على قوانين النوع الأدبي، عندهما 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 سلبيًا العلاقة مع القارئ أو مع المشاهد، وأحياناً نجد بعض الأنواع تنحو نحو الاستقلال، أقصد تحاول مجاوزة قوانين نوعها، مزعزعة بذلك سلطة النوع ومقوضة حدوده الأمانة، في منحى صوب الاستقلال، وبذا سوف ينعكس على مؤلف هذا النوع المتمرد خطر الإبعاد والغربة من جانب المؤسسة الثقافية، وذلك لأن الحقل الثقافي أُلِفَ التصنيف القديم للأنواع الأدبية، وهي الطريقة التي ليس بمقدورها حتى الآن أن تقبل تغييراً أو تهجيناً للأنواع القائمة، ومع ذلك فإذا تمكن العمل الأدبي الجريء في التغلب على المعركة الأولى، ونجح في أن يشق طريقه إلى الجمهور، فإنه سوف يكون مؤملاً لتأسيس

فئة نوعية جديدة تغدو مقبولة ومعترف بها ومعتمدة لدى الجميع، - (Todorov, Z., 1975:3) (Genette, G., 1977: 38) (23) وعلينا هنا ألا نغفل إشارة الكردي الشارحة لمقولة ابن المعتز حول الفرق بين "الإستعارة البديعية" و"الإستعارة غير البديعية"، أو تفريقى الجرجاني بين "الإستعارة المفيدة" و"الإستعارة غير المفيدة" بأن الخروج على المؤلف إذا استقر وأصبح عرفاً وتقليداً، 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 قالباً من القوالب، ومن ثمّ ينتظر من يتمرد وفي ذلك: عليه ويخرج عن قيوده مقارنة بين الخروج عن التقليد والانزياح والتمرد في البلاغة، وبين انفكالك النوع الجديد من قيود النوع الأدبي الذي كان يجسم على صدر وليده الصغير، ذلك الذي يشب باحثاً 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 وهو المصطلح الذي دخل العبرية بيسر وسلاسة Genre اصطلاحياً في حين أذهب هنا تجاه كلمة "نوع" كمقابل عربي للمصطلح وذلك للدلالة على مجموعة الضوابط سواء كانت ظاهرة أو Genre 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 مؤسساً اتجاه دراسة الأنوع الأدبية، Fairy Tale

للتفريق بين الحكاية الخرافية إلا أننا نعزو كثير من أفكار هذا المنهج إلى ، Legend. والمأثرة تودوروف الذي وسع فهمنا للنوع الأدبي باعتباره يأتي في إطار سلسلة كاملة من الأنوع 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 دلالتها ومعناه، وتظهر هذه الرؤية في الأنوع سواء كانت قولية أو تصويرية أو لحنية، وبذ تتركز الدراسات النوعية وتبلور في مجالات الأدب والسينما والتليفزيون 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 ينتهي إليه عمل أدبي ما، كما أنه أول أداة بلاغية لتقييم المبدع لدى المرسل

إليه، هذه الأداة قادرة على تمييز 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 وهو ما لا يختلف كثيرًا عن تعريفات النقاد العبريين، (M.1986:22)

للنوع وعلى ذلك يعتمد تعريف النوع الإثنوجمالي على المضامين النصية والمحيط الحكائي للنص وهو ما يمكن أن يؤثر على النوع الإثنوجمالي أو يعدل منه تمامًا، "يعتمد تعريف النوع الأدبي على مضامين نصية وعلى النسق الحكائي للنص، الذي بمقدوره التأثير

الفئات الأصلية للأنواع الأدبشعبية

أحد الأنواع الأدبشعبية القديمة، في الثقافة الأدبية بشكل عام، وفي الثقافة الأدبية للأطفال على وجه الخصوص، ويكون روايتها عادة من النساء، وهي قصة شعبية وقعت في اللامكان واللازمان (أي أنها فوق مكانية وفوق زمانية)، فالحكاية الشعبية لا تتقيد بأي قيد جغرافي ولا زمني (كان بإمكان في ذي العصر والزمان في بلد من البلدان)، كذلك تتخذ فواتحها وخواتمها طابعًا شعريًا في الغالب،

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 ويبدو أن سر بقاء هذا النوع الأدبي واستمراريتها هو أنه يعالج قضايا وجودية تخص الإنسان أينما كان، كالصراع بين الخير والشر، أو الحياة والموت وغيرها. وقد حدد دوف نوي خصائص

- 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 وعادة ما :
(تجديد شكل الحكاية الشعبية) 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، وأحياناً تقدم أسماء هذه الشخصيات مضامين أيضاً (شلمية) "الأميرة الثلجية" ويقابل الحكاية العربية "قطر الندى" "لخلوخت" " يقابل "غسولة" "شوطة" - يقابلها "خيرن تَفْعَل شَرِن تِلَقَا"

وفي الحكاية الشعبية العربية نجد كذلك "نص نصيص" و"عقلة الأصبغ"، أما وظيفة الحكاية الشعبية فتكون تعليمية، وغالباً 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 أداء الموقف الواحد، من ذلك شخصية "لخلوخت"، وفي الحكاية العربية نجد عبارة رَاخ قَبْلَهُهُ (القطرم - الورد - النخل) قَلَّهُهُ إِزْقِينِي يَاسِتْ أَحْسَنُ وَالْجَمَالُ ، قَالَتْ مَيْلٌ وَشَرِبْ"

وهو ما نجده كذلك في ، كما تتضمن أحياناً : مواجهات بين فئات مختلفة كالمواجهة بين الأخ الصغير والأخ الكبير، وتغلب الصغير على الكبير، كل ذلك جعل بتهائم يذهب إلى اعتبار الحكاية الشعبية نوعاً أدبياً مستقلاً بذاته، لديه القدرة على إعطاء الأمل في المستقبل، حتى لأولئك الذين تواجههم مشكلات وجودية حقيقية

كثير من الدراسات تناولت الأجادا باعتبارها نصوص دينية وربما أدبية من منظور الأدب الرسمي، سواء كتيّمت مستقلة أو حتى في تقاطعاتها من كتب تراث يهودية وعالمية أخرى تنتهي لفترات كتابة الأجادا، غير أننا هنا نتناول الكلمة باعتبارها نوع أدبشعبي، ومن هذا المنطلق نلج إلى التطور الدلالي لكلمة 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 وقد ورد هذا المعنى أيضاً في القاموس الروسي عبري الذي ألفه شتاينبرج عام 1880 م

ثم تطورت دلالة الكلمة لتصبح الأجادا بمعنى الحكاية الشعبية وهو تطور جانبه الصواب لأن الحكاية الشعبية هي قصص للأطفال على سبيل المثال حكايات الأخوين جريم 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 الانتقال المغاير والمختلف لهذه الدلالات؟ ويبدو أننا أمام سببين أحدثا هذا التطور اللغوي أحد هذين السببين ثقافي والآخر لغوي، وهذان السببان هما على النحو التالي

1- السبب الثقافي هو أن المثقفين المسكيليم في القرن التاسع عشر، والذين كانوا مشغولين أيضاً بتدريس تطور اللغة العبرية كلغة حديثة – تناولوا قصص الأدب التلمودي تناولاً عنيفاً واعتبروها حكايات شعبية لا يتوجب بالضرورة Fairy-tales أو حكايات خرافية الإيمان بها.

2- أثناء مسيرة إستحداث تعبيرات عبرية للمصطلحات الأجنبية اللازمة للغة العبرية، بحث المهتمون باللغة العبرية الحديثة عن تعبير عبري الحكاية الخرافية" وبسبب أن هؤلاء المجددين " Fairy-tale لمصطلح اتخذوا لأنفسهم اللغة الألمانية كنموذج باعتبارها، عندهم، لغة ثقافة الهسكالا، فقد بحثوا عن كلمة تساوي في قيمتها الدلالية لكلمة هي بمعنى قصة Sage حينها صادفتهم أن كلمة Sage أو Maerchen

معناه أن Sagen شعبية غير مصدق بمضمونها وأن الفعل 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 للكلمة والمعنى الجديد، فكثير من الدارسين اليهود الذين قرأوا أو سمعوا لحكايات الأخوين جريم، أو حكايات أندرسون بالإضافة إلى ما درسوه من أجادا في كتاب الأجادا لبياليك أو حتى ما درسوه من المدارس الأجادي 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 أحياناً من أبعاد ميتافيزيقية، وهو المفهوم الذي لم يكن محل خلاف عند الحزاليمولدا 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 الأجداد/الهجادات الأدبية التلمودية هذه النظرة لن يكون بمقدوره فهم الأدب التلمودي ودراسته، ، فكما رأينا حتى الآن فإن الأجداد هي جزء من الشريعة الشفوية، فكل من يريد أن يفهم الأجداد التلمودية عليه أن يتخلص من الدلالة العبرية الجديدة التي تم إلباسها لكلمة أجداد. 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 العصور الوسطى، ونحن هنا لا نناقش على الإطلاق قضية إن كنا نؤمن اليوم بصدق هذه القصص الأجدادية التلمودية أم لا، ولكن ينصب هدفنا هنا على أمر واحد فقط هو التأكيد على الدلالة الأصلية لكلمة أجداد والحذر كي لا يختلط ويتداخل هذا المعنى الأصلي الذي نستعمله عند دراسة الأجداد في نطاق الدراسات التلمودية مع المعنى الجديد الذي تسرب بين جماهير)، ويرى فرنكل أن الأجداد يجب ألا : اليهود تدرس بشكل كامل باعتبارها حكاية شعبية، ونحن، في حقيقة الأمر، لن ندخل إلى مناطق الجدل بين فرنكل وياسيف حول "رسمنة" الأجداد عند فرنكل، وأدب شعبية الأجداد عند ياسيف .

نهتم بخصائص الأجداد كنوع أدب شعبي، وطالما أننا نتناول نوعاً أدبياً هو أحد الفئات الأساسية في الأدب الشعبي فإننا نجرد كلمة אגדות العبرية من كل دلالاتها السابقة، ونلبسها الدلالة الأدب شعبية الإنجليزية، في الدراسات الأدب شعبية، Legen باعتبارها تقابل كلمة وعندى سوف استعمل كلمة مآثرة العربية لتعطي ذات الدلالة، فالمآثرة هنا تكون على النقيض من الحكاية אגדה، فالمآثرة تقع في مكان معروف، وفي فترة زمنية معروفة وهي مصدق في حدوثها، ومن خصائصها أن المجتمع الذي تحكى فيها المآثرة هو مجتمع مصدق بحدوثها، فالمستمعون يصدوق أن أحداث المآثرة وقعت بالفعل، وهي ذات وظيفة تعليمية وذات منحنى ديني (مآثر الأولياء والقديسين والحاخامات)، وليس بالضرورة أن تتضمن المآثرة عناصر فوق طبيعية، وإذا وجد حدث فوق طبيعي فيأخذ منحنى 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 أعمال الصالحين كالخضر في الروايات الإسلامية، وهذا على عكس الشخصيات النمطية التي تقدمها الحكاية، كما أن المآثر لا تحكى عن شخصيات ما زالت على قيد الحياة، ولكن بعد موت الشخصية يُسرد أدب المآثر المعنى بهذه

الشخصية، وكثيراً ما نجد مآثر مرتبطة بأشخاص بسطاء "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 غالباً من الرجال، وغالباً ما يكونون ذوي طابع أخلاقي وتقليديين، مثل الوعاظ والشيخ وفيما يلي شكل يوضح أهم (Bascom, W.R. والقساوسة، (1965 المآثر الرئيسية وأنواعها الفرعية

عرض لأنواع المآثر

1 المآثر التاريخية :

تتلور في حدث تاريخي لشعب ما: 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 علاقاتهم مع الشعوب المحيطة به، وعلى تركيب الأمة نفسها (مثال الأسباط)، من هذه الزاوية يمكن أن نرى دائرة قصص الآباء باعتبارها تاريخ أسطوري نمطي أي أنه مثل قصة تاريخية إطارية مكونة من عدة مآثر، وكي نصف أهمية الحقيقة فإن المآثرة التاريخية كانت جزء رئيس في سجل القصة الشعبية في فترة المقرأ، فقد كان التاريخ الرسمي لنصف أسباط العبريين على شاكلة مأثرة تاريخية عند شعوب أخرى، فهي في شكلها الأساسي مكونة من روايات انتقلت شفاهياً حيث كانت المآثر المتناثرة هي مادتها الأساسية، تلك الروايات تبلورت طوال مئئات السنين التي تناقلت فيها شفاهة، وعندما وصلت إلى صورتها الكاملة تم تناقلها كتابياً وشفاهياً بشكل محدد أقل أو أكثر إلى أن تم شبكها أو ربطها بالنص المقرأ

2 المآثر الجغرافية :

أغلب هذه المآثر تتمحور في مكان ما، 5/ 2/ فتحكي مثلاً عن جبل ما – لماذا اتخذ هذا الجبل ذلك الشكل الذي هو عليه الآن ، عمود ملح :

زوجة لوط، لماذا تتلون شجرة معينة باللون لأحمر، مثل هذه المآثر تعزز وتقوي وتؤكد وتوطد العلاقة بالمكان كما تيسر عملية انتقال التقليد أو العادة التي تُمارس في هذا المكان.

3 المآثر المقدسة:

في مقدمة هذا النوع تأتي غالبًا متناولمة مآثر 2/ 5 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 عنده، وانقاذ المشردين من داخل المجتمع، وحل المشكلات التي تسيطر على المجتمع بين طبقاته المختلفة، وهناك وظائف عديدة للمآثر 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

4 مآثر الثواب والعقاب : وهي ثلاثة أنواع 2/ 5

1 مآثر الثواب والعقاب – وهي تقدم عرضًا بسيطًا للثواب 4/ 2/ 5 والعقاب: البطل ينال الثواب و/ أو المذنب ينال العقاب، صنيع الخير لا

يضيع، تعاليم أخلاقية (الصالح والطالح – الطيب والشرير)

2 مآثر الجزاء العادل / (الصالح والطالح – الطيب 4/ 2/ 5 والشرير) هناك أسئلة تُطرح تشغل بال الإنسان مثل سؤال كيف عندما تقع مثل هذه الأحداث، حينها 2 يمكنني أن أستمر في الإيمان با يحاول الفكر الديني أن يقدم إجابات أخرى – فمآثر الجزاء العادل)

مآثر العدل الإلهي: عدل لله الذي يعطي الشرير – السيئ أن يسود أو أن يتسيد أو أن يغني في الدنيا : الجزاء العادل وهي مآثر تتناول انتظار جزاء لله يوم القيامة) – أي أنها مآثر توضح إمكانية الجزاء يوم القيامة أو مثل (الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون) (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 لله وقدره) – فأنت لا يمكنك أن تع كيف يدير لله ملكه، فيجاد مبرر للحدث يمكنك من مواصلة الإيمان رغم وجود ثغرات أو أمور غير مفهومة (يمكن لله الفاسدين في الأرض)

3 مآثر تقديس الذات العلية – البطل

مستعد أن يجود بحياته كي لا ينتهك حرمت 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)

هذا النوع لا يحكي عن مآثرة منفصلة عن البطل، ولكنها تعرض سيرة ذاتية كاملة عن حياة البطل، من خلال سلسلة 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 مومليانو 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 بالثر 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 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 الأجدات 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) - أسقوط نيزك - مطول أمطار غزيرة في مكان يتميز بندرة الأمطار) - فهي علامة على مولد شخصية استثنائية ، وبعد فترة قصيرة من مولد البطل تظهر محالة لملاحقتها 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 تؤهلها 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 . مآثر المدينة وتنتمي إلى تيار أدب المدينة وهو تيار حديث في الأدب وفي الفن أساسه وصف حياة المدن والمدن كثيفة السكان ، من خلال ضجيجها وحياتها الصاخبة 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 أمراً قوياً 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 الحكيم، حيث أنها تتشابه جيداً مع - 167 : الواقعية العملية المعروفة لجميع المستمعين

Myth 3 الأسطورة

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 ولذا هناك من يرى أننا يمكن أن ندرج (Kirk, G.S., 1970: 42)،

الأجادا المكانية ضمن نوع الأسطورة، وزمانيًا، تقع أحداثها في بداية الزمان، وربما قبل تشكل العالم وتكونه، فأحداثها وقعت في الزمن الموهل في القدم، وشخصيات الأسطورة غالبًا ما تكون إلهية أو من أنصاف الآلهة، ومن مساعدي الآلهة وأعاونهم – 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 الحكى والإستماع، كما أنها تهدف إلى توضيح بعض الأمور الدينية، وكذلك توضيح بعض مظاهر الطبيعة، وهي ما تعرف بالأسطورة السببية، 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 " 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

(Dundes, A.(ed) (1972), (Maranda, P.(ed.),1972)،. الشعبي (1984)

ومن النماذج الواضحة للأسطورة في التناخ ما ورد بشأن أبناء الإله وهي توضيح سببي لوجود – 1 : وبنات الإنسان في 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، معتمداً على قواعد أولريك الجمالية جونكل، ومن هنا ننظر للأسطورة كونها نوعاً 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 - كياسيف - للأسطورة باعتبارها أحد الأنواع 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 وذلك بدلاً من الكلمة الشائعة "أسطورة" التي Myth الإنجليزي تستعمل خطأً للدلالة على مفهوم "الخرافة الروائية" (الشامي، حسن، ، وكان ماهر قد اقترح مقابلاً عربياً آخر للمصطلح : وهو "ميثة" معتبراً أن الميثة شيء آخر غير Myth الانجليزي شميل، إيف) legend الأسطورة التي اعتبرها تقابل المصطلح وعندني أن إجراء أي :

بمقابلها العربي "أسطورة" سوف يربك هذا Myth تعديلات للمصطلح التعديل المشهد الإصطلاحي للأنواع الإثنوجمالية وفق تصنيف جاسون، والذي اعتبرناه مرجعية للفصل بين تداخلات الأنواع الأدبشعبية. الرواية بشكل عام هي نوع أدبي يمزج بين الرواية "الطويلة" وبين القصة القصيرة، في الأدب الرسمي هي شكل أدبي يقع بين القصة القصيرة والرواية، ، وفي الأدب الشعبي تُعرّف الرواية الشعبية بأنها قصة شعبية طويلة، ومركبة من ناحية المضمون تنتمي حيكته إلى الواقعية في الأساس وتعود موضوعاتها إلى الحكمة الشعبية وإلى وهي تأخذ من : الموضوعات الرومانسية 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، وبدلاً من العناصر فوق الطبيعية تحتل الخصال الإنسانية مكان العناصر فوق الطبيعية، فمثلاً بدلاً 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 وصولاً إلى النهاية

السعيدة، وتتعدد أنواع الرواية الشعبية وفقاً 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 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 يتضمنهما، كذلك فالرواية الشعبية تشبه الأجادا في أنها تأخذ منها (Yassif, E., 1994: 35 - 39) , الخصائص الواقعية)

1984 والرواية الشعبية تختلف عن الرواية الأدبية : 283 - 289) الرسمية التي لها عالم مغاير تماماً لها، ويمكن ملاحظة الفروق بينهما فيما عرضه كلوزنر في دراسته حول الرواية "الرسمية"

فالرواية الشعبية هي قصة واقعية تدور أحداثها في زمان ومكان محددين، وأبطالها أشخاص عاديون، فهم ليسوا أبطالاً فائقين، كما أنهم ليسوا من أبناء الطبقات العليا في المجتمع، فهم يسعون نحو قدرهم في فضاء الوجود الإنساني انطلاقاً 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 دائماً داخل حدود "الممكن" الذي يتصوره المجتمع ، سواء الرواة أو المستمعون، فعلى سبيل المثال بدلاً من ظهور جنية كما في الحكاية تظهر في الحكاية الشعبية خاصية إنسانية هي التي تنقذ ويمكن، (Yassif, E., 1984: 283) - البطل من المشكلة اعتبار بعض القصص الواردة في كتب قروسطية تنتمي للرواية الشعبية من ذلك

بعض قصص كتاب "ألفا بيتا دبن سيرا" مثل قصة ولادة بن سيرا وحكمة بن سيرا أمام نبوخذ نصر وحكاية سليمان ومملكة سبأ وغيرها، كذلك بعض قصص كتاب "مؤلف جميل عن الخلاص ويعض قصص" كتاب أقسام الرواية الشعبية ويمكن أن نقسم الرواية الشعبية إلى أنواع وفق المضامينها البارزة

1 الرواية الشعبية المعنية بالحكمة :

فالحكمة غير الطبيعية التي يتميز بها البطل هي التي تعينه في حل المشكلة، ففي مجموعة " قصص القاضي الحكيم "

– نجد كثير من القصص في الأدب الشعبي فيها القاضي الحكيم الذي ينجح في إخراج الحقيقة والعدل إلى النور بعد اليأس الذي يخيم على الجميع.

2 الرواية الشعبية العاطفية (الرواية الرومانسية)

وفيهما 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 الإثارة، 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.

3 قصة شعبية خاصة بالحيل والمكر والخديعة وفيها يظهر البطل بمكره وخبثه وحيلته.

4 قصة شعبية خاصة بالأغبياء:

على سبيل المثال : قصة شعبية باسم (ألزا الحكيمة)– فهي شخصية غبية إلى حد كبير إلى درجة أن أحداً لا يمكنه أن يتزوجها، ووالداها متضايقان جداً من هذا الأمر، وذات مرة جاء أحد الأشخاص كي يتوسط لخطبتها ففرح والداها جداً وطلبوا من إلزا أن تحضر قنينة خمر، فنزلت إلى أسفل فاصطدمت بخشبة فخبطت 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 والدهما وسمع الحكاية فأخذ يبكي هو أيضاً، حينها نزل العريس هو أيضاً إلى القبو فوجدهما يبكيان ففر هارباً.

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 الألغاز ... ولهذا السبب أطلق دان باجيس على مثل هذه الألغاز ألغاز (ممسكة)

بالرقبة أو ألغاز الذكاء ، ومن جانب آخر يمكن أن يكون حل اللغز شاهداً على حكمة شخص ما، وهو ما نجده في قصة يوسف ومقدرته على تفسير الأحلام وكذا قدرة سليمان الملك على حل ألغاز ملكة سبأ :

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

أنواع الألغاز:

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) (

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

(497) ، مثل : واضحة لهذا النوع من الألغاز ، لغز "أن تصيد أسماكاً في نهر جاف" الأمثلة في الأدب الشعبي قصة تقع أحداثها في عالم الحيوانات ثم امتدت بعد ذلك إلى

النباتات والجمادات، أي 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 الحول (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 وقد استعملت غزول كلمة "أمثولة" إشارة إلى ذات 31 المعنى الذي ناقصه 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 معيشتها المرفهة... وهكذا، كما رددت في نفس دراستها تعبير "القص"، كذلك استعملتها : الأمثولي" (غزول، فريال جبوري، 1994

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 أُلجِّت فكرة التطبيق الأخلاقي (الوعظي) لقصص الحيوانات، وهو الأمر الذي حول هذه القصص إلى أن تصبح مثلًا، وقد حدث ذلك تدريجيًا، فتطوّر الثقافة غير طريقة المعيشة وابتعد بنو الإنسان عن الحيوانات وابتعدوا عن الطبيعة، وكادت قصص الحيوانات تنقرض- ولكن رجالات الدين والتعليم (تحديدًا) أمسكوا بتلك المقدرّة 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 إنتاج الأمثولة، أي أن القصص كانت موجودة في ثقافة ما، ثم تحولت إلى أمثولة مع

إضافة المكوّن التعليمي، وقد تحولت الأدوات التعليمية لتحتل المكانة الأولى في هذه القصص – وظل هذا الأمر حتى الآن،

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

تنقسم الأمثلة إلى قسمين: أولاً: المثل – وهو الحكاية ذاتها.

ثانياً: المُمَثَّلُ به – وهو العظة – الحكمة التي يقدمها المثل. الغالبية العظمى من الأمثلة تكون قصيرة ومختصرة وتتجه مباشرة إلى المُمَثَّلُ به، الذي غالبًا ما يكون في نهاية القصة، وشخصيات المثل نمطية للغاية: فالثعبان يمثل الدماء والخبث والمكر، والحَمَل والحمامة يمثلان طيبة القلب، والأسد هو الحاكم والمملك، وهذه النمطية تخدم الوظيفة التعليمية.

personification وكثير من الأمثولات تقوم على ظاهرة الأنسنة وهي ظاهرة أدبشعبية عرفها براون بأنها وسيلة فنية دارجة فيالنص الأدبشعبي تُكسب المجردات صفات إنسانية (Mary Ellen, and Rosenberg, Bruce A. 1997: 651،

المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد

قضية المنهج في دراسة عناصر التراث الشعبي لا تنفصل عن مسألة الجمع (الذي يكفل توفير المادة الميدانية أو التاريخية.. وغيرها وتصنيفها وحفظها)، ولا عن التوجه النظري الذي يتبناه الباحث. ومع أن مثل هذا التلازم واضح ومحل اتفاق في أغلب العلوم الاجتماعية والإنسانية، إلا أنني أزعّم أن هذا التلازم بين الجمع، والمنهج والنظرية أقوى وأوضح ما يكون في علم الفولكلور.

ولو حاولنا بسط علاقة التلازم هذه فربما نفكر في باحث يتبنى نظرة وظيفية (تركز النظر على معرفة دور العنصر الشعبي في حياة ممارسيه)، فقد لا يبدي أدنى اهتمام بالحصول على معلومات تاريخية عن هذا العنصر، تدل على ما اعتراه من تحولات عبر الزمن، وإنما سيركز على بيانات «حياة» معاصرة، وسوف يتبنى لذلك منهجاً سوسولوجياً (اجتماعياً) يتتبع حركة هذا العنصر على خريطة المجتمع الذي يدرسه.

بالمثل نجد الدارس الذي يتبنى صيغة معينة من التوجه التاريخي (كنظرية إعادة بناء التاريخ، أي استخدام عناصر التراث الشعبي في رسم صورة دقيقة للتطور التاريخي لجماعة معينة)؛

مثل هذا الدارس ستكون مادة بحثه الرئيسية معلومات عن العنصر - أو العناصر - التاريخية المستمدة من عصور مختلفة. ولن تكون بيانات الحاضر «الحية» أكثر من بيانات مرحلة تطور، ضمن سلسلة من المراحل التي ينوي إخضاعها للدرس والتحليل. ومصادره للحصول على هذه المادة سوف تختلف بالقطع عن تلك التي يستعين بها زميلنا الوظيفي الذي أشرنا إليه.

أما إذا كان الباحث يتبنى نظرية حديثة - بل هي الأحدث - تنظر إلى التراث ككيان حي يستمد مقومات وجوده من شتى المصادر، ويخضع لكثير من المؤثرات، ويقف دائماً في موقع الصدارة من الحرص على الاستجابة لاحتياجات الناس المعيشية في كل عصر، ينفعل بها ويؤثر فيها.. وهو في خضم هذا التفاعل الحي المستمر يُسقط بعض عناصره (التي تعجز عن مواكبة التطور) ويشدد قبضته متمسكاً بعناصر أخرى، ويستعير عناصر غيرها، ويعيد تفسير بعضها، أو يعيد تسمية بعضها... إلخ. إذا كان هذا الباحث يفعل ذلك فهو يتبنى نظرية إعادة إنتاج التراث. وفي هذه الحالة سوف يهتم بجمع المادة الشعبية التاريخية والمعاصرة بنفس القدر، وسوف يتبنى مناهج التحليل التاريخية بنفس قدر اهتمامه بالمناهج السوسولوجية. وهكذا تتأكد هذه الرابطة العضوية بين عمليات جمع المادة الشعبية، ومناهج تناولها، ونظريات تفسيرها وتحليلها.

ولهذا يصبح من الطبيعي أن تتناول ورقتنا عن «المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد» ثلاثة أقسام رئيسية هي:

- 1- جمع وتصنيف المادة الموجودة في الواقع والمستمدة من المصادر التاريخية المتاحة.
- 2- مناهج تناول هذه المادة الشعبية، من حيث تحليلها وتفسير دورها في حياة الناس.
- 3- الإطار النظري العام الذي تدور داخله عمليات الجمع والتحليل، والذي يرسم حدود المفاهيم التي نتعامل فيها في بحثنا. وهي هنا المعتقدات والعادات والتقاليد.

وهذا التعدد في ركائز أي دراسة فولكلورية رصينة قد يثير لدى البعض مشكلة تحديد أولوية أي منها على الأخرى: هل الأنسب البدء بتبني رؤية نظرية، أم اتخاذ سبيل منهجي بعينه، أم أنه يتعين علينا أن نجمع مادتنا (الميدانية والتاريخية) ونهيئها للبحث قبل أن نتصارع على النظريات وعلى الأساليب المنهجية. لقد أكدت في السطور السابقة أن التلازم بين هذه الركائز الثلاث هو العرف السائد في شتى العلوم الاجتماعية، ومعنى ذلك أن طرح مسألة الأولوية هو

طرح في غير محله.

ولكني مع ذلك ألفت النظر إلى خصيصة ينفرد بها علم الفولكلور، أولاً بسبب طبيعته الخاصة (أنه لا يتعامل إلا في مادة حية - أو كانت حية - متداولة بين الناس)، وثانياً بسبب مرحلة تطوره في عالمنا العربي، ولا أعالي إذا قلت على المستوى العالمي أيضاً. هذه الخصيصة تدفع أهل هذا العلم دفعاً إلى تركيز الجهد على جمع المادة الميدانية والتاريخية. وقد يتساءل البعض: أليس الأجدد بنا أن نطور لأنفسنا رؤية نظرية إلى موضوع العلم نفسه - وهو التراث الشعبي - ونتفق على أبعاد تلك الرؤية، ونحاول أن نروج لها بين الباحثين، ونعمل على الالتزام بها، ثم ننتقل بعد ذلك إلى تأمل واقع الممارسة الشعبية، والاهتمام بجمع المادة من الميدان أو من غيره من المصادر؟

أود أن أوضح بادئ ذي بدء أن تدقيق العمل الميداني، وتطوير أساليب جمع المادة الشعبية من الميدان لا يتعارض مع أي جهد نظري يبذل، ولا يعد تحيزاً لمنظور دون آخر. فالجهود النظرية يمكن أن تتنوع، والمحاولات النظرية يمكن أن تتعدد، والخلافات حول النظرية يمكن ألا تحسم سريعاً، وفي غضون وقت منظور. ولكن المادة المتاحة أمامنا في الميدان لن تظل ماثلة إلى ما لا نهاية، وهي حتماً إلى زوال، طال الزمن أم قصر. لذلك يتعين علينا أن نجند كل جهد ممكن لجمع أكبر حشد من المادة. إننا نريد هنا حملة قوية لجمع تراثنا الشعبي. فلنتكلم إذن عن أساليب الجمع وأدواته.

ثانياً: الجمع الميداني يأتي أولاً

وهكذا يتعين الاتفاق على ضرورة أن نجند كل جهد ممكن لجمع أكبر حشد من المادة الميدانية والمواد المكتتبية الموثقة عن شتى العناصر الشعبية. وقد اجتهدنا في سياق سابق لكي نلقي الضوء بالتفصيل على أساليب جمع المادة عن عناصر التراث الشعبي وأدواته، ولذلك سنشير فقط إلى الخطوط العامة، باعتبار تلك المصادر متاحة لمن يريد أن يستزيد.

ويأتي على رأس تلك الأدوات دليل العمل الميداني، الذي يقسم كل عنصر أو مركب عناصر تراثي إلى عدد من الجزئيات التي نطرح عنها أسئلة متتابعة، أو نسجلها كرؤوس موضوعات لتذكير الجامع الميداني وتبنيه إلى عناصر الموضوع. والميزة الأخرى لهذا الدليل أنه يكون أداة

لتقنين عملية الجمع وإدخال قدر من التوحيد والتنظيم في العناصر المجموعة، بما يخدم- فيما بعد- عمليات التصنيف والمقارنة والتحليل.

وقد يعمد الدارس إلى جمع مادة علمية عن واحد أو أكثر من العناصر التراثية باستكتاب أحد أبناء الثقافة أو المجتمع المحلي الذي يدرسه؛ استكتابه تقارير عن بعض عناصر الحياة الشعبية في مجتمعه وعن سمات مواطنيه وخصائصهم الروحية والأخلاقية. وقد استخدم رواد علم الفولكلور هذه الطريقة في الخارج، وفي بعض البلاد العربية.

إلى جانب هذا نحن نعرف أن حضارتنا العربية الأصيلة تنفرد بميزة الثراء الواسع في المدونات على نحو يفوق أي حضارة إنسانية أخرى. ولذلك يمكن أن نقول دون مبالغة إن المدونات كمصدر للمادة الفولكلورية العربية تمثل مصدراً ثرياً ورئيساً يفوق الوضع المعروف في أي حضارة أخرى. فالحضارة العربية تعرف الطبقات (تراجم الأشخاص) التي تتناول جوانب الحياة لآلاف الشخصيات البارزة الذين عاشوا على مسرح الحياة الإسلامية. كما تعرف الكتب الموسوعية التي تغطي كافة جوانب المعرفة والتي أبرزت جوانب التراث الثقافي في عصرها (ابتداء من ضرب الرمل وأساليبه حتى طرق مخاطبة الملوك، والقواعد الواجب اتباعها عند إبرام المعاهدات بين الدول...إلخ). وتعرف حضارتنا الموسوعات الطبية والنباتية، وكتب الرحلات الضخمة التي تفوقت على كل ما سبقها في حديثها الفني الخصب عن أكثر حضارات الأرض على أيامها.

وتمثل متاحف الفولكلور مصدراً مهماً لحصول الدارس على كثير من عناصر المادة الشعبية الأصيلة، خاصة تلك العناصر ذات الطبيعة المادية كالحلي، وقطع الزي، والأثاث، وأدوات العمل...إلخ.

أما الملاحظة المشاركة فتمثل مصدراً لا غناء عنه لدارس التراث الشعبي. وقد أكدنا في أكثر من موضع أنه لا حيلة للفولكلوري والأنثروبولوجي إلا أن يكون ملاحظاً مدققاً شديد الانتباه إلى كل التفاصيل، وإلى كل ما تقع عليه عينه، ليس الغريب فقط وإنما حتى الشيء المألوف الذي اعتادت عيناه أن تقع عليه كل يوم.

ومما يدعم هذه القدرة - التي لا ندعي ولا يدعي أحد أنها «فطرية» أو «ولادية» - المران الكثير، والاجتهاد في تدريب الذاكرة على الاحتفاظ بالتفاصيل، وتكرار الرجوع إلى الشيء الملاحظ أكثر من مرة لاستكمال ملاحظة بقية عناصر الشيء المدروس.

كذلك مما يساعد دارس الفولكلور على ملاحظة ما تقع عليه عينه ملاحظة جيدة أن يتمتع بحصيلة وافية في مختلف مجالات الثقافة العامة (خاصة المادية منها)، والثقافة الفنية (الرسمية منها أيضاً)، والأدبية واللغوية... إلخ. فهذه كلها ليست عديمة الصلة بأي دراسة أو جمع يجريه حول أي موضوع مهما بدا بعيداً عنها في الظاهر.

وقد عرضنا بالتفصيل في دراسة سابقة أنواع الملاحظة المشاركة أو مستوياتها ومناسباتها، وكذلك آلياتها وقواعد ممارستها ممارسة صحيحة. ولكننا نود أن ننبه هنا إلى لب الموضوع، وهو أن الملاحظة هي الأسلوب الرئيسي والأساسي لجمع المادة الفولكلورية من الميدان، وهي التي تزود الباحث بذخيرته الأساسية من الخبرة، وتخلق لديه عمق العالم المتخصص.

والملاحظة بهذا الشكل أداة أساسية للباحث في علم الفولكلور أياً كان تخصصه الفرعي داخل العلم، ولكنها أكثر ما تكون فائدة وأشد ما تكون ضرورة لدارس العادات الشعبية. فالعادات ممارسات حية، لا يمكن أن تختزل في نص أو تتمثل في أداة معينة، ولكنها جماع ذلك كله، تتجسد أمام الباحث في سلوك. حقيقة أنها تصدر عن معتقد معين، وتتوسل بأدوات معينة وترتبط بصيغ وعبارات بالذات، ولكنها حركة درامية تعرض نفسها للملاحظة بكل جلاء.

الأرشيف: بعد أن تتوفر المادة الميدانية والتاريخية عن شتى عناصر التراث الشعبي يتعين إخضاعها لعملية تصنيف وفهرسة. وهناك عشرات من نظم التصنيف والفهرسة التي طبقت وشاعت في معاهد الفولكلور المختلفة حول العالم. وبصرف النظر عن مزايا هذا النظام وعيوب الآخر، فالأمر الجوهرى فيها جميعاً هو إخضاع تصنيف كل المواد - في أرشيف معين - لنظام موحد مقنن.

فتضارب أسس التصنيف في داخل نفس الأرشيف (كأن يتبع نظاماً معيناً في تصنيف بيانات عناصر التراث الروحية، وآخر في تصنيف بيانات العناصر المادية)؛ هذا التضارب إن حدث يهدم الأرشيف ويشل فاعليته في خدمة البحث العلمي. والسبب البسيط لمثل هذا الفشل أن الممارسة الشعبية - أياً كان مجالها - هي بطبيعتها مركبة ومتداخلة مع شتى المجالات. فممارسة الاحتفال بسبوع المولود يدخل في مكوناتها معتقدات، وعادات، وطقوس محددة، وعناصر دينية، وموسيقى وغناء، وموكب بترتيب معين، وأزياء، وأشياء مادية... إلخ. لهذا قلنا إن التصنيف والفهرسة يجب أن تنهض على أساس واحد ومقنن.

والمادة التي يحويها الأرشيف ستكون بطبيعة الحال متنوعة بتنوع الممارسات الشعبية، ففيها

نصوص (لدعوات أو أغان أو رقي...إلخ)، وفيها تسجيلات صوتية وموسيقية، وفيها صور فوتوغرافية وشرائط فيديو، وفيها عينات لعناصر مادية شعبية...إلخ. وقد أصبحت مهمة التصنيف والفهرسة أكثر يسراً ودقة بعد التخلي عن الأسلوب الورقي في الحفظ والتحول إلى الوسائل الإلكترونية الحديثة (وضعت مكتبة الإسكندرية أرشيفاً رقمياً للمواد الفولكلورية بها).

وأحدث وسائل جمع المادة الشعبية وتصنيفها - بعد دليل العمل الميداني - هو مكنز الفولكلور، الذي صدر منه حتى الآن مجلدان في ألفي صفحة، من وضع مصطفى جاد، وتحت إشراف محمد الجوهري وفتحي عبدالهادي².

وقد عرفت العلوم الاجتماعية- ومن بينها علم الفولكلور- خلال العقد الأخير طريقة جديدة لجمع المعلومات عن بعض عناصر التراث الشعبي الروحية: كالأدب الشعبي، والعادات، والتقاليد، والمعتقدات. وهذه الطريقة هي التواصل عبر الإنترنت، الذي يتم عبر ما يعرف بالفضاء الإلكتروني Cyber Space، حيث يطرح الباحث عبر موقعه أو موقع مؤسسته العلمية (منتدى إلكتروني) نداءً للتواصل معه بالحديث أو موافاته بمعلومات عن موضوع معين: كالأسابيب الشعبية في التداوي، أو اللجوء إلى المشعوذين، أو كما فعل كاتب هذه السطور وزملاؤه في جمع مادة عن: لغة الحياة اليومية. وسوف يضطرر بنجاح هذا الأسلوب في جمع المادة الشعبية في المستقبل المنظور بسبب سعة تغطيته وانخفاض تكلفته.

ثالثاً: نحو ضبط المفاهيم

المعتقدات والمعارف الشعبية

تدل صفة «الشعبية» هنا على ما تدل عليه في عبارة «الأغاني الشعبية» أو «العادات الشعبية»...إلخ، أي أننا نقصد - بالنسبة للمعتقدات - تلك التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي. وليس من الأمور ذات الأهمية الرئيسية - مع أننا نوليها عنايتنا عند الدراسة وفي التحليل - ما إذا كانت هذه المعتقدات في الأصل معتقدات دينية (إسلامية أو مسيحية أو غير ذلك)، ثم تحولت في صدور الناس إلى أشكال أخرى جديدة بفعل التراث القديم الكامن على مدى الأجيال، فلم تعد بذلك معتقدات دينية رسمية بالمعنى

الصحيح، أي أنها لا تحظى بقبول وإقرار رجال الدين الرسميين.

وفي ظل حركة المد الإسلامي، التي تتنامى على امتداد العقود الثلاثة الأخيرة، نشهد عملية فرز للمعتقدات الشعبية، تنكر بعضها مما لا يتفق «وصحيح الشرع»، وتبرز الطبيعة الإسلامية للبعض الآخر. بل نجد نقرأ من الباحثين الإسلاميين في العلوم الاجتماعية مؤخراً يستخدمون تلك المعتقدات ذات الأصل الإسلامي الصحيح لإثبات «سلامة الفطرة الشعبية». ويمكن القول دون مبالغة إن بعض أولئك الباحثين الإسلاميين المهمومين بإثبات اتفاق «الفطرة الشعبية» مع «الفطرة الإسلامية» قد اتجهوا إلى تناول واحد من المعتقدات الشعبية الأوسع انتشاراً، وهي تكريم الأولياء، التي كان أصحاب مثل هذه التوجهات في الماضي يؤكدون بإصرار على تصادمها مع «صحيح الدين» وعلى أنها تخطو بالفعل على طريق «الشرك بالله»، وإن بدرجات متفاوتة. والمفاجأة المذهلة أن يتحمس هذا الفريق (الذي مازال قليل العدد، وحديث السن نسبياً) لإثبات أن «الشعب» في تقربه إلى الأولياء وتكريمه لهم لم يكن يصدر عن تصور لتلك المخلوقات كقوة عليا قادرة على تلبية طلباتهم أو إجابة دعواتهم، وإنما يعي أفراد الشعب - في نظر هذا الفريق من الباحثين - أن مجيب الدعوات هو الله، والمناج والمناج هو الله، وأن أولئك الأولياء ليسوا سوى شفعاء أو بشراً مطلوب مساعدتهم ومساندتهم. ومن الناحية الشكلية لا عجب ولا تناقض في هذا التصور، ففي المعتقد الإسلامي الصحيح «يسمع» الموتى دعوات زوارهم، و«يردون» عليهم تحيتهم... إلخ. كما أن الدعاء والإلحاح في الطلب هو سمة المؤمن الواثق من الإجابة... إلخ.

وفي مجال المعتقدات الشعبية يتوسل الإنسان إلى القوى العليا، كالألهة والأرواح والفتش والأولياء... إلخ، عن طريق الصلوات والدعاء. كما يسترضيها بواسطة الأضاحي والقربان، ويتوسل إليها بالندور والحج والزيارة. ويستعين بها للحصول على البركة ولتحقيق أغراضه من العمليات السحرية التي يمارسها. ويعرف التراث السحري آلاف الصيغ والدعوات للعن القوى الشريرة أو استرضاء القوى الخيرة واستعدادها على الشر.

ولكن هل يمكن أن ينجح مثل هذا العلاج التلفيقي المتعسف، الذي ينتزع الظواهر من سياقها، ويسعى لدعم موقف كلي وعام (إيديولوجي) عن طريق ليّ عنق الحقيقة في تفسير ظاهرة جزئية محدودة، سوف يثبت للكافة أنه مجاني للصواب، ومجاف لروح العلم. إن المعتقدات الشعبية هي الخريطة الكلية - بيد الشعب - لتفسير الكون، وفهم الظواهر

الطبيعية العادية والشاذة: كتصورات الناس عن الزلازل، والبرق، والخسوف، والشهب... وكذلك تصوراتهم عن أسرار بعض الظواهر الفيزيائية والنفسية: كالأحلام، والنوم، والميلاد، والموت، ورؤية المستقبل بأنواعها ووسائلها المختلفة. ودون حاجة إلى الاستطراد في ذكر كل مجالات الاعتقاد الشعبي وتشعباته، ربما يكفي القول بأن المعتقدات الشعبية إرث مشترك بين كل الناس في كل مجتمع وفي كل عصر، ريفيين أم حضريين أم بدوياً، أميين أم متعلمين، أغنياء أم فقراء... إلخ. وتعلمنا بحوث علم الفولكلور أن أكثر العناصر الاعتقادية الشعبية انتشاراً سواء في الماضي والحاضر، في العالم القديم والجديد، وعند الشعوب البدائية والمتقدمة هي: أساليب التنبؤ بالمستقبل ومحاولة استطلاع الغيب (الكهانة، والتنبؤ، التفاؤل والتشاؤم... إلخ). وتبلغ هذه العمومية وسعة الانتشار مدى بعيداً يجعل الباحثين يصفون كثيراً من المعتقدات الشعبية بأنها لا تاريخية، بمعنى أنها لا تنتسب إلى مرحلة تاريخية معينة، أو أنها من صنع فرد بعينه، على نحو ما ننظر إلى بعض منتجات الفن الشعبي التي توصف بهذه السمة أيضاً. وهي فوق كون بعضها لا تاريخية، فإنها جميعاً ذات طبيعة إنسانية عامة. ولكن برغم هذه الحقيقة العامة إلا أننا يجب أن نطرح على أنفسنا في كل مرة نتصدى فيها لدراسة موضوع من موضوعات المعتقدات الشعبية سؤالاً عن تاريخها، وعن ظروف العصر الذي ظهرت فيه، والمؤثرات التاريخية التي عدلت فيها... إلخ ذلك من مشكلات التحليل التاريخي.

العادات والتقاليد الشعبية

لا يوجد ميدان من ميادين التراث الشعبي - بعد الأدب الشعبي - حظي بمثل ما حظي به ميدان العادات الشعبية من العناية والاهتمام. وقد تمثلت هذه العناية وهذا الاهتمام في الدراسات الفولكلورية والسوسولوجية العديدة من ناحية، وفي عمليات الجمع والتسجيل من ناحية أخرى.

والعادة - فيما يتصل بتعريفها - ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية. هي حقيقة أصيلة من حقائق الوجود الاجتماعي، فنصادفها في كل مجتمع، تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية الهامة، عند الشعوب البدائية، كما عند الشعوب المتقدمة، عند الشعوب في حالة الاستقرار، وفي حالات الانتقال والاضطراب والتحول. وهي موجودة في

المجتمعات التقليدية التي يتمتع فيها التراث بقوة قاهرة وإرادة مطلقة، كما أنها استطاعت أن تحافظ على كيانها ووجودها في ظل مجتمعاتنا العلمانية المتطورة، وابتكرت لذلك عديداً من الأشكال والصور الجديدة التي تناسب العصر.

وقد كان البعض يتصور في الماضي أن العادات الشعبية «الحقيقية» لا توجد إلا حيثما يوجد الإنسان التقليدي بعقليته السحرية الخرافية فوق الطبيعية وقبل المنطقية، على خلاف إنسان العصر الحديث الذي يعيش حياة عقلية رشيدة في كل أو معظم جوانبها. ولم يعد البحث الفولكلوري الحديث يشارك أصحاب هذا الفريق رأيه، ويرى أن هذه المقابلة بين الإنسان «التقليدي الخالص» والإنسان «العقلي الخالص» مقابلة زائفة ليس لها أساس من الواقع، فالإنسان وحدة واحدة، ذو طبيعة اجتماعية متجانسة، وهو ككائن اجتماعي يخضع دائماً أبداً لسطوة التراث، سواء اتسعت دائرة هذا الخضوع أو ضاقت. فالعادات الشعبية ليست كما أوضحنا مشكلة تاريخية، وإنما هي مشكلة معاصرة ذات صلة مباشرة بواقعنا، فهي قطعة من ذواتنا ومن واقع حياتنا، طالما كنا نعيش في مجتمع إنساني، ولذلك نستطيع تناول العادات في وجودها الراهن، وانطلاقاً من الحاضر. ولن نستطيع أن نفهم العادات الشعبية بمعناها الواسع فهماً كاملاً ومنصفاً إلا إذا نظرنا إليها كتعبير عن واقع إنساني اجتماعي يتخذ من العالم الواقعي موقفاً معيناً، قد يتفق مع موقفنا، وقد يختلف معه في كثير من الحالات. هذه النظرة هي الكفيلة بوصولنا إلى فهم سليم لطبيعة العادات الشعبية، فمن خلال هذا الموقف - الذي يمثل حقيقة أساسية من حقائق النفس الإنسانية - تنمو العادات كتعبير ظاهري عن هذا الوجود الداخلي.

ويشير هذا الاتساع الكبير لميدان العادات الشعبية على مدى تنوع وتعدد أساليب التناول العلمي المنهجي للعادات. وهو تنوع يكاد يجعل من المتعذر الإحاطة بهذا الميدان إحاطة كاملة، إن من حيث تعدد موضوعاته ومجالاته، أو في الكثرة اللامحدودة لما أنجز فيه فعلاً من بحوث علمية.

وإذا أردنا أن نلخص السمة الأخص للعادات والتقاليد قلنا: العادة الاجتماعية هي في المقام الأول فعل اجتماعي، فليست هناك عادة اجتماعية خاصة بفرد واحد فقط، إنما العادة تظهر إلى الوجود حيث يرتبط الفرد بآخرين ويأتي أفعالاً تتطلبها منه الجماعة أو تحفزها إليها. عندئذ فقط نكون بصدد «عادات اجتماعية» أو «عادات شعبية».

ومن هنا تختلف العادة - كفعل اجتماعي - عن إحدى أدوات العمل (التي تمثل تجسيداً لثقافة مادية)، أو عن أغنية شعبية (التي تمثل عنصراً من عناصر ثقافة روحية)، وبالتأكيد عن المعتقد الشعبي. فهي لا تتم إلا في إطار عملية تفاعل اجتماعي. وهذه الطبيعة الاجتماعية المميزة للعادة تجعلها مهمة بنفس القدر لبعض العلوم الأخرى التي يدور اهتمامها حول السلوك الإنساني، وفي مقدمتها: علم الاجتماع وعلم النفس.

من هنا لا تكون العادة الاجتماعية فعلاً يتتابع تلقائياً ويتم كيفما اتفق، أو حسب هوى من يمارسه، وإنما هو يتطلب انتظاماً وتكراراً محدداً. كما يلزم ممارسة العادة وجود جماعة، هي التي تضطلع بأدائها وتضبط إيقاعها وتحدد أبطالها، وتخلع عليها المعنى المقصود. وللعادة - كما قلنا - تتابع محدد له بداية .. ومسار .. ونهاية، يتعين أن تكون جميعها معلومة للجماعة التي تمارسها بمسمياتها ورموزها... إلخ.

وقد ترسخ هذا المعنى الخاص للعادة الاجتماعية في الدراسات الفولكلورية المبكرة في مفاهيم: التراث، والاستمرارية، ودلالة العادة وضرورتها... إلخ. وفي غير قليل من الحالات نجد أغلب تلك المفاهيم وقد تم تحميلها بشحنة من التفسيرات المزيفة ذات الطبيعة الإيديولوجية المنحازة. فكثيراً ما اندفع بعض الدارسين الألمان - في الحقبة النازية (فترة ما بين الحربين العالميتين) - في إثبات وتأكيد الأصل الجرمانى لهذه العادة أو تلك. وغير بعيد عنهم كان مسلك كل الدارسين السوفييت في الحقبة الستالينية، الذين تعسفوا تعسفاً ظاهراً في إثبات نشأة التراث الشعبي الشائع بين الطبقة العاملة تعبيراً عن «نضالها» و«طموحاتها»، الأمر الذي يعني إهمال - بل وإنكار - ما لا يتفق منها مع هذه التفسيرات. وفي نفس الإطار يمكن أن ننظر إلى المحاولات المعاصرة لبعض الكتاب «أسلمة» التراث الشعبي، وإهمال أو إنكار ما لا يتسق منها وهذه الرؤية، على نحو ما سلفت الإشارة.

معنى ذلك أن تفسير العادة أو المعتقد كعنصر حي يتداوله أفراد جماعة معينة في سياق عملية التفاعل لا يجوز أن يتم إلا في ضوء ما تخلعه عليه تلك الجماعة من مكانة وما تعزوه إليه من تفسيرات. لأن كل تفسير من «خارج» سياق الممارسة الاجتماعية هو على الأرجح تفسير فاسد، أو على الأقل مناوئ للعلم.

التقاليد: اعتاد دارسو الفولكلور الأوائل ألا يدققوا في البحث عن فروق دقيقة بين مفهومي العادة والتقليد، وكثيراً ما كانا يعدان مترادفين. وكان فريق من الفولكلوريين الأوائل

يعدون التقليد عادة ميتة، فقدت معناها، وباتت تمارس دون وعي بمدلولها، وتشيع وسط الدوائر الأكثر بساطة أو «تخلفاً».

واتجه البعض – في العقدين الأخيرين – إلى إسناد مكانة أعلى للتقليد، وقدرة على توجيه العادة، بحيث جعلوه قريباً مما نسميه اليوم القيمة أو المعيار. وقد قبل هذا الفريق – ضمناً أو صراحة – تعريف التقليد كقوة معيارية، وكظاهرة تتطلب الامتثال الاجتماعي، فهي في ذلك رائدة للقانون. ومن هنا يأتي تعريف فيكمان للتقليد بأنه ذو طبيعة معيارية، يستمد سلطته رأسياً (أي تاريخياً) وأفقياً (أي اجتماعياً).

ولكن فولكلوريّ القرن التاسع عشر والثالث الأول من العشرين لم يقتصروا على هذه الرؤية البريئة المنزهة عن التحيز. وإنما نظروا إلى التقاليد بوصفها قوة الاستمرار لكل ما هو أخلاقي وسليم... إلخ. ولأن التقليد ليس شيئاً ملموساً كالعادة – لأنه ليس فعلاً وليس مقررراً كالقانون- فاعتبر أنه لا بد وأن يكون مستمداً قوته وسطوته من مصدر خارج البشر، ومتمتعاً بقوة تفوق قوة الفاعلين الاجتماعيين، إنه بمسمى آخر: «السنن الأخلاقية». والنتيجة الطبيعية لهذا التصور النظري أن التقليد عنصر دائم غير قابل للتغير، وأنه مرادف للثبات والاستمرار في حياة الجماعة.

ولكن العلوم الاجتماعية القريبة من علم الفولكلور – كعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا – لم تول اهتماماً للتمييز بين العادة والتقليد، على نحو ما نجد في كتابات ماكس فيبر، وفرديناند تونيز، وتيودور جايجر، وجورج هومانز وغيره فيما بعد. وأولوا اهتمامهم لتناول العادات والتقاليد في إطار العادات الفردية والسنن الأخلاقية، والموضات... إلخ.

ومؤخراً – خلال النصف الثاني من القرن العشرين – تجدد اهتمام علم الفولكلور بالتفرقة بين العادة والتقليد، كثمرة من ثمار اتصال الفولكلوريين الوثيق بعلوم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا. ويمكننا أن نميز في إطار هذه المناقشات المنهجية بين تيارين رئيسيين: يتبنى أولهما مفهوم الفعل الاجتماعي، ويعتمد ثانيهما على نظريات الاتصال. فالعادات «وقائع اجتماعية، ورموز، وصور تتجلى فيها جوانب الحياة الاجتماعية للجماعة»، ويمكن تفسيرها في ضوء المتغيرات البنائية والوظيفية.

إذا كان الهدف الذي تسعى دراسة الفولكلور إلى تحقيقه واحداً، فإن السبل إليه يمكن أن تتعدد وتتنوع. وكما هو الحال في العلوم الأخرى لا يعرف الفولكلور منهجاً واحداً شاملاً. فقد تابعت اتجاهات البحث – على طول تاريخ هذا العلم – الواحد بعد الآخر، وهي الآن قائمة الواحد منها إلى جانب الآخر. ويرجع ذلك دون شك إلى الظروف التاريخية التي مر بها العلم، وإلى تعدد وتنوع موضوعات دراسته.

ويمكننا أن نميز على وجه الإجمال – ومن قبيل التبسيط – أربعة اتجاهات في الدراسة. هي الاتجاه الجغرافي، والاتجاه السوسولوجي، والتاريخي، والسيكولوجي. ويساعد كل من هذه الاتجاهات – من ناحية معينة – على خدمة الهدف المشترك بينها جميعاً، ألا وهو تفسير العلاقات القائمة بين الشعب والثقافة الشعبية. ولا يمكننا أن نكتفي بالاعتماد على واحد فقط من هذه السبل المنهجية الأربعة. ومن ثم يمكننا القول في الواقع إنها تكوّن مجتمعة «المنهج الفولكلوري» أو «منهج الدراسة الفولكلورية» بمفهومه المعاصر. ولكننا نلاحظ هنا أن المنهجين التاريخي والجغرافي يركزان – في المقام الأول – على الثقافة الشعبية نفسها. بينما تتجه أنظار المنهجين الآخرين – وأعني السوسولوجي والسيكولوجي – مباشرة إلى حامي هذه الثقافة الشعبية.

ويعتبر المنهج التاريخي أقدم مناهج دراسة الفولكلور جميعاً. ويعرف بهذا الاسم، أو باسم: المنهج التاريخي اللغوي، نظراً لارتباطه الوثيق بالدراسات الأدبية واللغوية في مراحل تطوره الأولى. ويرجع الاعتماد عليه في الواقع إلى المراحل الرومانسية الأولى من تاريخ دراسات الفولكلور في أوروبا. وكانت المأثورات الشعبية الأدبية هي أول عناصر التراث الشعبي التي طبق الفولكلوريون الأوائل المنهج التاريخي في دراستها. ونذكر أنفسنا هنا باقتراب هذه المأثورات الشعبية الأدبية من المفهوم الأنجلوأمريكي.. فولكلور، والمفهوم الفرنسي «التراث الشعبي» Traditions Populaires. وسيظل الاتجاه التاريخي في دراسة التراث الشعبي ركناً أساسياً من أركان الدراسة الفولكلورية لاغنى عنه. طالما أنه يعتمد – كما هو الحال في علوم تاريخية أخرى – على الشواهد الأدبية والمتحفية التي ترجع إلى عصور غابرة، ويحاول تفسيرها. فهذا الاتجاه أساسي في كل حالة تكون فيها حاجة إلى تعقب أصل بعض عناصر التراث الثقافي الشعبي، من

أجل توضيح معنى غامض أو مجهول لأحد عناصر التراث المتداولة في الحاضر، وبيان علاقات التراث الشعبي التقليدي بالتحويلات التاريخية التي طرأت على الثقافة الرسمية (أو الفردية كما يصفها ريشارد فايس). وما من شك في أن الغلو في الاعتماد على المنهج التاريخي قد ينطوي على خطر الإغراق في التتبع لبعض المشكلات الفرعية التفصيلية مما يحجب عن ناظري الباحث رؤية السياق الحي للحياة الشعبية الحاضرة، وما تضطرم به من تنويعات وتشكيلات متعددة. هنا تفقد الدراسة الفولكلورية حيويتها وتتحول إلى دراسة جافة تفتقر إلى حرارة الحياة، لا يعينها سوى التتبع لأثري لمشكلات جزئية لا تستطيع مهما حاولت أن تقدم لتاريخ الثقافة سوى ملاحظات هامشية لا غناء فيها.

ولذلك انتبه رواد علم الفولكلور إلى ضرورة استكمال النظرة التاريخية - التي تسعى إلى تحديد البعد الزمني للظاهرة الشعبية المدروسة - بالنظرة الجغرافية، التي تعمد إلى تعيين البعد المكاني لنفس الظاهرة. فمن خلال الجمع بين البعدين الزمني والمكاني في النظر إلى الظاهرة المدروسة، تتكون لدينا صورة حية متحركة لهذه الظاهرة. ومن الثابت أن الارتباط الجغرافي لعناصر التراث الشعبي، أي ارتباط هذه العناصر بظروف المنطقة والجماعة التي تسكن مكاناً معيناً، ذو تأثير حاسم على هذه العناصر بينما نعرف أن الإبداع الثقافي الرسمي - الذي يتم فردياً أساساً - أكثر استقلالاً عن البيئة المكانية أو ظروف المنطقة بمفهومها الجغرافي، ولكنه في مقابل هذا أكثر ارتباطاً وخضوعاً للسياق التاريخي الزمني.

ولذلك احتلت النظرة المكانية إلى التراث الثقافي المكانة الأولى في دراسات التراث الشعبي طوال النصف الأول من القرن العشرين. وتطور هذا النهج إلى حد أن أصبح أسلوب العرض بالخرائط الوسيلة المعينة للنظرة الجغرافية في دراسة التراث الشعبي، كما هو الحال في علوم ومجالات أخرى كثيرة. فالخريطة الفولكلورية هي التي تمنح المعلومات المكانية صورة واضحة ومحددة، وتتيح لنا إدراك مدى انتشار ظاهرة معينة بنظرة واحدة، وبالتالي تحديد بعض العوامل أو المؤثرات المرتبطة بالمكان (كالحواجز الجغرافية وغيرها من الظروف الطبيعية، والوحدات الاقتصادية ووحدات المواصلات، والأقاليم اللغوية ومناطق انتشار دين أو عقيدة معينة.. إلى غير ذلك من العوامل التي تتضح في المكان). وكل هذه العوامل مما يكون له الدخول الأكبر في تحديد مصير، وتحول، واختفاء العنصر الثقافي الشعبي المدروس، وهي زاوية التركيز في نظرية إعادة إنتاج التراث الشعبي، على نحو ما سنرى تفصيلاً فيما بعد.

وقد واكب الحرب العالمية الثانية وترتب عليها مجموعة من التغيرات والتحويلات الاجتماعية الهائلة - خاصة موجات الهجرات البشرية الضخمة (القسرية أحياناً)، وإعادة تشكل كثير من الجماعات الاجتماعية الوطنية. كما أن هذا الحراك الجغرافي الواسع النطاق كان نتيجة لتفاوت معدلات التنمية بين أقاليم الوطن الواحد، أو بين الريف والمدينة، أو البادية والمدينة... إلخ، وكذلك نتيجة لتركز الخدمات التعليمية والصحية وغيرها في مراكز حضرية معينة... وغير ذلك من العوامل التي خلقت موجات هجرات بشرية طوعية داخل الوطن الواحد (وأحياناً عبر أوطان مختلفة)، الأمر الذي أصبح اليوم يقلل من مصداقية الخريطة الفولكلورية التي كانت تفترض التصاق العنصر الشعبي - الذي تمارسه جماعة معينة - ببقعة محددة من الأرض.

وجدير بالتأمل أنه بعد أن هجرت دراسات الفولكلور أساليب العرض الكارتوجرافي لعناصر التراث الشعبي، وأخذت تؤكد نظرتها إلى العادة كفعل اجتماعي يتم في سياق تواصل (اتصالي).. بعدها مالَت إلى التركيز على مجالات وأنواع بعينها من العادات الشعبية، مع تبني بعض المنطلقات النظرية والمنهجية الجديدة للعلوم الاجتماعية الأخرى القريبة: كالنظرة الوظيفية، ونظرية الفعل الاجتماعي، وبعدها النموذج البنائي في التفسير، وكذلك مفهوم «الثقافة وأسلوب الحياة» الذي كان شائعاً في بعض الدراسات ذات التوجه الماركسي³. وعلى صعيد المنهج استطاعت بعض أساليب البحث الاجتماعي الإمبريقي الميدانية (والكمية) أن ترسخ مكانتها وتثبت جدواها وتفرض وجودها (نذكر منها: المقابلة، الملاحظة المشاركة... إلخ). ثم شهدت ثمانينيات القرن الماضي تحولاً تجاه أساليب المنهج الكيفي، وانجذاباً إليها. وهي أساليب قد تخدم - بدرجات متفاوتة - المناهج التاريخية والنفسية، ثم الاجتماعية ربما بدرجة أقل.

يشترك المنهجان التاريخي والجغرافي في أنهما ينظران إلى عنصر الثقافة المدروس بمعزل عن حامله إلى حد ما. ولكننا يجب أن ندرك هنا أن الإنسان حامل هذا التراث الشعبي هو الذي ينقل هذه الظاهرة عبر الزمان وينشرها عبر المكان، فهو وراء الظاهرة المدروسة، ولا وجود ولا حياة لهذه الظاهرة بدونها. ويصدق ذلك بشكل أخص على العادات، والمآثورات الشفاهية، والمعتقدات بأشكالها المختلفة، والمعارف الشعبية التي لا يمكن أن نصادفها بعيداً عن حاملها. وكان لابد من نظرة أخرى جديدة، تتمثل في المنهجين السوسولوجي

والسيكولوجي، تبرز لنا هذا الشعب - حامل التراث - وتؤكد على دوره، وتحدد هذا الدور بدقة.

يهتم المنهج السوسولوجي في دراسة التراث الشعبي بتحديد البعد الاجتماعي لعناصر التراث موضوع الدراسة. فهذا الاتجاه لا يهتم بتاريخ أو مدى انتشار أغنية شعبية معينة أو حكاية معينة، بقدر ما يهتم بجماعة الغناء أو الجماعة التي تروى فيها الحكاية. ونشير هنا إلى أن الاهتمام بدراسة الارتباط الاجتماعي لعناصر التراث الشعبي في ميدان الفولكلور أقدم من الدراسات السوسولوجية الشعبية التي كانت قد بلغت حداً كبيراً من الارتقاء في ألمانيا بالذات. وكل الميزة التي عادت بها الدراسات المذكورة على علم الفولكلور أن أكدت أكثر من أي وقت مضى النظرة السوسولوجية في الدراسة الفولكلورية. والمؤكد هنا على أي حال أن البحث الفولكلوري لا يستطيع - ولن يستطيع - سواء كان يتبع اتجاهاً تاريخياً أو جغرافياً تجاهل هذا السؤال الهام: في أي جماعة محلية، وطبقات اجتماعية، وأي مهن ينتشر العنصر الشعبي المدروس. ولاشك أن تفكك الجماعات المحلية التي كانت تتمتع في الماضي بقدر كبير من التماسك والعزلة، وكذلك إعادة تكوين وترتيب الطبقات الاجتماعية، قد بدأت تصبح ظاهرة عامة في مجتمعاتنا النامية، بعد أن عرفتها أوروبا على نطاق واسع في فترة التحول الاجتماعي الكبير، وما زالت تعرفها وإن كان بدرجة أخف حتى اليوم. ومن شأن هذه العمليات أن تدفعنا إلى زيادة الاهتمام بمشكلة البعد الاجتماعي للثقافة الشعبية بشتى عناصرها. وواضح أننا في ثنايا مراعاتنا للبعد الاجتماعي - الذي تهتم به الاتجاهات السوسولوجية - نبحث في حقيقة الأمر خاصية أو جانباً معيناً من سلوك الإنسان، حامل الثقافة. ولكن الاتجاه السيكولوجي يكرس كل اهتمامه لحامل الثقافة فقط. إذ يحرص على تحديد الموقف العقلي النفسي للإنسان الذي يوصف بأنه شعبي. فدراسة العناصر الشعبية هنا ليست غاية في ذاتها، وإنما هي وسيلة لغاية أخرى. وما من شك في أن النظرة السيكولوجية يمكن أن تعود على دراسة الفولكلور بفوائد جمة، ولكن يجب أن نحذر من أن المغالاة في الاعتماد عليها والأخذ بها يمكن أن يحول الفولكلور - أو دراسة التراث الشعبي - إلى سيكولوجيا. فالفيصل في بقاء الدراسة الفولكلورية محتفظة بطابعها الأصيل المتميز هو ارتباط الاعتبارات السيكولوجية في دراسة ظاهرة شعبية معينة باعتبارات تاريخية وجغرافية وسوسولوجية صالحة للتطبيق على المواد الشعبية في مجموعها.

ويرجع الفضل إلى البحوث ذات التوجه النفسي في إلقاء الضوء على خاصية تنفرد بها المعتقدات الشعبية بين سائر الأنواع الأخرى، «فاللغة الشعبية» تنطق، وتكتب، وتتطلب وجود شريك يتم معه حديث، ومجتمع يتفق على رموز هذه اللغة، كذلك الزي الشعبي، أو الحلي وأدوات الزينة كلها تستمد قيمتها من إظهارها للناس وإعلانها، والعادات الشعبية لا بد أن تمارس، فتظهر بالضرورة على الملأ.. أما المعتقدات الشعبية – فهي على خلاف هذه العناصر الشعبية – أصعبها كلها في التناول وأشقها في الدراسة والبحث، لأنها خبيثة في صدور الناس، وهي لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة – مبالغ فيها أو مخففة – يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعاً خاصاً.

خامساً: إعادة إنتاج التراث: توجه نظري ومنهجي جديد

أخذ موضوع إعادة إنتاج التراث يشغل اهتمام علماء الفولكلور – على مستوى العالم كله – منذ البدايات الأولى لثورة الاتصالات الإلكترونية، وانفتاح الحدود بين الدول والشعوب (في ظل العولمة)، وما ينذر به ذلك من إحداث تغيير كمي ونوعي في شبكة العلاقات الإنسانية قاطبة.

وتعددت الاجتهادات لبلورة مفهوم إعادة الإنتاج، وتدقيقه، وإلقاء الضوء على مكوناته، وتأمل جوانبه المنهجية، أو بالأحرى المشكلات التي يمكن أن تثيرها دراسته على الصعيد المنهجي. ومنطلق الحديث هنا هو مفهوم إعادة الإنتاج الذي يضعنا في قلب ميدان دراسة تغير التراث: آليات الاستمرار، واتجاهات هجرة العناصر الشعبية، وآليات الاستعارة والتبني، وكذلك آليات الرفض والصد والنفور، وعمليات التحوير والتجديد والمواءمة التي تجرى على العناصر القديمة لتطوعها لواقع جديد، أو على عناصر «مستوردة» لتطوعها لواقع «محلي»... إلخ.

فالانتقاء من بين آلاف أو ملايين العناصر التراثية (الشعبية) المعروضة هو عملية إعادة إنتاج. ومازلنا نحتاج في بلادنا، إلى أن نعرف – من خلال بحوث علمية رصينة – دور الخيال الشعبي (الذي يتواجد ويؤثر فردياً أيضاً، بل فردياً بالأساس) في التفاعل مع المادة الشعبية الواردة من مصدر خارجي: مطبوع، أو مذاع، أو نتيجة اتصال شخصي.

وأشير في هذه الجزئية - مثلاً - إلى المزاج الفردي للمتلقي عند إعادة إنتاج وصفة الطعام التي سمعها من أحد، وقد ينتهي به الأمر إلى إخراج صنف "جديد". وذكرونا هذا بالدور المبدع للراوي الذي يحكي قصة سمعها من راو آخر، ولكنه لا يحكيها هي نفسها أبداً. ويمكن أن نقول نفس الشيء عن النكات، وعن تصنيع قطع الأزياء، وعن بعض الوصفات الطبية الشعبية... إلخ كلها عناصر تتواتر، ولكن في كل ممارسة تتجدد وتتطور وتتكيف مع ظروف جديدة وواقع جديد.

ولكن عمليات إعادة الإنتاج قد تفرض في بعض الأحيان فرضاً تكييف بعض عناصر التراث الشعبي المستمدة من عصر مضى لكي تستطيع أن تكسب أرضاً وتعيش في عصر جديد. فهنا يتحتم، أو يتعين، أو قد يحسن أن تدخل عليها تغييرات في الشكل، لكي تناسب العصر. وقد تناولت بعض الدراسات المصرية الحديثة في الفولكلور بعض صور التجديد في الشكل من أجل التكيف ومسايرة الحياة المتغيرة في عالم المشتغلين بالسحر، وفي ميدان "حلاق الصحة": المطب الشعبي في القرية⁵.

كما أوضحت دراسات أخرى تعديلات أجريت في مضمون بعض عناصر التراث الشعبي لتجعلها أقدر على الحياة والاستمرار، من ذلك استخدام الساحر - الشاب - المتعلم - الحديث: العقاقير الحديثة في عملياته السحرية، لتحقيق أثر أسرع وأقوى وكسب إقناع أوسع وأعمق في نفوس جمهور أكثر شباباً وأكثر تعليماً⁶.

ولكننا نشاهد اليوم - مثلاً - ممارسات علاجية شعبية قديمة تستمر وتتواصل، ولكن بعد أن تغير فقط في مسماها، أي أنها لا تغير لا في شكلها ولا في مضمونها. من ذلك عشرات ومئات الممارسات التي أصبح يطلق عليها العلاج بالقرآن، أو العلاج بالأسماء (أسماء الله الحسنى)، أو العلاج بالفيزياء الحيوية... إلخ.

أما موضوع الإبداع فقد أفردنا له دراسة سابقة حاولت أن تجلي مفهومه، برغم تقليدية التراث، وكونه كياناً قائماً على التواتر والنقل، وأن توضح شروطه، وآليات التعجيل به ومقاومته⁷.

ويمثل موضوع إعادة إنتاج التراث محور الارتكاز في المشروع البحثي الضخم الذي يجري فيه العمل حالياً (استمرت المرحلة الأولى منه من 2000-2003) داخل مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بكلية الآداب جامعة القاهرة عن التراث والثقافة الشعبية والتغير الاجتماعي.

فبؤرة البحث هي إلقاء الضوء على العلاقة المركبة والخصبة بين التراث والتغير الاجتماعي. والتراث هنا مفهوم بأوسع معانيه، التراث الرسمي والتراث الشعبي على السواء.

ويتطلب ذلك النظر إلى التراث من منظور دينامي. فالتراث كيان متغير وغير ثابت (أو جامد)، وله طابع إعادة الإنتاج وإعادة التوظيف بشكل دائم لا يتوقف. ويؤمن كل باحث منصف أن تراثنا يتضمن جوانب دافعة للتغير، كما يتضمن جوانب أخرى معوقة للتغير. ولهذا يجتهد المشروع لرصد العلاقة بين التراث والتغير من خلال التعرف على العوامل والآليات المواتية للتغير في التراث من ناحية، والآليات والعوامل المعوقة للتغير في التراث من ناحية أخرى.

وقد سعينا في دراسة سابقة لنا إلى تقديم صورة عامة لجوانب هذا التوجه النظري والمنهجي الجديد: إعادة إنتاج التراث. فأوضحنا أن حركة عناصر التراث على خريطة المجتمع تمثل عاملاً من عوامل قوته واستمراره. فالتراث الشعبي في أي مجتمع تشارك في حمله واستخدامه وتجديده وتعديله كل الجماعات والفئات الاجتماعية في ذلك المجتمع.

ورغم تعدد وتنوع الجماعات والتكوينات الاجتماعية حاملة التراث، فإننا نجدتها تتجاوز وتترام وتداخل في حياة كل فرد. فالفلاح الذي يمارس جانباً من التراث بوصفه كذلك، هو في نفس الوقت رب أسرة، وله كما رأينا واجبات مراسيم يؤديها بهذه الصفة، وهو أيضاً عضو في جماعة جوار، وفي فئة من فئات العمر (شاباً كان أو شيخاً).

فكما أن هناك علاقة أخذ وعطاء مستمرة بين الجماعات المختلفة المشتركة في تراث شعبي قومي واحد، هناك أيضاً علاقة أخذ وعطاء وتداخل بين الفرد وبين تراث جماعات وتكوينات اجتماعية متباينة. وهذا التداخل أو التفاعل هو الذي لا يدع مجالاً لقيام عزلة أو تنافر بين هذه الجماعات والتكوينات الاجتماعية، ويحولها جميعاً إلى خلايا متفاعلة في نسيج واحد له صفة التجانس والتماسك في النهاية. فهذا التجانس حقيقة موجودة ملموسة لا تنفي مع ذلك الطابع العضوي للثقافة الشعبية، الذي يكفل لكل عضو تفرد وتمييزه، ولكن أيضاً تفاعله وتآزره مع سائر أعضاء الثقافة.

وقد أبرزنا في تلك الدراسة بوضوح علاقة التبادل وهذا النوع من التآزر بين الجماعات والفئات الاجتماعية المختلفة داخل النسيج الثقافي المشترك. ومن شأن هذا التعاون أن يكشف لنا عن بعض القوى التي تعمل في الخفاء على لم شمل الثقافة الشعبية وتوحيدها وترابطها ترابطاً متصللاً عبر آلاف السنين، مما يمثل - كما قلنا - العامل الحاسم في إعطائها صورتها الخاصة

المميزة الدالة عليها بين الثقافات الأخرى. وهذه القوى هي التي تنظم في الوقت نفسه العضوية الدائمة بين الأجزاء المكونة.

وقد أكد البحث في علم الفولكلور في الخارج، وفي بلادنا أيضاً، أن هناك بعض الطوائف الحرفية التي تتميز بأنها تلعب دوراً خاصاً في الحفاظ على التراث الشعبي ورعايته، طبعاً فيما يتعلق بدائرة عملها ومجال اهتمامها، فمجرد وجودها وأداء عملها هو بمثابة زرع لهذا التراث وعمل على نشره كل يوم بين فئات وطوائف جديدة. كما تمثل هي نفسها - إن صح القول - مستودعاً لهذا النوع من التراث.

ومن أمثلة هذه الفئات "الداية" أو المولدة المعروفة تقليدياً قبل انتشار الطب الحديث. فهي التي كانت ترسم للواضعة أنواع الأكل والمشروبات التي يجب أن تتناولها قبل الولادة لمساعدتها على تقوية الطلق وبالتالي تيسير الولادة، وكذلك الأنواع التي يجب أن تتناولها بعد الوضع مباشرة، وطوال أيام النفاس حتى تستطيع استرداد صحتها. هي أيضاً التي تتلقى الطفل بين يديها، فتقوم بنظافته وتؤذن عليه، وتسمي وتدعو له.. وهي التي تنظم احتفال السبوع وتشرف عليه. وتظل تلعب أدواراً أخرى طوال تلك الفترة.

ولا يقتصر الأمر بطبيعة الحال على الداية أو المولدة، وإنما يمكن أن نذكر قائمة طويلة من المهن: كالحانوتي (الذي يقوم بإعداد الميت للدفن وتجهيزه بالغسل والكفن والحمل إلى القبر، ودفنه... إلخ)، والمبخراتي الذي يعيش على تبخير المتاجر والمحال والبيوت... إلخ، وتلاوة الصيغ والعبارات والدعوات أثناء ذلك.

في مقابل ذلك هناك فئات اجتماعية تكون - بطبيعة تكوينها أو ظروفها - أكثر ميلاً إلى التجديد. من هنا تتطلب دراسات إعادة إنتاج التراث، خاصة من زاوية تغير التراث، توجيه اهتمام أكبر إلى الفئات التي تعد أكثر ميلاً - بحكم ظروف عدة - إلى التخلي عن القديم، وتبني الجديد، ومسايرة الموضات.

ويأتي على رأس هذه الفئات: فئة الشباب، وفئة أصحاب الدعوات وأقصد بها كل من يدعو إلى فكر جديد، أو موقف فكري جديد، أو تعديل حركة المجتمع، بصرف النظر عما إذا كان التغيير المراد محدود النطاق أو واسع النطاق، وعما إذا كانت الدعوة تسعى إلى تبني فكر جديد، أو العودة إلى فكر سلفي قديم وإحيائه والتمكين له والترويج لعملية تطبيقه والأخذ به في حياتنا المعاصرة... إلخ.

أما الفئة الثالثة الجديرة بالاهتمام - من زاوية الميل إلى التجديد - فهم سكان المدن، أي السكان الحضريون في مقابل الريفيين أو سكان البوادي.

إلى جانب ذلك يلعب التعليم دوراً مهماً في إعادة إنتاج التراث، وهي حقيقة تصدق على كل المجتمعات العربية، إذ حاولت جميعاً - خلال القرن الماضي - أن تحقق النهضة الشاملة انطلاقاً من التعليم. ولكن ما علاقة ذلك بالتراث؟ لاشك أن هذا الوضع ينطوي على دلالات بعيدة بالنسبة لتفاعل عناصر التراث - من مناطق وبيئات وطبقات مختلفة - مع بعضها البعض. ففي المدارس يلتقي ملايين التلاميذ القادمون من شتى مناطق الدولة، ومن كافة التكوينات الطبقية الاجتماعية. وفي بعض المدارس (أحياناً من الابتدائي حتى الجامعي، وبالنسبة للبعض في الجامعة فقط) يختلط النوعان: الذكور والإناث، ويتجاوز ويتعارف المسلمون وغير المسلمين، والفقراء والأغنياء... إلخ. هذه الدور تجمع كافة أبناء الشعب على اختلافهم داخل جدرانها (مع تحفظات محدودة، قليلة الأثر، لا قياس عليها: كمدارس الدينية، أو الأجنبية، أو تلك الخاصة بأبناء الطبقات الجديدة... إلخ. ولكنها لا تذكر - من الزاوية العددية - إلى جانب ملايين التلاميذ في المدارس العامة).

في هذه البيئة التعليمية يأخذ الأولاد عن بعضهم البعض، وتتفاعل عناصر حياتهم المتوارثة، وتفتح الآفاق عن بعضها البعض من ناحية، كما تفتح أحياناً على دنيا العلم وعمليات التنوير من ناحية أخرى. مؤسسات التعليم، خاصة الذي يستغرق جل مرحلة الطفولة والشباب المبكر، عامل من عوامل إعادة إنتاج التراث الشعبي، بما تضيفه، وما تقضي عليه، أو تضعفه، أو بما تعدله في عناصر ذلك التراث.

وهكذا جاءت المدرسة - كما هو معروف في العالم كله - بيئة جديدة، تأخذ بأسباب العلم، والرشد في التفكير، والانفتاح الاجتماعي على عوالم جديدة وثقافات جديدة. وظلت تمارس هذا الدور، مع شد وجذب هنا مع دعاة التراث، أو اندفاعاً هناك تحت دعاوى التحديث والتنوير، ظلت صامدة وفاعلة إلى أن ظهرت وسائل الاتصال الجماهيري، بسبب خطورة تأثيرها على التراث الشعبي. فأصبحت تلك الوسائل في بداياتها عامل تجديد أحياناً، ولكنها قوة محافظة أحياناً أكثر، كما تدل الدراسات.

ووسائل الاتصال الجماهيري هي شرايين المجتمع المعاصر، وهي كذلك الجزء المهم من جهازه العصبي. ويلاحظ الكافة أن هذه الوسائل الجبارة قد ألغت الحقائق التي تقولها الخرائط

الجغرافية، والأهم أنها ألغت الحدود الثقافية والبشرية.

وفي مجال إعادة إنتاج التراث الشعبي تلعب دوراً فائق الخطورة، شديد التشابك، وبعيد الدلالة. فهي تجدد كثيراً من صور الحياة في الماضي (سواء ماضي المجتمع الذي تخاطبه، أو الماضي الإنساني عند الآخرين)، وقد تخلع عليها بهاء وجلالاً، أو تحط من قدرها وتسيء إلى سمعتها. وهذا كله تدخل مباشر يحيي بعضاً من التراث أو يميته.

ووسائل الاتصال الجماهيري هي «الأداة» – بالألف واللام – الأساسية في النقل عن الآخرين، خاصة من يسمون بالمتقدمين، أو المحدثين، أو الناجحين عموماً. فهي الباب الذي تدخل منه عناصر التراث المستعارة، وبقدر ما ينجح في تزويق تراث الآخرين وتفخيمه، بقدر ما تزداد كمية العناصر المستعارة في ذلك المجتمع. كما أن انتشارها يكفل لتلك العناصر النفاذ إلى كل قطاعات المجتمع، وكذلك إلى كل أقاليمه.

ولكن الأخطر أن وسائل الاتصال الجماهيري لا تتوانى – خاصة في عصر «البرامج الكلامية» Talk Shows، والتلفزيون التفاعلي، واشتراك جماهير المستمعين والمشاهدين التلفزيوني الواسع النطاق وغير المحدود بحدود الزمان، أقول لا تتوانى عن ممارسة عمليات الدعوة إلى الرأي Advocacy، وغسيل المخ، والهيمنة الثقافية، وتبرير سرقة تراث الآخرين وانتحال غيرهم له (كما فعل ويفعل الإسرائيليون ببعض التراث الفلسطيني، بل والعربي أيضاً).

كذلك تلعب وسائل الاتصال الجماهيري الضخمة كالتلفزيون أو الأفلام السينمائية، والتسجيلات الصوتية، والإذاعة دوراً هاماً في هذا الصدد، إذ تمتص وتبتلع جميع أنواع الموضوعات الشعبية لتعيد إفرازها من جديد وتنشرها على جمهورها العريض في عملية تغذية استرجاعية ثقافية مستمرة.

معنى ذلك أن استخدام التكنولوجيا الحديثة (الإلكترونية) قد شمل «جمهور» المأثورات الشعبية وجعلهم مستقبلين أكثر منهم مشاركين. وإن هذا التعميم ليحمل معه تأثير التنميط في الأفكار المكتسبة والعادات المقدمة بواسطتها، والفنون المذاعة من خلالها.

ومن ناحية ثانية، فإن وسائل الاتصال الجمعي – خاصة المسرح والتلفزيون والإذاعة – تعيد إلى جمهور المشاهدين والمستمعين الكثير من نماذج المأثورات الشعبية، بعد أن تخضعها لموحياتها، بل بعد أن تسوقها في صيغ حديثة، مبنية على قواعد الفنون الحديثة المثقفة. ومثال ذلك ما يحدث في مجالات الموسيقى والأغاني والرقص. وبمعنى آخر فإن وسائل الاتصال

الجمعي لا تغمر عقل الإنسان وخياله بمعطيات الحياة الحديثة وحدها من أفكار وقيم سلوكية وأخلاقية وفنون، ومعارف علمية.

ويلاحظ حسن الخولي في نفس الموضوع أن: "استخدام وسائل الاتصال لعناصر التراث الشعبي يكسب هذه العناصر المستخدمة قوة دفع صناعية. إذ أن هذه العناصر ما لم تكن قد دخلت وسائل الإعلام، فقد كان من الممكن أن تذوي وتموت نظراً لتقلص عدد ممارسيها. ولكن وسائل الإعلام تبعثها بعثاً جديداً، حيث تعيد إليها الحياة بالنشر، فتجعلها حاضرة من جديد تملأ السمع والبصر. وذلك - بالطبع - بعد أن تتدخل وسائل الإعلام بشكل فعال في إعادة تشكيلها وصياغتها من جديد، وتعديلها، ونشرها على دوائر انتشار أوسع".

ووسيلة الاتصال الجماهيري الأعرق هي الصحيفة التي تعيد إنتاج الكثير من عناصر التراث الشعبي، بما تقدمه من عناصر ثقافية أجنبية، وتيارات الموضة، وعادات الشعوب الأخرى. ويتم ذلك على نحو يمكن أن يسهم في الترويج لتلك العناصر الثقافية، ونشرها، بل والتمكين لها. والصحافة وإن كانت لا تنشر في العادة نصوصاً شعبية - إلا نادراً - إلا أنها تسهم بالدور البارز في التمكين للثقافة الجماهيرية الجديدة التي تصبغ الجسم الرئيسي للمجتمع بصبغة شبه متجانسة. الأمر الذي يحدث - كما بينا مراراً - على حساب الثقافات الفرعية.

ولكن الدور الأخطر لبعض الصحف، بل للغالبية الغالبة منها، يتجلى بوضوح في ميدان المعارف والمعتقدات الشعبية. فهي تؤثر بشكل فعال في نشر كثير من المعتقدات الشعبية «الخرافية» في كلمات بعض كتاب الأعمدة (ذوي التأثير الجماهيري المهم)، وبين أخبار الحوادث (كالقبض على مشعوذ، أو دجال، أو عراف، أو مدعي كهانة... إلخ)، وأبواب البخت الطالع ومعرفة البروج.. وغير ذلك.

وأنا لا أتجنى عندما أقول إن بعض الصحف، بما تقدمه من كلمات مباشرة، أو بشكل غير مباشر في ثنايا التحقيقات الصحفية، إنما تعمد للترويج - غالباً عن غير قصد - لبعض المشتغلين بالسحر (سحرة الفنانيين، وقص الروايات عنهم على نحو يُلبسها ثوب الحقيقة)، وبعض المعالجين الشعبيين، ولبعض الأفعال والخواص والقدرات الخارقة التي يستطيع أن يأتيها بعض الأفراد... والقائمة تطول لو حاولنا استقصاء معالم هذا الدور في إعادة إنتاج - هل أقول إعادة تأكيد - بعض عناصر التراث الاعتقادي.

ولكن لا خلاف على أن التليفزيون هو الساحر الجديد، الذي سلب القوة من الجميع،

واستخدمه البعض عندنا في إلهاء الشعوب، وتزييف وعي الجماهير. واليوم يخدم الدور التوسعي للعولمة الساعي إلى فرض الهيمنة الفكرية للعالم المتقدم (الذين لا يزيدون عن 5% من جملة شعوب الأرض) على سائر شعوب العالم كافة. إن التليفزيون لم يعد يجمّل في نظر أبناء الشعوب الجائعة، المباني الفائقة الفخامة، والنساء البالغة الحسن، والطعام الشديد البهاء والجمال.. ولكن الأدهى أنه أصبح لا يستقبح ولا يتوقف طويلاً، فلا ينزعج - وإن كان يزعجنا - عندما يعرض بسهولة ويسر علاقة حميمة غير طبيعية، بل علاقات تمارس على أنها طبيعية بين أطراف يعدون في شريعتنا من المحارم، وهم ليسوا أوديب وأمه، ولكنهم يعرفون أبعاد العلاقات بين بعضهم وبعض، وتاريخها، وتطورها... إلخ.

التليفزيون يهز التراث هزاً، ويلحق به أمدح الأضرار، وينزل به وبنا نوازل لا يسهل البرء منها. ولكن هذا التأثير يتجلى بشكل أوضح - قد لا يكون كله سلبياً - في مجالات الطعام، مكوناته، وآدابه، وأنواعه، وأصنافه، وطرق إعدادة... إلخ وفي مجال الملابس، والأثاث. وأخيراً في الترويج لبعض الأفكار والمعتقدات الخرافية (فظهور مئات - وآلاف - القنوات الفضائية التجارية التي تسعى إلى كسب ملايين المشاهدين تفتش عن الإثارة دون مراعاة أية اعتبارات أخرى).

ومؤخراً جداً أخذت كل شبكة تليفزيونية (خاصة العربية) تنشئ لنفسها محطة دينية، تهاجم بها بعض المعتقدات والأفكار، وتروج عبرها لبعض المعتقدات والأفكار. وبديهي صلة كل ذلك بعمليات إعادة إنتاج التراث.

ولكن في مقابل الإضافة إلى التراث هناك دائماً عمليات تخلّ وهجر لبعض عناصره. وإذا بدا من حديثنا، أو أحاديث غيرنا أننا نميل إلى إبراز أثر الاستعارة، والإضافة إلى التراث، فيجب ألا يجعلنا ذلك نهمل أو نتجاهل دراسة عمليات التخلي والإسقاط وهجر بعض الجماعات الاجتماعية لبعض عناصر تراثها الشعبي. فالمنطق البسيط يدلنا أن ذلك هو الوجه الآخر للعملة. فالتراث ليس إضافة مستمرة لا تنقطع، تتراكم على عناصر قديمة ثابتة لا ترح مكانها. وهذا الذي نتحدث عنه هو من صميم عملية إعادة إنتاج التراث: حذف وإسقاط من ناحية، وإضافة واستعارة من جهة أخرى. مع إمكانية الجمع - في بند أو عنصر شعبي واحد - بين القديم والجديد، أو إجراء تعديلات وتحويرات في أيهما لكي يساير الإنسان الشعبي واقعه الاجتماعي المتغير.

وهذه المواءمة، أو التكيف، أو الملاءمة... إلخ من العمليات التي تجري على شتى العناصر

الشعبية كل يوم، وبدرجات مختلفة. ففي بعض الحالات نستطيع - رغم التحوير والتعديل - أن نتعرف على العنصر القديم، ونكتشف مقدار التعديل الذي تم. وإن كان من الطبيعي مع تكرار التعديلات، والتوسع في الأخذ بها أن يأتي يوم نفتقد فيه القدرة على التعرف على العنصر القديم. هنا يكون التغير - أو التحول - قد تم بشكل تدريجي بطيء، على خلاف التغير السريع أو الفجائي.

وقد علمتنا الدراسات السابقة حول الموضوع أن هناك تفاوتاً لاشك في وجوده في درجة الاستعارة والإضافة، وكذلك في درجة التخلي أو الإسقاط. وسبب ذلك أن الجماعات الاجتماعية تتفاوت في درجة تمسكها بالقديم، وفي درجة تقبلها للجديد، وأحياناً في درجة مرونتها في عمليات التوفيق والمواءمة.

الفلكلور المصري

تمتلك جميع الثقافات والبلدان فلكلورًا فريدًا خاصًا بها، يستمر بالتشكّل والتوارث، بصفته هوية شعوب لا يمكن الإستغناء عنه، وقد تكمن مشكلاته في أنّ حالات توثيقه قليلة أحياناً، والاعتماد الأكبر على الذاكرة الشعبية أو على بعض من كرّسوا حياتهم لتسجيل هذا الإرث العظيم، وتشتهر المجتمعات المصرية باحتضانها لحصيلة من الإرث الفلكلوري بأشكال عديدة تختلف أحياناً باختلاف ثقافة كل منطقة؛ فالفلكلور وفق طبيعته يتأثر بالثقافة الشعبية كونه لا يقتصر على نوع واحد، بل العديد منها، وجميعها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بثقافة المنطقة كونها نابعة منه.

ويعود أصل الفلكلور المصري إلى العصر الفرعوني القديم، وهو ما تم توثيقه من خلال نقوش المعابد، التي تدل على عظمة المصريين وإبداعهم، وهذا التاريخ الثقافي والتراثي المصري، حظي باهتمام كبير من الهيئة العامة لقصور الثقافة بالفلكلور الشعبي، والتراث المصري بشكل عام، وذلك من خلال تواجد العديد من فرق الفنون الشعبية في مناطق مختلفة توثق وتعمل بهذا الإرث، بالإضافة إلى الموسيقى العربية، وإقامة الفعاليات والأنشطة ذات الطابع الشعبي والفلكلوري، التي تعكس الهوية المصرية.

- بعض أنواع الفلكلور المصري

تتنوع أشكال الفلكلور، وجميعها تُعبّر عن هويته، وتختلف باختلاف الشعوب ونظرتهم لموروثهم الشعبي، وطريقة الحفاظ عليه وتأديته بالشكل الأمثل، ومن أشكال الفلكلور المصري:

• الأغاني الشعبية

تعتبر الأغاني الشعبية لسان الشعب، ويعتبر الفلكلور محرك صناعة الفنون عامّة والأغاني خاصة، مهما تغيّرت أشكال الموسيقى، أبرز من قدم أغاني مبنية على الفلكلور المصري هو الشيخ سيد درويش، مثل «سالمة يا سلامة» و«يا عزيز عيني»، وهي كلمات كانت فلكلورية الأصل.

وكان للأغاني النصيب الأكبر في إعادة تقديم الفلكلور، إمّا بإعادة غنائه كما هو، وإمّا بإعادة تلحينه وتوزيعه، وأغلب أغاني الفلكلور تكون على شكل قصة وحوار، من طرف واحد والطرف الآخر تخ. الرقص الشعبي

ابتدعت الشعوب فنون الرقص الشعبي بأشكاله وألوانه المختلفة ومن أشهر الرقصات التراثية المصرية: البمبوطية، التحطيب، التنورة، الحجال، التربة، الأراجيد وغيرها، ويُعد الرقص أحد أشكال الفنون الشعبية، وهو موروث شعبي أصيل، والمناطق المصرية المشتهرة به عديدة منها؛ الصعيد، النوبة، الاسكندرية، مناطق الصحراء الشرقية والغربية، وغيرهم، أمّا أشكال الرقص فتختلف باختلاف المنطقة، منها ما هو بدوي، ومنها ما هو فلاحي، وغيرها من الرقصات.

• الملابس

يُعد زي المرأة المصرية جزء من تراث البلد القاطنة به، ويعكس تاريخه وثقافته، وتختلف الملابس الفلكلورية من منطقة لمنطقة أخرى، سواء في شكل الزي، لونه، خامته، أو اسمه، ومنها ما هو مزدهر ومنتشر، ومنها ما هو مندثر؛ كالملاية، اللف، اليشمك، الطربوش والبيشة.

وغيرها الكثير من الموروث الفلكلوري المصري العريق، الذي له قيمة حضارية وإنسانية لا تندثر، فهو عنصر طبيعي وضرورة ملحة ضمن أي مجموعة اجتماعية، ووهوية شعوب. يُلي، لكنّها شكّلت مشاعر وأحداث واقعية بعيداً عن الفلسفة.

الفصل الثاني
الفلكلور الايراني

الفلكلور نشأته وتعريفه



هو عبارة عن قصص وفنون، حكايات وأساطير، عادات وتقاليد، تنحصر بمجموعةٍ سكانية في بلدٍ ما، ويعود أصل كلمة "فلكلور" إلى اللغة الألمانية، ومعناها عربياً "علم الشعوب" ويقابلها أيضاً "التراث"، المأخوذة من الإرث: أي الذي يرثه الأبناء عن الأسلاف، وقد يكون هذا الإرث تاريخي، ثقافي، أو اجتماعي، وتُصاغ هذه المعارف على شكل روايات شفوية غالباً ينقلها الأجداد للأبناء والأحفاد، أو يتم تدريسها في المدارس، وقد يضيف كل جيل أشياءً أو يحذف أخرى لتتوافق هذه العادات الفلكلورية في النهاية مع واقع الحياة الحالية، وهذا الإبداع الذي ينتقل من جيل لآخر ليس من صنع فرد واحد بل نتاج الجماعة الإنسانية ككل في مجتمع ما.

ظهر مصطلح الفلكلور لأول مرة؛ عام 1846م، استخدمه لأول مرة عالم الأثرية الإنجليزي سيرجون وليام تومز حيث كان مستكماً ومحددًا به الجهود العلمية والقومية التي سبقته في إنجلترا وألمانيا وفنلندا وغيرها من بلدان أوروبا، وقد شاع مصطلح فلكلور بعد ذلك بمعنى حكمة الشعب ومأثوراته، وذلك كمصطلح يدل على موضوعات الإبداع الشعبي حتى تطورت وتقدمت مناهج علم الفلكلور واتسع مجال بحثه ليشمل مختلف أوجه النشاط الخلاق للإنسان في بيئته وارتباطه بالثقافة الإنسانية ككل.

https://www.youtube.com/watch?v=nE1SS_LhGNY

اما عن الفلكلور الايراني فنجد ه علي النحو التالي :

الفولكلور الإيراني أو التراث الشعبي الإيراني (بالفارسية: فرهنگ عامه ایران) يشمل التقاليد الشعبية التي تطورت تدريجيًا في إيران. كما وتنبع الثقافة الشعبية الإيرانية من التقاليد والعادات والمعتقدات المتوارثة التي لها امتداد عميق في التاريخ. من بين العناصر المختلفة للثقافة الشعبية، كان للتشيم (فيتيشية) وجود واسع النطاق في الحياة الشعبية. يشمل هذا العنصر الأحجار والنباتات والحيوانات والتعاويد والأدعية التي لها قوى سحرية غير عادية وأصبحت مهمة كأشياء عملية ومثمرة في حياة الناس اليومية.

أَعَاجِيبُ شَفْوِيَّة

الحكايات الشعبية

تحظى رواية القصص بمكانة وحضور مهم في الثقافة الإيرانية. حيث في إيران الكلاسيكية، أدى الشعراء المنشدّون أو المغنون عروضهم لجمهورهم في المحافل الملكية وفي المسارح العامة. خلال الفترة البارثية، كان يُطلق على هؤلاء الشعراء المُغنين اسم غوسان وخلال الفترة الساسانية، أطلق عليهم اسم هونياجار في اللغة الفارسية الوسطى. وعمل رواة القصص وقراء الشعر أيضًا في المقاهي خلال الفترة الصفوية.

فيما يلي عدد من الحكايات الشعبية التي عرفها شعب إيران.

حكاية كادو قلقيزان (بالفارسية: كدوى قلقله زن) وتعني "القرع المُتدحرج". ملخص الحكاية أنّ عجوزًا سافرت لزيارة ابنتها وصهرها وصادفت حيوانات برية على الطريق والتي تنوي تمزيقها. لكنها أفنعتهم بالانتظار حتى تسمن قليلا في بيت ابنتها ومن ثم يمكنهم افتراسها حين تعود. قبلت الحيوانات، ولكنّ العجوز اختبأت في قرع العسل أو يقطينة كبيرة دُحرجت وهكذا نجت العجوز من مصيرها المشؤوم فوصلت إلى المنزل بسلام.

حكاية جيبُ القمر (بالفارسية: ماه پيشونى) تدور أحداث الحكاية حول فتاة يتيمة الأم كانت تُؤذى من قبل زوجة وابنة أبيها. وذات يوم هبت ريح عاتية أطارت قطن الفتاة حتى وقع القطن في بئرٍ. وحين نزلت الفتاة في البئر وجدت شيطانًا بشعا وقدزًا في الأسفل. فسألها الشيطان عن سبب دخولها فردت الفتاة بشكل مهذب جدًا بأن قطنها وقع هنا ما جعل الشيطان يقدر ردها المُهذب. وبسبب تهذبا معه قال لها انظري في رأسي، فنظرت، وقال لها ماذا ترين؟ فكرت بالرد فقالت إنّ رأسك نظيف! أحب الشيطان ذكاء الفتاة وقال لها اذهبي عند النافورة هناك ماء

أسود لا تغسلي وجهك به وماء أحمر لا تدعيه يلمس وجهك، وماء أبيض اغسلي وجهك به. ففعلت الفتاة فظهر على جبينها قمر وزاد جمالها الضعف... الخ حكاية برتقال وبرغموت (بالفارسية: نارنج و ترنج).

برد المرأة العجوز (بالفارسية: سرماى پيرزن)، وفقاً لهذه الأعجوبة، ذهبت امرأة عجوز إلى موسى في شهر مارس لأن قطيعها لم يتزاوج وطلبت منه تمديد الأيام الباردة حتى يتمكن قطيعها من التزاوج. وفي التراث العربي تسمى هذه الحكاية الخرافية "برد العجوز". شنغول ومنغول (بالفارسية: شنغول و منگول) تتناص هذه الحكاية مع حكاية الذئب والمعزات السبعة الصغيرة، وحكاية الخنازير الثلاث الصغيرة، وحكاية ذات الرداء الأحمر. العمدة الصرصار (بالفارسية: خاله سوسكه) تحث على الكرم ومساعدة الآخرين وحقوق المرأة.¹

وفي تعريف ادق للفولكلور الايراني نجده :

"الفولكلور الإيراني أو التراث الشعبي الإيراني يشمل التقاليد الشعبية التي تطورت تدريجيًا في إيران. كما وتنبع الثقافة الشعبية الإيرانية من التقاليد والعادات والمعتقدات المتوارثة التي لها امتداد عميق في التاريخ. من بين العناصر المختلفة للثقافة الشعبية، كان للتشيم وجود واسع النطاق في الحياة الشعبية. يشمل هذا العنصر الأحجار والنباتات والحيوانات والتعاويد والأدعية التي لها قوى سحرية غير عادية وأصبحت مهمة كأشياء عملية ومثمرة في حياة الناس اليومية.

وفيما يلي نماذج من الفن الشعبي الايراني فيما يخص الادب والموروث القولي لدي الايرانيين الذي امتزح مع التراث الشعبي العربي :

¹ https://ar.wikipedia.org/wiki/فولكلور_إيراني

1 - توظيف سياسي: دلالات قصص الحيوانات الإيرانية في الأمثال والحكم الفارسية

لعب الحيوان في حياة الإنسان منذ بدء التاريخ أدواراً مهمة ومتعددة، وكان من الطبيعي أن يرتبط الإنسان بالحيوان بحكم حتمية التعايش على هذه الأرض. ولقد اتخذ ذلك الارتباط شكلاً رُوحياً تمثل في اعتقاد الإنسان بالحلول والتناسخ في أجساد الحيوانات، وشكلاً آخر مادياً قائماً على أساس تبادل المنفعة بين الإنسان والحيوان، وإذا كانت الكفة في الشكل الثاني تميل لصالح الإنسان، فإن الكفة في الشكل الأول قد مالت لصالح الحيوان حتى وصل الأمر أحياناً إلى حد تقديسه وعبادته.

وفي إيران لعبت الحيوانات الأسطورية والحقيقية أدواراً رئيسية في التوظيف السياسي على مر العصور، ولم يتوقف ذلك على شكل النظام شاهنشاهيا أو قومياً أو دينياً، واستخدمت كل الأنظمة المتعاقبة القصص المتواترة عن الحيوانات في الأدب الشعبي الفارسي لتحقيق أهداف سياسية.

وقد استخدمت الأنظمة الإيرانية المتعاقبة الحيوانات الفارسية للإسقاطات السياسية، ومنها من ربطها بعظمة الشعب، أو قوة النظام، لذلك وصف النظام الشاهنشاهي الشعب الإيراني بأنه مثل طائر الفينيق الأسطوري، وأسقط النظام الحالي اسم طائر "سيمرغ" على أحد أحدث الصواريخ الباليستية.

يحظى الحيوان بمكانة خاصة في الأدب الشعبي الإيراني بوجه عام الأمثال والحكم الفارسية بوجه خاص، ولا تقتصر هذه المكانة على الأدب الشعبي فحسب، بل تمتد أيضاً إلى الأدب الفصيح.

ارتبط الأدب الفارسي منذ نشأته شأنه شأن أغلب الآداب في العالم بالحيوان، فألبسه حيناً ثوب الأسطورة والقوى الخارقة وأوصله إلى مرتبة القداسة، وألبسه حيناً آخر ثوب الحكمة والموعظة وأوصله إلى مرتبة المرشد والمعلم.

قام عدد كبير من الشعراء والكتاب الإيرانيين بتدوين العديد من المؤلفات والمنظومات التي

كان أبطالها الحيوانات، فأضفى بعضهم على هذه الحيوانات منحى أسطوريا مثلما فعل "الفردوسي" في شاهنامته.

أضفى بعض الشعراء والكتاب الفرس على الحيوانات صفة القداسة واستعانوا بها لإيضاح أفكارهم الروحية والعرفانية، مثلما فعل "فريد الدين العطار" في منظومته "منطق الطير". استعان عدد كبير من الكتاب والمؤلفين الإيرانيين بالحيوانات لأهداف تربوية وتعليمية، فجعلوا منها رمزاً للحكمة والعقل والفتنة وحسن التصرف، يتخذ الإنسان من سيرهم وأحوالهم العبرة والموعظة، ذلك على نحو ما نجد في الأمثال والحكم الفارسية. مدخل

كان للإنسان في كل زمان ومكان صلوات ومعتقدات عديدة تربطه بالحيوان بشكل وثيق، وكانت هذه الصلوات والمعتقدات تربط بدورها بين الحيوان وبين القوى الغيبية الخارقة، فجعلته يصل إلى حد التبجيل والقداسة، كما ربطت هذه الصلوات والمعتقدات بين الحيوان وبين رموز العقل والمنطق، فجعلته فيلسوفاً عميق الفلسفة وحكيماً بالغ الحكمة، وداخل هذين الإطارين صُنفت أكثر قصص الحيوان في أغلب الآداب في العالم [1].

والحقيقة أن الكتب السماوية الثلاثة قد رفعت من شأن الحيوان وجعلته في منزلة مرشد الإنسان ومعلمه في كثير من الأحيان، حيث جعل الله عز وجل من قصص الحيوان سبيلاً، اتخذ منها الإنسان العظة والعبرة والحكمة وضرب الأمثال. وكان من أشهر هذه القصص: قصة نمل سليمان؛ قصة هدهد سليمان، قصة غراب قابيل، قصة كلب أصحاب الكهف، قصة حوت يونس، قصة ناقة صالح، قصة طير عيسى، قصة البعوضة، وغيرها من القصص التي علّمت الإنسان الحكمة وجعلته يتأمل ويتفكر في ملكوت الله من حوله.

وقد ارتبط الأدب الفارسي - الفصيح والعامي على حد سواء - منذ نشأته، شأنه كشأن أغلب الآداب في العالم بالحيوان، فألبسه حيناً ثوب الأسطورة والقوى الخارقة وأوصله إلى مرتبة القداسة، وألبسه حيناً آخر ثوب الحكمة والموعظة وأوصله إلى مرتبة المرشد والمعلم كما سلف القول.

فيطالعنا الأدب الفارسي القديم بالعديد من الحيوانات الأسطورية التي كانت لها منزلة عظيمة لدى الفرس، كطائر الـ"سيمرغ" الأسطوري الذي يرجع وجوده في الأدب الفارسي إلى أقدم العصور، إذ يرد ذكره في الأوستا والآثار الپهلوية، ويوصف بأنه طائر كبير الجناح وله ذيل طاوس وجسد عُقاب ورأس ومخالب أسد. وترد كلمة الـ"سيمرغ" في الأوستا على هذا النحو "مرغوسئن"، ويعنى الجزء الأول من الكلمة "طائر"، أما الجزء الثانى فيُقرأ مع بعض التغيرات الطفيفة "سين" فى اللغة الپهلوية و"سى" فى اللغة الفارسية الدرية وكلاهما يعنى "ثلاثين"، وعلى هذا يعنى الاسم كاملاً "الثلاثون طائراً".

يذكر الپروفيسور Markus Mode "ماركوس موده" الأستاذ فى معهد الآثار والفن الشرقى بجامعة "مارتين لوتر" فى ألمانيا أن السيمرغ كان الشعار الرسمى للإمبراطورية الإيرانية فى العصر الساسانى، حيث وُجد مصوراً فى العديد من المواضع وعلى العديد من الأطباق والملابس والجداريات التى تعود إلى ذلك العصر [2].

وقد ورد ذكر السيمرغ بعد الإسلام فى العديد من الأعمال الحماسية والعرفانية الإيرانية، حيث استلهمت سيرته وأحواله وخصائصه فى هذه الأعمال وأضفى عليه منى أسطورياً. وكان من أشهر هذه الأعمال "شاهنامه" الفردوسى التى تروى تاريخ إيران القديم منذ النشأة حتى الفتح الإسلامى، حيث لعبت السيمرغ خلال أحداث الشاهنامه أدواراً هامة ومؤثرة [3]. فكانت مربية زال بن سام [4] ومعيينة ابنه رستم [5]. كما ورد ذكر السيمرغ فى منظومة "فريد الدين العطار" الشهيرة "منطق الطير" التى جعل العطار جميع أبطالها من الطيور. وهى منظومة رمزية صوفية تدور أحداثها حول اجتماع الطيور للبحث عن رئيس يجمع كلمتها ويوحد صفها وتتلور خلالها نظرية الشهود ووحدة الوجود [6].

ومن الطيور الأخرى التى يرد ذكرها بكثرة فى الأساطير الإيرانية القديمة طائر الـ"ققنوس"، وهو طائر وحيد وفريد من نوعه، ليس له زوج ولذلك لا ينجب. تعيش ققنوس ألف عام وحينما يوشك عمرها على الانتهاء، تجمع كومة ضخمة من القش وتجلس فوقها وتأخذ فى الصباح،

فتضرم النيران بصياحها وبضرب جناحها ومنقارها بقوة، وباحتراقها تظهر بيضة وعلى هذا النحو تعاود الميلاد من الجديد. وجدير بالذكر أن طائر الققنوس يوجد في أغلب الآداب الشرقية والغربية، ويُرجع البعض أصله إلى الحضارة المصرية القديمة [7].

ويذكر لنا التاريخ العديد من الأعمال التي دونها الأدباء الإيرانيون على ألسنة الحيوانات، أو نقلوها عن غيرهم من الأمم والشعوب، وغدت هذه الأعمال جزءاً لا يتجزأ من الأدب الشعبي الإيراني، وقد هدفت أغلب هذه الأعمال في مجملها إلى توصيل رسائل سياسية أو اجتماعية أو نقدية أو تعليمية للحكام والملوك حيناً أو لعامة الشعب حيناً آخر، وذلك لاتخاذ الموعدة والعبرة.

أولا الأمثال والحكم

يعرف "فريدريش زايبلر" Friedrich Seiler المثل الشعبي بأنه "عبارات متداولة بين الناس تتصف بالتكامل، ويغلب عليها الطابع التعليمي، وتبدو في شكل فني أكثر إتقاناً من أسلوب الحديث العادي" [8]، أما آرشر تايلور "Archer Taylor" فيرى أن المثل "جملة مثقولة محكمة البناء، تشيع في مآثورات الناس باعتبارها قولاً حكيماً، وأنه يشير عادة إلى وجهة الحدث أو يلقي حكماً على موقف ما، وهو أسلوب تعليمي ذائع بالطريقة التقليدية" [9]. وتذهب المصادر العربية إلى أن المثل هو "نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ، وحسن المعنى، ولطف التشبيه، وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم [10]، كما أنه "في كل قوم خلاصة تجاربهم، ومحصول خبرتهم، وهو ضرب من ضروب التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية" [11].

أما الحكمة فهي التعبير عن خبرات الحياة أو بعضها على الأقل مباشرة في صيغة تجريدية، فالحكماء أضفوا على المثل معنى مجرد، واستعملوا كلمات عامة، كما أن بعض الشعراء حوّلوا النثر إلى نظم ذي إيقاع، فعرفوا بأنهم شعراء الأمثال والحكم أمثال "زهير" و"صالح عبد القدوس" و"أبي العتاهية" و"المتنبى"، وغيرهم [12].

ولقد اقترن المثل بالحكمة في كثير من النصوص ، فنجد سفرأ كاملاً في التوراة يتحدث عن الأمثال والحكم يُعرف بسفر "الأمثال" [13]، فتذكر "أ. د / نبيلة إبراهيم" "أن الأقوال والحكم المأثورة تتفقان مع المثل في كونها ترجع جميعاً إلى اهتمام روى واحد، وهو تلك التجارب الفردية التي يعيشها الناس، وتتلخص في تلك الأقوال الموجزة الحكيمة" [14]، ويرى "أ. د / أحمد مرسى" "أن المثل تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبني على تجربة أو خبرة" [15].

وتبدو أهمية الأمثال والحكم في أنها وسيلة تربية لأن فيها التذكير والوعظ، والحث والزجر، لذا قيل "المثل أعون شيء على البيان" [16].

ويضم الأدب الشعبي الإيراني عدداً كبيراً من الأمثال والحكم التي رُويت عن الحيوانات أو تستمد جذور نشأتها من سير الحيوانات وأحوالهم، وفيما يلي استعرض عدداً من هذه الأمثال والحكم على سبيل المثال وليس الحصر:

برای مصلحت روزگار زير دُم خرا هم پوسه ميزند "من أجل المصلحة في هذا الزمان يقبلون مؤخرة الحمار أيضاً"، والمثل كناية عن الشخص الذي يجبر على القيام بأسخف الأفعال والأعمال من أجل مصلحته [17].

كار حضرت فيل "عمل السيد الفيل"، كناية عن عمل شديد الصعوبة ومستحيل تقريباً، ويحتاج إلى تنفيذه رجلاً قوياً [18].

گرگ دهن آوده و يوسف ندریده "فم الذئب مضج بالدماء ولم يمزق يوسف"، والمثل يضرب في الشخص الذي يتهب بلا ذنب أو بالباطل [19]. وهذا المثل هو المعادل الفارسي للمثل العربي: "براءة الذئب من دم ابن يعقوب".

مثل سگ و گربه "مثل الكلب والقطعة"، أي في نزاع وشجار دائم [20].

مثل شتر كه به نعلبندش نگاه كند "مثل الجمل الذي ينظر إلى خفه"، كناية عن الشخص الذي ينظر نظرة غضب أو دهشة وتعجب [21].

پای خریک بار به چاله می رود "تذهب قدم الحمار إلى الحفرة مرة واحدة"، يضرب هذا المثل

في الأشخاص الذين يكررون خوض التجارب نفسها أكثر من مرة[22].
 گرگ در جامه (لباس) می‌ش "الذئب في ثوب الحمل"، ويضرب المثل في الأشخاص المرئيين
 المنافقين الذين يتسم مظهرهم بالطيبة والمحبة ولكنهم يخفون في باطنهم الشر والعداء[23].
 گرگ در باران دیده "الذئب يرى في الأمطار"، كناية عن الشخص ذى الخبرة والتحرية[24].
 پای (ران) ملخ نزد سلیمان بردن "حمل فخذ جرادة إلى سليمان"، والمثل بضرب على سبيل
 إبداء الأدب والاحترام والتواضع للشخص ذى المكانة الذى تقدم له هدية[25].
 خواستم خضر را ببینم، خرس را دیدم "وددت أن أرى الخضر، فرأيت الدب"، والمثل يضرب
 حينما نرى شخصاً غير مرغوب فيه (على خلاف ما كنا نتوقع)، أو حينما نأمل لقاء رجل شهم
 فنصطدم برجل ظالم[26].
 وهناك عدد من الأمثال والحكم التى تستمد جذور نشأتها من سير الحيوانات وأحوالهم ومن
 أمثلة ذلك:

از ماست كه بر ماست "من أعمالنا سُلط علينا"، والمقصود من المثل أن عاقبة الأفعال
 تعود إلى أصحابها، فكل ما نقوله سنسمع مثله، وكل ما نقترفه بأيدينا سيعود علينا. وترجع
 جذور هذا المثل إلى مقطوعة شعرية تنسب إلى الحكيم "ناصر خسرو"، وهى على النحو التالى:
 ذات يوم حلق عُقاب من فوق صخرة إلى الفضاء، وأخذ يستعرض جناحيه وريشه طمعاً ونظر
 إلى جناحه الممشوق قائلاً: اليوم سطح الأرض تحت جناحى وحينما أحلقُ إلى القمة أرى بنظرى
 الثاقب الذرة ولو كانت فى قاع البحر لو تحركت بعوضة فوق كومة من التبن، تبدو فى نظرى
 حركة البعوضة مرأى العين... فازداد كبر ولم يخش القدر، فأنظرَ ماذا يأتى من هذا الفلك
 القاسى وفجأة.. من كمين قوس قوى، سدد نحوه سهماً من القضاء والقدر فأصاب هذا
 السهم القاتل جناح العُقاب، وأسقطه من السحاب ناحية الأرض فوق على الأرض وتلوى مثل
 السمكة، ونظر إلى ريشه من اليسار ومن اليمين وقال متعجباً: من أين رُمى هذا الذى صُنِع من
 الخشب والحديد؛ هذا الحاد السريع

فنظر إلى ناحية السهم ورآه مخترقاً ريشه، فقال: لما أبكى؛ فمن أعمالنا سُلط علينا[27]:
 میان همه پیغمبرها جرجیس را گرفتہ "من بين كل الأنبياء اختار جرجيس[28]"، ويضرب هذا
 المثل في الإنسان الذى يصيبه الضرر من الشخص أو الشئ الذى طلب الاستعانة به لتنفيذ
 مطلبه، وذلك على عكس ما كان يتوقع. وقصة هذا المثل على النحو التالى[29]:

يقال إن فأراً في غفلة منه وقع في مخالِب قط دامي، فلما وجد أن الموت وشيك، تدبر أمره حتى يجد حيلة للهروب، لعله يخلص بهذه الحيلة روحه سالمة من هذا الشرك المؤذي، فقال للقط: في الوقت نفسه الذي ستلتهمني فيه؛ أعد طعامك على طريقي الشرعية. فقال القط: وكيف يكون هذا ممكناً. فقال الفأر: قبل أن تفترسني؛ قل اسماً لأحد الأنبياء حتى يصبح سفك دمائي عليك حلال. فكشف القط المحنك، الذي أثقلته السنون والتجارب، حيلة الفأر، ورأى أنه لو قال اسم أحد الأنبياء سيفر الفأر في اللحظة التي يفتح فيها فمه لامحالة، إلا أن من المؤكد أن تلفظه باسم "جرجيس" سيمنع الفأر من الفرار علاوة على أنه سيمزقه أيضاً، وعلى هذا ضغط أسنانه وقال: "جر_جيس". ومع التلفظ بهذا الاسم، أطبق بأسنانه على جسد الفأر النحيف فجرت دمائه، ولما رأى الفأر المسكين ذلك قال مضطرباً: من سوء حظي أنه من بين كل الأنبياء حل جرجيس عليّ.

سزاي نيكي بدى است "إن الشر جزاء الإحسان"، ويضرب في الشخص الذي يقوم بعمله على أكمل وجه ولا يلقي الجزاء المنتظر، بل أنه يلقي الشر جزاء الخير، وترد خدمته بالغدر والعقاب. وقصة هذا المثل على النحو التالي[30]:

ذات يوم كان يسير راعي غنم في البادية ليحضر علفاً جيداً لغنمه، فرأى غابة مشتعلة بالنيران، وقد وقف في وسط النيران ثعبان، فقال الراعي لنفسه: من الأفضل أن أنقذ هذا الثعبان من النار. فذهب ورفع الثعبان من وسط النيران ووضع في جعبة ومضى مبتعداً، وفجأة أخرج الثعبان رأسه من الجعبة وقال للراعي: أنطق بشهادتك؛ فأنا أنوى أن ألدغك. فقال الراعي المسكين: حسن جداً؛ أهذا جزائي؟؛ تعالاً لنذهب ونسأل ثلاثة من الكائنات الأخرى؛ فلو قالوا إن جزاء الإحسان هو الشر؛ إلدغني؛ ولو قالوا عكس ذلك تخرج من الجعبة وتذهب. فقال الثعبان: حسن جداً. فسارا وسارا حتى وصلا إلى جدول ماء، فسأل الراعي الماء: هل جزاء الإحسان هو الشر؟. فقالت الماء: نعم. فسألها الراعي لماذا؟. فقالت الماء: لأنك تزرع وتشرب وتغسل يديك ووجهك مني؛ ثم تبصق فيّ. وهنا خسر الراعي المسكين السؤال الأول وانتابه اليأس. فقال الثعبان: أرايت؛ لقد خسرت السؤال الأول؛ فلنذهب لتسأل المسؤولين الآخرين.

فسار الراعی وسار حتی وصل إلى شجرة، فسألها: هل جزاء الإحسان هو الشر؟ فقالت الشجرة: نعم. فأحبط الراعی وقال: لماذا؟. فقالت الشجرة: أنك تستريح في ظلي؛ وتأكل من ثمری؛ وتطعم غنمك من ورقی؛ وفي النهاية تحطم أغصانی لتصنع عكازك. وهنا قطع الراعی الأمل في النجاة، فقال الثعبان: رأيت؛ لقد خسرت سؤالین؛ وتبقى لك سؤال واحد.

فسار الراعی وسار حتی وصل إلى ثعلب، فقال: يا شيخ ثعلب؛ فلتقل لنا؛ أترى أن جزاء الإحسان هو الشر؟. فقال الثعلب: يجب أن أعرف أصل الحكاية حتى أقول. فروى الراعی له قصة النيران التي نشبت في الغابة ومحاصرتها للثعبان، ففكر الثعلب وقال للراعی: يجب أن أرى أولاً كيف ذهب الثعبان داخل الجعبة حينما وضعته فيها؛ فلتضع الجعبة على الأرض الآن؛ وليدخل الثعبان مرة أخرى فيها؛ لأرى ذلك وأعطيكما فتواي. فدخل الثعبان إلى الجعبة، وبمجرد ما فعل ذلك، قال الثعلب للراعی: كفانا الله شره؛ أضربه بحجر لتقتله؛ إن جزاء الإحسان هو الشر؛ ولتصغ لذلك أيضاً؛ لا تأمن لثعبان مرة أخرى.

ومن اشهر الامثلة ايضا في الفلكلور الايراني ما يلي :

ضرب المثل های معروف ايراني با توضیح

۱. آب از دستش نمی چکد

این مثل در مورد افراد بسیار خسیس استفاده می شود.

۲. آب پاکی را روی دستش ریخت

یعنی ناامید کردن کسی

۳. از کوزه همان برون تراود که در اوست

گفتار و رفتار هر کس بر اساس ذات و درونیات اوست.

۴. از ماست که بر ماست

در موردی گفته می شود که شخصی از نزدیکان خود آسیب ببیند.

۵. آستین نو بخور پلو

در موردی گفته می شود که افراد نادان را در لباس کهنه تحویل نمی گیرند و نادانان ظاهر ساز

را بر صدر می نشانند.

۶. آسه برو آسه بیا که گربه ساخت نزند

- یعنی برای آن که آسیبی متوجه تو نشود، نباید جلوی چشم دیگران عرض اندام کنی.
۷. آشپز که دوتا شد، آش یا شور می‌شه یا بی‌نمک
یعنی وقتی قرار باشد دو نفر در کاری شریک شوند، حتما آن کار را خراب می‌کنند. (درست انجام ندادن وظیفه در کار گروهی)
۸. آفتابه لگن هفت دست، شام و ناهار هیچی
وقتی در جور کردن مقدمات کاری افراط کنند ولی خود کار را به درستی انجام ندهند.
۹. اگر دعای بچه‌ها اثر داشت، یک معلم زنده نمی‌ماند.
این ضرب المثل را وقتی به کار می‌برند که کسی درباره تأثیر دعای فرزندان چیزی بگوید.
۱۰. آن را که حساب پاک است، از محاسبه چه باک است؟
یعنی کسی که به دیگران خیانتی نکرده است، با این که بخواهند به اعمال او رسیدگی کنند، مشکلی ندارد.
۱۱. اون وقت که جیک جیک مستونت بود، یاد زمستونت نبود؟
یعنی آن موقع که باید خودت را برای روزهای سخت آماده بکنی، به بی‌خیالی و خوش‌گذرانی مشغول بودی.
۱۲. به قاطر گفتند: بابات کیه؟ گفت: آقا داییم اسبه.
در مورد اشخاصی گفته می‌شود که می‌خواهند با پارتی بازی و به واسطه اقوام خود به جایی برسند.
۱۳. چاه کن همیشه ته چاه است
یعنی کسی که توطئه می‌کند تا دیگران را به دردسر بیندازد، خودش دچار دردسر و گرفتاری می‌شود.
۱۴. چه خوشه میوه فروشی، کس نخره خودت بنوشی.
این مثل را درباره خوراکی‌های فروشان به طنز و طعنه به کار می‌برند.
۱۵. خدا به آدم گدا، نه عزا بده و نه عروسی
یعنی هر چیزی آدم فقیر را دچار زحمت می‌کند.
۱۶. خر را که به عروسی می‌برند برای خوشی نیست، برای آبکشی است.
در موردی گفته می‌شود که فردی زحمتکش را به جشنی دعوت می‌کنند ظاهراً او مهمان است

ولی در اصل او را برای خدمت کردن دعوت کرده‌اند.

۱۷. خودشو نمی‌تونه نگه داره چه طور منو نگه می‌داره؟

داستان این ضرب المثل به این صورت است که بر سفره کریم خان زند، لرزانک (چیزی شبیه به ژله) گذاشته بودند. یکی از نزدیکان گفت: میل بفرمایید. خیلی قوت دارد. کریم خان گفت: این که می‌لرزد. چیزی که خودش را نمی‌تواند نگه دارد، چه طور مرا نگه می‌دارد؟

۱۸. در دروازه را می‌توان بست؛ ولی دهان مردم را نمی‌توان بست.

این ضرب المثل درباره حرف مردم است که هیچ‌گاه تمام نمی‌شود.

۱۹. دو قورت و نیمش باقیه.

داستان این مثل از این قرار است که روزی حضرت سلیمان تمام حیوانات و پرندگان را به قصر خود دعوت کرد. سپس سفره‌ای پهن کرد و انواع غذاها به مقدار بسیار بر سفره نهاد. پیش از همه نهنگی سر از آب بیرون کرد و از سلیمان غذا خواست. به امر سلیمان لقمه‌ای در دهانش افکندند، بلعید و باز از سلیمان غذا خواست تا آن که تمام غذا را در دهانش ریختند و او بلعید ولی باز طالب غذا بود. سلیمان از خوراک آن حیوان تعجب کرد و از او پرسید: خوراک تو در هر روز چه قدر است. نهنگ گفت: روزی «سه قورت» و تمام این غذاها که به من دادید نیم قورت بود و هنوز دو قورت و نیمم باقیست.

۲۰. سوزن همه را می‌پوشاند؛ اما خودش لخت است.

این مثل درباره انسان‌های بخشنده‌ای به کار می‌رود که به فکر دیگران هستند و اغلب از خودشان غافل می‌مانند.

—

ثانيا الحكاية الشعبية :

الحكاية الشعبية عمل أدبي يتم نقلها من جيل إلى جيل شفهيًا وبذلك فإنه يتغير نتيجة هذا التناقل وهذا سبب تغير الحكاية من جيل إلى آخر، كنتيجة طبيعية لهذا التناقل الشفوي الدائم.

والحكاية الشعبية، كما يعرفها الباحث (أحمد رشدي صالح)، هي: "فنُّ القول التلقائي العريق، المتداول بالفعل، المتوارث جيلاً بعد جيل، المرتبط بالعادات والتقاليد. والحكاية هي العمود الفقري في التراث الشعبي، وهي التي نطلق عليها مجازاً الأدب الشعبي". كما يُعرفها (د. هادي نعمان الهيتي)، بقوله: "نوعٌ قصصي ليس له مؤلف؛ لأنه حاصل ضرب عدد كبير من ألوان السرد القصصي الشفهي، الذي يضي عليه.

الحكاية نص شبه ثابت، أي أن هناك قسم ثابت وآخر متحول يتغير بحسب ظروف الراوي أو العصر الذي يعيش فيه، قد تكون الأحداث الملقاة واقعية أو خيالية بشكل نثري أو شعري، لجذب انتباه المستمعين أو القارئ، لا يعرف عادة مؤلف نص الحكاية، وتستند الحكاية لوقائع قد حدثت بالفعل واكتسبت نوعاً من البطولة.

2-3 سمات الحكاية

- إلقاء أحداث قد تكون واقعية أو خيالية وتكون نثرًا أو شعرًا يراعى فيها جذب اهتمام المستمعين والقارئ.
- الحكاية الشعبية: هي نص لا نعرف مؤلفه، ويتم إيصاله شفويًا.
- الحكاية الشعبية: تستند لوقائع حدثت بالفعل واكتسبت نوعاً من البطولة أو تكون خيالية.

معناه في اللغة

ما يحكى المقرن يقص واقع أو خيال وينتقل عبر الاجيال أي من جيل إلى جيل.

معناه إصطلاحاً

هو إبداع فردي لراوٍ لا نعرفه، ولا نستطيع تحديد هويته، لكنها تصبح توتر الروايات اعتماداً على الذاكرة عمل كل من اشتركوا في النقل أو الرواية، وهكذا يحول الإبداع

الفردی إلى أدب جماعي يؤثر فيه الشعب القول على القائل.

3-3 نموذج تطبیقی لحکایة شعبية فارسیة:

دختر پادشاه:

در زمان قدیم پادشاهی بود که هفت پسر داشت و از دختر بدش می آمد. زنش حامله بود و پادشاه قصد سفر داشت. مسافرت‌های قدیم هم خیلی طول می کشید. پادشاه پسرانش را صدا زد و گفت: «من به سفر می روم اگر مادرتان پسر زایید تاج مرا سر او بگذارید و در کالسکه‌ی زرین بنشانیدش و روزی که از سفر برگشتم به پیشواز من بیاوریدش، اما اگر دختر بود بکشیدش و خورش را در شیشه‌ای بریزید و موقع بازگشت من بالای دروازه آویزان کنید تا من آن را سر بکشم.»

چند ماهی از سفر پادشاه گذشت. زن پادشاه یک دختر زایید. پسرها بنا به دستور پادشاه آمدند تا خواهرشان را ببرند تا بکشند. اما هر کدام که می آمدند دخترک لبخند می زد و آن‌ها هم دلشان نمی آمد او را بکشند. برادرها سردابی در زیر زمین کردند و خواهرشان را با دایه به سرداب فرستادند. آنوقت کبوتری را کشتند و خورش را در شیشه ریختند و بالای دروازه آویزان کردند. شاه هم از سفر آمد و شیشه‌ی خون را سر کشید. هفت سال از این ماجرا گذشت. دخترک بزرگ شده بود. روزی اشعه‌ی خورشید از سوراخی به سرداب تابیده بود. دخترک فکر کرد که یک سکه‌ای روی زمین افتاده. دست دراز کرد که آن را بردارد ولی نتوانست. از دایه‌اش پرسید دایه گفت: «دخترم ما بیرون از این سرداب آفتابی داریم، مهتابی داریم، سایه ای داریم» خلاصه برای او از دنیای خارج حرف زد.

دخترک پس از شنیدن حرف‌های دایه اش گفت: «من می‌خواهم دنیای خارج و آفتاب و مهتاب را ببینم» دایه گفت: «دخترم! تو باید صبر کنی تا برادرهایت بیایند برایت کالسکه‌ی زرین و کفش طلا بیاورند و تو را به گردش ببرند» دخترک قبول کرد. برادرها آمدند و کفش طلا و کالسکه‌ی زرین آوردند و دخترک را به گردش بردند. وقتی در باغ مشغول گردش بودند یک مرتبه پادشاه از دور نمایان شد و برادرها از

ترس شان دخترک را بغل کردند و بردند توی سرداب.

پادشاه که از دور شاهد این قضیه بود فهمید که آن‌ها چیزی را از او پنهان می‌کنند. آن وقت همه‌شان را احضار کرد و گفت: «اگر راستش را نگویند که چه چیزی را از من پنهان کردید همه‌تان را می‌دهم دست جلاد. اما اگر راست بگویید از سر تقصیرتان می‌گذرم» برادرها شروع کردند زیر لب چیزی گفتن و من من کردن. ولی زن پادشاه که طاقت شکنجه و درد و رنج را نداشت حقیقت را مو به مو تعریف کرد.

پادشاه غضبناک شد و گفت: «جلاد فوری زن و دختر و پسرهای من را ببر به بیابان و ولشان کن تا از گرسنگی بمیرند و طعمه‌ی گرگان شوند» جلاد هم فوری دستور شاه را اطاعت کرد. مدت‌ها گذشت. شاه از این موضوع خیلی رنج می‌برد و از کار خود پشیمان بود.

روزی برای شکار به بیابان رفت. یک مرتبه چشمش به یک گل بزرگ افتاد که در میان هشت گل دیگر بود. خواست گل را بچیند که یک دفعه این صدا به گوشش رسید که می‌گفت: «بابا که مرا اخراج کرد به نیمه نان محتاج کرد. گل ندهی گل ندهی» پادشاه متحیر شد و خواست دوباره آن را بچیند ولی باز هم شنید که گل می‌خواند: «بابا که مرا اخراج کرد به نیمه نان محتاج کرد» پادشاه فهمید که این گل بزرگ زنش و گل‌های دیگر بچه‌هایش هستند که به شکل گل درآمدند. خیلی گریه زاری کرد ولی فایده‌ای نداشت. آن وقت به خاک افتاد و خدا را سجده کرد و از خدا طب بخشایش کرد و به قدرت پروردگار یک مرتبه گل‌ها به شکل زن و بچه‌اش درآمدند و دورش حلقه زدند. پادشاه خیلی خوشحال شد و همه با هم به سمت قصر پادشاهی حرکت کردند.

ثالثا المسرح الشعبي الإيراني

يعود المسرح الفارسي (فارسي: تئاتر در ایران) إلى العصور القديمة. يمكن تتبع الابتداء الأول للمسرح وظاهرة التمثيل في المسارح الاحتفالية لتمجيد الأبطال والأساطير الوطنيين ولإذلال العدو ، كما في كلاسيكيات "Soug Sivash" و "Mogh Koshi" (ميغاخوني). تم بحث المسرح والرقص الفارسي القديم بشكل كبير من قبل المؤرخ اليوناني هيرودوت من هاليكارناسوس ، الذي عاش خلال الحكم الفارسي في اليونان. يصف في عمله الكتاب التاسع (كاليوب) تاريخ الإمبراطوريات الآسيوية وكذلك الحروب الفارسية حتى عام 478 قبل الميلاد.

2-6 المسرح الفارسي التاريخي

هذه بعض الفنون المسرحية الدرامية التي انتشرت في إيران في القرن السابع الميلادي ، قبل ظهور السينما بوقت طويل. تتضمن بعض الأمثلة ما يلي:

النقالي (سرد القصص)

تعزية (مسرحيات شهيدية شيعية)

خيمة شاب بازي (مسرح عرائس)

سياه بازي (أعمال كوميدية عن السياسة)

Ru Howzi (أعمال كوميدية عن الحياة المنزلية)

بارديه داري (سرد القصص على الشاشة)

Pardeh-khaani (غناء متنقل ، رواية القصص تلا ستارة)

Naghali (رواية القصص)

غفالي (مينستريلسي)

شاهنامه خاني (غناء حكي أداء حكاية شاهنامه)

روضه خاني (عزاء)

ساي بازي (مسرحيات الظل)

Mirnouroozi (مسرحية هزلية أثناء نوروز)

Kachalak bazi أو Pahlavan Kachal (مسرحية هزلية مع شخصية تشبه المهرج أصلع)

Baghali Bazi (مسرحية هزلية تحدث في محل بقالة)

النقالي

النقالي هو أحد أقدم أشكال المسرح الفارسي التقليدي. النقال هو المؤدي ويروي قصصًاثرية غالبًا ما تكون مصحوبة بالموسيقى والرقص ولفائف زخرفية مرسومة. يمكن لكل من الرجال والنساء أن يكونوا فناني نقالي ويمكنهم الأداء مع جماهير مختلطة ، وهو أمر غير معتاد في إيران. غالبًا ما يرتدي المؤدي أزياء بسيطة وقطعة واحدة من زي تاريخي ولكن مرتبط به ، مثل قطعة درع قديمة. كان هذا الفن يُقدم سابقًا في المقاهي والمنازل الخاصة والأماكن التاريخية مثل الخانات القديمة. أدى انخفاض شعبية المقاهي في إيران ، مع ظهور أشكال جديدة من الترفيه ، إلى تراجع الاهتمام بأداء النقالي. تسبب شيخوخة فناني الأداء ، (الذين يطلق عليهم المرشدات) وانخفاض الشعبية بين الأجيال الشابة ، في انخفاض حاد في عدد النقلات المهرة ، مما يهدد بقاء هذا الفن الدرامي. أدرج Naqqālī في عام 2011 إلى اليونسكو الصورة القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية الذي يحتاج إلى صون عاجل. هناك تقاليد إيرانية أخرى مشابهة لرواية القصص والأداء تشمل نغالي ، بارديه داري ، بارديه خاني ، غفالي (منشط)، شاهنامه خاني ، تعزية.

تعزية

تعزية ، المعروفة أيضًا باسم التازية ، هي شكل من أشكال المسرح الفارسي الديني التقليدي ، حيث تُنقل الدراما من خلال الموسيقى والسرد والنثر والغناء. يشار إليه أحيانًا باسم "مسرح العزاء" المستوحى من حدث تاريخي وديني مثل مسرحيات الشهداء الشيعية. تعزية تعود إلى ما قبل العصر الإسلامي. الموضوع المشترك هو مأساة سيافاش الملحمية في شاهنامه فردوسي. في التقاليد الفارسية ، تستلهم تعزية وبرد خاني الأحداث التاريخية والدينية ، وترمز إلى الروح الملحمية والمقاومة. الموضوع المشترك هو حكايات البطل عن الحب والتضحية ومقاومة الشر. تعزية تشبه الأوبرا الأوروبية في كثير من النواحي.

خيمة شاب بازي

Kheimeh-شاب-بازي هو الفارسي التقليدي دمية الدمى التي تتم في خيمة تشامبيريد الصغيرة. الخيمة مفتوحة من جانب واحد فقط وهناك شخصان يشاركان في العرض: عازف موسيقى وشخص يروي القصة (يسمى المرشد). الحوار بين المرشد والدمى. إن طريقة الأداء وشخصياته والتقنيات المستخدمة في كتابة عرض الدمى تجعله فريدًا ويميزه عن الأنواع

الأخرى من فن الدمى. ظهر شاه سليم بازي ، وهو نوع جديد من الدمى الإيرانية ، خلال عصر القاجار. لا يزال فن العرائس شائعًا جدًا في إيران المعاصرة.

سياه بازي

سياه-بازي، المعروف أيضا باسم العين اسود-بازي هو نوع من الفن الشعبي أداء الإيراني الذي يتميز المكياج ، مؤذ وصريح المهرج الذي لا الارتجال إلى الضحك ضجة. يُترجم مصطلح Siah-Bazi حرفيًا إلى "اللعب باللون الأسود" وهو رسم تخطيطي يظهر فيه رجلان يرتديان عمائم حمراء ، أحدهما له طلاء أسود على الوجه وينخرطان في مبارزة لفظية غالبًا ما تكون بارعة وذات طبيعة سياسية وروح الدعابة. تأخذ الشخصية ذات الوجه الأسود دور المهرج وتحاول إهانة السيد. ظاهريًا ، يبدو أن السيد شخص محترم ولكن تحته غير أخلاقي ولا يجب احترامه. يتم تصوير شخصية الوجه الأسود على أنها مستضعف كرنفالي للطبقة العاملة ويمكن للجماهير التعاطف مع نضالهم من خلال الدعابة. تمت مقارنة Siah- Bazi بمسرح المنشد الأمريكي ولديها جدل مماثل.

يتمتع كل من Siah-Bazi و Ru Howzi بشخصية مهرج سوداء وتنطوي على نكات بذيئة ، لكن Ru Howzi هو مسرح اجتماعي يسخر من الحياة المنزلية وغالبًا ما يتم تقديمه في مساكن إيرانية خاصة على خشبة المسرح فوق بركة من المياه التي توجد غالبًا في المنزل الأفنية. يتم أداء Siah-Bazi في المزيد من الأماكن العامة مثل المسارح أو المقاهي بسبب الموضوع السياسي. و الثورة الإيرانية أثرت على لهجة وأداء سياه-بازي، وأنهم تحرير بعيدا المراجع الجنسي والرقص والموسيقى. تستمر العروض فقط بسبب قبول معايير الثورة الإيرانية الإسلامية.

رابعاً مراسم العرس في الفلكلور الشعبي :



مراسم عروسی ایرانی از آیین های مذهبی باستانی زرتشتیان گرفته شده و میتواند در مناطق مختلف ایران متفاوت باشد. عروسی به طور سنتی از دو مرحله تشکیل می شود: مراسم عقد و جشن عروسی.

در اینجا با آداب و رسوم سنتی عروسی ایرانی از هدایا و طلا گرفته تا ظرافت ها آشنا میشوید:

بله برون

در این مراسم بزرگان خانواده های عروس و داماد دور هم جمع می شوند و بحث های دوستانه ای دارند. گفتگوهای آخر مرتبط به عروسی و شرایط ازدواج است.

در این مراسم داماد هدایایی را برای عروس می آورد که در بیشتر شهرهای ایران، یک کیسه پارچه ای، انگشتر و گاهی اوقات یک تکه قند از طرف داماد به عروس داده می شود.

جشن حنابندان

جشن حنابندان یک نوع مهمانی است که در واقع یک مراسم وداع با عروس میباشد و شب قبل از مراسم عروسی برگزار می شود. در این مراسم زنان جوان عروس را به حمام میبرند و

او را جلوه میدهند.

در پایان، آنها همچنین حنا را روی دستهای داماد و عروس میگذارند. در صورت علاقه به حنابندان، به مهمانان نیز توصیه می شود از این حنا برای تزئین نمودن دستان خود استفاده کنند.

مهریه

در قرن بیست و یکم، بیشتر زوج های ایران تصمیم میگیرند که به تنهایی ازدواج کنند. برای احترام به نسل بزرگتر، داماد اغلب از پدر عروس میخواهد که دست عروس را در دست او قرار دهد. برای نشان دادن اهمیت اتحاد و مسئولیت، داماد باید هدیه ای به عروس بدهد که این هدیه که «مهریه» نامیده می شود که نشانگر حمایت مالی است. خانواده عروس از داماد درخواست مهریه میکنند که میتواند هر چیزی از ملک تا پول باشد و معمولاً در صورت طلاق به عروس داده می شود. در ایران امروزیان عمل معمولاً نمادین تر است و مهریه از سکه های طلا گرفته تا کتاب قرآن میتواند در نظر گرفته شود. مهریه در مراسم عقد توسط عاقد عنوان میگردد. در این مراسم عروس، داماد و خانواده های آنها قرارداد رسی ازدواج را امضا میکنند.

مراسم عقد - نامزدی

مراسم عروسی در ایران به طرز شگفت انگیزی برگزار می گردد. در برخی از شهرها، خطبه خوانده می شود، پس از آنکه دختر جواب بله به معشوقه یا خواستگار خود داد و تا زمانیکه به خانه خودشان بروند نامزد هستند. سپس همه خویشاوندان و دوستانشان را به جشن عقد و عروسی دعوت میکنند.

سفره ی عقد

پارچه مخصوصی میباشد که به سمت شرق در طبقه در جهت نور خورشید قرار دارد. این زوج در بالای سفره نشسته اند که اغلب موارد زیر را شامل می شود:
سکه های طلا، نمادی از ثروت و موفقیت است.
تخم مرغ یا آجیل که نشان دهنده باروری است.
عسل یا شکر دانه ای برای شیرینی زندگی.
دو شمعدان و آینه ای که نمایانگر نور و آتش است، بخشی از سنت زرتشتیان است که نماد ازدواج و آینده زوج است.
اسپند نماد دور ماندن از چشم بد.
نان سنگک، نوعی نان ایرانی، نماد برکت در زندگی.

در این مراسم، اعضای خانواده عروس و داماد روسری یا شالی را بر سر عروس و داماد میگیرند. از داماد یکبار سؤال می شود که آیا او با عروس ازدواج خواهد کرد، در حالیکه از عروس قبل از پاسخ، سه بار سؤال می شود. این سنت نمادی از تلاش مرد برای رسیدن به زن میباشد.

عروسی

پذیرایی عروسی از عقد پیروی میکند و میتواند سه تا هفت روز ادامه داشته باشد، بابرگزاری مهمانی ها و جشن ها در بین خانواده و دوستان. این جشن میتواند در هر زمان و از همان روز مراسم تا یک سال بعد انجام شود. اگرچه خانواده داماد به طور سنتی مبلغی را برای پذیرایی عروسی پرداخت میکردند، زوج های مدرن غالباً هزینه های جشن عروسی را باهم میپردازند.

مشابه جشن های عروسی غربی، عروسی های امروزه ایرانی میتوانند در خانه، رستوران یا یک سالن پذیرایی برگزار شوند و شامل شام، کیک، موسیقی و رقص و همچنین آداب و رسوم خاص ایرانی میشوند. این وعده غذایی به طور سنتی به سبک بوفه است و میتواند غذاهای بسیاری از جمله جواهر پلو، ظرفی از برنج، پسته، پوست پرتقال، بادام و انواع توت ها را شامل شود. رنگهای داخل ظرف به معنی جواهرات است. نام ظرف به معنی «برنج با جواهرات» است.

پاگشا

این مراسم بلافاصله روز بعد از مراسم عروسی برگزار می شود. اعضای خانواده درجه یک عروس و داماد معمولاً در این مراسم شرکت میکنند و میهمانان هدایای خود را به آنها میدهند.

ماه غسل

مراسمی است که زوج جوان با هم سفر میکنند. هدف از ماه غسل این است که عروس و داماد را به حال و هوای خود عادت دهند و بهتر یکدیگر را بشناسند. نام ماه غسل از یک افسانه قدیمی گرفته شده است. حدود چهار هزار سال پیش در بابل پدران عروس یک نوشیدنی برای دامادان خود آماده می کردند که از غسل ساخته می شد. بنابراین ماه اول ازدواج ماه غسل نامیده می شود.¹

¹ حفلات الزفاف الإيرانية مستمدة من الطقوس الدينية الزرادشتية القديمة ويمكن أن تكون مختلفة في أجزاء مختلفة من إيران. يتكون الزفاف تقليدياً من مرحلتين: حفل الزفاف واحتفال الزفاف.

هنا سوف نتعرف على عادات الزفاف الإيرانية التقليدية من الهدايا والذهب إلى الأطباق الشهية:

بله برون

في هذا الحفل ، يجتمع شيوخ عائلات العروس والعريس معاً لإجراء مناقشات ودية. المحادثات الاخيرة حول الزفاف وشروط الزواج.

في هذا الحفل ، يقدم العريس هدايا للعروس ، والتي في معظم مدن إيران ، يتم تقديم حقيبة من القماش وخاتم وأحياناً قطعة من السكر للعروس من قبل العريس.

احتفال حنبدان

احتفال الهانبدان هونوع من الحفلات التي هي في الواقع حفل وداع مع العروس ويقام في الليلة السابقة لحفل الزفاف. في هذا الحفل ، تأخذ الشابات العروس إلى الحمام وتجعلها تبدو جميلة.

وفي النهاية يضعون الحناء على يدي العروس والعريس. إذا كنت مهتمًا بالحناباندان ، يُنصح الضيوف أيضًا باستخدام هذه الحناء لتزيين أيديهم.

مهر

في القرن الحادي والعشرين ، قرر معظم الأزواج الإيرانيين الزواج بمفردهم. لتكريم الجيل الأكبر سنًا ، يطلب العريس من والد العريس أن يضع يده في يدها. ولإظهار أهمية الوحدة والمسؤولية ، يجب على العريس أن يهدي العروس هدية تسمى "المهر" ، مما يدل على الدعم المالي. تطلب عائلة العروس من العريس مهرًا ، والذي يمكن أن يكون أي شيء من ممتلكات إلى أموال ، وعادة ما يتم إعطاؤه للعروس في حالة الطلاق. في إيران اليوم ، عادة ما تكون هذه الممارسة رمزية ويمكن اعتبار المهر من العملات الذهبية إلى القرآن.

يذكر المقاول الصداق في مراسم الزواج. في هذا الحفل ، يوقع العروس والعريس وعائلاتهم عقد زواج رسمي.

زفاف - حفل خطوبة

تقام مراسم الزفاف في إيران بطريقة رائعة. في بعض المدن تقرأ الخطبة ، بعد أن تجيب الفتاة بنعم على حبيبها أو الخاطب ، ويخاطبان حتى يذهبان إلى المنزل. ثم يقومون بدعوة جميع أقاربهم وأصدقائهم لحفل الزفاف.

طاولة الزفاف

إنه نسيج خاص يواجه الشرق على الأرض في اتجاه ضوء الشمس. يجلس الزوجان على الطاولة ، والتي غالبًا ما تتضمن ما يلي:

العملات الذهبية هي رمز للثروة والنجاح.

البيض أو المكسرات التي تدل على الخصوبة.

العسل أو حبيبات السكر من أجل حلاوة الحياة.

الشمعدان والمرآة ، اللذان يمثلان الضوء والنار ، هما جزء من التقاليد الزرادشتية ، التي ترمز إلى الزواج ومستقبل الزوجين.

البقان يرمز إلى الابتعاد عن العين الشريرة.

خبز سنجاك ، نوع من الخبز الإيراني ، رمز نعمة في الحياة

في هذا الحفل ، يرتدي أفراد عائلة العروس والعريس وشاحًا أو شالًا على العروس والعريس. يسأل العريس مرة واحدة إذا كان سيتزوج العروس ، بينما تسأل العروس ثلاث مرات قبل الإجابة. هذا التقليد هو رمز لجهد الرجل للوصول إلى المرأة.

زفاف

يتبع حفل الزفاف الزفاف ويمكن أن يستمر لمدة ثلاثة إلى سبعة أيام ، مع الحفلات والاحتفالات بين العائلة والأصدقاء. يمكن أن يتم هذا الاحتفال في أي وقت ومن نفس يوم الحفل حتى بعد عام واحد. على الرغم من أن عائلة العريس كانت تدفع عادةً مقابل حفل الزفاف ، إلا أن الأزواج العصريين غالبًا ما يدفعون تكاليف حفل الزفاف معًا.

ياكشا

يقام هذا الحفل مباشرة في اليوم التالي لحفل الزفاف. عادةً ما يحضر أفراد عائلة العروس والعريس من الدرجة الأولى هذا الحدث ، ويقدم لهم الضيوف الهدايا.

شهر العسل

إنه حفل يسافر فيه زوجان شابان معًا. الغرض من شهر العسل هو تَعْوِيد العروس والعريس على مزاجهما والتعرف على بعضهما البعض بشكل أفضل.

اسم شهر العسل مأخوذ من أسطورة قديمة. منذ حوالي أربعة آلاف عام في بابل ، أعد آباء العروس شرائبًا مصنوعًا من العسل لعرساتهم. لذلك يطلق على الشهر الأول للزواج شهر العسل.

الفصل الثالث
مقالات عن الفن الشعبي المصرى والىرانى

1 - الزخارف الشعبية

يعد الفن الشعبي في أي مجتمع مظهر من مظاهر ثقافته ومرآة صادقة تعكس أفكاره بما في ذلك من معتقدات وتقاليد وعادات والنواحي المميزة لـ "مادية ، وروحية " أي أنها محصلة تفاعل كل هذه القوى حيث تصاغ في قوالب تهز المشاعر وتغذي العقائد وتقوي الأفئدة وتصل الجوانب الإنسانية جميعها ، كما أنه لغة تفهمها كل الشعوب وتتأثر بها ولها دور أساسي وحتمي في بناء حضارة المجتمعات الإنسانية من خلال "الحركة ، الخط ، الشكل ، المسطح اللوني ، وإيحاءات الكلمات المصاغة في حكايات وأمثال وأشعار وأغان وألحان " ، وهي في حقيقتها نسيج واحد وبناء تجمعة وحدة عضوية واحدة هي الإنسان وقدراته الثلاث " فكرة ، حسة ، ووجدانة " .

والفنون الشعبية لأي مجتمع قد تأثرت وأثرت في ثقافات أخرى ، لكنها ظلت محتفظة بمقوماتها ومعانيها الأصلية وكذلك إبداعها الفطري الذي هو في الحقيقة تعبير عن الأمة وشخصيتها ، وهي في جميع صورها وأشكالها إنتاج فني أصالة ابتكارية مليئة بالرموز ومرتبطة بالتاريخ وبالأسطورة وهي شديدة القرب بالحياة والمجتمع ، وعلي الرغم من أهمية الفن الشعبي إلا أنه غير منتشر بالصورة الكافية في مجال تصميم وتنفيذ الملابس وقد أتضح ذلك من خلال الحصر للدراسات والبحوث السابقة التي تناولت الرموز الشعبية ومدلولاتها في فنون مختلفة مثل دراسة (دمرداش : 1998) التي وظفت التراث الشعبي في بعض المشغولات الفنية لإضافة قيم جمالية لمنتجات الملابس الجاهزة للسيدات ، دراسة (الشوربيجي : 2006) التي هدفت إلى إيجاد علاقة بين الرموز الشعبية كقيمة فنية وجمالية ووظيفية لتصميم مكملات أقمشة المفروشات المطبوعة ، اكتساب التصميم البعد الجمالي والوظيفي من خلال تصميمات مبتكرة بالتقنيات الحديثة ، ودراسة (يوسف : 2006) التي استفادت من الزخارف الشعبية ومدلولاتها الرمزية في مجال مكملات الملابس ، دراسة (جعفر : 2008) التي هدفت إلى تحليل القصص الشعبي فنيا وجماليا وإمكانية الحصول على فكر جديد في مجال الملابس الشعبية بالرموز المستمدة من القصص الشعبي ، دراسة (إسماعيل

(2009) التي هدفت إلى توضيح الدور الوظيفي والجمالي للزخارف الشعبية لتعزيز الانتماء لدى الأطفال لـزخارفهم المصرية وتوظيفها في مفروشات حجرة الطفل، مما دعا الباحثان لإجراء دراسة استطلاعية للشباب من الجنسين لمعرفة تفضيلهم للملابس التي يرتدونها وطبيعة الزخارف التي تزينها ، فوجدتا أن الكثير من الشباب يقبل علي القطع الملبسية التي تحمل كتابات أو علامات تجارية أو زخارف ورسوم لا تعبر عن الهوية المصرية ، ومن هنا انطلقت مشكلة البحث الحالي حيث أنه في ظل العولمة وعصر ثورة المعلومات أخذت بعض الدول تفقد هويتها وحضورها وتوازنها بشكل متسارع ، الأمر الذي جعل الدراسة الحالية تحاول الاستفادة من القيم الفنية التشكيلية للوحدات الشعبية المصرية ومدلولاتها الرمزية التي تشكل جانبا من الثقافة الإنسانية وعنصرا أساسيا في هيكله البنائي الثقافي ، ومحاولة إبراز الطابع القومي لفنوننا الشعبية في قالب في معاصر لنشر تلك الثقافة في جيل الشباب ، وذلك من خلال ابتكار تصاميم زخرفية مستوحاة من تراثنا الشعبي وتطبيقها علي " التي شيرت " بأسلوب الطباعة نظرا أنه من خلال الدراسة الاستطلاعية أضح ميول الشباب من الجنسين ارتداء التيشيرتات المطبوع عليها زخارف ورسومات مختلفة ، كما أن منتجي ملابس الشباب من الجنسين أقروا بأن منتج التي شيرت من القطع الملبسية التي يمكن تطبيق الزخارف عليها بأكثر من أسلوب .

وقد لاحظت الباحثتان أن هناك اتجاة لإهتمام بعض البحوث والدراسات السابقة بإبراز العلاقة بين بعض الفنون وفن تصميم الأزياء كدراسة (عبد المجيد : 2002) التي درست الفن البدائي كمدخل لرؤية تشكيلية معاصرة في مجال تصميم الأزياء، دراسة (عبد المجيد:2004) التي هدفت إلي توظيف الصياغات المبتكرة لبعض عناصر الزخرفة في العصر المملوكي لإبتكار تصاميم حديثة للمرأة تحمل سمات المذهب التجريدي بأسلوب التصميم علي المانيكان ، ودراسة (نور الدين : 2009) الذي استلهم من الأعمال الفنية لإعلام المذهب التجريدي الهندسي لتصميم "السويت شيرت " الرجالي . وإن كانت هذه الدراسات جميعها قد ارتبطت بفكرة الدراسة الحالية جزئيا إلا أنها قد اتفقت من حيث الفكرة ونتائجها المستخلصة التي

أوصت بالبحث نحو مصادر فنية وطرق متنوعة لفتح مجال الرؤى الفنية لمزيد من الابتكارات في مجال تصميم الأزياء وكذلك نشر الفنون المختلفة عن طريق الملابس .

ويتضح من العرض السابق أن الغرض الأساسي من إجراء هذه الدراسة هو إلقاء الضوء علي أهمية الفن الشعبي كفن قومي ينبغي معه الحفاظ علي عنصر الاستمرار من خلال توظيف مختارات من الوحدات الشعبية المصرية ومدلولاتها الرمزية في التصميم الزخرفي التي شيرت كمنتج يتناسب مع الشباب من الجنسين خلال المرحلة العمرية من (20 : 30) عام ، والتعرف علي آراء كل من المنتجين والمستهلكين في التصاميم المقترحة وإمكانية الإقبال علي شرائها ، كما تم تنفيذ بعض المقترحات التصميمية التي حصلت علي اعلي النتائج من خلال آراء منتجي الملابس والنسيج في المحور الخاص بإمكانية تنفيذ وتسويق التصاميم المقترحة .

وفي هذه الدراسة تم إلقاء الضوء علي المفاهيم الخاصة بالفن الشعبي المصري ، تصنيفه ، سمات الفن الشعبي الزخرفي ، دلالات ورموز الرسوم الشعبية ، الخطوات الإجرائية للدراسة ، عرض مفصل لفروض الدراسة ومناقشة النتائج التي تم التوصل إليها من خلال المعالجات الإحصائية والتصاميم المنفذة ، وأهم التوصيات .

المفاهيم المرتبطة بالفن الشعبي المصري :-

يعرف الفن الشعبي بأنة اصطلاح يصف الأشياء والزخارف التي صنعت إما للاستعمال اليومي أو للزينة من أجل مناسبات خاصة مثل حفلات عقد القران والجنائزات ، ويتأثر الفن الشعبي بأنماط الجماعة ومدي تذوقهم ، يتوارثة جيل بعد جيل ، معتمدا علي استمرار البيئة الاجتماعية التي تتمثل غالبا في سكان الريف والحي الشعبي في المدن (CHLVERS:1988:182) ، ويعرف في (الميسرة: 1965: ص1319) علي أنة الفن التقليدي للعامة بعضها فنون حرفية متنوعة وبعضها الآخر مجرد تعبير فني عن الحاجات وجمهرة الناس وأحاسيسهم .

وقد أطلق الكاتب الإنجليزي "وليام جون تومز" علي الفنون الشعبية لفظ " فولكلور" في منتصف القرن التاسع عشر ليشمل العادات والتقاليد والخرافات والممارسات ، واشتقت كلمة فولكلور " folklore" من اللغة الإنجليزية القديمة وتعني الناس أو الشعب وكلمة " lore" من اللغة اليونانية والتي تعني الحكمة وأصبح هذا الاصطلاح هو حكمة الشعب معتمدا ومشهورا حينما اعتمدتة جمعية الفولكلور الإنجليزية والتي تأسست عام (1877) م، ولكن خلال القرن العشرين في أوروبا والولايات المتحدة تطور هذا المفهوم ليشمل الفنون الشعبية بأنواعها الروحية والمادية ، وهذا المفهوم اعم واشمل لأنه لا فرق بين التراث المادي والروحي فهما ركنا الثقافة الشعبية وأساسها (العنتيل : 1987 : ص32) ، والفنون الشعبية كما حددها خبراء اليونسكو أربعة (النحت والتصوير ، الفنون ، الموسيقى والرقص والتمثيل ، الأدب والفنون اللفظية الشعبية).

خصائص الفن الشعبي المصري :-

حدد كل من (البسيوني : 1987 : ص104) ، (غراب : 1999 : ص20) خصائص الفن الشعبي في الآتي (الفن الشعبي جمالي لا يعرف الفردية لأنه فن الجماهير العريضة ، مرآة حقيقية لثقافة المجتمع وفلسفته في الحياة ، هو فن منسوب لثقافة شعب وليس لفرد ، مزيج من رموز الحياة والأساطير والحكايات ، الوضوح والشفافية والنقاء والتسطيح ، الرمزية لا الشكلية والبعد عن الهيمنة التكوينية علي الرموز والأشكال ، بساطة اللغة التعبيرية وثباتها بتناقلها مع الأجيال والارتباط بالخير المكاني ، دلالة اللون المباشر مع التحديد الخطي للعناصر والرموز ، التركيز علي الحكاية والأسطورة والجمع بين الأزمنة والأمكنة ، الاهتمام بالألوان الساخنة والتحديدات السوداء ، أهمية البعد الديني وتأثيره علي الفن الشعبي والبعد عن التوجيهات السياسية).

السمات العامة للتراث الشعبي المصري :-

يتصف التراث الشعبي (بالعراقة حيث يعود لمراحل بالغة القدم من تاريخ الإنسان ، بالحيوية ، التلقائية في

التعبير فهو لا يخضع للقواعد المتعارف عليها في الفن ، يعتمد علي الخبرة الثقافية فينتقل من جيل إلي آخر معتمد علي الرواية الشفهية ، الوحدة فهو عبارة عن نسيج واحد وبناء تجمعة وحدة عضوية واحدة وهي الإنسان). (البسيوني: 1987: ص104) ، (غراب: 1999: ص20)

الرمزية في الفن الشعبي :-

يري كل من (غراب : 1999 :ص18) ، (جابر : 2005 : ص93) أن الرمزية في الفن الشعبي تخضع لمنطق سريالي تركيبى ميتافيزيقي ، حيث تصنف رموزة وفقا لاتجاهات الواقعية السحرية والاعتراب الرمزي ، كما أن الرموز الشعبية كأى عمل فني تتكون من عناصر تشكيلية تجعل منة موضوعا حيث يتصف بالتماسك والانسجام ، كما أن مدلولها الباطن يشير إلي موضوع خاص يعبر عن حقيقة روحية .

تقسيم الزخارف الشعبية ومدلولها الرمزي :-

1- زخارف جسم الإنسان : مثل (الكف والعين اللذان يرمزان إلي اتقاء الحسد ، القلب والسهم اللذان يرمزان إلي الحب والغرام) .

2- زخارف حيوانية : مثل (الأسد الذي يرمز إلي القوة والحماية ، الجمل الذي يعبر عن التحمل والصبر، الغزال رمز الجمال ،العصفور الذي يعبر عن الأمل ، السمكة التي تشير إلي الخير والأمل ، الحمامة التي ترمز إلي السلام والحياة)

3- زخارف نباتية : مثل (النخلة التي تعبر عن الخير والحياة والصمود ، شجرة السرو التي ترمز إلي الخير والخصوبة)

4- زخارف هندسية : مثل (الخطوط المتوازية التي ترمز إلي المياة المتدفقة ، المثلث الذي يعبر عن الحجاب ودلالات سحرية وطلاسم ، الهلال الذي يعبر عن الحياة والإسلام) .

5- الزخارف العقائدية : مثل الشمس التي تعبر عن الحياة والنماء والتفاؤل ، المسجد والمئذنة التي ترمز إلي

القدسية ، الصليب المعقوف وهو رمز مسيحي يدل علي الفأل الحسن إذا كانت فرعة في نهايتها تتجة جهة اليمين ويدل علي الفأل السيئ إذا كانت العكس ، العروسة التي تعبر عن الحياة والأمل والنقاء والتجدد والاستمرار).

6- الوحدات الأدمية: مثل (شكل المرأة أو الفتاة التي تشير إلى الأنوثة والجمال ، الفارس والمحارب الذي يعبر عن القوة والحرب والشجاعة).

7- الزخارف الكتابية: مثل الكلمات التي تعبر عن العظة والحكمة مثل (الرفيق قبل الطريق).

8- الزخارف اللونية: مثل (الأبيض الذي يعبر عن النقاء والعيد ، الأسود الذي يشير إلي العزاء والحزن ، الأزرق الذي يعبر عن البرودة ، الأخضر الذي يرمز إلي العطاء والنماء والخير ، الأصفر الذي يشير إلي الغيرة ، الأحمر الذي يعبر عن الحب). وتوضح الأشكال (1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6) نماذج من زخارف الفن الشعبي المصري .

علم الفولكلور المعاصر يدرس الثقافة التقليدية

(Tradition Populaires) أو Folk Tradition الشعبي التراث أو Traditional ويهتم دارس الفولكلور المعاصر بكل شئ ينتقل اجتماعياً من الأب إلى الابن، ومن الجار إلى جاره، مستبعداً المعرفة المكتسبة عقلياً، سواء أنت متحصلة بالمجهود الفردي، أو من خلال المعرفة المنظمة والموثقة التي تكتسب داخل المؤسسات الرسمية المدارس، والمعاهد، والجامعات والأاديميات وما إليها.

وقد أعدنا تأييد هذه القضية الأساسية لأنها هي المنطلق الذي سنعتمد عليه في تحديد ميدان الدراسة. فنحن نتمسك هنا بالنظرة الواسعة إلى موضوع الدراسة، نظرة تشمل في رحابها الفولكلور والإثنولوجيا. الثقافة هي بؤرة اهتمامنا بكل جوانبها الروحية والاجتماعية والمادية. وطبقاً لهذه النظرة الشاملة – التي تمثل في نفس الوقت آخر ما وصل إليه فهم هذا العلم من تطور – قسمنا ميدان الدراسة إلى أربعة أقسام رئيسية:

١- المعتقدات والمعارف الشعبية

تدل صفة "الشعبية" هنا على ما تدل عليه في عبارة "الأغاني الشعبية" أو "العادات الشعبية"... إلخ، أي أننا نقصد المعتقدات التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي. وليس من الأمور ذات الأهمية الرئيسية – مع أننا نوليها عنايتنا عند الدراسة وفي التحليل – ما إذا أنت هذه المعتقدات قد نبعت من نفوس أبناء الشعب عن طريق الكشف أو الرؤية أو الإلهام، أو أنها كانت أصلاً معتقدات دينية – إسلامية أو مسيحية

أو غير ذلك - ثم تحولت في صدور الناس إلى أشكال أخرى جديدة بفعل التراث القديم الكامن على مدى الأجيال، فلم تعد بذلك معتقدات دينية رسمية بالمعنى الصحيح، أي أنها لا تحظى بقبول وإقرار رجال الدين الرسميين. وقد آن الشائع أن يطلق عليها في الماضي اسماً ينطوى على حكم قيبى واضح، إذ أنت تسمى خرافات أو خزعبلات. ومن الواضح أن هذه التسمية أنت صادرة من رجال الدين الرسمى، سواء في الخارج أو عندنا. لأن المعتقدات التي تدور حول هذه الموضوعات الغيبية، ولا تتفق وتعاليم الدين الرسمى، لا تستحق من وجهة نظر أصحاب هذا الدين اسم "معتقدات"، فكانت تسمى بهذا الاسم الخاطئ الذي تخلينا عنه اليوم آلية.

وتتميز المعتقدات الشعبية ببعض الخصائص التي تميزها عن سائر الأنواع الشعبية الأخرى، "فاللغة الشعبية" تنطق، وتكتب، وتتطلب وجود شريك يتم معه حديث، ومجتمع يتفق على رموز هذه اللغة، أذلك الزى الشعبى، أو الحلى وأدوات الزينة آلهآ تستمد قيمتها من إظهارها للناس وإعلانها، والعادات الشعبية لابد أن تمارس، فتظهر بالضرورة على الملأ.. أما المعتقدات الشعبية - فهى على خلاف هذه العناصر الشعبية - أصعبها آلهآ فى التناول وأشقها فى الدراسة والبحث، لأنها خبيئة فى صدور الناس، وهى لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر فى صدور أصحابها وتتشكل بصورة - مبالغ فيها أو مخففة - يلعب فيها الخيال الفردى دوره ليعطيها طابعاً خاصاً. وهى مع تمكنها فى أعماق النفس الإنسانية موجودة فى آل مكان سواء عند الريفيين أو الحضريين، عند غير المثقفين أما عند الذين بلغوا مرتبة عالية من العلم والثقافة، وصاروا يخضعون فى حياتهم وفكرهم للأسلوب العلمى. وهذه الحقيقة الأخيرة جديدة نسبياً على البحث العلمى، حيث آن أبناء القرن التاسع عشر يعتبرون أن التفكير قبل المنطقى خاصية مميزة لطبقات معينة،

هى الطبقات الدنيا أو الشعبية، على حين أن الطبقات العليا أو حملة الثقافة الراقية

يتميزون بتفكير منطقي خالص، أى أنه لا يعرف المعتقدات الشعبية. ولكن أما قلت أنه ثبت منذ نهاية الربع الأول من القرن العشرين فساد هذا الرأى، وأن المعتقدات الشعبية موجودة – لكن بدرجات متفاوتة بالطبع – فى آفة الطبقات وعلى كافة المستويات. أما عن تصنيفنا للمعتقدات الشعبية المصرية، فيمكن أن نوجزه فى الموضوعات الأساسية التالية، التى يضم آل منها عشرات، وأحياناً مئات،

الموضوعات الفرعية:

١- الأولياء. ٢- الكائنات فوق الطبيعية.

٣- السحر. ٤- الطب الشعبى.

٥- الأحلام. ٦- حول الجسم الإنسانى.

٧- حول الحيوان. ٨- النباتات.

٩- الأحجار والمعادن. ١٠- الأمان.

١١- الاتجاهات. ١٢- الألوان.

١٣- الأعداد. ١٤- الأنطولوجيا.

١٥- الروح. ١٦- الطهارة.

١٧- النظرة إلى العالم.

٢- العادات والتقاليد الشعبية

لا يوجد ميدان من ميادين التراث الشعبى – بعد الأدب الشعبى – حظى بمثل ما حظى به ميدان العادات الشعبية من العناية والاهتمام. وقد تمثلت هذه العناية وهذا الاهتمام فى الدراسات الفولكلورية والسوسولوجية العديدة من ناحية، وفى عمليات الجمع والتسجيل من ناحية أخرى. ولذلك وصل التراث الدائر حول العادات الشعبية إلى الحد الذى

أصبح معه من المستحيل على باحث واحد أن يلتمس به إماماً آملاً. وما زال أمام الباحثين شوط طويل قبل الانتهاء من دراسة وتحليل المادة المجموعة. ويرتبط بهذا الاهتمام الواسع - أما هو متوقع - تنوع أساليب تناول، واختلاف المنظور الذي يطل منه الباحث على الموضوع. وقد اضطلعت آثير من آتب "المدخل" و"المقدمات" في دراسة العادات الشعبية بمهمة إلقاء الضوء على هذه الاتجاهات الرئيسية المختلفة، مما لن يتسع له مجال العرض هنا. والعادة - فيما يتصل بتعريفها - ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية. هي حقيقة أصيلة من حقائق الوجود الاجتماعي، فنصادفها في المجتمع، تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية الهامة، عند الشعوب البدائية، أما عند الشعوب المتقدمة، عند الشعوب في حالة الاستقرار، وفي حالات الانتقال والاضطراب والتحول. وهي موجودة في المجتمعات التقليدية التي يتمتع فيها التراث بقوة قاهرة وإرادة مطلقة، أما أنها استطاعت أن تحافظ على آيان ووجودها في ظل مجتمعاتنا العلمانية المتطورة، وابتكرت لذلك عديداً من الأشكال والصور الجديدة التي تناسب العصر. ولذلك فمن الخطأ الكبير الاعتقاد بأننا لا يمكن أن نلتمس العادات الشعبية (أو العادات الاجتماعية) إلا في التقاليد العتيقة المتوارثة فحسب. أما أنه من العبث الاقتصار عند محاولة تفسيرها على إرجاعها إلى صورها القديمة وأصولها الغابرة. فالعادات الشعبية ظاهرة تاريخية ومعاصرة في نفس الوقت. وقد تبدو لنا في بعض الأحيان خلواً من المعنى. ولكن من الخطأ التماس معناها في صورتها الأصلية والقديمة فقط. فهي تتعرض لعملية تغير دائم بتجدد الحياة الاجتماعية واستمرارها، وهي في آل طور من أطوار حياة المجتمع تؤدي وظيفة وتشبع حاجات ملحة. ومن البديهي أنها في أدائها لهذه الوظيفة في مجتمع معين (محدد بزمان معين ومكان معين) ترتبط بظروف هذا المجتمع وواقعه. ويمكننا أن نلخص السمات الرئيسية للعادات فيما يلي: العادة الاجتماعية أولاً فعل اجتماعي، فليست هناك عادة اجتماعية خاصة

بفرد واحد فقط، إنما العادة تظهر إلى الوجود حيث يرتبط الفرد بآخرين ويأتي أفعالاً تتطلبها منه الجماعة أو تحفزه إليها. عندئذ فقط نكون بصدد "عادات اجتماعية" أو "عادات شعبية".

ومن خصائص العادة ثانياً أن تكون متوارثة أو مرتكزة إلى تراث يدعها ويغذيها. وقد سبق أن أوضح ريل Riehl أن السلوك يتحول إلى عادة عندما "يثبت من خلال عدة أجيال، ويتوسع، وينمو"، ومن ثم يكتسب سلطاناً. وفيما يلي تصنيف مقترح للموضوعات التي تندرج تحت ميدان العادات والتقاليد الشعبية:

١- عادات دورة الحياة

- (أ) الميلاد: الحمل، الوضع، الوليد، السبع، التسمية، تنشئة الطفل، البلوغ.
- (ب) الزواج: الخطوبة، الشبكة، الزفاف، بيت الزوجية، فض البكارة، الصباحية، التأخر في الزواج، زواج الأقارب، الرجل والمرأة بعد الزواج.
- (ج) الوفاة: استعداد الحى للموت، العلامات التي تنبئ بوقوع الموت، سلوك الميت والمحيطين به قبيل وبعد الموت، إعلان الوفاة، الغسل، الكفن، الدفن، الجنازة، صلاة الجنازة، الجبانة، الحوش، القبر، عملية الدفن، المأتم، قيود الحداد، مناسبات زيارة القبور، الزيارة نفسها، الرحمة، مناسبات تقبل العزاء، مصير الأرملة.

٢- الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العام، وتشمل:

- (أ) الأعياد الدينية: رأس السنة الهجرية، أوائل الشهور العربية، عاشوراء، مولد النبي، شهرى رجب وشعبان، شهر رمضان، العيدان، الحج.
- (ب) الأعياد القومية: وفاء النيل، شم النسيم، ليلة النقطة، العيد القومي، عيد الأسرة، عيد العمال.

(ج) المواسم الزراعية: العادات المرتبطة بمواسم الحصاد مثلاً.

٣- الفرد في المجتمع المحلي، وتشمل:

(أ) المراسيم الاجتماعية: أمراسيم الاستقبال والتوديع والعلاقات بين الكبير والصغير، والغنى والفقير، والذآر والأنثى، العلاقات بين الفرد والمجتمع، وبين طبقات ومهن معينة آآانوتية والحلاقين.

(ب) العلاقات الأسرية: وفيها يوضح مرآز الأب والأبناء والأم، والعلاقة بين الأكبر والأصغر.

(ج) اللائق وغير اللائق.

(د) الموقف من الغريب والخارج على العرف والمألوف.

(هـ) العادات والمراسيم المتعلقة بالمآل والمشرب.

(و) الروتين اليومي: ويراعى هنا البرنامج اليومي لنشاط الفرد، والعادات الشائعة بالنسبة للتوقيت اليومي، مثل عادة القيلولة.

(ز) فض المنازعات: أمجلس العرب وحقهم وما إلى ذلك.

(ح) التحكيم: ويظهر الجانب الاعتقادي فيه، مثل طقس البشعة.

٣- الأدب الشعبي

لعل من أيسر الأمور على الباحث أن يدعى انتماء الأدب الشعبي إلى التراث الشعبي، ليس آميدان عادي، وإنما آواحد من أبرز موضوعاته وآآثرها عراقية. ووجه اليسر في هذا أن علم الفولكلور آن في مرحلة من مراحل تطوره يقوم أولاً وآخيراً على دراسة الأدب الشعبي، فالأدب الشعبي موضوع تقليدي بارز من موضوعات التراث الشعبي لسنا في حاجة إلى أن نسوق أدلة للتدليل على ذلك. وقد سلفت الإشارة إلى أنه آآثر موضوعات التراث الشعبي حظاً من البحوث

والدراسات. ومهما اختلف الباحثون على حدود الفولكلور فهم لا يختلفون لحظة على أن ميدان الأدب الشعبي يقع في مكان القلب من هذا العلم. وقد شاعت تسميات متعددة لهذا الميدان، واختلف الباحثون في تحديد موضوعاته الفرعية التفصيلية التي تندرج تحته. واستغرق ذلك جدل طويل ليس هذا مجال الخوض فيه. ولكننا يمكن أن نقول أنه يسمى أحياناً الأدب الشعبي – أما فعلنا هنا – أو الأدب الشفاهي Literature Oral أو الفن اللفظي Art Verbal أو الأدب التعبيري Literature Expressive. وقد عرضنا في سياق سابق لمناقشة سريعة لمختلف هذه المسميات يمكن للقارئ أن يرجع إليها. ذلك تباينت الاتجاهات في تعيين حدود هذا الميدان الفرعي وتحديد موضوعاته. ولكن هناك مع ذلك اتفاق آمل على بعض الأنواع الأدبية الشعبية الرئيسية. ويمكن أن نستوضح ذلك من خلال مناقشة سريعة لثلاثة تصنيفات رئيسية لموضوعات الأدب الشعبي عند آل من رشدى صالح، ونبيلة إبراهيم، وريتشارد دورسون. ومع أن تصنيف رشدى صالح هو أقدم تلك التصنيفات الثلاثة جميعاً، إلا أنه أوفاهها وأملها. ليس هذا فحسب، بل أقربها جميعاً إلى الإحساس بالواقع الشعبي المصرى الحى، وهذه ميزة ليست بالهينة ولا القليلة.

يعد رشدى صالح من بين الأنواع الأدبية الشعبية الأنواع التالية:

١- المثل. ٢- اللغز.

٣- النداء. ٤- النادرة.

٥- الحكاية. ٦- السيرة.

٧- التمثيلية التقليدية. ٨- الأغنية.

٩- الموالم، (مع ملاحظة أنه ليست للترتيب علاقة بالأهمية). ولولا بعض التفاصيل الفنية الدقيقة لكان هذا التصنيف أوفى التصنيفات جميعاً أو أصلحها للاستهداء به عند جمع

التراث الأدبي الشعبى المصرى، فهو من ناحية لا يفرق بدقة - وبشكل واضح - بين ثلاثة أنواع متقاربة بعض الشيء من مواد الإبداع الشعبى هى النكتة، النادرة، والقصة الفكاهية. فالنكتة عبارة عن قصة قصيرة جداً تتميز بطبيعتها الدرامية، أما أنها تتميز بتصعيد الحدث ونهايته بطريقة فجائية تترآز فيها الفكرة الأساسية فى النكتة.

وتشترك النكتة مع النادرة Anecdote فى أن آتاهما تثير الضحك، إلا أن النادرة قد تعنى أحياناً الحدث الطريف الذى يسرد سرداً، أما أنها - وخاصة فى اللغة الإنجليزية - قد تعنى أسطورة تاريخية مرتبطة بشخص معين. أما القصة الفكاهية Tale Merry فتشترك مع النكتة فى طابعها الفكاهى القصصى، وتختلف عنها فى الطول وغياب عنصر التصعيد المشار إليه فى النكتة. وغياب النهاية الفجائية فى الغالب. أما نبيلة إبراهيم فقد قدمت فى آتابها "أشكال التعبير فى الأدب الشعبى"

تصنيفاً لأبرز الأنواع الأدبية الشعبية أما يلى:

١- الحكاية الشعبية. ٢- الحكاية الخرافية.

٣- الأسطورة: (أ) الأسطورة الكونية. (ب) أسطورة الأخيار والأشرار.

٤- المثل. ٥- النكتة.

٦- اللغز. ٧- الأغنية الشعبية.

ومن الواضح أن هذا التقسيم فى الوقت الذى يفصل فيه الكلام عن بعض الأنواع العالمية - التAى يفتقر إليها تراثنا الشعبى أحياناً - يهمل أو يتجاهل كلية بعض الأنواع الهامة، ومنها السيرة الشعبية، والأغنية الشعبية، والنداءات، والأعمال الدرامية الشعبية (التي قد يسميها البعض تمثيلات أو شيئاً من هذا القبيل، كما فى حالة خيال الظل مثلاً)، والموال وتنويعاته المختلفة. ثم إنه يصدق على هذا التصنيف ما سبق أن أشرنا إليه عند حديثنا عن التصنيف

السابق من حيث عدم التمييز بين النكتة والنادرة والقصة الفكاهية. نأتى فى النهاية إلى تقسيم ريتشارد دورسون الذى عرضه فى مقدمة كتابه "نظريات الفولكلور المعاصرة" ففى هذا

التقسيم يحدد دورسون الأنواع التالية:

١- الحكايات الشعبية. ٢- الأغاني الشعبية.

٣- أهازيج الطقوس الدينية. ٤- الألغاز.

٥- الأهازيج. ٦- الأسطورة.

٧- الأمثال. ٨- النكتة.

والشئ الوحيد الذى أغفله هذا التقسيم هو النداءات. أما الأعمال الدرامية فننبه إلى أن دورسون لم يضمها قسم الأدب الشعبى عنده، وإنما ضمها قسم فنون الأداء الشعبى. أما الأنواع ذات الصبغة المحلية – كالموال مثلاً – فلا يمكن أن نتوقع منه إشارة إليها. وفيما يلى

مقترح لأهم الأنواع الشعبية المصرية:

١- السير (الشعرى منها والنثرى). ٢- الأسطورة.

٣- الخرافة. ٤- الحكاية.

٥- الموال بأنواعه المختلفة (الموال العادى، والموال التخصصى...إلخ).

٦- الأغاني بأنواعها المختلفة:

ومولد النبى)، أغاني الحجيج (فى الذهاب وفى العودة)، أغاني العمل (أغاني

منتظمة الإيقاع، وغير منتظمة الإيقاع).

(ب) حسب البيئات والجماعات البشرية المختلفة (كأغاني البدو: المجرودة

والغنيوه، والشتيوه، ومجرودة العصا...إلخ).

٧- المدائح الدينية والتخمير. ٨- الابتهالات الدينية.

٩-الرقى. ١٠-الأمثال.

١١-التعابير والأقوال السائرة. ١٢-النداءات.

١٣-الألغاز. ١٤-النكت والنوادر والقصص الفكاهية.

١٥-الأعمال الدرامية:

(أ) خيال الظل (صندوق الدنيا وخلافه).

(ب) الأراجوز.

(ج) التمثيليات.

(د) مشاهد الحوارة ونظائرها

الثقافة المادية والفنون الشعبية

(أ) الثقافة المادية

يوضح دورسون موضوعات الاهتمام فى هذا الميدان من ميادين التراث الشعبى على النحو التالى: "نحن نولى اهتمامنا فى هذا الميدان لجوانب السلوك الشعبى المنظورة وليس المسموعة، التى قامت قبل الصناعات الميكانيكية، واستمرت موجودة معها جنباً إلى جنب، فالثقافة تمثل صدى لتقنيات ومهارات و صفات انتقلت عبر الأجيال وخضعت نفس قوى التقاليد المحافظة والتنوعات الفردية التى يخضع لها الفن اللفظى. ومن المسائل التى تهتم دارس الثقافة المادية: كيف يبنى الرجال والنساء فى المجتمعات التقليدية بيوتهم ويصنعون ملابسهم، ويعدون طعامهم، ويفلحون أرضهم، ويصيرون الأسماك، ويحفظون ما تجود به الأرض، ويشكلون أدواتهم ومعداتهم، ويصممون أثاثهم وأدواتهم المنزلية. وفى المجتمع القبلى تكون كل العمليات ذات طبيعة تقليدية، وكل المنتجات يدوية الصنعة على الرغم من وجود عمليات تجديد بطبيعة الحال".

ونلاحظ أن ريتشارد بايتل Beitl في قاموسه عن الفولكلور يدمج الفنون الشعبية تحت الثقافة المادية. على أننا نجد لديه فهماً خاصاً لدراسة الثقافة المادية والفنون الشعبية بصفة عامة، وهو فهم متخلف بالنسبة لمستوى البحث المعاصر. إذ يرى أننا لا ندرس سوى الأشياء والمعدات والمنتجات التي تتجاوز مجرد النفع العملي المباشر، وتتمتع بقيمة طقسية أو جمالية أو فنية معينة، أو ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأسطورة أو تراث أدبي أو اعتقادي معين. على حين أن الفهم المعاصر لدراسة الأشياء المادية والمنتجات الفنية لا يلتزم بهذا القيد المصطنع، لأننا لا ندرس الأشياء ذاتها لذاتها، وإنما ندرس الإنسان الموجود وراءها، الإنسان الذي يستخدمها ويعتمد عليها. ومع أن علوم تاريخ الثقافة والفولكلور (خاصة الفولكلور الألماني) لم تهمل إهمالاً كاملاً دراسة أدوات العمل، إلا أن آثراً من الإسهامات الأساسية في دراسة هذه الموضوعات قد تحققت على يد علماء تاريخ الزراعة وتاريخ الهندسة. وقد ازدهرت دراسة الثقافة المادية في أول الأمر في البلاد الناطقة بالألمانية، حيث نشر فيلهلم بومان Bouman Wilhelm كتابه الشهير عن "المسكن الريفي والعمل الزراعي في إقليم ساكسونيا الدنيا القديمة". وقد اعتمد فيه على مجموعة متحف سيلار Cellar للتراث الشعبي. ثم انتقلت عدوى الاهتمام بدراسة المسكن الشعبي الريفي إلى سويسرا والنمسا على وجه الخصوص، وذلك بسبب ظروفهما الطبيعية، فالارتفاعات العالية ووعورة المواصلات في المناطق الجبلية (الرعية والزراعية على وجه الخصوص) جعل الأدوات الحديثة لا تصل بسهولة إلى متناول الأشخاص الذين يريدون بناء مساكن جديدة. ولذلك ظل بناء المساكن حتى عهد قريب معتمداً على الأساليب والخامات التقليدية إلى حد معين. وظل هذا الميدان مستودعاً لمواد شعبية هائلة تستهوى آل دارس للتراث الشعبي. ولا يصدق هذا على بناء البيوت فحسب، وإنما على كثير من جوانب العمل الزراعي كذلك. كما أن من عوامل الاهتمام الحديث بدراسة الثقافة

المادية في دوائر المشتغلين بالفولكلور المعاصر ما لقيته هذه الموضوعات من إهمال في الماضي، بحيث كان هناك خوف من أن تخرج هذه الموضوعات على دائرة اهتمام علم الفولكلور آلية. ثم يضاف إلى آل هذا ما تلقاه موضوعات العمل وأدواته من اهتمام آبير لدى الدارسين السوفيت، لاعتبارات إيديولوجية هامة. فكانت النتيجة التقاء كافة الاهتمامات في شرق أوروبا وغربها على العناية بدراسة عناصر الثقافة المادية.

ومن العوامل المؤثرة في دفع الاهتمام بعناصر الثقافة المادية استخدام أسلوب العرض بالخرائط في دراسة التراث الشعبي، وذلك من خلال ما يعرف باسم "أطلس الفولكلور". فهذه الأطالس تتطلب المقارنة بين انتشار أثر من عنصر من عناصر التراث على اتساع بقعة جغرافية معينة، وذلك ليتسنى تعيين الحدود بينالمناطق الثقافية بوضوح وبيقين آملين. ولعل مما يؤيد هذا أن الخرائط التي بدأ بها أطلس الفولكلور العالمى "أو أطلس فولكلور لأوروبا والدول المجاورة" عمله

على النطاق العالمى تتناول بعض أدوات العمل الزراعى، وفي مقدمتها المحراث. ويعكس لنا هذا الوضع مدى الاهتمام اليوم بموضوعات الثقافة المادية من ناحية وتأثير أسلوب العرض بالخرائط على تشجيع الاهتمام بهذه العناصر من ناحية أخرى.

وقد قدم لنا علماء الفولكلور السويسريون والنمساويون أروع الدراسات التي تجمع في بؤرة اهتمامها العناصر الثقافية المادية والروحية على السواء. ومن أبرز الأسماء التي درست التراث من هذا المنظور: ليوبولد شميدت Scmidt وهابري لاندت، وفيكنتور فون جيرامب Geramb Von. أما أقوى هذه الدراسات وأعظمها ن حيث التأليف الأصيل بين الجوانب المادية والروحية في العنصر الشعبى الواحد (كالمسكن مثلاً، أو الزى) فهي دراسة ريشارد فايس التي سبقت الإشارة إليها (الفولكلور السويسرى).

وهناك بعض الفروع الدراسية التي تخصصت في دراسة الثقافة المادية، سواء داخل نطاق علم الفولكلور أو العلوم الأنثروبولوجية بعامه. وعلى رأس هذه الفروع الإرجولوجيا. والإرجولوجيا هي دراسة الثقافة المادية أو الفنية. وكان هذا المصطلح شائعاً في كل من ألمانيا والنمسا بوجه خاص. ويعرفها البعض بأنها "دراسة التراث الثقافي المادى، وأنها لا تهتم بالأشياء فحسب، وإنما تتناول كذلك العمليات الفنية في إنتاجها". ويوضح هابرلاندت أن Haberlandt أن الإرجولوجيا في النمسا قد تطورت بحيث أصبحت "دراسة للعمل" وهو تحديد يعتبر أكثر اتفاقاً ومعنى للكلمة. كذلك يوجد فرع خاص من فروع الدراسة الأنثروبولوجية يكرس اهتمامه لدراسة الزراعة والعمل الزراعى وأدواته، هو الأنثروبولوجيا الزراعية

Anthropology Agricultural، والأنثروبولوجيا الزراعية هي دراسة التاريخ الثقافي للزراعة. ويذكر هولتكرانس أن هذا المصطلح قد قدم رسمياً إلى المؤتمر الدولى الخامس للعلوم الأنثروبولوجية الذى عقد في فيلادلفيا عام ١٩٥٦، وذلك تحت إشراف اللجنة الدولية الدائمة لدراسة أدوات الحرث - ولكن المؤكد أن المرادف الألمانى لهذا المصطلح هو: Agrarethnographie كان مستخدماً منذ أوائل هذا القرن. وكانت الأنثروبولوجيا الزراعية مهمة أساساً حتى الآن بدراسة أنماط وأدوات الحرث وتاريخها، وهو الأمر الذى يفسر لنا تلك الوفرة الهائلة من الدراسات التى أجريت على المحراث فى أوروبا وسائر بلاد العالم القديم فى النصف الأول من هذا القرن. إلا أن هذا المفهوم قد اكتسب أرضاً جديدة، وأصبح يضم ميداناً أوسع. وفى ذلك آتب الباحث الألمانى أوته Kothe يقول: إن الأنثروبولوجيا الزراعية الحديثة تدرس "فى المقام الأول الظروف المعيشية المادية والعمل اليومى للشعوب الزراعية. وذلك من أجل التعرف من وراء ذلك على الخصائص السلالية ومن ثم على حضارة وتاريخ هذه

الشعوب على وجه الإجمال". ومما لاشك فيه أنه لا يمكن تحقيق هذا الهدف بالدقة المطلوبة إلا إذا تناولنا الموضوع المدروس من جذوره أولاً، إذ هو الأساس الذى يساهم بنصيب آبير فى تحديد الحياة الاجتماعية والثقافية للشعوب. وتمثل الأدوات الاقتصادية وخبرة العمل المرتبطة بها أساساً جوهرياً للأحداث الاقتصادية والاجتماعية داخل هذه القاعدة. ولذلك تعد دراستها شرطاً هاماً لدراسة الحياة الثقافية الاقتصادية للشعوب.

(ب) الفنون الشعبية

إن تحديد المقصود بالفنون الشعبية – داخل ميدان التراث الشعبى – لم يحسم نهائياً بعد، وذلك برغم ما بذل فيه من جهد علمى لتحديد الأعمال الفنية التى يج بآن يدخلها دارس الفولكلور فى دائرة اهتمام هذا المصطلح "الفن الشعبى" من قبل "ألويس ريجل" Riegel Alois، وأن ذلك فى أوائل القرن العشرين. وقد اعتبر أن السمات الأساسية للمنتج الفنى الذى يمكن أن يعتبر فناً شعبياً هى أن يكون: "مصنوعاً داخل البيت من أجل الاستخدام الخاص (تميزاً له عن الإنتاج التجارى)، وأن يكون من الممكن فهم دلالات أشكاله فى ضوء التراث، أى أن تكون دلالاته مفهومة لكافة المشترين فى هذا التراث".

ثم حدث بعد ذلك بنحو ربع قرن أن وسع المفهوم من نواح مختلفة توسيعاً آبيراً، يتفق وتقدم البحث وتطور علم الفولكلور نفسه، فتوسيع مفهوم الطبقات الشعبية أو مفهوم "الشعب" Folk أو Volk قأدى بالضرورة إلى توسيع دائرة مبدعى ومستخدمى العناصر الفنية الشعبية أمام ناظرى دارسى الفولكلور. أما نبه هابرلاندت إلى أهمية الآثار الفنية لشعب من الشعوب – التى ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ أو العصور التاريخية السحيقة – فى الكشف عن أصالة فن هذا الشعب وفى إلقاء الضوء على دلالاته الثقافية. ولكن برغم التقدم الكبير الذى أحرزه علم الآثار وعلوم ما قبل التاريخ،

وبرغم توسيع ميدان دراسة الفولكلور (حيث لم يعد يعتبر علم دراسة تراث فئة أو شريحة معينة من الشعب، وإنما الثقافة التقليدية بجوانبها المختلفة)، وبرغم التقدم الكبير في دراسة علم الاجتماع (حيث أفادت النظرة الوظيفية في إلقاء الضوء على الدور الذى تؤديه المنتجات الفنية في حياة الناس)، برغم آل هذا ظلت دراسة الفنون الشعبية شأنها شأن الثقافة المادية عموماً متخلفة داخل نطاق علم الفولكلور. هذا بالطبع بالقياس إلى ما حظيت به العادات الشعبية، والأنواع الأدبية الشعبية المختلفة: آالحكاية، والأغنية، والمثل. أما عن "تاريخ الفن" فقد آن للأسف أآثر إهمالاً للفنون الشعبية، ولعل السبب فى ذلك واضح. إذ آن يقصر جهوده فى التسجيل والدراسة على الفنون "الرسمية"، أو الراقية، أما الفنون الشعبية فكانت تعتبر فناً من الدرجة الثانية أو الثالثة. ولم تبدأ الفنون الشعبية تثير اهتمام دارسى تاريخ الفن إلا بعد أن بدأت دراسات الفن تأخذ فى اعتبارها جمهور الفن أو "مستهلكيه"، هنا فقط بدأ يظهر نوع من الفهم للفن الشعبى وطبيعته ودلالاته. بدأ يتضح أنه جزء من ثقافة "جمهور" معين، أو انعكاس لبعض معتقدات وقيم هذا الجمهور. ثم زاد حرارة الاهتمام بالفنون الشعبية موضحة الاهتمام بما آن يعرف باسم الفن البدائى. حيث لم يكن مؤرخ الفن يستطيع أن يفهم العمل الفنى البدائى إلا من خلال ثقافة هذا الشعب "البدائى"، وهكذا الحال بالنسبة للفن الشعبى إلى حد آبير. أما أن الدلالات الإنسانية العامة – التى بدأ أنها مشترآة بين الفن الشعبى والفن "البدائى" – قد عمقت من قدرة مؤرخى الفن على تذوق الفن الشعبى والعناية به وتسجيله. وقد أصبحت من المسائل التى تشغل اهتمام دارس الفنون الشعبية، خاصة من منظور سوسولوجى، دراسة العلاقة بين المبدع الفرد، سواء آن فناً متولاً أو مقيماً أو آن صانعاً حرفياً، وبين التعبير الشعبى أو الذوق الشعبى السائد. إلى أى حد يلتزم هذا الفرد الصانع بأذواق مستهلكى إنتاجه الفنى، وإلى أى مدى يترك العنان لخياله

وقدراته الإبداعية الفردية. ويجب أن نشير في هذا الصدد إلى حقيقة هامة وهي: أن الفنون الشعبية عند بعض الجماعات المنعزلة والهامشية والمغلقة على نفسها (ولو نسبياً طبعاً) تكون ذات أهمية بالغة لفهم تراثها الشعبي وثقافتها على وجه العموم. فالفنون في مثل هذه الجماعات المغلقة تكون أكثر تعبيراً عن "روح الجماعة" وعن الذوق الشعبي، والقيم الجمالية الشعبية. حيث يكون الفنان الفرد أكثر تمثلاً لقيم الجماعة، وأثر انصهاراً في التراث. وأخيراً فإن دراسة الفنون الشعبية الفردية الجديدة تلقى لنا ضوءاً هاماً على ديناميات التغيير في الثقافة الشعبية. فالفرد الخلاق يجدد في قنوات أو اتجاهات يمكن للباحث أن يتحسسها ويضع يده عليها، لأنه يحرص في النهاية أن يلقي استجابة لدى جمهور الشعب، لأنهم "مستهلكي" فنه في الحقيقة. ويتصل بدراسة ديناميات تغير الثقافة الشعبية دراسة التفاعل القائم بين الفنون الشعبية والفنون الرسمية "فلقد أصبحت اليوم الرقصات والأغاني والموسيقى الريفية الإقليمية والقبلية في أوروبا والأمريكيتين وآسيا وأفريقيا تمثل بشكل متزايد أنشطة ومهرجانات جماهيرية لإمتاع جماهير المدن والترفيه عنهم". وبناء على ذلك أصبح مؤدو تلك الفنون (الشعبية) يأخذون بالأساليب والتقنيات المتقدمة لفنون المسرح. ونلاحظ من ناحية أخرى أن عناصر من الثقافة العليا تتسلل باستمرار إلى الحصيصة الشعبية من تلك الفنون.

وبرغم آل تلك المشكلات الحيوية المرتبطة بدراسة الفنون الشعبية، ودلالات هذه الدراسة بالنسبة لعلم الفولكلور، بل ولدراسة الثقافة الإنسانية بعامة، فإن التحديد الدقيق للمقصود بالعمل الفني الشعبي لأزال يمثل مشكلة موضع خلاف بين الدارسين. فلا يمكن للدارس مثلاً أن يقيس "شعبية" العمل الفني - أما في تاريخ الفن - في ضوء اعتبارات الأسلوب والاعتبارات الجمالية، وإنما يجب أن يحدد ذلك على أساس قوة، ومباشرة، ونقاوة الشكل والتعبير الذي

يتضح في هذا العمل الفني ويجدر بنا في النهاية أن نشير إلى جهود مدرسة المقارنة الثقافية (المحدثة) في دراسة الفنون الشعبية دراسة مقارنة على أساس جديد في ستينيات القرن العشرين. فقد عادت نظرية المقارنة الثقافية إلى الظهور مسلحة – على نحو ما يؤاد دورسون – "بشكل رهيب بجميع الأسلحة القوية المتألقة التي استمدتها من العلوم الاجتماعية المختلفة". ونذآر على وجه الخصوص مشروع القياس الغنائى Cantometrics لدراسة الأغنية الشعبية (دراسة مقارنة)، وطريقة القياس الحرآى (Choreometrics) لدراسة الرقصات الشعبية (دراسة مقارنة). والمعروف أن ميAدان الموسيقى آن يعرف من قبل فرعاً مستقلاً لدراسة الموسيقى دراسة مقارنة، وأقصد علم الموسيقى السلالى (أو المقارن) Ethnomusicology هو عبارة عن مقارنة الأعمال الموسيقية – وخاصة الأغانى الشعبية – الخاصة بشعوب العالم المختلفة، وذلك لأغراض إثنوجرافية. أما أنه يتضمن تصنيف هذه الأعمال طبقاً لأشكالها المختلفة. وفيما يلي تصنيف مقترح للموضوعات الرئيسية التي تدخل في قسم الفنون الشعبية والثقافة المادية:

١- الموسيقى الشعبية وتشمل

(أ) الموسيقى

١- الموسيقى المصاحبة للأغانى (الميلاد، العمل، الغزل، الأفراح، الحج).

٢- الموسيقى المصاحبة للرقص.

٣- الموسيقى المصاحبة للنداءات والابتهالات والمدائح والعديد.

٤- الموسيقى المصاحبة للإنشاد والسير.

٥- الموسيقى البحثية.

(ب) الآلات الموسيقية

١ -آلات النفخ.

٢ -آلات وترية.

٣ -آلات إيقاع.

٢ -الرقص الشعبي والألعاب الشعبية

(أ) الرقص

- رقص مناسبات (جماعى - فردى).

- رقص مرتبط بالمعتقدات: زار - ذار - موآب صوفية...إلخ.

- رقص طبقات وفئات محددة (آلغوازى مثلاً).

(ب) الألعاب الشعبية

غنائية - منافسة - أطفال - تسلية - فروسية...إلخ.

٣ -فنون التشكيل الشعبى

(أ) أشغال يدوية على الخامات المختلفة، مثل: النسيج بأنواعه، الخشب، الخوص

(وعائلته من القش، والبردى، والحلفاء، والغاب، والسعف، والجريد، والليف)،

الحديد، الفخار، الخزف، الزجاج، النحاس.

(ب) الأزياء: أنماطها الإقليمية، وأزياء المناسبات المختلفة (الأعياد، العمل،

الزفاف).

(ج) أشغال التوشية: بالإبرة، بالخرز، بالترتر، بالقماش، بالتفريغ. وعلى مختلفالأشياء

(آالملابس والمفارش والبرادع، والأخراج والبراقع، والطرح، والمناديل).

(د) الحلى. (هـ) أدوات الزينة.

(و) الأثاث والأوانى. (ز) العمارة الشعبية.

(ح) الدمى والتعاويد (أشكال نحت أولية).

(ط) الوشم. (ى) الرسوم الجدارية وما إلى ذلك.

٤- عناصر الثقافة المادية

(أ) أدوات الزراعى: المحراث، وأدوات تمهيد الأرض آآزحافة واللوح، وأدوات الرى آآشادوف

والساقية، وأدوات الحصاد آآمنجل وأدوات درسآلحبوب والتذرية وغبلة الحبوب...إلخ.

(ب) الأدوات والمعدات المنزلية: أدوات طحن الحبو والأفران والمواقد، والأوانى المنزلية.

(ج) الحرف والصناعات الشعبية: أصناعة الحصر والفخار والنسيج...¹

¹ محمد الجوهري : علم الفلكلور صص 40، 59

د هاشم الكومي جامعة اسويوط

- عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي الإيراني والمصري

المقدمة:

لقد وصل الإنسان إلى يقين الموت وحتميته بطريقتين: الأولى، وهي بُعد الإنسان عن الجماعية - القبلية- واتجاهه إلى الفردية وتجاوزه العقلية البدائية، والطريقة الثانية تتمثل في التفكير المنطقي الذي أوصله بناء على مراقبته المنطقية للأحداث العديدة التي استطاع من خلالها وضع قانون عام خلاصته أن كل البشر فانون ، وعليه أصبحت المراقبة والتجربة من أهم طرق اكتشاف الإنسان للموت وغموضه، حيث راقب الإنسان كل شيء حوله خاصة الطبيعة المحيطة به وعناصرها سواء كانت ظواهر طبيعية مثل البرق والرعد أو الزلازل أو البراكين أو أنواع وأجناس الكائنات الحية مثل: الحيوانات والطيور والزواحف، واعتقد الإنسان أن الأصوات والحركات غير المألوفة التي تصدر عنها تمثل طوابع تنبئ بموته . ومن ثم صارت عناصر الطبيعة من أهم طرق التنبؤ بالموت في المعتقدات الشعبية المختلفة، حيث كانت الطبيعة وعناصرها المختلفة هي الملمح الأول للإنسان البدائي وبواسطتها استطاع الإنسان تفسير الكثير من ظواهر الكون الغريبة من حوله ومنها أيضا كَوْن طقوسه، فعندما حاول الإنسان القديم فهم الكون، وتبرير ظواهره المختلفة من حوله قرر نسبتها إلى أفعال غير ظاهرة تنتسب إلى عالم آخر هو عالم الآلهة الذي يمدده بالخير عن طريق آلهة الخير والنمو والخصب وأيضا عن طريق آلهة الشر التي تجعله يخاف ويقلق ويسعى لتجنب شرها بتقديم الطقوس لها .

وسوف تركز الدراسة على بعض عناصر الطبيعة مثل: الحيوانات والطيور والأجرام السماوية، ويأتيا عنصرا الحيوانات والطيور في مقدمة هذه العناصر، وذلك لما لهما من مكانة في المعتقد الشعبي بصفة عامة والمعتقدات المتعلقة بالموت بصفة خاصة في الموروث الشعبي الإيراني والمصري، حيث إن لهما قدرة على الإشارة إلى وقوع حادثة الموت ومساعدة الإنسان في التنبؤ به وهذا يرجع إلى معتقدين خرافيين وهما كالتالي:

المعتقد الأول: إن بعض هذه الحيوانات والطيور المنبئة بالموت تأكل الجيف، فتمتص أرواح الموتى، وبالتالي تملك قوة سحرية على رؤية الكائنات فوق الطبيعية.
المعتقد الثاني: إنها تحمل أرواح الموتى السابقين، فالطيور تنقلها إلى السماء عقب خروج الروح، والحيوانات تتلبسها هذه الأرواح عند عودتها إلى الحياة مرة أخرى .
أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى عدة أهداف يمكن إجمالها في العناصر الآتية:

- 1- التعرف على عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي الإيراني.
- 2- الكشف عن أهم عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي المصري.
- 3- مدى التشابه والاختلاف بين عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقدين الشعبيين.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة على المنهج المقارن وفقا لمبادئ المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، كما تستعين الدراسة بالمناهج الأخرى مثل المنهج النقدي والمنهج التحليلي، للوصول للأهداف المرجوة.

ومن ثم تنقسم الدراسة إلى ثلاثة محاور رئيسية يمكن توضيحها فيمايلي:

- 1- عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي الإيراني.

2- عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي المصري.

3- ملامح التشابه والاختلاف بين عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقدين.

المحور الأول عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي الإيراني:

لا شك في أن طبيعة إيران الجغرافية بما فيها من صحراء ممتدة وهضاب وجبال تكسوها الخضرة في الصيف والجليد في الشتاء ومستنقعات وأحراش وغابات، إضافة لتنوع المناخ بين أرجاء إيران في الوقت نفسه، وتوزيع المياه الذي يندر في مناطق ويتوفر في مناطق أخرى، كان لكل هذا دور في تشكيل العقيدة القديمة حيث اتخذ الإيرانيون إلهين: واحداً للخير والآخر للشر، وتخللوا صراعاً بينهما وبين أتباعهما من الجن والأنس وعناصر الطبيعة من شمس وقمر ونجوم ورعد وبرق وأمطار وغير ذلك، كان للطبيعة وعناصرها مكانة كبيرة في المعتقد الشعبي الإيراني منذ أقدم العصور وتمثل ذلك في اتخاذ الإيرانيين بعض عناصر الطبيعة آلهة، فكان ملوك الدولة البيشدادية يعظمون ويقدمون عناصر الطبيعة والكواكب وغيرها، حتى ظهور المذهب الزرادشتي .

ويرى الباحث أن هناك ثمة علاقة وثيقة في المعتقد الشعبي الإيراني بين فكرة ما يمكن أن نطلق عليه اسم "دائرة الموت والخلود" وبين "دورة الحياة" للكائنات وعناصر الطبيعة، وتظهر هذه الفكرة في طريقة الدفن عند أصحاب المذهب الزرادشتي في إيران، فعند دفن موتاهم لا يحرقونهم أو يدفنونهم أو يلقونهم في المياه، ولكن توضع جثثهم أعلى برج لدفن الموتى يسمى بالفارسية "دخمه"، وتشتهر هذه الأبراج باسم "الأبراج الصامتة" وهي تبعد عن العمران مسافة كبيرة وتأخذ شكلاً دائرياً ومحيط البرج الواحد في حدود مئة متر تقريباً، ويتكون البرج الواحد من ثلاث حلقات واحدة مخصصة للأطفال وواحدة مخصصة للنساء والحلقة الخارجية منها مخصصة للرجال، وتترك جثة الميت على الأبراج حتى تأكلها النسور والطيور

الجراحة الأخرى، وتدفن العظام في هذه الأبراج، وذلك لاعتقادهم بأنه لا يتم تلويث العناصر الأساسية بالدفن وحرق الجثث ، وعليه تكون الطيور الجارحة والنسور عبارة عن وسيط لنقل الجسد إلى التربة مرة أخرى، فهذه الطريقة توضح طريقة الاعتقاد في فكر استمرار الحياة بصورة متتالية ومتتابعة - طبقاً للاعتقاد الزرادشتي لدفن الموتى- فبعد أن تأكل النسور والطيور الجارحة الجثة تموت هذه الطيور وتتحلل وتعود مرة أخرى إلى التربة التي خلق منها البشر وتبدأ دورة الحياة بولادة أشخاص آخرين، وهذا يتشابه مع فكرة دورة النبات والحيوان والطيور التي غالباً لا تدفن، وتتحلل جثتها مرة أخرى وتعود إلى التراب مرة أخرى وتبدأ دورة حياة جديدة، أما عن أهم عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي الإيراني هي كالآتي:

أ- الحيوانات والطيور المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي الإيراني:

تُعد الحيوانات من أهم عناصر البيئة الإيرانية، فمنذ القدم، والإيراني بدأ يستأنس الحيوانات التي استخدمها في مساعدته في حياته سواء بغرض النقل أو الاعتماد عليها في الزراعة أو في الحروب أو لتناولها للغذاء، ومن ثم كانت الحيوانات جزءاً من حياة الإيراني ومعتقداته، فكان للتجربة والمراقبة دور في أن يعتقد الإيراني ما يعتقد في كل حيوان من الحيوانات، فعلى سبيل المثال "أهل أمل" يعتقدون في ضرورة مراقبة الحيوانات والطيور لارتباطهما بالتنبؤ بصفة عامة بالخير والشر ومن تلك المعتقدات الشائعة لديهم:

- يراقبون ما في البيت من خراف أو أبقار أو دجاج وطيور، فإن كان مقرراً أن ينزل البلاء على أهل المنزل، ينزل على الحيوانات، وبذلك تزيح البلاء عنهم .

وهذا يعني أن الرعاية لهذه الحيوانات والطيور في البيت من العادات المتبعة عند الإيرانيين وذلك لما تحمله هذه الحيوانات والطيور من إشارات وتنبؤات خاصة بحياتهم، ويظهر أن بعض الحيوانات في الثقافة الشعبية الإيرانية قد ارتبطت بالخير والرخاء والسعادة مثل

الخيول ، وبعضها ارتبطت بالحزن والضيق والشر مثل القطعة التي تُعد من الحيوانات التي ارتبطت بالشر ففي المعتقد الإيراني القطعة السوداء جن، وعند الزرادشتين القطعة شيطان، كما أن دم القطعة والكلب دليل على الشؤم في المعتقد الإيراني ، ومن الحيوانات ما ارتبط في المعتقد الشعبي الإيراني بالموت والتنبؤ به ومنها اعتقاد أهل مشهد أنه إذا نهق حمار وهو جالس، فسيموت صاحبه ، أما عن أهم معتقدات قبائل ممسنى الخاصة بالحيوانات المنبئة بالموت فمنها:

- إذا مرض شخص، وكان هناك ثعلب في القرية وصاح، فيعتقد الناس أن المريض سيموت ولرفع هذا البلاء، يقوم كبير القرية بقلب حذاء قائلاً: السيخ منا واللحم منك .
إذا سمعوا عواء الذئب، يضرّبون الأرض بالحذاء مرة أو ثلاث مرات حتى لا يموت المريض في البيت .

- صياح الثعلب في الليل يدل على موت شخص .

- في أثناء النهار إذا سُمع صوت الثعلب بالقرب من العمران أو بالقرب من منزل ما، فسوف يموت شخص سريعاً من سكان هذا المنزل .

أما عن أهم معتقدات أهل سنكسر المتعلقة بالحيوانات المنبئة بالموت المعتقد الآتي: أنه إذا أصبحت جبهة الحصان بيضاء فهذا يدل على موت صاحبه .

يظهر من خلال المعتقدات السابقة العلاقة الوثيقة في المعتقد الشعبي الإيراني بين

بعض الحيوانات وعلاقتها بتنبؤات الموت، حيث كان لكل من: "الحمار- الثعلب- الذئب-

الحصان" أفعال وحركات تُنبأ بموت صاحبها أو أحد الأشخاص، كما أن أغلب المعتقدات

المرتبطة بالحيوانات شائعة عند جماعات شعبية تسكن بيئات يكون للحيوان فيها أهمية

كبيرة، سواء عند جماعات تعمل بالزراعة أو بالرعي، فبعض هذه الحيوانات يمثل الوسيلة

الأساسية للنقل والزراعة مثل: "الحمار- الحصان"، وفي المعتقد السابق المنتشر عند "أهل سنكسر" يلحظ ظهور علامة بيضاء في جبهة الحصان دليل على الموت ويرى الباحث أن هذا الاعتقاد ربما يعود إلى أن اللون الأبيض دليل على الشيب ومن ثم فهو إشارة إلى قرب الموت بسبب كبر السن.

وعلى الرغم من أهمية هذه الحيوانات إلا أن بعض تصرفاتها وحركاتها وأصواتها تؤدي إلى تطير وتشاؤم الإيرانيين منها، مع ملاحظة أن انتشار هذه المعتقدات بهذا الشكل عند هذه الجماعات الشعبية إن دل فيدل على تعلق الإيرانيين بالبيئة التي تحيط بهم ومراقبتهم الشديدة لعناصر الطبيعة ومحاولة ربط تصرفات وحركات هذه الحيوانات بالموت والتركيز على العلاقات الشرطية ما بين حدوث هذه الأفعال من جانب الحيوانات وبين وقوع الموت الذي يوصف بأنه حادث شؤم.

أما فيما يخص الطيور، فقد نالت الطيور اهتماما كبيرا من قبل الإيرانيين، وانعكس هذا الاهتمام في رغبة الإيرانيين في تربية الطيور وتنوعها الكبير خاصة تربية الحمام، حيث يوجد عدد لا بأس به من أبراج الحمام الكبيرة خاصة في إصفهان ولا يقتصر تربيتها في القرى فقط بل يتم تربيتها في المدن أيضا مع ملاحظة أن تربية هذه الطيور كانت محظورة على المسيحيين في أصفهان .

وعلى الرغم من أن الطيور تتسم بصفة عامة بدلالات الخير والتفاؤل مثل الهدهد والحمام وذلك لفوائدها الحياتية اليومية ولأن بعضها يصدر أصواتا جميلة وبعضها جميل الشكل ومتعدد الألوان إلا أن بعضها يحمل دلالات الشر والشؤم ومن ثم جاءت في المعتقد الشعبي الإيراني على أنها نذير بالموت ووسيلة للتنبؤ بحدوثه وإن كان ذلك الأمر قليل الانتشار في المعتقد الشعبي الإيراني ومن النماذج على ذلك:(معتقدات أهل خرمدت وسبزدشت) كالاتي:

- إذا وقفت بومة على سطح بيت ونعقت، فأحد أفراد هذا البيت سيموت .
- لو وقفت بومة على سطح أو شجرة بيت، فسوف يموت أحد أفراد البيت .
- إذا حطم أي شخص عش حداة سيموت في نفس العام .
- لو أن طائرا صاح على شخص ما؛ فيجب ذبح ذلك الطائر؛ وإلا فسيموت فرد من أسرة ذلك الشخص .

ب- الأجرام السماوية (النجوم):

اهتم الإيرانيون منذ القدم بحركة الأفلاك ومراقبة الأجرام السماوية خاصة النجوم، حيث برعوا في هذا المجال، فمنذ القدم وهم يراقبون الأجرام السماوية وفي مقدمتها النجوم وحركتها وساعدتهم على ذلك طبيعة إيران التي كانت تسمح لهم بتفحص السماء والبحث عن أسرارها، فمن خلال الأجرام السماوية وحركة النجوم حاول الإيرانيون التنبؤ بالوقت وهطول الأمطار والتغيرات المناخية، كما أن ذلك الاهتمام بالأجرام السماوية قد ظهر في المذاهب الدينية الإيرانية القديمة، ويأت مذهب "المترية" في مقدمة هذه المذاهب الدينية، حيث يُعد "ميتر" والذي تغير اسمه بعد الزرادشتية إلى اسم الإله "مهر" هو الإله الأكبر ومنه تأت الآلهة الصغيرة الأخرى، مع ملاحظة أن الشمس لم تكن إلها عندهم، ولكن الإله الأكبر اتخذ من الشمس مكانا له، وخروج الإله كل صباح يطرد الظلمات والشر من الوجود.

لذا فقد انتقل الاهتمام بالأجرام السماوية إلى المعتقد الشعبي الإيراني وتصوراته حول تلك الأجرام وحركتها وكيف تم خلقها، فالثابت في المعتقد الإيراني أن لكل شخص نجمة في السماء فإذا اختفت هذه النجمة فهذا يعنى موته، وتوضح الدراسة ذلك من خلال المعتقدات الشعبية عند أهل "سنگسر" المتعلقة بالنجوم والتي تتنبأ بالموت ومنها على سبيل المثال:

- حركة النجوم التي قد تحدث ليلا فتذهب نجمة من جانب إلى آخر، يعتبرها الناس تنبؤ

بالموت حيث إن لكل شخص نجمة ورحيلها من السماء يدل على موته .

- يعتقدون أن النور خير؛ ولو توهج شهاب كبير واقترب من الأرض؛ فيعتبرونه دليلا على حدوث وفاة .

- لا يجوز دفن الموتى بعد غروب الشمس وذلك لأن دخول ضوء النجوم للقبر دليل على كثرة الموتى من أهل البلدة، وإذا اضطروا للدفن وقت غروب الشمس فيشعلوا حطبا كثيرا حتى يغطي ضوءه على ضوء النجوم .

وكذلك فقد ظهرت بعض المعتقدات الشعبية الإيرانية المتعلقة بالطبيعة وعناصرها والمرتبطة بما بعد الموت، فلم يتوقف التفسير الإيراني لعناصر الطبيعة ودورها في التنبؤ الموت فقط بل استمر حتى بعد الدفن ويتبين ذلك في المعتقد التالي لأهل "سامان":

- يعتقدون أن لكل شخص نجمة في السماء، عندما يموت تحترق نجمته، لهذا فعندما يرون شهاب مشتعل في السماء يقولون هناك شخص مات وهذه نجمته تحترق .
ومن المعتقدات المتشابهة لذلك عند أهل "أشتيان":

- إذا رأوا نجمة في السماء تتحرك يقولون: أكيد هناك شخص مات؛ لأنهم يعتقدوا أن لكل إنسان نجمة في السماء وإذا مات ذلك الشخص فنجمته ستغادر السماء .
- لو دفنوا رجلا ليلا، ستسقط نجمته في قبره، وستموت بعده .

المحور الثاني عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي المصري :

لقد قامت الديانة المصرية القديمة في أساسها على مراقبة المصريين القدماء للطبيعة ولعناصرها، وكان ذلك بسبب حالة الاستقرار باتباع نظام الزراعة وانتظام ودورة النيل وفيضانه السنوي كما أن اعتدال الطقس وصفاء السماء كان سببا في مراقبتهم للسماء وأجرامها وارتباطهم بها، وانعكست علاقة المصري القديم بالطبيعة وعناصرها فصَوَّرَ آلهته

التي يعبدها على ثلاث هيئات: إما في هيئة إنسان خالص أو في هيئة حيوان خالص أو في هيئة (إله) خليط ما بين الإنسان والحيوان حيث يكون رأسه، رأس حيوان وجسمه جسم إنسان، مع ملاحظة أن المصريين لم يعبدوا الحيوانات في ذاتها بل كانت الأشكال الحيوانية للآلهة تستخدم في معتقدتهم للتعبير مجازا عن شيء ما في سمات الإله .

كما كان لمراقبة المصري القديم لحركة الأجرام السماوية وخاصة الشمس وحركتها الدائمة بشروقها من اتجاه الشرق وغروبها في اتجاه الغرب جعلت المصري القديم يعتقد أن حياة الموتى تتجدد بنفس الطريقة التي تشرق بها الشمس كل يوم، وهذا أثر على عادات الدفن ومكان الدفن لدى المصريين القدماء حيث تقع معظم المقابر ناحية غرب النيل مثل وادي الملوك في الأقصر، كما أن وضع الميت داخل القبر كان في أساسه يعتمد على حركة النجوم، ويلحظ أن رأس الميت توضع باتجاه الشمال والسبب الحقيقي في ذلك يرجع لاعتقاد الشائع عند المصريين القدماء بأن أرواح الموتى تقطن ما بين النجوم في السماء الشمالية .

أ- الحيوانات والطيور المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي المصري:

تميز الإنسان عن الحيوان بالعقل والحضارة والبعض يرى أن تقدم الإنسان كان مأخوذا في بداية الأمر مما يحيط به من الحيوانات وأفعالها، فقد كان صياح الحيوانات لبعضها البعض وسيلة جعلت الإنسان يطور استخدامها كلفة للتواصل، كما أن فكرة التجمع لقطيع الحيوانات هي التي دفعت الإنسان لمحاكاتها كفكرة لتأسيس الأسرة والعائلة ثم فكرة تأسيس الدولة ، ويلحظ أن الرأي السابق قائم في أساسه على المراقبة الجيدة للحيوان وسلوكياته وحركاته وطبيعة حياته ومعيشتته، ومن ثم فكان لبعض الحيوانات سلوكيات عدوانية أو غامضة جعلت الإنسان ينفر منها ويتشائم، هذا بالإضافة إلى أن شكل بعض

الحيوانات المخيف كان سببا في نفور الإنسان منها والتشاؤم منها، وهذا في مجمله ترسخ في المعتقد الشعبي في الثقافات الشعبية المختلفة، ومنها بالطبع الثقافة الشعبية المصرية، وسوف تقتصر الدراسة حول الحيوانات المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي المصري، وعرض بعض المعتقدات الشعبية المنتشرة في مصر على سبيل المثال فيما يلي:

- إذا عوى الكلب عواء مستمرا، فيكون ذلك دليلا على رؤيته للملاك عزرائيل - قابض الأرواح - يمر من أمامه، فإذا عوى كلب في شارع، عواء مستمرا على غير العادة خاصة في الليل، يتساءل كل من يسمعه " يا تري عزرائيل رايج ياخذ روح مين " وهذا النبأ إشارة إلى رؤية الكلب للملاك عزرائيل دون ارتباط ذلك بموت صاحب الكلب، أما إذا عوى وهو داخل الدار فهذه إشارة إلى موت واحد من دار صاحب الكلب .

- إن الحصان له قدرة على رؤية عزرائيل، وعند رؤيته يأخذ في دق الأرض بحوافره، ويحدث هرجا في المكان الذي يقف فيه، فتروي إحدى السيدات قائلة " ليلة ما توفت حماتي، صحت عمي "الحاج سيد" -زوجها- الساعة اتنين تقريبا، وقالت له: يظهر أن المهرة سابت، ف الوقت ده يظهر عزرائيل فات على المهرة فشافته فدببت ف الأرض، وشخشخت، الفرسة لما شافت عزرائيل فايت عليها دببت في الأرض وخافت، لأن صورته بتبقى صورته بشعه....فصحى عمي "الحاج سيد" وخرج من القاعة، بص لقي الفرسة مربوطة زي ما هي، فخش القاعة وبيقول لها يا أم عبده ده الفرسة ماسيتش، دي الفرسة مربوطة زي ما هي، مردتش عليه، يظهر أن عزرائيل كان خش قبض روحها... "

- أن للحمار والجاموس سلوكا يشير إلى موت صاحبه أو أحد أفراد البيت، حيث يتنبأ الإنسان عن طريق سلوكهما بالموت من خلال قيامهما بسلوك يشابه سلوك النساء من أهل البيت الذي تقع فيه الوفاة، بمعنى أنه يهز رأسه يمينا أو شمالا أثناء وقوفه أو وقوفها، ويطلق عليها

"حمار نداب" و"جاموسة ندابة" وينصح ببيعهما وذلك لشهرهما .

- إذا دخلت قطة بيتا توفي به أحد أفرادها ولم يدفن بعد، فهذا دليل على حدوث حالة وفاة أخرى في نفس البيت، وأيضا فيما يخص القطط وتنبؤها بالموت تقول إحدى السيدات: " أنا شفت قطة قبل وفاة حمايا جات عند البيت كثير وكانت بتنونو نونوه حزينه بس ما حطتتش في دماغي" .

يتضح من النماذج السابقة لبعض المعتقدات الشعبية المصرية المنبئة بالموت والمتعلقة بالحيوانات أن المصريين كان اهتمامهم كبيرا بالحيوانات ومراقبة سلوكها وحركتها وأصواتها، ومن الواضح أن الحيوانات المنبئة بالموت في المعتقد الشعبي المصري مثل "الكلب والحمار والحصان والجاموس والقطط" في أساسها هي حيوانات مستأنسة مما سمح للمصري بأن يراقبها بشكل دقيق ليكتشف سلوكها وحركتها، كما أن انتشار اعتقاد قدرة الحيوانات على التنبؤ بالموت في المعتقد الشعبي يرجع إلى أن لبعض الحيوانات القدرة على رؤية الكائنات فوق الطبيعية مثل "الكلب والحمار والحصان والجاموس" ومن ثم فليديها قدرة على رؤية ملك الموت، مما جعلها تستطيع رؤيته والتوقع بوقوع الموت قبل حدوثه .

أما فيما يخص الطيور، فقد نالت اهتماما كبيرا من المصريين القدماء، وانعكس ذلك في صور وأشكال ألهمتهم القديمة التي كان بعضها على هيئة طيور مثل "حورس"، هذا بالإضافة للفائدة الغذائية والاقتصادية من تربية الطيور ورعايتها، وانعكس الاهتمام بالطيور ورعايتها على الثقافة الشعبية المصرية، وأصبح للطيور في المعتقد الشعبي المصري دلالتان الأولى دلالة إيجابية ترمز للخير والنماء مثل الحمام، وبعضها الآخر يحمل دلالة سلبية تشير إلى الشر والخراب مثل البومة والغراب، ومن البديهي أن الطيور التي تحمل دلالة سلبية ترمز للشر من أهم الطيور التي تنبأ بالموت في المعتقد الشعبي المصري ومن نماذج المعتقدات الشعبية

المنتشرة في مصر والمرتبطة بالطيور والمنبئة بالموت المعتقدات الشعبية التالية:

- يُعتقد في الثقافة الشعبية المصرية أن البومة نذير بالموت وذلك من خلال صوتها وشكلها المزعج، ويأتي التشاؤم منها بسبب شكلها الغامض والمخيف وطيرانها ليلا وارتباطها بالظلام وصياحها غير المألوف .

- يُعتقد في الثقافة الشعبية المصرية أن صياح الدجاجة بصوت مثل صياح الديك يُعد إشارة ونذيرا بالموت، وأن صياحها هذا قولاً منذراً بالموت والمعتقد أن قولها هو " يا بي يا بصحابي" بمعنى أن تموت هي أو يموت أصحابها ولهذا ينصح بذبحها حتى يتحقق الشرط الأول من قولها دون حدوث الشرط الثاني .

- يمثل صوت نعيق الغراب في المعتقد الشعبي المصري إشارة ونذيرا لوقوع حالة وفاة . من النماذج السابقة يتضح أن الطيور ذات الأشكال الغريبة والقبيحة والأصوات الحزينة والحادة قد ارتبطت في المعتقد الشعبي المصري بالموت ومثلت على أنها نذير بوقوع حادث الموت، وهذا الاعتقاد قد ترسخ في المعتقد الشعبي المصري نتيجة للمراقبة والتجربة لطبيعة هذه الطيور من الناحية السلوكية والشكلية على حد سواء.

المحور الثالث ملامح التشابه والاختلاف بين عناصر الطبيعة المنبئة بالموت في المعتقدين:

لقد إلتقت المعتقدات الشعبية الإيرانية والمصرية الخاصة بتنبؤات عناصر الطبيعة بالموت في الكثير من النقاط، خاصة فيما يتعلق ببعض الحيوانات والطيور تُعد في كل من المعتقدين الشعبيين إحدى الطرق المنبئة بالموت، ويرى الباحث أن التشابه في ذلك يرجع إلى أن البيئتين وعناصر الطبيعة واحدة في كل من إيران ومصر متشابهتان مما جعل النظر لعناصر الطبيعة وسلوك الحيوانات متشابهاً، كما أن الالتقاء الثقافي والتأثر بين الثقافتين الفارسية والعربية كان له الأثر في ذلك، بالإضافة إلى أن البعد الديني يُعد أحد أهم المؤثرات التي أثرت على

التشابه في رمزية بعض الحيوانات والطيور في المعتقدين الشعبيين في إيران ومصر، ومن أهم

عناصر الطبيعة المنبئة بالموت والتي تشابهت في المعتقدين هي:

أ- المحاصيل الزراعية:

تُعد كل من إيران ومصر من الدول التي عرفت شعوبها الاستقرار، بعد معرفة

الزراعة، لذلك فالزراعة تُعد من أولى المهن والحرف التي عرفت في كل من إيران ومصر وكان لها

أثرها في ثقافتها، وهذا انتقل بالطبع إلى معتقدات الشعبين، وقد تشابهت معتقداتهما

الخاصة بالزروع والمحاصيل الزراعية والموت، فكان في معتقدهم أنه كلما زاد المحصول وثماره

كان إشارة إلى موت صاحب المحصول، فالشائع في المعتقد الإيراني الآتي :

- لو أن شخصا؛ حصد محصوله بعد أن حصد الناس، بمعنى أن المحصول تساقط على

الأرض، فهذا يعني أن ذلك الشخص سيموت في هذا العام، كذلك لو طرحت شجرة ثمارا أكثر

من الحد المعروف، فهذا يدل على موت شخص من أهل البيت ويقولون " الشجرة أكلت

صاحبها".

ويتفق المعتقد الشعبي الإيراني السابق مع ما هو منتشر في المعتقد الشعبي المصري الخاص

بالمحاصيل الزراعية يتنبؤ الإنسان بالموت عن طريقها وفيما يلي بعض من المعتقدات الشعبية

المصرية:

- أن بعض الزروع تنبيء بموت صاحبها الذي زرعها، فإذا جنى مزارعا ، محصولا وفيرا ثم مات

يشير ذلك إلى أن جودة الزرع ووفرته دليلا على تنبؤ الزرع بموته فيقال: " الدرة بتاعه كان

صاح قوي، كان شمتان فيه يا عيني".

ب- الطيور:

1- الديكة والدجاج:

يُعد كل من الديكة والدجاج من أكثر الطيور المنتشرة في إيران ومصر وذلك لفوائدها الاقتصادية وكذلك لسهولة تربيتها في البيوت، وقَدِمَ استأناسها، ولذلك فهى من أكثر الطيور التي تكون قريبة من الأشخاص في البيوت، ومن ثم فملاحظتها وملاحظة سلوكها يكون سهلا ومعتادا بالنسبة للأشخاص، وهذا ما دفع كل من الإيرانيين والمصريين إلى الاعتقاد في بعض سلوكيات الديكة والدجاج فيما يخص التنبؤ بالموت، فقد تشابهت المعتقدات الشعبية عند كل من الإيرانيين والمصريين في ذلك، فمن المعتقدات المنتشرة في إيران على سبيل المثال:

- لو أذن الديك في غير ميعاده، فهذا يدل على أن شخصا سيموت .

- الديك الذي يصيح في غير وقته يجب ذبحه أو هبته ، حتى لا يموت صاحبه .

أما في المعتقد الشعبي المصري، فالشائع أن:

- صياح الدجاجة بصوت مثل صياح الديك يُعد نذيرا وتنبأ بالموت، ويُعتبر صياحها هذا منذرا بالموت، ويُعتقد أنها تقول " يا بى يا بصحابي " بمعنى أن تموت هى أو يموت أصحابها ولهذا ينصح بذبحها حتى يتحقق الشرط الأول من قولها دون حدوث الشرط الثاني .

2- البومة:

ترمز البومة في المعتقد الشعبي الإيراني إلى رمزين متناقضين الرمز الأول منهما أنها تدل على الشؤم والخراب وسوء الطالع، وهي تُعد من الطيور سيئة الطالع وهذا يرجع إلى كونها تعيش في الظلام والأمكنة الخربة وتعيش حياة انزواء ، أما الدلالة الثانية للبومة في المعتقد الشعبي الإيراني هي دلالة الخير وهذا بسبب ديني حيث يشاع في المعتقد الشعبي الإيراني أن البومة تُعد في المذهب الزرادشتي طائرا مقدسا فهو عندهم "طائر الإله" ويطلق عليه أيضا "طائر الحق" ويعتقد أن سبب اطلاق هذا الاسم عليه راجع إلى صوته، فصوته "hu-hu" وهو الصوت

المقابل للعربية "هو- هو" وهو اسم يعني "الله" أى الحق ، ولكن الدلالة الأولى للبومة هى التي تحظ بمكانة أكبر في المعتقد الشعبي عند أغلب الجماعات الشعبية الإيرانية وذلك في العديد من المدن الإيرانية، فعلى سبيل المثال:

- بكاء البومة بشير خير، وضحكها نذير شر .

- إن صاحت البومة على رأس شخص، فهو نذير شر .

ويعتقد أهل "أصفهان" أن:- صوت البومة، شؤم ، وكذلك يعتقد أهل "خوزستان" أن البومة؛ نذير سوء ومن تلك المعتقدات الآتى:

- لو وقفت بومة على سطح بيت، تفرق ساكنى هذا البيت، ويخرب البيت .

- عندما تقوق البومة على سطح منزل أحدهم، ويكون لصاحب البيت طفل مولود، سيمرض هذا الطفل مرضا شديدا، ولرفع بلاء المرض، تخرج أم هذا الطفل به من الغرفة وتخرج رأس الطفل للهواء وتقول للبومة: النار في فمك ولو لم تقل ذلك يمرض الطفل .

وتأخذ البومة نفس الدلالة في المعتقد الشعبي المصري، فالبومة التي تُصيح مشئوما توصف بأنها "تقوق" ولهذا يطلق عليها "أم قويق"، وعلى الرغم من التطير من البومة إلا أنها أقل ظهورا في المعتقدات الشعبية مقارنة بالغرب، ففي المعتقد الشعبي المصري لم تنل البومة قدرا كبيرا من التوظيف في الموروث الشعبي خاصة الإبداعات القولية الشائعة في الثقافة الشعبية المصرية .

3- الغراب:

يُعد الغراب من أكثر الطيور المنبئة بالموت شيوعا في الثقافة المصرية مقارنة بالبومة من حيث الارتباط بفكرة الموت ويُعرف الغراب في المعتقد الشعبي المصري بمسمى "غراب البين" ولقد كثر استخدام هذا الاسم في الكثير من النصوص الأدبية الشعبية المصرية، ومن الأقوال

الشائعة في المعتقد الشعبي المصري إذا مات أول أولادهم يقولون "أول بيضة للغراب" وهذا تمثيل لواقع الغراب في حياة الفلاحين والمزارعين في البيئة المصرية، حيث إن الغراب من عاداته أن يخطف بيضة من عش الطائر .

أما الغراب في الثقافة الشعبية الإيرانية يحمل دلالتين: الدلالة الأولى وهي دلالة خير حيث يدل الغراب إلى قدوم ضيف أو رسالة وبشرى خير وهذا شائع في بعض المعتقدات الإيرانية ومنها:
- نعيق الغراب في الصباح الباكر يدل على وصول خبر من مكان بعيد أو مجئ مسافر لهذا يقولون عند سماعه " سيأتي خبر جميل أو رسالة من مسافر " .

- (من معتقدات أهل در گز) يعتقدون أنه لو نطق غرابا على سطح أو جدار منزل، فسيأتي خبر جميل أو يعود مسافر .

- عندما ينطق غراب على حائط ، يعتقدون أنه سيأتي خبرا ما ؛ لهذا يقولون للغراب : خبر خير

أما الدلالة الثانية للغراب، فهي دلالة شؤم وخراب، حيث إنها الدلالة الشائعة للغراب في أغلب الثقافات والحضارات المختلفة فهو رمز للحيلة، والمرض، والخراب، وسوء الطالع، والحرص والطمع، والموت، والتشهير، ومن تلك المعتقدات الشائعة في الثقافة الشعبية الإيرانية التي تدل على ذلك المعتقدات التالية:

- رؤية الغراب وطائر "كبك- طائر الحجل" في الصباح ، أمر سيئ، ومشاهدة غرابين شؤم .
- (أهل دامغان يعتقدون) أنه لو نطق غراب في الليل فسيموت، أحد العلماء "المشاهير" .
- لو أن غرابا نطق في أي وقتٍ بالليل في السماء أمام منزل أحد الأشخاص ، فيجب على صاحب المنزل أن يقول : " السكين ! السكين ! ملح ملح " وإلا فسوف يفسد أحد أعضاء ذلك المنزل .

أما الغراب في الثقافة الشعبية المصرية فهو يحمل نفس الدلالاتين الواردتين في المعتقد الشعبي الإيراني، وهما دلالة الخير ودلالة الشر، حيث يمكن أن يكون بشيرا بالخير ما لم يصدر عنه الصوت الذي يشبه العويل، وهذا ما أكده الجاحظ في قوله " إن العامة تتطير من الغراب إذا صاح صيحة واحدة فإذا ثنى تفاءلت" وهذا الرأي يختلف من ثقافة شعبية إلى أخرى من حيث الاعتقاد به .

ويتضح أن الاعتقاد في أن الغراب رمز ونذير للموت هو الاعتقاد الأكثر شيوعا في أغلب الثقافات الشعبية ومنها الثقافة الشعبية الإيرانية والمصرية، على حد سواء، وربما يعود ارتباط الغراب بالموت إلى أمرين: الأول يعود إلى ارتباط الغراب بأول حادثة قتل ودفن عرفتها البشرية وهي المرتبطة بحادثة قتل قابيل لهابيل، أما الأمر الثاني وهو المتعلق بشكل الغراب وهيئته ولونه الأسود وصوت نعيقه أصبح رمزا للحزن والعزاء في الثقافتين الإيرانية والمصرية.

ج- القط:

تُعد القطعة من أبرز الحيوانات المستأنسة، وظهر منذ القدم في الحضارات القديمة واتخذها بعض الشعوب آلهة تُعبَد ومنها الحضارة المصرية القديمة، فلقد استأنس المصريون القدماء القطة منذ القدم وهذا يرجع غالبا إلى جماليات القط من حيث الشكل واللون والألوة، ولقد ارتفع شأن القطة في الحضارة المصرية القديمة ففي عهد الأسرة الثانية والعشرين كان للقط "باستت" عاصمة لعبادته حددها المؤرخون بمنطقة "تل بسطة" بمحافظة الشرقية، والمعروف أنه بالقرب من هذه المنطقة أقيمت جبانة للقطط لا تقل جمالا وروعاً عن جبانة الملوك .

وشاع في المعتقد الشعبي الإيراني والمصري أن القطة من أهم الحيوانات التي من خلالها يمكن التنبؤ بالموت وتوقعه، وتشابه المعتقدات المتعلقة بالقطط والموت في

المعتقدين، ويرى الباحث أن سبب هذا التشابه يرجع في الأساس إلى اتفاق نظرة الثقافتين الإيرانية والمصرية للقطط، فهو في كل من الثقافتين يطلق عليه أنه ذو سبع أرواح، كما أنه في الثقافتين مرتبط بالجان فيعتقد أن القطط تتجسد فيها الشياطين والجان ورمز للموت، ودليل شؤم خاصة القطط ذات اللون الأسود والسبب الآخر هو الاعتقاد أن القطط من الحيوانات التي تستطيع أن ترى الملائكة والشياطين أي أنها تستطيع أن ترى ما لا يقدر الإنسان على رؤيته، وعليه تكون القطط من الحيوانات المستأنسة التي ترتبط في الثقافة الشعبية الإيرانية والمصرية بالتنبؤ بالموت بشكل مباشر أو غير مباشر، ومن المعتقدات الشعبية المنتشرة في إيران والمرتبطة بالقط والتنبؤ بالموت الآتي:

- إذا أكل شخص شعرة من القطعة، يصبح ضعيفا يوما بعد يوم ويقال: إنه مصاب ويموت .

- إذا لعب طفل مع القط، وأكل شعره يصبح ضعيفا ويموت .

أما عن المعتقدات الشعبية المصرية المرتبطة بالقط ودلالاتها على الموت منها:

- تحكي إحدى السيدات فتقول : "أنا شفت قطة قبل وفاة حمايا جت عند البيت كتير وكانت بتنونو نونوه حزينه بس محطيتش في دماغي" .

- يعتقد أن تكرار مواء القط- على غير طبيعته- دليلا على حدوث حالة وفاة قريبة .

الخاتمة:

لقد توصلت الدراسة بناء على ما سبق تناوله إلى عدد من النتائج يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

1- حازت قضية الموت على حيز كبير في الفكر الإيراني والفكر المصري ، حيث كانت محورا رئيسا من محاور الحضارة الإيرانية القديمة والحضارة الفرعونية، واتفقت كل من الحضارتين - كغيرهما من الحضارات القديمة- على فكرة أن الموت أمر حتمي لا يستطيع الإنسان الهروب

منه، وانعكس ذلك على الموروث الشعبي عند الأمتين.

2- تُعد عناصر الطبيعة من الوسائل التي لجأ إليها الإنسان القديم للتنبؤ بالموت، ولجأ الإنسان في ذلك لمراقبة الطبيعة وعناصرها وكل ما يدور حوله من أفعال وأصوات وسلوكيات خاصة بعناصر الطبيعة (حيوانات وطيور وظواهر الطبيعة الأخرى)، وكانت الحيوانات والطيور من أكثر عناصر الطبيعة التي تحمل أصواتها وسلوكياتها وأفعالها دلالات على الموت.

3- هناك بعض صور التشابهات بين المعتقد الشعبي الإيراني والمعتقد الشعبي المصري فيما يخص عناصر الطبيعة المنبئة بالموت، حيث نالت بعض الحيوانات مثل القط ، مكانة كبيرة في المعتقدين وكذلك وُجد تشابه واضح بينهما من حيث الاعتقاد في التنبؤ بالموت، وكذلك بعض الطيور مثل الغراب والبومة والدجاج التي تؤكد على مدى التشابه الواضح بين المعتقدين فيما يخص هذه الطيور والتنبؤ بالموت.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً : المصادر والمراجع العربية والمترجمة إليها:

1. آرثر كريستنسن: إيران في عهد الساسانيين، ترجمة يحيى الخشاب، مراجعة عبدالوهاب عزام، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت.
2. أدولف إرمان: ديانة مصر القديمة (نشأتها وتطورها ونهايتها في أربعة آلاف سنة)، ترجمة عبدالمنعم أبوبكر ومحمد أنور شكري، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995م
3. جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمه كامل يوسف حسن، مراجعة إمام عبد الفتاح إمام، الطبعة الأولى، عالم المعرفة، الكويت، 1984م.
4. دوجلاس بريور و ايملى تيتز: مصر والمصريون، ترجمة عاطف معتمد ومحمد رزق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010م.

5. سميح عبدالغفار شعلان: الموت في المأثورات الشعبية، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2000م.
 6. فارس خضر: ميراث الأسي تصورات الموت في الوعي الشعبي، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009م.
 7. فؤاد مرسي: القط في المعتقد الشعبي وأصوله الحضارية (محاولة للتفسير)، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2010 م
 8. محمد السعيد جمال الدين وأحمد الخولي ومحمد السعيد عبد المؤمن: دراسات ومختارات فارسية، د. ط، دار الرائد العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1975م.
 9. نبيلة إبراهيم سالم: البطولة في القصص الشعبي، دار المعارف، القاهرة، 1977م.
 10. ياروسلاف تشرني: الديانة المصرية القديمة، ترجمة أحمد قدرى، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، 1996م.
- ثانياً : المصادر والمراجع الفارسية والمترجمة إليها:
11. ابوالقاسم نجفى: فرهنگ عاميانة آشتيان، فصلنامه فرهنگ ايران زمين، شماره سى، تهران، سال 1384هـ.ش.
 12. ايرج افشار سيستانى : شناخت استان اصفهان، انتشارات هيرمند، تهران، 1387هـ.ش.
 13. پرويز رجبى: هزاره هاى گم شده (اهورامزدا، زردشت، اوستا)، جلد اول، نشر توس، تهران، 1380هـ.ش.
 14. تاورنيه: سفرنامه تاورنيه، ترجمه اى حمد ارباب شيرانى، انتشارات نيلوفر، تهران، 1382هـ.ش.

15. جمال ودیعی: آداب ورسوم شهر سامان، هنر و مردم، شماره 176، تهران، خرداد 1356 ه.ش.
16. چراغعلی اعظمی: باورهای عامیانه مردم سندسگر، هنر و مردم، شماره 92، تهران، خرداد 1349 ه.ش.
17. حسن ذوالفقاری: باورهای عامیانه ای مردم ایران، نشر چشمه، تهران، 1394 ه.ش.
18. رحیم کوشش و امیر رضا کفاشی: بررسی تطبیقی نمادینگی عناصر طبیعت در شاهنامه، فصلنامه ادبیات عرفانی واسطوره شناختی، سال 7، شماره 24، تهران، سال 1390 ه.ش.
19. سید علی میر نیا: فرهنگ مردم (فولکلور ایران)، نشر پارسا، تهران، 1369 ه.ش
20. صادق هدایت: فرهنگ عامیانه مردم ایران، نشر چشمه، تهران، 1378 ه.ش
21. علی اکبر عربی قریه علی: گذری بر فرهنگ عامه مردم خرمدشت و سبزدشت، چاپ اول، انتشارات گنجینه هنر، تهران، 1386 ه.ش.
22. علی اکبر مهجوریان نماری: باورهای وبازی مردم آمل، چاپ اول، انتشارات فرهنگ خانه مازندران، ساری، 1374 ه.ش.
23. غلامحسین مصاحب: دایرة معارف فارسی، چاپ سوم، امیر کبیر، تهران، 1380 ه.ش.
24. هانری ماسه: معتقدات و آداب ایرانی، ترجمه مهدی روشن ضمیر، جلد دوم، انتشارات دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز (مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران)، تبریز، 1357 ه.ش.
25. وهاب ولی و میترا نصیری: ادیان جهان باستان (ایران)، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، 1372 ه.ش.

26. ویلهلم آیلرز: جغد در فارسی نو، ترجمه ای مهنوش ملایری، فصلنامه فرهنگ، شماره 37038، سال 1380 ه.ش.

الفهرست :

مقدمه في تعريف الفن الشعبي	ص 4
التراث الشعبي (folk-lore)	ص 7
ما العلاقة بين الواقع وانعكاسه في الفولكلور؟	ص 10
ما هي ملامح أعمال الفولكلور؟	ص 10
أنواع الفنون الشعبية الشفوية	ص 11
الحكايات	ص 17
التهويدات	ص 18
نكات	ص 19
تقنيات الادب الشعبي	ص 20
الادب الشعبي	ص 21
موضوعان الادب الشعبي	ص 23

الفصل الاول الادب الشعبي

تعريف الادب الشعبي	ص 27
خصائص الادب الشعبي	ص 32
أصول الأدب الشعبي وتطوره	ص 36
خصائص أخرى للأدب الشعبي	ص 37
تقنيات الادب الشعبي	ص 39
مقومات الأدب الشعبي	ص 40
البنية والأسلوب الفني	ص 42

الفصل الثاني مناهج دراسة الفن الشعبي

النص الادب شعبي

- مدارس دراسة الأدب الشعبي ص 47
- الأنواع الأدبية ص 66
- الفئات الأصلية للأنواع الأدبشعبية ص 70
- عرض لأنواع المآثر ص 74
- أنواع الألغاز ص 82
- المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد ص 84
- المعتقدات والمعارف الشعبية ص 89
- العادات والتقاليد الشعبية ص 91
- وحدة المنهج في علم الفولكلور ص 95
- إعادة إنتاج التراث: توجه نظري ومنهجي جديد ص 99
- الفلكلور المصري ص 107

الفصل الثاني الفلكلور الايراني

- مقدمه الفلكلور نشأته وتعريفه ص 110
- الحكايات الشعبية ص 111
- توظيف سياسي: دلالات قصص الحيوانات الإيرانية في الأمثال والحكم الفارسية ص 112
- المسرح الشعبي الإيراني ص 126
- رابعا مراسم العرس في الفلكلور الشعبي ص 129

الفصل الثالث

مقالات عن الفن الشعبي المصري والایرانی

- الزخارف الشعبية.....ص 135
- میدان الدراسة فی علم الفولكلور. حدوده وموضوعاتهص 141
- نبؤة الموت بین الفلكلور المصري والایرانیص 159