الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهادة

الدكتوراه العلوم

التخصص: أدب عربي معاصر

إعداد الطالب (ة) : ناصرعبد العزيز

عنوان الأطروحة

أنمـــاط تعبير المبدع الشعبي
منطقة المسيلة نموذجا

المشرف : أ.د.علي بولنوار

أعضاء لجنة المناقشة :المدرسة العليا للأساتذة ببوسعادة

الاسم و اللقب	الرتبة	التخصص	الجامعة	الصفة
أ.د. ليلى بنعائشة	أستاذ	أدب شعبي	جامعة سطيف 2	رئيسا
أ.د. عليبولنوار	أستاذ	نقد عربي قديم	المدرسة العليا للأساتذة – بوسعادة	مشرفا و مقررا
د. أحمدالعياضي	أ.محاضر.أ	أدب جزائري	جامعة سطيف 2	ممتحنا
د . حمزة بسو	أ.محاضر.أ	أدب جزائري	جامعة سطيف 2	ممتحنا
د. فاطمة الزهراء عاشور	أ.محاضر.أ	أدب شعبي	جامعة البشير الإبراهيمي ببرج بوعريريج	ممتحنا
د. باية كاهية	أ.محاضر.أ	أدب شعبي	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية:2021-2022

إهداء

إنسان من الشعب ، تنكر له السعد والإنسان والحياة ومن يدّعون أنهم النخبة .. وفي مقابل الجميع رفعت من شأنه طبقته الشعبية ، وأحاطه إبداعها بهالة وقداسة جمعت حوله الأهواء والأفئدة ، وجعلت من مكان هلاكه قبلة لطواف المحبين والمتهالكين ، فبكاه القاصي والداني ، وتفانت الآلة لأيام تسع تفدي روحه وجسده .. وأحالت الساكنة مصابه موكبا مهيبا جللا تمناه الكل برغم مرارته .

واستجمع المخال الشعبي قواه فأحاطه بإبداعه برغم المسافة الزمنية القصيرة ، ليتحول الجسد المهزول والمأزوم إلى خطاب شعبي ذائع ، وإضمامة من القصص ينقلها الحاضر للغائب، ويرويها المتحدث للسامع ، حكايات للجن ، وأسطورة للموت والفناء ، وخرافة للمكان ، ونكتة تهدر شرف الباغي والحقار، وسيرة راعي غنم أراد لها مبدع الشعب أن تكون ملحمة ، وحّدت أطيافه في زمن القطيعة بين الشعب ، وأشعار ومواويل تتغزل بروحه وأرواح غيره المكسورة ، واستذكار أمثال كادت أن تبيد تستوحش الحقرة ، وتستنهض الهمم لبسط العدالة والمساواة واحترام الذات ، وتعابير شعبية تستهجن الإقصاء والاستعلاء ومراتب القيمة الجائرة ، وتدعو لاحترام كرامة من كان وأيا كان ومهما كان ، وكنايات للعوام تستشفه أحلاما وأماني للشعب ، ولكن على لسان عياش . الذي كان رحيله لغزا وإلغازا استشرف الشعب من خلاله حاضره ومآله ...

لقد منح عياش للشفاهة مالم ينلها لعقود ، وفتح للكتابة منافذ بعد أن نضبت كل المنافذ.

إلى روح عياش التي تمثلها الشعب ، و ألهمت مبدعه ، أهدي هذا المنجز تقديرا و احتراما

ن،ع العزيز

مقـدمـة

التراث الشعبي ذاكرة الحاض ر، التي تحتفظ بكل ما لذلك الماضي من أصالة وحرية وإبداع، وفعل خلّاق هو المتبقي من رصيد الأمة، وهو البعد التاريخي والحضاري لشخصيتها، وهو بعد ذلك حفرية ترفض أن تموت لأنه يمتلك استمراريته كنتاج سابق
في الحاضر وكذا المستقبل.كما يعتبر من العلوم الإنسانية والاجتماعية الأساس، التي لا غنى للشعوب عنها، لأن جمعه وتبويبه وحفظه ودراسته، سيخلص بنا إلى فهم ماضي وحاضر ومستقبل الشعب.

ومن العسر لا اليسر أحيانا تحديد الباحث لدواعي انتقاءاته البحثية ، وذلك لتداخلها وتدافعها قصد احتلال الصدارة من حيث أهميتها، خصوصا عندما تتجلى أهمية الموضوع يوما بعد يوم .

فأما الدافع الذاتي منها ، فمرده إلى معرفتي الحميمة والمبكرة لهذا اللون من الأدب (الأدب الشعبي) قبل غيره، إذ التذّ سمعي بقصيدة حيزية قبل القصائد السبع الطوال، وهُمت بخيالي مع أحداث حكينا الشعبي وبطولات سيرنا الشعبية، قبل أن يتيسر لي الاطلاع على رواية زينب وثلاثية نجيب محفوظ ومثيلهما من النتاج السردي العربي والغربي على السواء . ولا أنسى إن نسيت أن مجتمعي قد قرّعني يوما ما بمثله الشعبي السائر: (كل شا معلقة برجلها)، لا بقول من قال : (يداك أوكتا وفوك نفخ) .

ويجيء الإعجابصورته الشفاهية دافعا ذاتيا آخر. ذلك الأدب ال مشافهذو الطبع البسيط، والعفوية التي ينساب معها الكلام انسيابا، وتدفق البديهة التي ترتجل بلا معاناة أو مكابدة أو معاودة، القرين الوعي بجمعية الإلقاء والتلقي وانعكاسها على الأداء والإبداع، معانيه في ظاهر ألفاظه، الغني عن التأويل البعيدعن الإيماء المشتكل. عالم الشعبية الحالم أينتجد « الغناء والتمثيل والسرد والتقرير، وهناك البذيء والسامي والمتفكه والواقعي والعجائبي والأسطوري،

والمقدس والمدنس، وهناك الإمتاع والإفحام والإقناع . إنه عالم متعدد وغني وبسيط ومعقد ، يعكس بجلاء الفضاء الشعبي العربي العريق»[1].

أما ثالث دوافعي الذاتية فقوامه تجديد الرؤية للتراث الشعبي عموما، والأدب الشعبي على الخصوص إذ يُعد خطابنا الشعبي–أحببنا أم كرهنا–جزءا شديد الصلة بأجزاء أخرى تحويها منظومتنا الثقافية والمعرفية القومية و الوطنية و المحلية حتى ، وبما أن هذه المنظومة مختبرة اليوم بمدى تحديها لتيارات التحديث والمعاصرة، فلا يسعنا إلا التكيف والانسجام معها ومن ثم نعيد قراءة أدبنا الشعبي قراءة واعية متبصرة خلافا للنظرة السائدة اليوم القائمة على الترفيه وإكبار المنجز، ومواصلة البحث عن حلقات جديدة مغفلة هي بحاجة إلى رصد وكشف ودراسة وتحليل، وما أكثر الكنوز المعرفية الخبيئة في أدبنا الشعبي المحلي! وما أقل ما نعرفه عنها!

ومن الدوافع الموضوعية العلمية تركيز البحث الفولكلوري الجزائري على الأشكال العامة للإبداع الشعبي مع المشاحتة في أنماطه المتضمنة ، ومن أشكاله على الشائع والمتوافر منه كالشعر والحكاية والمثل، وحتى المبحوث فيه من هذه الأشكال ، فدراسته كانت في كثير من الأحيان لغاية في ذاته ، مفصولا عن بيئته المحلية وناسه وساكنته ، مائزا عن عاداته وأعرافه ، بمعزل عن روحها وعوامل إنتاجها ومناخ مضامينها وموضوعاتها، والأشد غير آبه بعمليةالإبداع وابتسارها فيما بينها وطبيعة مبدعها .

أما اختيار البحث لمصطلح نمط بدل شكل فمغمزا فنيا قصده البحثلآتي:

1–الإبداع الشعبي ليس شكلا فحسب بل ومضمونا معا، وفوق ذلك هو فن كباقي الفنون القولية يستضمر أدبيته في كامل نصوصه رغم شفاهيتها، لما تحويه من امتلاءات إبداعية كامنة، وخلق أدبي يحوط شكلها وتشكيلها، ومكونات دلاليه ، وفروض إيديولوجية، ومعارف شديدة التمركز المجتمعي والعقدي، وماله صلة بالإنسان.

---

[1]– سعيد يقطين ، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار الأمان، الرباط . منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01/ 2012م ص229 .

2- يحيل (الشكل) على محدوديته العددية/ الكمية والتفافه على ذاته ، أما (النمط) فدال على قسمة توالدية انشطارية، وهي ميزة إبداعات الشعب ، التي أعيت الجامعين والمدونين والمصنفين ، سواء في جمع مادتها التي لا تحصى أو وقوف كمها الهائل حائلا دون قسمتها وتصنيفها وتحقيبها .

3-النمط نوع له ارتباط بباقي الأنواع ، وهو ما هدف إليه البحث ، إذ ليس الغرض من رصد إبداعات الشعب عرضها ودراستها فحسب، بل إعادة البحث في علائقها فيما بينها، وهي علاقة لزجة صعبة الافتكاك يرهبها كثير الدارسين ، ثم علاقتها بوسائط الإبداع الأخرى يتقدمها مبدع الشعب ، بهيئاته الخلْقية المتعددة .

لهذا السبب أُلزم البحث بمحيط دراسة ضيق ، وبيئة محلّية نعرف مالها وما عليها، لأن الجديد والعديد يشترطان معاينة الظاهرة الأدبية عن قرب ، حتى يتسنى للدراسة الإحاطة بمديد إبداعاتها، وهيئة مبدعيها بشكلهم الواقعي لا المتخيل . وهي مهمة تعجز عن توفيرها البيئة النقيضة ، طالما أن المادة الفلكلورية أساسها معايشة الميدان والانغماس فيه ، لأن الميادين النائية أكبر من أن يطيقها بحثنا المتواضع ف (العين بصيرة واليد قصيرة) . وهو بالكاد أمر استحبه (محمد الجوهري) [1]في ميدان الفلكلور، أين تجري الدراسة على مجتمع محلي صغير محدود العدد ، كـــــي يستطيع الباحث الفرد أو الجماعة تغطية جوانبه المرصودة في زمن معقول .

كما أن الناتج من الأحكام المستخلصة من هذا البحث يمكن تعميمه على مناطق جمة في القطر الجزائري لتقارب البيئة في المسارين العمودي والأفقي، واتحاد الجماعة في الثقافة عمقا وسطحا، واستحباب مبدع الشعب الاستجلاب و الاقتراض.

السواد الأعظم من باحثينا ممن تعاطوا دراسة المادة الشعبية المبدعة أولوا اهتماما لأشكال تعبيرها – شعرية كانت أو نثرية-دون الالتفات البتة ولو من بعيد لشخص مبدع هذه المادة

---

(1)- ينظر : محمد الجوهري ، علم الفولكلور، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 1988م، 02 / 358 .

الشعبية، موهمين بذلك المتلقي (متعلما وغيره) بجماعية المبدع الشعبي ، أو تعدده، أو لا أدبيته .والأرجح خلاف ذلك طالما أن التخيل حول موضوع واحد بحد تعبير (عبد الملك مرتاض)، هو: «عملية لا يجوز أن يشترك فيها اثنان، وإلا خرج العمل الإبداعي مضحكا عابثا مضطربا إلى حد الفساد (...)لأن البنية العامة للعمل الأدبي الشعبي بناها في الأصل مبدع واحد »[1]. ففعل الإبداع الشعبي وحركيته أيضا لمبدع فرد، يحاك عليه ما يحاك على مبدع الأدب الذاتي من شروط ومواصفات، سوى أن مبدع الأدب الشعبي أحادي البعد لا متعدده ومتباينة، يتحرى في إبداعه العفوية وبساطه الطبع لا التعقيد والنظرة العقلية والفكر الحواري، آليته السماع لا التبصر، ارتجالي يأبى معاودة النظر، ميال إلى الإنشاد الجمعي لا التلقي الفردي،أما أناه فأنا جمعية تختزل المجموع خلافا للأنا الفردية التي تتقسم على نفسها انقسامها على غيرها .

وهذا لا يعني إقصاء البحث لبيئات أخرى (وطنية/ إقليمية/ قومية/عالمية)، لأن البيئة والثقافة مجالان يسيح فيهما المبدع الشعبي دون جواز وفيزا.

والأكثر إسفافا وتعسفا إلصاق هذا الأدب (الشعبي) ببيئاته المختلفة وإلحاقه بظروف متباينة – مع عدم إنكارنا لتأثير ذلك عليه – وكأن لا دور لمبدعه بل لا وجود له في محصلة عملية الإبداع.

وإن تنازل هذا المبدِع عن حقه في امتلاكه لهذا المبدَع من أدب الشعب، وأذاب ذاته –على خلاف مبدع الأدب الذاتي–في ذات جماعته، اعترافا منه بفضلها عليه فهذا لا يعني بالضرورة إقصاءه وإحادته، ولا أدل على ذلك من التناقضات الجمة والمتكررة في موضوعات المادة الشعبية المبدَعة وفي أضيق مستوياتها المحلية.

وهو ما لم يغفله البحث حين أفرد فصلا بكامله للمبدع الشعبي، تناوله من جوانب عدة لها صلة بهويته كمبدع، و بشكل خطاباته المبدعة ومدى جديتها وفعاليتها، و إلزامية حضوره في إبداعه وملازمته لأدبه، وحظه من الفنية كشرط أساس لعملية الإبداع، ثم طبيعة مواقفه وكذا موقف

---

[1] – عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، عدد240، ديسمبر1998م ، ص212 .

النقدين التراثي والحداثي منه . مع تمهيد سابق يصب في نفس السياق، تعرض لبيئات المبدع الشعبي المختلفة وتأثيرها فيه، وأثر ذلك على إبداعه.

بينما خُص المتبقى منالأبواب والفصول بأنماط إبداعه، بأشكالها المختلفة والمتباينة سواء منها ذو الصبغة المعارفية، مما يلتزم فيه المبدع الشعبي ببنى أسلوبية ثابتة من مثلٍ أمثالهوأقواله السائرة و ألغازه وأحجياته وتعبيراته وكناياته وأدعيته وما شاكلها، أو ذات البنى المتغيرة والمتأرجحة ممثلة بأنماط إبداعه ذات الطابع السردي ، دون إغفال حضور جل العناصر السردية من زمن وفضاء وشخصيات وحوار ورؤى وما تتمتع به من حساسيات وطابع لغوى يدخلها مجال الأدبية.

وقد نحوت في رصدي للظاهرة السردية في أدب الشعب إلى الاختزال والاعتصار ما استطعت، حتى لا ينفلت سيلها فتقصر دراستي عن إصابة الهدف المنشود، وهو الإلمام بجميع منجزات المبدع الشعبي السردية، طالما أن الغرض في النهاية هو

المبدِع لا المبدَع، فاعتمدت على خلاف الكثير من التصانيف المحلية والعربية تصنيفا شكلانيا قوامه الطول والقصر (الكم النّصي)، فكانت المحصلة: رواية شعبية، وقصة شعبية، وأقصوصة شعبية، تمثل في مجملها كتلا تضمينية توالدية تتشطربدورها

إلى أنماط سردية متضمنة.

وقد أقصيت من دراستي إبداعات الشعب النظمية لا لخوائها من الشعبية، بل لأنها مسندة إلى مبدع شهير العلميّة يقيد أشعاره بمسماه ومهاد عمره ، وهو أمر يتعارض والخط الذي سطرناه لهذه الدراسة.

وإزاء هذا التعدد لموضوعات هذا البحث المتواضع، وتنوع قضاياه ومسائله واختلاف وجهات النظر فيه، خصوصا وأن البحث اشتغل على قاعدة محاولة إلصاق سمة موغلة في الكثافة والتعقيد (الإبداع) بشخص (المبدع الشعبي) يصارع إلى اليوم من أجل إثبات وجود هوية، فقد كثرت مراجعه ، وبمقدا ر كثرتها تتسع مادتها وتعلو درجة البحث وترقى وثوقا وتزدخر ثراءً .

وهو أمر يمكن توسمه من خلال مسرد مراجعه ذات المناحي المتنوعة : التراثية والحديثة

بمنحيها الفولكلوري وخلافه، والأجنبية والمساعدة والأخرى الشبكية وذات الصلة بالمقدس والمخطوطة والشفاهية، وكذا الصحفية ذات التوجه الشعبي، وللإشارة إذا اصطدمت الدراسة بمعلومة مزدوجة المرجع (كتاب / دورية) اصطفى البحث أثناها على أولاها، لقدمها وجمودها وتناثرها في المؤلف، وجدتها وحركيتها وتكاملها في المجلة.

هناك دعوات لإقران الفلكلور بالتحليل النفسي ، ومع أنها دعوة فرادية لا علمية لم يجد البحث مندوحة من التجمل بمساحيقه ، خاصة حين استنطاق بعض نماذج الحكي.

ولأن البحث إجمالا جانبان نظري والآخر تطبيقي، خص الأول بالمبدع الشعبي ، وتناول الثاني أنماط إبداعه ، فقد تطلب الأمر نهجين : (نهج أدبي) قوامه الموضوعية والتجريبية للإحاطة تعريفا وتحديدا بقضايا شتى تخص المبدع وعملية الإبداع ، مع التركيز خلاله على المتشابه . و (نهج ثقافي) قوامه الذاتية والتأملية للإحاطة تفسيرا وتحليلا بشتات من الإبداعات الشعبية المختلفة ، مع التركيز على المختلف فيه.

وعلى أية حال ، فقد أرغم البحث تحت طائلة تعدد المناهج النقدية والدراسية المصالحة بين عديدها فيما يدعوه البعض : المنهج الانتقائي التكاملي، فكانت المقارنة بين الآراء المتباينة، واعتماد التطور التاريخي لتوضيح بعض القضايا ومن ثمة وصفها وتحليلها، وكذا الإحصاء والمسحبقصدالاستقراء أو الاستنباط أو للاختصار، مع استنطاق النصوص الشعبية وتأويل دلالاتها المختلفة بموجب الظروف المحيطة بمبدعها، أو مساءلتها برؤية جديدة عن طريق إسقاط بعض التفسيرات والتفجيرات النقدية الحديثة عليها ، مع مراعاة الأهـــم حتى لا يتحول « جسم النص مادة لاختبار إمكانات المنهج (...) الذي وُجد في الأصـــل لمحاورة العمل الأدبي، وليس ليفتش في النصوص عما يدعم صحته أو قوته كنظرية »[1].

وختاما هذه الملاحظات ذات الصلة بنسق البحث ونظامه وصورته العامة:

1–وظف البحث مصطلح (أدب ذاتي) في مقابل (أدب شعبي) ، إلا في مواطن الاستشهاد حيث ترد الكلمة كما وردت في المصدر المنقول عنه. احتراما لمصطلحات الغير.

---

[1] – محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، سيميائيات الحكي الشعبي،دارالأمان،الرباط،المغرب، ط2012/01م،ص 24،23 .

2- تجمع المصادر اللغوية على هذا التراتب في استعمال : (شفهي/شفاهي/شفوي/ شفاوي) وعلى هذا الأساس يميل البحث للاستعمال الثاني (شفاهي/شفاهية) لسبب شخصي هو مشاعية استعمال الأول (شفهي) في الكلام العادي، وخفة استعمال الثاني.

3-المسيلة مصدر شواهد الدراسةغالبا وعرض نماذجها وأمثلتها ، قد يتعارض أحيانا مع شبهها في بيئات أخرى ، وعليه فقد نحا البحث في بعض مواطن الاستشهاد إلى العام من الأحكام ونبذ الخاص.

4- من جملة الصعوبات التي اعترضت البحث الموازنة بين مفاصله (الأبواب . الفصول . والمباحث) ، وعليه فقد روعي في ذلك أهمية المادة وما تفرضه من تحليل.

5- اعتمد البحث في تنظيده مادته العلمية تراتبا تفريعيا تنازليا قوامه : الباب ، الفصل ، المبحث ، (أولا. ثانيا. ثالثا) ، (1 . 2 . 3) ، (أ. ب . ج) .

وأخيرا لا آخرا، فقد نال الزمان من هذه الدراسة ثلاث عشرة سنة تقريبا، لأسباب نزعم أنها وراء هذا التأخير والتراخي:

1- انشغالات الحياة ومشاغلها، يدعمها طبعا خوار النفس وتصدع الهمة، وتأجيل مالا يستحب تأجيله ، والتأجيل لص الزمان.

2-خلال تربصي الإقامي بالأردن لمدة عام ونصف ارتدت كثيرا من المكتبات العامة (المكتبة الوطنية) (المكتبة العامة المركزية بالعاصمة عمان)، فبالإضافة إلى الاطلاع صورت مايزيد عن (150) مرجع تختص بالدراسات الفلكلورية بملمحيها المادي واللامادي وأضفت عليها أخرى من سوريا ولبنان فكانت هذه الوفرة من المراجع سببا في طي المنجز من البحث، ومعاودة النظر إليه من جديد.

3- وأثناء تواجدي بالمملكة الأردنية اضطرتني الوحدة لنسج علاقات حميمة بذوي الاهتمامات الفلكلورية كمحمد العبادي رئيس المكتبة الوطنية ، والشاعر الفلسطيني الأردني الجنسية نمر حجاب (رحمة الله عليه) المختص في دراسة الأغنية الشعبية وله في ذلك مؤلفات عديدة . ثم

(عمر عبد الرحمان الساريسي) (رحمه الله) الذي كنت لا أفارقه زيارة إلى بيته بإلحاح شديد منه نتيجة لوحدته ومرضه وكبر سنه، فكانت آراؤه ورؤاه وآراء الآخرين في عالم الشعبية كشف جديد وممتع بالنسبة إلي زحزحت بحثي إلى الخلف زمنا ليس باليسير.

4- وأنا أتصفح كتاب (عزي بوخالفة) عن الحكاية الشعبية لمنطقة المسيلة، وهو أحد المراجع الأساسية المعتمدة في بحثي. راع انتباهي في ذيل مقدمته قوله: « وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة استغرقت ثلاث عشرة سنة تقريبا، كنا ننقطع فيها عن العمل والبحث عاما أو عامين أو أكثر لأسباب مختلفة »[1] ، فتعجبت من تساوق المعاناة، حينها عادت بي الذاكرة إلى أحد التعبيرات الاستشرافية الشهيرة لدى ناس المسلية (المسيلة يديها السيل، و بوسعادة يديها طويل الذيل) ،فأدركت أن المقصود بالسيل (الذي اختلف في معناه ناس الحضنة) هي لعنة الاسترسال في سيل التأخير والتراخي والتباطؤ والمماطلة.

5-لقد كانت معاملة مشرفي لي في غاية النبل والسلاسة والاحترام، فقد حاول (جزاه الله خيرا) مرات تحريدي وتحفيزي عل مغالبة الزمن، لكن عندما رأى مني ما رآه، وضع الأمور في نصابها وعاملني برفق وتؤدة محترما خياراتي، مقدرا صعوباتي. لقد كان بالإمكان أن تتقلص سنوات الإنجاز إلى الأقل، ولكن بعمل لا يرضاه عليّ وعلى نفسه.

6 - أُستغفلت حين اخترت هذا الموضوع مرتان:

أولهما جهلي بهذا الكم الهائل والمهول من إبداعات الشعب ، وثانيهما سوء ظني بالمسيلة كمناط وبيئة لهذا الإبداع ، ظننتها شحيحة لا يسعها إعطاء ما أعطت ، ولكنها زادت فتكرمت ومنحت ما هالني وأفزعني ثم أنهكني وأخرني، فطوبى لمن أعطى وصبرا لمن أُعطي؟

هذا وأجدني في الختام ممتنا لكل من أسدى إلي يد العون ، وفي الطليعة مشرفي الصابر عليّ المحتسب ، والامتنان ممنوح أيضا لأعضاء لجنة المناقشة الموقرين وهم من يجمعني بهم هذا

---

[1] - عزي بوخالفة ، الحكاية الشعبية الجزائرية ، دراسة ميدانية في مدينة المسيلة ، دار سنجاق الدين للكتاب، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، 2009م، ص07.

الهم اللذيذ على الإطالة والإمالة والملالة ، مما قد يواجههم به البحث. وأراني ممنونا لهم أيضا بما يُسدى من حضرتهم من آراء سديدة ، أو ما تأمر به لجنتهم المحترمة من تغيير أو حذف أو زيادة ، فأنا أعي كل الوعي أن الوعي هو المعرفة ثم العمل بالمعرفة ، وأعي أيضا حكمة ميخائيل نعيمه : (ما أضعف فكري إذا لم يتسع لكل فكر).

فالعاقل يقول ابن الأثير: (ليس من لا يغلط بل من يقل غلطه)، ولذلك ، فإني وإن كنت لا أطمع بهذه المحاولة في حسنتيْ المصيب ، فكلي أمل في الظفر بحسنة المخطئ .

والله ولي التوفيق .

باب تمهيدي

مجال المبدع الشعبي

الفصل الأول

المجال الجغرافي

الفصل الثاني

المجال التاريخي

الفصل الأول

المجال الجغرافي

المبحث الأول : الإيكولوجيا الثقافية

المبحث الثاني : الترسيم الإداري

المبحث الثالث : عاصمة الحضنة

المبحث الرابع : الميثولوجيا الجغرافية

المبحث الخامس : جغرافيا

المبحث الأول ـ الإيكولوجيا الثقافية :

يتكئ مفهوم الثقافة إلى حد ما على تغييرات البيئة الجغرافية بأنساقها المختلفة كالموقع والمناخ والتضاريس وكذا أنشطة الكائن البشري المشكلة لهذه البيئة بطبوع العامل الزراعي والصناعي والرعوي وما شابه.

ولذلك تتحد ثقافة المجتمعات السطحية منها والعميقة تبعا لهذه المتغيرات الجغرافية، وقد أكد هذا المبدأ « المفكرون منذ وقت بعيد [مؤكدين] أن البيئة الجغرافية تؤثر وتشكل السلوك الإنساني والثقافة على وجه الخصوص ، وأول من أعلن هذه العلاقة الفيلسوف (أرسطو) الذي قرر إن المناخ وطبيعة الأرض التي يعيش فيها الإنس ـــــان من أهم العوامل التي شكلت ثقافته »[1] .

وعلى هذا الأساس اقترح علماء (الأنثروبولوجيا الثقافية) فرعا يهتم بهذا الجانب من الدراسة لأهميته يعنى بتأثيرات البيئة الجغرافية في الثقافات المختلفة تحت مصطلح (الإيكولوجيا الثقافية)[2] . وحديثا اتجه بعض الجغرافيين إلى الأخذ بمبدأ الحتمية الجغرافية في تفسير ثقافة المجتمعات ، ورمزوا إليه بمعادلة (البيئة = الثقافة) [3] . فالبيئة عموما والجغرافية منها على الخصوص تلعب دورا بالغا في توجيه وتشكيل إبداعات قاطنيها من أفراد الشعب فرادى وجماعات، والمبدع الشعبي محور هذه الدراسة كغيره من البشر ابن بيئته ومحيطه.

وقد أفاد المسح الثقافي لبيئة الدراسة بما يقرب من هذه الحقيقة، فيما يتعلق بالعلاقة بين بعض أشكال تعبير المبدع الشعبي وبيئة الرواج والتوظيف. فالبيئة المغلقة ذات الجبال الوعرة والأودية المهجورة والفلاة الموحشة تروج فيها غالبا أنماط الحكي من مثل الحكاية الشعبية والخرافة والأسطورة ، مما لا يتوافر في مثيلتها المفتوحة أومناطق العم ـــــــران المأهولة كما

---

(1) – عاطف وصفي، الأنثروبولوجيا الثقافية ، دار المعارف ، مصر ، ط 1975 م ، ص 86.

(2) – ينظر: أحمد بن نعمان ، هذي هي الثقافة ، دار الأمة للطباعة ، الجزائر ، ط01 /1996م، ص36.

(3) – ينظر: عاطف وصفي، الأنثروبولوجيا الثقافية ، ص 86.

ينحاز(الإنسان الشعبي)* بالمناطق الريفية ذات طابع البداوة على الأرجح إلى الثقافة المثلية لاعتماد المثل التجربة والإيجاز، وأهل البدو أقرب ما يكون إلى تمثل التجربة الحياتية وبلاغة القول .

وعلى خلاف ذلك يميل آهلي المناطق المدنية /الحضرية إلى تغليب ثقافة اللغز وما شابهه، المؤسسة على تفكير وإعمال العقل، وهي سمة الحضريين خلاف البدويين الميالين إلى البساطة والسذاجة والتجربة، لأن الإبداع الشعبي عموما شديد الارتباط بالبيئة التي ولدته يؤرخ لها ويخلد ناسها طبعا وتطبيعا، ويبارك مسيرتهم في الزمان والمكان [1] . ذلك لأن المبدع الشعبي يعكس بإخلاص ثقافة بيئته لا ثقافة الأنا وذاتيته .

ولأن بيئة الدراسة تحوز أشكالا تضاريسية متنوعة ، فقد تنوعت فيها أيضا أشكال تعبيرية شعبية مختلفة بملامح متعددة نظمية وسردية و معرفية ، في مقابل الثقافة المادية بملمحها السلوكي والعلمي والعقدي ، و موشومات معرفية لا تزال إلى اليوم في ذاكرة إنسان المنطقة الشعبي؛ تترجمها أفراحه وأحزانه وتجمهراته ومواسمه ومناسباته وطقوسه وشعائره موضعها في كيانه الثقافي كموضع القلب من الجسد لا يحيد عنها قيد أنملة يحترمها ويقدسها ، وقد لا يحز في نفسه فساد الأخلاق و معانقة الحرام لكن إذا تعلق الأمر ب (المامنوش) أي مخالفة التقاليد والعادات والأعراف تراه مقطب الجبين مسود الوجه وهو كظيم. فالمقدس في جغرافية ثقافته يُقابل ب (امسلمين و مكتفين) أو الانصياع التام لثقافته التقليدية، والمدنس هو الارتماء في أحضان ثقافة الآخرين عربا كانوا أو أعجاما.

وإجمالا فللعوامل الجغرافية تأثيرها البالغ على ثقافة الإنسان الشعبي عموما والمبدع الشعبي بشكل خاص وهو ما يدفعنا للقادم من البحث.

---

*مصطلح إنسان شعبي للدلالة على كل إنسان له صلة بالإبداع الشعبي ملقيا أو متلقيا وهو شائع الاستعمال في دراس اتنا الشعبية العربية والمحلية ،وظفه كل من : أحمد رشدي صالح ، نبيلة إبراهيم ، محمد الجوهري ، فاروق خورشيد ،عبد الحميد بورايو، عبد الحميد بوسماحة وغيرهم .

[1] – ينظر: محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، سيميائيات الحكي الشعبي، ص41 .

المبحث الثاني ـ الترسيم الإداري :

تأسست بلدية (المسيلة) سنة (1868م)، تابعة لدائرة (سطيف) حينها من عمالة (قسنطينة)، لترتقي إلى مصاف ولاية عام (1974م)، بعد أن كانت دائرة من دوائر ولاية (سطيف) بالشرق الجزائري[1] .

وتظم حاليا كولاية(15 دائرة) ، وبمجموع (47 بلدية) ، تجمعها مساحة تقدر ب (18.646 كلم^2) ، وبتعداد شعبي يتجاوز المليون نسمة ، كما تتموقع وسط سبع من الولايات هي كالآتي [2] :

- الشمال : برج بوعريريج.
- الشمال الشرقي والغربي : سطيف ، البويرة.
- الجنوب الشرقي و الغربي : بسكرة، الجلفة.
- الشرق والغرب : باتنة، المدية .

وبتحفظ أزعم أن النمطقة تتوشح برصيد ثقافي متشاكل ، يطبعه العنصر الشعبي بملمحيه المادي والروحي على السواء ، منه ما كان نتاجا لرواسب قديمة لا تزال ذاكرة المنطقة تحتفظ بها، وآخر حديث لا يتوانى إنسان المنطقة الشعبي في المحافظة عليه وتمريره لأجيال قادمة . وهذا لأسباب تتعدد منها الآتي:

1. توسطها لجغرافيا الإنسان الشعبي الجزائري.
2. جمعها حدوديا / تماسيا بين جغرافيا الساحل والصحراء، مع ما لكل منها من طبوع خاصة تفرقه عن الآخر.

---

[1] – ينظر: قارة مبروك ، الموروث الثقافي والحضاري لمنطقة المسيلة ،المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر والتوزيع والاتصال ، ط2011م ، ص1، 13.. ولزيادة الفائدة كتابه : تاريخ أعلام المسيلة وبني حماد ، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة ، ط2011م، ص5 ، 6 .

[2] – ينظر: مجلة التواصل ، إعلامية تصدرها مديرية التربية لولاية المسيلة ، عدد01/مارس 2005م، ص06.

3. تنوع جغرافيتها التضاريسية : (الجبل؛ السهل؛ المرتفع/الهضاب؛ الصحراء).
4. توسطها لمجموع هائل من ولايات الوطن (07)، وهو أحد عوامل غنى ثقافتها وثراء فولكلورها كما وكيفا نتيجة التنوع الفولكلوري التماسي : (الشاوي ؛السطايفي ؛النايلي ؛ القبائلي...).

هذا إضافة إلى ترسيمها العام كدائرة فولكلورية تتوسط الهيكل العام لدوائر الفولكلور الجزائري الشرقي والغربي ثم الشمالي والجنوبي.

المبحث الثالث ـ عاصمة الحضنة :

ينتمي إقليم المسيلة جغرافيا إلى منطقة الحضنة [1] الذي يعتقد أن الهلاليين هم من أطلق عليها هذه التسمية، كونها ذات موقع تبدوا من خلاله محاطة بحزام جبلي على شكل قوس [2] .

لكن الباحث المسيلي (كمال بيرم) [3] يميل إلى أن تسمية الحضنة مشتق من (الاحتضان) ، أو نسبة إلى احتضانها من قبل سلسلتين جبليتين هما: (الأطلسان: التلى والصحراوي) ، اللذان يحتضنان سهلها فتبدوا صورتها على شكل حوض تحتضنه الجبال من جميع الجهات.

وتقع الحضنة على السهل الممتد من (واد اللحم) غربا إلى مدينة(بريكة) شرقا ، ومن جبال الحضنة شمالا إلى جبال الأطلس الصحراوي جنوبا ، تخترقها أودية عديدة أشهرها (واد

---

[1] – يؤكد ذلك الشعر الشعبي للمنطقة على لسان رائده عبد الرحمان بن عيسى بقوله:

لمسيلة في الحضنة جات 0 ما بين الصحرا والتل

(عن ديوانه المخطوط)

[2] – ينظر: قارة مبروك، الموروث الثقافي والحضاري لمنطقة المسيلة، ص 08.

[3] – ينظر: بيرم كمال، مدخل إلى تاريخ مدينة المسيلة ، من الاحتلال الروماني إلى العهد العثماني، دار الأوطان، الجزائر، ط2012/01م، ص 12،21.

القصب) أو (سحر) و أودية أخرى دونه أهمية كأودية : (اللحم؛ لقمان؛ سوبلة؛ ميطر...) وكلها تنحدر إلى منخفض شط الحضنة الشهير [1] .

وتمتد على مسافة طولها (140كلم) ، وعرضها (90كلم). ذات مساحة شاسعة وتضاريس معقدة متنوعة تجمع بين الجبل والسهل والشط والرمل، حددها (ابن خلدون) بمدن ثلاث حيث قال :«الحضنة هي نقاوس ومقرة والمسيلة ...».[2] .

و الأخيرة عاصمة لها ومركز لنشاطها الإداري والنفعي والفولكلوري حتى. و لبيئة الدراسة وضع استراتيجي مميز لربطها بين الشرق الجزائري وغربه وشماله وجنوبه، مع قرب نسبي من ساحلها في الشمال، وإطلالتها على صحرائها الشاسعة الممتدة جنوبا . تموقع أضفى عليها طابعا مميزا غايرت به كثيرا من الولايات واستحوذت بسببه على الأغلب الأعم من التراث الشعبي الجزائري ، لتجمع إلى تراثها ولونها الثقافي الخاص ألوان دوائر فولكلورية أخرى.

ويزيد من هذا التنوع تنوع تضاريسها التي تجمع بين السهول والهضاب والجبال والفيافي بأقسام (04) هي :

1. سلاسل جبلية أغلبها تغطيه الأشجار الغابية.
2. سهول غنية بالتربة الخصبة ذات مردود زراعي جيد.
3. الهضاب العليا ومعظمها للرعي.
4. منطقة شبه صحراوية.

---

[1] – ورد الترسيم الشعري لجغرافيا المنطقة على لسان شاعرها الشعبي عبد الحميد المسيلي بقوله :

يامن باغي عل لمسيلة تعرفها	o	أرض الحضنة واسعة في وطية جات
بينصحراء و تل تعطيك أهواها	o	واد قصاب يشقها منوا اتسقات
برج بوعريريج حذا اجبالوا تجريها	o	واشهيليها بوسعادة في الساحات
للظهرة سيدي عيسى غربيها	o	ومن قبلتها حدها لبريكة اصفات

(عن ديوانه المخطوط)

[2] – ابن خلدون : ديوان المبتدأ والخبر، في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر ،تحقيق: خليل شحاته، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر العربي، بيروت ، ط2000 ، 46/06.

وهذا التنوع الطبوغرافي في الموقع والتضاريس والطبيعة يردف بتنوع آخر (سوسيولوجي) في بيئتها الاجتماعية أقره (عشراتي سليمان) في توصيفه للشخصية الجزائرية، والمسيلة جزء من هذه الشخصية إذ يقول: « إننا في مرحلة ما قبل المدنية وما بعد البداوة، فلسنا بدوا صرحاء ولسنا حضريين صميمين ،ولكننا في منزلة بين المنزلتين ».[1] وقد منح هذا التشكيل الجغرافي للمنطقة تلاوين ثقافية وتنويعات فولكلورية جعلتها بحق فسيفساء الفولكلور الجزائري.

المبحث الرابع ـ الميثولوجيا الجغرافية :

للأساطير نصيبها من جغرافيا المنطقة، إذ يمتزج المعتقد الشعبي بميثولوجيا تاريخية ترتبط معظمها بالقصص الأوليائي/قصة الولي الصالح ،أو ببعض أبطال السيرة الهلالية وقد أفرز هذا الاعتقاد عددا وافرا من الأمكنة ارتبطت في خيال الإنسان الشعبي بالرهبة والقداسة.

والغريب أن جلها لصيق بالفضاء المهجور مما لا تطؤه حركة الإنسان ونشاطه كالجبال والكهوف والعمائر الخالية، يأتي الذكرعلى بعضها لا كلها ، لقربها من بيئة الدراسة وسعة تداولها في الرواية الشفهية [2] ، منها :

أولا جبل بوهلال : وسبب التسمية يعود لتواجد ضريحين به ينسبهما المخال الشعبي للعائلة الهلالية.

ثانيا جبل آشدوق : به مقام يؤمه الإنسان الشعبي إلى يومنا هذا، لغايات استشفائية وأخرى استسقائية ، ويعتقد أن (الجازية) الهلالية دعت لأشدوق بالشهوق والعلو فقالت : (روح يا آشدوق. راني خليتك أنت العالي في لجبال...). كما يروى أن عرش (بني ولمان) تعرضوا له

---

[1] – عشراتي سليمان، الشخصية الجزائرية ، الأرضية التاريخية والمحددات الحضارية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2002م ، ص03 .

[2] – تقف العادات والأعراف بالمسيلة حائلا دون فعل تدويني علمي دقيق لأصناف التراث الشعبي المختلفة ، سواء منه الرواية النسوية شبه الممنوعة ، أو مع المجتمع الرجولي لاستغرابه عملنا وعدم التعود عليه ، ولهذا السبب اعتمد البحث على وسائط مقربة من الرواة (أصدقاء ، أقارب ، طلبة) ، إضافة إلى ترسبات الذاكرة ، والمعايشة الشخصية لصورة التراث الشعبي للمنطقة .

سبا وشتما فثارت منه ثائرة ليلا جاءت على أخضرهم ويابسهم وأحرقت زروعهم وبيوتهم فسميت الواقعة (مدافع آشدوق) ، والي اليوم يخشى من التعرض له بالشتيمة والسباب.

ويحوي هذا الجبل ثلاثة مواضع لها صلة باسم (الجازية) الهلالية هي :

1) ثنية الجازية : انعطاف في الجبل.
2) دمنة الجازية : مرتفع في مكان مستو.
3) شطارة الجازية : صخرة عظيمة عملاقة بالقرب من الدمنة.

ثالثا عين العصيبة أو كرباع : تقع بالقرب من جبال الناقة التي احتضنت الولي الصالح(سيدي عيسى)عند وصوله للمكان لأول مرة . ويعتقد أن (ذياب الهلالي) عرج عليها وشرب من مائها صحبة فرسه الشهباء ، ثم دعا فقال : (روح يا كرباع ، الله لا يخليك بلا شعير. و يا لعصيبة ، الله لا يخليكي بلا غدير...) . وتزعم الرواية الشعبية أن الجفاف لو أصاب أرض الجزائر بكاملها ما أصاب (عين العصيبة)، وأن أرض (كرباع) خضراء على الدوام. وبشيء من المبالغة يزعم أن المكان لا يزال يحتفظ بأثر أقدام (ذياب) وحوافر فرسه الشهباء.

رابعا غار سويكر : مغارة في جبل (سلطان) تبعد عن المسيلة بحوالي (30كلم) غربا، يعتقد أنها وطئا لأرواح خيرة. حتى أن الرعاة شاهدوا غزالا يخرج من المغارة له قرنان طويلان من ذهب، ولذلك يؤمها إنسان المنطقة الشعبي قصد سف ولو القليل من تربتها تيمنا وتفاؤلا وطمعا في الشفاء. ولأن الصبية لا يحسنون سف التراب فقد تعمدت أمهاتهم بل أفواههن بالتراب ثم يضعن بريقهن داخل أفواه صغارهن.

المبحث الخامس ـ جغرافيا الفولكلور [1] :

يفيد ما سبقت الإشارة إليه أن دائرة فولكلور بيئة الدراسة ذات فعل مركزي في الواقع الثقافي الشعبي الجزائري ، وبالإمكان استكناه ذلك من عوامل عديدة هي :

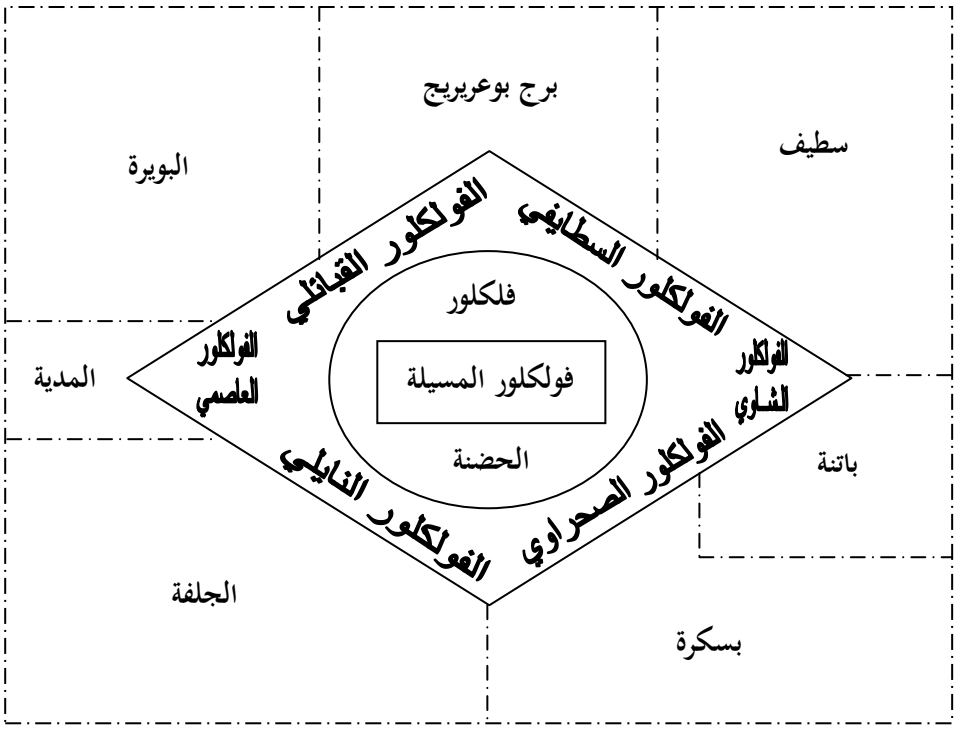
1. الموقع الوسطي الاستراتيجي.
2. التنوع التضاريسي : جبل. سهل. تل. صحراء. شط.
3. المناخ المتوسط اعتدالا حرارة و بردا.
4. التأرجح اجتماعيا بين البداوة والمدنية .

عوامل يسهم مجموعها – لامحالة– في تنويع الثقافة عموما، وإبداع المنطقة الشعبي خصوصا، ومعارف المبدع الشعبي وتصوراته بشكل أخص . ولهذه العوامل أيضا دورها في إيراد واستيراد الأنماط الفولكلورية المتنوعة، بين دائرة فولكلور الدراسة والدوائر الأخرى المتماسة معها. ومنها :

1. الفولكلور الشاوي والسطايفي من جهة الشرق.
2. الفولكلور الصحراوي والنايلي جنوبا.
3. الفولكلور القبائلي والعاصمي من ناحية الشمال والشمال الغربي.

وللتوضيح المخطط التالي:

[1] – سيأتي الحديث عن مصطلح فولكلور في المباحث القادمة من البحث ، أما في هذا المقام وما يليه فنقصد به ثقافة الشعب بشكل عام بملمحيها المادي واللامادي.



خطاطة تبرز دوائر الفولكلور ذات التأثير والتأثر بمنطقة الدراسة

ولهذه الدوائر الفولكلورية أيما تأثير لما تنفرد به من ميزات ثقافية خاصة أفرغه عليها واقعها الاجتماعي والطبيعي ذي الخصوصية. وتتفاوت عملية التفاعل/ التزاوج بين الدائرة المركزية والأخرى المحيطة تبعا لعوامل ذات منحى طبيعي أو إداري أو لغوي.

فالفولكلور (الشاوي) مثلا طلاء أساسي في ثقافة المنطقة الشعبية برغم الموانع الطبيعية (الجبال.الطقس) ، إضافة إلى المانع اللغوي (اختلاف اللهجتين)، والمعروف أن «منطقة المسيلة وسكانها أكثر اتصالا بالشاوية في الشرق ، عبر فتحات سوبلة وجبال بوطالب إلى جبال المحارقة ، التي تربط جبال الأوراس بجبال الأطلس الصحراوي في الجنوب» [1] .

ومن أكثر أنماط الفولكلور تجسيدا لهذه العلاقة : الأغاني الشعبية وأشكال التعبير الحركي/الرقص الشعبي . ونجد غير قليل من العادات والتقاليد والأعراف ذات الصلة بفولكلور الأفراح والمواسم والأعياد والمعتقد . ويرجع هذا التلاحم بين الدائرتين الفولكلوريتين – في

[1] – بيرم كمال ، مدخل إلى تاريخ مدينة المسيلة ، ص 19.

اعتقادي – إلى لحمة شعبية قوية أيام الكفاح ومغالبة الاستعمار الفرنسي لا تزال أثارها إلى يومنا هذا في الرواية الشعبية و بخاصة الأغاني الشعبية الوطنية.

أما حضور الفولكلور (السطايفي) فمرده – دون شك – لعوامل إدارية بين المنطقتين لعقود زمنية طويلة ، تعود للنصف الثاني من القرن (19) ، حين كانت (المسيلة) إحدى بلديات دائرة (سطيف) ، ثم دائرة تابعة لها بعد ذلك بعد انفصال (سطيف) عن عمالة (قسنطينة) . وللهجرة الرعوية بين إنساني منطقتي (الحضنة والهضاب) فعل حاسم أيضا في عملية التأثر والتأثير. ونعني بها الرحلات المنظمة لإنسان الحضنة بغنمه أو ماشيته أو ماله صوب منطقة الهضاب، وتحديدا منطقة العلمة (سطارنو) لغاية الرعي، ثم عاد من عاد وبقي من بقي وهو إلى اليوم هناك . وناتج الهجرة توطن أسر حضنية كثيرة بالعلمة . ولاتزال هذه العوائل القاسم الفولكلوري المشترك بين المنطقتين . ودون شك نتج عن هجرة الإنسان هجرة ثقافية بين الدائرتين الفولكلوريتين بطلها المبدع الشعبي، ومتاعها إبداع الشعب بطابعيه المعنوي والروحي.

في حين ترد صورة الفولكلور (القبائلي) باهتة في ترسبات ثقافة المنطقة الشعبية . ومرد ذلك تخمينا إلى :

1) المانع الطبيعي : جبال جرجرة الممتدة الشاهقة.
2) المانع الزمني : أو بعد المسافة بين المنطقتين.
3) المانع اللغوي : التباين الشديد بين اللهجتين.

ومع ذلك لا تعدم هذه الدائرة الفولكلورية التأثير، مجسدا في بعض الأزياء الشعبية وصنوف المطبخ الشعبي والمواسم والعوائد الشعبية ، وحكي شعبي يشترك مع حكايات المنطقة في سدْيتها لا مسميات الشخوص والأبطال .

وأما دائرتا فولكلور الجنوب (الصحراوي/ النايلي) فثقافة منطقة الدراسة الشعبية لا تكاد تخلوا منهما، لما يجمعهما بها من انصهار تاريخي و اجتماعي، مع انعدام المانع الطبيعي والاجتماعي واللغوي بينهما إلى درجة يصعب معها الفصل أو حتى التمييز بين الثقافتين، إذ

يطؤ هذا التفاعل جميع مناحي الفولكلور الطقسية والعقدية والسلوكية والممارسة العملية والفنون والأعراف، ويتجاوزها إلى الإبداعية و القولية كالشعر والحكي والنكات وثقافتي المثل و اللغز، وخاصة نصوص السيرة الهلالية الشفاهية بأبطالها وأحداثها وغاياتها السردية أيضا، ويشتركان نطقا في اللهجة، كنطق الغين قافا، وماعدا ذلك كثير.

وتجدر الإشارة إلى ظاهرة فولكلورية رصدها البحث في فولكلور منطقة الدراسة ، هي اعتزاز إنسانها الشعبي بتراث غيره الشعبي (الشاوي مثلا أو غيره) ، مع علمه بل اعترافه بعدم حيازته له وتصنيفه على رأس أولويات ثقافته الشعبية الذاتية، وهي ممارسة ثقافية أطلق عليها دارسوا الفولكلور الغربيين عبارة (القوى الخلاقة للشعب).مفادها أن يعيد الشعب التراث الغريب الذي استعاره من الآخر ليصهر مع تراثه الخاص في وحدة عضوية واحدة [1] .

ومحصول المبحث .. هذه بإيجاز جغرافيا الإنسان الشعبي لمنطقة الدراسة ، لأن « الحديث عن الجغرافيا حديث عن الأرض .. فالأماكن جغرافيا . والنبات جغرافيا. وملامح الناس جغرافيا. واللهجات جغرافيا. والحكايات جغرافيا »[2] ، ومبدع الشعب على أرضه وسط شعبه ، أجمل و أمتع و أحلى ما في هذه الجغرافيا...

---

[1] – ينظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، 01 / 81.

[2] – محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، ص 40.

الفصل الثاني

المجال التاريخي

المبحث الأول : معانقة التاريخ .

المبحث الثاني : شعبية مسمى المكان .

المبحث الثالث : الثقافات المتعاقبة .

المبحث الأول ـ معانقة التاريخ :

هي مدينة عريقة ، لا تزال حاضرا تحتفظ بشواهد لحضارات وحقب تاريخية خالدة ووشوما ثقافية تنطق عن إنسانها القديم، و تصف منجزه وإبداعه.

ففي البدء كانت جزءا من مملكة (ماسينيسا)، فمقاطعة رومانية وبيزنطية، وأرضا خصبة للفاتحين بعد ذلك ، ثم كانت محمدية الفاطميين ، فقلعة حصينة للحماديين، فمحطة إستراتيجية للأتراك وخلافتهم العثمانية ، فمطمعا للفرنجة الفرنسيين.

منطقة أثارت فضول الكثيرين منذ بدء التاريخ، حتى فضول العلماء والفقهاء والأدباء والشعراء، وأولاهم فضولا ابن هانئ الأندلسي وابن خلدون وغيرهما. وهو فضول ترجمه الاهتمام المدون بها ثقافيا وتاريخيا وجغرافيا نذكر منه الأهم : [1]

- ابن خلدون : تاريخه.
- ابن خلكان : وفيات الأعلام.
- ياقوت الحموي : معجم البلدان.
- المقري : نفح الطيب.
- لسان الدين الخطيب : أعمال الأعلام.
- الزركلي : الأعلام.
- الفيروزآبادي : القاموس المحيط.
- القلقشندي : صبح الأعشى.
- ابن الأثير : الكامل في التاريخ.
- الشريف الإدريسي : نزهة المشتاق.
- ابن حوقل : صورة الأرض.
- المقريزي : اتعاظ الحنفاء

---

[1] – المراجع المذكورة، تعرض أصحابها للمسيلة، ذكرا لتاريخها ، أو جغرافيتها ، أو بعض أعلامها ، وبجميع مسمياتها عبر التاريخ .

- ❖ أبوعبيد البكري : المسالك والممالك.
- ❖ ابن عذارى : البيان المغرب.
- ❖ عبد المنعم الحميري : الروض المعطار.
- ❖ ابن بشكوال : الصلة.
- ❖ الصفدي : الوافي بالوفيات.
- ❖ ابن الأبار : الحلة السيراء.
- ❖ مرتضى الزبيدي : تاج العروس.
- ❖ الذهبي : تاريخ الإسلام.
- ❖ القاضي عياض : ترتيب المدارك.
- ❖ ابن سعيد : الجغرافيا.
- ❖ أبوا البركات الأنباري : نزهة الألباب.
- ❖ أبو الفداء : المختصر في أخبار البشر.

وتتفق جميع هذه المصادر على أن (المسيله) – بفتح الميم وكسر السين وسكون الياء بعدها لام مفتوحة ثم هاء ساكنة– هي مدينة محدثة من أعمال الزاب بإفريقية . بناها الشيعة الفاطميون.[1] كما عرفت بالعلويين.[2] وذلك أن (أبا القاسم إسماعيل بن عبيد الله)[3]. أو (أبو القاسم محمد بن المهدي الملقب بالقائم)

---

[1] – ينظركل من :

– عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار ، تحقيق: إحسان عباس، مكتبة لبنان، بيروت، ط1984/02م، ص558.

– ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط1977م، 130/05.

– ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباءأبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دارصادر، بيروت، ط1994م، 360/01.

[2] – ينظر : أبو البركات الأنباري، نزهة الألبا ء في طبقات الأدباء، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط1985/03م، ص297.

[3] – ينظر : أبو عبيد الله البكري، المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب (وهو جزء من كتاب الممالك والمسالك)، مكتبة المثنى ببغداد،(د،ت)، ص59.

وكان يومها ولي عهد أبيه[1] ، مر بموضع المسيلة فأعجب به فاختط برمحه وهو يمتطي فرسه صفة مدينة، ثم أمر خادمه (عليا بن حمدون الجذامي) ، المعروف بابن الأندلسي ببنائها [2] . وكان ذلك سنة (313هـ/925م)[3] ، أو سنة (315هـ/927م)[4] ، ولما أتم بناءها سنة (317هـ/931م)[5] ، سماها (المحمدية) تيمنا باسم سيده ، فأمّره عليها، ومن بعده ولداه (جعفر) و (يحيى) [6] ، لتحل محل (طيبة/ بريكة) ، عاصمته للزاب القديمة سياسيا و إداريا وتجاريا وحضاريا.وهو تاريخ عريق لم تغفله ثقافة الشاعر الشعبي[7]:

المسيلة في الحُضْنة جات ما بين الصحرا والتل

في عهد قديم اتبنات لها تاريخ امسجل

وتوجد فيها أثارات قديمة عنها ادل

عليها قرون امضات فيها عبرة واجل

---

[1] - ينظر : ياقوت الحموي، معجم البلدان،64/05.

[2] - ينظر كل من :

- ابن خلدون، تاريخه، 107/04.
- ياقوت الحموي، معجم البلدان، 64/05،65.
- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، تحقيق : أبي الفداء عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/1987م،36/07.

[3] - ينظر : كل من:

- أبو عبيد الله البكري، المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب، ص59.
- عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار،ص558.

[4] - ينظر : كل من :

- ابن خلدون، تاريخه، 107/04.
- ياقوت الحموي، معجم البلدان، 130/05.

[5] - ينظر : بيرم كمال، مدخل إلى تاريخ مدينة المسيلة،ص9.

[6] - ينظر : ابن عذاري المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: ج، س، كولان وغيره، دار الثقافة، بيروت،ط3/1983م، 215/01.

[7] - الشاعر الشعبي عبد الرحمان بن عيسى، ديوانه المخطوط.

المبحث الثاني ـ شعبية مسمّى المكان :

عرفت المسيلة أكثر من مسمى نعتت به جغرافيتها، ووُسمت به هوية مواطنة إنسانها الشعبي، الذي لازمها لأحقاب تاريخية ممتدة وساهم في تعميرها وتشكيل ثقافتها، التي نهل منها فشكل حكيها وقصص أبطالها وأحجياتها العجيبة والغريبة، وخبر من ناسها أمثالا ومثليات وألغازا ونكات وكنايات وتعبيرات ، لامست جميع مناحي الحياة ، حتى هوية المكان ومسماه.

أولا المسمى الروماني :

المتتبع للحضارات المتعاقبة على المسيلة فيما توافر من مصادر عربية وأجنبية قديمها و حديثها سيلاحظ أن مسماها الموسوم ب (المسيلة) هو وليد الفتح العربي الإسلامي. أما قبل هذا التاريخ أيام عهديها الروماني والبيزنطي فكان مسماها الشائع (بازيليكا/ BASILICA) نسبة إلى مدينة أو خربة قريبة منها يقال لها (بشليقة) [1] ، وهي قرية صغيرة بمحاذاة مدينة المسيلة على طرفها الشرقي، يسميها أهل المسيلة اليوم (بشّيلقا) [2]. وقد أورد كمال بيرم [3] بالاعتماد على مراجع أجنبية جملة وافرة من المسميات والنعوت العلمية تعود إلى العهدين الروماني والبيزنطي منها :

- (زابي جوستنيانا ZABI JUSTINIANA) أو زابي المحصنة.
- (ساقي/SAVI) و (تاقي/TAVI) و(رابيا/RABIA) و(توبيا/TOBIA) .
- (بريبوزيتيوس لميتس زابينس/PRAPOSITUSLIMITSZABENS).

ولكن يبقى مسمى(بازيليكا) هو الأجدر بنعت هوية المنطقة، ويعني (الكنيسة القديمة).

---

[1] – ينظر : أبوعبيد الله البكري ، المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب ، ص59.

[2] – ينتسب إليها الشاعر الشعبي (عبد الحميد المسيلي) ، وفي ذلك قال :

مسقط راسي في الحضنة مشهورا * * و عرشي في بشيلقا هي الدوار.

[3] – ينظر : بيرم كمال ، مدخل إلى تاريخ مدينة المسيلة ، ص 28– 30.

ثانيا المسمى الشيعي الفاطمي :

يلتصق هذا المسمى بالمنطقة بدءا من العام (315هـ/927م)، حين رسم ولي العهد الفاطمي لأبيه (أبو القاسم محمد بن المهدي) الحدود الأولية لجغرافيا المسيلة، ثم خطط عمرانها بأمر منه خادمه(علي بن حمدون)، ولما أكمل بناءها سنة(931م) سماها (المحمدية) تيمنا باسم سيده . وممن ذكر هذا الاسم للمسيلة الفاطمية:

-ابن خلدون: تاريخه.

-النويري: نهاية الأرب.

-ابن الأثير: الكامل في التاريخ.

-أبوعبيد البكري : المسالك و الممالك.

-ياقوت الحموي: معجم البلدان.

-المقريزي : ألفاظ الحنفاء بأخبار الأئمة الفاطميين.

ثالثا المسمى الشعبي :

قبل الحديث عن المسمى الأشهر للمنطقة وهو (المسيلة) نورد مسمى رابعا-لا يعتد به- ذكره (سعد الدين بن شنب) الذي ربط المسيلة بقبيلة (ماسيليا) القديمة . وهي من شكلت نواة الدولة النوميدية[1] . ولكن كل هذه المسميات مغيبة اليوم سواء منها الروماني أو النوميدي أو الشيعي الفاطمي، لايعرفها إلا المختص في دراسة التاريخ المسيلي. في حين لا تلهج ألسنة الدهماء من سكان المسيلة وغيرهم إلا بمسمى (المسيله).

وهي تسمية – نعتقد في غياب الحقيقة التاريخية – أنها من إبداع شعبي محلي.

والتسامي الأولى للحواضر والقرى والمدن والمداشر وأغلب التجمعات البشرية يكتنفها غالبا الغموض ومجهولية المصدر المعارفي، وشيء من القداسة و الأسطورة بما يدخله الصوفية في عالم الكرامة . وإيمان الفكر الإنساني الحداثي بحتمية واقع الأسطورة في حياته المدينية.

[1] -ينظر: بوساحة أحمد، أصول أقدم اللغات في أسماء أماكن الجزائر، دار هومة، بوزريعة، الجزائر ، ط 2001م ،91/01.

والحال هذه لا نملك إلا أن نسلم بما بلغنا بالتواتر، كون الرواية الشفاهية الشعبية مصدر من مصادر الخبر ، إن عدمنا الأثر المكتوب القديم الذي يؤرخ للحادثة.

فالمكان جزء من الطبيعة، ومنها يستقي اسمه ، إذ المكان ذو الطبيعة الجبلية لا يدل اسمه على منخفض . بل ينحت مسماه من شكل جغرافيته، أو بما اشتهر به وشاع خصوصا الأمكنة المتوفرة على مصادر المياه كالأودية والعيون وغيرها. بل حتى التجمعات البشرية هي الأخرى تستل هويتها الجغرافية من المكان، وإن تباينت في العرق والفيزيولوجيا. فالإنسان هو من ينتسب للمكان لا العكس [1] . والمسيلي نسبة إلى المسيلة ، ولأن المسيلة كانت موطنا للبربر والعرب، فإن كلمة (مسيل) بالبربرية تعني : (مجرى الوادي). أما في العربية فتدل على : (خد في الأرض شبيه بالانهباط) من جهة (علم أسماء الأماكن) * ، فكلمة المسيلة مشتقة من الجذر(سل) (sl)، وهو جذر تشترك فيه العربية مع اللهجات البربرية. ففي العربية يعني (سال. سيلان) ، بينما هو في البربرية (أسليل) أو (إيسيليلا) أي سيلان الماء وجريانه ، وقد أضافت العربية على الجذر(سل) الحرف(غ) ليصبح (غسل) ومعناه: إسالة الماء على الجسم وغيره.[2]

والمعنى نفسه تؤكده الرواية التاريخية الجغرافية التي طالما ربطت (المسيلة) بوفرة الماء. حيث ذكر (ابن حوقل) أن لها «واد يقال له سهر فيه ماء عظيم(...) ولهم عليه كروم وأجنة كثيرة تزيد من كفايتهم وحاجتهم. ولهم من السفرجل المعنق وما يحمل إلى القيروان (...) ، ومن غلاتهم القطن والحنطة والشعير. وتكثر عندهم المواشي من الدواب والأنعام والإبل والبقر...»[3]. وهو ما يذكره (البكري) أيضا بقوله: « وهي مدينة جليلة على نهر يسمى بنهر سهر(...) ، وحولها بساتين كثيرة ويوجد عندهم القطن . وهي كثيرة اللحم رخيصة السعر »[4].

---

[1] - ينظر : بوساحة أحمد،أصول أقدم اللغات في أسماء أماكن الجزائر،06/01.

*علم أ سماء الأماكن la topanymie: علم يعنى بدراسة الجذور اللغوية القديمة بدلالاتها ومعانيها ، وهو علم حديث النشأة على الإيتيمولوجيا والمقارنات اللغوية .

[2] - ينظر : بوساحة أحمد ، أصول أقدم اللغات في أسماء أماكن الجزائر ،92/01 ، 93.

[3] - ابن حوقل، صورة الأرض ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ط1992م، ص85.

[4] - أبو عبيد البكري، المغرب في أخبار افريقية والمغرب،ص 59.

وقد أضاف (الإدريسي) إلى ما ذكره صاحباه عن (المسيلة) ما يعتبره الإنسان المسيلي اليوم من قبيل الخيال والخرافة، حيث قال : «وهي على نهر فيه ماء كثير منبسط على وجه الأرض وليس بالعميق، وهو عذب وفيه سمك صغير فيه طرق حمر حسنة ولم ير في بلاد الأرض المعمورة سمك على صفته، و أهل المسيلة يفتخرون به، ويكون مقدار هذا السمك شبر إلى ما دونه وربما اصطيد منه الكثير... »[1] . وقد اكتفى (الحميري)[2] بالنقل دون إضافة الجديد إلى الروايات السابقة .

فنخلص مما سبق إلى أن مسمى (المسيلة) الذائع لدى أهلها، هو بطاقة هوية أبدعه إنسانها الشعبي ، ورأى أنه الأنسب لمسقط رأسه، واضعا نصب عينيه مصلحة جماعته.

فالوادي الشهير الذي يقسم(المسيلة) إلى شطريها الشرقي والغربي ، أو هذا (المسيل) المهم كان سببا من أسباب الحياة الرغيدة والعيش الوفير لقاطنيها. فمنه مشربهم ومشرب أنعامهم ، وبه تسقى مروجهم وبساتينهم ومزارعهم ، وبفضله منحتهم الأرض من بقلها وفاكهتها وشعيرها وقطنها، وسمكا منه غذاؤهم ومتعتهم .

فالمسيلة هبة واديها [3] . وإلى عهد سالف قريب كانت المرأة (المسيلية) تتيمم صوبه بصوفها لتغسله ، فتقعد على صخرة من صخوره وسط مسيله المتدفق ، فيمتزج بياض الصوف ببياض الماء السائل العذب ، وتتشابك صفرة شمس الحضنة بصفرة الرديف الملازم لقدمها لزوم الحياة لجسدها . نهر المسيلة الذي استوحى منه مبدعها الشعبي مسماها لم تغفله المصادر التاريخية عربية و أجنبية ، ولأهميته ربطته بالحديث عن تاريخها. ذكره (البكري)

---

[1] – الشريف الإدريسي، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط2002، ص 254.

[2] – ينظر : عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، ص 558.

[3] – وإلى ذلك أشار الشاعر الشعبي (عبد الرحمان بن عيسى) بقوله :

أوراه يشق البلدة واد	*	مبني فوق سد ايسيل
اعليه تسقى البلاد	*	شجرة وغلة و انخيل
وبيه تنمو و يزداد	*	مال و خيرات بلا كيل

فقال : «نهر سهر، هو نهر المسيلة ، وهو المعروف بالوادي الرئيسي... »[1] وبالمثل قال عنه (ابن سعيد) في معرض حديثه عن جغرافية (المسيلة) : « بناها العبيديون على نهر سحر، من أجل الأنهار، وهو يمر بغربيها وتغوص مياهه في رمال الصحراء »[2] . وله أكثر من تسمية، منها القديم ك(سهر. سحر) والحديث ك (وادي القصب) و (وادي الصم) و (وادي المسيلة).

ويوعز بعض المؤرخين المسميان القديمان إلى الوقائع العسكرية التي جرت على ضفاف الوادي بين الفاتحين المسلمين وقبائل البربر والرومان ، قتال كلف المسلمين سهرا مضنيا لليال طوال، فأطلق عليه(سهر. سحر) [3]. ولذلك تساءل (عزي بوخالفة) عن سبب استبدال الاسم القديم (المحمدية) بالاسم الجديد (المسيلة)؟ وارجع التغيير إلى طغيان وغلبة الاسم الطبيعي (المسيل) على الآخر الإنساني(محمد) لوفرة مياهها ووديانها ، فاشتهرت من ثم باسمها الشعبي (المسيله) على اسمها لدى الخاصة (المحمدية)[4] .

وهو تبديل لم يكن من قبيل الصدفة ، فجل أماكن المواطنة المتماسة مع المسيلة ممن تجمعهم بها ثقافة واحدة تتحاز هي الأخرى لطابع المسمياتية الشعبية . فمنطقة برهوم نسبة الى (وادي برهون) . ومنطقة حمام الضلعة نسبة إلى (حمامها المعدني) الشهير. ومنطقة ملوزة نسبة إلى (ماء اللوزة) أوعين ماء بالقرب من شجرة اللوز. ومنطقة (الحمالات) أو (سيدي حملة) نسبة إلى (الحملة) وتعني (قوة مسيل الوادي) . و(عين الحجل) و(عين الخضرة) من عين الماء أيضا.

ولايزال مبدع المنطقة الشعبي يستحوذ على قدر كبير من ثقافة المسمى الشعبي للمسيلة على حساب ثقافة الخاصة ، فجل الأحياء والمداشر والتجمعات خاصة العتيقة منها خلعت مسمياتها الإدارية أو الرسمية (العددية والعلميّة) . وارتدت الأخ ـــرى ذات الطابع الشعبي،

---

(1) – أبو عبيد الله البكري، المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب، ص202.

(2) – ابن سعيد المغربي، الجغرافيا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1982/02م،(الإقليم 3، الجزء 2، ص27).

(3) – ينظر : بيرم كمال، مدخل إلى تاريخ مدينة المسيلة، ص 76.

(4) – ينظر : عزي بوخالفة ، الحكاية الشعبية الجزائرية، دراسة ميدانية في مدينة المسيلة ، ص15،16.

كأحياء : (الكوش. العرقوب. الجعافرة. الظهرة. المنكوبين. اشبيليا) وغيرها. حيث لا يكتفي المبدع الشعبي لمنطقة الدراسة بحكي الحكايات وحبك الخرافات ونسج الأساطير، واعتصار تاريخه القومي والعقدي سيرا ومغاز، واختزال تجارب الحياة أمثالا وكنايات ، ومجابهة الواقع الأليم بالنوادر والنكات . بل تعداه إلى حفريات المسمى لعلمه أنه لافتة إشهارية لمملكة إبداعه.

المبحث الثالث الثقافات المتعاقبة :

للثقافة تحديدات عِلمية متباينة. توجهها –غالبا– طبيعة البحث الذي يُشتغل عليه.

وبحثنا أميل من هذا الجانب إلى تعريف (محمود ذهني) : « الثقافة هي الأفكار العامة والمظاهر السلوكية الموروثة والمكتسبة التي تميز جماعة من البشر »[1]. وغير بعيد عن مفهوم الثقافة يجيء مفهوم الفولكلور الذي عرفه بقوله : « هو التراث الثقافي غير العلمي للشعوب».[2]

وقد عمدت إلى تعريف الثقافة والفولكلور إشارة إلى ثقافة العامة لا الخاصة أو ما يطلق عليه دارسوا الفولكلور (الثقافة الشعبية) . وهو مفهوم أرجأت الحديث عنه إلى مواطن قادمة في البحث . كما لا يغرب عن البال أن الثقافة الشعبية ليست هي الثقافة التي يخلقها الشعب أو يبدعها فحسب، بل هي أيضا تلك التي وفدت عليه من غيره فقبلها وتبناها وحملها.[3]

ترفل(المسيلة) وسط تفاعل زخم من الثقافات، جعلت منها منطقة فولكلورية متميزة اغترفت من ألوان وطبوع الفولكلور أفقيا (دوائر الفولكلور المجاورة)، وعموديا (التسلسل التاريخي) لتصبح بحق خزانا ثقافيا مختلفا ومتنوعا، ولوحة فولكلورية جميلة تختمر فيها العديد من ألوان الفلكرة، وتتداخل معا رغم تنوعها المحلي أو الوافد . فعندما تنام (المسيله) ويلفها

---

(1) – محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط1972م، ص 27.

(2) – محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، ص27.

(3) – ينظر : ايكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ترجمة : محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف بمصر ، ط 1972، ص 158.

الصمت وسط منبسطها التضاريسي يستنطق السكون العديد من المواقع الأثرية والحضارية لتروي صدى حكايات وخرافات وأساطير وشمتها شعوب المنطقة بتوقيع مبدعها الشعبي وخطابات الرواة وجامعي التراث الشعبي، الذين تعرضوا لهذا الإبداع رواية وتفسيرا واستقصاءا لرموزه المحفوظة في وعاء أمين، هو ذاكرة الشعب وأفراده الغيورين عليه والمتباهين به . لوحة فنية لمسيرة شعب في حضيرة التاريخ المتجذر في أعماق ماضي المنطقة السحيق. نوجز مراحله فيما يلي:

أولا الثقافة البدائية :

أولى بصمات الإنسان بالمنطقة يعود إلى ماقبل التاريخ ، بدليل العديد من الشواهد/ الرواسب المادية القائمة على حواشي المدينة البعيدة والقريبة، ولكن داخل إطار دائرتها الفولكلورية تتنوع بين الكهوف والمغارات والرسوم والنقوش الجدارية الصخرية وكذا المنشآت الجنائزية . يضم بعضا منها (متحف الحضنة) كما يحوي أدوات بدائية تعود للعصر (النيولوتي)، وبقايا مستحثات من العصر (الجيولوجي).[1]

قد لا تفيد ثقافة الإنسان البدائي إنسان المنطقة الآني، لما بينهما من مسافة زمنية سحيقة، ولكن– في اعتقادي– لن يخطئه هواؤها الخفيف الآتي من بعيد المتمثل في تغلغل فكر الأسطورة في بعض ممارساته وعوائده ومعتقده ، وهو ماتعكسه بعض التصورات الشعبية، ومنها ماله صلة بالمكان ك (عين الكلبة) أو (خربة التليس). أو المعتقد كرمي السن فوق سطح المنزل . والطيرة في سواد :(الغراب. البوم. العنزة السوداء)، والفأل ب(طائر السنونوة) رغم سواده ، واستحباب الدعاء أمام شجرة (السدر) ،أو وضع (العياشة/ خيط به حبات القمح) في أذن الوليد ليعيش ويعمر، أو إصابته ب (أم الصبيان/ القرينة) وهي روح شريرة تلازم المرأة حديثة الولادة فتقتل وليدها فيُتحايل عليها بأن ترتدي الأم وولدها لباسا رثا وباليا. أو ارتداء الحامل لحزام النفساء قصد تسهيل الولادة. أو رمي سبعة أحجار عقب موكب الجنازة حتى لا يلحقه آخر. وكثير الكثير من هكذا طقوس وتعاملات شعبية ذات صلة بالمخيّلة البدائية.

---

[1] – ينظر : قارة مبروك ، الموروث الثقافي والحضاري لمنطقة المسيلة، ص36.

ثانيا – الثقافة الرومانية (149ق م 439 م):

تشهد المنطقة آثارا رومانية معتبرة خاصة في مجالي الري والفلاحة وهو مجال يعتبره المؤرخون السبب الرئيسي للتواجد الروماني بالمنطقة. والشاهد على ذلك حضارتهم الفلاحية ممثلة بصهاريجهم ومخلفات سدودهم في المنطقة، والأشد أن مدنا أو تجمعات شعبية بالمنطقة ذات أسامي رومانية منها: مقرة(MACRI). تارمونت(ARAS) .أولاد منصور(VACCIS). بشيلقة(BASILICA).[1]

قد يكون للحضارة الرومانية تأثيرها على ثقافة المنطقة الآنية وإنسانها الشعبي لكنه – دون ريب– بسيط، ينحصر في جانب الفولكلور الخدماتي ذي الصلة بالمجال الفلاحي كطرق سقي الأراضي وتصريف مياه السقي وتخزينها وعمليات الحرث والبذر والحصاد والدرس ومطامير حفظ الغلال وتخزينها وما سواه . أما الشق القولي والروحي فقد محته ثقافة الفتوح الإسلامية والعربية والهلالية والشيعية والمد الفاطمي والأندلسي. ومع ذلك يوعز إنسان المنطقة الشعبي بعض المظاهر إلى التأثير الثقافي المسيحي الروماني، فإلى عهد سابق قريب كانت علامة(+) وشما لا تفارق وجه المرأة أعلى الحاجبين أو على ذقنها وخديها، ويحلو للبعض – إن جاز تفسيره– مماثلة ذلك بعلامة الصليب ، كحفرية عقدية ظاهرها زينة شعبية وباطنها إرادة الثقافة الرومانية في ترسيخ معتقدها المسيحي ولو شكلا طالما أن الأفئدة لم تقبله اعتقادا.

ثالثا – الثقافة العربية الإسلامية (ق07م) :

ونعني بها آثار هذا الفتح المبارك عن طريق الصحابي الجليل (عقبة بن نافع)(ض) ومن تبعه، فلهذا الفتح أثر بين وبائن على ثقافة المنطقة وإنسانها الشعبي، لوح بأصباغه على شطريها المادي واللامادي نختزل منه الآتي:

---

[1] –ينظر : في موضوع التواجد الروماني بالمنطقة وتأثيراته كل من:

– بيرم كمال ، مدخل إلى تاريخ مدينة المسيلة، ص 46–59.

– قارة مبروك ، الموروث الثقافي والحضاري لمنطقة المسيلة ،ص 34،35 .

1) الإبداع السردي الطويل (السير والملاحم والمغازي الشعبية).
2) أساطير الجاهلية أو ما قبل الإسلام .
3) الثقافة المثلية/ الأمثال والحكم.
4) القصص الوعظي المستوحى من كليلة ودمنة.
5) الحكي الاجتماعي والمتخيل والعجائبي ، المستلهم من الليالي الشرقية /العربية /ألف ليلة وليلة.
6) المعتقدات الشعبية المولدة من التفسيرات الشعبية لأحاديثه (ص) وسنته المطهرة.
7) فولكلور المواسم والأعياد والمناسبات : عاشوراء . محرم . الهجرة . المولد...

رابعا – الثقافة الفاطمية / المد الشيعي (927م):

نسبة إلى تأسيس الإمارة المحمدية ذات التوجه الفاطمي بالمسيلة . والملاحظ بجلاء تهميش إنسان المنطقة الشعبي – بالأخص– لهذه الثقافة ، ولا أدل على ذلك من الاكتساح الرهيب للمذهب السني المالكي للحياة العقدية / الدينية لمجتمع المنطقة الشعبي، ثم رفضه لمسماها (المحمدية) واستبداله بآخر شعبي هو(المسيله). فالسواد الأعظم من قاطني المنطقة لا يعرف أن مدينته كانت تسمى في يوم من الأيام بهذا الاسم ويجهله تمام الجهل وان كان من تأثير على ثقافة المنطقة الحالية، فلا يزيد على (المعتقد الأوليائي / الكراماتي) كالتضرع للولي الصالح والتمسح بضريحه والتوسل بكرامته وما ينجر عنه من طقوس ومناسك دورية ك (الزردة) والذبيحة وشطحات الزار وتقديم البخور...

خامسا – الثقافة الهلالية (1090م):

ينحوا البعض إلى هامشية الحضور الهلالي بالمنطقة ، لما جره عليها من ظلم للعباد وفساد للبلاد ، لأن بني هلال «عاجوا على ما هناك من الأمصار مثل طبنة والمسيلة فخربوها وأزعجوا ساكنيها(...) وغوروا المياه، واحتطبوا الشجر، وأظهروا في الأرض الفساد »[1].لكن

[1] – ابن خلدون ديوان المبتدأ والخبر، في تاريخ العرب والبربر،27/06.

يخالف رأي ابن خلدون السابق آراء كثيرة أجنبية وعربية ، ك (شارل أندري جوليان) [1] الذي ثمن هذا الفتح وعده بالغ التأثير على الشمال الإفريقي بما يفوق تأثير الفتح الإسلامي خاصة تأثيره اللغوي والاجتماعي.

وغير بعيد من هذا الرأي يرى (مبارك بن محمد الميلي) [2] أن منطقة (الزاب) بما فيها (المسيله) أحد المناطق الرئيسية للتجذر الهلالي عرقيا، بعد أن كان عهد الفتح الإسلامي محصورا في التأثيرين الديني والسياسي.

وقد استأنس بهم البربر فاختلطوا بهم وأخذوا عنهم عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم أيضا، فشمل التأثير على المنطقة النواحي الاجتماعية واللغوية والعرقية[3]. والحال هذه ، فموقع الثقافة الهلالية من ثقافة المنطقة هام ومركزي ، بل هي من أولويات ثقافة إنسان المنطقة الشعبية وعلامة مميزة في إبداعه، سواء ملمحه المادي من خلال التقاليد والعوائد والأعراف والفنون ووسائط المعرفة السلوكية، أو ملمحه اللامادي الذي يرتبط بثقافة الهلالية أيما ارتباط بسيرتهم الشهيرة بشقيها التاريخي المحكي أو المتخيل الملحمي المروى.

فاسما (الجازية) و(ذياب) يحيطهما الخيال الشعبي للمنطقة بهالة من القداسة، وينأى بهما عن الصورة البشرية إلى الأخرى الأسطورية ، كما أن الأبطال الهلاليين نماذج مثلى في واقعه المعيش يتمثلهم في مواقف الرجولة والاعتزاز والإباء العربي .

ثم إن أغلب رواة الحكايات وبفعل عفوي يوظفون شخصيات السيرة الهلالية في عملية الحكي أو في نصوص حكائية لا تمت بصلة إلى(سيرة بني هلال) كما يحلوا للنطق الشعبي أن يذكرها. والداعي الفني / السردي –فيما أعتقد– قرب المتلقي الشعبي من واقع شخوص الهلالية والتأثر بها، ينضاف إلى الفائت امتزاج عدد من أمكنة المنطقة بمضمون السيرة

---

[1] – ينظر: عزي بوخالفة، الحكاية الشعبية الجزائرية (المسيلة)، نقلا عن : شارل أندري جوليان ، تاريخ إفريقيا الشمالية ص15.

[2] – ينظر : مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، تقديم: محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1989، 184/02.

[3] –ينظر : مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم و الحديث،187/02.

وأحداثها وشخوصها، ما أضفى عليها (قداسة المكان) أو أسطوريتة ، وقد ذكر البحث من هذه الأمكنة غير قليل.

سادسا – الثقافة التركية (العثمانية)(1541م):

من غير المعقول أن لا نستوسم أثرا – ولو قليلا– لثقافة كانت لها يد طولى في المنطقة لقرون ثلاثة تقريبا. خاصة وان إنسان المنطقة الشعبي لم يدرجها ضمن خانة الثقافات المفروضة عليه بالقوة – كما الحال مع الثقافة الفرنسية – فالأتراك في الرواية التاريخية الشعبية للمنطقة ذووا نخوة ودين ، حلوا بالمنطقة منجدين ومنقذين للعربي المسلم من تحرش الأعجمي الكافر، حتى أن هناك من يعتبرهم عربا (اعْربْ التُرك). ولان تواجدهم اقتصر على الحضور العسكري دون الشعبي ندر تأثيرهم الثقافي و شح ، وكان باهتا إلا من العلاقات (الجينالوجية) ، التي نتج عنها العائلات (الكرغلية) [1] ، وهي عوائل لأب تركي وأم مسيلية وواحدها (كرغل) . ويزيد تعدادهم بالمسيلة على عشر . ويتركز تواجدهم بها بحي (الكراغلة) المحاذي لوادي المسيلة غربا . ولم يتبق للكرغلي من أجداده سوى الشكل (صفرة الشعر وحمرة الوجه) أما ثقافته فلا تختلف البتة عن ثقافة المنطقة وناسها.

أما التأثير اللغوي فواضح من خلال كم معتبر للفظ التركي المندس في ثنايا قاموس اللهجة المسيلية، ولكن بنكهة محلية تناولت قطاعات حياتية متنوعة (لباس. أكل. أدوات. أواني. حيوان. نبات. مكان. مهنة...) . وهي ثلاثة أقسام : أفعال ، أسماء ، مهن [2] .

سابعا – الثقافة الفرنسية (11جوان 1841م):

وينطقها الإنسان المحلي (فرانساوية)أو الثقافة الاستعمارية ، فبرغم حداثتها تاريخيا مقارنة بسالف الثقافات وجبريتها طالما أن الاستعمار استفرغ كامل جهده لترسيخها كثقافة محلية وأصيلة ، يبقى تأثيرها ورواجها بين فئات الشعب المسيلي غير مساو للمأمول

---

(1) – ينظر : في موضوع التواجد التركي بالمنطقة ، قارة مبروك ، الموروث الثقافي والحضاري لمنطقة المسيلة ، ص 10–12.

(2) – ينظر : ملحق الجداول و الخطاطات .

منها مراعاة بالوسائل المتاحة لها لترسيخها وتثبيتها. وكأني بعرب المسيلة قد تعاملوا معها بمبدأ (لو نهي العرب عن فت البعر لفتوه) ، فبمقدار سلاطة التعتيم كانت إرادة الرفض قوية وان كان من تأثير إضافة إلى التأثير اللغوي الحاسم، ففي بعض عوائد الفلكلور المادي(المطبخ الشعبي) (الزي الشعبي) وهذا هو الآخر – في اعتقادي – مرده إلى (مودة عالمية) وإلحاحات الحياة الحديثة أو بعض الأسر المهاجرة.

ويضاف إلى ما سبقت الإشارة إليه ثقافات أخرى عالقة بثقافات المنطقة الآنية لا تقع عليه حاسة الرؤية لكن لا تعدم رائحته، كالثقافة اليهودية إذ تشهد المنطقة شواهد عمرانية معتبرة للجالية اليهودية العربية ، كانت إلى عهد قريب مأهولة بهم أشهرها (خربة تليس) محاذاة لوادي المسيلة . ويزعم (قارة مبروك) [1] اعتمادا على الرواية التاريخية الشفاهية أن (تليس) تاجر يهودي من خيبر قدم إلى المنطقة خلال(ق 07م)، ورغم تعدادهم الوافر وحضورهم العائلي المكثف في قلب مدينة المسيلة، وحصرا في أقدم أحيائها (العرقوب) أين كان يوجد بجانبه معبدهم الذي تحول بعد الاستقلال إلى مسجد (العنبة) . إلا أن تأثيرهم لا يكاد يذكر. وان كان من تأثير فان إنسان المنطقة الشعبي عمد إلى استئصاله من أجندة ثقافته الشعبية لأسباب يفقهها الجاهل والمتعلم عن اليهود . ومما تحتفظ به الذاكرة الشعبية عن اليهود أن جماعة مسلمة سألت أحد دراويش اليهود : ماذا تقولون عن المسلمين داخل معبدكم ؟ فأجاب نقول : (اللهم كثّرهم . وفسّد لهم الراي) ، فبقيت مثلا يلتجئ إليه البعض في مواقف مماثلة . وبالمثل لا يستبعد (بيرم كمال) تأثر الإنسان المسيلي الشعبي بالثقافة الأندلسية ، إذ من « العناصر التي عرفتها مدينة المسيلة الجالية الأندلسية، وربما يكون سبب توافدها إلى الظروف التي كانت تعيشها الأندلس، ومن بين الوافدين إلى المنطقة متبنى المغرب (ابن هانئ الأندلسي) الذي

---

[1] – ينظر : قارة مبروك ، تاريخ مدن وقبائل الجزائر، دراسة تاريخية للمدن العريقة والتركيبة الاجتماعية ، المؤسسة الصحفية بالمسيلة، ط2012/02م ، ص80.

عاش في كنف الأسرة الحمدونية . ولا يستبعد قدومه مع أسرته وبعض العائلات التي بقيت في المسيلة فيما بعد...»[1].

و الخلاصة أن ثقافة الإنسان الشعبي المسيلي هجين من ثقافات متعددة وسلسلة من الحضارات المتعاقبة على المنطقة، تجمع بين عناصرها الصالح والطالح المقدس والمدنس ولكنها في الأخير ثقافة القاطن الشعبي. رضي بها بإرادته بعد أن طوعها لظروفه وبيئته ورؤيته وتصوره الخاص، بما يتلاءم وشخصيته الجغرافية والاجتماعية والعقدية والعرقية حتى؛ فكانت النتيجة في النهاية مكونا ثقافيا اسمه (فولكلور المسيلة).

[1] – بيرم كمال، مدخل إلى تاريخ مدينة المسيلة، ص 122.

الباب الأول

المبدع الشعبي

الفصل الأول

مبدع الشعب وإشكالية المصطلح

الفصل الثاني

هوية المبدع الشعبي

الفصل الثالث

إشكالات المبدع الشعبي

الفصل الأول

مبدع الشعب وإشكالية المصطلح

المبحث الأول : اضطراب مصطلحات حقل الإبداع الشعبي.

المبحث الثاني : مبدع الشعب ومصطلح فولكلور.

المبحث الثالث : مبدع الشعب ومصطلح أدب شعبي.

المبحث الرابع : مبدع الشعب ومصطلح تراث شعبي.

المبحث الخامس : مبدع الشعب ومصطلح ثقافة شعبية

المبحث الأول ـ اضطراب مصطلحات حقل الإبداع الشعبي :

حين التعامل مع الفاعل يستلزم الأمر معرفة ميدان فعله، وإذا كان الأمر كذلك مع مبدع الشعب، فالمنطق يلزم علينا الإحاطة بإبداعه أو إنتاجه الإبداعي، والأحرى معرفة صفة الحاوية التي جمعت هذا النتاج المبدع . فهل هي علم أم فن أم أدب ؟ وأي من هذا الكم الهائل من النعوت والمصطلحات أليق بفعل إبداع هذا المبدع، مع ما يوجد من تشويش مهول على المصطلح التاريخي (أدب الشعب) ، كمصطلحات : فن شعبي. تراث شعبي. مأثورات شعبية. فولكلور. وثقافة شعبية.

معضلة تحسسها أغلب دارسي إبداع الشعب، من بينهم تمثيلا لا حصرا(محمود مفلح البكر)، إذ من النادر يرى أن نال الاختلاف كما نال مصطلحات حقل الإبداع الشعبي من تضارب في المفاهيم والتفسيرات مع اضطراب الدلالة ، مما جعلها محط اختلاف دارسيها إلى اليوم[1]. وبنفس الحس تعرض (يوري سوكولوف Y.sokolov) إلى الإشكال في جزء غير قليل من كتابه (الفولكلور، قضاياه وتاريخه) [2] ، وتبدوا حيرته جلية حين يخلط بين نعوت مصطلحاتية عديدة يريد إبداع الشعب : كالأدب الدارج . أدب الفلاحين. الأدب الشفاهي. الفن الدارج. المصنفات الشعرية.

وبالرغم من هذا الإشكال، وقدم الجدال والنقاش بخصوصه لا يزال مدلوله ينتابه الاختلاف بين بلد وآخر، وباحث و آخر، ولدى الباحث نفسه بين فترة وأخرى.وهو ما أقره (محمود مفلح بكر) بقوله : «... وهذا ما دفعني منذ وقت مبكر إلى العزوف عن استعمال كلمة

---

(1) – ينظر: محمود مفلح البكر، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي ،عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات، آفاق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009م ، ص 92.

(2) – ينظر: يوري سوكولوف، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، ترجمة : حلمي شعراوي، عبد الحميد حواس، راجعه وقدم له : عبدالحميد يونس ،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط2000/02م، القسم الأول، ص 15– 46 .

فولكلور إلا استشهادا، وتفضيل مصطلح التراث الشعبي... »[1]. ويمكن اختزال هذه الإشكالية في موقفين : فردي وجماعي:

أولا الموقف الفردي :

إضافة إلى النعوت الاصطلاحية الشائعة(أدب شعبي. فولكلور. تراث شعبي. مأثورات شعبية. موروث شعبي. أدب شفهي. ثقافة شعبية...) يحلوا للبعض ك (نبيلة سالم إبراهيم) تسميته (الأدب الجماعي) في مقابل (أدب الأفراد). أو(توفيق الحكيم: الفن الشعبي) أو (عباس محمود العقاد: المردودات الشعبية) أومصطلح (التقاليد الشعبية)لدى (ريجيس بلاشير/ placher R.) .وهناك من استعاض عن مصطلح (أدب شعبي) بآخر غريب – إلى حد ما– وهو مصطلح (الشعر الشعبي)[2]. و الأغرب من ذلك نعته ب(علم الأثريات/ الأنتيكات) أو (علم الركّة/ الخزعبلات) أو(الخلقيات) أو (أدب الأماكن العمومية)...

ثانيا الموقف الجماعي :

1. هيئات دولية : منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو).التي تطلق عليه مصطلح (التراث الثقافي المادي و اللامادي)، وهو مصطلح عالمي معاصر.
2. بعض الدول : استعاضت الدراسات الشعبية الفرنسية المعاصرة عن باقي المسميات بمصطلح (الانثروبولوجي)، والبعض من دول أخرى يجنح إلى مصطلح (أثنوجرافيا) [3] وهي تعني دراسة حياة وثقافة شعب ما. وتتفرع إلى :

أ. فولكلور : دراسة الثقافة الروحية أو الجانب غير المادي من الثقافة.

ب. إرجوجرافيا : دراسة الثقافة المادية.

---

[1] – محمود مفلح البكر، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، ص 100.

[2] – وظف هذا المصطلح (يوري سوكولووف)، ويعني به أن الأدب الشعبي يرقى ببنائه الفني إلى مستوى الشعر.

[3] – ينظر : محمد الجوهري، علم الفولكلور، 36/01.

3. أدباء النخبة : بعضهم وليس كلهم بمباركة سياسية يطلقون عليه مصطلح (الأدب العامي/الدارج)أو (أدب الفلاحين)أو (أدب الطبقة الكادحة).

واعتبر البعض[1] أن زيادة تعقيد هذه الإشكالية، سببها المفهوم المقـــابل للإبداع الشعبي كـ : (الأدب الرسمي. أدب السلطة. أدب البلاط. الأدب الأرستقراطي. الفضاء الملكي...) و(الأدب الفصيح. الأدب المدون) و (أدب المكتبة / المطبعة) أو (ثقافة الفكر. ثقافة المركز. الثقافة العالمة. ثقافة المتعلمين. الثقافة المدينية...). ولم تقتصر الإشكالية على مضان التأليفات / المؤلفات، بل تجاوزتها إلى عناوينها. كما الحال لدى (فوزي العنتيل) في مؤلفه (الفولكلور. ما هو؟) . حتى الإعلام الغربي المكتوب لم يسلم هو الآخر من ذلك، فكم دورية عربية تشتغل على موضوع مبدعات الشعب تحدوها غاية واحدة هي التعريف بجهد المبدع الشعبي الملموس وغير الملموس ، ولكن بعناوين صحفية متضاربة لا تسلم المتلقي من حيرة واندهاش. وأبرزها :

- مجلة التراث الشعبي : العراق / 1963م.
- مجلة الفنون الشعبية : مصر / 1965م – الأردن / 1974م.
- مجلة التراث والمجتمع : فلسطين / 1974م.
- مجلة الفولكلور السوداني : السودان / 1983م.
- مجلة المأثورات الشعبية : قطر /1986م.
- مجلة الثقافة الشعبية : البحرين / 2008م.

[1] -ينظر : حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ط 1980/02م، ص 11.

إضافة إلى مجلات أخرى (التراث المعنوي. تراثنا. الرّاوي) . للإمارات العربية المتحدة . و(الخطاب الثقافي) للمملكة العربية السعودية وغيرها كثير.

والمقلق في هذا الشأن أن الباحث نفسه يوظف مصطلح (فنون شعبية) عند نشر مقاله في مجلة الفنون الشعبية المصرية ، ويوظف مصطلح (ثقافة شعبية) حين ينشر مقاله في مجلة الثقافة الشعبية البحرينية .

وممن أقلقهم هذا الاختلاف(عبد الحميد حواس) [1] ، الذي يرى أن أغلب مصطلحات حقل الثقافة الشعبية حامت حولها التشويشات و الالتباسات والضلال السالبة بمساهمة من الإعلام في تعريفها عما وضعت له ، والإنقاص من دلالتها، من ثم أفقدتها تحددها بوصفها معبرة عن مفهوم بعينه، ومع كل هذا التضارب في المفاهيم، والخلط في استعمال المصطلحات، وتفاوت المواقف، وتغليب النظرة التشاؤمية . هناك من الدارسين من يملؤه التفاؤل ولا يرى في الأمر إشكالا أو نقيصة ، لأن « هذا التداخل يعتبر لبنة التفكير المنتج والعقل الحي، والتداخل يعني الاختلاف، والاختلاف يؤدي إلى التنوع، والتنوع يعكس الجدّية في العمل ...».[2]

وإذا ما جدّ الدارسون والباحثون، فما من شك أن يتوصلوا يوما ما، قريبا كان أو بعيدا إلى توحيد مسمّى الإبداع الشعبي، فيستريح مبدع الشعب بهذه الهوية الموحّدة ويهنأ الدارسون والباحثون بأمن اللاّاختلاف واللاّتضارب ، ويطمئن إبداع الشعب بفرادة الأصل و الفصل.

---

[1] – ينظر : عبد الحميد حواس، (المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية، رؤية عربية)، مجلة الثقافة الشعبية، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، البحرين، عدد 09، ربيع 2010م، ص 13.

[2] – علي بولنوار، (في مصطلح الأدب الشعبي)، مجلة معارف، المركز الجامعي بالبويرة ، الجزائر، عدد 04، أفريل 2008م، القسم الأول، ص 196 .

المبحث الثاني ـ مبدع الشعب ومصطلح فولكلور:

يعتبر مصطلح (فولكلور) الأوفر حظا من باقي النعوت الاصطلاحية توظيفا في دراسة نتاج المبدع الشعبي ، برغم الموقف النقدي الحائر من تحديد دلالته وحصره في مفهوم واضح وشفاف . فاختلاف الدلالة يحاصره من جوانب عدة عالميا / كونيا ، وقوميا /محليا. بل حتى في دوائره الفولكلورية الضيقة (المسيلة مثلا) ، ويتجاوزه في أغلب الأحايين إلى المتخصصين / الباحثين. وحتى لدى الباحث نفسه بين الفينة و الأخرى [1] . « ذلك الاصطلاح الذي تقول عنه دائرة المعارف البريطانية أنه لم يحدث لبس في تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور»[2] .

---

[1] - ينظر : في تعريف الفولكلور:

- محمد الجوهري، علم الفولكلور، 36/01- 49.

- أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر ، ط 1995/02م ، ص 43- 84.

- فوزي العنتيل، الفولكلور ما هو ؟ دراسات في التراث الشعبي ، دار المسيرة ، بيروت ، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ط 02 /1987م، 35-44.

[2] - نبيلة إبراهيم ، (عالمية التعبير الشعبي)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد: 03،عدد 04، سبتمبر 1983م ، ص 23 .

[3] - ينظر: أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1997/1م،ص146

ويعتقد أن أول من وظف هذا المصطلح في ثقافتنا الشعبية العربية هو(سلامة موسى) عام(1926م)[1]، أو(محمود العبطة) فيالعراق سنة(1927م)[2]. ويحبذ(عمرالساريسي) [3] كتابته من مقطعين (فولك) و(لور) حفاضا على رسمه الأجنبي (folk/ lor)[6]. وهناك من يحذف واوه (فلكلور). ويميل البحث للشائع منه (فولكلور). ولأن دولتي مصر والعراق هما رائدتا الدراسات الشعبية العربية وبحكم أنهما مستعمرتان سابقتان للإنجليز فرض مصطلح فولكلور الانجليزي نفسه على دراساتنا الشعبية العربية. وشاع إلى درجة الهوس كسمة لصيقة بنتاج المبدع الشعبي العربي، « ومما زاد الطين بلة أن سهولة كلمة (فولكلور) الخادعة وجاذبيتها الفرنجية، وسرعة انزلاقها على الألسنة(...) قد أغرت كثيرين من محدودي المعرفة، قليلي الخبرة ، الباحثين عن أي شيء يتعكزون عليه، فوجدوا في كلمة فولكلور المفتاح السحري للخوض في كثير من المواضيع التي لايعرفون عنها غير القشور»[4].

هذا الأمر أغرق الدراسات الجادة بركام من الغثاء. وأخلط أوراق الباحثين المجتهدين، من ذلك مثلا في مجال المصطلح قولهم : (الفولكلور الشعبي)، مع أن العبارة أشبه ما يكون بقولنا : (الماء المائي) [5]. وقد صادفني في السياق نفسه أن قرأت عبارة (الفخار الشعبي) [6] وكأن الطين هو الآخر شعبي ورسمي.

---

(4) – ينظر: خير الله سعيد، (موسوعة التراث الشعبي العراقي)، المجلة الثقافية الجزائرية ، (موقع انترنت) .

(5) – ينظر : عمرعبد الرحمان الساريسي ، (ماهية الفولكلور)، مجلة الفنون الشعبية، دائرة الثقافات والفنون، عمان، الأردن، عدد 01 ، 1974م ، ص 07.

(6) – أول من وظف مصطلح فولكلور الانجليزي هو(وليام جونز توموز) سنة (1846م) وهوشطران (folk) وتعني الشعب أو الناس و (lor) بمعنى حكمة أو معارف أو أدب.

(1) – محمود مفلح البكر، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، ص 92.

(2) – ينظر :المرجع نفسه ، ص 92.

(3) – ينظر : عبد الغني الشال، (الفخار الشعبي في مصر) ، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام في الكويت ، المجلد : 06 ، عدد : 04 ، يناير فبراير مارس 1976م، ص 127.

لهذا السبب و أسباب أخرى لم يشمل الإجماع هذا المصطلح، سوى ما قرره (سوكولوف)[1] من أن مصطلح (الفولكلور) هو مادة من موضوع الدراسة، أما مصطلح (علم الفولكلور) فهو العلم الذي يدرس هذه المادة.

وعلى هذا الأساس نفر منه كثير من الدارسين في الآونة الأخيرة من عمر الدراسات الفولكلورية أو الشعبية، ليحلو محله بدائل مصطلحية أخرى يرونها الأقرب منه للدلالة على توصيف إبداعات الشعب ، منها مثلا (تراث شعبي) و (موروث شعبي) و (مأثورات شعبية) و (فن شعبي) و (ثقافة شعبية) و (إبداع شعبي) و (تعبير شعبي) ، الذي تنتخبه(نبيلة إبراهيم)[2] كونه لا يثير اللبس بالقدر الذي يثيره الاصطلاح الشائع (فولكلور)، وهو أي (تعبير شعبي) المقابل اللغوي للمصطلح الألماني (فولكسكنده)، ويعني (معارف الشعب). وإن كنت أفضل مصطلح(ثقافة شعبية) وأراه الأصلح من مجموع ما ذكرت من مصطلحات مخصوصة بتوصيف إبداع الشعب.

المبحث الثالث ـ مبدع الشعب ومصطلح أدب شعبي :

كعديله (فولكلور) يتخبط مصطلح (أدب شعبي) هو الآخر وسط موجة من الضبابية، وسوء الاستعمال في حقل الدراسات الشعبية. يمكن إجمالها في رأيين هما :

الأدب الشعبي جزء من الفولكلور.

الأدب الشعبي مساو للفولكلور.

لكن لم نجد من قال أنه مُتضمن في الفولكلور / الفولكلور جزء منه.

1. يرى الرأي الأول أن الأدب الشعبي جزء من الفولكلور الأكثر شمولا، في حين يستخدم الأدب الشعبي الأشكال المنطوقة فقط ، وهو بذلك يقابل مصطلحي (الأدب الشفاهي)

---

(4)- ينظر : يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، ص 129 .

(5)- ينظر : نبيلة إبراهيم ، (عالمية التعبير الشعبي) ، مجلة فصول ، م 03 ، 04 /23 .

و (الفن القولي)[1]. وقد تعمق علاقة التضمين هذه أكثر عندما يكون الأدب الشعبي جزءا من الفنون الجمالية، والتي تعد بدورها جزء من (الفولكلور)[2].

2. في حين يرى الرأي الثاني أن الأدب الشعبي مساو للفولكلور، ومن هؤلاء (محمد الجوهري) في تصنيفه الشهير [3] ، حين أنزل الأدب الشعبي أحد أقسام أربعة يضمها التراث الشعبي من بينها الفولكلور. ويطلق عليه تسميات جمة ك : الأدب الشفاهي والفن اللفظي والأدب التعبيري، وكأني بدارس الثقافة الشعبية فيالأعوام القريبة السابقة أحسّ بهذا التنافر الرهيب بين مسميات مجال دراسته ومصطلحاته المفهوماتية فنحا بها منحا عالميا أو إنسانيا، بارتياده الدلالة العريضة و الواسعة، تجنبا للدلالات الضيقة ذات التوجه المحلي والقومي والجغرافي ، بل وحتى ما له صلة بذائقة الأفراد، وخصوصيات الثقافية. فبدل مصطلحات أدب شعبي وشفاهي وقولي ولفظي وتعبيري، أصبح يوظف مصطلح (ثقافة شعبية لا مادية) في مقابل (ثقافة شعبية مادية) أو (ثقافة الشعب غير الملموسة) في مقابل (ثقافته الملموسة). ولا فرق بين المصطلحين. سوى أن الأول منهما يخص القاموس اللغوي الفرنسي. بينما يختص الثاني بالترجمة اللغوية الإنجليزية.

أما الموقف العربي من المصطلح تحديدا لمعناه ، فيجيء تعريف (عاتق بن غيث البلادي)[4] على رأس قائمة من التحديدات – كونه الأقرب لا الأفضل– العربية الملامسة لواقع هذا العلم ، حيث يرى أن الأدب الشعبي يحتوي كغيره على فنون جميلة بليغة ممتعة تشتمل على كل فنون الأدب الفصيح من شعر وقصة ومثل وأحجية . كما ولا تختلف عن جذرها

---

[1] – ينظر : آلان دندس ، (الأدب الشعبي، دراسة في الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية) ، تر : محمد الشال ، مجلة الكاتب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، السنة : 17، عدد 197، أغسطس 1977م ، ص15 .

[2] – ينظر : مرسي الصّباغ ، دراسة في الثقافة الشعبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر، ط2000/01م، ص 20.

[3] – ينظر : محمد الجوهري وزملاؤه ، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ، من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية ، مصر، ط 1993، الجزء : 01 ، ص 20–22 .

[4] – ينظر: عاتق بن غيث البلادي ، الأدب الشعبي في الحجاز، دار مكة للطباعة والنشر ، ط 1982 ، ص03–07 .

الفصيح إلا بلحن في الكلم يمكن تفصيحه إذا أردت ، غير أن ألفاظها بلهجة أهلها أعذب ومعانيها أبلغ وأصوب . وهو صنو الأدب العربي الفصيح فيه ما فيه من خصائص وفنون ، ومن بلاغة وحسن التعبير وإصابة المعنى ، وله – شعره و نثره – عشاق متذوقون من الخاصة والعامة .

وبشيء من الاقتضاب والموضوعية عرفه عميده في الدراسات العربية (عبد الحميد يونس) بقوله : «الأدب الشعبي مصطلح جديد ، يدل على التعبير الفني المتوسل بالكلمة، وما يصاحبها من حركة وإشارة وإيقاع ، تحقيقا لوجدان جماعة في بيئة جغرافية معينة أو مرحلة محدودة من التاريخ (...) ويتسم بكل ما تتسم به المأثورات الشعبية ، من العراقة والتلقائية الظاهرة وغلبة العرف ، ووجود المضامين الثقافية إلى جانب المرونة في التطور، والجهل بمؤلف النص في معظم الأحيان »[1] . ولم تزد (غراء مهنا) على كونه: «الأدب الذي نجهل مؤلفه، وهو عمل جماعي انتقل عن طريق الشفوية»[2].

وفي بادرة اجتهادية يقترح (أحمد علي مرسي) تعريفين للأدب الشعبي. ولعلمه المسبق باستحالة استكانة المعارف الشعبية لتحديد بعينه أو تعريف ما ، سبقت شكواه تعريفيه إذ قال : « وأعرف أنهما سيثيران جدلا شديدا (...) ولا أزعم أنهما أفضل من غيرهما ، ولكنه اجتهاد قد يثبت خطؤه... »[3] . فكان التعريف الأول هو : « الأدب الشعبي هو أسلوب التعبير الفني المأثور، عن الفكر والعادات والتقاليد الجمعية، والذي يتوسل بالكلمة »[4]. أما الثاني فمفاده « الأدب الشعبي هو الإبداع الفني الجمعي المأثور الذي يتوسل بالكلمة »[5]. وسواء كان تعريفه الأفضل أو الأسوء من تعريفات سابقيه ولاحقيه ، فإن مصطلح (أدب شعبي) محبوس الدلالة

---

(1) –عبد الحميد يونس،معجم الفولكلور، (مادة أدب شعبي)، مطبعةالمساحة بالقاهرة، مصر، ط 2008م، ص21.

(2) – غراء مهنا، (مناهج البحث وأساليبه والاحتمالات المستقبلية) ، مجلة الفنون الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، عدد 56،57/ ديسمبر 1997م، ص35.

(3) – أحمد علي مرسي، (الأدب الشعبي العربي، المصطلح وحدوده)، مجلة الفنون الشعبية/مصر،25/21

(4) – المرجع نفسه ،25/21.

(5) – المرجع نفسه ،25/21.

على لفظ (الشعبية). فيوم يتفق دارسوه على مفهوم موحد لمصطلح الشعبية ، سيكون من السهل جدا الإجماع على تعريف موحد لإصلاح (أدب شعبي).

المبحث الرابع ـ مبدع الشعب ومصطلح تراث شعبي :

يرتبط مفهوم الشعب بالإنسان وصلته ببيئته، وتجاربه فيها ، في برهة من الزمن معينة « ويتصل مفهوم التراث بمجمل الانتاجات التي ساهم بها ذلك الإنسان في التكيف مع محيطه، والتفاعل معه والفعل فيه»[1] . فمصطلح (تراث) غالبا يعني : عناصر الثقافة المتواترة من جيل لآخر، أو خالف من سالف ، في حين تتسع الدلالة بإضافة مصطلح (شعب) لتصير مع مصطلح (تراث شعبي) : المواد الثقافية الخاصة بالشعب ، سواء منها العقلية أو الاجتماعية أو المادية ، أو هو العناصر الثقافية التي خلقها الشعب[2].

فانتقال شيء ما عبر الزمن هو الهوية المصطلحاتية، والمضمون الأصلي لكلمة (تراث)، ومن ثم لا يوجد علم يقف فيه الماضي مع الحاضر تساويا و أهمية، كما يحدث في هذا العلم ، بل ليس هنالك علم من العلوم يتحدد تخصصه بالبحث عن الحاضر في الماضي والماضي في الحاضر كما يتحدد في هذا العلم [3] ، فكانت هذه الميزة إشكالا مفاهيميا أثار الكثير من الأسئلة والاستفهامات حول مدلول المصطلح.

فإذا كانت المصطلحات السالفة ذكرا، المعبرة عن إبداعات الشعب، تحمل إشكالها في دلالتها، فإنّ مصطلح (تراث شعبي) وما لامس معناه ك (مأثورات شعبية) و (موروث شعبي) يتعدى إشكاله دلالته إلى زمنيته ، وخصوصا التباساته الماضوية . والحال هذه انقسم الموقف من توظيفه إلى ثلاثة آراء :

---

[1] – سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 20.

[2] – ينظر : إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ص 94،95 .

[3] – ينظر : نبيلة إبراهيم ، الإنسان والكون في التعبير الشعبي ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية ، ط2008م، ص 11 .

1. التراث الشعبي ماضوي فقط : فهو تعبير عن الماضي دون غيره ، فمصطلح (تراث شعبي) يعني عالما متشابكا من الموروث الحضاري ، والبقايا السلوكية والقولية التي ترسبت عبر تاريخ مديد . أو الوسيلة الإنسانية البدائية في نقل العواطف الإنسانية وطموحاتها واحتياجاتها من جيل لآخر، أي التراكم الثقافي المكون للثقافة الإنسانية.[1]

2. التراث الشعبي آني فقط : فهو تعبير عن الحاضر دون غيره ويتزعم هذا الموقف علماء الأنثروبولوجيا الثقافية ، بزعمهم أنه انعكاس للثقافة الحالية أكثر منه ترجمة للماضي، فجمع أشكال تعبير الشعب هو بهدف إيضاح الثقافة الحالية ومسارها. فهي ليست بقايا ثقافية ،ولابقايا من الماضي العتيق.[2]

3. التراث الشعبي ماض وحاضر : فكما أنه صدى للماضي ، هو صوت الحاضر المدوي. لأنه« ذاكرة الحاضر التي تحتفظ بكل ما لذلك الماضي من أصالة وحرية وإبداع وفعل خلاق، هو رصيد الأمة الباقي، وهو البعد التاريخي لشخصيتها، كما يمتلك استمراريته كنتاج سابق في الحاضر والمستقبل»[3]. ولذلك استحب (محمود مفلح البكر)[4] مصطلح (تراث) على (مأثورات) لأسباب عدة منها :

-تحمل كلمة تراث دلالات (فولكلور) وتزيد عليها.

-الجانب الصوتي (لتراث) أفضل من (مأثورات) لخلوه من الهمزة وقلة حروفه.

-كلمة (تراث) تتضمن (مأثورات) وهي أكثر تداولا عربيا.

وعلى النقيض من ذلك يقف(مرسي الصباغ)[5]متحيزا لمصطلح (مأثورات)على

---

(1) -ينظر: فاروق خورشيد، الموروث الشعبي في المسرح العربي، دار الشروق، القاهرة، ط 1998م، ص 12 .

(2) -ينظر: آلان دندس، (الأدب الشعبي، دراسة في الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية)، مجلة الكاتب، 24/197.

(3) -يوسف عيدابي، التراث الشعبي في الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط2014/02م، ص 209 .

(4) -ينظر : محمود مفلح البكر، البحث الميداني في التراث الشعبي، ص117-124.

(5) - ينظر : مرسي الصباغ، دراسات في الثقافة الشعبية، ص 18.

حساب(تراث) . أما (محمد رجب النجار) [1] فيرى بأن مصطلح (التراث الشعبي) هو الأوسع ويتضمن المادة الفولكلورية بقسميها :

1. الحية :(المأثورة وجمعها مأثورات) لأنها لا تزال فاعلة ومؤثرة في بنية الفكر العربي حتى اليوم وكانت ذائعة يومها بين العوام.
2. غير حية : (تراث) لأنها تمثل عناصر الفولكلور المتحجرة و لأن وظائفها توقفت منذ زمن بعيد وهي رواسب تراثية سماها القدامى: كالنويري والقلقشندي (الأوابد) ، في حين يسميها المعاصرون (تراث شعبي) . وعلى العكس من ذلك تماما موقف (مصطفى جاد) من المسألة ، فهو يساوي بين مصطلحي (تراث شعبي و معارف تقليدية)،وأن (معارف تقليدية) أعم وأشمل من (فولكلور)[2].

وفي المقابل هناك من يرفض اعتماد المصطلح بزي الشعبية لأن « التراث و الشعب مقولتان جامعتان، وككل المقولات الجامعة تقبلان تعدد الدلالات، ولا يمكن لأي اختصاص أو مجال علمي ما احتواؤهما أو ادعاء احتكارهما»[3].

وفي كل ماسبق شدّ (محمد الجوهري) [4] العصا من وسطها حين فصل التراث الشعبي عن زمنيته مجافاة للاختلاف ، واعتبره موقفا نفسيا وعقليا عند الإنسان الذي يقدس عناصر ثقافته الشعبية ، وينزلها في نفسه منزلة رفيعة لمجرد أنه جزء من تراث فئة معينة، فالتراث لايرتبط بأشياء بعينها بحيث إذا اختفت ضاع التراث، بل يرتبط بحالة نفسية هي (الإيمان بالتراث) أو(الاعتقاد بوجوده) . وأفضل من عبر عن زمنية (التراث) أو قل لا زمنيته النخبوي

---

(1) – ينظر : محمد رجب النجار، (مصادر دراسة المأثورات الشعبية في التراث العربي) ، مجلة عالم الفكر، مجلد 21، عدد 02، أكتوبر 1991م، ص165.

(2) – ينظر: مصطفى جاد،(المعارف التقليدية، قراءة في حدود المصطلح)، مجلة الموروث، معهد الشارقة للتراث، دولة الأمارات العربية المتحدة، عدد03، سبتمبر 2016م، ص 16 21 .

(3) – سعيد يقطين ، السرد العربي، ص19 .

(4) – ينظر : محمد الجوهري، علم الفلكلور،517/01 .

والانتلجنسي الفيلسوف الفرنسي (جاك بيرك J.bierc) بقوله : « التراث هو الماضي يحاور الحاضر عن المستقبل».

المبحث الخامس ـ مبدع الشعب ومصطلح ثقافة شعبية:

من خلال ما سبق ، يجد المبدع الشعبي نفسه أمام ضائقة مسمياتية حرجة لميدان إبداعه، أو إشكال هوية علميّة أرقت مضجع الكثير من الباحثين والدّارسين ، وحتى المتعاطفين، فكيف بالمبدعين . و أسباب هذا الاضطراب المصطلحاتي في نظر الكثيرين يعود إلى :[1]

1) التنوع الهائل لمادة الثقافة الشعبية.
2) التداخل بين موادها في الثقافة الواحدة ، وبين أكثر من ثقافة.
3) اتسام بعض علماء الغرب بخلفيات/ مرجعيات خبيثة (عرقية. عقدية. استعمارية).
4) تداخل مواد الثقافة الشعبية بعلوم الإنسان الأخرى.
5) الظروف التاريخية والحضارية المتضاربة للشعوب والجماعات.

وبدوري سأحاول من خلال هذه المخاطرة العلمية ، استنتاجا لا إبداء رأي ، الاقتراب من هذه الإشكالية، بمحاولة تلمس المصطلحات الأنسب لإبداع المبدع الشعبي.

فأما مصطلح (تراث) – ومن جهة نظري المتواضعة– فقد اعتمده بعض الدارسين هروبا من حدة الإشكال لا قناعة بأحقيته الاصطلاحية ، مما حدا ببعض الدارسين أن يستنكف من التوظيف العشوائي اللاّمسؤول و اللاّعقلاني لمصطلح (فولكلور) في الأبحاث العربية الحديثة المعاصرة صحافة وتأليفا، فالتجأ مرغما لا عن طيب خاطر للفظة (تراث) وسْما لإبداع الشعب مبررا موقفه بأسباب غير مقنعة من مثيل : تراث أوسع دلالة من فولكلور، وأكثر مناسبة لإرثنا الثقافي الحي المتجدد.[2]

---

[1] هذه الأسباب مزيج من رأينا الشخصي ورأي محمود مفلح البكر، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي،ص96،97

[2] – ينظر : محمود مفلح البكر، البحث الميداني في التراث الشعبي ، ص33، 99، 100

وفي السياق نفسه سارت (منظمة اليونسكو) حين انتقت بعد عملية فرز مضنية عبارة (التراث الثقافي المادي واللامادي) ، مع أن « التراث والشعب مفهومان حديثان(...) حمّلا بدلالات شتى ومعان متعددة ، إلى حد أنهما صارا من كثرة التداول و اختلاف الاستعمال من البديهيات التي يصعب تحديدها »[1] . كما لم تكن البتة الدراسات الغربية [2] تفصل بين مفردي (ثقافة) و (تراث) ، واعتبرت دراسة التراث الشعبي بمثابة لدراسة الثقافة الشعبية.

أما بخصوص مصطلح (فن شعبي/ فنون شعبية) و (مأثورات شعبية) وما شابهها، فهي غالبا تعبر عن جانب معين من إبداعات الشعب لا كلّها. وقد تنزل من الجزئية إلى المجهرية مصطلحات مثل : أدب شفاهي. فن قولي. أدب عامي، وغيرها كثير.

ولكي نؤصل لإبداعنا الشعبي، وننأى به عن تأثيرات الحواشي الثقافية المتضاربة مع ثقافتنا غالبا، وجب علينا أن نعي « أن كل ثقافة تختلف مصطلحاتها وأشكالها الفنية الخاصة بها، بمعنى أنه لم يعد من المقبول أو المعقول، أن نظل نلهث وراء غيرنا لنلوي عنق ما لدينا لكي يناسب ما لدى الآخرين »[3]. وفي مثل هكذا مواقف لا تفيد الاستعارة من مرجع أجنبي ولا حتى الاسترشاد بأرشيف أوربي أو غير أوربي، إنما العبرة أن يتحدد كل شيء على هدى ما يخبر به الواقع الحي[4] ، ولذلك التجأت أغلب الدول والثقافات إلى استخدام مصطلحات محلية مألوفة من ثقافتها، ومنسجمة و تراثها ، وأقرب ما تكون إلى وعي الشعب وإدراكه وتصوره الذاتي لثقافته ، لا تصور غيره لها . وعلى هذا الأساس أجدني مشدودا إلى مصطلح (ثقافة شعبية) لداعيين :

1. لا شعب بلا ثقافة ، فالثقافة سمة لصيقة بمعارف الجماعات والشعوب رفيعها ومنحطها، كما أنها – أي الثقافة الشعبية– « مكونات صنف الثقافة التي تتواتر بين عامة جماعة شعبية وتصير مشاعا بينهم يتداولونها على أنها من نتاج الخبرة الجمعية المشتركة، ولهم

---

[1] – سعيد يقطين، السرد العربي، ص19.

[2] – ينظر : إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ص 89 ،95.

[3] – أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، ص20.

[4] – ينظر : محمد الجوهري، علم الفولكلور، 85/01.

الحق نفسه في استعمالها واستثمارها »[1] . وبها تتمايز الأمم والشعوب والمجتمعات والجماعات.

2. الاستعمال الواسع للمصطلح لدى عامة الشعب من مثل أقوالهم : (ثقافة عالية/واطية) (رفيع الثقافة أوعديمها) (مثقف/متثقف) . والشائع في مجتمع البحث غزو المصطلح للمفهوم الأخلاقي والتعليمي أيضا .

وأما عن نشأة المصطلح وتطور دلالته ، فيكاد يجمع عربيا على أن شقّيه (ثقافة) و (شعبية) واشتقاقهما ك (مثقف) و (شعب)، هو استعمال حديث في العربية . ففي قاموس اللغة التراثي يرد اصطلاح (الشعب) بمعنى القبيلة أو القبائل و فصائلها.

في حين أن مصطلح (ثقافة) لا يعني أكثر من مدلول (الحذق) وما قاربه [2]. وعلى العموم فالمعنى التراثي والحداثي (لثقافة) لا يعدو دلالات (الحذق . الفطنة. الذكاء. سرعة الأخذ .الفهم السريع) . والفعل من (ثقافة) أصل لغوي له صلة بلغة ما قبل الإسلام ، بوروده في القرآن الكريم : ﴿واقتلوهم حيث ثقفتموهم﴾ [3] ، وحديث الهجرة :((هو غلام شاب لقن ثقف...))[4]. بينما عرف الغرب مصطلح (الثقافة) لأول مرة في قاموس ألماني عام (1793م)[5] ، ولشدة شيوع هذا المصطلح في الثقافة الغربية وإزاحاته الدلالية المختلفة قال في شأنه(رايموند وليامز/R.Williams):« لا أعرف كم مرة تمنيت لو أنني لم أسمع بهذه الكلمة اللعينة»[6] ، و الأشد من ذلك أنها « كلمة من اثنين أو ثلاث كلمات هي الأعقد في اللغة

---

(1) – عبد الحميد حواس، (المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية)، مجلة الثقافة الشعبية، 12/09.

(2) – ينظر : الطاهر لبيب، (العالم والمثقف و الانتلجنسي)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، باريس، عدد : 40، سنة 1988م، ص 110.

(3) – سورة البقرة ، الآية :191.

(4) – البخاري ، صحيحه ، (الحديث رقم : 5807) ، دار ابن كثير للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، بيروت ، ط 2002/01م ، ص 1469 .

(5) – ينظر : إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ص143.

(6) – طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط2010/01م، ص 225.

الإنجليزية» [1] ، كما أنها ذات بعد معنوي. في حين يحمل لفظ (مدنية) بعدا ماديا ، ويجمع بينهما لفظ(حضارة) ببعديه المعنوي والمادي.[2]

وقد تمكن الدارس الفولكلوري الغربي نهاية القرن (18) من الربط بين الاصطلاحين (ثقافة) و(شعبي)، نتيجة الاهتمام المتنامي زمنها بثقافة الشعب وإبداعاته ، ويعود الفضل في ذلك لرائد مفهوم الثقافة (يوهان غوتفريد هردر J. Gottfried Harder) العام (1874م).

لمصطلح (شعبي) الدور الأساس في عالمية (ثقافة شعبية) وأهميتها كاصطلاح شائع متداول ، طالما أن الشعبية كثقافة تحظى بالتفضيل على نطاق واسع ويرغب فيها كثير من الناس [3] . فالثقافة الشعبية يرى (سعيد يقطين)هي : « مجموع الإنتاج الذي تستحيل نسبته إلى منتج محدد ومعروف ومعترف به» [4] ، كما لا يوجد غيرها مصطلحا أعم وأشمل في لملمتها لباقي النعوت خاصة مصطلحي (تراث) و (مأثور)[5] ، وما شاكل دلالتيهما .

ولأنه سمة جامعة لكل إبداعات الشعب يمثل (الأدب الشعبي) شقها القولي أو اللفظي أو الشفاهي، و(الفولكلور) شقها السلوكي والاعتقادي أو الأدائي أو الملموس . ورأيي من رأي من قال: « ولا أعتدّ بقول من يعرف الفولكلور بأنه فن قولي، فغالبية وجهات النظر ترى غير ذلك»[6]، ويدحضها واقع بيئة البحث أيضا بإنسانها الشعبي وهو يصنف حراكه الثقافي المتنوع ب :(الرقص الفولكلوري). (الغناء الفولكلوري). (الأكل الفولكلوري). (الأواني الفولكلورية). ذلك لأن وجه الصعوبة في الجمع بين الثقافة والشعبي تكمن في عدم الاتفاق على رمز أو مجموعة رموز تصبح بها الأشياء ثقافة شعبية و تندرج تحتها كثقافة ، وإلا صار المفضل على نطاق

---

[1] – ريموند وليامز، الكلمات المفاتيح، معجم ثقافي مجتمعي، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2007م، ص94.

[2] – ينظر : شلتاغ عبود، (في المصطلح الثقافي والتغريب)، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، دائرة البحث العلمي والدراسات بمركز جمعيّ الماجد للثقافة والتراث ، دبي، دولة الإمارات ، عدد33، ابريل 2001م، ص 48.

[3] – ينظر : طوني بينيت ، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ص432.

[4] – سعيد يقطين، السرد العربي، ص34.

[5] – ينظر : مرسي الصباغ، دراسات في الثقافات الشعبية، ص 22.

[6] – محمود مفلح البكر، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، ص 107.

واسع أو ما يرغب فيه كثير من الناس يتضمن مالا حصر له من الأشياء بحيث يكون عديم الجدوى فعليا كتعريف مفهومي للثقافة الشعبية[1].

وبالمثل يجب التعامل مع أشكال تعبير المبدع الشعبي وإبداعاته القولية والشفاهية فبدل(الحكاية) (محاجية أو أحجية)، لأنه لم يتعود على الفعل (إحك) بل على (حاجيني) فاستعمال هذه المصطلحات برغم عاميتها ومحلّيتها الضيقة، تسهم في مساعدة الباحث على معرفة السياق الذي تستخدم فيه هذه المصطلحات، حتى يتضح معناها ووظيفتها في الجماعة التي تتبنى هذه المصطلحات ، ولست وحيدا في هذا الطرح إذ ينحاز إلى تعميم هذا الاصطلاح على مبدعات الشعب كبار دارسينا العرب . ففي العام (2008م) تم انعقاد ندوة مهمة في مكاتب مجلة (الثقافة الشعبية)البحرينية لمناقشة هذا المفهوم ومحاولة ترسيخه بدل الهوية الغربية(فولكلور) ، وذلك بحضور مختصين من أمثال : محمد الجوهري؛ نمر سرحان؛ مصطفى جاد؛ محمد غانيم؛ سعد الصويان؛ ومحمد النويري[2].

واختيارنا للفظ (ثقافة) كأليق مصطلح يمكن مجاورته لمصطلح (الشعبية) للدلالة على إبداع الشعب ومعارفه المادية /الملموسة ، واللاّمادية /غير الملموسة ، إنما هو لكون (ثقافة) [3] خلاف العلم والمعرفة العقلية أو الأدب المدروس في المعاهد والجامعات، أو ما يطلق عليه (معرفة النخبة) ، بل هي – ثقافة – معرفة تعيش في أحضان الشعب، وبين ظهراني الجماهير تصدر عنه وتعبر عن خوالجه وإحساساته وتصور أدبه وفنه.

---

[1] – ينظر : طوني بينيت، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ص 432.

[2] – ينظر: (المنهج في دراسة الثقافة الشعبية)، إدارة الحوار: محمد النويري، مجلة الثقافة الشعبية ، 02 /127.

[3] – ينظر: فتحي رضوان، (الثقافة والشارع)، مجلة العربي، وزارة الإعلام بالكويت، ع : 341 ، أبريل 1987م، ص 19.

لذلك لا أحد يعرف صاحبا لمنجزاتها ولا مؤلفا لها، ولا راسما لصورها، ولا واضعا لألحانها، ولا مبتكرا لألغازها وأحاجيها و قصصها، فهي تنبثق وحدها، وتتطور على مر الأزمان ، وتنتقل من قرية لقرية ، ثم من جيل إلى جيل.

الفصل الثاني

هوية المبدع الشعبي

المبحث الأول : المبدع الشعبي : الشعب والشعبية.

المبحث الثاني : المبدع الشعبي : المعلومية والمجهولية.

البحث الثالث : المبدع الشعبي : الفردانية والجماعية.

المبحث الرابع : المبدع الشعبي : الإبداع و اللاّإبداع.

المبحث الأول ـ المبدع الشعبي : الشعب والشعبية:

البحث في إبداعات الشعب سريع الانزلاق نحو المأزق الإيديولوجية، والسبب ما يعلق بها من شوائب علوم الإنسان الأخرى . لذلك لم يسلم موطن من مواطن الدراسة فيه ، حتى مدلول كلمة (الشعبية) التي تعد لافتة إشهارية لهذا العلم (الفولكلور) و(الأدب الشعبي).

فبرغم عفويتها وبساطتها، تحوطها الألغام الاستفهامية من كل جانب، حتى أن هناك من باحثينا العرب المختصين من استفهم بحيرة لكن دون رد منه ،وذلك بقوله :« هناك اختلاف بين دارسي الفولكلور حول كلمة (شعبي) : هل هي دلالة على إبداعات الطبقة الفقيرة والكادحة وحدها؟ أم الشعب العربي بكل طبقاته وفئاته ؟ هل ...» [1]. وسلك البعض سبيل الإماهة فاعتبر أن ما هو شعبي هو من الشعب والى الشعب ، وأن ثقافة الشعب ترتبط بدافع موضوعي للشعب لأنها تعبير عن همومه وآماله ووعيه التجريبي والممكن [2]. وتختزل هذه الإشكالية في مجموع أسئلة نطرحها بهدف التوضيح والإبانة منها :

هل الشعبية بمعنى الشعب ؟ وإذا كانت كذلك، فهل مصطلح شعب بدلالة فئة ما أم جماعة بعينها أم أفراد الأمة مجتمعين؟

و إذا كانت جماعة ما، فما الذي يربط هذه الجماعة لنصفها بالشعبية ؟ الجغرافيا أم اللغة أم المعتقد أم الأواصر النفسانية والاجتماعية وغيرها.

أو هل يرتبط هذا المفهوم بفضاء ما (قرية. حاضرة...)؟ أو بتراتبية اجتماعية من مثل (كادحة. ارستقراطية. دنيا. عليا. فقيرة. ثرية. حاكمة. محكومة...).

وإذا انسحب المفهوم على جميع طبقات المجتمع ، فهل صفة الشعبية لها صلة بمنتج الإبداع الشعبي أم بمستهلكه ، أم بلغة الخطاب الإبداعي (العامية/ الفصحى)؟

---

[1] -فاروق خورشيد، الفولكلور، (النهب المتاح)، مجلة المصور، القاهرة، عدد 04،يوليو 1986م،ص53.

[2] -ينظر: الطاهر لبيب، ورقة بعنوان هل هناك ثقافات شعبية عربية، فرضيات البحث، قدمت لندوة الثقافة العربية، تونس، يوليو1986م ، ص17.

لم تفد التحديدات والتفسيرات اللغوية التراثية العربية المفهوم في شيء، حيث نزح (ابن منظور) في شرحه كلمة (شعب) إلى أنها من الشعب، والشعب أكبر من القبيلة ثم الفصيلة ثم العمارة يليها البطن فالفخذ[1]. بينما يراها (الفيروزآبادي) : القبيلة العظيمة[2]. أما المعجم العربي الحديث فيراها :« الجماعة من الناس تخضع لنظام اجتماعي واحد والجمع شعوب»[3].

ويعني (الشعبي) في ثقافة الفولكلور الغربية : « الثقافة التي تنشأ عن الشعب» [4]. كما تطور وتدرج مصطلح (الشعبي) في الحراك الثقافي الغربي بمداليل مختلفة، تتضح من خلال التراتب الزمني الآتي[5]:

-سنة 1490م: مصطلح قانوني.

-سنة 1552م: الأصل الوضيع أو الدونية.

-سنة 1603م: سعة التداول والانتشار.

-سنة 1835م: صور الفن ذات الصلة بالناس العاديين.

أما البداية الفعلية لاستخدام المصطلحات المنعوتة بمدلول الشعبية، فكانت وفق التدرج الزمني الموالي:

-لغة شعبية / 1759م.

-ثقافة شعبية / 1874م.

-مأثور شعبي / 1875م.

-فن شعبي / 1898م.

---

(1) -ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1414/03هـ، الجزء الأول، ص 500 .

(2) -ينظر: الفيروزآبادي ،القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، طبعة فتية منقحة مفهرسة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2005/08م، ص،101.

(3) – مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز، مطابع شركة الإعلانات الشرقية ، دارالتحرير للطبع والنشر، مصر، ط 1989م، ص343 .

(4) -طوني بينت وآخرون، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ص 433.

(5) -ينظر: المرجع نفسه ، ص 431،432.

ويبقى المأزق الحقيقي للدراسات الشعبية الغربية – برغم ريادتها لهذا المجال– فيما يخص مصطلح (الشعبية) هو : في من يحق له أن يدرج تحت مقولة (الشعب) لينعت (بالشعبية). سؤال أجاب عنه (جون ستوري) وآخرون عند استفاذهم الحيلة في تعريف محدد ودقيق لشعبية الثقافة ، فاقترحوا أربعة معان تحوط معنى الشعبية هي[1]:

1. يحبها الناس كثيرا.
2. أنواع العمل المتدنية.
3. العمل الذي يتم الشروع به قصديا لكسب تفضيل الناس.
4. الثقافة التي أنتجها الناس لأنفسهم وبأنفسهم حقا.

واعتقد أن أقرب التحديدات المفهوماتية العربية الحديثة لمصطلح (الشعبية) ترى أنها مشتقة من الشعب ، وهو« جماعة اجتماعية يرتبط أفرادها بتراث مشترك وشعور خاص بالتعاطف، قائم على خلفية تاريخية مشتركة تعيش ضمن حدود معينة تفصلها عن الجماعات الأخرى»[2]. وبخصوص الفضاء المادي والمعنوي للشعبية فقد أطلعنا البحث في ذلك على ثلاثة آراء مختلفة هي:

أولا : الشعب هو مجموعة أفراد الأمة بمختلف طوائفه وطبقاته[3].

ثانيا : الشعب هو الجماعة لا الأمة. والجماعة جماعتان : واحدتها إقليمية جغرافية ترتبط بالمكان، و الأخرى اجتماعية تحوي مجموعة فئات بحسب نوعية المهنة أو العمل (صيادون. تجار. معلمون)، وتقوم الفئة الشعبية بفرز واختيار عناصر التراث الشعبي تماشيا مع ظروف تكوينها ومتطلبات الإنتاج الذي تمارسه[4].

---

[1] -جون ستوري وآخرون ، الكرنفال في الثقافة الشعبية ، تر: خالدة حامد ، منشورات المتوسط ، ميلانو، إيطاليا ، ط2017/01م، ص23 ، وينظر: للإفادة أكثر حول مفهوم الشعبية فصله (ما الثقافة الشعبية؟)، ص 15– 40.

[2] -لطفي الخوري، مدخل إلى البحث الميداني في الفولكلور، دار الشروق الثقافية العامة، العراق، ط1986/01م، ص 97،96.

[3] -ينظر: محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي، مفهومه و مضمونه ، ط 1972 م، ص70.

[4] -ينظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور، 283/01–285.

ثالثا : كلمة(شعب) عامة تعني الأمة كلها بجميع أفرادها وطوائفها، لكن (أدب شعبي)تعني نتاج جماعة ما لا الشعب/الأمة بأسرها [1]. فالشعبية لحاف الجميع بينما يتفرد بإبداعها فئة معينة ، بين زاعم أنها الشعب كلّه، أو جماعة تتحد بالمجال الجغرافي أو الأرض، أو جماعة يربطها الاهتمام النفسي المشترك حتى وإن لم توحدها الجغرافيا والأرض . ومن مضامين هذا الإشكال الهامة الاعتقاد السائد من أن القصد من الشعب طبقته (الدنيا. الفقيرة. الكادحة المهمشة...) ، وأنها الراعي الرسمي لأدب الشعب ومركز الإبداع فيه . فيفنده أغلب الدّارسين أشهرهم:

1) فاروق خورشيد[2] : يرى أن الإبداع الشعبي لا يحصر في الطبقة الكادحة، بل هونتاج كل طبقات الشعب الدنيا منه والعليا، ودليله على أن هذه المقولة مغلوطة : نتاج المبدع الشعبي العاكس- غالبا- لإرادته وحريته ومواقفه الجريئة لا الإحساس بالقهر والعبودية كما يدل على ذلك (أدب الكادحين).

2) محمود ذهني [3] : بدوره هو الآخر أعطى بقفاه لمفهوم التجزئة أو (طبقية المبدع الشعبي). لائما بالأساس ما أسماه :(القاموس العامي الشعبي) الذي يسم كل ماهو رخيص (بشعبي) ك: (أقمشة شعبية) و(أحياء شعبية)و (سوق شعبي). وساق لتثمين موقفه جملة من التمثلات عن إبداعات الشعوب العربية والأجنبية، أبرز من خلالها مركزية اللاّ كادح في أدب الشعب.

---

[1] -ينظر: نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ط03(د، ت) ، ص 9،10 .

[2] -ينظر: فاروق خورشيد ، (عام الاهتمام بالفولكلور) ، مجلة العربي، 105/309.

[3] -ينظر: محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، ص 70-74.

أ العربية :

- الملك شهريار في ألف ليلة وليلة.
- السير الشعبية العربية جلها يرتكز على أبطال كبار وملوك عظام (بيبرس. ذات الهمة...).
- كان المؤسس المنفذ للدولة العربية الإسلامية (معاوية بن أبي سفيان) يقضي ثلث ليله في سماع الحكايات والأخبار أو (القصص الهامشي).

ب الأجنبية :

- الإلياذة و الأوديسة لهوميروس. موضوعها حرب طروادة التي نشبت جراء إعجاب الأمير الطروادي (باريس) بالملكة الإغريقية (هيلين) زوجة (منلوس) ملك إسبرطة ، فخطفها من قصر زوجها وفر بها إلى بلده، فكانت حرب العشر سنوات التي اشتركت فيها الآلهة إلى جانب الأبطال والملوك.
- الإنياذة لفرجيل : صراع الأبطال الرومان واليونان ونشأ عنه تشييد مدينة روما العظيمة.
- القصص الشعبي الإنجليزي: يدور حول فرسان الدائرة المستديرة.
- القصص الشعبي الفرنسي: يدور حول قصور الملوك و دسائس الوزراء.
- القصص الشعبي الألماني: يدور حول أباطرتهم القدامى الذين حكموا أوربا بأكملها.

فكلمة الشعب إذن ، لا تستخدم في الدراسات الشعبية لتفيد الطبقة المحكومة مقابل الأخرى الحاكمة كما تروج له البعض اذرع السياسة ووسائل الإعلام. بل هي حالة عقلية يتحد فيها عامة الناس الذين يشتركون في رصيد أساسي من التراث[1].

[1] -ينظر : إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ص231 وما بعدها.

وبشأن الطبقة (اللاّكادحة)، والتي طالما كدرت صفو مصطلح (الشعبية)، فالاعتقاد السائد حولها أنها شريحة داخل الشعب، وجزء من مجتمعيته لكن يفرقها عنه صلتها بالتعليم أو الكتاب أو المدرسة، وهي أدوات يرفضها الإبداع الشعبي لأنها ذات نظرة فردية لا جماعية، ومنفصلة عن التراث الشعبي لصلتها الفعّالة والمؤثرة في الثقافة الرسمية (الخاصة).

وهو ما ينفيه آخرون جازمين بأن كل إنسان يكمن داخله شدّ و جذب دائمان لسلطة المجتمع وتراثه الشعبي، مع مدى كثافة العنصر الشعبي أو شدته لدى فئة دون أخرى ، وسعة تقبله من طبقة اجتماعية لأخرى . ومن مشخصات هذه الطبقة [1]:

1. لها ارتباط بثقافات مجتمعات أخرى، ومع ذلك ترتبط بعلاقة حميمة بتراث بيئتها المحدودة.
2. شديدة الانشداد للشعبي ذي السمة المادية كالعادات والتقاليد والطقوس المناسباتية.
3. تتفاوت علاقتها بتراث البيئة المحلية الشعبي. فحميميتها للأدب الشعبي السردي أقوى منها إلى المعرفي منه (المثل واللغز الشعبيان) وإلى النكات والنوادر أكثر من الحكايتين الخرافية و الأسطورية.

ولذلك فإن إسناد الإبداع الشعبي الأدوار الرئيسية لفئات الشعب البسيطة، وتمثله لمواقفها وتصوراتها ما هو إلا ضرورة فنية لا غير. كما أن هناك أفراد ذوي انتماء للطبقة الكادحة ولا يحسبون على الشعب، والعكس صحيح . فالشعبية انتماء إيديولوجي ثقافي لا طبقي أو اجتماعي أو سياسي. ثم « إن ثقافة ما بعد الحداثة ما عادت تستطيع التعرف على الفرق بين الثقافة الراقية والشعبية»[2].

فهي مجموع الناس بمختلف طبقاتهم وأعراقهم ومذاهبهم وأديانهم حتى. فقد كان لليهود بمنطقة البحث في فترة ما قبل الاستقلال نفس فولكلور المسلمين. يتحدون معهم في العادات

---

[1] -ينظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور، 01/291-293.

[2] -جون ستوري ، الكرنفال في الثقافة الشعبية، ص36.

والتقاليد والأعراف والمشاعر و الاهتمامات . بل تعدّتها إلى جوانب أخرى أعمق بحضورهم طقوس (الزردة) وقداسة (الجد الأول لمواطنة المنطقة) أو الولي. وتجمعهم و المسلمين مشاعر موحدة اتجاه التراث وحرصهم على استمراريته في أجيالهم المتعاقبة ، ومع ذلك يبقى التعبير الشعبي ألصق بواقع الفئات التي صاغته لا التي قالته (الرواة) أو كتبته (المدونون) من جامعين ومصنفين وشارحين و بالأخص فئة المتعلمين.

ومهما اختلف في مفهوم الشعبية يبقى توصيف (محمود ذهني) [1] لها هو الأقرب إلى القبول، حيث نعتها بصفتين أو معلمين هما:

1. الانتشار والتداول بين جميع أفراد الأمة وطوائفها.
2. التراثية والخلود . إذ تطفو فوق سطح الزمن لتقابل كل عنصر بنفس الجدة والحيوية، وتُتلقى من كل الأجيال بنفس الانفعال والتأثير حتى يرى المتلقي المعاصر تراثه الشعبي بنفس الوضوح الذي رآه مثيله في أزمنة غابرة وعهود سالفة.

ويغوص (صفوت كمال)[2] عمقا في مفهوم الشعبية ، حين يرفض قيم (الشيوع والانتشار والتلقي الجماعي) كمصدر لشعبية الإبداع ، معتقدا أن التبني للعمل من قبل الجماعة و تواتره واستخدامه تلقائيا خلال ممارسة الحياة اليومية الجارية هو الذي يمنح لهذا الإبداع شعبيته . أما (نبيلة إبراهيم)[3] فترى أن مفهوم الشعبية قديم في ثقافتنا النقدية العربية ، كرّسه النقد الكلاسيكي حين قال : (ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا، وشغل الناس). عبارة تشير إلى معيار نقدي مفاده (شعبية الشاعر).

ومضمون الكلام أن الشعبية لا تعني البدائي ولا المتخلف، بل هي مجموعة العناصر الثقافية التي تصدر عن شعب ما ، ممثلة لمعارفه ومهاراته في مرحلة معينة . تتسم بالأصالة

---

[1] -ينظر: محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي ، ص92.

[2] -ينظر: صفوت كمال، (المأثورات الشعبية " الفولكلور" والإبداع الفني الجمالي)، مجلة عالم الفكر، م24،ع 1و2/ 246.

[3] -ينظر: نبيلة إبراهيم ، درة الغواص في التعبير الشعبي، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية ،2009/01م ، ص 11 .

،بعيدة عن توجيه أي سلطة ، تحافظ على التراث ، كما تفتقر إلى وسائط متطورة لنشر نتاجها ، لذلك بقيت شفاهية منطوقة مدة طويلة[1].

ولم أجد فيما وجدت أحدا تصادى بصدق ونبل واحترام مع الشعبية كالأديب الفرنسي النخبوي (موريس باريس/ M.bares) حينها لما قال : انتم شعراء العامة تعيشون في منازل الشعب ، ونحن نعيش في كتبهم ، فليس من العجب أن تكونوا أكثر حرارة منّا.

المبحث الثاني ـ المبدع الشعبي : المعلومية والمجهولية .

من أشد معاني الهوية التي تعرض لها المبدع الشعبي الريب في حضوره الفني داخل إنتاجه المُبدع ، وانتسابه المباشر إلى إبداعه . وهو ما يعرف في الدراسات الفولكلورية الحديثة بخاصية (اللاّ إسناد) . أو (مجهولية المؤلف).

وعمل مجهول المؤلف، هو عمل أو منتج جماعي، يساهم في البدء شخص أو اثنان في إنتاجه، لكن سرعان ما تتناوله الجماعة لتعدله وتتملكه . والنص مجهول المؤلف تعتبره (نبيلة إبراهيم)[2] ملكية عامة للشعب، يساهم في تواتره وترديده المستمر، فيكون بذلك عرضة للتغيير بفعل تدخلات الرّاوي له، إذ الرواة أجهزة استقبال حساسة لمتغيرات العصر، واحتياجات الجمهور النفسية والاجتماعية، وما ينجر عن هذا الفعل من تشكيلات جديدة ووسائل فنية مبدعة.

ولهذا الموضوع صلة بشخصية أو لا شخصية الإبداع الشعبي، والمعنى انتسابه إلى مبدع بعينه أو عدمها. كما شغل هذا الموضوع اهتمام علماء الفولكلور الغربيين في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين، و كان مثار جدل الباحثين العرب إبان الخمسينات، ومن أبرزهم

---

[1] -ينظر: عماد مصطفى، (الاتصال الشفاهي والأدب الشفاهي)، مجلة ثقافات ، تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، عدد 23، سنة 2010م، ص 152.

[2] -ينظر: نبيلة إبراهيم، (خصوصيات الإبداع الشعبي)، مجلة فصول، م10،ع 3و4، يناير1992م، ص 70.

(أحمد رشدي صالح)[1] الذي اعتبرها أي (مجهولية المؤلف) ثالث ثلاثة عناصر لهوية الإبداع الشعبي:

1. المجهول المؤلف والمشافه والمتوارث عن الأجيال.
2. العامي أو اللهجي.
3. المضمون المعبر عن ذاتية الشعب.

وقد مال كثرة من الدارسين إلى العنصر الأول، للامنطقية العنصر الثاني (اللهجة). ومشاعية العنصر الثالث (المضمون الشعبي).

فهل المقصود بهذه المجهولية انعدام المبدع واستحالته، أم أنه موجود وقصد التخفي، وهل هذا التواري عن حيازة فعل الإبداع إرادي أم فرض عليه ؟ فالمنطق يستبعد أن تكون المجهولية شخصية بل (علميّة) ،لأن عبارة (نص بدون مؤلف) عبارة فيها مناقضة في الكلام. ولم تصلنا على العموم نصوص مجردة عن أسماء مؤلفيها [2]. كما « لم توجد قط مؤلفات لا مؤلف لها»[3]. والمنطق أيضا بجانب حقيقة أن يكون قرار المبدع من إبداعه حماية لشخصه بل بطش السياسي أو تعنت رجل الدين أو تحجر الطابو الاجتماعي، ففي نتاجات المبدعين الشعبيين مالا يستدعي ردّة فعل انتقامية أو سياسية أو دينية أو اجتماعية.

ومما لا يختلف عليه اثنان أن للإبداع الشعبي (مبدع/ مؤلف) مثله مثل باقي المبدعين في الحقول الإبداعية المغايرة ، لأنه من الممكن ملاحظة الاتجاه السيكولوجي أو الإيديولوجي للمبدع الشعبي ودرجة تمكنه، ومدى موهبته من خلال نتاجه بما يشبه تمام الشبه ما يلاحظ ويرصد في الأدب الفني أو الرسمي [4]. وفي ذات المنحى أثبت التحليل النقدي لبعض الآثار

---

[1] -ينظر: أحمد رشدي صالح ، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط1971/03م، ص 14،15.

[2] -ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب الغربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط2006/03م، ص20.

[3] -يوري سوكولوف، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، ص134.

[4] - ينظر: يوري سوكولوف، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، ص 134.

الشعبية السردية مدى استيفائها لجميع أحكام البناء الفني الروائي، فالقصة التي يرتبط فيها الفصل الأول بالفصل الأخير لا يمكن أن تكون عفوية التأليف[1].

فأوجه الخلاف إذن حول إخفاء مبدع الشعب لعلميّته وتناوله حقوقه الفنية و التأليفية لصالح طبقته الشعبية ،أمر يرده البعض إلى طبيعة الإبداع الشعبي الشفاهية المجافية للتدوين ذات الاعتماد على الاستظهار والحفظ والذاكرة الشعبية[2].

فإذا ناسب هذا التبرير بعضا من إبداع الشعب، فقد لا ينطلي على كاملة، وإذا صُرح بعلميّة مبدعي بعض إبداعات الشعب، يبقى السواد الأعظم من إبداعات الشعوب مجهولة علميّته.

ومن المفارقات العجيبة أن ينكر الدارسون الغربيون علميّة المبدع الشعبي، فيفصلون بين نصوص شعبية شهيرة و بين مبدعيها برغم الشهادة التاريخية على ملكيتهم لهذا الإبداع والإنكار على لسان أحد روادهم (يعقوب جريم) بقوله :« لا أعتقد أن هناك مؤلفا يدعى هوميروس، أو أن هناك مؤلفا لملحمة (النبيلنجن ليد)» [3]. وفي المقابل لا يستنكف باحثونا العرب من عقد قران لا شرعي بين آثار شعبية شهيرة ومبدعين وهميين من مثل زعمهم أن مؤلف السيرة الحجازية هو (يوسف بن إسماعيل) أو (ابن قريب الأصمعي)[4].

وخلاصة القول، أن إبداعات الأفراد الموهوبين من أبناء الشعب تكون بدءا معلومة المؤلف يعرفها المتلقي الشعبي بعلميّة مبدعيها، إلا أنها سرعان ما تدخل كتراث مجهول المؤلف ضمن الذخيرة الشعبية الفنية، أين تختفي حقوق المؤلفين الأفراد الشخصية، ثم يأتي نفر من المبدعين من جيل لاحق، فيطوعونها لأذواقهم ويخضعونها لإراداتهم، تليها عمليات تعديل وتحويل يشارك فيها كثيرون ممن تملكتهم موهبة الخلق والإبداع الشعبيين. فالكل يبدع ولكن لا يجرؤ على التملك بغير هوية الجماعة .

---

[1] -ينظر: محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، ص63.

[2] -ينظر: يوري سوكولوف، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، ص135.

[3] -نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص82.

[4] -ينظر: محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، ص65.

المبحث الثالث ـ المبدع الشعبي : الفردانية والجماعية .

قيل : إن المجهولية والمعلومية هي نفسها فردية وتعددية المبدع ، لأن الجهل بالمبدع دلالة على تعدده ، وتعدده دلالة على الجهل به . فإذا جاز أن نعترف بإبداعية الإبداع الشعبي وأنه كقبيله في علوم الإنسان الأخرى يتحدد بمبدع عليم العلميّة معروف بكيانه المادي و المعنوي ، فلماذا إذن تنازل عنه لجماعته الشعبية أو للشعب برمته ؟

وقد يؤول الأمر إلى خلاف هذا الاعتقاد، فيكون المبدع الحقيقي هو الجماعة أو الشعب، وهذا أيضا مجاف لعملية الخلق والإبداع لأن « التخيل حول موضوع واحد هو عملية لا يجوز أن يشترك فيها اثنان، وإلا خرج العمل الإبداعي مضحكا عابثا مضطربا إلى حد الفساد» [1] . كما لم يحدث أن وُجد عمل شعبي على المستويين العربي والعالمي من تأليف عدد من الأشخاص أو شارك في إبداعه أكثر من مبدع واحد[2].

بهذه المناجزة الاستباقية نحكم على الإبداع الشعبي بالفردانية (فردية المبدع) لا جماعيته، وهو توجه يفتح الباب على إشكال ثان، هو (مصدر الشعبية) في هذا الإبداع . فإن لم يكن مصدر شعبية الإبداع الشعبي تعدد المبدع وتكرره الدال على الشعب . فما مرجعها إذن؟ هل هي صياغته العامية(لغة الشعب) ، أم محتواه الشعبي؟ وكلاهما – في اعتقادي– لا يفي بغرض الشعبية ، طالما أن الرواية الحديثة وبرغم انتمائها للسرود غير الشعبية توظف هي الأخرى (الحوار الدّارج) ، وتعنى بشكل ملفت بقضايا الإنسان الكادح ، وانشغالات طبقته وشريحة عريضة من الشعب، إلى درجة عدّ معها الأمر فارقة فنية وسردية مميزة . ومع ذلك لم تدرج ضمن إبداعات الشعب.

---

[1] –عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، ص212.

[2] – ينظر: محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، ص66.

وقد تعود الفكر النقدي لعصور مديدة أن ينعت الإبداع بالفردانية ويخصه بالتفرد ، بل أصبح من المسلمات أن الإبداع نشاط فردي يقترن بتجربة خاصة . وعليه ترى (نبيلة إبراهيم)[1] أن الحديث عن الإبداع الجماعي يجر إلى مشكلتين:

1) عزل الإبداع عن خاصيتة الفردية .

2) خصوصية هذا الإبداع الجماعي الشعبية .

والحديث عن هذين المفهومين يضع الدراسة في مواجهة صعوبتين :

1) مواجهة فكر مستقر ثابت متحجر.

2) ارتياد مجال غامض مجهول ومهمل و مشكوك فيه.

فالموقف الغربي –عموما– من الإبداع الجماعي كان في البدء سلبيا لفترة زمنية طويلة ومرفوضا بسبب المفاهيم الفردانية ، التي ترى أن الإبداع هو نتاج الخبرة الفردانية لا الجماعية، ومحبوسا على مفهوم النخبة المبدعة في مواجهة الجمهور والجماعات ، ثم عُد نتاج روح فردية ، ثم آل الأمر إلى كون الأفكار شخصية ومهمة الجماعة هي تحقيقها وإظهارها ، ووراء كل فرد مبدع جماعة تدفعه للنجاح . أما حاليا فلم يعد مفهوم (الجماعية) ضرورة ملحة فحسب، بل محرض أساس للإبداع وتوسيعه مقارنة بالإبداع الفردي[2].

فالجماعية في العمل الأدبي الشعبي أنه (مجهول المؤلف) ، لا لأن دور الفرد في إنشائه معدوم، ولا لأن العامة اصطلحوا على أن ينكروا على الفرد حقه في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع . بل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوي أثرا فنيا يتوافق وذائقة الجماعة وجريا على عرفهم حيث موضوعه وشكله ، ثم لأنه لا يتخذ شكله النهائي قبلما يصل إلى جمهوره ، إضافة إلى ميزة (المشافهة) التي لا تلزمه حدودا جامدة ، إذ تعرضه ل (الزيادة . الحذف. التحوير) خلال ترحله الزماني والمكاني[3].

---

[1] -ينظر: نبيلة إبراهيم، (خصوصيات الإبداع الشعبي)، مجلة فصول، م10، ع 3و4، ص 67.

[2] - ينظر: ألكسندرو روشكا، الإبداع العام والخاص، تر:غسان عبد الحي أبو فخر، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس العربي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد:114، ديسمبر1989م، ص 107–110.

[3] -ينظر: بدوي طبانة ، التيارات المعاصرة ، في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت،لبنان، ط 1985م، ص 258.

فخاصية التجدد المستمر وقبول الإضافة يرى (فاروق خورشيد) [1] : هي من أتاه اسم المبدع الأصلي للعمل الشعبي لأنه قطع الصلة بذاته والتعبير عنها ليعبر عن ذات الشعب نفسه ، ثم إن إضافات غيره من أبناء شعبه تحرمه حقه في تمثله لوحده ونسبته إليه . وغير بعيد عن هذه النظرة لجماعية الإبداع الشعبي يجزم (صفوت كمال) [2] بأصله الفردي وفرعه الجماعي، لأن الإبداع الشعبي وإن جهل مبدعه فهو في واقعه التاريخي والإبداعي إبداع فرد ما، وفور لحظة الإبداع يتبنى أفراد المجتمع هذا العمل ويتناقلوه فيما بينهم مع بعض التعديلات الموائمة لأهوائهم وأذواقهم . حتى وإن كان المبدع الأصلي قد ابتدعه على نمط الجماعة وفكرها وذائقتها.

وقد أنكر (عبد الملك مرتاض) موقف سابقيه في إقران الجماعية بزائدة الجماعة ولاحقة الجمهور. إذ يقول : « إن مثل هذا التهذيب [ويقصد إضافات الرواة] إن وقع في مستوى ما من الحكاية المسرودة ، لا يعني جماعية التأليف (...) لأن البنية العامة للعمل الأدبي الشعبي بناها في الأصل مبدع واحد» [3]. وهو بهذا الطرح يتشارك والموقف الفولكلوري الغربي الذي يعتبر أن من « أهم واجبات علم الفولكلور أن ينتبه إلى وجود أولائك الأفراد المبدعين، الذين يمكن معرفتهم بالاسم في كل مجال من مجالات الثقافة الشعبية الحية بين الناس، وعليه يتحتم علينا [يقول: هابرلاندت / h.haberlandt] أن نعدل بعض الشيء من مفهوم (الثقافة الشعبية الجماعية). ذلك أن الإبداع الثقافي الفردي كامن في كل ثقافة جماعية من هذا النوع ، والفرق بين شعب و آخر وعصر وآخر هو عدد وأساليب هذه الشخصيات الإيجابية المبدعة»[4].

ويعترف جمهور الدارسين العرب هم أيضا بواحدية الإبداع الشعبي، ولكنه اعتراف مشروط . منهم (نبيلة إبراهيم) بما أسمته (الأصل الفردي للإنتاج الأدبي الشعبي) ولكن دون تجاهل منها تمثيل هذا النتاج لروح الشعب وتجاربه لأن هذا « المؤلف الفرد إن وُجد لا يستطيع

---

(1) – ينظر: فاروق خورشيد ، أدب السيرة الشعبية ، مكتبة ناشرون، لبنان، ط 1994م، ص22.

(2) – ينظر: صفوت كمال ، (المأثورات الشعبية والإبداع الفني)، مجلة الفنون الشعبية / مصر ، ع47/ 16.

(3) –عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص212.

(4) –محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 326/01.

أن يدعي ملكيته لهذا التأليف، حيث أن ما توصل إليه من تشكيل أدبي إنما يتألف في الحقيقة من عناصر مفردة هي في الأصل ميراث قديم للشعب» [1]. أما(سعيدي محمد) فيشترط لفردية الإبداع الشعبي الذوبان في ذاتية الجماعة التي تفرض على مبدعها الفردي أن« يتماشى ونظرتها ومستواها الفكري والثقافي واللّغوي وموقفها الإيديولوجي» [2] . ويشد العصا من وسطها الباحث (نمر سرحان) [3] حين يعتقد أن الأدب الشعبي فردي باعتبار أصله جماعي باعتبار مصيره.

فالأصل في الإبداع الشعبي عدم تركيزه على فردية المبدع ، والاهتمام بما هو مشترك شائع بين الأغلبية مع العلم أن هذا المشترك الشائع يتطلب أخذ هذا الشيء المتفرد في الاعتبار أيضا، ودراسة حياة حملة هذه المنتجات الشعبية المتفردة الموسومة بسمة مبدعيها، لأن أغلب صور هذا المشترك لا تفهم بعمق إذا أُقصى هذا المبدع الفرد . فتحديد إسهام هذا الإنسان الفرد في التراث الجماعي للشعب أمر ضروري تفرضه اعتبارات منهجية فائقة القيمة[4].

ولاختزال هذه الإشكال . نقول أن المجمع عليه هو أن الأدب الذاتي / الرسمي إبداع فردي أو خلق شخصي لمعلومية مبدعه يصل إلى القارئ بشكله الذي أبدعه به مؤلفه الأصلي بسبب التدوين والنشر. وخلافه يعد الإبداع الشعبي خلقا جماعيا أكثر منه خلق فردي ، وذلك على الرغم مما يؤكده لنا واقع الأمر من أن فردا محددا هو من أبدع حكاية شعبية أو مثلا أو نكتة ، وفقا لقواعد الإبداع المقررة ، والأعراف الثقافية المتعارف عليها في المجتمع الشعبي. فإذا تبنت الجماعة الشعبية هذا الإبداع الفردي سواء في حياة صاحبه أو بعد موته، فالذي لا شك فيه أن آخرين ممن يستظهرون هذه الأشكال الشعبية المبدعة ينقلونها عن طريق الرواية الشفاهية لمن سينقلها أيضا ، كما حفظها أو بصورتها التي أبدعها مبدعها الأصلي بسبب النقل

---

[1] – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص08.

[2] -سعيدي محمد ، الأدب الشعبي ، بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، ط1998م، ص14.

[3] -ينظر: نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1988/02م، ص14.

[4] -ينظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور، 326/01.

المشافه و المسموع . فالرواة هم من يغير شكل النص ويعبث بمقدراته المعرفية والسردية والشعرية والفولكلورية ، لأسباب نعدد منها الآتي[1] :

1. المشافهة : التي تجعله عرضة للتغيير والتحوير والتبديل زيادة ونقصانا وحذفا، مراعاة لطاقة الحفظ والتذكر لدى الراوي.
2. التكسب : المعروف أن رواة السيرة أو الحكاية ولغاية مكسبية يحورون أشكالهم المُرواة تبعا لثقافة المتلقي أو التأثير فيه.
3. الزمكان : طول عمر النص الشعبي وترحاله إلى أمكنه شتى يجعله عرضة للتغيير تبعا لمقتضيات العصر أو البيئة.
4. الوسائل الإعلامية : تسعى إلى تغييره بحسب إمكاناتهم المادية والدعائية.

وإذا جاز لي أن أدلي بدلوي – مع صغر حجمه– فإني أرى أن العلاقة بين المبدع الفرد والمبدع الجماعة ، تختلف من شكل إبداعي إلى آخر بحسب التصنيف الموالي:

أولا : الإبداع السردي:

01) البسيط :(السيرة والحكاية).

في هذه الأشكال يضيف المبدع الجماعة إلى الآخر الفرد مواقفه الخاصة ورؤيته الشخصية بما يلزمه إياه بيئتاه الظرفية والمكانية. فعملية الإبداع في هذه الأشكال تمتاز بالمصادرة والتعارض والتضمين.

02) المركب :(قصص ألف ليلة وليلة/ كليلة ودمنة)

وغيرها ممن توحي بنيته الحكائية بالتعدد . وفيها يتعدد المبدع الفرد بالأصل (الحكاية المرجعية) ويحوز المبدع الجماعة القصص الإضافي أو المكمل، ومن ثم تتميز عملية الإبداع في هذه الأشكال بالتعاقبية أوالتكاملية.

[1] -ينظر: محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، ص 66،67.

ثانيا : الإبداع المعرفي : (المثل اللغز. الكناية...)

يحسب على مبدعها الفرد فكرتها أو مضمونها الشعبي، بينما ينال مبدعها الجماعة شكلها وصياغتها تحت طائلة محتمات اللغة (اللهجة) و إلحاحات البيئة المحلية.

ومهما يكن من أمر الفردية والجماعية في الإبداع الشعبي. فإن الأهم أن كليهما « تعبير عن الواقع الاجتماعي الواحد الذي يعايشه الفرد وتحياه الجماعة»[1].

وعلى خلاف إبداعات الأفراد فإن إبداع الجماعة يستكره التدوين الذي يرتحل به من سعة الشفاهية إلى ضيق الكتابية ، ومن تعدد المبدع إلى وحدته. فيغدو بعد أن كان منفتحا على أكثر من فضاء وثقافة إلى آخر منغلقا عنهما . بل من الإبداع إلى اللاّإبداع ، فتحويل تعدد المبدع إلى مبدع فرد هو خيانة نص، بل خيانة المبدع .

المبحث الرابع ـ المبدع الشعبي : الإبداع واللاّإبداع .

يرتبط بالشعب ذلك الإبداع أو تلك المعارف العفوية البسيطة والساذجة أحيانا لكن دون تسطيح، مع مالها من قوة وصدق . إبداع يتغلغل في عمق التاريخ الإنساني، ويلامس واقع الجماعات والشعوب فيعبر عن آمالها وآلامها وأحلامها، كما يعكس واقع إنسانها الشعبي من ذاته ومن جماعته ، وكذا بيئته والحياة بما رحبت.

ولذلك ف« المادة الشعبية ، لا يكاد يخلو منها كتاب من كتب التراث العربي» [2]. والأكثر من ذلك يجزم (عبد الملك مرتاض) : أن لا شهرة لأدب ما افتقر إلى عنصر الشعبية. كما لم يستنكف من تفضيله إبداع الشعب على إبداع الفرد، ولولاه كان سيغدو« كثير من أدبنا الفصيح

---

[1] -صفوت كمال، (المأثورات الشعبية "الفولكلور" والإبداع الشعبي الفني الجمالي)، مجلة عالم الفكر، م24،ع1و2/ 245.

[2] -قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلو،عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط2001/02م، ص146.

أو أدبنا الرسمي أدب مناسبات وملوك وأمراء، وفي الأبان ذاته أدب نفاق واستجداء ومدح رخيص»[1].

فإذا كان الإبداع الشعبي بهذه الصورة من الإجادة والالتزام الفني. فهل يعقل أن يساهم الشعب كله مع اختلاف طوائفه ، وتنوع مشاربه، وتضارب معارفه، وتباين أنماط تفكيره، في عمل إبداعي ما ثم يجيء هذا الناتج المُبدع بهذه الروعة من التنسيق ووحدة الفكر والمقصد وسلامة التركيب ؟. و هل من الجائز أن نحكم عليه فنقول عنه أنه ليس « عمل فرد بذاته، بل إنتاج جماعي شارك فيه الكثيرون.»[2] ؟

وفي المقابل تلزمنا المواقف النقدية من عملية الخلق والإبداع بحكم يتحوطه الإجماع من جميع جوانبه مفاده أن « النص لا ينتج نفسه . إنه منتوج يكمن خلفه منتج يخضع بدوره إلى جملة من شروط الإنتاج»[3].

وكغيره من الأعمال الأدبية ، فإن البنية العامة للعمل الأدبي الشعبي تعود لمبدع واحد. وهذا الحكم لا يسرى على جزء من الإبداعات الشعبية دون أخرى بل« إن جميع مظاهر الفولكلور – غالبا– هي نتاج الأفراد في الأصل» [4]. فلا نبالغ أو نجافي الحقيقة إذا قلنا أن«ليس هناك أدب شعبي وإنما أديب شعبي، وهذا الأديب ينسى اسمه لأنه يخرج من الشعب»[5]. ولذلك ارتأى (محمد الجوهري) [6]: أن الإبداع الشعبي هو تفسير فردي عن قيم وأساليب ومضامين جماعية متوارثة . فهو من ثم يحافظ على شعبيته برغم فردية تعبيره .

---

[1] – عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط1989م، ص17.

[2] –ع التواب يوسف، الطفل العربي والأدب الشعبي، الدارالمصرية اللبنانية،القاهرة ، ط1992/01م، ص11.

[3] –قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال بدمشق، ط1984/01م، ص18.

[4] –فوزي العنتيل، الفولكلور، ما هو؟، ص67.

[5] –نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص82.

[6] –ينظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور،320/01.

وحتى وإن استُسيغ وضع المبدع الفرد دون شراكة لإبداعات الشعب ، واستُسيغت أيضا شخصانيته بمعلومية هويته ، فهو في الأول والأخير جزء لا يتجزأ من هذا الشعب، يسري عليه ما يسري على جماعته من انتقاء صفة العلم والمعرفة و القدرة على الفعل الإبداعي و صياغة المواقف . ومع ذلك يُدرج إبداعه مدارج الإبداعات المبهرة صولا وصولجانا، وقدرة هذا الإبداع اللاّمحدودة على اختراق الأمكنة و الآفاق، والركض الممتد وسيرورة الزمن.

فليس الغريب أن تحوي الطبقة الشعبية أفرادا مبدعين ، بل العكس هو الغريب . ألا يوجد شخصيات فردية متميزة مزودة بقدرات إبداعية فريدة حتى بين أكثر الشعوب بدائية وتخلفا؟. فليس جميع الأفراد المنتمين للطبقات الدنيا يفتقرون إلى قوى إبداعية، فهناك أفراد منحتهم الطبيعة قدرات إبداعية بسخاء كباقي طبقات المجتمع الأخرى. فكما لغيرها للجماعة الشعبية طبقتها المثقفة أيضا، لما تمتاز به من فهم للأمور أسرع من سواها، ومعالجتها للمشكلات الفكرية على نحو يفوق سائر أفراد المجتمع[1].

ثم إن النظرة التقليدية المتحجرة لفعل الإبداع تبدلت عما كانت علية حين كان الاعتقاد السائد أنه : ملكة لا ينالها إلا ذوي القدرات الخارقة دون عامة الناس، وأن المبدعين يتميزون من سائر البشر. فالتصور الشائع حاليا في نظر صاحب كتاب (الإبداع في الفن والعلم) [2] :أن الناس جميعا يمتلكون هذه القدرة أو السمة ، ولكن بقدر متفاوت من فرد لآخر ومن جماعة إلى أخرى ، والاختلاف بين الناس أو الفروق بينهم هي فروق كمية لا كيفية، فكل الناس مبدع مع تراتبهم في درجة الإبداع. وقد يتحكم في هذه الفروق عنصرا البيئة والمجتمع لأن « المبدع من نتاج الكتلة البشرية (الجماهير) ، وهو أحد معطيات البيئة التي يتواجد فيها (...) ، فهو يؤثر ويتأثر بكتلة البشرية»[3].

---

[1] -ينظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور، 01/321،320.

[2] -ينظر: حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، سلسلة كتب المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد24، ديسمبر1979م، ص16.

[3] -المنظمة العربية للثقافة والعلوم ، الثقافة والإبداع، مقالة لمحيي الدين البرادعي(علاقة المبدع العربي بالجماهير)، تونس، 1992م، ص 123.

وعلى هذا الأساس يرى (نبيل سليمان) أن « المبدع ليس نبيا ولا وصيا، ليس مهووسا ولا معصوما، إنه بما توافر له يسبق سواه . يفترع دروبا ويرود آفاقا ، يعيد إنتاج ما بين يديه وأيدينا خلقا جديدا. [ولذلك] فحدود الإبداع تتسع مع النشاط البشري في الإنتاج الثقافي المكتوب أو الشفهي، وفي سائر الميادين والمجالات التي يُمارس فيها ذلك النشاط البشري»[1].

وفي حديثه عن إبداع الشعب السردي ارتأى (التلي بن الشيخ) : أن القصة الشعبية ظهرت بدءا « على يد فئة مثقفة قادرة على إبداع فن قصصي جميل» [2]. والموقف شبهه سبقه إليه (فريديريش فون ديرلاين .f von derleyen)[3] عند تنظيره للحكي الخرافي ، الذي يبدعه (أفراد موهبون) ، ولا يختلف عنهما شكل آخر من إبداعات الشعب الرائجة وهو (الأغنية الشعبية) ، والتي هي كذلك « إنتاج مبدع له هوية شعرية» [4] . ولا غرابة أن يسري الحكم على جميع إبداعات الشعب ، طالما أن المبدع الشعبي فنان محترف مثل أي كاتب محترف في الأدب [5].

فمبدع الشعب – إذن– يتسم بالفردانية والعلمية والثقافة التي اصطفته وميزته عن باقي أفراد جماعته. ولذلك حمل على عاتقه مسؤولية تحويل وعيها الجماعي المجرد. إلى إبداع يناسب إدراكها البسيط بألوان تعبيرية وأشكال إبداعية يصطلح عليها ذوقها الفني وفقا لظروفها البيئية والزمانية. والتكيف المناط به، ليس بإرادتها بل بما فظل عليها من ميزات هي :

---

(1) -نبيل سليمان، في الإبداع والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1996/02م، ص09 – 29.

(2) -التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1990م،ص17.

(3) – ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية ، نشأتها مناهج دراستها فنيتها، تر: نبيلة إبراهيم ، مراجعة : عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، (د،ت)، ص158.

(4) -أرنست ماي e meier، عن محمد الجوهري، علم الفولكلور، 327/01.

(5) -ينظر: يوري سوكولوف، الفولكلور ، قضاياه وتاريخه ، ص141.

01 -التحامه العاطفي بجماعته. وثقتها به لتجاوبه وواقعها، مع قدرته على تجسيد رؤيتها والتعبير عن تجاربها وكأنها تجاربه[1].

02 امتلاكه موهبة الإبداع ، ما يميزه عنها فنيا لا اجتماعيا.

03 إذا كان المبدع في الإبداع الذاتي / الخاص ينطلق من جماعته للتعبير عن ذاتيته، فإن مبدع الشعب ينطلق من ذاته للتعبير عن جماعته .

04 ينتمي إلى الصنف الذي تنعكس عليه آلام الآخرين ، وتثير انفعاله فيتأثر لتأثر جماعته سلبا أو إيجابا ، ويعتبر ما يوجه لكرامة الإنسان من إهانة موجه إلى شخصه، وهو ما يطلق عليه الموهبة الإنسانية[2].

05 سعة معرفته بالناس وبسلوكهم، ودقة ملاحظته لمحيطه، وسعة خياله وقوة تفكيره، وقدرته على رصد الحركة الدقيقة الموحية بوجود الإنسان الداخلي والخارجي[3].

فهناك مبدع شعبي يقابله متلق ينتمي هو الآخر إلى الشعب، ويسهم بشكل فعال في ناتج الشعب الإبداعي، وتشكيل التراث الشعبي لجماعته صحبة المبدع الأصلي، بأدوار قد تكون ثانوية . ولكن كيف تتم عملية الإبداع الشعبي؟ وبأي صورة يجرى إخراجها ليصلنا هذا الزخم الهائل من النصوص الشعبية بملامحها المختلفة (المعرفي. السردي. النظمي) ؟

فإذا كانت عملية الإبداع الذاتي/ الفردي مختزلة في مراحل ثلاثة بدءا « بالمعاناة والمكابدة في الركض وراء الأفكار، و التشمير وراء تزويق الألفاظ ، ثم العمد إلى غربلتها

---

[1] -ينظر: علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط1979/01م، ص 218 .

[2] -ينظر: ع العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1993/01م، ص192

[3] -ينظر: المرجع نفسه ، ص 167.

وتصنيفها حتى تستوي في الذهن أو الخيال بشكل نهائي، ليترجمها القلم إلى شكل خطاب أدبي جاهز مستو» [1]. فهي في إبداع الشعب غصة في حلوق كثرة من الباحثين عكست (نبيلة إبراهيم) مرارتها بقولها: «كيف ينشأ هذا الأدب وكيف ينمو ويتطور حتى يتخذ شكلا محدودا ؟ فهذا الأمر سوف يظل رهن الافتراضات...» [2]. وحين عز الجواب استنجدت الباحثة بالطبيعة فماثلت بين إبداع الشعب والمياه التي تأتي من جهات عدّة ، فتجتمع لتجري في مجرى واحد عميق[3]. وبالمثل كان تصور (فاروق خورشيد) [4] لطريقة الإبداع الشعبي ، التي شبهها بكرة الثلج التي تكبر كلّما تحركت، حتى تصير كرة ضخمة، تظم في بؤرتها البذرة الأولى للمبدع الأصلي الأول، نتيجة تراكمات فولكلورية أضافها التناقل الحي المستمر والدائم .

ولأنه لا اتفاق ولا إجماع على ذلك أجدني مرغما على عرض ما يسره لي – الجهد المتواضع– مما اطلعت عليه من آراء المتخصصين في هذا الشأن :

أولا : من الآراء الغربية في تفسير طريقة الإبداع الشعبي رأي الأب (لويس شيخو) [5]عند حديثه عن تأليف السيرة الحجازية ، فأورد أن صاحبها (مبدعها) كان يجلس إليها يفكر و يخطط ثم يدون ، ويعيد حتى إذا اطمأن إلى ما كتب دفع به إلى الناس ، وربما دونها فصلا فصلا ، وكلما أنهى فصلا دفع به إلى الناس لينقلوا عنه الواحد بعد الآخر. وبهذه الطريقة يكون الإبداعان الشعبي والذاتي وجهان لعملة واحدة.

---

[1] -عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص213.

[2] -نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص82.

[3] -ينظر : المرجع نفسه ، ص82.

[4] -ينظر: فاروق خورشيد، أدب السيرة الشعبية، ص23.

[5] -نقلا عن محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، ص61،62.

ثانيا : وتروح آراء أخرى [1] إلى أن مشافهة الإبداع الشعبي هي نفسها عملية التأليف، وليس المقصود بها التداول والتناقل ، فالإبداع الشعبي – إذن – ينشأ قولا وارتجالا ، فيكون من ثم وليد برهته ، بخلاف الذاتي الذي يخضع للإعادة والإجادة والتعديل .

ثالثا : ومن وجهة نظر خاصة ينفي البعض [2] عن إبداع الشعب فرديته، ووسْمه بالمشاعية ، فنص السيرة الشعبية حصيلة روايات وأخبار متفرقة وأشعار متناثرة وقصص من هنا وهناك، يدور الكل حول رحى نموذج علمي معين، يتناقلها الرواة مدة من الزمن ثم يقوم الشعب بجمعها إلى بعضها البعض في لحمة واحدة ونص موحد .

رابعا : المتعارف عليه أن يبدأ النص الشعبي المُبدع من المبدع الفرد صوب الجماعة المبدعة، لكن هنالك من يعتقد العكس ، إذ الجماعة هي من تؤلف النص ليتبناه مبدع فرد. يعرف النص المبدع بعلميّته/ اسمه، فقد« كان (هوميروس) يصحب عوده ويقصد التجمعات في الأعياد والمواسم والاحتفالات لينشد الناس ملحمتيه (الإلياذة والأوديسة) ، لهذا ارتأى بعض النقاد أنهما ليسا من تأليفه، وماله منهما سوى جمال الصوت وحسن إلقائه لهما، الأمر الذي شد الناس إليه فربطوا بين اسمه وبين تلك الأشعار التراثية ذات التداول الرهيب والواسع في زمانه دون أن يعرف لهما مؤلف محدد فنسبت إليه»[3].

خامسا : من التصورات المعقولة أن تماثل ولادة الإبداع الشعبي غيرها في الأدب الرسمي بواسطة فرد يتميز بالموهبة والفنية ولكن حين يتلقف أفراد طبقته الشعبية إبداعه يعمدون إلى تغييره عفوا ، كاستبدال تعبير بآخر، أو وضع مصطلح ما مكان مصطلح . وقد يسري الأمر على الصور غير الموفقة والمعاني الغامضة . وأحيانا تطوّع أجزاء بكاملها إلى نطق وفهم الجماعة المتلقية . فهذه المشاركة هي التي تطبع أي إبداع فردي بطابع الشعبية أو الجماعية.

---

[1] -ينظر: محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، ص61.

[2] -ينظر: المرجع نفسه ، ص68.

[3] -محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 273/01.

ولا يختص هذا الإبداع الجماعي بالإبداع القولي فحسب، بل يتعداه إلى السلوكي من قبيل المعتقدات والعادات وسائر معارف الشعب العملية[1].

سادسا : ومن وجهة نظر شخصية نرى أن عملية تشكيل الإبداع الشعبي تخضع لنوعية أو جنسية الشكل المبدع .

1 الإبداع القولي (الأدبي) : وهو غالبا نصان، طويل وقصير.

أ. النص الطويل : ممثلا بالأشكال ذات الملمح السردي كالسير والملاحم والمغازي و الأساطير والخرافات والحكايات الشعبية. ففي هذا النمط من النصوص يتشكل جزؤه المرجعي من طرف مبدع فرد في زمكان معين ، ثم يمارس ترحالا زمكانيا و شفاهيا يخوله بمعية فعل الرواة والناقلين امتصاص وفرة وافرة من القيم والتصورات والرؤى والعادات والأفكار، فلا يحد من ديناميته الإبداعية وسيرورته المعارفية إلا المطبعة والتدوين.

ب. النص القصير : ممثلا بإبداعات الشعب المعارفية، كالأمثال والألغاز والكنايات والتعبيرات الشفهية الأخرى. فيكون للمبدع الفرد منه مضمونه وشكله بينما تكتفي الجماعة بعده بالتصرف في شكله دون معناه . ففي ثقافتنا المثلية –مثلا– عديد النماذج ذات التوحد المعنوي ولكن بصياغات شكلية متعددة ، كقولهم دلالة عن (عزة النفس): (اللّي باعك بالفول بيعو بقشورو) وبصيغة أخرى (اللّي باعك بالبصلة بيعو بقشورها). ويحلو للبعض صيغته (اللّي باعك بالخردل بيعو بقشورو) . فالغاية واحدة ولكن بطرائق صيغية شعبية مختلفة ، بحسب توافر هذه المواد وتدني أسعارها..!

2 الإبداع السلوكي (الثقافة الشعبية المادية) :

يؤسس هو الآخر على مبدأ الفردية / فردانية الإبداع ، ثم يؤول مساره صوب الإبداع الجماعي الذي يتصرف فيه وفقا لأدواته المتاحة ، وملزمات بيئته وظرفه. فالعروس

[1] -ينظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور، 327/01.

التي كانت تستقبل عند عتبة مدخل المنزل بالحليب أو التمر، أصبحت تستقبل اليوم بحلوى (الدراجي أو شوكولاطة الجوز واللوز والبيسطاش) ، وحذوة الحصان التي كانت تتصدر الأبواب درءا للحسد والحاسدين وغل الحاقدين ، حل محلها عجلة السيارة أو إطارها المطاط أعالي الأسقف . ومع هذا التباين في الوسائل والأدوات والمرموزات، حافظت هذه الطقوس الشعبية على المقصد الرئيس لمبدع الشعب الأصلي . أو ليس الإبداع[1] : هو ذلك النشاط البشري المتصف بالابتكار والتجديد؟ أو إحداث شيء جديد على غير مثال سابق، ذو الصلة بكامل نتاجات الإنسان الأدبية والفنية والعلمية والمعرفية بشكل عام . وللإنسان الشعبي نصيب منه غير قليل.

فإذا كانت (مرحلة الإلقاء) في تصور (عبد الملك مرتاض) [2] في الإبداع الذاتي / الخاص تتصف بالمعاناة النفسية الحادة ، و (مرحلة التلقي) بالراحة والسكينة والمتعة ، فإن المرحلتين كلاهما في الإبداع الشعبي معاناة وأي معاناة ، طالما أنه تمثيل للشعب لا شخص بعينه وللجماعة لا فرد بذاته ولإنسان شعبي ينشد الحق والفضيلة والعدالة ، واضعا نصب عينيه قضايا شعبه قبل مصالحه الضيقة .

---

[1] -ينظر: عبد الحليم محمود السيد، الإبداع، دار المعارف، مصر ، ط1977 م، ص07.

[2] -ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 212 ، 213.

الفصل الثالث

إشكالات المبدع الشعبي

المبحث الأول مصدر المعرفة : الثقافة / التعليم

المبحث الثاني الراوي : النقل / الإبداع

المبحث الثالث المرأة والطفل : الإلقاء / التلقي

المبحث الرابع الإبداع الشعبي : الهامشي/ المركزي

المبحث الأول ـ مصدر المعرفة : الثقافة / التعليم .

كغيره في حركات الإبداع الإنساني ، يتوسط الإبداع الشعبي فاعلين اثنين ضمن ما يسمى بأسس العملية الإبداعية ، هما (المرسل و المرسل إليه) أو (الملقي و المتلقي). يجمع بينهما خطاب له ميزات يحددها غالبا الطابع المعرفي للملقي وخضوع المتلقي له إيمانا منه بجدواه ونفعيته.

فإذا كانت شعبية المبدع مشروطة بانفصام بينه وبين التعليم بأدواته المختلفة (الكتاب. المدرسة...). فمن أين لهذا المبدع الشعبي هذه المعرفة المسجاة ببراعة وانتظام بين أسفار غزت المكان والزمان ، واقتحمت البيوت دون استئذان . بل هي خلف كثير من آدابنا العالمية، وسببا فيما نمتلكه من عجائب القصص وروائع السير والملاحم ونوادر الأمثال والحكم . وأمكنها تخطي الأمصار والبحار فاعلة في الآخر، وهو مالم تدركه معارف الأفراد ، المؤسسة على العلم والمعرفة العقلية أو الأدب المدروس في المعاهد والجامعات، والثابت في صحائف الكتب والمؤلفات !؟.

وللإجابة عن هذا السؤال يتطلب المقام استدعاء موقف المبدع الشعبي نفسه، فهو القائل : (جيب ابنك فاهم والله لا قرا) . يتأرجح هذا القول / المثل بين لفظين حاسمين للمعنى هما : فاهم / قرا ، أو بين (الفهامة) و(القراية / القراءة) . ففي مقابل : القراءة / التعليم ،ينحاز مبدع الشعب إلى (الفهامة) انحيازا قطعيا يقصي بموجبه فعل التعلم (والله لا قرا) . و(الفهامة) تعني ضمن قاموس الدلالة الشعبية (المعرفة المتشعبة) أو الأخذ من كل شيء بطرف، أو ما يعني في منظور النخبة (الثقافة). كما أن اللفظ (جيب) لا يتحمل منطقيا دلالة الفعل الخلْقي لأن ذلك شأن إلهي ، بل يضمر من ورائه المبدع الشعبي دلالة الإرادة البشرية ممثلة بالواجب الأبوي في التربية والتنشئة والتلقين والتدريب . والمحصلة : حث على المنهج الحياتي المتكامل عوض مناهج المدرسة ، أو الترغيب في مصب المؤسسة الحياتية الشاملة بدل مصبات المؤسسة التعليمية المقننة بدوافع سيادية متعالية وسياسوية فوقية مؤسسة على تمطيط حكم الفرد وفسحة هيمنة ثقافة الآخر. فمما لا شك فيه «أن كثيرا من نماذج ذلك الأدب الشعبي

يحمل طاقة ممتازة من الأحاسيس والعواطف والأفكار، لا تقل عظمة ولا إبداعا ولا تأثيرا في القلوب والعقول عن الأفكار والعواطف التي يحملها الأدب الفصيح ، وذلك أن الاهتداء إلى المعاني المبتدعة ليس وقفا على طبقة من الناس دون طبقة».[1]

فالمعرفة التي يشكل بها مبدع الشعب خطابه الإبداعي الموجه لعامة الشعب، متاحة للجميع متعلمين وغير متعلمين ، و« لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر»[2] ، بل حتى الأميين وكل من لم تتح له القراءة والكتابة ، لأن « المعرفة كالله ، في كل مكان. والذين يطلبونها في مكان دون كل الأمكنة كالذين يطلبون الله في المعابد لا غير (...) ، فلا الله في المعابد وحدها، ولا المعرفة في المعاهد العلمية فقط (...). إنه لمن الحيف أن نطلب المعرفة من المدرسة وحدها ، كما أنه من الجهل أن ندّعي للمدرسة ما هو أوسع من نطاقها »[3] .

ومن الجهل أيضا جهلنا أن الحياة مدرسة تخرج من أروقتها جم من أعلام الفكر والأدب، منهم تمثيلا لا حصرا (أحمد أمين) باعتراف ذاتي مفاده : « تعلمت من المدرسة دروسها ، وتعلمت من التجارب أكثر من دروسها، فلعبي مع التلاميذ ومبادلتي إياهم العواطف ورؤيتي إياهم يتصرفون (...) كل هذه كانت دروسا في الحياة أكبر من دروس العلم..»[4]. والمدرسة نفسها كانت مصدر اعتزاز المفكر الجزائري (مالك بن نبي) ، ومكونا رئيسا لشخصيته النخبوية ، فيما أورده في مذكراته قائلا : « فقد عرفت في عائلتي جدة لي (...) أورثت العائلة الكثير من مشاهداتها وذكرياتها القديمة (...) ، كانت تقصها علينا في ليالي الشتاء الباردة (...) وكانت بارعة في قص الحكايات ، إذ

---

[1] – بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ،ص 256.

[2] – ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف ، مصر، ط1967/02م ، الجزء 1،ص63.

[3] – ميخائيل نعيمة، زاد المعاد، مقال بعنوان (المعرفة والمدرسة)، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 1979/08م ، ص 47.

[4] –أحمد أمين،حياتي، مؤسسةهنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، مصر، ط 2012 م، الفصل الثامن، ص 46 .

كانت تشدنا إليها ونحن متحلقون حولها . كانت هذه مدرستي الأولى ، فيها تكونت مداركي ..» [1] .

فالثقافة لا التعليم هي زاد المبدع الشعبي ومعينه في إبداعه لأنها لا تنحصر في المكتوب وحده ، فمجالها يتسع ليشمل المرئي والمسموع والمجسم والمشخص والشفوي . كما أن كل الناس مثقفون سوى أن البعض دون الكل من يمارس الثقافة، مما يعني أنهما نوعان : خاصة ذات صلة بتجارب الفرد وخبراته الشخصية ، وهي من يشكل لدى المبدع الشعبي منظومته المعرفية ذات الصلة بخلفيته المواقفية من ذاته ومحيطه وبرؤيته الثقافية . أما العامة فتمثل القوام الثقافي في الكائن البشري داخل جماعته [2] . ويراها (محمد حجو) [3] مشتركة بين الإنسان الحديث والآخر القديم دون استثناء ، المتحضر والبدائي ، كما تتوفر في المكان والزمان دون تمييز.

وفي اعتقادي أن مبدع الشعب خلاف الآخر الذاتي من حيث شمولية المعرفة ومتسع أفقها الفكري والحياتي ، طالما أن المبدع المثقف غير المبدع المتعلم . إذ المعروف «أن كل مثقف متعلم وليس العكس» [4] ، وعلى هذا الأساس قد يكون الناظم الشعبي مثالة أيضا وربما تعداه إلى نماذج إبداعية أخرى ، كما لا يرعوي (المداح) أو (راوي الغزوة / المغازي) من تدبيج النكات وسرد الحكايات . والسبب أن الثقافة منظومة رمزية هائلة تتضمن رموزا لجميع أوجه الحياة في مجتمع معين، ذات صلة بالدين والطبيعة والكون والإنسان والعام الخارجي.

---

[1] -مالك بن نبي، مذكرات شاهد على القرن ، دار الفكر للطباعة والنش ، دمشق ، ط 02 / 1984 م ، ص 15 ، 16.

[2] - ينظر : محمد حجو ، الإنسان وانسجام الكون ، ص 47 .

[3] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 47 .

[4] - حنفي بن عيسى،(بين المتعلم والمثقف)،مجلة الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة،الجزائر،عدد 53، سبتمبر/ 1979م، ص 06.

فهي نسق كلي معقد للنشاطات الإنسانية ، كالمعارف والخبرات والمعتقدات والإيديولوجيات والآداب والفنون والسنن والأعراف والنظم والتنظيمات والقوانين والأخلاقيات[1].

ولأن الثقافة الشعبية المصدر الرئيسي لمعارف المبدع الشعبي، فهي تشمل مجالات متشعبة من حياة الشعب وأسلوبه وطابعه النوعي المميز وهويته الاجتماعية والنفسية وأنماطه المعيشية وطرق تفكيره وتصوراته وقنوات سلوكه وتفاعلاته ، دون أن تغفل اتجاهاته وتوجهاته . وهو أمر يتوجب معه أن «لا نناقش في الثقافة . هل تصور الإنسان خاطئ أم صائب ، هل يطابق المعقول أم لا يطابقه ؟ فنمضي في البحث عن الجن والغول والسعلاة إن كانت موجودات أم لا، ونفتش عن كرامات الأولياء هل هي متحققة أم لا ؟ بل المهم هو فاعلية تلك التصورات التي يحملها الناس عنها ، وكيف تشتغل هذه المعتقدات ، وما مدى امتدادها في حياتهم بغض النظر عن موقفنا إزاءها، أو ثقافتنا المضادة لها أو المتفاعلة معها» [2]. ولأن المبدع الشعبي وسيط فني بين وعي وإدراك جماعته ، وبين مخزون من المعرفة خبِره من تجربة هذه الجماعة وتصرفات أفرادها وعلاقاتهم فيما بينهم وبين جماعات أخرى ، فلا يجوز أن نحكم على ثقافته بالسلب أو بالإيجاب . إنما المهم في هذه الثقافة قدرة المبدع على الشحن والتفريغ وموقف الشعب منها قبولا واستحسانا واستجابته ، ثم التفاعل معها . ولا يغرب على البال أن منطق معارف المبدع الشعبي هم جماعته وناسه ، و« الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة ، أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة» [3] . ولذلك استطاع الخطاب الإبداعي المعاصر الإفادة بشكل كبير من مخزون ثقافة الشعب ، بتحويلها إلى حالة حداثية محببة الوقع والواقع في وعي الإنسان الحديث والمعاصر.

---

[1] – ينظر: سالم ساري،(إشكاليات الثقافة والحضارة،مصادر وأبعاد الصراع القادم)، مجلة البصائر، عمادة البحث العلمي بجامعة البنات الأردنية الأهلية، عمان ،الأردن، مجلد 02 ، عدد 01 ، أذار 1998م ، ص 90،98.

[2] – محمد حجو ، الإنسان وانسجام الكون ، ص 47 ، 48 .

[3] – الفارابي ، ديوان الأدب، تحقيق: أحمد مختار عمر، مراجعة : إبراهيم أني، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 1975 م ، الجزء : 01 ، ص 74.

المبحث الثاني الراوي : النقل / الإبداع .

كلّفت الشعبية المحوط بها إبداع الشعب ومبدعه ، الكثير من الحيرة النقدية، ووُسمت مواقف دارسيها المنشغلين على موضوعاتها بالضبابية والحيرة العلمية.

من هؤلاء تمثيلا لا حصرا (فاروق خورشيد) [1] في موقفه من ناقل الإبداع الشعبي. هل هو راو أم جامع دفعه طموحه إلى التدخل بالصياغة والتعديل على ما جمعه ؟ أم مبدع أسقط روح العصر على ما جمعه ؟ وإذا كان مبدعا فهل هو مبدع ذاتي استغل عطاء الإبداع الشعبي الجمعي للتعبير عن ذاتيته الفردية ؟ وهل من الجائز تسمية إنتاجه إبداعا شعبيا أم أنه إعادة صياغة لا غير ؟ أم هو استغلال للنص الشعبي في التعبير عن عصره بما استطاعه من إسقاطات فكريه وسياسية ؟ أم هو مع كل ذلك مجرد راوي مرحلة من مراحل التناقل الشفاهي لهذا الإبداع ؟.

بداية .. لعل قائلا أن يقول : هل الراوي حقيقة ؟ نعم الراوي كيان واقعي يعيش معنا في صورته الإنسانية البسيطة والعادية ، له مالنا وعليه ما علينا. واقع تعرض له الكاتب المغربي (حسن بحراوي) بشيء من التخصيص والواقعية في مؤلفه المرسوم ب (حلقة رواة طنجة) سعى من خلاله إلى « رسم هوية مفتقدة لرواة مغتربين في محيطهم الإنساني والثقافي ، لا يقف عند حدود هذا المأرب الجليل فحسب ، وإنما يشفعه بمقاصد نقدية لا تقل عنه خطورة . ففي غضون ترجمته الحميمة لكيانات الرواة ومواقفهم الحياتية وأهوائهم ونوازعهم الوجودية وتناقضاتهم الإنسانية ، ثمة سيرة لرحلة النصوص من الشفاهية إلى الكتابية، ومن الرواية إلى التدوين ، ومن الصور الذهنية إلى التمثيل السردي والصياغة الورقية . سيرة لسفر البلاغة من متخيل الراوي الشعبي إلى صناعة الكاتب»[2] .

---

[1] – ينظر : فاروق خورشيد ، أدب السيرة الشعبية، ص 27،.

[2] – شرف الدين ماجدولين ، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط 2007/01م، ص 110.

فالراوي أداة أساسية لإبداع الشعب يجسد شفاهيته ومشاعيته واستمراريته أيضا، بل معادلة قيميّة داخل المنظومة الإبداعية للشعب خاصة شقها السردي ، ومع ذلك لم تخطئه سهام شكوك الدارسين الشعبيين . ومن ثمت خصّه التنظير الحديث بنظرية (الصيغ الشفاهية). وهي نظرية يرى(محمد الجوهري)[1] أنها تهتم بالراوي وأدائه وتعتبرهما مفتاح فهم الأعمال الأدبية الإبداعية الشعبية،وبرغم نفعيتها لدراسة الإبداع الشعبي لم تسلم من النقيصة مضمونا وشكلا :

1. المضمون : تأكيدها على الحفظ . مع إهمالها للارتجال.
2. الشكل : تركيزها على الإبداع القولي ، مع إهمالها للإبداع العملي. ومن القولي ركزت أيضا على المشافه دون المدون.

ف « الراوي هو الضامن للحكاية ، وهذه الضمانة ترتكز أساسا على ذاكرته . وهو سيد الموقف المحرك المتحكم في كيفية بناء الحكاية» [2] ، والأكثر من ذلك «يحيط الراوي بكل شيء علما بالظاهر والباطن. ويقدم مادته من دون الإشارة إلى مصدر معلوماته» [3] . كما أن شخصية الراوي ميزة فنية فارقة بين إبداع الجماعة وإبداع الأفراد الذي يؤلف مرة واحدة ، ويعزل عن جمهور متلقيه أو مستقبليه كما ينتج بعيدا عنهم ، ولا يسمح لهم بالتدخل في صياغة صورته النهائية التي يخرج بها أي عمل إبداعي . وخلاف ذلك تتعرض النماذج الإبداعية الشعبية للإعادة والتكرار مرارا بفعل تعدد الرواة ، وذلك في حضور جمهور المستقبلين له . فإذا كان النص في الإبداع الفردي له ولادة واحدة ، فلنظيره الجماعي أكثر من ولادة ، بل تتعدد هذه الولادة بتعدد الأمكنة والأزمنة . فلكل زمكان ظرفه الخاص ورواته الذين يجسدون خصوصيته الظرفية . وإن كان هناك أيضا من يزعم أن الإبداع المدون هو الآخر متعدد الصور وغير ثابت ويجري عليه ما يجري على الإبداع المشافه : [4]

---

[1] - ينظر : محمد الجوهري ، علم الفولكلور ، 01 / 160.

[2] - محمد حجو ، الإنسان وانسجام الكون ، ص 94.

[3] - موفق رياض مقدادي ، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد 392 ، سبتمبر 2012 م ، ص 69 .

[4] - ينظر : يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، ص 136، 137.

1. قبل الطباعة : نسخ المؤلفات باليد تسبب في تحويرات لا إرادية.
2. بعد الطباعة : الطبعات المتوالية تحدث نصوصا مختلفة نتيجة تراجع المؤلفين عن معارف ما ، تحت ضغط المتغيرات الحياتية المختلفة أو لاءات السياسة والدين.

ومع كل ما تحط به هذه الأداة الفنية في إبداعات الشعب من غرابة . غرابة المجهولية العلميّة، وغرابة التعددية الإلقائية ، وغرابة الفعل الشفاهي الذي يربطها بالعمل الإبداعي ، يثمن دارسو الإبداع الشعبي دورها ويعلون من مقامها ، سواء أكان جامعا أو حاملا أو ناقلا للمادة الشعبية أو كمبدع طالما بالإمكان «أن نعده مؤلفا ومؤديا في الوقت نفسه. نظرا للدور الذي يقوم به» [1] وربما كان «من الضروري أن ندرك الجانب الإبداعي للراوي الذي يجب ألا نعتبره ناقلا ، فهو قبل كل شيء مؤلف»[2] ، أو مبدع يسري عليه ما يسري على سائر مبدعي الشعب.

فإذا كان المتعارف عليه والمجمع عنه في نفس الوقت أن «الإبداع فعل شيء لم يكن موجودا أوقل هو إنشاؤه (...) والإبداع مرادف كلمة إلهام . ومن جهة أخرى نوع من الحدس كما هو أيضا محض ابتكار»[3] فلم يصنف (الراوي) مبدعا، وما هو إلا ناقلا لتجارب غيره الإبداعية ؟ ومن أين له بالإلهام والحدس والابتكار، إذا كانت وظيفته الأساسية هي الربط والتوصيل بين المبدع الأصلي ومتلقيه من أفراد الشعب ؟ . فالراوي في اعتقادي يبقى راويا (لقاطة. مؤدي. ناقل. جامع) أو (مبدع عرضي) إذا اكتفى بإلقاء أو إرسال النموذج الإبداعي كما هو ، أي بصورته الأصلية . وسواد الرواة الأعظم بزعم (محمد الجوهري) [4]يلزمون أنفسهم بالرواية الأصلية أو المشاع من الروايات بين أفراد الشعب، أما إذا تصرف في توصيله تحويرا وزيادة ونقصانا ، وأمكنه هذا التصرف من التكيف الواعي مع مختلف عناصر التغيير. فهو إذاك

---

(1) – آلان دندس ،(الأدب الشعبي)، مجلة الكاتب ، 197/ 21.

(2) – يوري سوكولوف ، الفلكلور ، قضاياه وتاريخه ، ص 138 .

(3) – ياسين الأيوبي،(مقومات الإبداع الفني الشعري ومواصفاته)،مجلة آفاق الثقافة والتراث،ع 08، ص 34 .

(4) – ينظر: محمد الجوهري ، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري ، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ط01 / 2006 م ، ص 162.

يستحق لقب(المبدع) . إذ «الراوي ليس هو من يبدع أجمل الحكايات، ولكنه من يتقن طريقة توصيلها إلى المستمعين»[1]. وإن كان هناك من دارسي التراث الشعبي [2] من لا يحصر القدرة الإبداعية على الرواية الحركية دون الرواية الثابتة ، التي تستمد عنصرها الإبداعي من طريقة عرض الراوي أو حسن أدائه وتمثيله للمضمون المؤدى ، أو القدرة على تقمص أدوار الشخوص القصصية، عن طريق الاستعانة بملامح الوجه وحركة الجسم والتحكم في الأداء الصوتي .

بينما تشد (نبيلة إبراهيم) العصا من وسطها [3] فتشترط لعملية توصيل الإبداعات الشعبية أو انتقال الرواية : (ثبات المضمون مع دينامية الشكل) . واقترحت لحركية شكل الإبداع الشعبي وتغيره ما أسمته ب (الصيغة /formula) أو (اكليشي) أو (العبارة التي تتردد ترديدا آليا). والصيغة بمفهوم الباحثة : (وصف من الألفاظ يستخدم بانتظام وبطريقة موزونة غالبا. ذات مؤدى أساسي في بناء الشكل الأدبي) . وقد لاحظتُ هذا غير مرة في خطابات الرواة المحليين لبيئة الدراسة ، منها مثلا صيغة (ابلاد يعمرها وابلاد يخْليها) ، في تعبيرهم عما يلاقيه بطل الحكي من صعاب ومشقات خلال رحلة المكان، يصارع قوى الشر المضادة لوجوده ككائن يصر على الحياة ، سواء كان الاعتراض مادي (شخوص بشرية أو غرائبية أو كائنات غيبية أنطولوجية) أو معنوية ممثلة بمعوقات حياتية (الفقر . الظلم ...) .

وقد حددت مهمة الراوي في علاقته بإبداع الشعب خصوصا نمطه السردي بمدى ما يحدثه من تغييرات في جسم النص المروى . وهي نوعان باعتبار حجم التغيير :

أولا تغيير بسيط : يطال عناصر ثانوية في الحكي الشعبي، كاستبداله لمسميات المكان والشخوص ، أو تحوير الزمان أو حتى تعداد الاستعمالات اللغوية . «فالراوي حين يحكي هو من يمتلك اللغة»[4] بما يبدعه من صيغ جديدة وتعبيرات مبتكرة .

---

[1] -غراء حسين مهنا ،أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ، ط1997 م، ص 21 .

[2] - ينظر : عبد الحميد بورايو ، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري ، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية ، الأداء ، الشكل ، الدلالة ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ،الجزائر، ط 1998 م ، ص 08.

[3] - ينظر : نبيلة سالم إبراهيم ، (منشد الشعب) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 13 / 27 .

[4] - محمد حجو ، الانسان وانسجام الكون ، ص 94.

ثانيا تغيير عميق : كدمجه أجزاء من حكايات في أجزاء أخرى من حكاية أخرى ،أو التصرف في ترتيب أحداثها وتوزيع أدوار الشخوص وحبكتها. وربما مساهمته في نهاية لها مختلفة . وقد لا يتوقف الأمر عن هذا الحد «وإنما هو يجدد في الحكاية إضافة وحذفا وتعديلا في كل مرة يرويها فيها، فهو لا يجمد على قالب واحد، أو صيغ معينة (...) ، وإنما يعمل معوله فيها باستمرار [فالتصرف لا يمس] النص أو بعض الكلمات فحسب وإنما في المادة واختيار (الموتيفات) وربطها ببعضها وطريقة السرد وهكذا . فهو دائم العمل والابتكار» [1]. وبقدر نجاح الراوي في استيعابه الممنطق لعوامل الإبدال والإحلال، واستغلاله الموفق لمكنوز خبرته المتراكمة ، يجيء تقبل المتلقي لخطابه المُروى ، واستمتاعه به. ويضاعف من هذا الاستمتاع أداؤه الحركي والنفسي ممثلا بحركة اليدين وتعبيرات الوجه وتموجات حالته النفسانية أثناء عملية الأداء، ولطبيعة المتلقيهي الأخرى دور في درجة التأثر. وكذلك موقفه من «شخصية الراوي وبيئته، وإطاره الثقافي العام وجنسه (ذكر. أنثى)، وجوانب تحيزه الثقافي » [2] . ولذلك استملح البعض : ترحال النصوص الحكائية من الشفاهية إلى الكتابية ، ومن الرواية إلى التدوين بطريقة التعميم دون تفصيل . وقصر التدوين على مفاصله الرئيسية ، حتى تكون « فرصة لمن لا يعرف هذا النوع من الأدب المحكي لأن يقرأه ويحكيه بدوره ، لتستمر سلسلة الإبداع»[3] . ولأن راوي الإبداعات الشعبية مبدع بحكم العرف الشعبي ومعتقد جمهور الدارسين، فقد تعرض للانتقاد مدحا وقدحا ، ووُقف منه مواقف تأرجحت بين مستحسن لدوره الخلاق في الإبداع الشعبي ، وبين مستقبح لفعله المناط بغاية الكسب المستكره ، وتزوير مكاسب الشعب وتراثه الأثيل . نذكر تمثيلا لا حصرا للاتجاه الأول (فلاديمير بروب) [4] الذي يرى أن الراوي حر فيما يرويه يوظف ذكاءه الخلاق في الجوانب الآتية :

---

(1) – محمد الجوهري ، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري ، ص 161 .

(2) – آلن دندس ،(الأدب الشعبي) ، مجلة الكاتب ، 197 / 18 .

(3) – محمد حجو ، الإنسان وانسجام الكون، ص 21 .

(4) – ينظر : بواريو عبد الحميد ، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 08.

1) اختيار الوظائف التي يطرحها .

2) اختيار النوع الذي تتم به الوظيفة (إبداع صيغ وخرافات جديدة) .

3) له كامل الحرية في اختيار مصطلحاته وأوصاف شخصياته. ويقصر حريته على الحكاية الشعبية دون غيرها.

4) هو حر في اختيار الوسائل التي تتيحها له اللغة.

وبالمثل ثمن (عبد الحميد بورايو)[1] وآخرون تصرف الراوي في النصوص الشعبية المشافهة ، وحسبه من قبيل البراعة . وعلى النقيض من ذلك فالرواة أو بعضهم تحدوه غايات تكسبية ، مما يحصر أداءهم في دائرة الغرائبي والطقوسي والغرائزي قصد تأجيج نهم المتلقي. فهم بذلك يتصيدون الأمور المدهشة الغريبة غير العادية ويلحون في طلبها ، ثم يطلقون العنان لخيالاتهم ، ويبدعون الخزعبلات والخوارق التي لا علاقة لها بالنص الأصلي ، ولا بتراثهم الشعبي المحلي[2] . وتغييراتهم لأجل هاته الغاية (التكسب) هي مراعاة لمقتضى حالة المتلقي النفسية والاجتماعية (المبتهج. الغضبان. المهموم. المظلوم. الفقير. الموسر. الصغير. الكبير. الأنثى. الذكر...) . ويرجع (عبد الحميد بورايو)[3] هذا التغيير لدى بعض الرواة لأسباب انتقائية . ففي بعض الأسواق الجزائرية كان الرواة يباشرون عملهم (حكي المرويات الشعبية) بترخيص حكومي وتحت رقابة السلطة ، فيكون من ثم تحويرهم الفني المزعوم خوفا من السلطة ليس إلا . أما (المداح أو المداحون) وهم رواة (الغزوة) أو المغازي والسير الشعبية في الأسواق الشعبية والتجمهرات ، فلا يستنكفون من تسمية عملهم شغلا أو معاشا، بل يشترطون على متلقيهم مقابلا ماديا لأدائهم الحكائي . وقد يكون لضعف الذاكرة وقلة الاستيعاب وكبر السن وانقطاع الراوي مدة طويلة عن الرواية ، أثر فيما ينال بعض إبداعات الشعب من تحويرات وتغييرات لا تمت بصلة البتة لإرادة المبدع الشعبي ، لأن «الإبداع الشعبي ليس إبداعا غير إرادي ، بل هو

---

(1) – ينظر: فلادمير بروب ، مورفولوجية الحكاية الخرافية ، تر: أبو بكر أحمد باقدار وزميله، النادي الأدبي الثقافي بجدة ،المملكة العربية السعودية ، (د ، ت) ، ص 140 .

(2) – ينظر : محمود مفلح البكر ، البحث الميداني في التراث الشعبي ، ص 64 .

(3) – ينظر : بورايو عبد الحميد ، البطل الملحمي والبطلة الضحية ، ص 09 .

فعل إنساني بما يحمل الفعل من فكر مسبق وتحقيق إرادي ينقل ما هو تصوري إلى ما هو حقيقي ، وما هو خيالي إلى ما هو واقعي، ويحدد الإنسان ذلك بشكل فني وجمالي، وبمختلف وسائل التعبير الفنية »[1] .

وفي إطلالة غريبة وغير مسبوقة ، تقترح (نبيلة إبراهيم)[2] منجزين هامين بشأن الراوي الشعبي هما :

أولا– ينحصر دور الراوي عادة في الوظيفة السردية . ففعل الحكي بأنماطه المختلفة هو ما يضطلع به الراوي الشعبي ، لكن الباحثة أثقلت كاهله بهم آخر من هموم الشعب هو الإنشاد (الوظيفة الغنائية) وإن لم تحدد أشكال الغناء . إذ أغلب الظن – وبعض الظن إثم – كانت تقصد أداء الراوي للإنشاد الديني كالمدائح الدينية النبوية (رمضان والمولد النبوي الشريف) ، وكذا أغاني المواسم والمناسبات الدينية (الهجرة . عاشوراء...) إضافة إلى أغاني الأفراح وترانيم الأتراح وأغاني ترقيص الأطفال وهدهدتهم وتنويمهم ، وذات الصلة بالمشاركة في ألعابهم وهلم تعديدا . وقد أشارت إلى ذلك بقولها بعد أن طالبت من الجماعة الشعبية احترام فنية الراوي ومنزلته الإبداعية أن « تطلب منه على الدوام أن يقص عليها أو يُغني لها ما من شأنه أن يربطها بحياتها الشعبية الأصيلة»[3].

ثانيا– بما أن الراوي الشعبي يقوم بحمل التراث الأدبي الشعبي عبر الأجيال ، ويسهم بفعالية في دوامه واستمراره ، وجب على (الباحث) إضافة إلى اهتمامه بالإبداع الشعبي، أن يصوب اهتمامه نحو (الراوي الشعبي) ، باعتباره حلقة وصل عالية القيمة الفنية بين إبداع الشعب والدراسات الشعبية بجوانبها المتنوعة (الثقافية. العلمية. الأكاديمية) ، وموقف الباحثة ليس منجزا شخصيا استباقيا . بل إن « الدراسات الشعبية الحديثة[هي الأخرى] تحث الباحث كذلك على الاهتمام بالراوي» [4] ، بدل النظرة التقليدية إليه المختزلة في جمع المادة الشعبية

---

(1)– صفوت كمال ، (المأثورات الشعبية والإبداع الفني) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 47 / 08 .

(2)– ينظر : نبيلة إبراهيم ، (منشد الشعب) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر ، 13 / 26 ، 27 .

(3)– ينظر : نبيلة إبراهيم ، (منشد الشعب) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر ، 13 / 26 .

(4)– المرجع نفسه ، 13 / 26 .

من مكتنز الذواكر الشعبية فحسب . وغايتها في ذلك إيصال الراوي إلى مرحلة النضج الإبداعي، ليؤدي وظيفته بشكل ساحر وجذاب ، ما من شأنه التسبب في ظهور جيل جديد من الرواة يتأثرون به ، ويحملون التراث من بعده . وباختصار فالمنشود من عناية الباحث بالراوي الشعبي هو التالي :

- عدد غفير من الرواة (كثرتهم) .
- اتصافهم بالأصالة والفنية والمهنية العالية .
- الاستمرارية في تواتر التراث الشعبي خالف عن سالفه.

ومن السذاجة أيضا أن نستصغر وعي الراوي فنربطه بالمتلقين الصغار دون الكبار ونحصر وظيفته الإبداعية في الجانب التربوي دون الجوانب الأخرى (الاجتماعية. السياسية. القومية. الوطنية) . بل الحياة بما رحبت هي هم الراوي مبدعا كان أو ناقلا أو مؤديا أو أداة من أدوات شحن وتفريغ للثقافة الشعبية [1] . وأيا كان الموقف منه يبقى الراوي تجسيدا حيا للمبدع المكرر المجسد بدوره لروح جماعية الإبداع وشعبيته . لأن « تدوين حكاية ما هو تدوين لرواية ما. لنموذج ما لهذه الحكاية ، أي تقييد لحظة إبداع هاربة من بين ملايين لحظات الإبداع »[2]. صكّها الرواة خدمة للشعب وثقافته وتراثه . أو ليس الرواة دجاجات تبيض ذهبا

المبحث الثالث المرأة والطفل : الإلقاء / التلقي .

الإبداع الشعبي في مجمله خطابات شفاهية ، أو نتاج مشافه طرفان هما منتج ومستهلك (ملقي ومتلقي) يتصفان بالشعبية . وبحسب آراء السواد الأعظم من دارسيه ، يسهم كلا الطرفين في عملية الإنتاج المبدع ، ولا يختص بها طرف دون آخر كما الحال في أدب الذوات/ الخواص ، حيث لا اتصال (مباشر) بين طرفيه (المؤلف / القارئ) . لأن متلقيه لا

---

[1] - من المؤلفات ما توحي دلالة العنوان فيها بهذا المفهوم، وبرغم دلالة متنها ببراعة الراوي في أدب الطفل المحكي، إلا أنها تقصيه من مجالات إبداعية أخرى أهم، من ذلك : عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة ، دراسة في أدب الأطفال، منشورات اتحاد كتاب العرب ، (د،ت) ، ص 129-190 .

[2] - محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، ص21 .

يمارس أي تأثير على ملقيه ، فتنعدم حينها (ردّة الفعل المباشرة) طالما أن عملية إرسال الإبداع هي مكتملة ومنتهية قبل وصولها إلى جمهور قرائه . وفي هذا السياق لا تستبعد (نبيلة إبراهيم)[1] اعتراف النقد الكلاسيكي العربي بهكذا تعالق إبداعي بين المبدع ومتلقيه ، فالتصنيف الطبقي للشعراء(طبقات الشعراء) وغيره منهج نقدي حاول الكشف عن سر هذه العلاقة .

ومن جملة التأثيرات التي تشرك المتلقي مع ملقيه في دائرة الإبداع الشعبي – ولو بشكل بسيط– استحسانه أو استهجانه للعمل الإبداعي ، وإبداء الإعجاب اتجاهه أو التململ منه أو تقبيح أشياء و تمليح أخرى . الأمر الذي يُلزم المبدع بإعادة صور إبداعه أو تصويبها وفقا لرغبة متلقيه التذوقية أو الاجتماعية أو العقدية حتى . لأن « المبدع الشعبي لا يحكي كل قصة سمعها أو أية قصة يسمعها ، وإنما هو حريص في كل مرة على أن يضيف إليها ، ويحذف منها ، ويؤكد على بعض الأحداث دون الأخرى» [2]. وإذا كان الإبداع الخاص لا يُلزم مبدعه بمواجهة قرائه ، فإن المبدع الشعبي يتحتم عليه أن يواجه متلقيه مباشرة [3] ، فيرضخ لسؤله ويذعن لنقده ، سيرا على قاعدة وتقعيد العلامة الشيخ عبد الله العلا يلي : « من ينقد عليّ كمن يؤلف معي»[4].

وانطلاقا من هذا المنظور الشعبي، هل يجوز لنا اعتبار المرأة والطفل مبدعين غير مباشرين، طالما أنهما في الموضوعات العرفية الشعبية جزء لا يتجزأ من منظومة الاستهلاك لإبداعات الشعب ، ومتلقيين فاعلين للفعل الإبداعي الشعبي ؟ . وهل يجيز لنا هذا التلقي المؤثر في صورة وشكل المنتجات الإبداعية الشعبية أن نعتبرهما مبدعين لها ؟ .

فالمبدع الشعبي كفاعل تحدث بواسطته عملية الإبداع الشعبي . نجهل عنه كل شيء سوى إنسانيته ، وارتباطه بجماعته وتفانيه وإخلاصه لتراث آبائه وأجداده ، دون الإشارة إلى هويته الجنسانية (ذكر/ أنثى) ، و لا إلى مرحلته العمرية (طفل/ شاب/ كهل/ شيخ) . فهل

---

[1] – ينظر : نبيلة إبراهيم ، درة الغواص في التعبير الشعبي، ص11 .

[2] – محمد الجوهري، علم الفولكلور، 160/01.

[3] – ينظر : آلن دندس، (الأدب الشعبي)، مجلة الكاتب، 19/197.

[4]– صادق جلال العظم، ما بعد ذهنية التحريم،دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط2004/02م،ص06

بالإمكان أن يكون المبدع الشعبي (أنثى) فنسمي نتاجه (الإبداع الشعبي النسوي) ، أو (المبتدعات الشعبية النسوية). أو يكون طفلا فيصنف في عداد إبداعات (أدب الطفل الشعبي) أو (المبتدعات الشعبية الطفولية) ؟!

أولا الإبداع الشعبي النسوي:

بدأ الاهتمام بحضور النسوية في إبداعات الشعب برأي (عبد الحميد الحواس) [1] بدءا من النصف الثاني من القرن العشرين . ولأن الأنثى في العرف العربي مرموز أشاري صعب، فقد انقسم الموقف منها إلى ثلاثة مواقف : إيجابي ممجد لها ، وسلبي ذاكرا إياها بالقبح ، وبين وبين . وهناك كم هائل من الأبحاث التي تناولت علاقة المرأة بالإبداع الشعبي [2]. ولكن كمضمون أو مادة شعبية لا كمبدع . من مثل الشخوص النسائية في أشكال التعبير السردية (الحكاية الشعبية. الخرافة. الأسطورة. السيرة..) . أو كموضوع اجتماعي حياتي في الأشكال المعرفية (المثل. اللغز...) . أو كمؤدية لأغاني الشعب وعديده ذات المنحى الفرحي والتّرحي المناسباتي .

فأما ثقافة الشعب المادية فنصيب الإبداع النسوي فيها لا يشق له غبار، فهي تُسهم كمبدع فيه إسهاما فعالا في (التقاليد والعادات . الفنون الشعبية. المعارف الشعبية. المعتقدات الشعبية). بل يغزو إسهامها كل مجالات المعرفة الشعبية «لأن دورها الإبداعي لا يقتصر على إنتاج الأنواع والمكونات المتخصصة وأدائها ، وإنما يمتد إلى نشاطها الفعال في ممارسة الثقافة

---

(1) – ينظر: عبد الحميد حواس، (الإبداع النسوي في الثقافة الشعبية)، مجلة الثقافة الشعبية ، 11 / 22– 25 .

(2) – ينظر : في علاقة النسوية بالإبداع الشعبي:

حسين نشوان، المرأة في المثل الشعبي، في الأردن وفلسطين، دراسة سوسيولوجية لواقع المرأة ومكانتها، أزمنة النشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2000/01م، ص 15– 98 .

منير كيال ، المرأة في المثل الشعبي الشامي، في الأدب الشعبي، مطبعة طربين، دمشق، ط2002/01م، ص 15– 72.

طه الهباهبه، الحكاية الشعبية في محافظة معان، دار الينابيع للنشروالتوزيع،عمان،ط1992/01م،ص106، وما بعدها.

الشعبية في الحياة العامة لمجتمعها ومشاركتها في إنتاج وإعادة إنتاج مكونات الثقافة الشعبية»[1]

وبالمثل لها فاعليتها في نتاجات الشعب القولية ذات الطابع الشفاهي، إذ « للمرأة إسهام [أيضا] ، الأمر الذي يجعله خاصا بالثقافة الشعبية ، وميزة تفرد تمايز أشكال الإبداع الشعبية وأجناسه إلى أنواع نسوية وأخرى رجالية»[2]. ولتبسيط هذا الإسهام الآتي :

1 في كثير من بيئات الحكي الشعبي العربية وغيرها تتزعم المرأة برداءة (الجدّة) قائمة رواة الحكي الشعبي . علما أن المؤدي للأعمال الشعبية الشفاهية هو بمقام المبدع والمؤلف[3] لأن « إبداع الحكاية هو روايتها وليس خلقها الذي يغوص في سراديب الزمن(...) وراوي الخرافات مبدع لها بأسلوبه الذي يُمايزه عن رواة سابقين أو لاحقين...»[4].

2 يتضح من مضامين بعض أشكال التعبير الشعبي وغايات خطاباتها ذات التوجه الأنثوي، أنها– لا محالة – إبداع نسوي . فتقبيح صورة (الستوت) كاشفة أسرار البيوت . أو إضفاء صفات لا إنسانية على (زوجة الأب) وكلاهما تخشى المرأة وتتورع منه، وتُعده قاسمة ظهر الأسرة ، وكدر من أكدار العيش والحياة ، يهدد استقرارها الفردي و الأسري . لدليل جليّ على نسوية هذا الإبداع وتحكم الأنثى في مفاصله الرئيسة . وثقافة المثل هي الأخرى حبلى بالمواقف النسوية المتنوعة، في موقعها من الكون ومن الطبيعة ومن مجتمعها الكبير بناسه ، والصغير بأفراد أسرتها نزولا وصعودا.

3 وبشكل ظاهر للعيان تسهم المرأة بشكل مباشر في نظم الشعر الشعبي ، سوى « أن فحوى الخطاب المهيمن ومادته وتمثيلاته تتبنى مُثل الجماعة الذكورية وتعيد

---

[1] – عبد الحميد حواس، (الإبداع النسوي في الثقافة الشعبية)، مجلة الثقافة الشعبية، 27/11.

[2] – المرجع نفسه ، 27/11.

[3] – ينظر : يوري سوكولوف ، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، ص134.

[4] – محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، ص21.

إنتاجها ، وتعرض صورا وتمثيلات تشيع فيها قيما ومواضعات ذكورية على أنها بديهيات وحقائق مُنتهى منها ، وتبسط هذه القيم والمواصفات على أنها تكوّن الحس العام المشترك»[1] ، الذي تغلب عليه شاعرية الرجل لا المرأة .

4 للإبداع النسوي يد طولى في ترسيم خارطة الأغنية الشعبية بشقيها (الملموس وغير الملموس) . وذلك بحكم طبيعته الميالة للتطريب كمتنفس جوّاني واجتماعي من ضغوطات المحمولات الثقافية العرفية والعقدية . فلا شك في أنها المبدع الرئيسي لأغاني الأفراح (الزواج و الختان والحنة والسبوع...) . وبعض أغاني المواسم والمناسبات (العمل . الدينية . الاجتماعية) من مثل (غسل الصوف. فتل الكسكس. خض اللبن ...) .

وعلى العموم لا يسري هذا الفعل على كلهن ، بل على « النسوة المتخصصات في أداء أنواع من المأثور الشعبي [اللاتي] يمثلن نقلة ما بين المرأة حاملة المأثور الشعبي، التي تحفظه وتنقله وتتداوله، والمرأة المبدعة في المأثور الشعبي ، التي تسهم في بث وتجويد أداء المكونات ذات السمات الخلاقة و المتميزة » [2] ، شديدة الصلة بواقعها الخاص المتفرد والعام بأذرعه المتعددة .

ثانيا أدب الطفل الشعبي:

لا يعني أدب الطفل أن الطفل هو مبدعه ، بل متلق لإبداع غيره . موضوعه أساسا قضاياه واهتماماته وكل ماله صلة بحياة الطفولة . ولكن ما يعنيه البحث هو العكس ، فهل بالإمكان أن يرخي الإبداع الشعبي لجامه لطفل تنقصه الفنية أو التجربة والخبرة والرؤية الفاحصة العميقة ، وغيرها من شروط يفرضها الإبداع على المبدع ؟!

---

[1] – عبد الحميد حواس ، (الإبداع النسوي في الثقافة الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 29/11 .

[2] –المرجع نفسه ، 27/11.

أما الحديث عن الطفل كمتلق مركزي لإبداعات الشعب فلا أحد ينكره ، لأن « اهتمام البيئة الشعبية بالطفل سابق الاهتمام الرسمي الذي يلوح به في وسائل الإعلام كافة . ومن الضروري الإشارة إلى دور المؤسسة الشعبية في رعاية الطفولة» [1]. ولم يعدم هذه الرعاية عالم النفس الأمريكي(برونو بتلهايم / B bettelheim)[2] حين اعتبر أن الإبداع الشعبي هو الأنسب للعالم الطفولي، يلهب خياله ، ويساعده على تنمية ذكائه ، ويعبر بصدق عن حقيقة مشاعره ، ويتفق مع ميوله وتطلعاته ، كما يمنحه حلولا لمشاكله . لأنه أقرب إلى حياة الواقع بما فيها من خير وشر، وموت وحياة ، وألم وسعادة .

أما موقعه في إبداع الشعب كمبدع ، فمثار جدال وشك وإنكار أحيانا « على الرغم من أن مضمون أغاني اللعب التي يؤديها الطفل ، يوحي بأن القائل الفعلي هو الطفل وليست الجماعة . فإنها تنطوي على خيال خصب قادر على الربط بين الأشياء» [3] ربطا يضعه في دائرة إبداع وابتكار الكبار لا الصغار..

عندما يشتد الرعد ويبرق البرق وتسود السماء غيما، يتجمع الأطفال إناثا وذكرانا مرددين :

صُبّي صُبّي يا لمْطرْ *** غدوَا نْجيبلك حبّه اتْمر [4].

هذا التعبير شعبي لا محالة ، لاتصاف ظاهره – شكله– بميزات الإبداع الشعبي، من بساطة وعفوية في المعنى ، وارتياد للآواقع خدمة للواقع عينه . أما مُضمره فظاهرة طفولية ، لها صلة بالاستمطار في الفولكلور الطقسي لمنطقة البحث . ولا أعتقد أن كان من كان أو

---

[1] – نايف النوايسة، الطفل في الحياة الشعبية الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1997م، ص207.

[2] – ينظر:كل من :

برونو بتلهايم ، التحليل النفسي للحكايات الشعبية ، تر: طلال حرب ، دارالمروج للطباعة و النشرو التوزيع، بيروت، 1985م ، ص 69،70 .

غراء مهنا ، (صورة الطفل في الحكاية الشعبية ، الشفوية أو المكتوبة)، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 58 و59 / 36.

[3] – إبراهيم أحمد ملحم، الأغنية الشعبية في شمال فلسطين، قبل عام 1948م، توثيق ودراسة، دار الكتا لي للنشر، الأردن، ط2000/01 م، ص 32.

[4] الرواية الشفلهية .

سيكون سيساوره الشك في أن هذا الكلام لغير الصغار، لما يحمله معناه من فكر طفولي واضح ، وإن كان ولابد ، فلا يتعدى فعل الإدراك ذلك التآلف الصوتي بين (مطر و تمر) وإن كانت قيمة النص في وظيفته ونفعيته لا جماليته . فليس (التصريع) هو من أمد هذا النص قيمته الفنية والأدبية ، بل الفعل (صبّ) الذي يوحي تكراره من وثوق لإدراك المبدع من أن المطر سينزل لا محالة ، وبالذات لحظة أو بعد لحظة صدور الخطاب الطفولي بقليل. وفي الغد القريب أيضا سيكون الجزاء (حبة تمر) ، وهو جزاء رمزي بمقام اليفاعة والبراءة التي تدرك أن استجابة الغيث ، لا مقابل لها سوى براءتهم وطهارتهم في مقابل ذنوب وخطايا الكبار.

ومع ذلك هنالك من يغمطه قيمته ، فيعتبر إبداع الطفل إبداعا نسويا لا غير، أو أدبا بوجهين ظاهره إبداع طفل وباطنه إبداع نسوي . وإذا كان ثمة « حديث عن الحياة الشعبية والطفل فهو حديث عن الأم و الطفل معا. أو هو (...). حديث عن الطفل خلال الأم»[1]. والسبب أن أقرب أشكال التعبير الشعبي إلى الطفل شكل الأغنية الشعبية ، لمواكبتها مسارات نموه بدءا بالحمل فالولادة فالهدهدة (أغاني تنويم الأطفال) فالترقيص في المهد فالطهور (الختان) وأخيرا أغاني اللعب . وقد وردت معظم هذه الأغنيات بصوت (الماما) لكونها المسئول المباشر عن رعايته . ولذلك استوعبت هذه الأغاني شكاوى الأم[2] ليس إلاّ.

ولم يعدم الطفل أيضا في مقابل الفائت اعترافا ضمنيا بإبداعاته . ففي حديثه عن صلة الطفل بالحكي الشعبي قسم (صفوت كمال)[3] هذا التشارك إلى أقسام ثلاثة :

-إبداع الأطفال للأطفال.

-إبداع الكبار للأطفال.

-إبداع الكبار للكبار، مع مشاركة الأطفال.

---

(1) - نايف النوايسة، الطفل في الحياة الشعبية الأردنية، ص 15 ، 16.

(2) - ينظر : إبراهيم أحمد ملحم ، الأغنية الشعبية في شمال فلسطين، ص31.

(3) - ينظر: صفوت كمال،(الحكايات الشعبية في مجال أدب الأطفال)،مجلة الفنون الشعبية / مصر، 25 / 78.

ولا أدل على قسمة الأول (أطفال / أطفال) من تلك الإضافات التي نلحضها في المرويات السردية الشعبية و التي تعكس ثقافته الساذجة ، وربما كانت سببا في ما ينتاب بعض الحكي ببساطة وسطحية و لاوعي طفولي . والموقف نفسه وقفه (عبد الحميد يونس) [1] حين قسم أدب الأطفال الشعبي قسمين:

01 أدب يبدعه الكبار لكي يتذوقه الصغار ويفيدوا منه .

02 أدب ينشئه الصغار أنفسهم بعد أن يتخففوا إلى حد ما من الاعتماد الكامل على التلقي والمحاكاة .

ويستغرب (منير كيال) ممن ينكر على الطفل إبداعه الشعبي، بقوله : «وميزت فيما يبدعه الأطفال أنفسهم في طفولتهم المبكرة والمرحلة التي تليها ، فتعرضت لدلالات هذه الإبداعات وما كان مشتركا بين الصبيان والبنات ، وما كان خالصا بكل جنس منهما» [2] ، فلم يكتف ب (إبداع الطفل الشعبي) ، بل تعداه إلى مفهوم أعمق هو (جنسانية الإبداع الطفولي الشعبي) .

و أعتقد فيما خبرته من دارسين كثر أن الطفل – لا محالة– شريك مهم في فعل الإبداعات الشعبية ، فإضافة إلى ألعابه و أغانيه لقربها من كيانه النفساني والترفيهي والتربوي وعالمه الحالم والمتفائل ، لا تعدم بصمته في عديد أنماط الحكي. فكسائر الإبداعات الشفاهية تكون العلاقة بين (الراوي/ المؤدي/ الجدة) و (المروى له / المستمع إليه / الطفل) مباشرة. علما أن كل مؤد يعلم عدم ملكيته لنص الحكاية ، فلا يجوز له – من ثم– فرض روايته/ نصه ، وفي الآن من حق المستمع/ المتلقي الذي سيتحول إلى مؤد/ راو التصرف في ما سيرويه لغيره ، وله كامل الحرية في تغييره كما يحلو له ، لأن النص الشعبي حركة مستمرة مع حركة الحياة[3].

---

[1] – ينظر : عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، مطبعة المساحة بالقاهرة ، مصر، ط 2007م، ص121.

[2] – منير كيال ، المرأة في المثل الشعبي الشامي ، ص12.

[3] – ينظر : نبيلة إبراهيم،(خصوصيات الإبداع الشعبي)، مجلة فصول، م10، ع 3و4 ، ص 72.

ويعرف عن الطفل أيضا خلال عملية الحكي إمطار حاكية بوابل من الاستفهامات يحتاج معها إلى « شرح وتفسير وتعليق ، لأنه لا يدرك المقصود إلا من خلال تدخل الراوي في كثير من الأحيان»[1]. وضع سردي يساهم في تشكيل الحكاية و إعادة تشكيلها، إن لم يكن للطفل منه نصيب المبدع فله على الأقل حق الشراكة ، طالما أن حضور المُروى له في الفعل الحكائي فاعل و مهم « إذ بدون حضوره لا يمكن الحديث عن العجائبي أو التسليم به . لأن بانتفائه تنتفي الحيرة ويزول العجب» [2] ، وبانتفاء الحيرة وزوال العجب يختفي جزء هام من إبداع الشعب ، أحد أضلعه الرئيسة أدب الأطفال الشعبي.

في إبداعات الشعب تذوب كل الفروق ، فتتوحد فيها الفطرة مع الخبرة ، والأنوثة مع الذكورة ، لأن لحظة الإبداع فيها بفهم (صفوت كمال) [3] هي لحظة التلقي . ولعل من ميزات هذا الإبداع أن يكون ملقيه هو – في نفس الوقت– متلقيه ، وهذا المتلقي هو الجماعة التي يحيا بها بين أفرادها ، وهذه الجماعة هي التي منحت هذا الإبداع صفة الشعبية ، فأصبح لا حدود بين المنتج و المستقبل .

المبحث الرابع الإبداع الشعبي : الهامشي/ المركزي .

يحمل المبدع الشعبي إضافة إلى ثقل إبداعه المثقل باهتمامات شعبه، ثقلا آخر نفسيا هو عدم الاعتراف به على أصعدة السياسة والدين والمجتمع . فأدبه نقيض أدب السلطة أو الإبداعات الرسمية . ينحاز في صراع الحاكم مع المحكوم إلى طبقته الشعبية ظالمة أو مظلومة ، ولذلك يناله منها التحقير والازدراء والتهميش رغم مواكبة إبداعاته لكثير من المواسم والمناسبات الوطنية ، وتخليده لذكرى أبطاله وشهدائه واستقلاله.

---

[1] – موفق رياض مقدادي ، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص80،

[2] – سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص244.

[3] –ينظر: صفوت كمال،(المأثورات الشعبية " الفولكلور" والإبداع الفني الجمالي)، مجلة عالم الفكر، م24، 1و2 / 264.

ويتسبب الفهم العقيم أيضا في عداء مستميت لمبدع الشعب ، لعلاقة فنية له بالأسطورة. ففي مبتدأ مؤلفه (إحياء التراث الجاهلي والوثني تحت اسم التراث الشعبي) دعا (أنور الجندي) إلى مقاطعة إبداع الشعب ، واسما مبدعه بأشنع الصفات وأبشع الهنات ، قائلا : «تعد الدعوة إلى إحياء التراث الشعبي (الفولكلور) من أخطر دعوات التغريب والشعوبية والغزو الثقافي في العصر الحديث ، فقد جندت لها قوى الاستعمار والصهيونية أفلاما كثيرة ، واعتمدت لها مبالغ ضخمة ، وعقدت لها مؤتمرات ومجامع ، وصدرت عنها كتب ومؤلفات ونشرات (...) . لقد استمدت الدعوة إلى إحياء التراث الشعبي وجودها من بعض أهداف خطيرة ترمي إلى تغليب العاميّة و الأزجال و الأساطير والقصص الشعبي والأغاني الساذجة و الأمثال العامية ، على الأدب البليغ والفن الرفيع والفكرة الإنسانية...» [1].

أما اجتماعيا أو ثقافيا ، فيصدق عليه من ثقافة الشعب المثلية قولهم: (ياكل في الغلّة ويسب في الملّة). إذ أغلب برامج التعليم من مبتدئها إلى أعلى أعاليها تنهل من المادة الشعبية ذات الانتشار الرهيب في مدونات التراث العربي وتصانيفه ومعاجمه وموسوعاته . «وحضارتنا العربية الأصيلة تتفرد بميزة هي ثراؤها في المدونات، ثراء يفوق أي حضارة إنسانية أخرى. ولذلك يمكن أن نقول دون مبالغة، أن المدونات كمصدر للمادة الفولكلورية العربية تمثل مصدرا ثريا ورئيسيا يفوق الوضع المعروف في أي حضارة أخرى» [2]. وفي السياق نفسه أشار(محمد رجب النجار)[3] إلى الثروة الفولكلورية المنتشرة على مساحة واسعة في ثقافتنا التراثية المدونة والمخطوطة ، عدّد من صنوفها : التراث اللغوي . الشعري . الموسوعي . القصصي . العلمي. الفروسي. الموسيقي وغيره .

---

[1] – أنور الجندي ، إحياء التراث الجاهلي والوثني ، تحت اسم الفولكلور: التراث الشعبي ، دار الأنصار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1980م، ص 5 ، 6.

[2] – محمد الجوهري ، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري ، ص 66 ، ويقصد الجوهري بالمدونة" مؤلفات تتضمن مادة شعبية متنوعة، بشكل عرضي غير مقصود، دون حمل عناوينها ما يشير إلى مصطلح فولكلور أو أدب شعبي أو تراث شعبي، أو ما حل محلهم في الدلالة".

[3] – ينظر: محمد رجب النجار،(مصادر دراسة المأثورات الشعبية في التراث العربي) ، مجلة عالم الفكر، م 21، ع02 ، ص168، ومابعدها.

فالتراث العربي غني بالموارد الفولكلورية تقرر (نبيلة إبراهيم) [1] التي تتوجس خيفة من أن يبقى الدارس العربي على ما هو عليه موليا اهتمامه صوب الأدب الذاتي، مع إهماله لهذه الكنوز المحتواة في كتب التراث العربي ، غافلا عما تحتويه من أسس ذات أهمية بالغة له في دراسة حياة الشعب العربي في جميع أعصره .

وإن كان ما توجست منه الباحثة وآخرون قد أُصّل له فعلا ولكن بجهد فردي باهت . إذ يعتبر عقد (السبعينات) من القرن العشرين فاتحته. حين بدأ الاهتمام الفعلي بتوثيق التراث الشعبي المنبث في المصادر والمدونات العربية، ففي العام (1972م) قام (أحمد كمال زكي) بدراسة رصدية للتراث الشعبي لدى الأصمعي، تلاها عام (1993م) دراسة أخرى مشابهة ل(محسن جمال الدين) حول كتاب (المستطرف للإ بشيهي) . ثم ما يماثلها في نفس العقد مع مقامات الهمذاني، و أبي حيان التوحيدي، وشعر المتنبي، وأغاني أبي الفرج الأصفهاني. وتوسعت عملية التوثيق خلال عقد(الثمانينات) مع مؤلف (حياة الحيوان الكبرى للدميري) و(عجائب المخلوقات للقزويني) . وأُعتبر عقد (التسعينات) في مسار هذا الانشغال برصد التراث الشعبي من المصادر العربية بداية المشاريع الجماعية . إضافة إلى مثلاتها التعددية حيث ذكر (محمد الجوهري) في مصنفه للمصادر التراثية المدونة ذات التضمين الفولكلوري ما يزيد عن عشرين (مدونة/ مؤلفة) ضمن أرشفة موضوعاتية بعشرة أنواع ، وعلى خطاه خطا (جلال أمين) ما اعتبره مجازفة شخصية بانتقائه حوالى مائة مؤلفة / مصدر تراثي من آلاف مؤلفه – باعتقاده– تحوي إبداعا شعبيا مغيّبا[2].

تغييب أو إقصاء أو تهميش لكامل إبداعات الشعب، بما في ذلك مفصلها الرئيسي (الإبداع السردي) . والسبب في تهميش المتخيل السردي من طرف الثقافة الرسمية التراثية وبالأخص منها سلطتها الدينية / الفقهية/ الوعظية ، هو شفافية الحد لديها بين الجد واللعب

---

[1] – ينظر : نبيلة إبراهيم ، (الفولكلور في التراث العربي) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر ، 21/17.

[2] -ينظر: مصطفى جاد، (مشروع توثيق التراث الشعبي، في المصادر العربية)، مجلة الثقافة الشعبية ، 39 / 13 ، 14.

(الخيال والكذب) ، فقد روى (الونشريسي)[1] : أن الفقيه/ النخبوي/ الأنتلجنسي (ابن قداح) سئل عمن يسمع للسيرة الحجازية (عنترة بن شداد)، هل تجوز إمامته ؟ فأجاب : لا تجوز إمامته ولا شهادته !!!. وهو ما يبرره الحكم النقدي الكلاسيكي الشهير (خير الشعر أكذبه) [2]. فالكذب الفني غير الكذب الأخلاقي ، والكذب مآله مجافاة الواقع . واللاّواقع خيال . والخيال صورة . والصورة بيان . والبيان بلاغة . والبلاغة أدب . وسائط متعددة تنحدر إلى حكم مفاده : (الكذب الفني جزء من فنية الأدب) .

وفي المقابل انبرى لهذه النزعة التهميشية وأنصار مقولة (النص الأنموذج) على حساب (اللاّنص) دارسون حداثيون مأمولهم إثبات مركزية إبداع الشعب ، منهم تمثيلا لا حصرا صياد لآلئ الجماعة الشعبية (محمد رجب النجار) بقوله : « إنني أحاول فقط أن أثبت شرعية البحث العلمي في الفولكلور من واقع تراثنا المدون الفكري والحضاري –على ضخامته وامتداده – في المكان والزمان العربيين ، كما أحاول أن أبرهن على شرعية المادة الفولكلورية الحية التي يمارسها الشعب العربي واعيا و لا واعيا..» [3] ، وهذه (الشرعية) التي يطمح إليها النجار و أمثاله هي نتاج تثاقف جدلية النخبوي والشعبي بمفهومها الحديث (المركزي والهامشي) أو التقليدي القديم (الخاصة والعامة) . ففي مقابل العامة تقع الخاصة : (الصفوة. النخبة. علية القوم. و الأنتلجنس) ، ويطلق على إبداعها مصطلح (أدب السلطة) مقابلا لمصطلح (أدب الشعب).

من دواعي تعالق هذا الإبداع بالسلطة أو السلطان ، انتخابها له وتدوين نتاجه ورضاها عنه ، بغاية ممارسة سلطتها الثقافية على المحكومين قصد توطيد أركان سلطتها السياسية. والتاريخ المديد لم يخف هكذا علاقة حميمة بين السياسة والثقافة ، أو استنجاد السياسة في

---

[1] –ينظر:عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، تعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني للنشر بجدة ، القاهرة، (د،ت)، ص271.

[2] –ينظر : الونشريسي، المعيار المعرب والجامع المغرب، عن فتاوى أهل إفريقية و الأندلس والمغرب، خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمد حجي، دار الغرب الإسلامي، ط01 /1981م، جزء01، ص70.

[3] –محمد رجب النجار، (مصادر دراسة المأثورات الشعبية في التراث العربي) ، مجلة عالم الفكر، م 21 ، 199/02.

المآزق والمزالق بحكمة الثقافة ، لذلك كان ديدنها على الدوام إعلاء ثقافة النخبة وإسفال ثقافة الشعب أو السِّفْلة.

أما مصطلح (العامة) فهم: أصحاب الإهانات. السوقة.الدهماء. السفل. التفه . و« همج، رعاع، أوباش، وأوناش ، ولفيف، وزعانف، وداصة، وسقاط ،وأنذال، وغوغاء. لأنهم من قلة الهمم وخساسة النفوس ولؤم الطباع ، على حال لا يجوز أن يكونوا في حومة المذكورين» [1] والكلام في الثقافة النخبوية قسمان : جزل للخاصة ، وسخيف ل« العوام الذين لم يتأدبوا ولم يسمعوا كلام الأدباء ولا خالطوا الفصحاء...»[2].

ووفق هذا المنظور الانحيازي لثقافة الخاصة خيط الحكم على ثقافة العامة . فهي (ثقافة الوهم والغرائب والعجائب والخزعبلات) ، فيكون حتما موقف الثقافة العربية التراثية الرسمية هو تجاهل تلقيات هذه الفئة ، حتى وإن فرت فريا وأبدعت إبداعا ، لأن أسس عملية الإبداع (الملقي و المتلقي) كما نظر لها كاتب ديوان السلطة (عبد الحميد الكاتب) هي ناتج لمقولة : «البلاغة هي ما رضيته الخاصة وفهمته العامة»[3]. ومختزل المقولة التالي :

1. الخاص لا يكون إلا ملقيا. والعام لا يكون إلا متلقيا.
2. الخاص الملقي أرفع شأنا من العام المتلقي.
3. تفرد الخاص بالموقف الإبداعي دون اعتبار منه لمحفزات الفعل الإبداعي الأخرى (المتلقي. البيئة. حتميات المكان والزمان. إلحاحات الذوق العام) .
4. المتلقي العام صنفان : قابل للتلقي وغير قابل للتلقي .

والخلاصة ما خلص إليها رائد دراسة ثقافة العوام (عبد الحميد يونس) من أنه « لم يعد هذا التراث مقصورا على ما بقي من الكتب المطبوعة والمخطوطة، ولم يعد مقصورا على الآثار

---

[1] – أبوحيان التوحيدي، الصداقة والصديق، مكتبة الآداب، القاهرة، (د،ت) ، ص 07 .

[2] – ابن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، جامعة بغداد ، بغداد ، ط 1967/01 م ، ص248 .

[3] –ابن حجة الحموي، ثمرات الأوراق، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دارالجيل، بيروت، ط1997/03م، 01/ 335.

المادية الشاخصة في النفوس والهياكل والجسور والبنى ، ولكنه يضم إلى هذا كله ما يصدر عن المواطن العربي العادي من فن شعبي يتوسل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة»[1].

ومع كل إمدادات الإبداع الشعبي للثقافة العربية التراثية والحداثية لا تعترف مدارسنا ومعاهدنا وجامعاتنا بنتاجات المبدع الشعبي وتقصيها بدوافع : أميته ومجافاته للغة الضاد ونشر الفرقة بين مفاصل الوطن الكبير، ومعاداته للثقافة المدينية، وضربه عرض الحائط ثورة التصنيع ، ومعارضته لثقافة المطبعة ومنجزاتها. حتى صارت الشعبية جهلا وتخلفا وانحطاطا وتراجعا والتباسات ماضوية وتوق غير سوي للماضي. والحقيقة خلاف هذه التصورات. بل ماأشار إليه (سعيد يقطين) [2] عند مقارنته بين الثقافتين (العالِمة) و(العوامية) من أنه تقاطب بين أدبين في ثقافتنا العربية هما آداب الخاصة والعامة.

ودفاعا عن المبدع الشعبي وإبداعه و « دفاعنا عن الأدب الشعبي هو من أجل إثارة الانتباه إليه ، ومد الجسور بينه وبين أهل الفضل الفكري و الأدبي» [3] لا غير . ميزاته الآتية إثباتا لمركزيته كإبداع فاعل ومؤثر في منظومة الإبداع الإنساني العام :

أولا – الجدية والالتزام : يلتزم المبدع الشعبي في أغلب إبداعاته بروح الجماعة وقضاياها المجتمعية والوجدانية والحياتية ، فلا يحيد قيد أنملة عن نهجها وهدفها ورؤيتها وواقعها الذي ينشده مبدعها من لاواقعها ، لأن الواقع لا يدرك إلا من خلال اللاّواقع [4] أو الخيال الذي لا يصمد وحده بدون مساندة الواقع . والسر في تداخلهما كونهما يعزفان معا على وتر واحد هو واقع الشعب وحلم الشعب ، وهذا هو سر السحر في الإبداع الشعبي . فعالم الإبداع الشعبي لصيق بالواقع ولكنه – في الوقت نفسه– شديد التعلق بالواقع. لان « دراسة المعقول في العقل العربي تبدأ بدراسة اللامعقول في تراث الشعب» [5]، ولهذا السبب أسس عليه أدباء عالميون

---

(1)– عبد الحميد يونس، (المأثورات الشعبية، طابعها القومي والإنساني)، مجلة الفنون الشعبية / مصر ، 25/100.

(2) –ينظر : سعيد يقطين، السرد العربي، ص28.

(3) –محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، ص30.

(4) –ينظر: نبيلة إبراهيم، (خصوصيات التعبير الشعبي)، مجلة فصول، م 10، ع03 و04 ، ص72،75.

(5) –محمد رجب النجار، (مصادر دراسة المأثورات الشعبية)، مجلة عالم الفكر، م21، ع02 ، ص 197 .

عظام مبتكراتهم المعرفية و الإنسانية الخالدة ، بدءا من(سوفوكليس) إلى (لافونتين) و حتى (شيكسبير) اعتمدوا أساسا على إبداعات شعوبهم فيما نالهم من شهرة ونجاح وعبقرية وقدرة فائقة على التعبير والإبداع ،لأنهم جعلوا الإبداع الشعبي انطلاقة فنية مخيفة غيرت تاريخ الأدب في العالم[1].

فالمعارف الجدية و الأفكار الخلاقة والمعاني الملهمة، ليست قرطا في أذن المتعلم دون سواه ، بل هي قسمة ينالها «الجاهلون والعالمون والعامة (...) وكثيرا ما تصدر الأمثال والحكم والمعاني النادرة عن العوام والبلديين، الذين لا يدرون مقدار ما يأتي لهم ويعرفون روعة موقعه من نفوس الخبراء الذين يقدرون الكلام»[2].

ولم ينحصر الاعتراف بإجادة وجودة وجدّية الإبداع الشعبي على الناقد الحديث فحسب، بل سبقه إليه أعلام أفذاذ للنقد الكلاسيكي كالذي رواه(ابن كثير) من أن « إماما في علم العربية وغيره . فقيل أنه كثيرا ما يقف على حلق القصاص والمشعبذين، فإذا أتاه طلبة العلم لا يجدونه في أغلب الأوقات إلا هناك ، فليم على ذلك وقيل له : أنت إمام الناس في العلم، ما الذي يبعثك على الوقوف في هذه المواقف الرذيلة؟ فقال : لو علمتم ما أعلم لما لمتم؟ولطالما استفدت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة ، تجري في ضمن هذيانهم معان غريبة لطيفة . ولو أردت أنا وغيري أن نأتي بمثلها لما استطعنا ذلك» [3] . فالمعرفة ليست حكرا على أحد. والمعاني الصائبة الجادة الجيدة « مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي/المدني والقروي»[4]. فإذا كان الطريق بمفهوم العامة (الملكية المشاعة)، فالأجدر بما طرح فيه به هو الشعب ومبدعه .

---

[1] – ينظر : فاروق خورشيد ، أدب السيرة الشعبية، ص28 .

[2] – بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص195.

[3] – ابن الأثير، المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه : أحمد الحوفي، وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط02، (د،ت) الجزء 01، ص84 .

[4] – الجاحظ ، كتاب الحيوان ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر ط1965/02م، الجزء 03، ص131 .

لقد كانت جودة الإبداع الشعبي وجدية مبدعه مثار سخط (توفيق الحكيم) من أن يُنعت الأدب الذاتي – كنقيض لأدب الشعب– بالأدب الجدي . ف« عبارة الأدب الجدي ليست كذلك موفقة ، لأن الأدب الشعبي هو أيضا جاد في كثير من المواضع والموضوعات» [1] ، ولأن مبدعه جاد أيضا في كثير من رؤاه ومواقفه.

ثانيا – الصدق والموضوعية : ليس القصد من صدق الإبداع صدق مبدعه أو لا صدقه، بل صدق تجربته الإبداعية . فقد يصدق المجرم الأفّاك في لحظة إبداع ما، ويجانبه آخر جبل على الإخلاص والاستقامة . ومن معوقات صدق التجربة الإبداعية : التكسب، والنفعية ، والخوف أو الرهبة من ردود فعل الإبداع المتعددة . وهو أمر موصول –عادة– بالإبداع معلوم المبدع معروف العلميّة ، لكنه يتناقض والإبداع الشعبي لمجهولية مبدعه شخصا واسما ، المتخفي في جميع الأحوال خلف شعبية إبداعه . ولهذا السبب وعوامل أخرى يتجاسر مبدع الشعب على كثير من قضايا مكانه وزمانه ، ويتجرأ على طابوهات اجتماعية وسياسية ودينية دون ارعواء أو خشية ، لأن الإبداع الشعبي يفقد « شعبيته حتى وإن وُجه إلى الشعب، ما لم يكن صادقا أو كان لأغراض ذاتية» [2]. فالشعبية ميثاق جمعي يلزم المبدع الشعبي بخدمة الجماعة ، وإرضاء حاجاتها والاستجابة لاهتماماتها .

---

[1] – توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المطبعة النموذجية، مصر، ط1985م، ص37.

[2] – أحمد فؤاد مرعي، مقدمة في علم الأدب ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د،ت)، ص43.

وكثيرا ما يصطدم المتلقي بموضوعية مبدع الشعب لمناقضته توجهه العقدي أو العاطفي. ففي « بعض السير الشعبية [مثلا] نجد عطفا من جانب المسلمين على شخصيات لا تأخذ بدينهم ، بل قد يقوم بدور الخيانة مسلم مارق يكشف عنه مسيحي صادق» [1]. وعليه أظم موقفي إلى موقف (سلامة موسى)[2] ، في أن الإبداع الشعبي مع عاميته ، إذا شُكل بإخلاص فإنه يرتفع على الإبداع الذاتي رغم فصاحته وبلاغته إذا كانت غايته الملوك والأمراء . كما أوثر معه لهذا السبب (بيرم التونسي) لأزجاله العامية على (أحمد شوقي) و (علي الجارم) لأشعارها الملوكية.

ثالثا – الفنية والاحترافية : يمتعض نخبويُّو الدراسات والنقد الأدبيين من صك الإبداع الشعبي تحت مسمى (الفن الشعبي)، ونعت مبدعه ب (الفنان الشعبي) ، يسبقهم زعمهم بافتقار هذا المبدع لأدوات الفنية : من دربة وتعليم ومهارة ، خاو منها إبداع الشعب . ثم هو – في الأخير– محض كتلة من الخيال ، عديم القيمة الفنية ، وخاو من الهدف والغاية . مع العلم أن (توفيق الحكيم) من أوائل من شرُف بتوظيف هذا المصطلح توصيفا لإبداع الشعب ومبدعه أوائل عقد (الستينات) من القرن العشرين [3] . بينما تعود البداية الفعلية لمصطلح (فن شعبي) أو تعالق لفظي (فن) و (الشعب) في الدراسات الشعبية الغربية إلى العام (1898م)[4].

---

(1) – أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص189.

(2) – ينظر : سلامة موسى ، الأدب للشعب ، سلامة موسى للنشر والتوزيع، ط1956/01م، ص14.

(3) – ينظر : توفيق الحكيم ، يا طالع على الشجرة ، ص29–35.

(4) – ينظر : طوني ببينت وغيره ، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ص432.

إن منظر الشاه مذبوحة ، تعلوا رجلاها جسدها المتهالك المتدلي مشهد حياتي مألوف. يراه الصغار مرة كل عام ، ويلحظه الكبار مرات ، ويعيشه عمال المسالخ كل يوم فيرونه مرة كل دقيقة أو ثانية . ولا تعدو هذه الصورة الفرجوية في مخيلة متلقيها أكثر من تذكار لمناسبات عرفية وعقدية (أعراس ، أعياد) لكن الفنان الشعبي بحسه الفني وذائقته الجمعية يشكل من هاته الصورة بعد عزلها عن وظيفتها الحياتية الاعتيادية صورة أخرى تجريدية ، فبعد أن كان مدلولها يرتبط بنهم الإنسان و شرهه تحول إلى مدلول جديد ، يجسد معنى من معاني الجدية والهمة والاعتماد على الذات عوض الاتكاء على إرادة الآخر ((كلْ شَا معلّقة بكْراعها)) .. فالمعنى – ولا شك– متداول مشاع ومبتذل سلفا لدى الجماعة ، حوله مبدعها وفنانها الشعبي إلى معنى جديد مبتدع وغير معروف ، بعد أن أصبغ عليه حلة جمالية قوامها : تأليف صوتي بسيط ، وتخير عفوي للفظ ، وبراعة الربط بين القيمة الجمالية والأخرى النفعية . فبعد أن كان معنى من معاني الحياة العادية صيّرة فنان الشعب إلى معنى إنساني لافت .

ويعقب عسر ولادة النص الشعبي و حمأة تشكيله وتشكله ، حضانة الجماعة له واحتضانه في اختبار ثان عسير. لأن « الحس الجماعي الجمالي لا يسمح بشيوع نص إلا إذا اكتملت كفاءة الفنية ، وكان مؤهلا للقيام بالوظيفة المنوطة به في حياة الجماعة الشعبية» [1]. ولا يشك (محمود ذهني) [2] في توافر هذه الميزة ورسوخها في إبداع الشعب ، فالفن في منظوره عملية خلق وإبداع تتحدد بخواص وقواعد وقوانين أبرزها (وحدة العمل الفني)، وهي ميزة لاصقة

---

[1] – نبيلة سالم إبراهيم ، (خصوصيات الإبداع الشعبي)، مجلة فصول ، م10 ، ع3و4 ، ص71.

[2] – ينظر : محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي ، ص 69 ،104 ،105 .

للنصوص الشعبية تُستشف فيما سماه (الوحدة العضوية المتكاملة) ، والتي ما تفئ تعالق أغلب نصوص الإبداع الشعبي. والأهم من هذه الميزة خاصية (الإشعاع الوجداني)، وهي سمة في الإبداع يعتبرها أداة فنية أساسية للفن والفنان . لا تكاد تخطئ هي الأخرى إبداع الشعب بدليل ما يلي:

01. تأثيره العميق في وجدان الناس.
02. توجيههم عاطفيا نحو سلوك موحد.
03. الترفيه والتسلية والتنفيس عن مخزونهم الشعوري و اللاّشعوري.
04. رسمه لهم عوالم السعادة حاضرا ، وآفاق الأمل مستقبلا.

ومن أكبر المتحمسين لفنية الإبداع الشعبي (يوري سوكولوف) [1] الذي امتعض بشدة من ادعاءات (لا فنية) الإبداع الشعبي ، طالما أن التحليل الذي شمل نصوصا شعبية كثيرة يثبت العكس ، ويكشف عن مدى توافر هذه النصوص على عناصر الصنعة الفنية ، أو البيان الأدبي . ويرى أيضا أن الاحتراف في الإبداع الشعبي تعبير طبيعي ، لما فيه من تعقيد كبير يتطلب تعليما وتدريبا خاصين . وفي الغالب الأعم يكون حامل العمل الشعبي (فنان محترف) مثله مثل الكاتب المحترف في الأدب المدون، وليس كل من هب ودب قادر أن يكون مبدعا شعبيا . فالموهبة والتمرين شرط للإبداع الشعبي يجسدها جهد الرواة والقصاصون والمغنون لإتقان معرفة وأداء مروياتهم ، وربما أنفقوا عليها من جهدهم سنين عددا . وقد حدا به ذلك أن يطلق على أشكال التعبير الشعبي أو فنون القول الشعبية مصطلح (الشعر الشعبي) لأنها في

[1] – ينظر : يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه تاريخه ، 134،141.

اعتقاده ترقى فنيا إلى مستوى فنية الشعر... يقول (جوته) : «إن الفن طويل. والحياة قصيرة»[1]. وهل هناك أطول عمرا من إبداع الشعب ، مع قصر عمر مبدعه !

رابعا – المشاركة واحترام المتلقي : لا يضاهي الإبداع الشعبي أي إبداع آخر. في تميزه إشراكا لمتملقيه ، والتواصل معه فنيا وإبداعيا . بل إن « عملية التواصل الثقافي في عمليات الإبداع الشعبي هي التي تمنح هذا الإبداع واقعه كإبداع شعبي» [2]. فإذا كان المبدع الذاتي لا يحترم قارئه ، فخلافه مبدع الشعب الذي يواجهه متلقيه أو سامعيه مباشرة . وإذا كان الأول لا يسمح لمتلقيه بممارسة التأثير عليه ، فإن الثاني يتجاوز متلقيهُ التأثيَر إلى ما هو أشد وأعمق ، إعادة تشكيل مُتلقاه حذفا وزيادة وتحويرا ، رفضا وقبولا ، استحسانا واستهجانا. فوجوب احترام وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة ما في نظر (عبد الفتاح كيليطو) [3] هو وجوب لنصية النص ، لأن ما تعتبره هذه الثقافة نصا تعده أخرى غير ذلك .

ويعزز هذا المنظور الشعبي التراث النقدي العربي . فمن مقولات (الجاحظ) الشهيرة في هذا الموضع مقاله : « ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني و يوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحاجات . فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما . ولكل حالة من ذلك مقاما...»[4]. وفي تعقيبه عن مقال الجاحظ ارتأى (عبد الملك مرتاض) [1] أنه حكم لا يصلح

---

[1] – نقلاعن توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص41.

[2] صفوت كمال،(المأثورات الشعبية" الفولكلور"والإبداع الفني الجمالي)،مجلة عالم الفكر، م 24،ع1و2/1995م، ص246.

[3] – ينظر : عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص13.

[4] – الجاحظ ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1998/07م، الجزء 01، ص138 ،139 .

لغير مقامي (الخطابة) و (الأدب المشافه). فالشفاهية وحدها لا الكتابية في الإبداع تعرف للمتلقي قدره ومقداره فتشركه في نتاجها الإبداعي.

فالإبداع الذاتي/الفردي إذا تلقته الجماعة وشاع بينها ، يظل فرديا حتى وإن لامس فيها الموافقة ، وتوسل بأشكال ومضامين إبداعها . أما إذا اتسم إبداعه بالتلقي المفعّل للإبداع الموظف له ثم استخدام الجماعة له واشتراكها فيه ، فهو حينئذ إبداع شعبي حتى وان كان في الأصل نتاج عملية إبداعية فردية [2]. شراكة بين مبدع ومتلقيه ، لا إقصاء أحدهما كما دعت إليه مقولة (موت المؤلف) القائلة : « إن مولد القارئ يكون رهنا بموت المؤلف» [3] . ومشاركة المبدع الشعبي جمهوره بدل دعوة (رولان بارت) : « لا تمكن وحدة النص في مصدره بل في وجهته»[4]. وقد يفيد إبداع الشعب جهل مؤلفه لا موته حتى يكون شكلا من أشكال انفتاح النص دلاليا ، ويتمنع عن المعنى الدلالي المنفرد . لأن المبدع الشعبي يرى في جماعته شريكا شرعيا له في الإبداع لا وعاءا لاحتواء تراكماته المواقفية وترسباته المعارفية .

خامسا – الإنسانية والعالمية : يخطئ من يحصر إبداع الشعب بين ضفري المحلية أو الإقليمية أو الجغرافية أو القومية حتى . لأنه بهذا التحديد يضيق دائرة الإبداع الشعبي ويخنق مبدعه ، ويحمله جرائر هو منها برئ براءة الذئب من دم ابن يعقوب. منها تهم : الدعوة إلى المحلية العرقية ، وإيثار لهجة المكان على لغة الأزمان ، والتعصب لثقافة القرية على حساب معارف القرية/العولمة ، وحصر معارف الأولين والآخرين في مقولة (هكذا لعب جدّي) ! ومع ذلك «فالتعبير الشعبي مغرق في المحلية بقدر ما هو مغرق في العالمية» [5]. وإذ يتضايق

---

(1) – ينظر : عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص117.

(2) –ينظر: صفوت كمال،(المأثورات الشعبية"الفولكلور"والإبداع الفني الجمالي)، مجلة عالم الفكر، م 24، ع1و2،ص 246،

(3) – رولان بارت، مقاله الشهير، (موت المؤلف 1967م)، نقلا عن اندروبينيت، المؤلف، تر: يسرى خريس، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(كلمة)، ط2011/01م، ص 38.

(4) – رولان بارت، مقاله الشهير، (موت المؤلف1967م)، نقلا عن اندروبينيت، المؤلف ، ص 37 .

(5) – نبيلة إبراهيم، الإنسان والكون في التعبير الشعبي، ص57.

إبداع الشعب من التحديد الكمي المكاني ويتحسس أيضا من التحديد النوعي أو الإيديولوجي، من مثل (أدب شعبي إسلامي) وما يلامسه . فالشعوب لحمة واحدة ، تتحدد– مثلا – في واجبية (التحية) بين أفرادها ، لكن لكل طقسه الخاص وسلوكه المتفرد . وفي دراسة ل (حسين مجيب المصري) [1] حول (في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن) ، يبرز من خلالها وحدة الإبداع الشعبي بين ثلاث قوميات (العرب والفرس و الأتراك) مرجعا سبب التوحد إلى عامل (الدين أو العقيدة) . وما يدريه أن مبدع الشعب قد نظرها بمنظار غير منظاره ، فأبصرها قومية واحدة لا ثلاثا ! فمنظار الشعبية غير منظار الأفراد . فالمنظار الشعبي ترى (نبيلة إبراهيم) [2] يتعامل مع إبداعات الشعوب بمبدأ حاصل الضرب : (1x1x1)، فمهما كثرت الآحاد فالحصيلة (واحد) . خلافا لمنظار الأفراد الذي يتعامل بمبدأ حاصل الجمع .

فالإبداع الشعبي لا يعترف بالحدود بين الشعوب ، كما لايمايز بين ثقافاتها وعقائدها ونظمها الاجتماعية . فأينما اشتم مبدعه رائحة الشعبية ارتحل غير آبه بعوائق الطبيعة وحواجز الطقس وموانع المناخ والمسافات السحيقة . و لا يفرق بين الأصلي والغازي ف« الثقافة الشعبية في كل العالم إلى الوقت الراهن ، نوع من الثقافة البشرية جنبا إلى جنب مع الثقافة الجماهيرية وثقافة النخبة»[3].

وطالما كان إبداع الشعوب رافدا مهما لإبداعات الأفراد ينهلون من حكيه وأساطيره وملاحمه . فما كان ليكون هوميروس والفردوسي ولافونتين وآخرون كثر لولا عطاءات الشعوب وإلهاماتهم ، فلا توجد ثقافة حديثة قصية أو دنية بمعزل عن اللقاحات الفكرية والرؤوية الشعبية لأن العالمية هي الشعبية، فالعالمية نسبة إلى العالم والشعبية نسبة إلى الشعب. و العالم مجموعة شعوب[4] . وإذ يراهن المبدع الشعبي على شفاهية إبداعه ، فلأن « النص الشفهي

---

(1) -ينظر: حسين مجيب المصري، في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ، ط2001/01م، الفهرس، ص255،

(2) -ينظر : نبيلة إبراهيم ، الإنسان والكون في التعبير الشعبي، ص41 .

(3) - عماد مصطفى ، (الاتصال الشفاهي، والأدب الشفاهي) ، مجلة ثقافات ، 23 / 155 .

(4) -ينظر : نبيلة إبراهيم، درة الغواص في التعبير الشعبي، ص12

(2) – محمد حجو ، الإنسان و انسجام الكون ، ص 20

الواحد متعددا ومتنوعا كأغصان الشجرة الواحدة . لا يكاد يشبه الغصن الواحد أخاه ، وهناك بالذات تكمن أصالته . فإذا كان النص المكتوب أصيلا بانتمائه إلى أب مبدع ، فإن غياب الأب في أسرة النصوص الشفهية يجعلها تنتمي للكون كله ، حيث لا تدين بالولاء لشعب بعينه أو فرد بعينه أو لغة بعينها».[1]

فالإبداع الشعبي رصيد ثري من المفاهيم والتجليات التي راكمتها الثقافات الإنسانية المختلفة ، شرقيها وغربيها غابرها وآنيها. ما يفتئ الإنسان الحديث والمعاصر حتى على خلاف معتقده وعرقه وجنسه وميله يستكين إلى ممارساته قولا وفعلا . كما لا يزال هذا الإبداع بعفويته وعراقته وأصالته حاجزا منيعا في مقابل قوى التغريب والانتكاص والانسلاخ والعولمة . ولقد حمل المبدع الشعبي على الدوام لمتلقيه من أفراد الشعب خلطا من المعارف آمنت بها الجماهير ووثقت بقيّمها وقيمتها الأخلاقية ومحمولاتها الإنسانية ، وغرف من معينها الثر كبار المبدعين في العالم .

الباب الثاني

تصنيف إبداع المبدع الشعبي

الفصل الأول

تصنيف الإبداع الأدبي الشعبي

الفصل الثاني

تصنيف الإبداع السردي الشعبي

الفصل الأول

تصنيف الإبداع الأدبي الشعبي

المبحث الأول:إلزامية عملية التصنيف للإبداع الشعبي

المبحث الثاني : جنسا نية الإبداع الشعبي

المبحث الثالث : البنية الشعبية العابرة للأجناس

المبحث الرابع : تصنيف الثقافة الشعبية

المبحث الخامس : ضرورة صون الإبداع الشعبي

المبحث السادس : تصانيف الإبداع الشعبي ذات الملمح الأدبي

المبحث الأول ـ إلزامية عمليةالتصنيف للإبداع الشعبي .

يستلزم منا لدراسة الإبداعات الشعبية أن نعرض لعملية التصنيف الخاصة بمواد الإبداع الشعبي ، فلا يعقل لدارس المادة الشعبية بمختلف أنواعها و أشكالها و أنماطها التعرض لمعاينتها وتحليلها ودراستها و استخلاص قيمها الفنيةوالثقافيةوالاجتماعية والتاريخية والحضارية ، أن لا يكون على علم مسبق بأقسامها المعرفية وتصانيفها الفنية وتحقيباتها التقنية ، وعلاقة مكوناتها فيما بينها وبين غيرها ، و القواسم المشتركة و الفارقة بين وحداتها وعناصرها وجزئياتها الدقيقة ، وانتسابها إلى نوع معين أو جنس أدبي محدد ليتحدد بواسطته بنيتها الفكرية وطرازها الفني .

هذه العملية الأساس لدراســـــة نتاج المبدع الشعبي تُسمى: (عملية التصنيف)، وهي « عملية تجميع الأشياء المتشابهة معا ، ويشترك جميع أعضاء المجموعة الواحدة أو القسم أو الصنف الواحد الناتجة عن التصنيف في خاصية واحده على الأقل لا يملكها أعضاء أقساماالأصناف الأخرى » [1] . أو هو « مبدأ عام لترتيب الأشياء في نظام منطقي وفقا لدرجات التشابه ، و في مجاميع ليسهل الوصول إليها » [2] .

وهي عملية تتوسط عمليتين مهمتين لدراسة الإبداع الشعبي هما : (عملية الجمع والتدوين) للمادة الشعبية ، وهي عمل ميداني له ارتباط برواة الإبداعات الشعبية . و (عملية الأرشفة والتوثيق) كعمل مكتبي ببليوجرافي يُعنى بتهيئة المادة الشعبية وتسهيل اقتنائها من طرف المستفيدين (دارسون و محللون ومقارنون) ، طالما أن المعالجة الفنية لأرشيف المأثورات الشعبية تعتمد أساسا على عمليتي التصنيف والفهرسة[3] .

---

[1] – محمد أحمد إتيم ، التصنيف بين النظرية والتطبيق، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، السلسلة الثانية (33)، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1998م، ص 10.

[2] – مصطفى جاد ، (منهج توثيق المادة الفولكلورية) ، مجلة الثقافة الشعبية ،07/ 83.

[3] –ينظر: أحمد فاروق، أرشيف المأثورات الشعبية، المعالجة الموضوعية باستخدام المكانز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط 2016م ، ص27.

و لأن التراث الشعبي ممارسه كونيه ، فقد تطلب الأمر ضرورة للتنسيق بين نظم التصنيف العالمية في دعوة ملحة لتقييس الممارسة التراثية لشتى أنحاء المعمورة ، فتولد عن ذلك مصطلح مشابه لمصطلح (تصنيف) هو (تقييس) ، يعرفه البعض [1] : على أنه نشاط مؤسسي تقوم به هيئة مختصة ومعترف بها دوليا وإقليميا ووطنيا ، من غاياته تحقيق التوافق المشترك في إحدى مجالات المعرفة ، كما أنه أحد تجليات العولمة فرضه تداخل المصالح المجتمعية والإنسانية، ومن نتاجاته(المنظمة الدولية للتقييس/iso) وقد تأسست عام (1947) .

ولكون « العمل الفولكلوري هو عمل جماعي مثله في ذلك مثل المادة الفولكلورية نفسها، من حيث أنها إبداع جماعي حتى وإن بدا دور الفرد فيها واضحا » [2] وجب تكاتف الجهود فيه ، وتقاسم أعبائه بين جميع الفاعلين في العمل الفولكلوري ، من جامعين ومدونين ومصنفين ومؤرشفين ومحللين ومقارنين ودارسين .

ولقد شهدت المادة الإبداعية الشعبية عديد التصانيف أطلعنا البحث على أنواع ثلاثة منها :

1. تصانيف عالميه.
2. تصانيف عربية ترتكز على التصنيف العالمي.
3. تصانيف عربية خالصة .

والتصنيف الثاني لا يعكس بالضرورة ضعف المصنف العربي ، بقدر ما هو ضرورة ملحة تستوجبه غالبية التصانيف العالمية قصد تيسير الدراسات الشعبية المقارنة ، ولطبيعة الإبداع الشعبي ذي السمة الكونية والإنسانية . كما لا يُنكر للعربي قديما جهده الرائع في تصنيف المعارف الإنسانية .

ولكن مع ذلك تلاحق لعنة(الإشكالية) المصنف للمادة الشعبية هو الأخر، لأن مواد المأثورات الشعبية عملية معقدة نظرا لطبيعة مواده ، فقد يواجه المصنف صعوبة في تصنيف مادة معينة نظرا لتداخل عناصرها مع عناصر مادة أخرى . وعليه يتطلب الأمر أحيانا الجمع بين عدة

---

[1] – ينظر: طارق المالكي ، (المواصفات القياسية في التراث الثقافي غير المادي) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 38 /13.

[2] – صفوت كمال ، (تصنيف مواد المأثورات الشعبية) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 37 / 39.

تصانيف الخروج منها بتصنيف يمكن الاعتماد عليه [1] ، وهو ما استخلصه (مصطفى الكيلاني) من جملة التصنيفات والتقسيمات المتاحة إذ يرى أن : « الارتجال هو الغالب والإطلاق هو المتحكم الأول بالمفاهيم والمصطلحات المعتمدة التي تنزع غالبا إلى الانفلات ضمن المنهج العام التعميمي المتبع » [2] . وقد فطنت منظمه اليونسكو لهذا الإشكال وانتبهت إلى حيرة أغلب المصنفين، فأعلنت أحقية كل بلد في اختيار ما يناسبه من مصطلحات خاصة وشرعية اعتداد كل ثقافة بتصنيفها الملائم، فليس ذلك جرما علميّا شريطة تعرض التصنيف في مفتتحه إلى تحديد مدلولات المصطلحات المستخدمة في التصنيف[3] .

ومن جمله إشكالات التصنيف – مثلا لا حصرا – ما أشار إليه أحد أبرز المصنفين العرب (مصطفى جاد)[4]فيما موجزه:

1. الحدود المعقدة بين الإبداعين المادي واللامادي.
2. صعوبة التفريق بين الممارسات الشعبية العتيقة المندثرة و الأخرى التي لم تندثر.
3. إشكالية تحديد العنصر في قوائم الحصر

وعموما فقد لخص كل من (صفوت كمال) و (عبد الحميد حواس) معيقات العمل التصنيفي للمادة الإبداعية الشعبية فيما مفاده[5] :

---

[1] – ينظر: أحمد فاروق ، أرشيف المأثورات الشعبية ، ص 29.

[2] – مصطفى الكيلاني، (التراث الأدبي الشعبي شبه المهمش في التناول البحثي العربي، قراءة لعينة)، مجلة الموروث، 05 /19.

[3] – ينظر: مصطفى جاد ،(المعارف التقليدية، قراءة في حدود المصطلح)، مجلة الموروث ، 03 / 21.

[4] – ينظر: المرجع نفسه ،03 / 21 25.

[5] – ينظر: كل من:

صفوت كمال ، (تصنيف مواد المأثورات الشعبية) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 38/37.

عبد الحميد حواس ، (محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية/ مصر، 04/ 42 .

1. المادة الشعبية ذات طابع محلي تخضع لظروف خاصة وتختلف مكوناتها من بيئة إلى أخرى .
2. تداخل مكونات المادة الشعبية فيما بينها لأنها ذات طبيعة متشابكة بحيث تلتحم عناصرها في نسيج متكامل يتعذر عزل أجزائه عن بعضها البعض .
3. يتطلب تصنيفها مهاد من المعلومات ذات الصلة بالظروف الجغرافية والتاريخية والاجتماعية.
4. لكل مادة من المواد الشعبية عناصرها الخاصة بها والمتميزة في آن كما أن لها عناصرها المشتركة مع أنماط أخرى من الإبداع الشعبي.

فعملية التصنيف – دون شك – عملية أساسية لأي دراسة علمية دقيقة للإبداعات الشعبية ، و لذلك يشترط (صفوت كمل) ارتباطها بعناصر المادة المفروزة الواضحة المعالم المحددة العناصر لتسيير تصنيفها في أسرع وقت[1] ، و بمعزل عن هذه الشفافية والوضوح سيواجه الباحث للإبداع الشعبي إشكالات أخرى غير إشكال التصنيف ، لعل أهمها هوية بعض إشكال الإبداع الشعبي، ف (الخرافة) مثلا تُصنف على أنها (حكاية الحيوان) عند البعض، بينما تعدّها تصانيف أخرى شكلين متمايزين (خرافه) و(حكاية الحيوان) ، فهذا التضارب التصنيفي له أثره السلبي في تحديد ماهية الشكل الرئيس ضمن إبداعات الشعب السردية . هذا الأمر وغيره يضطرني أن أسلم مع (عبد الحميد حواس) [2] على أن تصنيف المادة الشعبية مسألة فيها بعض التعسف الذي سنضطر إلى قبوله لأغراض التنظيم و الدراسة .

---

[1] – ينظر: صفوت كمال ،(تصنيف مواد المأثورات الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية / مصر ،37 / 42 .

[2] – ينظر: عبد الحميد حواس ، (محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية/ مصر، 04 / 42

المبحث الثاني ـ جنسانية الإبداع الشعبي .

تستدعي عملية التصنيف أرشفة مسمياتية ، يُلزم بها المصنف للمادة الإبداعية نفسه قصد تيسير عملية التصنيف على نفسه وعلى غيره من الجامعيين إلى الدارسين ، وقد اعتاد المصنف العربي الكلاسيكي على أن ينعت أشطار إبداعه الشعري ب (الأغراض) وأقسام إبداعه النثري ب(الفنون)، فالمدح مثلا غرض شعري ، والخطابة فن نثري، لكن حين تشعبت شبكة هذه الأغراض والفنون عمد النقد الكلاسيكي العربي انطلاقا من تفاريق (ابن منظور) إلى توظيف مصطلحي (جنس) و(نوع)، فالشعر جنس أدبي بينما يعد المدح نوعا، وبالمثل فالرواية جنس أدبي أما التاريخية منها فهي نوع [1] ، وفي تصنيفه للسرد العربي يعمد (سعيد يقطين) إلى تراتب مصطلحاتي تصنيفي قوامه (جنس/ نوع/ نمط)، ويرى أن النمط دلالة على أصغر الوحدات السردية[2] ، ولذلك قال (صلاح الراوي) حين تصنيفه لمواد الثقافة الشعبية : « نحن نقسم ونصنف الثقافة أجناسا نرى أنها تضم أنواعا ونوعيات و عناصر ومفردات هذه الثقـــــافة »[3] .

فلفظ (جنس / genre)[4] لفظ عام يتعدى حدود الأدب إلى مجالات معرفية أخرى لكونه يحمل دلالة (الأصل)، وعليه يسمى الجزء الأكبر في التصنيف (جنسا) والأصغر (نوعا) ثم يلحقان ب (رموز أو فئات أو جماعات أو خلايا ووحدات) دون تحديد دقيق لأن الأدب خلاف الفنون الأخرى يجد مشقة في التفاهم على نظرية متماسكة في الأجناس مؤسسة على

---

[1] – ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 21 ، 22 .

[2] – ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 229.

[3] – صلاح الراوي، فلسفة الوعي الشعبي، دراسات في الثقافة الشعبية، دار الفكر الحديث، القاهرة، ط2001م، ص 17 .

[4] – ينظر: في التعريف الدقيق لمصطلحي (جنس . نوع)، عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ، جدلية الحضور والغياب ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس ط 01/ 2001 م، ص 143 – 152.

تعريفات دقيقة وحدود مضبوطة [1]، كما لم يستهجن النقد الغربي الحداثي هذا الموقف من نظريات تجنيس المعارف الإبداعية الأدبية . ففي تقعيده وتقييسه للممارسة الإبداعية الأدبية يقترح (تزيفتان تودوروف /Tzevetan Todorov) أن يتم التحرك من مجموعات مجردة إلى مجموعات تاريخية محددة (شعر، قصة، رواية، أقصوصة) فأعمال بعينها [2] . ويرجع الإتفاق على ضرورة تجنيس العمل الإبداعي الأدبي وتحقيبه من عهد (أرسطو) إلى اليوم لإيمان المصنفين بأن : « للجنس الأدبي أهمية معيارية وصفية تفسيرية في تحليل النصوص ونمذجتها وتحقيبها وتقويمها ودراستها، وله دور فعال في فهم آليات النص الأدبي وميكانيزماته الإجرائية قصد محاصرة النوع وتقنين الجنس دلالة وبناء و وظيفة » [3] .

ولمقولة قانون (النوع / الجنس)[4] دور مركزي في الدراسات النقدية الحديثة ، لكونها الاهتمام الأولي لنظرية الأدب وانشغال رئيسي لدى الشعرية ، فلا يمكن للمتلقي الحديث ملامسة النص وقراءته وتحليله وتقديمه وتفكيكه إلا بمعرفة الجنس الأدبي وتعالقه الأجناسي بالنمذجة العامة التجنيسية .

فبرغم اشتراك الأجناس الأدبية في صفات تفرضها اللغة والبلاغة لعصر المبدع وطابع بيئته الخاص ، فإن التعارف بين هذه الأقسام والتنافر الأجناسي والتشاكل الفني بين خطاباتها يظل ضرورة فنية وإبداعية لازمة، لكي يؤدي كل صنف رسالته الفكرية و الإنسانية بمعزل عن غيره ف « الجنس الأدبي جمالية نابعة من تقاليده الخاصة في التعبير، وهذه التقاليد هي مكوناته الفنية الثابتة التي تفرض نفسها على أي مبدع مهما كانت أصالته في الخلق الفني، كما أنها

---

[1] – ينظر: إيف ستالوني ، الأجناس الأدبية ، تر: محمد الزكراوي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 01/ 2014 م ، ص 17– 24 .

[2] – ينظر: تزيفتان تودوروف ، مقال بعنوان (الأنواع الأدبية) ضمن كتاب (القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة) ، تر: خيري دومة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1977/01م ، ص42 .

[3] – جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟ تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب والأدباء العرب، دمشق، ط 2005 م، ص 15 .

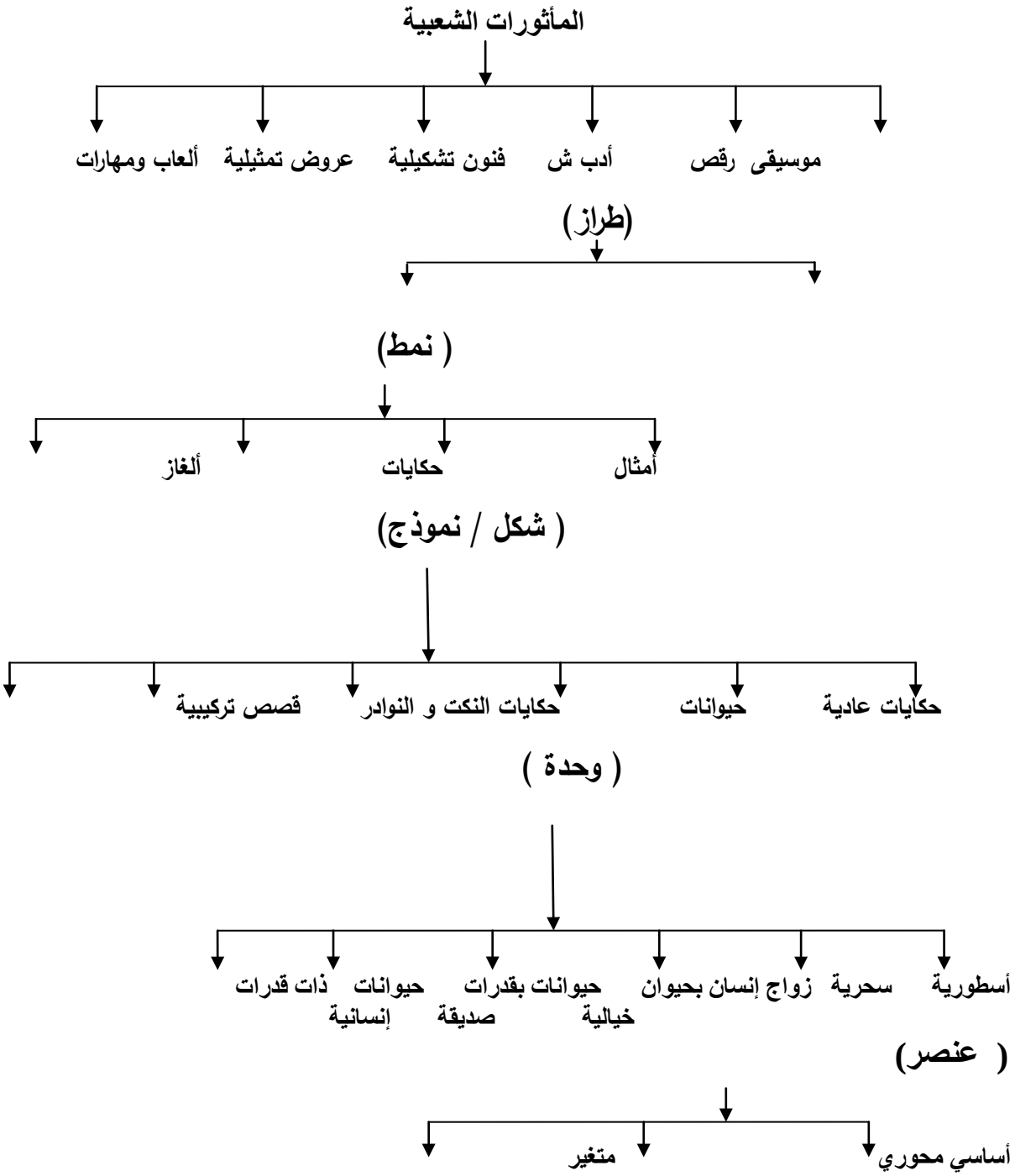
[4] – يسمى : (الجنس الأدبي لدى كل من تودوروف و ماري شيفير) . و(النمط، نظرية الصور، نظرية الخطابات، جامع النص، المتعاليات النصية لدى جيرار جنيت) . و(نظرية الأجناس، نظرية الأنواع، أصناف النصوص، نظريه الاشتغال، المقولات التجنيسية لدى آخرين).

تفرض نفسها على القارئ في ممارسته النقدية و التأويلية ،وبذلك يصبح الجنس الأدبي معيارا يوجه الإبداع والنقد معا » [1] ، أما حديثا فقد غيرت المناهج الحداثية الصورة المعيارية للجنس الأدبي التي ورثها إياه النقد الكلاسيكي، إلى صوره أخرى تصاغ شرنقتها بفعل المبدع الموهوب بالفطرة، وبفعل المتلقي ووعيه المنسجم مع هذا الجنس الأدبي العضوي ، ويتفاعل مع مبدعه و معه في الآن ، ومع السياق العام الذي يدور في فلكه هذا الجنس الأدبي [2] ، وفي هذا السياق شهدت الأجناسية الشعبية ، محاولات عديدة لأنواعية المادة الإبداعية الشعبية باعتبارها هي الأخرى قابلة للنمذجة التجنيسية ، مع بعض الاستشكالات ذات الصلة بالتفصيلات الخاصة بالحدود الفاصلة بين نتاجاتها السردية والمعرفية والشعرية . من هذه المحاولات اقتراح (صفوت كمال) خلال التسعينات من القرن الفارط ، وسأعمد إلى الجمع بين خطاطتيه : النظرية والتطبيقية في خطاطة واحدة جامعة [3]

[1] – محمد مشبال ، (البلاغة ومقولة الجنس الأدبي) ، مجلة عالم الفكر، م 03 ، ع 01 ، ص 52.

[2] – ينظر: مازن الوعر، (علم تحليل الخطاب، و موقع الجنس الأدبي)، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، 14 / 16.

[3] – ينظر: صفوت كمال،(تصنيف مواد المأثورات الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 37 / 39 ، 40.



المبحث الثالث ـ البنية الشعبية العابرة للأجناس .

أفرز المناخ الإبداعي الحديث اللاهث وراء التحديث بحجة الانتصار لحرية الإبداع والثورة على التقاليد الإبداعية المتصلبة ، كتابات مغايرة ينعتها النقد الحديث بكتابات ما بعد

الحداثة أو الكتابات التفكيكية ، كما صنّفها في خانة إبداعية ترفض التنميط وتتعارض كليا مع مقولة الجنس / النوع ، لتدرج ضمن قانون : اللاّجنس / اللاّنوع ، في خانة لا تصنيفية تسميها (غراء مهنا) : خانة (الكتاب) أو العمل أو الأثر أو الأدب ، ف « التمييز بين الأنواع الأدبية، أصبح اليوم لا أهمية له كما لم يعد تصنيف الأعمال الأدبية مهما سوى في المكتبات و الدوريات و دور النشر، و ما يعنينا اليوم هو الكتاب خارج أي تصنيف ، لأن الكتاب لا ينتمي لنوع بعينه ولكن للأدب بصفة عامة »[1] .

فالمنهج الأدبي الحداثي وعوامل أخرى ذات صلة بالتسارع الحضاري والمجتمعاتي، ساهم بقسط وافر في زحزحة النظرية الأجناسية عن موقعها المركزي في توصيف العمل الإبداعي، لينجم عن ذلك تزاوج مباح بين مجموع الأجناس الأدبية « فلا حرج أن يخترق جنس أدبي معين جنسا أدبيا آخر دون الإحلال محله ، وفقط للاستعانة به لتحقيق غاية فنية »[2]. هذا الاختلاف أو التشابك أو التداخل أو التشظي بين الأنواع الإبداعية ، يدعى خاصية (الانزياح) أو (الانحراف) بالمفهوم الغربي، والتوسع بالمفهوم العربي، وتنعته النقود المختلفة بقانون (التحول والتغير) في إشارة منها إلى انتهاك معايير ثم التعارف عليها بعرض عناصر جديدة إلى عملية التجنيس الأدبي ، والمطمح من كل ذلك هو إنجاح عملية(الإيصال والتواصل) أو (الفهم والإفهام) .

وقد أقلق هذا الوضع الأدبي التصنيفي (جوناثان كلر/ J. Culler) الذي يفترض أن الاعتراف بالتصنيف النوعي للعمل الأدبي يلزم انتماء النص – أي نص – إلى نوع ما « وإذا تأبى نص على الدخول ، فهذا يعني فقط أن هناك فصيلة جديدة (....) وبهذه الطريقة سيكون أدب (اللاّ – نوع) مفهوما غير مقبول ، وإذا ما تم قبوله لن يشير إلا إلى حثالة »[3] ، فأدب اللاّنوع – في نظره – مدعاة لفرض أدب هامشي (أدب الحثالة) أو الأعمال البذرية المزعجة ، وهي :

---

[1] – غراء مهنا ، في الأدب والنقد ، دار العين للنشر، القاهرة ، ط 01/ 2003 م ، ص 33 .

[2] – مازن الوعر، (علم تحليل الخطاب ، و موقع الجنس الأدبي) ، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، 14 / 16 .

[3] – جوناثان كلر، (نحو نظرية لأدب اللاّ نوع) ، ضمن كتاب : القصة الرواية المؤلف ، ص 194.

« أجناس جديدة خاصة وأجناس صغار وأشباه أجناس وأجناس فرعية وأجناس تحت الفرعية نالت كثرتها وتفردها من مصداقية الأصناف الكبرى »[1] .

وبتأثير من هذه المستجدات سعى البعض مجاراة لهذا الفهم إلى إيجاد تصانيف جديدة وغريبة في نفس الوقت. من هؤلاء تمثيلا (عبد الفتاح كيليطو) إذ اقترح تصنيفا / تجنيسا يعتمد أساسا على تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب أو ما أطلق عليه هومصطلح (إسناد الخطاب) نورده بشكله لا محتواه[2] :

1. المتكلم يتحدث باسمه.
2. المتكلم يروي لغيره.
3. ينسب لنفسه خطابا لغيره.
4. ينسب لغيره خطابا لنفسه.

كما يمكن إرجاع الأنماط(04) إلى نمطين(02):

1-2 .الخطاب الشخصي.

3-4. الخطاب المروي:

أ- بدون نسبة

ب- بنسبة:

- نسبة صحيحة .
- نسبة زائفة.
- نسبة خيالية .

ثم قام بتقييس مقترحه هذا على نموذج (المقامة) ، ليخلص إلى نتيجة مفادها أن فن المقامات يدخل ضمن : (الخطاب المروي / بنسبة / خيالية) . وبالمثل حاولنا – مبادرة

---

[1] - إيف ستالوني ، (الأجناس الأدبية)، ضمن كتاب : القصة الرواية المؤلف ، ص 199.

[3] - ينظر : عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابه ، ص 29، 30.

خاصة – استبيان موضع ألف ليلة وليلة من هذا التصنيف ، فوجدناه يندرج ضمن نفس الخطاب هو الآخر .

وفي المقابل ينزع آخرون إلى العكس، بتغليب علاقة المتلقي بالخطاب في عملية التصنيف النوعي / الأجناسي ، ف « التعامل مع الأنواع على أنها فئات للتصنيف يعني أن نحجب وظيفتها كمعايير في عملية القراءة ، ولو أننا بدأنا بالافتراض القائل أن كل عمل أدبي لابد أن يفسر في تصنيف أدبي ما، فإن فئاتنا التصنيفية تصبح في هذه الحالة حيلة للوصف ، غير أن التصنيفات أصناف طبيعية تتأسس طبيعتها على توقعات القراء وإجراءاتهم » [1] . وسواء اعتمد التقييس الأجناسي الأدبي على تعالق النص بملقيه أو متلقيه، فالنتيجة لهذا الامتزاج كانت مهولة، خلاصتها هجين من صور الإبداع غير المألوف ، لاقي الذوق الفني الآني العام الأمرّين كي يستسيغها، وتطلب الأمر مهادا زمنيا كي تدرج ضمن الأنواع الأدبية الشرعية، فكانت القصيدة النثرية ، وتزاوج الشعر بالنثر، فالقصيدة الدرامية وانصهار الشعر بالحوار المسرحي ، والرواية أكثر هذه الأنواع الأدبية عرضة للتداخل الأجناسي كفضاء تخييلي لتلاقح العديد من النصوص وتشابك الخطابات بحكم هشاشتها وانفتاحها على أغلب الأجناس والذوبان في كثير من الأنواع .

وتبدو المقاربة الأجناسية أصعب إنجازا في الإبداعات الشعبية « لأن بنية المنطوق هي الأشد تعقيدا من بنية المكتوب ، وعدم استقرار الملفوظ المنطوق على شاكلة ثابتة لتدخل الأفراد بثا وتقبلا في زمن منفتح لتعدد اللحظات والسياقات وكثرة أساليب الأداء وتداخلها بالبنية المنفتحة العابرة لمختلف أنواع القول الأدبي و الفنون» [2] ، و لم يتوانى المبدع الشعبي هو الآخر من مجاراة هذه الزركشة الإبداعية فمزج بين الشعري والنثري ، وبين المتخيل والطربي ، وبين الذهني والمشاعري ، وبين الغرائبي والحقيقة التاريخية ، في عينة من إبداعنا الشعبي المحلي ك (حيزية الجزائرية) أو الحكاية الشعرية المنحاة والمغناة .

---

[1] – جوناثان كلر: (نحو نظرية لأدب اللّا نوع) ، ضمن كتاب : القصة الرواية المؤلف ، ص194.

[2] – مصطفى الكيلاني ، (التراث الأدبي الشعبي شبه المهمش في التناول البحثي العربي)، مجلة الموروث، 17،18/05 .

وقد أطلعني البحث في موقع الدراسة حين ملاحقتي لأشكال إبداع المبدع الشعبي ، على حثالة من الأجناس الصغار، وأشباه أجناس، وأجناس فرعية ، وأخرى تحت الفرعية ، وإبداعات بذرية هجّنها التراكم الأجناسي الشعبي نورد منها الآتي بإيجاز على أن يُتوسع في دراستها مع لاحق المباحث و الفصول :

1- الأشكال النظمية/ الشعرية :

-الحكاية الشعرية.

-الشعر الحكائي.

-الشعر المثلي واللغزي .

-شعر التنكيت : (نسبة إلى النكتة).

2- الأشكال المعارفية :

-الأقوال الاستشرافية.

- أدعيه المتسولين.

-الكنايات الشعبية.

- التعبيرات الشعبية.

- التعزيمات.

-المرثيات.

3- الأشكال السردية :

-السير الحكائية.

- المغازي الأسطورية.

-الحكاية الأوليائية .

-النكتة الإخبارية / العلمية / النمطية .

-الحكاية المثلية .

-الحكاية اللّغزية .

فجميع هذه الأشكال البذرية نتاج تزاوج بين أشكال رئيسية ، أو داخل الشكل الواحد بين موضوعاته المختلفة . ولأن الإبداع الشعبي منجز جماعي وشفاهي ارتجالي تتناقله الأجيال ابن عن أب عن جد ، غير مبال بحقوق ملكية الإبداع التصنيفية النوعي ، فتصنيفه يخضع لمعايير خاصة : زمنية وراثية جغرافية اجتماعية وحضارية ، تعرضت(غراء مهنا) [1] لبعضها تمثيلا ، فلفظ حكاية أطلق في فترة زمنية تالية على رواية ثم تحول عبر الزمن إلى لفظ أقصوصة، كما أن الملحمة وبرغم كثرتها لدى العرب واليهود تكاد تنعدم لدى الصينيين .

المبحث الرابع ـ تصنيف الثقافة الشعبية .

يقصد البحث بالثقافة الشعبية – كما ورد سلفا– نتاج الشعب الإبداعي بشقيه المادي و القولي(المادي واللاّمادي). ولأن أشهر التصنيفات العربية – في اعتقادي– للثقافة الشعبية هو تصنيف (محمد الجوهري) نورد موجزا لخبرته في المجال التصنيفي، إذ يعترف كغيره أن هذه التقسيمات (تعسفية و افتراضية) ولكن على مقاس(شرٌّ لابد منه) ، فقد اضطر الدارس العربي عموما و المصنف بشكل خاص إلى هذه المقاسات تحت ضغط (تيسير الدراسة والتحليل) لا غير ، كما يرى أن الإشكالية عالمية لا تختص بثقافة شعبية بعينها، وسبّب تشتّت النظرة في تعيين حدود ميدان الدراسة الشعبية الآتي :

1- كل دراس متأثر بتراث بلده أو قوميته .

2- اهتمامه الشخصي الذي يمليه عليه تحفظه .

3- الاهتمامات السياسية أو تشجيع الدولة[2] .

---

[1] - ينظر: غراء مهنا ، في الأدب و النقد ، ص33. 34

[2] - ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 01 / 55 ، 56.

و لم يبتلى المصنّف العربي بمفرده بهذا الإشكال بل سبقه إليه أيضا الدارس الغربي ف (دورسون)[1] – مثلا – يرى : أن أي تصنيف لا يمكن أن يكون جامعا مانعا، وأن هناك دائما بعض الموضوعات الجريئة التي سنجد أنفسنا مضطرين إلى التوقف أمامها قبل البت في إدراجها تحت هذا القسم الرئيسي أو ذاك ، وأرفق شكواه بأمثلة عن بعض الأنواع الحائرة في التصنيف . ويرى (محمود مفلح البكر) [2] : أن فرز الباحث الشعبي لمواد ثقافته الشعبية تعرض لإشكالين هما:

1. محاولة التمييز بينها وبين علوم الإنسان الأخرى.
2. تصنيف موادها لتيسير الدراسة.

ولكن الخلاف في المسائل الفرعية والجزئية لا يعيق البحث والدراسة ، بقدر ما يعيقها الاختلاف في الأسس أو الخطوط العامة [3] ، فمن أشهر التصانيف الغربية للمادة الشعبية كما ورد عن (محمود الجوهري) [4] الآتي :

* **تصنيف فايس(R.Weiss)**: (12 بند / بريطاني) : الوحدة العمرانية، المباني والمساكن، الحياةألاقتصادية والثقافية و المادية، الغذاء، الأزياء، العادات و الاحتفالات، الألعاب والرياضة ، التمثيل و الرقص ، الموسيقى و الغناء، اللغة والتراث اللغوي المعتقدات والمعارف، القانون و الطابع القومي.

* **تصنيف بويكارت و لاوفر (W.E.Peucker / O.Lavffer)** :(9 بنود/ أوروبي) :

---

[1] – ينظر : المرجع نفسه ، 01/ 85.

[2] – ينظر: محمود المفلح البكر، البحث الميداني في التراث الشعبي ، ص 127.

[3] – ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 01 /85 . وينظر أيضا كتابه بالشراكة (الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية) ، ص 21، 22 .

[4] – ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 01 / 58– 60 .

المعتقدات الشعبية، العادات والتقاليد، التراث القصصي الشعبي ، الحكاية الجزافية، الحكايه الفكاهية القصيرة ، الأغنية الشعبية ، اللغز ، الثقافة المادية.

❋**تصنيف دورسون (Dorson)**:(4 بنود / أمريكي) :

- ميدان الأدب الشفاهي أو الأدب الشعبي
- الحياة الشعبية المادية أو الثقافة المادية
- العادات الاجتماعية الشعبية والمعتقدات الشعبية.
- فنون الأداء الشعبي(الموسيقى ، الرقص، الدراما).

فالملاحظ عن التصانيف الغربية الثلاث غلبة الطابع المادي على(01) واللآمادي عن (02) بينما وقف (03) بينهما .

أما عربيا فللجوهري حق السبق الكيفي (لارتكازه على العمل الميداني) لا الزمني بتصنيفين أولهما مبدئي وثانيهما نهائي ، لا ينكر ارتكازه فيهما على التصنيف الرباعي الأمريكي لدورسون، وهما [1] :

1- **التصنيف المبدئي السداسي (1969م)**: العادات الشعبية، المعتقدات الشعبية، المعارف الشعبية، الأدب الشعبي، الفنون الشعبية، الثقافة المادية.

2- **التصنيف النهائي الرباعي(1971م)** : المعتقدات والمعارف الشعبية، العادات والتقاليد الشعبية، الأدب الشعبي وفنون المحاكاة، الفنون الشعبية والثقافة المادية .

ويتضح من التصنيفين أن الثاني منهما (النهائي) اختزال ل (2 و 3) و (5 و 6) في التصنيف (المبدئي) ، كما اعتمد (الجوهري) في تصنيفه النهائي على محددات علمية قصد محاصرة المادة الشعبية المصنفة هي [1] :

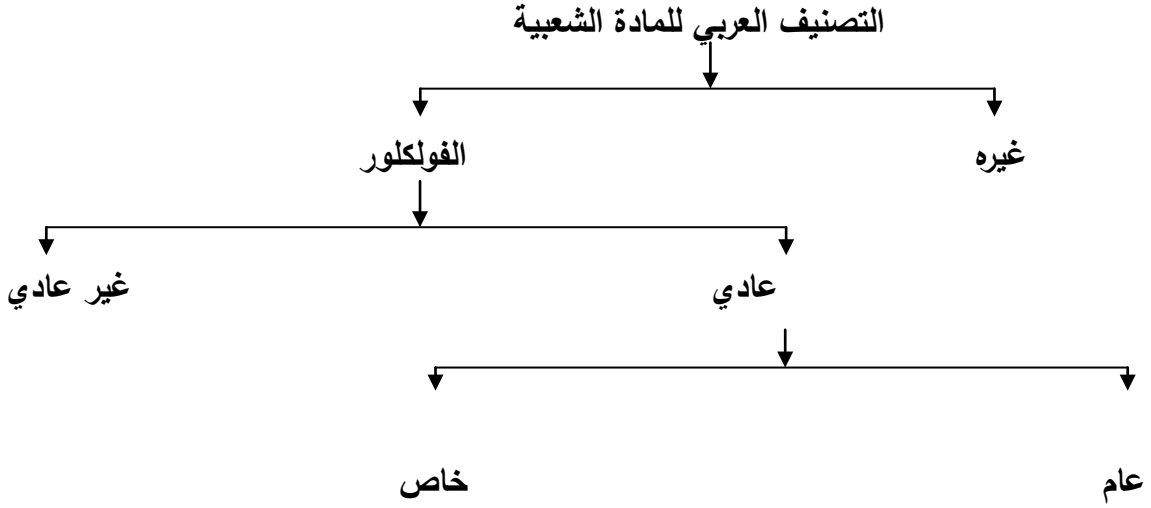
---

[1] - ينظر: محمد الجوهري:

- علم الفولكلور، 01 / 54 .
- الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ، من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، ص 20-22.

1. المادة المصنفة ثقافة تقليدية أو تراث شعبي.
2. من سماتها التواتر والانتقال الطولي والعرضي، العمودي والأفقي .
3. استبعاد المعرفة العلمية ذات الصلة بالمؤسسات الرسمية.

قبل إيراد باقي تصنيفات المادة الشعبية الأخرى ، أجدني مضطرا إلى إعطاء فكرة تيسيرية توضيحية لشبكة العلائق بين طرائق الصنّافة العربية بتوجهاتها المتشاكلة :



ينقسم التصنيف العربي للمادة الشعبية إلى قسمين هما:

- تصانيف خاصة بالمختصين في علم الفولكلور ودراسته.
- تصانيف تخص اختصاصات أخرى (المكتبية، علم الاجتماع، الفلسفة).

كما تشطر تصنيفات المختصين في علم الفولكلور إلى شطرين هما :

-التصنيفات أو تقسيمات عاديه شبيهه بتصنيف (الجوهري) لمجموع مواد الثقافة الشعبية، وهي غالبا ذات طابع عددي (رباعي، خماسي، سداسي، سباعي ....) .

-تصنيفات غير عادية، لا تنحو منحى التصنيف العادي وهي ذات طابع مدلولي أو موضوعاتي.

---

(1) - ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 01 /53.

_ ويتخذ التصنيف العادي هو الآخر منحيين هما :

– منحى عام يختص بمسح شامل للمادة الشعبية بملمحها المادي واللامادي .

–منحى خاص يتناول بالتقسيم جزءا معينا من إبداعات الشعب ك (الأمثال الشعبية) أو(الموسيقى الشعبية).. وسأحاول فيما تبقى من تصنيفات زيادة الشرح والتفسير:

- **تصنيف أحمد رشدي صالح**[1] : (سباعي/ مطلع الستينات) :

المعتقدات، العادات والتقاليد، الأدب، الموسيقى، الرقص، فنون التشكيل، فنون المحاكاة .

- **تصنيف عثمان الكعاك**[2] : (غير عادي/ حوالي1964) :

–الحياة الشعبية المادية: الطعام، اللباس، المسكن ...

–الحياة الشعبية العقلية: المعتقدات،الأدب، الفنون...

–الحياة الشعبية الاجتماعية: مظاهر المجتمع المختلفة .

- **تصنيف عبد الحميد حواس**[3] : (سباعي/ حوالي 1967) :

المعتقدات، العادات والتقاليد، الأدب، الموسيقى، الرقص، فنون التشكيل، فنون المحاكاة.

- **تصنيف عبد الحميد يونس**[4] : (سداسي/ حوالي1982) :

الأدب ، المعتقدات ، العادات والتقاليد، فنون الحركة والإيقاع و المحاكاة، الموسيقى، الفنون التشكيلية والحرف .

- **تصنيف هاني العمد**[5] : (08 عناصر /1985) :

المعتقدات، العادات والتقاليد، الأدب، الموسيقى و الفنون الجميلة، الطب الشعبي، الصناعات والفنون اليدوية ، حملة التراث الشعبي (تراجم) ، المسح والإحصاء.

---

(1) -ينظر: مصطفى جاد ، (منهج توثيق المادة الفولكلورية) ، مجلة الثقافة الشعبية ،07/ 84 .

(2) – ينظر: عثمان الكعاك ،(ماهو الفلكلور)، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا،ع04/حزيران 1963م ، ص 123– 132. وتفصيلا كتابه : المدخل إلى علم الفولكلور، مطبعة الحكومة، بغداد، ط1964 ،الباب الأول، ص7–35.

(3) – ينظر: عبد الحميد حواس ، (محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 04 / 44 – 47.

(4) -ينظر: مصطفى جاد ، (منهج توثيق المادة الفولكلورية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 07 / 85.

(5) – ينظر: هاني العمد ، الأدب الشعبي في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن، رقم (55)، عمان، ط 1996م، ص 15.

- **تصنيف محمد علي أبو ريان**[1] : (غير عادي/1985) :

اعتمد منهجا تصنيفيا (من البسيط إلى المركب والمعقد) . منه :

-فنون بسيطة : من الدرجة الأولى ، ذات بعد واحد(الثقافة اللامادية).

- فنون مركبة : من الدرجة الثانية ذات أبعاد مركبة (الثقافة المادية).

- **تصنيف صلاح الراوي**[2] :(خماسي/ حوالي2001) :

القيم والتصورات والمعتقدات، الخبرات والمعارف ، العادات والتقاليد، الفنون القولية والموسيقية و الحركية و التشكيلية والدرامية ، تشكيل المادة .

- **تصنيف عمر الساريسي** : وهو خير من قبظ العصا من وسطها، فمال إلى أبسط التقسيمات[3] :

- ثقافة شعبية قوليه : الأدب الشعبي، العادات الشفاهية.

-ثقافة شعبية مادية : الفنون والمعارف والمعتقدات والتقاليد الشعبية..

- **تصنيف مصطفى جاد** : (خماسي/2006م):

من أشهر التصانيف العربية للإبداعات الشعبية ، لكونه خلاصة للتصانيف العربية التي سبقته ، ولأنه أيضا ارتبط بعمل دقيق وعلمي مركز هو(مكنز الفولكلور المصري العربي) وعناصره هي[4] : المعتقدات والمعارف الشعبية ، العادات والتقاليد ، الأدب الشعبي ، الثقافة المادية ، الفنون الشعبية .

أما التصانيف الخاصة أو الفردية ذات التوجه الجزئي من مواد الثقافة الشعبية ، فنورد منها تمثيلا لا حصرا النماذج الآتية [5] :

- صفوت كمال و بشر الرومي : الأمثال الشعبية.

---

(1) - ينظر: محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، و نشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، ط 1993م ، ص 300- 308

(2) - ينظر: صلاح الراوي ، فلسفة الوعي الشعبي ، ص 17.

(3) - ينظر: عمر الساريسي ، (ماهية الفلكلور) ، مجلة الفنون الشعبية / الأردن ، 01 / 11.

(4) - ينظر: محمود مفلح البكر، البحث الميداني في التراث الشعبي ، ص 128.

(5) - ينظر: مصطفى جاد ، (منهج توثيق المادة الفولكلورية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 07 / 88، 89 .

- محمد رجب النجار: الأمثال والألغاز الشعبيه .
- عبد الحليم الحفني : نصوص العديد (المراثي الشعبية).
- شهرزاد قاسم: الموسيقى الشعبية.
- إبراهيم حسين : الأزياء الشعبية.
-

المبحث الخامس ـ ضرورة صون الإبداع الشعبي .

لعل قائلا أن يقول : لماذا هذا الجهد كله اتجاه إبداعات الشعب ، من طرف الجامعين و الموثّقين والمصنّفين والمؤرشفين ، ثم من المحلّلين والدارسين والمقارنين ؟ وما المستفاد من المذكور السابق للإبداع الشعبي تنظيرا وإجراءً ؟ ولما هذه الإحاطات التحديدية والتأطيرية والتقعيدية والتقييسية للمبدع الشعبي ؟! فالجواب – ببساطة – تتضمنه (اتفاقية يونيسكو لصون التراث الثقافي الشعبي) [1]، من تدابير ترمي إلى : ضمان استدامة إبداعات الشعوب ، وتوثيقها والبحث فيها والمحافظة عليها وحمايتها وتعزيزها وإبرازها، وتناقلها بغاية استمراريتها وفاعليتها، وجاء في أبرز بنودها أن أي تراث محلي شعبي يجب صيانته لأنه ملكية كونية وإنسانية .

فصون الإبداع الشعبي والمحافظة عليه كمطلب محلي و وطني وقومي وكوني وإنساني ، هو سبب هذه الإجراءات الاستباقية ، كما كان هذا الأمر مطلبا عربيا حمل لواءه (عبد الحميد يونس) خلال السبعينات من القرن الماضي، حيث طالب (بمركز للمأثورات الشعبية العربية) بالسهر على سيرورتها وصيانتها عن طريق الدراسة والبحث للإبداع الشعبي ، وكذا جمعه و تصنيفه وأرشفته[2] .

---

[1] – ينظر: نص اتفاقية (يونسكو) بشأن الحث على صون التراث الشعبي ، في اجتماعها المنعقد بباريس عام 2003م ، في دورته (32) ، كاملا بمواده (40 مادة) ، الملحق رقم :01 ، من كتاب : محمود مفلح البكر ، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، ص 395 – 414 .

[2] – ينظر: عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفلكلور، ص 83 – 89.

ومن جملة الانجازات العلمية والمعرفية التي يتحقق بها هذا المطلب (فكرة المكانز) ، والمكنز كلمة أصلها يوناني وتعني المستودع أو الخزانة وهي : « كتاب يحتوي على كلمات أو معلومات عن مجال معين أو مجموعة مفاهيم ، وعلى وجه التحديد قاموس مترادفات» [1] .وقد بدأت فكرة اكتناز المعارف (مكنز) نهاية عقد الخمسينات(1957م) كأداة للتكشيف و الاسترجاع المعلوماتي[2] ، بل هناك من يرى سبقا عربيا في هذا المجال يؤول إلى :[3]

-الثعالبي : فقه اللغة وأسرار العربية (مفردات اللغة ودلالاتها).

-الثعالبي : التمثيل والمحاضرة (الأمثال السائرة) .

-ابن سيده : المخصص (ترتيب الألفاظ وفقا لدلالاتها).

أما بخصوص (مكنز الفولكلور) الخاص بالإبداعات الشعبية ، فيُعرفه (مصطفى جاد) بقوله: « هو قائمة بالواصفات المرتبطة بالتراث والمأثور الشعبي المصري ، وعلاقاتها التكافؤية والهرمية والترابطية...» [4] ، كما يتألف المكنز من مجموع تقنيات أساسية في مُجملة في المصطلحات الآتية : (واصفات، فهرسة، استخلاص، تكشيف، واسترجاع) يشكل سياقها العام منجزا متكاملا يفيد في استرجاع المادة الإبداعية الشعبية بمختلف أنواعها ومظاهرها بدقه وسرعه تبعا لاحتياجات مستفيديها و باحثيها ودراسيها . ومن بين مكانز الفولكلور العربية المحلية ذات التوجه المحلّي[5] :

أولا – مكنز الفولكلور المصري : أنجزه (مصطفى جاد) سنة (2005 م)، يحوي حوالى (8000 واصفة) ، وقد دامت مدة إعداده (05 سنوات) ، كما أنه قسمان : القسم المصنف والآخر الهجائي ، يقوم هذا المكنز على (05عناصر) ذكرت في المبحث السابق ، « ولكن عند الانتهاء من جمع وتصنيف الواصفات(...) ظهرت الحاجة لتصنيف جديد

---

(1) – أحمد أنور بدر ومحمد فتحي عبد الهادي ، التصنيف فلسفته وتاريخه ، نظريته ونظمه وتطبيقاته العلمية ، دار المريخ للنشر، الرياض ، السعودية ، ط 1995م، ص95.

(2) –ينظر : أحمد أنور بدر ومحمد فتحي عبد الهادي ، التصنيف فلسفته وتاريخه ، ص96 .

(3) –ينظر: أحمد فاروق ، أرشيف المأثورات الشعبية ، ص 36 ، 37 .

(4) – مصطفى جاد ، (منهج توثيق المادة الفولكلورية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 07 / 90.

(5) –ينظر: طارق المالكي ، (المواصفات القياسية في التراث الثقافي غير المادي)، مجلة الثقافة الشعبية ، 38/ 15–18 .

لموضوعات الفولكلور يقوم على ستة أقسام » [1] ، وذلك بإضافة القسم الأول (موضوعات الفولكلور العامه) .

ثانيا – مكنز المركز المغربي [2] للتراث الشعبي والمخطوطات : أنجزته (سعيدة عزيزي) بالشراكة سنة (2009) وهو من (04 عناصر) هي :

- المعتقدات والمعارف الشعبية
- العادات والتقاليد .
- الآداب الشعبية .
- الثقافة المادية .

ثالثا – مشروع المكنز الوطني الأردني [3] للتراث الشعبي: وهو قيد الانجاز يصهر على إعداده طلبة وباحثون مختصون ينتمون إلى خمس جامعات أردنية ، وهو من (05 عناصر) ، عناصر المكنز المغربي الأربعة يضاف إليها عنصر(الفنون الشعبية).

فالملاحظ أن فكرة (المكنز الفولكلوري) أو تكنيز الإبداعات الشعبية ، يتأرجح بين التحقق المتأخر والمشروع المتباطئ ، في فضاء المنجزات المعرفية العربية ، ويترنّح بين تجاهل السلطة السياسية له مع اهتمامها البالغ بمراكز التدريب الرياضية ! وبين انشغال فحول الدراسات الشعبية بمصالحهم الشخصية ومقاعد الحزم والربط بالإدارات الجامعية ، و (لعْقوبه) لمكنز الفولكلور العربي ..

---

[1] – مصطفى جاد ، مكنز الفولكلور، المجلد الأول ، القسم المصنف ، مراجعة : محمد الجوهري ومحمد فتحي عبد الهادي، المكتبة الأكاديمية ، الإسكندرية ، مصر، ط 2006م ، ص 61.

[2] – ينظر: مكنز التراث الشعبي المغربي ، (موقع انترنت) .

[3] – ينظر: مشروع المكنز الوطني الأردني للتراث الشعبي ، وزارة الثقافة ، الأردن ، (موقع انترنت) .

المبحث السادس ـ تصانيف الإبداع الشعبي ذات الملمح الأدبي .

يتصدر قسم الأدب الشعبي غالبا تصانيف الإبداعات الشعبية أو أقسام الثقافة الشعبية ، لأهمّيته كموضوع بارز ضمن موضوعات التراث الشعبي . و علم الفولكلور كان في مرحلة ما يقوم أساسا على الأدب الشعبي ، ورغم اختلاف دارسي الفولكلور حول حدوده « فهُم لا يختلفون لحظة على أن ميدان الأدب الشعبي يقع في مكان القلب من هذا العلم » [1] ،فلم نجد تصنيفا واحدا تجاهل موقع الأدب الشعبي ضمن عناصر الثقافة الشعبية ، وقد استطاعت المتغيرات الحديثة أن تمحو من ذاكرة الشعوب وقواميس ثقافاتها الكثير من الإبداعات ذات الملمح المعرفي أو العقدي أو الفني و الممارسات بفعل التحضر والتمدن و التعليم و الكتاب و العولمة و الخطاب التوعوي عموما ، لكن من العسير المساس بآدابها الشعبية وإبداعاتها المُتقولة الموشومة في ذاكرتها الجمعية ، فالأمثال و التعابير والكنايات الشعبية تقع موقع الملح في الطعام ضمن حوارات العامة و أحاديثهم ومجالسهم ، و الألغاز لا تخلو منها مسامرة حتى وإن تبدّت بثوبها العصري (البوقالة) ، أما القصص الشعبي بأنواعه المختلفة فمع مجافاة الناس لجانبه المتخيل واللاّواقعي لا تجد الشعوب مانعا في أن تتوسل به خبرة وتجربة وموعظة لمستجدات الحياة العصرية ، في حين يغزو المتفكه الشعبي كل مجمع ومجلس تخفيفا لضغوطات الحياة من جهة ووسيلة لمحدودي الثقافة للخوض في كل موضوع ونقده من موضوعات السياسة والاقتصاد و الدين وما شابه .

سوى أن المتعسر في ذلك أن الأدب بشكل عام « لا يقبل التفرقة بين الأنواع ويرمى إلى تحطيم الحدود» [2] ،فإذا كان هذا ديدن الأدب الذاتي الذي ينفتح خطابه على أكثر من ثقافة وبيئة ، فهو في أدب الشعب معضلة شائكة ، لافتقار مبدعه إلى إيديولوجيا تشتت انتماءه الثقافي والبيئي ، ولذلك جاءت تقسيمات الأدب الشعبي – بحد تعبير– (محمود ذهني) [3] :

---

[1] – محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 72/01.

[2] – عبد الفتاح كيليطو، الأدب و الغرابة ، ص 20.

[3] – ينظر: محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي ، ص 147 148– .

اعتبارية يتحوّطها الاختلاف من مدرسة إلى أخرى، ومن دارس إلى آخر، حتى أن العمل الواحد يمكن إدراجه تحت أكثر من قسم ، ومن ثم فمن التعسف قبول هذه التقسيمات أو التصنيفات. وفي المقابل يعد « تصنيف الأدب الشعبي أكثر نجاحا من الجمع [كما] تعد قضية تصنيف الأدب الشعبي من القضايا التي تثار منطقيا بعد إتمام التجميعات » [1] ، فكان لزاما على المصنف انتهاج القاعدة المثلية (مرغم أخاك لا بطل) لنمْذجة المُتراكم من المادة الشعبية الإبداعية، المجموعة جمعا والملمومة لما بجهد جهيد باحثين يعرفون للمبدع الشعبي قدره ومكانته داخل منظومة الخلق والإبداع ، والمبدأ دائما تيسير الدراسة .

وقبل عرض جملة من التصنيفات لأدب الشعب ، سأعرض جملة من النقاط هي خلاصة آراء جمع من المصنفين ، في محاولة للتعريف بالمادة الشعبية الأدبية التي يجب أن يتعامل معها المصنف ، ويقيد نفسه بها حتى لا يتعداها إلى مادة شعبية أخرى لا تمت بصلة إلى الأدب الشعبي، خصوصا وأن المادة الشعبية في عمومها مادة معقدة ومتشابكة وغير ميسورة الانشطار و التقييم ، وهي كالآتي :

1. تعبر عن قيمه فنية .
2. تتوسل بالعامية لكنها ليست أدبا عاميا.
3. تُتناقل عن طريق الرواية الشفاهية ، فهي ذات ملمح منطوق/ قولي .
4. مجهولة المؤلف مما يعني جماعية تأليفها تواترا ومشاعية ، لكنها في الأصل فردية الإبداع .
5. لها صلة وثيقة بثقافة الشعب (تقاليده ، معارفه ، معتقداته، فنونه المختلفة)، و تعبر عن وجدانه الجمعي.

كما لا يغيب عن البال ، أن عملية تصنيف الأدب الشعبي ، و قبل أن تصل إلى ما وصلت إليه خلال القرن العشرين مرت بمراحل حالكة وصعبة نتاج تخبط المصنفين وحيرتهم

---

[1] - آلان دندس، (الأدب الشعبي، دراسة في الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية)، مجلة الكاتب ، 197/ 27.

اتجاه هكذا إنجاز . فقد أورد (الآن دندس) [1] عينة منها : حيث ركزت في بداياتها على الأشكال التي تستخدم الكلمة المنطوقة (الأقوال المأثورة ، الأمثال ، اللّعنات ، التعازيم أو التعاويذ، لعثمات اللسان، و التوريات الشعبية) ، ثم ركزت في رحلاتها اللاحقة على قسمين رئيسيين هما: القصص الحقيقي والقصص الخيالي ، ثم صارت الأقسام الثلاثة (الأسطورة والخرافة فالحكاية الشعبية)، إلى أن اهتدت إلى تقسيمها الحالي .

اطلعنا البحث على نماذج تصنيفية متباينة ، تمكنتُ بمجهود خاص محاصرة خمس منها ، سأعرض مجموع التصانيف المتوافرة وفقها بغاية تبسيط اقتنائها وفهمها ، وهي :

أولا : تصنيف لم يمايز بين أقسام الأدبين الشعبي والذاتي ، ومن أمثلته (تصنيف محمود ذهني)[2] ، إذ صنفه وفقا للتجنيس العام للأدب ، متوسلا بتقسيم (أرسطو) للشعر أو الأدب أو الفن القولي : (القسم القصصي ، القسم التمثيلي، القسم الغنائي) ، فقسم الأدب الشعبي تبعا لذلك إلى ثلاثة أقسام :

1. السيرة .
2. المقامة.
3. الحكاية : (المُسلّية ، الرمزية ، العاطفية) .

ثانيا : تصنيف تجاهل الحدود الفاصلة بين الأدب الشعبي وعناصر الثقافة الشعبية الأخرى ، كتصنيف (عاتق بن غيث البلادي) [3] ، ومفاده : الشعر، القصة، المثل، العادات والتقاليد ، أسلوب التعبير ، العلوم الشعبية ، اللهجات .

---

[1] - ينظر: آلان دندس ، (الأدب الشعبي، دراسة في الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية)، مجلة الكاتب ، 15/197.

[2] - ينظر: محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي ، ص 110- 148 .

[3] - ينظر: عاتق بن غيث البلادي ، الأدب الشعبي في الحجاز، ص 3 - 7 .

ثالثا : تصنيف مُؤسّس على مبدأ شكليْ الأدب الرئيسيين (الشعر والنثر) ، ومن أمثلته :

1. **تصنيف (محمد المرزوقي)**[1] :

- الشعر: الشعر الملحون .
- النثر: الأسطورة ، المثل ، اللغز، النادرة ، التعابير الشعبية .

2. **تصنيف (رابح العوبي)**[2] :

- **الشعر** .
- **النثر** : الأسطورة ، الخرافة ، الحكاية ، المثل ، اللغز، النكتة .

رابعا : تصنيفات تنظيرية لا تستند للعمل الميداني ، ونورد منها :

1- **تصنيف (أحمد رشدي صالح)** [3] : من أقدم التصانيف العربية (الخمسينات) ،استحسنه (أحمد مرسي) و(محمد الجوهري)، لولا بعض النقائص الفنية : كعدم تمييزه بين النكتة والنادرة، و إغفاله للأسطورة[4] ، ومن عناصره : المثل ، اللغز، النداء، النادرة، الحكاية ،السيرة التمثيلية التقليدية، الأغنية، الموال (الشعر).

2- **تصنيف (عبد الحميد حواس)** [5]: خلال (الستينات) ، وهو من (17) عنصرا ، هي كالآتي: السيرة ، الأسطورة ، الحكاية ، القصة ، الأمثال ، الألغاز، الموال ، الأغنية، النكتة ،

---

(1) - ينظر: محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للنشر ، تونس، ط 1967م ، الفهرس، ص 239.

(2) - ينظر: رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د.ت)، ص 01 – 06.

(3) - ينظر: أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، دار الفكر، مصر، ط 01/ أبريل 1956م ، الجزء 02 ، الفهرس ، ص03.

(4) - ينظر: كل من :

- محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 73/01.
- مصطفى جاد (منهج توثيق المادة الفولكلورية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 87/07.

(5) - ينظر: عبد الحميد حواس ، (محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 04 / 46 .

البكائيات (العديد)، المدائح الدينية، الابتهالات، النداءات ،التعابير والأقوال السائرة المجرودة أو السطح ، المواوية ، الرقي.

3- **تصنيف (نبيلة إبراهيم)** [1] : مطلع (الثمانينات) ، و عناصره هي : الحكاية الشعبية، الحكاية الخرافية الشعبية ، الأسطورة ، المثل ، اللغز، النكتة .

4- **تصنيف (هاني العمد)** [2] : منتصف (الثمانينات) ذكر فيه : السيرة ، الأغنية، اللغز، المثل، الشعر، النكتة، الأسطورة ، الخرافة، الحكاية، التعابير والأقوال السائرة، الكنايات، المعاضلات ، الأحاجي، النداءات .

خامسا : تصنيف متكامل يرتكز على جهد تطبيقي ومعاينة ميدانية ، ك :

01- **تصنيف (محمد الجوهري)** [3] : بداية (السبعينات) ، ويعتبر من أحسن التصانيف العربية للأدب الشعبي المصري والعربي في آن و أشهرها ، لدواعي أهمها : نهله من الصنافتين العربية والغربية وبالأخص تصنيفي (أحمد رشدي صالح) و(ريتشارد دورسون) ، ولتميزه في أبحاثه الفولكلورية بالممارسة الميدانية والبحث الجاد في عمق التراث المصري والعربي، وتعداد عناصر الأدب الشعبي كما ذكرها (15) عنصرا هي : السيرة ، الأسطورة ، الخرافة ، الحكاية ، الشعر، الأغنية ، المثل ، اللغز، النكتة ، و هي عناصر يشترك فيها مع كثير من المصنفين . إضافة إلى أخرى خاصة ومحلية لها صلة بالأدب الشعبي المصري ، وهي : المدائح الدينية والتخمير، الابتهالات الدينية ، الرقي، التعابير والأقوال السائرة ، النداءات ، الأعمال الدرامية .

02- **تصنيف (مصطفى جاد)** [4] : بداية الألفية الثالثة (2005) ، وهو خلاصة التصانيف السابقة خاصة تصنيف الجوهري ، وتكمن أهميته العلمية في اتصاله بأهم المنجزات الفولكلورية العربية ذات التوصيف الأكاديمي الدقيق والعصري (مكنز الفولكلور) ، وهو من (14) عنصرا

---

[1] -ينظر: نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، الفهرس .

[2] -ينظر: هاني العمد ، الأدب الشعبي في الأردن ، ص15.

[3] - ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 01/ 75، 76 .

[4] -ينظر: مصطفى جاد، مكنز الفولكلور ، القسم المصنف ، ص 317- 366.

، هي : الشعر، الأغنية ، المثل ، اللغز، السيرة ، الملحمة ، الأسطورة ، الحكاية ، الفكاهة (النكتة والنادرة وغيرهما) ، التعابير والأقوال السائرة ، نداءات الباعة ، الرقي والتعاويذ (التعزيمات) ، المعاضلات اللسانية (المبارزات) ، الأدعية .

ومفاد المقارنة بين التصنيفين يتضح الآتي:

- الجوهري : ذكر في مصنفه مما لم يذكره (مصطفى جاد) : الخرافة ، الدراما الشعبية أو المسرح الشعبي .
- مصطفى جاد : ذكر في مصنفه مما لم يذكره الجوهري الملحمة ، المعاضلات اللسانية

والسبب- في تصوري- أن محمد الجوهري لايرى فرقا بين السيرة والملحمة ، ويعد (المعاضلات) كلاما عاديا يفتقر إلى الفنية ، وقيمته كفن تكمن فيما يتظمنه من (أمثال ، تعابير وأقوال سائرة) .

أما (مصطفى جاد) فمن دون شك يعتبر (الأسطورة والحكاية) وجها من أوجه الخرافة ، يقتسمان أغلب خصائصها الفنية والسردية والدلالية ، في حين صنف (الدراما الشعبية) ضمن الفنون الشعبية[1] ، كونها ممارسة لا أدبا وسلوكا قبل أن تكون فنا قوليا . وفي التفاتة مسؤولة شطر (محمود مفلح البكر)[2] عناصر الأدب الشعبي ل (مصطفى جاد) إلى شطرين:

-المدونة : السير، الملاحم ، الأساطير، الأدعية .

-غير المدونة (المشافهة) : الشعر، الأغنية ، المثل ، اللغز، الحكاية ، النكتة ، المعاضلات ، التعزيمات ، النداءات ، التعابير والأقوال السائرة .ورأى ضرورة التركيز على المشافه منها لا المكتوب ، وحفظه و صونه لئلا تذروه رياح العصرنة والعولمة والإهمال .

---

[1] -ينظر : المرجع نفسه ، ص 384.

[2] -ينظر: محمود مفلح البكر، البحث الميداني في التراث الشعبي ، ص 147.

وملخص القول فيما سلف من تصنيفات للأدب الشعبي ، فإن المستخلص من مجموع التصنيفات أن هناك عناصر أدبية شعبية تجمع وتتفق عليها هذه التصانيف ، وأخرى خلاف ذلك :

أولا: العناصر الأساسية : (10) عناصر، وهي :

-الشعر الشعبي والأغنية الشعبية.

-الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية.

-الأمثال الشعبية، والألغاز الشعبية.

-النكات الشعبية.

-السير والملاحم الشعبية ، والمغازي الشعبية.

ثانيا: العناصر الثانوية : (05) عناصر ، وهي :

-التعابير والأقوال السائرة .

-الكنايات الشعبية.

-النداءات الشعبية (نداءات الباعة) .

-الرقي والتعاويذ الشعبية (التعزيمات) .

-المدائح والابتهالات (الأدعية) الشعبية.

ثالثا: العناصر الهامشية : (08) عناصر، وهي :

-المعاضلات اللسانية (المناظرات) : سبقت الإشارة إليها.

-الدراما الشعبية (المسرح الشعبي) والتمثيلية التقليدية :صلتها بالفنون (الممارسة) أكبر من علاقتها بالأدب أو الفن القولي .

-الأحاجي : سواء بدلالتها اللغزية أو الحكائية ، فهي ضمن عناصر مذكورة في التصنيف الأساسي.

-البكائيات والعديد : شكل من موضوعات الشعر أو الأغنية .

-المجرودة ، والسطح والمواوية : أشكال جدّ خاصة ومحلّية.

الفصل الثاني

تصنيف الإبداع السردي الشعبي

المبحث الأول : موقف النقد الكلاسيكي من السرد الشعبي

المبحث الثاني: تصنيف القصص الشعبي

المبحث الثالث : تصنيف سرود بيئة البحث الشعبية

المبحث الأول ـ موقف النقد الكلاسيكي من السرد الشعبي .

يشكل الملمح السردي ضمن إبداعات الشعب المفصل المهم والرئيس ، والسبب _ فيما نرى _ ارتكانه للمتخيل لا الواقع والعقل والمنطق ، وهو ما يتناسب مع ثقافته المحدودة من جهة ، ومطمح متلقيه من جهة ثانية الراغب أبدا في التنفيس عن مكامنه المعتمة والمحددات الاجتماعية التي تفرضها عليه تابوهات المعتقد وقيود التقاليد والعادات والأعراف المفروضة عليه فرضا :

أعلل النفس بالآمال أرقبها * * * ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل

وبرغم خواء الأجناسية العربية الكلاسيكية من فن القص و زحزحته لصالح الشعر، لم يكن الشعر يمثل ثقافة الإنسان العربي كلّها ، بل نما إلى جانبه أدب شفهي ممثلا بحفلات السّمر التي أسهمت في خلق أدب حكائي لافت [1] ، ف « الفولكلور العربي الخاص بالحكاية بدأ مع المقامة ، لا مقامة الهمذاني ، بل جلسة العربي للسمر» [2] . ولكن مع ذلك لم يكن السرد عموما مقبولا في الثقافة الكلاسيكية العربية ، إلاّ إذا اشتمل على [3] :

- حكمة (كليلة ودمنة) .
- عبرة (السرد التاريخي) .
- صورة بلاغية (المقامة) .

وهو ما جعل (محمد رجب النجار) [4] يتساءل عن فحوى تركيز الثقافة العربية التقليدية على المنحى اللغوي والأخلاقي دون المنحى السردي أو الحكائي ، كما يستغرب : كيف أن السرد عموما و الشعبي بشكل خاص حافظ على استمراريته رغم الحصار المفروض

---

(1) – ينظر: ريجي بلاشير، تاريخ الأدب العربي ، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، ط1998/01م ، ص853.

(2) – أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 147.

(3) – ينظر : عبد الفتاح كيليطو، الأدب و الغرابة ، ص28.

(4) – ينظر: محمد رجب النجار،(مصادر دراسة المأثورات الشعبية في التراث العربي)، مجلة عالم الفكر، م 24، 21 / 168.

عليه من الموروث البلاغي العربي! . سواء لصالح الشعر الذي أبان عليه موقف (ابن رشد) : « إن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهي التي تسمى أمثالا وقصصا مثل ما في كتاب كليلة ودمنة ، ولكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود »[1] ، أو لصالح البلاغة بحد تعبير (أبي حيان التوحيدي)[2] الذي يعتبره : خارجا عن دائرة البلاغة ، ومتلقيه أو متعاطيه مشكوك في قدرته العقلية كالنساء والأطفال . أو لصالح مألوفية الكتابية وغرابة الشفاهية ، بحسب رأي (ابن قتيبة) : « القصاص على قديم الأيام ، فإنهم يُميلون وجوه العوام إليهم ، ويستدرون ماعندهم بالمناكير، والغريب ، و الأكاذيب من الأحاديث »[3] . وأنصف (أبو حامد الغزالي) القصّ ، فقبض العصا من وسطها بقوله : « فإن من القصص ما ينفع سماعه ، ومنها مايضر وإن كان صادقا »[4] . أما (ابن الجوزي) فقد أفرد مؤلفا بكامله لموضوع القص أسماه : (كتاب القصاص والمذكرين)[5] . والخلاصة ما خلصت إليه (ألفت الروبي) : من أن تراثنا النقدي نظر « إلى القص بوصفه خرافة تضاد العقل و الحكمة ، و إلى القصاص بوصفهم المقابل النقيض للحكماء و المفكرين، [طالما] أن القص لا يقدم معرفة ، ولا يُكسب متلقيه منفعة أو فائدة ما ، لأنه منطو على الخواء المعرفي»[6] .

فإذا كانت معضلة المحكي مع التراث النقدي العربي الإنكار و الاستخفاف و مقابلته بالقفا ، فإن إشكالاته الحديثة أشد و أعقد ، واحدة منها لا كلّها (عملية تدوينه) أو نقله من

---

(1) – أرسطو طاليس ، فن الشعر ، عن ترجمة العربية القديمة ، وشروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد ، ترجمه عن اليونانية و شرحه و حققه : عبد الرحمان بدوي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1953م، ص213، 214.

(2) – ينظر: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع و المؤانسة ، مراجعة : هيثم خليفة الطعيمي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط2011م، ص45.

(3) – ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق: محمد محيي الدين الأصفر، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2/1999 م، ص404.

(4) – أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار ابن حزم للطباعة و النشر والتزيع، بيروت، ط2005/01م ، ص45.

(5) – ينظر: ابن الجوزي ، كتاب القصاص و المذكرين ، تحقيق : محمد بن لطفي الصباغ ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ط2/ ،1988م،ص162، 163 .

(6) – ألفت كمال الروبي ، الموقف من القص في تراثنا النقدي ، مركز البحوث العربية ، القاهرة ، ط1991م ، ص152.

صورته الشفاهية إلى صورة كتابية تحفظه و تصونه من تداعيات المتغايرات الحديثة . و التدوين فعل يُعنى بجمع المادة الأدبية الشعبية مباشرة من حامليها، ثم توثيقها كتابة و نسخها ضمن دواوين و سجلات محامل ورقية أو الكترونية . مع إمكانية المزج بين التدوينين الورقي و السمعي البصري ، ثم تصنيفها حسب معايير دقيقة و مضبوطة تساعد على استرجاعها وقت الحاجة[1] . وهي مهمة موكولة بكاهل الراوي /الرواة ، أو الإخباري، أو المنتج العرضي، أو اللّقاطة كما ينعتهم المستشرق الفرنسي (ريجيس بلاشير /R.plachir) ، وهم قسمان:

1- **الراوي الأمين** : و هو من يحكي الحكاية كما سمعها ، ليُطابق المسموع المنطوق ، إلى حد تقديس سياقها السردي أو صياغتها المسموعة ، إذ يرى (محمود مفلح البكر) [2] :أن بعض الرواة يطلقون العنان لمخالاتهمفيضيفون على النص الأصلي فيطنبون و يخترعون الخزعبلات و الخوارق التي لا علاقة لها بالنص الأصلي أو بتراث المنطقة الشعبي ، فعلى الجامع أن يتقصى الحذر . و بالمثل حذّر(عبدالحميد يونس) [3] الجامعين للمادة الشعبية من هكذا استهتار، و اشترط فيهم قدرتهم على التمييز بينها و بين المادة المنحولة على الشعب.

2_ **الراوي المتصرف:** هو راوٍ لا يكتفي بالرواية الأصلية و لا يعترف بهذه الأمانة و الإخلاص المطلق للرواية التي سمعها لأول مرة ، ومع ذلك يحبب بعض الدارسين هذا النوع من الرواية ، منهم تمثيلا لا حصرا (محمد الجوهري) باعتراف مفاده : «هذا النمط هو الشائع بين الشعب ، تمارسه قلة مبدعة لها القدرة على المعالجة الواعية للتراث» [4] . ولهذا السبب ينعت (ألن دندس) : المدون/ الجامع بالساذج إذا اكتفى برواية فرادية ، وخلاف ذلك « يعتمد الدارس النابه و المتخصص في الأدب الشعبي على جمع الروايات التي تتضمن الاختلافات و بخاصة

---

[1] - ينظر: ناصر البقلوطي ، (تدوين الأدب الشعبي، حفظ أم نقض لفظ) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 17/ 19 .

[2] - ينظر: محمود مفلح البكر، البحث الميداني في الأدب الشعبي ، ص123.

[3] - ينظر : عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفلكلور، ص20.

[4] - محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 01 /323 .

الاختلافات الكثيرة ، أكثر من اعتماده على جمع الروايات المشابهة للحكاية الشعبية مثلا » [1] ،دون إغفال – بطبيعة الحال– الموقف الاجتماعي الحاضن للنص الشعبي المدوّن.

و الخلاصة أن التراث الشعبي بما فيه سرده متجدد و متطور ومتلاحق بفعل المشافهة ، فالجماعة تستغل عنصر التشافه لتجديد تراثها الشعبي بواسطة التغاير، طالما أن الكتابة لا تعنى بهذا الغرض ، و تسعى كل جماعة في تلوين ارثها الثقافي بصبغتها الخاصة الذاتية، وهو كذلك مع أجيال فائتة و أخرى لاحقة ، وخالف عن سالف وسامع عن سامع . فالشفاهية تؤدي إلى التغاير و التغاير يؤدي إلى الجماعية ، و الجماعية سبيل إلى الشعبية ، فإذا اكتفى الراوي بنقل تراث الجماعة حافا دون تغيير بدافع الأمانة ، فهو بهذا الفعل يكرس صورة واحدة للتراث هي صورته الأولى/الأصلية /القديمة ، أو الصورة التقليدية التي مجّها الموروث النقدي العربي ، و آثرت البلاغة الكلاسيكية عليها شعر البلاط و أدب السلطان ، و استثقلها أعلامها أمثال (ابن قتيبة وابن رشد و التوحيدي) مفاضلة لقيد الكتابة و سلطة العقل، مع ارتكانها للتوسل و التمسح و التزلف و استرضاءً لثقافة التعالي و القهر و الشّدة ، على حساب شفاهة حالمة تصبو من خلالها ثقافة الشعب إلى لحم الواقع بالخيال ، قصد إيصال ما انقطع و رتق ما تخرّق في حياة الناس ، ولقح ما فيها من يباس و عطب .

المبحث الثاني تصنيف القصص الشعبي .

ففي البدء كانت الحكاية ، و لأن الحكي – كما أسلفت – حاوية كبيرة ضمنها الشعب كل خبراته و تجاربه ، الأصلي منها و الغازي ، و البذئ و السامي و المتفكه ، الواقعي و العجائبي و الأسطوري ، الإمتاع و الإفحام و الإقناع ، وخطابات الهمس و الجهر و الجسد و الروح ، و انتحاءات النفس و الوجدان ، و الجديد و المتخرق ، كان من العسير على كثرة كثيرة من الدارسين و المتخصصين تقييس أنواعه و تحقيبها في حقائب يسهل معها التنقل من شكل إلى شكل ومن نوع إلى نوع ومن نمط إلى آخر ، ف « هناك مؤلفات جمّى تعرضت للتصنيف

[1] – آلان دندس ، (الأدب الشعبي، دراسة في الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية) مجلة الكاتب ، 197 /19.

لكن ما يطبعها هو التضارب لأن الفروق بين أنماط الحكي الشعبي غير واضحة المعالم ، مما يصعب الفصل بينها بصفة نهائية ، لا تدع مجالا للاختلاف » [1] ، و السبب يرى (عز الدين إسماعيل) هو: تعدد طرق تصنيف الحكايات الشعبية بتعدد الدارسين و تعدد غاياتهم و أهدافهم و ميولهم الثقافية [2] و للأسف لاتوجد فروق دقيقة و محددة بين أنواع الحكي الشعبي ، فكلها تشترك في موضوعات الدين و الطبيعة و الثقافة و القرابة[3] .

وفي المقابل هناك تصانيف دقيقة و محددة و لكنها مرهقة ، ترسي حدودا تمفصلاتية بين أشطار الحكي جد معقدة و متشابكة ، فولدت هذه الحدود أنماطا من الحكي تكاد تكون مستحيلة الحضور في بعض ثقافات حكي بعض الشعوب و منها مثلا : بيئة الدراسة ، حيث أطلعنا البحث على ثلاثة أنواع من تصانيف السرود الشعبية تعتمد في مجملها على: شخوص الحكي أو طبيعة الأحداث أو البناء الفني أو الموضوعات المختلفة ، وكذا الغاية من الحكي ، و جميعها يحدوها مقصد واحد هو في الغالب الأعم : تمكين الباحثين ودارسي القصص الشعبي من عثورهم على مثيلات قصة شعبية معينة ، وتيسير المقاربة بين إضمامات القصص المتشابكة ، و توحيد الجهد في الإحاطة بإبداعات الشعوب المتقاربة فنيا و سرديا و موضوعاتيا ، ومن هذه الأنواع الآتي:

أولا التصنيف الكوني / العالمي :

لقد أغرى التشابه بين الحكي الشعبي العالمي علماء الفلكلور الغربي إلى ما يُزعم أنه تصانيف كونية ، أو على الأقل تجميعات يُعتقد أنها غطّت جزءا غير يسير من ثقافات شعوب المعمورة السردية ، ومع الاعتراف بمجهوداتهم الجبارة ، فإن أغلب هذه التصنيفات يحوزها

---

[1] – محمد حجو ، الإنسان و انسجام الكون ، ص27 .

[2] – ينظر: عز الدين إسماعيل ، الأدب و فنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط04 /1965م ، ص237 .

[3] – ينظر: محمد مفتاح ، دينامية النص ، تنظير و إنجاز، المركز الثقافي العربي ،المغرب ، ط01 / 1987م ، ص158 .

الطابع (الهندو– أوروبي) ، مع ظآلة الحضور العربي و الإفريقي والجنوب الأمريكي ، و هو ما تؤكده التصنيفات المحلية العربية و غير العربية .

ومن أشهر التصنيفات الغربية للقصص الشعبي مايلي:

1. **تصنيف (فون هان/ G.von.hann)**: ويعتبر أقدم التصانيف الغربية الرائدة ، وهو تجميعة من الحكي اليوناني و الألباني، ضعف الالتفات إليه لأن معيار الفهرسة فيه لم يكن الحكاية الشعبية بل الخرافة الروائية القديمة أوالأسطورة[1] .
2. **تصنيف (فوندت / W.fundt)**: من التصانيف النوعية الألمانية الشهيرة ، قسم القصص الشعبي إلى سبعة أقسام ، مع تركيز لافت على مصطلح (فابولا/ فابيولا /fable)[2] .
3. **تصنيف الطراز (الفنلندي آنتي أرني/ anti arni)**:هو أول من شطر القصص الشعبي وفق الطراز، في مؤلفه الشهير (طرز الحكاية الشعبية) عام 1910م ، كما اعتمد في تطريزه الحكي الشعبي على طبيعة الشخوص[3] .
4. **تصنيف (سميث تومبسون Smeeth tnompson)**:[4] ويُدعى أيضا (تصنيف الموتيف) ، وعندما سئل عن معنى (موتيف) أجاب : « ربما كان أصعب سؤال وُجه إليّ فيما يختص بتصنيفي هو ، ما الموتيف ؟ »[5] . ولم يكن ردّه أكثر من أنه : (المادة التي تتكون منها الحكاية) .

5 . **التصنيف المشترك (أرني و تومبسون)** : هو خلاصة التصنيفين السابقين ، و يعد من أشهر التصانيف الكونية للحكي الشعبي ، ويحسب على مدرسة (الأنماط و الموتيفات) أو

---

(1) – ينظر: حسن الشامي ، (نظم فهرست القصص الشعبي) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر ، 30/08 .

(2) – ينظر: نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي ، من الرومانسية إلى الواقعية ، دار العودة ، بيروت، ط1974م، ص15 .

(3) – ينظر: أحمد علي مرسي ، مقدمة في الفلكلور ، ص173 .

(4) – ينظر : المرجع نفسه ، ص173 و ما بعدها .

(5) – نقلاً : عن نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي ، ص12 .

المدرسة الجغرافية التاريخية ، و يعتمد في فرزه للمادة السردية الشعبية على عناصر (الطراز، الواقعة ، الموتيفة)[1] .

6 . **التصنيف المورفولوجي (فلاديمير بروب/ F.prop)** : و هو دراسة بنيوية تعكس وجهة نظر الشكلانية الروسية ، تعتمد (الوحدة الوظيفية) كأساس للتصنيف ، و هي فعل من أفعال شخوص الحكي بصرف النظر عن سماتها و تغيرها ، وقد ضمنه (بروب) كتابه الشهير (مورفولوجية الحكايات الشعبية) العام (1929م) [2] .

ثانيا : التصنيف العربي :

لا أعتقد أن هناك تصنيفا عربيا بالمعنى الحقيقي للسرود الشعبية العربية أو القومية ، حتى و إن لُمّح إلى ذلك ظمنا في دراساتنا الشعبية للحكي (عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية ، 1968) . أو صُرح به علنا في عناوين تتقدم أعمالا من هذا القبيل (شوقي عبد الحكيم: الحكاية العربية الشعبية ، 1970م) ، فلقد « مثّلت محاولة تصنيف الحكايات الشعبية المجموعة ولا تزال ، مشكلة أمام الباحثين العرب ، ولقد فضل جُلّهم ارتياد أقرب الطرق و أيسرها في مجال التصنيف وهو اختيار أحد التصنيفات الغربية أو العربية الجاهزة دون النظر في خصوصية الحكايات الشعبية العربية المجموعة » [3] . و على هذا الأساس تجلّت أغلب تصانيف الحكي الشعبي العربي بصورة غربية ترجمة أو اشتقاقا.

و لكي نُؤسس تصنيفا عربيا صارما للمحكي الشعبي، يجب أن يُلزم المصنف العربي جهدَه بمنهج ينطلق من خصخصة التجميع المحلي ، لأن تصنيف القصص الشعبي العربي يتأسس على التجميعات المحلية ، كما لا يُمني المصنف العربي نفسه بالاستئناس إلى مقولة (

---

[1] – ينظر : نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي ، ص13.

[2] – ينظر كل من :

– أحمد علي مرسي ، مقدمة في الفلكلور ، ص202 .

– نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي ، ص25 .

[3] – خالد أبو الليل ،(تصنيف الحكايات الشعبية المصرية) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 94 و 95 / 47 .

الشراكة العربية في السرد الشعبي) ، لأنه ومع وجود هذا التماثل لوحظت بعض الفوارق الفنية و الموضوعاتية و الشكلية ، بل وجودها حتى بين مفاصل السرد الشعبي في دوائر فولكلورية في الدولة الواحدة (الفلكلور الوطني) ، و بالمثل يجب الاعتماد في التقاسيم السردية الشعبية الوطنية على تصانيف محلية ، وتصنيف القصص الشعبي الجزائري _مثلا_ هو خلاصة تصانيف محلية ، و ليس المقصود بالمحلي المحدّدات الإدارية (الولايات) ليكون حاصل (القصة الشعبية الجزائرية) (48) دراسة للقصص بتعداد ولايات الوطن ، بل القصد هو اعتماد (أطلس الفولكلور الجزائري) بقسمة ناتجها _ على الأقل _ ستة دوائر فولكلورية هي : شمال شرق / شمال وسط / شمال غرب / جنوب شرق / جنوب غرب / جنوب وسط و أقصى .

و أراه جهدا يتطلب تكاتفا جماعيا و مؤسساتيا منظما ، تكون نتيجته سواء بجهد فردي أو جماعي تصنيفا وطنيا للقصص الشعبي الجزائري ، يقابله الفعل نفسه في باقي الدول العربية ، حينها يكون من اليسير على الدارسين العرب المجتهدين تأسيس (مصنف عربي موحّد للقصص الشعبي العربي) ، لا تتوانى المصنّفات العالمية من اعتماده و الوثوق به . و يمكن تعميم هذه التجربة مع أشكال أخرى غير القصص ، كالثقافة المثلية و اللّغزية ، و أدب النكات ، و هلمّ تمديدا.

لكن هذا لا يمنع _ بطبيعة الحال _ من استدرار خطط التجميعات و التقسيمات الغربية و غيرها و الإفادة _ ما أمكن _ من تجاربهم التصنيفية في مجال القص الشعبي ، طالما أن عالم الحكي الشعبي أخطبوط يلوح بأذرعه العديدة في ثقافات الشعوب برمتها.

ومن مجموع ما اطلعت عليه من تصانيف القص الشعبي العربي بملمحه القومي لا الجهوي أو المحلّي ، هذا التصنيف الجامع لمجموعة تصانيف تعتبر الأهم و الأشهر في

ثقافتنا العربية ذات الملمح السردي ، طرزها أعلام كبار في عالم القص الشعبي العربي ك (عبد الحميد يونس ، نبيلة إبراهيم ، رشدي صالح ، عمر الساريسي...) ، وهو الآتي[1] :

1. الحكاية الخرافية.
2. السيرة الشعبية.
3. حكاية الواقع الاجتماعي / الحكاية الشعبية.
4. حكاية الواقع السياسي.
5. حكاية الواقع الأخلاقي.
6. حكاية التجارب الشخصية.
7. حكاية المعتقدات الشعبية و الموقف من العالم الغيبي.
8. حكاية الحيوان.
9. حكاية الجان.
10. حكاية الشطار و العيارين.
11. حكاية الألغاز.
12. الحكاية المرحة / الهزلية.

ثالثا : التصنيف المحلّي:

سبقت الإشارة إلى أهمية التصنيف المحلّي للتصنيف الوطني والتصنيف القومي العربي ، ودونه تبقى جهود الصنّافة العربي اعتباطية نظرية يلفّها التخمين و الاستشراف ، لكن يعترض هذا النوع من التصنيفات عوارض و إشكالات تعود بالأساس إلى (تشوش ، فوضى، بلبلة ، اضطراب) المصطلح ، سواء المتعلق بسلم تراتب التصنيفات ، أو النعوت الواصفة لمختلف أنواع الحكي الشعبي :

[1] – هذا التصنيف هو خلاصة لأغلب تصنيفات القص الشعبي العربي ، اختزلتها في تصنيف موحّد، قصد توضيح و توحيد الرؤية اتجاه الحكي الشعبي العربي.

1. المصطلحات المصنّفة : يعتمد المصنف العربي على جملة وافرة من المصطلحات المصنفة ذات الهوية الغربية أو العربية من أهمه ا: (طراز _ نمط _ وحدة _ موتيف _ نموذج _ جزئية _ عنصر) [1] ، ولكن للأسف يختلفون في دلالاتها التراتبية ، فبينما ينتهج البعض ك (صفوت كمال) التراتب الغربي الشائع : (طراز _ نمط _ وحدة _ موتيف) . نجد (حسن الشامي) يخالف بين ترتيب (طراز) و (نمط) بهذا الشكل : (نمط _ طراز _ وحدة _ موتيف) . و يحافظ (فوزي العنتيل) على الترتيب الأول و لكن مع استبدال (طراز) ب (نموذج) بهذه الشاكلة : (نموذج _ نمط _ وحدة _ موتيف) . ويقصي (رشدي صالح) مصطلح (طراز) من تصنيفه ، مع اكتفائه بالترتيب السابق . أما (عز الدين إسماعيل) في تصنيفه للقصص الشعبي السوداني فلا يفرق بين (نمط) و (طراز) . بينما يكتفي البعض ك (عمر الساريسي) بمصطلح (نمط) دون باقي المصطلحات الأخرى المصنفة حين تعرض لتصنيف القصص الشعبي الفلسطيني .

2. المصطلحات الفارقة بين أنواع القصص الشعبي :

- القصة الشعبية /الحكاية الشعبية / الحكاية الفولكلورية / الأحجية .
- الخرافة / الخرافة الشعبية / الحكاية الخرافية / الخرافة الأسطورية.
- الأسطورة / الأسطورة الشعبية /الحكاية الأسطورية / الأسطورة الخرافية.
- الحكاية العجيبة / الخارقة / الغريبة / الغرائبية / الغرائبي.
- حكايات : الجان / الجنيات / العفاريت / الأغوال / السحر.
- حكاية الحيوان / خرافة الحيوان / حكاية الحيوان الخرافية / فابولات الحيوان.
- الحكاية الوعظية/ حكاية المثل الخرافي/ الحكاية المثلية / اللغزية /الأليجورية .

---

[1] – ينظر في تعريف هذه المصطلحات ، سامي عبد الوهاب بطة ، الحكاية الشعبية ، دراسة في الأصول و القوانين الشكلية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، رقم :86/ 2004م ، ص108، 109.

- حكاية الواقع الاجتماعي / الاجتماعية / الحياة اليومية / الحياة المعاشة / الواقعية .
- النكتة / النادرة / الحكاية المرحة / الهزلية / الفكاهية / الإضحاك / التفكه / التندر.
- قصة الولي / الأوليائية / العقدية / الدينية / الحكي المقدس .
- السيرة الشعبية / الملحمة الشعبية / قصص البطولة / الأبطال / البدوية .

و الأسباب كثيرة ومتشابكة فيما يحياه مصطلح القص الشعبي من اضطراب و تشوش نوجزها في الآتي:

1. غياب إجماع عربي في هذا الشأن ، فالمفروض (قاموس عربي للقص الشعبي) مُجمع عليه من المختصين ، مع توحيد مفاهيم المصطلحات الفلكلورية عموما و السردية بشكل خاص .
2. النظرة التغريبية للقص الشعبي ، أرغمت الدارسين على التأكيد على شعبية أو حكائية (كشرط للشعبية) القصص الشعبي : (خرافة شعبية / حكاية خرافية).
3. الولوع بالنعوت الغربية (فابيولا ، حكاية أليجورية ...) .
4. محاولة التمييز بين الإبداعات الشعبية و الأخرى الفردية ، ك (خرافة الحيوان / حكاية الحيوان).
5. تلاعب البعض بنعوت مصطلحاتية مخالفة للغير ، اعتقادا منهم بأن الجديد فيما جدّ من نعوت بدل جِدّة الرؤية و الموقف و المعالجة الفعالة .
6. تهرب البعض من مصطلحات بعينها ذات دلالة دقيقة و علمية و صارمة ، إلى أخرى فضفاضة و عامة .
7. التعصب للمصطلح المحلي و اللّهجي (حدّوته ...) .
8. التعميم أو تسمية الجزء باسم الكل (حكاية / قصة) .

كما يمكن شطر التصنيفات المحلية إلى شطرين :

أ – تصنيف محلي عام أو (التصنيف الوطني) : ومن أمثلة تمثيلا لا حصرا :

- ليلى قريش : القصة الشعبية الجزائرية .
- محمد فخر الدين : الحكاية الشعبية المغربية .
- عمر الساريسي : الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني .
- عز الدين إسماعيل : القصص الشعبي في السودان .
- كاضم سعد الدين : الحكاية الشعبية العراقية.
- صفوت كمال : الحكاية الشعبية الكويتية .
- عائشة سعيد الزعابي : القصة الشعبية في الإمارات .
- معجب العدواني : الحكاية الشعبية في عمان.

ب– تصنيف محلي خاص أو (التصنيف الإداري / الولائي) . ومن أمثلته على سبيل التمثيل :

- عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة (الجزائر).
- طه الهباهبة : الحكاية الشعبية في محافضة معان (الأردن).
- سالم أحمد ساعي : الحكاية الشعبية في اللاّذقية (سوريا).
- خالد أبو الليل : الحكاية الشعبية في الفيوم (مصر).

و الذي يعنيه البحث هو (التصنيف المحلّي الخاص) ، إذ لا نعتقد بوجود تصنيف محلي عام (وطني) ، فأغلبها تصانيف مجازية ارتكزت على قاعدة (ذكر الكل للدلالة على الجزء) ، و هو ما تنبه إليه (عبدالحميد بورايو) في دراسته الرّائدة لقصص (بسكرة) الشعبي ، حيث حصر دراسته جغرافيا بدّل (القصص الشعبي الجزائري ، منطقة بسكرة نموذجا) كما فُعل في أغلب دراسات القصة الشعبية الجزائرية . وحتى الذين تحاشوا التحديد الإداري (الولائي) ، لم تخرج دراساتهم _ في الحقيقة_ عن هذا الإطار ، ومن أمثلة ذلك (ليلى قريش) ، التي

برغم اعترافها بقولها : « وكان علي أن أبدا الطريق من الخطوة الأولى ، و أعنى التجول في أنحاء التراب الوطني و التقاط القصص الشعبية المتناثرة هنا و هناك من أفواه روّاتها وحافظيها ...»[1] فلم تتعدّ دراستها دائرة فولكلورية ، هي (بسكرة و الجلفة) باعترافها الشخصي [2].و المتفحص لمدونتي القص الشعبي الجزائري لكل من (ليلى قريش) و (ثريا تيجاني) [3] في دراستها خلال الثمانينات من القرن الماضي للقصص الشعبي الجزائري بوادي سوف ، يلحظ بجلاء الفارق بين مادتي القصص و غاياتها السردية برغم تماسدائرتي فلكلور الدراستين .

ومما بالغت فيه (ليلى قريش) قولها: « وقد قادني كل ذلك إلى أن أغلب القصص الشعبية الجزائرية ذات أصل عربي ، بل وحتى بعض القصص التي تروى باللّهجات البربرية»[4] ، و الطبيعي أن للقصة الشعبية البربرية كيانها الخاص و امتدادها المتميز، باعتبارها قصة شعبية محلية متجردة في أرض تختلف كليا عن واقع البيئة العربية : حضاريا و تاريخيا و اجتماعيا و جغرافيا . فالعكس هو الصحيح إذ أطلعنا البحث على تأثير واضح وواسع لا على القصة فحسب، بل على جوانب عديدة من فلكلور بيئة البحث بفعل الفولكلور القبائلي و الشاوي خاصة و طبوع فولكلورية أخرى ، فسلطة الثابت على المتحرك أقوى من سلطة المتحرك على الثابت ! وقد نوّه إلى ذلك (عبد الحميد بورايو) [5] ، إذ اعتبر الثقافة الجزائرية

---

[1] – روزلين ليلى قريش ، القصة الشعبية الجزائرية ، ذات الأصل العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ابن عكنون ، الجزائر، ط 2007 ، ص04 .

[2] – كنت قد شرُفت نهاية القرن الماضي و بدايته (1998–2004) بإشرافها على رسالتي للماجستير عن (شعبية كليلة ودمنة)، وكانت تحب كثيرا أن تذكرني بتجربتها القاسية و الممتعة في نفس الوقت تحفيزا لي على المثابرة في بحثي ، عن رحلتها التي نايفت على (07 سنوات) من تجميعها لمادة مدونتها القصصية الشعبية ، وباعترافها شخصيا كانت عملية الجمع في حدود هذه الدائرة الفولكلورية.

[3] – ينظر: ثريا التيجاني ، دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري ، وادي سوف نموذجا ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، (د. ت) ، ص128–171.

[4] – ليلى قريش ، القصة الشعبية الجزائرية ، ص04.

[5] – ينظر : عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري ، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2007م ، ص87.

موسومة بتأثير الثقافة البربرية القديمة ، و الثقافة العربية ، إضافة إلى ثقافات أخرى مثل الفينيقية و الرومانية وثقافة الشعوب الإفريقية الزنجية و الصحراوية .

وإذا افترضنا صحّة مقولة (ليلى قريش) ، فلماذا لا نجد حضورا لمختلف أنواع السير الشعبية العربية في بيئة الدراسة عدا (السيرة الهلالية) ! أما إذا قصدت الباحثة قصص اللّيالي و كليلة و دمنة فأثر هذين الأثرين السرديين تعدّى حضوره البيئة الجزائرية إلى بيئات أخرى عالمية . و أرى أن الأصل العربي في القصص الشعبي الجزائري بما فيه (المسيلة) لم يتعدّ جانبين هما:

1. القصص التاريخي : (السيرة الهلالية) .
2. القصص الديني : (المغازي الشعبية) ، مع التركيز على شخصية علي بن أبي طالب (ض) نتيجة للمد الشيعي في المنطقة .

و لزيادة التوضيح على أن دراساتنا الشعبية للقصص الوطني ، ماهي إلا دراسات محلية ضيقة الجغرافيا ، اعتراف (عمر الساريسي) في دراسته للقصص الشعبي في المجتمع الفلسطيني بقوله : « ومع ذلك فلا مناص من الاعتراف بأن أغلب الحكايات التي توفرتُ عليها تمثل وسط فلسطين، و ترتكز تقريبا في منطقة القدس، حتى فكّرت أحيانا بأن أقصر عليها دراستي»[1] .و الموقف نفسه نقفه من دراسة (عز الدين إسماعيل) للقصص الشعبي السوداني ، حيث صرّح في مقدمة بحثه قائلا : «حين كنت في ملكان في زيارة استغرقت أسبوعا ...»[2] ، فلا يُعقل أن يمسح الباحث الحكي الشعبي السوداني (مع شساعة أرض السودان)

---

[1] – عمر عبد الرحمان الساريسي ، الحكاية الشعبية ، في المجتمع الفلسطيني ، دراسة ونصوص، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، ط1980/01م.ص15.

[2] – عز الدين إسماعيل ، القصص الشعبي في السودان، دراسة في فنية الحكاية ووضيفتها، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، ط1971م، ص03.

في مدة أسبوع ، و الحقيقة أنه اعتمد على مدونتين سودانيتين هما، (الأحاجي السودانية) و (قصص سودانية) . هذا إضافة إلى توسله في دراسته بنزرقليل من الحكي الشعبي السوداني .

ومع ذلك لست منساقا إلى التصنيفات الإدارية / الولائية ، لأنه لا حدود جغرافية دقيقة بين القصص الشعبي ، بل هناك حدود فولكلورية تخضع لظروف حضارية و تاريخية و اجتماعية ، وهو ما يجعلني أميل لدراسة (ثريا تيجاني) مثلا ، في حصرها لدراستها القصص الشعبي على الجنوب الجزائري بدل القصص الشعبي الجزائري ، و الأمر نفسه كان بالإمكان أن يحصل مع (عزي بوخالفة) [1] في بحثه الخاص ب (الحكاية الشعبية الجزائرية ، دراسة ميدانية في مدينة المسيلة) لو كان (الحكاية الشعبية بمنطقة الحضنة ، المسيلة نموذجا) .

ولكي أعرض محاولتي الخاصة في تصنيف القصص الشعبي لمنطقة البحث ، أعترف أنني لم أنطلق في هذا التصنيف من الصفر ، بل استندت على عيّنة من التصانيف المحلية الرّائدة للسرود الشعبية الجزائرية . وهي :

❖ – **تصنيف ثريا التيجاني (وادي سوف)**[2] : وسمّتها محاورا وهي :

1. المحور الاجتماعي.
2. محور الخوارق و الأساطير.
3. المحور البطولي الديني.
4. محور القضاء و القدر.
5. محور الاحتيال.
6. محور الحيوان.
7. محور الشعر القصصي.

---

[1] – في لقاء خاص جمعني به العام 2015م في المسيلة ، جرى بيني وبينه نقاش حول الموضوع بشكل عام ، استفدت منه الكثير _ جزاه الله عني خيرا _ ولم يجبني صراحة عن هذه المسالة ، لكن تبين لي من خلال حديثه عن موضوع القصّ الشعبي الجزائري أن المادة الشعبية القصصية الجزائرية واحدة وإن كان من اختلاف ففي طرق التوظيف ليس إلا ! .

[2] – ثريا التيجاني ، دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري وادي سوف نموذجا، ص17.

❖ – **تصنيف عزي بوخالفة (المسيلة)**[1] :

1. حكايات الواقع الاجتماعي.
2. حكايات الملامح السياسية .
3. حكايات المعتقدات الشعبية .
4. الحكاية المرحة.
5. حكايات الغيلان.
6. الحكايات الوعظية.

❖ – **تصنيف أمحمد عزوي (الأوراس)** :[2]

1. القصص السلطانية.
2. القصص الدينية.
3. القصص البطولية.
4. القصص الحيوانية.
5. قصص الجن والغيلان.

❖ – **تصنيف عبد الحميد بورايو(بسكرة)**[3] : في تصنيفه القصص الشعبي لمنطقة (بسكرة)، قسم الباحث القصص إلى ثلاثة أقسام رئيسية و خمسة أقسام فرعية بهذا الشكل :

1. قصص البطولة : السير ، المغازي ، القصة الأوليائية .
2. الحكاية الشعبية : حكاية الحيوان، حكاية الواقع الاجتماعي .
3. الحكاية الخرافية.

---

[1] – ينظر: عزي بوخالفة ، الحكاية الشعبية الجزائرية ، دراسة ميدانية في مدينة المسيلة، ص91–142.

[2] – أمحمد عزوي ، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس ، عن جريدة (صوت البلد) ، المصرية الأسبوعية ، (ملخص الكتاب) ل: حازم خالد ، بتاريخ : 20 أغسطس 2013.

[3] – ينظر: عبد الحميد بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ، ط1986م، ص61.

بينما كان تصنيفه الوطني للقصص الشعبي أكثر تفصيلا من حيث أقسامه الفرعية ، مع الحفاظ على الأقسام الرئيسية بهذا الشكل[1] :

1. قصص البطولة : السير و المغازي ، القصة الأوليائية ، قصص الزهاد و الصالحين ، قصص الخارجين عن القانون ، قصص الثوار.
2. الحكايات الخرافية : الخالصة ، حكايات الأغوال.
3. الحكايات الشعبية : حكايات الواقع الاجتماعي ، حكايات الحيوان ، الحكايات المحلية ، النكت و النوادر.

❖ – **تصنيف ليلى قريش (بسكرة ، الجلفة)**[2] :

1. القصة الطويلة:

- السير الشعبية: البطل البدوي، البطل الوعضي، البطل الحديث.
- المغازي الشعبية : البطل الديني.
- الخرافة الشعبية: البطل الديني، البطل العادي، البطل الحديث،

2. القصة القصيرة :

- التسلية (النكتة)
- التخفيف عن المكبوتات (النفسية)

المبحث الثالث تصنيف سرود بيئة البحث الشعبية.

من خلال عرض المتيسر من التصانيف المحلية الخاصة ، والعامة منها في ثوب الخاصة ، بدا لنا مجاراة لهذه التصانيف أن نجازف بتطريز تصنيف محلي خاص بالقصص الشعبي لمنطقة المسيلة (بيئة هذه الدراسة) . لا يبدأ من الصفر – كما أسلفت الذكر– ولكن من خلفية المصنفات المحلية المذكورة سلفا، كما لا أدعي له الوفاء بالمادة القصصية الشعبية

[1] – ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، ص90.

[2] – ينظر: ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ، ص122– 210.

للمنطقة المتشعبة ، ويخطئ من يدعي– كان من كان – لمدونته الجامعة الكمال والاستيفاء ونسخ الصورة الحقيقية السردية لمنطقة البحث ، لأن ذلك من الصعوبة بمكان على الجهد الفردي ، فهو عمل يتطلب تضافر الجهد الجماعي مدعوما بجهود رسمية ، ولكن طمعا منا في أجر المخطئ لا أجري المصيب .

ومن محفزات هذه المحاولة المتوافر من مادة حكائية معتبرة ، لأن« مختلف محاولات التصنيف هذه ، رغم نزوعها كأي بحث علمي نظري إلى التعميم فإن طبيعة المادة التي استخدمت في استنباط قواعدها كان لها أثر في توجيه مسارها وفي تحديد طبيعتها » [1] ، ثم دعوة البعض منهم تمثيلا (أحمد علي مرسي) إلى خوض مثل هكذا محاولات ، حيث قال : « لقد آن الأوان كي لانشغل أنفسنا إلا بما لدينا ، كي نُوصل له ونتعرف عليه ثم نقارنه بعد ذلك بما لدى الآخرين، اتفق معه أو اختلف...» [2] .

والمتعارف عليه أن النظرية الأجناسية الأدبية قد ارتبط وجودها بالأدب الذاتي لا الشعبي، والإبداعات الكتابية لا الشفاهية وبالأعمال المرئية لا السماعية ، وهو ما أثّر على أجناسية الأدب الشعبي، ناهيك بسروده ، وكذا ما تمتاز به هذه السرود من هشاشة الحدود بينها، بسبب الحدود الهشة أيضا بين الواقع والمتخيل ، و يعتمد هذا التصنيف من حيث طرازه : تقسيما شكليا (حجم القصص) ، حبّذه جمهور وافر من المصنفين ك (عز الدين إسماعيل) الذي أطلق عليه تسمية (الهيكل المعماري أو الهندسي) وحثّ على اعتماده في عملية التصنيف ، وفي تحليل عناصر الحكاية الشعبية أيضا [3]، والداعي في نظره استحالة الإحاطة بظروف القص الشعبي حضاريا وتاريخيا واجتماعيا بل و فنيا أيضا . كما أطّرت بواسطته (ليلى قريش) دراستها للقصص الشعبي الجزائري . أما أنماط هذا التصنيف و وحداته وعناصره و

---

(1) – عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، ص86.

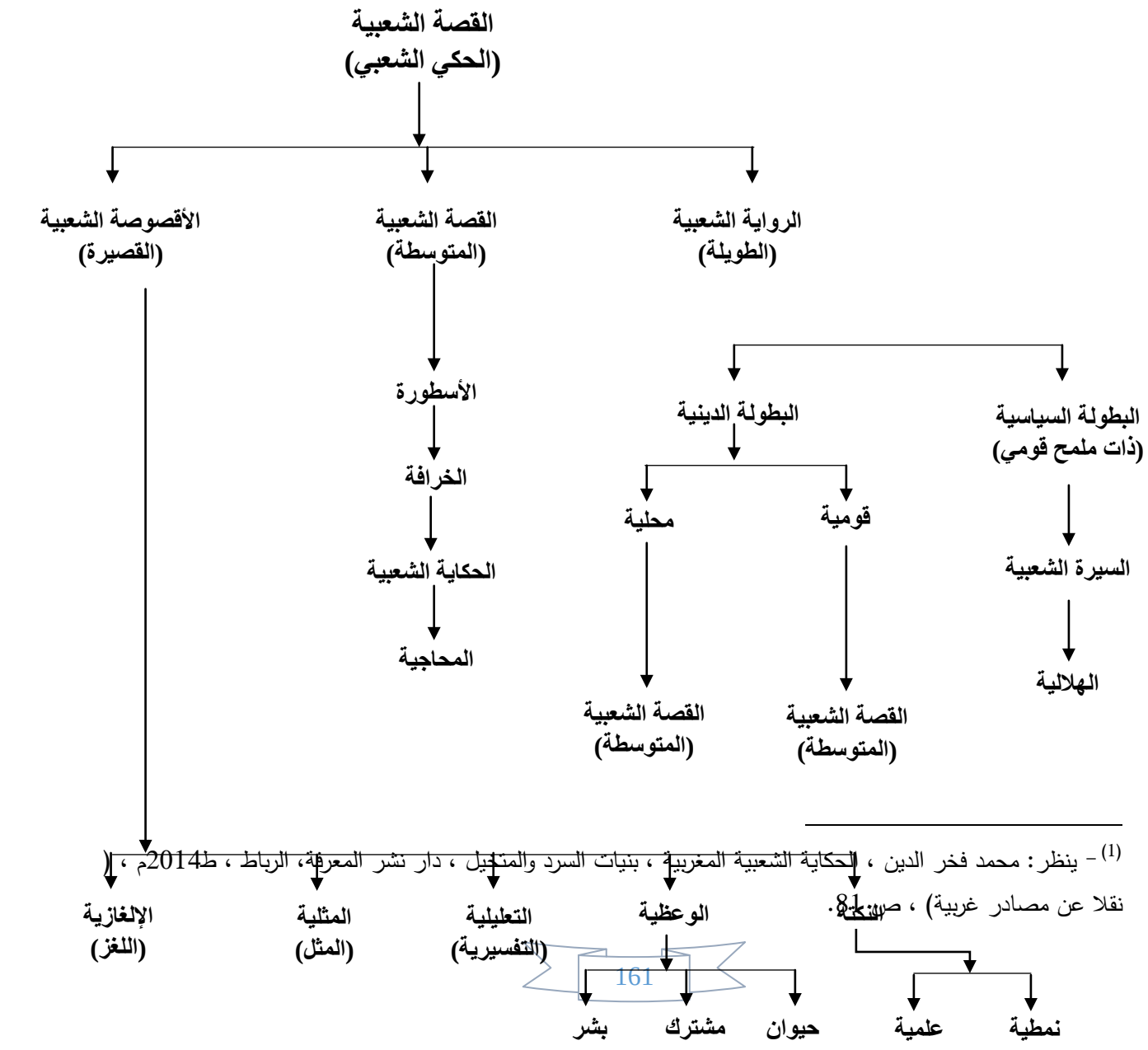
(2) – أحمد علي مرسي ، مقدمة في الفلكلور ، ص 20.

(3) – ينظر عز الدين إسماعيل، القصص الشعبي في السودان ، ص 124.

موتيفاته فرُوعيت فيها نُهج متعددة من مثل : (الموضوع أو المحتوى) و (الشخوص أو نوع البطولة) و (الوظيفة أو الغاية أو المغزى) ، كل ذلك مع مراعاة مجموع علاقات بين [1]:

1. خصائص القص الشكلية.
2. سجلاّتها الموضوعية .
3. استعمالاتها الاجتماعية الممكنة .

وفيم يلي خطاطة خاصة للحكي الشعبي المحلي لمنطقة الدراسة :



[1] – ينظر: محمد فخر الدين ، الحكاية الشعبية المغربية ، بنيات السرد والمتخيل ، دار نشر المعرفة، الرباط ، ط2014م ، (نقلا عن مصادر غربية) ، ص 81.

ولتيسير فهم هذا التصنيف الملاحظات الآتية :

أولا : التصنيف الطولي (القياس الطولي) أو مراعاة حجم القصص طولا وقصرا ، والسبب أن أغلب المادة القصصية الشعبية يتحكم في مسارها وإلقائها وضع الفضاء/ المكان الخاص بها، فالقصص الطويل مثلا يرتبط بمكان السوق والتجمهرات الموسمية ومجامع السهر ذات الامتداد الزمني ، فلا يُعقل – مثلا – أن يحضر القاص إلى سوق أسبوعي ليحكي قصة قصيرة أمام جمهور عريض حضر ليقضي نصف يومه في السوق ، فالأمر إذن يستدعي مدّة زمنية طويلة لاستيعاب زمن السوق من ناحية ، وإطالة مدة (الكسب) أو الأموال التي يدرّها القص على (المدّاح) كما يسمونه في المسيلة ، كل ذلك قمين بأن يختار القاص قصة طويلة أو يحاول تطويلها بموهبته الإبداعية . أما القصص المتوسط فيرتبط غالبا بالبيوت ، وبزمن محصور بين وجبة العشاء وتسليم الجسد للنوم ، وهو زمن ليس بالطويل ولا القصير. في حين يتطلب القصص القصير مُددا زمنية بسيطة ، لا تتعدى جلسات ثنائية في المقاهي أو أثناء العمل أو في غضون لقاء طارئ يجمع الأصحاب أو خلال نقاشات في مواضيع حياتية أو اجتماعية أو سياسية سانحة ، وقد يكون خاتمة لتجمُّع ما بغاية العبرة والموعظة ..

ثانيا : مقابلة القصص للسرود الحديثة ، وهي الرواية والقصة والأقصوصة ، فهذا التقابل ليس اعتباطيا أو جزافيا بل هو حقيقة علمية كرّسها أعلام منهم (فريدرش فون ديرلاين) بقوله : « تقابل الحكاية الشعبية في الأنواع الأدبية الراقية القصة ، أما الحكاية الخرافية فتقابلها الرواية » [1] . ولا يُشك في أسبقية السرود الشعبية على مثيلتها الذاتية مضمونا وشكلا أيضا، فالسبق التاريخي للأدب الشعبي قد أثّر على نشأة الأدب الفصيح ، كما ساهمت الثقافة الشفاهية في نشأة الفصحى [2] ، ف « الأدب الشعبي الخالد يبدو لنا المصدر الأصلي لكل أدب»[3] ، ولذلك آخذ على (ليلى قريش) قسمتها الثنائية ، التي كانت مجحفة في حق قسم ثالث يفرضه واقع القصص الشعبي عموما ، وهو قسم وسط تجاهلتة الباحثة بين قسميها (الطويل والقصير) ، وأرى أنه سبب خلطها بين أربعة من البطولات : بطل المغازي ، بطل السيرة ، وبطل الخرافة بنوعيه الديني (نبي، زاهد ، صحابي) ، والعادي (البشري) ، كما لايُعقل الجمع في شكل طولي واحد (القصص الطويل) بين السيرة الشعبية بنفَسِها المُمتد ومحاكاتها للأحداث التاريخية المتشعبة وبطولاتها الملحمية المستوعبة للتصورات الشعبية اللاّمنتهية ، والخرافة ذات النفس المحدود وإن طال ، اللهم إلا إذا قصدت الباحثة وهو مالم نلمحه في بحثها شكل السيرة الشعبية المحلي المجزأ لا المصدر العربي ، فقد أطلعنا البحث في ميدان الدراسة على نصوص قصيرة (حكائية) ومتوسطة للسيرة الهلالية ، ولا وجود لنصّها الطويل بصورته المشرقية وروايته المدونة ..

ثالثا : إلغاء بعض أنواع الحكي الشهيرة ، و التي تعدت شهرتها المحلية والإقليمية والوطنية والقومية إلى العالمية أو الكونية والإنسانية ، وهما مصطلحا (أسطورة) و (خرافة)، وذلك لأن مجتمع البحث لا يعرف هاذين المصطلحين إلا بدلالتيهما اللغوية دون الفنية ، وحتى مصطلح (حكاية) فهو تعبير عن فعل القص لا عن شكل قصصي فني بعينه ، فقد يطلب أحد ما من آخر وصف حادثة عراك أو حادث اصطدام قائلا : (وش لحكاية ؟) أو (إحك

---

(1) – فردريش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ص 144.

(2) – ينظر: محمد فخر الدين ، الحكاية الشعبية المغربية ، ص 80.

(3) – فردريش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ص 04 .

لي عن الحادث الفلاني) أو (عن فلان وحالته) ، ولذلك آثرت استعمال مصطلح يوظفه رواة المنطقة للدلالة على شكل فني مميز هو (المحاجية) ، أما عن عناصر الشكلين الآخرين فمبثوثة دون شك في (المحاجية) ، لكن دون تمييز أو تفرقة بينهما وبين عناصر الحكاية الشعبية ، ف « الحكاية الشعبية والخرافية وأسطورة الآلهة وحكاية البطولة ، تتألف في عمومها من نفس الموضوعات» [1] . كما لايجب محاسبة المبدع الشعبي في تعامله مع أجناسية إبداعه بنفس القدر الذي ننظر به للمبدع الذاتي « لأن المقابلة بين أدب رفيع معترف بأدبيته وجماليته وأدب عامي هو إنتاج أشخاص لم يدخلوا المدارس ولم يتحصلوا على شهادات ولم يكتبوا باللغة الفصيحة ، سيجرنا إلى أحكام بعيدة عن الموضوعية » [2] ، وحتى وإن كانت (المحاجية) هي حكاية شعبية ولا صلة لها بالخرافة و الأسطورة ، وافترضنا جهل المجتمع الشعبي للبحث لهما ، فما الذي يظيره في ذلك طالما أن هناك ثقافات شعبية عالمية خلاء و خواء من أنواع قصصية رئيسة ، فمثلا : « لا توجد الملاحم عند الصينيين بالرغم من كثرتها عند العرب واليهود... » [3] .

وبخصوص عدم الالتزام بمصطلح (حكاية) ، فلأن المصطلح وليد الدراسة الحديثة للقص الشعبي وليس سمة لصيقة بواقع المحكي الشعبي ، ولذلك تقول (غراء مهنا) [4] : أن مصطلح حكاية لدى الغرب زمن عصره الوسيط كان نعتا لجميع أنواع النصوص السردية القصيرة ، ثم أصبح يطلق على النص الروائي و الخيالي و الفكاهي حتى ، وخلال (ق 19م) نُعتت به النصوص السردية القصيرة ، ومن قواميس اللغة من تطلقه على جميع أنواع السرد الروائي طويلة وقصيرة ، وإلى عهد قريب لم يُفرق بين حكاية و أقصوصة ، بل أصبحت الحكاية في منتصف الطريق بين القصة القصيرة و الفابيولا .

---

[1] – فريدرشفون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ص139.

[2] – محمد فخر الدين ، الحكاية الشعبية المغربية ، ص 80.

[3] – غراء مهنا ، في الأدب و النقد ،(نقلا عن مصادر غربية) ، ص43.

[4] – ينظر:المرجع نفسه ، ص 34،35 .

رابعا : توظيف المصطلح اللّهجي المحلي : فدون شك أن الرواة المحليين في توظيفهم مصطلحات محلية خاصة ، إنما يُعدّونها لافتات إشهارية للتعبير عن نتاجاتهم القصصية، فالمسمى اختصار لدلالة النوع القصصي من باب بلاغة القلّة التي يُنشدها الإنسان الشعبي عموما ومبدعه بشكل خاص ، وهو ما يُلحظ من نعوت كثيرة عربية لهجية للقصص الشعبي المحلي من قبيل : (السالفة ، الحدوتة ، المحاجية، الحجوة ، الخروفة ، الحزاية ، الحتو ، الخريفة ، السبحونة ...) [1] . ويُرجع (محمد فخر الدين) [2] : أسباب لجوئنا إلى البحث عن أصول التسمية إلى التعارض الذي يقيمه الكثيرون بين الأدب (الفصيح أو الرسمي) و (الشعبي أو العامي) ، والتناقض بين تقاليد الشفاهية و ضوابط الكتابية .

كما أن هناك دعوات علميّة من دارسين كبار إلى ارتياد سبيل المصطلح اللهجي المحلي، لفعاليته في التعامل مع الخصوصية التصنيفية جمعا و توثيقا . وفي دراستها القصص الشعبي الجزائري أشارت (ليلى قريش) لمجموعة مصطلحات تحمل نفس الدلالة كنعت للقصة الشعبية عموما هي : (قصة ، حكاية ، خرافة ، سيرة ، محاجية)[3] .

خامسا : اعتبار الحيوان أداة للتعبير لا شكلا تعبيريا، فالحيوان ناطقا كان أو صامتا أداة من أدوات فنية كثيرة يتوسّل بها لتحقيق مجموعة من الغايات التعليمية أو التربوية أو الوعظية أو النصْحية ، فهذا التصنيف لايعتبره موضوعا ، لذلك أقصيت حكايته من التصنيف (حكاية الحيوان) ، واعتباره دلالة قيميّة وموضوعا للقصص الشعبي ، هو أشبه ما يكون بقولنا عن الرواية الحديثة التي تتوسل بالحوار العامي / اللّهجي أنها (رواية لهجية) ، مع أن هذا المنحي من الحوارات هو مجرد وسيلة سردية فنية لتقريب الحدث من الواقع ليس إلا.

فالحيوان مرموز كوني وشراكة إنسانية تمتطيه الحكاية/ القصة الشعبية قصد تسهيل عميلة ترحالها عبر عوالم جغرافية وثقافية عديدة ، فالذئب مثلا في (المسيلة) هو نفسه في قطبي الكرة الأرضية . أما(المرأة) فتختلف صورتها الطبيعية و الاجتماعية من مجتمع لآخر،

---

[1] – ينظر: مرسي الصباغ ، دراسات في الثقافة الشعبية ، ص152–153.

[2] – ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية ، ص77.

[3] – ينظر: ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ، ص 100.

وطابع الأنوثة فيها يتكون بطبوع : الثقافة والاعتقاد والاجتماع والجغرافيا والمناخ حتى . ومن ميزاته في القص أنه وسيلة لبلاغة الخطاب و التوصيل ، وإعفاء الراوي من توصيف للشخصية قد يمتدّ لسماتها النفسية والجسدية و السلوكية و الإيديولوجية ، وهو ما تعفيه منه شخصية الحيوان فتضعه وجها لوجه أمام الغاية الأسمى و الغرض الأنبل والهدف الرئيس من الإبداع الشعبي ، الذي يسعي مبدعه إيصاله إلى جمهوره بأي شكل . كما لا يختلف اثنان مهما كانت الفوارق بينهما (السياسية ، والدينية ، والمذهبية و الاجتماعية و الجغرافية والحضارية) في أن الأسد هو ملك الغابة ورئيسها، و الثعلب ماكرها ، و الذئب خبيثها الذي لا يُؤمن جانبه ، و الحمامة ضحيتها ، ومالك الحزين حكيمها ، و الثعبان برغم ملمسه الناعم سيد الغدر و الخديعة . والغابة نفسها تُرصد في حكاية غير الحيوان من خلال مسميات رمزية ك : (الستّوت ، الدبّار ، العوْرة ، ابنة الرّاعي ، السلطان ، الوزير ، الغولة ، حديدوان ، نجمة خضّار ، امرأة الأب ...) . وقد تنبّه لهذا الأمر شاعر المنطقة الشعبي ، حيث يقول [1] :

ماني علْ الحمام نظّمت الأشعار *** حاش الحيوان غير انمثّل بيه !

وخلاصة القول أن المبدع الشعبي له خصوصيته الثقافية ، فانقطاعه عن مصادر المعرفة المنهجية و المنطقية لا يؤهله إلى خطة عقلية سابقة لنية الإبداع تجعله يقسّم إبداعه إلى أقسام موضوعاتية مُمنهجة ، لأنه لايهتم بطرائق الإبداع المختلفة ، كنوع اللغة (فصحى أو لهجة) ، وشكل الإبداع (قصه ، شعر ، مثل) ، والأدوات الفنية الموظفة ، ك (الحيوان الناطق والأخرس و المتوحش و المستأنس) أو(الشخوص المعتّمة من غول وعفريت وجان) أو(الشخوص العامة كالسلطان و اليتيم و الستّوت والدبّار) ، كل ذلك لايعني المبدع الشعبي في شئ بقدر عنايته ب (خلاصة الإبداع) ، و ما يمكن أن يستفيده متلقيه أو جمهوره ، ولذلك يحافظ مبدع الشعب على قيمة النص وقيمه المختلفة ويتصرف في ماعدا ذلك كيف ما يشاء تحويرا و تغييرا وزيادة ونقصانا وحذفا ، سواء توسّل بالواقع أو بالخيال .

[1] – الشاعر الشعبي حمودة الزايدي، ديوانه المخطوط .

وهذا في اعتقادي هو مايصعب تصنيف الإبداع الشعبي نظمه وسرده ومعرفيّه ، وهو أيضا ما يزيد من مشقة دراسيه ، خاصة إذا تعلق الأمر بالحوم حول حمى صنوفه و تقسيماته وتفريعاته. فهو أولا و أخيرا يريد أن يقدّم لجمهوره الشعبي ما لم يتيسر له لأميته من المدارس و المعاهد و الكتب .

الباب الثالث

سلطة المحاجية على الإبداع الشعبي المحلي

الفصل الأول

المحاجية / التأسيس و الدلالة

الفصل الثاني

محاجية بقرة اليتامى/ليتامى

الفصل الأول

المحاجية / التأسيس و الدلالة

المبحث الأول : هيمنة القصة الشعبية على الإبداع السردي

المبحث الثاني : الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية

المبحث الثالث : المحاجية وعلاقتها بالأنماط الثلاثة

المبحث الرابع : تعريف (المحاجية)

المبحث الخامس : لذة الخيانة لنص المحاجية

المبحث الأول ـ هيمنة القصة الشعبية على الإبداع السردي:

القصة الشعبية شكل من أشكال الأدب، لا خلاف، ألفها مؤلف ما ثم أسالها التاريخ الشفاه ي فلاكتها الألسن ولقنتها الآذان فتشتت خطابات مختلفة بين بني البشر، لتجمعها الكتابة مرة ثانية، ولكن بنصوص متعددة تعدد الثقافات الشعبية الكونية .

وعلى هذا الأساس سماها (عمر الساريسي) (أدباً) ، ولا استغراب طالما أن الأدب هو «فكرة الأمة وحكمتها وتجاربها مسجلة في شعرها ونثرها وقصصها وحكاياتها...» [1] ، كما أن القصص الشعبي « ليس درجة منحطة من التأليف الأدبي الذي يتحرك في مجال ضيّق هو مجال الجدّات والأحفاد، بل هو تعبير فني من الطراز الأول له وسائله وله نظمه وقواعده التي تحكمه»[2] .

وعليه لا يخلو هذا الفن الشعبي من أهداف وغايات تختلف وتتلون بتلون الكائن البشري المتعاطي لهذا الأدب، خاصة وأنّ «مضمون مادة الحكي الشعبي نتاج ذهني من صميم الحياة المجتمعية في بعدها التخييلي الفني، وبُعدها الفكري الفلسفي، حيث لا يمكن أن يكون ما يصدر عن البنى الذهنية للجماعات البشرية عديم البواعث والمرامي» [3]. ولعل أهمها ترى (غراء مهنا)[4] : الترفيه من أجل التسلية طالما أن أحداثها منافية للواقع لا يصدقها الراوي والسامع معا، ولكنها مع ذلك تعزية لهما من متاعب الحياة ، وتعوضه عما فاته في طفولته الشعبية المحرومة من الطعام الجيد واللباس اللاّئق وحياة البؤس، ومغالبة الأرزاق . وهي غاية لم ينكرها (عز الدين إسماعيل) ك«وظيفة مهمة ولكن هذه القضية لا يمكن قبولها اليوم(...) إذ

---

[1]– عمر عبد الرحمان الساريسي، أدب الحكاية في فلسطين والأردن، (في قوالب تمثيلية)، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط2011/01م، ص15.

[2]– عز الدين إسماعيل، القصص االشعبي في السودان ، ص121.

[3]– محمد حجّو، الإنسان وانسجام الكون، ص17.

[4]– ينظر:غراء حسينمهنا،(الحكاية والواقع،مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية)، مجلة فصول، م 3، ع 133/4 .

من الواضح أنه يكمن تحت قدر كبير من المزاح معنى أعمق ... » [1]، وهذا المعنى الأعمق تستشفه (نبيلة إبراهيم) [2] من كلمة (فولكلور) نفسها التي تعني حكمة الشعب ، والحكمة تعني وسيلة لحل المشكلات، فهدف التعبير الشعبي ومنه حكيه هو حل مشكلات الإنسان الشعبي، لا المادية لأنه بمقدوره التعامل معها، ولكن مشكلاته الاجتماعية والأخلاقية والغيبية، لأن الحكمة تقتضي منه خلق تشريع فعال في النفوس، وهذا التشريع يُرسخ بواسطة إبداعه الذي هو واسطة بين الشعب وهذا التشريع .

ولذلك كان من الضروري يرى (فاروق خورشيد) [3] أن ننظر إلى حكينا الشعبي نظرة جادة كونه صورة صادقة وجد معبرة في فهم الناس والاطلاع على مشكلاتهم الاجتماعية، كما «لا يمكن أن نكتشف الإنسانية بحقيقتها الغريزية وعلى طبيعتها الفطرية في تراث سجله أفراد على هواهم اهتموا فيه بقيام الدولة وسقوطها، وانتصارالملوك وانهزامهم، ولا حتى في التراث العلمي ذي المقاصد النفعية المادية . بل الإنسانية على حقيقتها وطبيعتها الفطرية مكشوفة عارية تجدها في تراثها القصصي» [4]. ولذلك كانت ثم كانت ولا تزال القصة الملاذ السحري لكثير من المهتمين بالشأن الإنساني لاكتشاف نويّاته النفسية وتعاساته الحياتية واحترازاته الاجتماعية ومكوناته الثقافية[5].

عذرا... « لسنا بحاجة إلى مزيد من التأكيد على غنى الأدب الشعبي بالتجارب والعبر العميقة، فقد أضحى ذلك من قبيل المسلمات، لكن هل نتعلم من هذا الأدب؟ ألا يمنعنا من ذلك غرورنا وتعالينا !؟ »[6] .

---

[1]– عز الدين إسماعيل ، القصص االشعبي في السودان ،(نقلا عن وليم باسكوم)، ص170.

[2]– ينظر: نبيلة إبراهيم، (حول تحديد مفهوم الشعب، من وجهة النظر الفولكلورية)، مجلة الفنون الشعبية/ الأردن، 05 / 47.

[3]– ينظر : فاروق خورشيد . أضواء على السيرة الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، سلسلة شهرية تصدرها الهيئة العامة لقصورالثقافة ، القاهرة ، العدد: 80/ 2003م ، ص25.

[4]– محمد فهمي عبد اللّطيف، الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط 1979م، ص05.

[5] ينظر : الملحق ، الاستبيان الخاص بموقف المجتمع الشعبي المحلي من الحكي .

[6]– مصطفى يعلى، امتداد الحكاية الشعبية، سلسلة موسوعة شراع الشعبية، طنجة، المملكة المغربية، ع 03/ 1999م، ص39.

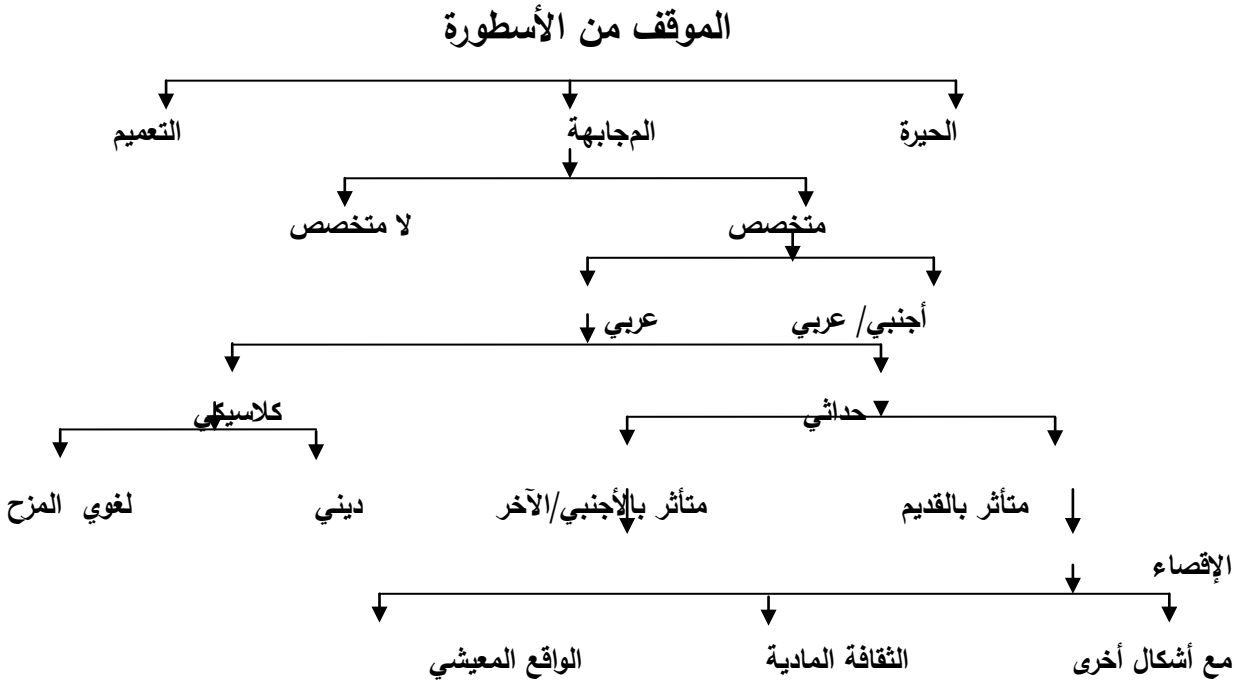
والقصة الشعبية إحدى ثلاثة أنماط سردية أفرزها التصنيف المحلّي للقصص الشعبي ببيئة الدراسة ، وأهمها من حيث الشيوع والذيوع والانتشار بين فيئات الشعب [1]. ما استدعى دراستها قبل نمطي القصص (الطويل والقصير)، وسبب هذه الأهمية اقترانها بالفضاء الأسري أين يكون للمرأة دور فعال في عملية الحكي (رواية القصص) بخلاف النمطين الآخرين (الرواية والأقصوصة الشعبيتان) ذواتي الصلة غالبا بأمكنة رجالية/ذكورية تُغيب فيها المرأة لأسباب معروفة، كالمقاهي والأسواق والسّاحات العمومية وما شابه، إضافة إلى ارتباطها بزمن متقطع خلاف زمن البيت المتواصل والثابت من ذلك مثلا (المناسبات، التجهيزات، السهرات...).

ويظم هذا النمط أنواعا ثلاثة من الحكي هي: الأسطورة ، والخرافة ، والحكاية الشعبية.

المبحث الثاني ـ الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية .

رأيت من الأهم لتوضيح مفهوم الأسطورة تحاشي – ما أمكن– تحديداتها المتضاربة ومدلولاتها العديدة حتى لا أزيد الطين بلّة، فالأهم من ذلك شبكة العلائق المختلفة التي تربط موقف الإنسان من مفهوم الأسطورة، وشخصيا بعد مغالبة مفهومها الضبابي اتضح لي أن الإحاطة بهذه العلاقة فيه من الراحة والاطمئنان الكثير لمحاصرة مفهوم الأسطورة والنأي بها عن مالصق بها من تعقيد وتقعيد.

[1]–ينظر : الملحق ، الاستبيان الخاص بفاعلية أنماط القص الشعبي في بيئة البحث .



فالموقف من الأسطورة كما هو مبين في الشكل مواقف ثلاثة:

أولا الحيرة : ويلخص هذا الموقف مواقف عديدة لفولكلوريين قهرهم هذا الفهم، أهمها:

- كل من يحاول تعريف الأسطورة فهو أحمق!
- أنا أعرف كل شيء عن الأسطورة، ولكن لا تسألني عنها!
- إنني أعرف إذا لم أسأل، فإذا ما سُئلت لم أعرف!

وقد يحوط هذه الحيرة الإعجاب والغرابة حين تصبح الأسطورة : « كلمة يحوطها سحر خاص، يُعطي لها من الامتداد، مالا يتوفر للكثير من الكلمات في أي لغة من اللغات»[1].

[1]– فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط01/ 2004م ، ص03.

ثانيا التعميم : ووقف البعضمنها موقفا تعميميا شموليا حدّدها بمدلولات جامعة لا بفرادة مدلول على وجه الخصوص، فهي من ثم : معارف الإنسان البدائي مصاغة عن طريق الإبداع.

ثالثا المجابهة : أما المتجرءون على مفهوم الأسطورة ، فهم جمعان :

1 **غير متخصّصين** : وهم كثّر أُرغموا تحت طائل دراسة موضوع ما – له صلة بالأدب أو غيره – التعريج على مفهوم الأسطورة كراهية لا طوعاً ، ومن هؤلاء تمثيلا عبد الحميد جيده[1] وغيره.

2 **متخصصون** : وهم بدورهم قسمان :

أ **المتخصص الغربي** : عمد إلى تحديد عالمي للأسطورة لا ينطبق على مفهومها العربي بعامة والمحلّي خصوصاً.

ب **المتخصص العربي** : وله موقفان :

ب1.الموقف الكلاسيكي: الذي لا يتزحزح في تحديده لمعنى الأسطورة عن المدلول العقدي والآخر اللغوي، وتغليب جانبها الموضوعاتي على الفني، إلى درجة عزلها عن هويتها القصصية والفولكلورية[2].

ب2.الموقف الحداثي : وهو موقفان أيضا:

ب1.2. متأثر بالأجنبي: يرى أن الأسطورة شكل عالمي، وقالب من قوالب الإبداع الغربي، ومن هؤلاء (أحمد رشدي صالح) الذي أقصى هذا النمط الحكائي من تصنيفه الشهير الخاص بصنوف الأدب الشعبي العربي، في إشارة منه إلى انعدام ما يمكن أن نسميه (الأسطورة العربية)، وهو زعم رفضه (محمد الجوهري) [3] لكنه لم ينكر فقر لا افتقار التراث الشعبي العربي لهذا النوع من القصص، في حين لم يجد البعض بدّا من تعريفها ولكن بجبّتها

---

[1]– ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل ،بيروت، ط01/ 1980م، ص105.

[2]– ينظر: محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط01/ 2005م، ص20.

[3]– ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 73/01.

الغربية كتعريف (بورايو عبد الحميد) [1]، رغم أن المعنى في دراسته هو الأسطورة الجزائرية المحلية، حيث قال: ما نسجه الخيال الجماعي من قصص له صلة بالآلهة والكائنات المقدسة وطقوس العبادة .

ب2.2. متأثر بالمحلّي : ويجسد هذا الموقف نخبة من أعلام الدراسات الشعبية العربية يؤمنون بأن« كل الشعوب عرفت الأسطورة والتقت عندها، فهي تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان...»[2] . ويمثل هذا الموقف اتجاهات ثلاث :

* **الاتجاه الأول** : المزج بين الأسطورة وأشكال التعبير الشعبي الأخرى كالحكاية الأسطورية أو الخرافة الأسطورية [3]والسير والمغازي ذات الأبطال الأسطوريين، وغيرها كحكايات الخوارق والجان والسحر والمسخ والأشرار والخيال وهلّم تعديدا.

* **الاتجاه الثاني** : المزج بين الأسطورة وصنوف الثقافة الشعبية المادية، بما في ذلك المعتقدات والعادات وأشكال السلوك والتفكير الشعبيين، فلا يكاد يخلو مظهر من مظاهر الحياة الشعبية لبيئة البحث من ذلك.

* **الاتجاه الثالث** : المزج بين الأسطورة والواقع المعيش والآني ويرصد البحث في بيئة الدراسة تمازجات متنوعة نذكر منها الآتي :

- **الدين/ المعتقد** : لليلة القدر لدى انسان بيئة الدراسة الشعبي قداسة لا تعدمها الأسطورة، ويعتقد جزما أنها ليلة (27) غالبا، لأنها ترتبط بالدعاء والتوسل و يحذر من أن يكون هذا الدعاء دون ضوابط حتى لا يتحول المأمول الإيجابي من الدعاء إلى مأمول سلبي، فيحكي ليلتها أن فتاة أطلت برأسها من النافذة إلى العراء صوب السماء فرأت ما يدل على أنها الليلة المرجوة ، فدعت دون تفكير: (اللهم كبر رأسي) وكان القصد أن يطول شعررأسها فكانت الاستجابة عاجلة فاتسع رأسها حتى ما استطاعت إخراجه من النافذة !

---

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، ص146.

[2]– فاروق خورشيد ، أديب الأسطورة عند العرب ، ص 03.

[3]– أجرى محمد الجوهري مقارنة بين الأسطورة و الأسطورة الخرافية ، فكانت النتيجة أن الأولى شيء ممكن تاريخيا وإن كان مستبعداً والثانية شيء مستحيل وقد يحدث . يُنظر كتابه علم الفولكلور، 100/01.

- **الكون/ الكواكب:** يسري في منطقة البحث منذ أمد تفسير لأشكال ثابتة يراها الإنسان على الدوام على صفحة القمر ليلا عند منتصف الشهر، ومفاد ذلك امرأة تحمل بيد ولدها وتعرك بالأخرى عجينة خبز وعلى مقربة منها صورة لكلب قيل أنها أعطته رغيفا كانت قد مسحت به فضلات وليدها، فعاقبها الله بأن علقها في القمر عبرة لغيرها.
- **الجسد:** لا يخلو هو الآخر من تخاريف الأسطورة المحلية والآنية في تجربة لصيقة بعالم الطفل، فحين اقتلاع أحد أسنانه ، يتحين يزوغ شمس الصباح ليرمي بها صوب سطح المنزل مرددا : (هاكي سنّة الداب واعطيني سنة الغزال).
- **المجتمع:** من غايات الإنسان الشعبي المحلّي الاجتماعية، أن تأخذ الجدّة أو الأم شيئا من (الروينة) ثم تتوسط فناء البيت وترمي بها يمينا وشمالا مع ذكرها لعبارة (أهل باسم الله) لغاية إكرام الجار ومشاركته الطعام أو بركته!
- **المكان:** المكان في منطقة الدراسة شديد الصلة بالأسطورة خاصة ذي الصلة بالجغرافيا الغامضة (العراء، الوحشة، المهجورة، المتطرفة، القريبة من المقابر...)، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في الباب التمهيدي، كما تلازم الأسطورة أيضاً أماكن المواطنة لغايتين : تفسيرية (منطقة الهامل) أو لرفع الحرج (منطقة عين الكلبة)[1] .
- **السلوك** : تحاط السلوكات الشعبية ذات الإيجابية المفرطة أو السلبية المفرطة بهالة من الأسطرة ، فالتصرف الخارق للإنسان الشعبي مدعاة – غالبا – للتفسير العجائبي و التحليل الغرائبي المجافي للعقل والمنطق، فحمل قربة ماء طوال اليوم وسقاية الناس دونما مقابل إلا طلب الرحمة للوالدين لعديد السنوات ومديد الفصول أمر لم يتقبله الإنسان الشعبي العادي للمسيلة ، فخلال السبعينات من القرن الماضي فعل (عمي أحمد) ذلك ، وكان يطالب مسقيه بالحمد بعد الشرب ، ثم يردفها بعبارة (صحّ ليك)، ف(أدعينا) أو أدع لنا ! ثم ينصرف إلى غيره ، سلوك خيّر لكنه نادر الحدوث ، استحضره أهل البلدة البسيطة يومها، وعندما عدموا التفسير زجّ به الخيال الشعبي في متاهات الأسطورة ، وكان وجه الرجل مائلا إلى السمرة

[1] – يرتبط مسميا هذين المنطقتين في المسيلة بأسطورتين طريفتين ، ينظر الملحق الخاص بالقصص .

القاتمة المائلة إلى الشحوب مع ثقوب صغيرة تملأ سحنة وجهه . فقيل يومها أن الرجل مات ودفن فرأى فيما يراه الميت في القبر ملائكة تزجره لعدم سقاية الناس ماءً ، دون حديثها عن باقي أعمال الخير الأخرى ، ثم عاد بعدها إلى الحياة لا تفارقه الوصية ، فكان ما كان من حياته بعد الذي رآه .

أما الخرافة أو الحكاية الخرافية، فمرحلة تالية للأسطورة التي بحث من خلالها الإنسان الأول عن ذاته وسط غابة الكون الغامض، بأدوات معرفية لاستقراء خطاب السماء الكتابي والشفاهي (الكتب السماوية . ودعوات الأنبياء والمرسلين)، واستوعب بواسطتها إلى حدّ ما العلاقة بين ذاته والكون/ الميتافيزيقا.

أما مرحلة الخرافة فغير، تحول فيها الإنسان من بدائي إلى شبه بدائي أكسبته الأسطورة جزءا من المعرفة، وإن كان غير كاف لاطمئنانه على وجوده وسط كون رحب لا يكتفي بالمعرفة الجزئية، وعليه فللخرافة أدواتها الخاصة ومحيطها الفكري والثقافي المخصص، مما دفع الإنسان الأول إلى الاستغناء عن مصدر الأسطورة وهو: السماء/ الدين/ الغيب، إلى مصدر آخر أقرب وأأمن هو نفسه التي بين جنبيه، وهو ما أكدته (نبيلة إبراهيم) في تقديمها لكتابها (الحكاية الخرافية) تعريفا للخرافة هو: « مجموعة من الأخبار التي تتصل بتجارب روحية ونفسية عاشها الناس منذ القدم...» [1]. ولاعتماد الخرافة المكانتين النفسية و الروحية كنقطة انطلاق لعالمها العجيب والغريب التلميحات الآتية :

01. يُطلق على الحكاية الخرافية نعتا (العجائبي والغرائبي)، وهما نعتان لصيقان بالذات أو النفس البشرية.

02. يرتبط الحيوان بالخرافة أكثر من غيرها، إلى درجة يصعب معها الفصل بين الخرافة وحكاية الحيوان سوى من كونه صامتا في الأولى ناطقا في الثانية، وينحصر موضوع الحيوان غالبا في الدرس الأخلاقي أو العظة النفسية والاعتبار.

---

[1]– نبيلة إبراهيم ، تقديمها لكتاب الحكاية الخرافية لفون ديرلاين، ص06.

03. يجزم البعض[1] بانشداد المرأة إلى الحكي الخرافي دون غيره ، فهي الملقي والمتلقي الأول للحكاية الخرافية، وجدير بالملاحظة أن المرأة كائن نفسي في المقام الأول.

04. الحكاية الخرافية دون الشعبية والأسطورة ذات تشكيل جماعي وذاتي أو فردي أسمته نبيلة إبراهيم : (الخرافة الذاتية) [2] ، وأطلق عليه محمد الجوهري عبارة : (الخرافة المثقفة) [3] .وهو ما يعني فردانية المبدع أو (أدبية الخرافة) بحد تعبير (فردريش فون ديرلاين) [4]، وجميع هذه الميزات تصبّ في اقتران الحكاية الخرافية بعالم الروحنة والنفسنة الإنسانية، ولهذا أمكن القول أن: « الحكاية الخرافية تعد الأدب المعبر عن رغبة الإنسانية الملحة في تغيير وجود الإنسان الداخلي »[5].

أما الحكاية الشعبية فهي ذلك الإنسان مكتمل الرجولة وعيا وإدراكا وواقعية، ولكن دون أن ينفصل عن طفولته الحالمة وشبابه المتوثب . حكي كسالفيه – الأسطورة والخرافة – يختلف معهما في أشياء ويتفق في أخرى ، ويتفرد بموضوعات ذات صلة بواقعه الزمني والحضاري المختلف عن سالفيه ، ولا تفتأ الحكاية الشعبية تجتر ما علق بهما من رواسب الماضي وعقائده وعوائده، وتتمثل تصوراته، لا يرى فيها مبدع الحكاية الشعبية إلاّ رموزا لزمن اندثر قد يتكرر.

فالحكاية الشعبية شكل متجدد عن الخرافة فالأسطورة ، تتوسل بوسائل حديثة أفرزها الواقع الإنساني للشكل الجديد المغاير لواقع بدء الإنسانية بوسائلها المحدودة بعيدا عن الدين والنفس، إلى واقع المجتمعاتية والتعالق مع الآخر في وجه التحدي الكوني ورهبته . ولأنها مزيج من سابقتيها – الأسطورة والخرافة – لم يكن تعريفها باليسر الذي عرفاه ، ما حدا ب (نبيلة إبراهيم) إلى القول: « وإذا كنا لم نصادف صعوبة في الأنواع السابقة ، حيث أنها تعرف نفسها بنفسها، وحيث أن كل نوع يتحدد في ذاته تحديدا كاملا بحيث لا يمكن أن يختلط بغيره من

---

[1]– ينظر: ريجي بلاشير، تاريخه ، ص858.

[2]– ينظر: نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، الفصل الثالث ، ص77–116 .

[3]ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 299/01.

[4]– ينظر : فريدريش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ص141.

[5]– نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص92.

الأنواع الأخرى، فإننا لم نجد هذا ميسرا في تعريف الحكاية الشعبية» [1]، ومع ذلك غالبت هذا العسر بيسر وفره لها – باعترافها– المعجم الأجنبي ، فكانت خلاصة التحديد ما مفاده أنها: « قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الراوية الشفوية » [2] .

والإشكالية نفسها واجهها (فريدرش فون ديرلاين) [3] حين تصديه لدراسة حكايات ألف ليلة وليلة و(الأخوين جريم)، وبعد الجهد اعترف بشراكة حكائية في نصيهما بين كل من الأسطورة والحكايتين الخرافية والشعبية .

المبحث الثالث ـ المحاجية وعلاقتها بالأنماط الثلاثة .

يتطلب التعرض للمحاجية كنمط حكائي محلي [4]، أفرزه تصنيفنا السابق تحت إلحاح بيئة البحث وواقع فعل الحكي فيها، إلمامة شاملة بواقع الأنواع الثلاثة الرئيسة ، المشكلة لهذا النوع الهجين والمحلي.

أولا قدم الأسطورة : الأسطورة معرفة لصيقة بالإنسان البدائي، وصورة من صور الحياة الأولى على الأرض ، « فالبشرية لم تعرف أقدم ولا أعرق من الأسطورة » [5] وفي القرآن الكريم الكريم : ﴿ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾ [6].

ثانيا شيوع الأسطورة : قدمها والتصاقها بالإنسان الأول دلالة على شيوعها وذيوعها زمانا ومكانا، واكتساحها لمساحات شاسعة من هذا الكون، « فالأسطورة لها جذور في العالم

---

[1]– نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص119.

[2]– المرجع نفسه ، ص119.

[3]– ينظر : فريدريش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ص138.

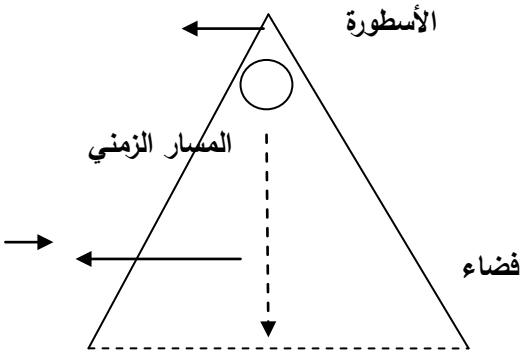
[4]ينظر : الملحق ، الاستبيان الخاص بالمسمى المحلي للقصة الشعبية.

[5]فاروق خورشيد ، أديب الأسطورة عند العرب ،ص03 .

[6] سورة الأنعام ، الآية : 25 . وقد لزمت الأسطورة في القرآن الكريم دلالة الإنسان الأول تسع مرات .

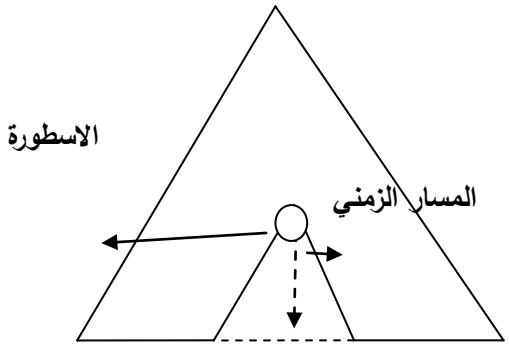
القديم والعالم الوسيط ، بل ولها جذور في كل آداب الدنيا ولدى كل شعوبها...» [1] ، واعتلاؤها هرم المسار البشري وبدايته، يجعلها بالضرورة متوافرة في الزمكان كله لا جزئه، وللتوضيح الشكلان التاليان:

الشكل 01



مجال انتشارها الجغرافي

الشكل 02



مجال انتشارها الجغرافي

يوضح الشكل (01) مجال انتشار الأسطورة العمودي (الزمني) والأفقي (المكاني) واكتساحها الشامل لهما نتيجة لوضعها المتصدر لبداية مسار الإنسان . بينما يوضح الشكل (02) انتشارها الجزئي في حال لو زُحزحت عن موضعها الريّادي إلى مواضع أخرى دونه في مسار الحياة الإنسانية.

ثالثا علاقة الأسطورة بالمخال العربي : يرى (عبد المعيد خان) [2] أن التخيل نوعان: تصوري واختراعي، وثانيهما يخص الأسطورة، بينما برع العربي في أولهما (التصوري)،

---

[1]– فاروق خورشيد ، أديب الأسطورة عند العرب ، ص05.

[2]– ينظر: عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ص20.

وضعف في الثاني (الاختراعي)، وفي تصوري المتواضع : أن ضعف وقصور المخيال العربي اتجاه الأسطورة مردّه إلى تواجد العربي في دائرة جغرافية حساسة من حيث صلتها بخطاب السماء، فهي مهد الشرائع السماوية، والحاضنة لها أبدا، لازم هذا الخطاب شعوبها لمدد زمنية متواصلة . فالخطاب الديني/ العقدي المدون (الكتب السماوية)، والآخر الشفاهي (دعوة الأنبياء والمرسلين) ملأ المساحة الشاغرة للاستفهام الميتافيزيقي/ الغيبي ، المؤسس لنص الأسطورة وخطابها، وبانتفاء السؤال الديني في جغرافيا العربي ضعفت الأسطورة لدى العرب ومن جاورهم عن قرب ، ف(بمعرفة السبب يبطل العجب)، بينما قويت واستفحلت لدى شعوب أخرى كانت بمنآى عن خطاب السماء .

رابعا الحكاية الشعبية أسطورة بإنسان غير بدائي : هناك من يفصل بين كل من الأسطورةوالحكاية الخرافية والحكاية الشعبية ، مع الإشارة إلى وحدة المسار الزمني والتاريخي لهذه الأنماط ، وهو ما أخلط الأمر على دارسيها حين محاولاتهم فرزها عن بعضها، فالحكاية الخرافية امتداد للأسطورة ونتاج ثقافي أعقب المرحلة التاريخية للأساطير وحلّ محلها، في شراكة فنية بينهما تسري على الموضوعات والشخصيات والموتيفات، بل إن (كلود ليفي ستروس /Claud Levi Strauss) نفسه يرى : أن الخرافة في مجتمع ما ،أسطورة في مجتمع آخر، والعكس صحيح [1] وعلى « المستوى التجريدي فالوحدات البنائية الأساسية المكونة لبناء كل من الأسطورة والخرافة بناء متشابه في وحدة واحدة »[2].

والعلاقة نفسها بين الحكاية الخرافية والأخرى الشعبية، حتى أن (كلود ليفي تروس) لا يفرق بينهما[3] ، وإن كان من فروق ففي أفقيهما المعرفي لا البنية الشكلية والفنية[4] ، طالما أن الخرافة ترتبط بإنسان شبه بدائي والحكاية الشعبية بإنسان مجتمعي واقعي شبه متحضر، بل إن من الدارسين من ينكر حتى هذا التمايز الطفيف، لأن الحكاية الشعبية أصلا قسمة بين أفقين

---

[1]– ينظر : عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، ص 146. 147.

[2]– نبيلة إبراهيم ، درة الغواص في التعبير الشعبي، ص47.

[3]– نقلا عن عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، الهامش (2)، ص146.

[4]– ينظر: نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، ص06.

واقعي وخرافي [1]. وعليه « لا يحق لنا أن نتحدث عن موضوعات الحكاية الشعبية وموضوعات الحكاية الخرافية ».[2]

فمبدع الخرافة كان على علم بالأسطورة ، ومبدع الحكاية الشعبية كان على علم بالأسطورة والخرافة معًا « وعلى هذا فإن الحكاية الشعبية والخرافة وأسطورة الآلهة (...) تتألف في عمومها من نفس الموضوعات». [3] والذين مايزوا بين هذه الأنماط وثيقة الصلة ببعضها اعتمدوا – إلى حد ما– على أدوات أو وسائل هذه الأنماط الفنية والمعرفية التي أتاحت لها الرسوخ والانتشار، وهي على العموم خطابات ثلاث : الدين والنفس والاجتماع ، سوى أن الحكاية الشعبية وبحكم تأخرها عن النمطين الآخرين، والاستفادة من خصائصهما، تعتبر الصورة الكلية والجامعة لشتات الحكي السابق ، لأنّ « الأسطورة حكاية والحكاية ليست أسطورة ، ولذلك فالحكاية الشعبية هي النوع الأم» [4] ، وما عداها يندرج تحتها. وينضاف إلى صدارتها التاريخية صدارة حضارية حيث انتقل الصراع فيها بعد أن كان بين الإنسان وقوى الطبيعة المغيبة ثم الغريبة إلى صراع الإنسان مع الإنسان ومجتمعه، ليكرس بذلك كينونة جديدة قوامها (الإنسان كائن اجتماعي)، وبعد أن كانت معرفته ترتكز إلى التخمين والمراهنة أصبحت في زمن الحكاية الشعبية ترتكز على المفاحصة والواقع .

كل هذه الميزات كانت قمينة بما نالته الحكاية الشعبية من مكانه رئيسة، أزاحت بموجبها باقي أنواع الحكي، لتتربع على عرش الخيال الشعبي الواعي من لحظة تأسيسها إلى لحظة تسيدها لأشكال تعبير مبدع الشعب الحديث .

لم تعرف البشرية كليلة ودمنة بنصها الأوّل الهندي ولا نصها الثاني الفارسي، بل عرفتها بنصها الختامي العربي، رغم ضآلة النصيب العربي في مجموعها . كما لم تعرف البشرية أيضا قصص البشرية بحكييها الأسطوري والخرافي، بل بحكيها الأخير ممثلا بالحكاية الشعبية.

---

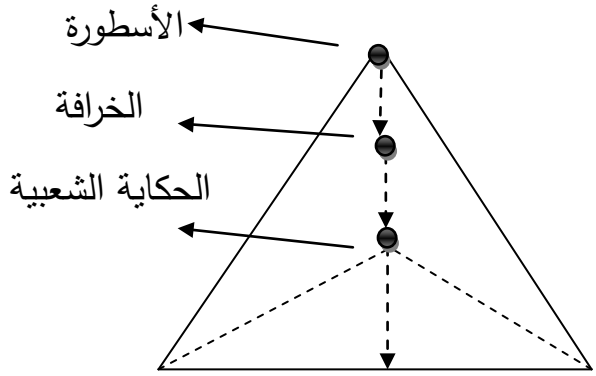
[1]– ينظر:غراء مهنا (الحكاية والواقع، مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية)،مجلة فصول، م 03 ، 04/ 133.

[2]– فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية ، ص139.

[3]– المرجع نفسه ، ص139.

[4]– محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون ، ص29.

ولتوضيح انتشار وذيوع الحكاية الشعبية على حساب كل من الأسطورة والحكاية الخرافية واكتساحها لخارطة الإبداعات الشعبية، الشكل التالي :



فضاء الحكاية الشعبية

ففي حين اكتفت الأسطورة والخرافة بمساريهما العموديين (الزمن)، جمعت الحكاية الشعبية إلى مسارها الزمني والتاريخي الانتشار المكاني الجغرافي الأفقي . و لهذا السبب وأسباب أخرى اختزل التصنيف الذي اقترحه البحث بإلحاح من خصوصية الدراسة ومحلّيتها الأنماط الثلاثة الشهيرة في نمط جامع هو (المحاجية)، وقد حرّضنا على ذلك الآتي :

1 الاعتراف الصريح لواحد من أشهر دارسي الإبداع الشعبي لمنطقة المسيلة (عزي بوخالفة) حين دراسته لقصص المسيلة الشعبي، بقوله : « يتعذر وضع حدود فاصلة بين الأسطورة والحكاية الشعبية (...) والخرافة (...) نظرا لارتباطها الوثيق ببعضها..».[1]

2 اقتراح أحد أشهر أعلام الفولكلور العالمي (وليام باسكوم / W Bascom) بجمع هذه الأنماط الثلاثة في شكل تعبيري واحد تحت مسمّى (الحكاية النثرية)، حيث ربط الخلاف حول هذه الأنماط بالخلاف حول طبيعة علم الفولكلور نفسه ، وقد قال في ذلك : « وهناك اقتراح قد يكون غير تقليدي ولكنه غير مسبوق، بأن هذه الأشكال الثلاثة أكثر اتساعا وهي الحكاية النثرية وهذا الاقتراح يوفر نظاما تصنيفيا حيث يتم وضع هذه الأنواع داخل فئة واحدة يتم تعريفها من ناحية الشكل فقط مثلها في ذلك مثل الفئة الشكلية للأمثال والألغ ـــــــــاز والأنواع الأخرى من الفنون اللفظية »[2].

3 نازعني في انتقاء تسمية لهذا النمط الهجين تسام عالمية ، وأخرى عربية ، فاخترت عليهما المسمّى المحلّي (المحاجية)، يحدوني في ذلك أصالة (محمد الجوهري) في مقاله : « إذا خُيرنا بين التركيز على الأشكال العالمية أو المحلية البحتة نرحب دون تردد بالاحتمال الثاني، فالمحلية هي سبيلنا إلى الأصالة، والأصالة هي التي يمكن أن تحقق لنا إضافة حضارية إلى التراث العالمي»[3] .

المبحث الرابع ـ تعريف المحاجية .

يضطر الباحث –أحيانا– لاجتياز منطقة البحث طولا وعرضا دون أن يجد لمصطلحي (خرافة) و(أسطورة) أثرا يذكر، وذكر إنسان المنطقة الشعبي أو غيره لهما لا يتعدى دلالتيهما

---

[1]– عزي بوخالفة ، الحكاية الشعبية الجزائرية (المسيلة)، ص94.

[2] – وليام باسكوم، (الأشكال الفولكلورية، الحكايات النثرية)، تر: محمد بهنسي، مجلة الفنون الشعبية / مصر، 65،64 /99.

[3]– محمد الجوهري، علم الفولكلور، 73/01.

اللغوية لا الفنية (اللاّواقع/ اللاّمنطق/ اللاّحقيقة)، وبالمثل تتكرر الحالة في مناطق عربية كثيرة لا تفرق بين هذه الأنماط الثلاثة .

فأما مصطلح (حكاية) فيطلقه ناس المسيلة على الحادثة أيا كانت ، فقولهم مثلا : (واش لحكاية) ينطلي على مداليل عدّة في إطار الحدث وتعني: (ما الذي وقع لك) أو (ماذا فعلت) أو(ماذا تعني بكذا) أو (لماذا لم تفعل كذا) أو(ماذا تريد)، سؤال بألف جواب ! يفسره موضعه في سياق الكلام، وقد يطلق المصطلح على القص عموماً بما في ذلك السيرة الذاتية كقولهم (إحك لي عن حياتك) أو (حياة غيرك) أو عن ظاهرة ما (احك لي عن موت فلان) ، فإذن لا يعترف قاموس المنطقة اللهجي فنيا بمصطلحات (أسطورة، خرافة، حكاية شعبية)، والأمر ذاته يُنعت به واقع الحكاية في الإبداع الشعبي العربي، الذي استعاضعن هذه المصطلحاتجميعها بأخرى تخصه ذات ارتباط ببيئته المحلّية، من مثل :

الأردن : (سالفة/ سوالف) و(خريفة/ خراريف)[1] .

مصر: (حدوته/ حواديت) و(مثلات، سهراية، أحاديث...)[2] .

الكويت : يطلق مصطلح (سالفة) على الحكي القريب من الواقع ، ومصطلح (حزّاية) على خلافه [3] .

العراق : (سالفة أوسالوفة) والجمع (سوالف أو سواليف أو سالفات) والمعنى: السالف أو السابق (الماضي).[4]

دول عربية أخرى: حجاية، حجوة، خروفة، حتو، سبحونة.[5]

ويطلق مصطلح (أمحاجية) في منطقة البحث على أنماط القص الثلاثة (أسطورة وخرافة وحكاية شعبية)، وهي نعت لا يفارق دوائر جغرافية فلكلورية جزائرية كثيرة، ذكره دارسوها بشكله

---

[1]– ينظر : طه الهباهبة ، الحكاية الشعبية في محافظة معان، ص23.

[2]– ينظر:خالد أبو الليل،(تصنيف الحكايات الشعبية المصرية)، مجلة الفنون الشعبية/ مصر،ع 95/94 ، ص53،54.

[3]– ينظر: مرسي الصباغ ، دراسات في الثقافة الشعبية ، ص153.

[4]– ينظر: كاظم سعد الدين، الحكاية الشعبية العراقية،دراسة و نصوص، دار الرشيد للنشر ، بغداد، ط1979، ص07.

[5]– ينظر: مرسي الصباغ، دراسات في الثقافة الشعبية، ص153.152.

ومضمونه، منهم تمثيلا (ليلى قريش) [1] و (عبد الحميد بورايو) [2] و(ثريا تيحاني) [3] و(عزي بوخالفة)[4]، وهو نعت عن قصد لا من قبيل الصدفة، ففي الآونة الأخيرة شهدت ساحة الدراسات الشعبية ميلا علميا وأكاديميا لاستعمال المصطلح المحلّي لأنه الأقرب إلى تعريف الفن ، فأهل مكة أدرى بشعابها من غيرهم ، ولذلك ابتدع الرواة هكذا نعوتا ومسمّيات قصد تحديد معنى/مدلول النمط الحكائي أو تقريب فهمه، وهو ما أكده كثيرون [5]. بل ويتعدى دور الرواة ذلك إلى التحكم في التصنيفات القصصية ، والتمييز بين أنواع الحكي المختلفة ، اعتمادا على بيئة الحكي نفسها والظروف المحيطة بعملية الحكي، لأن مصطلحات (أسطورة، خرافة، حكاية شعبية) هي في الأصل نعوت علمية اقتضتها ضرورات الأبحاث والدراسات الأكاديمية لا غير.

والمحاجية من أفعال (حاجاني/ ايحاجيني/ حاجيني) بمعنى (حكالي/ يحكي لي/ احك لي)، والغريب عدم استعمال مجتمع الحكي المسيلي لاسم الفاعل منها (المحاجي)، وإذا أراد التعبير عن فاعل الحكي ذكروه بشخصه (البارح حاجانا جدي أو حاجاتنا جدّة)، دون توظيف مسميات (القاص/ القصاص/ الحاكي/ الحكّاي/ المحاجي) ،وكأنهم بذلك ينفون فعل الحكي عن فاعل محترف أو متخصص، في إشارة منهم إلى مشاعية فعل الحكي الذي هو مهمة الجميع دون استثناء . وإن لم ير (عزي بوخالفة)[6] غاية ما من ولع مجتمع الحكي المسيلي بهذا المصطلح، المصطلح، واعتباره لافتة إشهارية لأهم قصصهم الشعبي، فإن البحث رصد جملة من الغايات – نزعم – أنها كذلك أهمها :

---

[1]– ينظر: ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص100.

[2]– ينظر: عبد الحميد يورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص41.

[3]– ينظر: ثريا تيجاني، دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري (وادي سوف)، ص 156.

[4]– ينظر: عزي بوخالفة، الحكاية الشعبية الجزائرية (المسيلة)،ص 61.

[5]– ينظر:عبد الحميد بورايو،الأدب الشعبي الجزائري، ص89. وخالد أبو الليل،(تصنيف الحكايات الشعبية المصرية)، ص53.

[6]– ينظر: عزي بوخالفة ، الحكاية الشعبية الجزائرية (المسيلة)، ص61 .

1. المصطلح دلالة على المشاركة التي يحققها الحكي بين ملقيه ومتلقيه مشاركة نفسية وعاطفية خصوصاً، أشار إليها الشاعر الشعبي للمنطقة بتوظيفه المصطلح نفسه في قوله: [1]

نشكي ونبكي يا لقصبة أنا ويّاك × حاجيني انحاجيك إذا الحزن أقدانا

2. لا ينحصر توظيف هذا المصطلح في منطقة الحضنة (المسيلة) فحسب ، بل يتعداه إلى مناطق جزائرية أخرى (الجنوب الجزائري) ، بل وفي بلدان عربية كالعراق (حجّاية) ، والسودان (حجوة/ أحاجي) ، وبالعودة إلى القاموس اللغوي العربي التراثي خاصة اتضح أن : «حججت بالشيء، وتحججت به : تمسكت به ولزمته» [2] وهو ما يحيل على معنى أهمية الحكي الشعبي والمحاجية على الخصوص لدى مجتمعات المحاجية الشعبية بما فيها مجتمع الدراسة.

3. يتقارب مصطلح (امحاجية) اللهجي من المصطلح الفصيح (الأحاجي)، الدال على (اللّغز) ، المفيد بدوره بدلالة (التعمية والإضمار) [3]، وهي ميزة فنية يمتاز بها الحكي على مستوى أحداثه ، وشخوصه ورموزه وعلاقته بالواقع ، بينما يلصقه (عبد المالك مرتاض) [4] بالجحا الذي هو العقل والذكاء والفطنة . والمعنى ذاته يكرسه « نص المقدمة الأكثر شيوعا والتصاقا بنص اللغز الجزائري وهو: حاجيتك ما جيتك » [5] كمفتتح للبناء الهيكي العام لنص اللغز، وأهل المسيلة ينطقونها (حانجيتك بانجيتك، لوكان ماهوما، ماجيتك)، ثم تردف بنص سؤال اللغز .

4. للقصة (لمحاجية) ومشتقاتها معانٍ عديدة في التواصل اللهجي الشعبي للمنطقة ، فمنه ما ذكره (سعيدي محمد) [6] : من أنها تعني (التناقض) بدليل قولهم : (ايحاجي ويفسّر)،

---

(1) الشاعر الشعبي (عبد الحميد المسيلي)، ديوانه المخطوط .

(2)– ابن منظور، لسان العرب، 54/01.

(3)– ينظر : المرجع نفسه ، 405/05.

(4)– ينظر:عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون، الجزائر، ط2007،ص13.

(5)– سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص104.

(6)– ينظر: المرجع نفسه ، ص 97.

فالعبارة ككل تعني (التناقض) ، أما (ايحاجي) فتعني السؤال وهو المعني الأساس للألغاز. والغريب في استعمال اللفظة اللهجي حملها لدلالة (الكلام غير المباح) ، من خلال قولهم : (حبيتنا أنتحاجاو) تمثيلا، أي : كلام سري غير لائق ، وربما يعود الأمر إلى ارتباط المحاجية في ذهن إنسان المنطقة الشعبي بزمن الحكي السائد وهو الليل أو الظلام، بما يحمله (الليل والحكي) من مدلولي الاستتار والتخفي .

المبحث الخامس ـ لذة الخيانة لنص المحاجية.

تجابه المحاجية في الآونة الأخيرة جملة من التحديات، فرضه عليها مستجد الحدث الحياتي المتسارع ، كانت نتيجته محاولة تغاير آلية للنص الشعبي بغاية التلون بلون هذا الحدث الجديد والمتجدد، في فعل نعته المهتمون بهذا الشأن : ب (إعادة إنتاج الإبداع الشعبي) ، من بينهم (محمد رجب النجار) الذي انبرى لتعريف هذه الحالة بقوله :« مجموعة الممارسات الإبداعية المبذولة من طرف مبدعين شعبيين لتأويل الموروث القصصي تأويلا جديدا يتفق والسياق الاجتماعي والتاريخي المنتج خلاله ، حتى يواصل هذا الموروث دوره في تجسيد حالة الوجدان الجمعي إدراكيا وتعبيريا ومورفولوجيا».[1]

ويرجع البعض أسباب ذلك إلى:[2]

1. إزاحة الكتابة للشفاهة .
2. انتشار العلم بين الرواة .
3. طغيان التقنيات الحديثة .

---

[1]–إبراهيم عبد الحافظ، (إعادة إنتاج المأثورات الأدبية الشعبية)، نقلا عن : محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، مجلة الفنون الشعبية/ مصر، 68 و69 / 22 .

[2]– ينظر: إبراهيم عبد الحافظ ،(إعادة إنتاج المأثورات الأدبية الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية/ مصر، 68 و69 / 22 .

ولا يرى (محمد الجوهري) [1] في ذلك ما يسيء للإبداع الشعبي، فالمأثورات الشعبية – بحد تعبيره– يحكمها قانونان أساسيان:

1. **قانون الاستمرار** : الذي يكون بموجبه استمرار التراث الشعبي زمكانا تحفظه رواية الأجيال عن بعضها.

2. **قانون نشوء البدائل** : فالتراث الشعبي شبه بالحياة الإنسانية ، إذ مع استمراريتها تتجدد وتتبدل، وبالمثل هناك في إبداع الشعوب ما يموت ويحيا، ويتحول ويتجمد، ويهاجر ويستقر، ومنها ما يفقد وظائفه ، ومنها ما يكتسي وظائف جديدة .

وبما أن المحاجية شكل تعبيري مكثف يضمنه الشعب خلاصة حكيه وقصصه وتجاربه ومعارفه العقدية والفنية والعرفية والمادية، فإنه أكثر عرضة لإعادة التشكيل أو الصناعة أو لذة الخيانة بتحول بنياته التقليدية المنغلقة إلى أخرى مستجدة منفتحة، ومن إبداع تتحكم فيه أعراف القرية إلى آخر متأثر بغزو معارف القرية (العولمة)، وقد رصد البحث في إنجاز العبور من بنيات الشفاهة إلى بنيات الكتابة تحولين هامين هما:

أولا العبور من بنية اللهجة إلى بنية الفصحى: من أشد ما يواجهه دارس المادة الشعبية، نوعية صورة النص الفصحى أو اللهجية، لأن طبيعة الدراسة تختلف بينهما، بل قد تؤول عملية استنطاقهما إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف .

فتوسل الحكي باللهجة يحُول دون فهمها من الآخر (الإنسان الشعبي غير المحلي)، واعتماده الفصحى يبعده عن عميق معناه وخبايا مداليله، لوجود عبارات عامية تنزلق بها الفصحى إلى غير مدلولها النفسي والاجتماعي والعقدي ، وتبتعد بها عن ما وضعها له مبدعها قصدا ومرمى، ولتحاشي سالب الخيارين نحا به – الحكي الشعبي– فريق محايد مسلكا

[1]– ينظر محمد الجوهري وآخرون، النظرية في علم الفولكلور، الأساس العامة ودراسات تطبيقية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط2003، ص398.397.

وسطا أو بين بين، لغة فصحى بسيطة قريبة إلى اللهجة ميسورة للجميع ، وفي نفس الوقت تحترم المعنى الشعبي باحترام لسانه .

ويتضمن هذا العبور عبورا آخر أشد ، عاينه البحث في نص المحاجية محليا ، هو عبورها من بنية اللهجة إلى بنية اللهجة ، فلقد كان لانتشار العلم بين الرواة بسبب وسائل الإعلام المختلفة، ومخالطتهم للمتعلمين (راوية لها بنات جامعيات مثلا) أو (راو أبناؤه أساتذة مثلا)، كل ذلك ساهم في إعادة تشكيل لهجة أو لغة شعبية جديدة لم تألفها المحاجية، ولم تتعود عليها بنيتها الحكائية ، فمساحة الفهم بين لهجة اليوم ولهجة البارحة أقرب بكثير للفوارق الفنية التي تحدثها هجرة النصوص الشعبية من إطارها اللهجي إلى المتفاصح ، وتمثيلا لذلك : يفرق الراوي القديم في إرادته لدلالة (الفقر) مثلا بين عدة مصطلحات، يلمسها الراوي الحديث في كلمة واحدة جامعة (فقير وجمعها فقراء أو فقاقير!)، بينما تأخذ لها في الرواية الشعبية القديمة مسارات مفهوماتية عديدة هي كالآتي:[1]

- مزلوط: فترة من العوز عابرة.
- زوالي: لا يقدر إلا على توفير الأهم (الخبز والماء) .
- عريان: فقير ولا يكسب شيئا حتى المأوي له ولأسرته.
- حالته طايبة: يعاكسه الحظ، فبرغم السعي والعمل حالته لا تتحسن.
- خالية عليه: إضافة إلى العوز وقلة الحيلة تتحوطه المصائب والأمراض من كل جهة.
- على الحديدة: أقصى درجات الفاقة، حتى الخبز لا يقدر على توفيره.
- طايحة بيه: كان في أحسن حال، ثم انقلب عليه الزمان.
- ريحته فايحة/ماتتشمش: منبوذ اجتماعيا، يجمع إلى الفقر قلة السمعة.

[1]- هذه الفوارق في لغة الحكي نبهني إليها مجموعة رواة بدويين، من كبار السن، فاضلو بين حكي الأسياد –بحد تعبيرهم– وحكي الذراري، في إشارة منهم إلى ذهاب الحكي الصحيح والحقيقي مع الأوائل والمتبقي منه اليوم قشوره لا لبه، وكلمة (ذراري) لا تعني صغر السن، بل قلة الخبرة أو نقص الحرفية .

ثانيا – العبور من بنية المسموع إلى بنية المقروء : من غايات التدوين المسموع أو المشافه، الحفاظ على إبداعات الشعب و حكيه بخاصة من الضياع و الإهمال، في ظل انسداد العلاقة بينه و الناس و انحصار تداوله لدى العامة و المريدين ، و في نفس الوقت « قد يصيبها أيضا بحذف كثير و تغير إرادي ولا إرادي حينا آخر، مما قد يطمس هويتها الحقيقية و يفقدها الكثير مما يؤسس لمكوناتها و جماليتها...»[1].

فبين كل من المسموع و المقروء أو المشافه و المدون علاقة تبادلية ، ولكن الشفاهي أعمق دلالة و أكثر دينامية من الكتابي، لاعتبارات تعرض لها البحث في مبحث سابق ، سوى أن المحاجية تعاني من علاقة أدق هي العبور من بنية المسموع إلى بنية المسموع ! أو إعادة تشكيل المشافه القديم بما يتلاءم و المشافه الحديث ، المنصاع للمتغايرات الجديدة والنسق الحياتي المتجدد. وتجسدت هذه الإعادة في جملة مظاهر هي :

1– التنويعات النصية : من أخص ميزات النص الحكائي المشافه قديما ميل الرواة فيه إلى الرمز و التعريض، لانحدار الخطاب المسموع من الأكبر سنا إلى الأصغر عمرا ، ولعلاقة القرابة بين الملقي المتحدث و المتلقي السامع . هذان الاعتباران أهملهما رواة اليوم ، الأمر الذي جعل المحاجية تتضمن عبارات سطحية خاوية إلا من مضمونها اللغوي الباهت كقولهم مثلا : (حبّو يزّوْجو) . (اشتاق الزوْج لزوْجتو) . (اشتاقت الزوجة لزوجها). وهي تحوير أو تبديل لعبارات تضمنتها المحاجية القديمة على التوالي : (حبّو يبنيو دار) . (حن الزوج لأولاده/ضنايتو) . (حنّت الناقة للمخلول) . والتشكيلات النصية المعادة في المحاجية الشفاهية الآنية لا تحصى .

2– الاستعارة و الاستلهام : للمتغيرات الحديثة أيما تأثير في إعادة تشكيل بعض صور المحاجية القديمة ورموزها الحكائية ، لتتحول (الغولة) مثلا من امرأة عجوز شمطاء بشعة

[1]– نور الهدى باديس ،(المشافهة والتدوين ، الثابت والمتغير)، مجلة الثقافة الشعبية ، 13 / 20.

المنظر تقتات على لحوم البشر (مين نبداك يا شحمة اللوداع) ، إلى (شبح دراغولا) مصاص الدماء . ويتحول مقياس جمال جميلة المحاجيات بعد أن كان بشعرها الأسود الطويل (يتجرجر على الأرض) ، إلى فستان عروس أبيض ترتديه (يتجرجر في الأرض).

3- الإزاحة والإحلال : تمتاز المحاجية غالبا بانقطاعات بين بعض مفاصل السرد، أو فراغات أو محطات لاستراحة الراوي من جهة، أو لتعقيبه على حدث ما قصد الاعتبار أو توجيه النصح للمتلقي أو للشرح أو للاستدلال والاستشهاد . كأن يعقب الراوي على حدث سردي يصف المرأة بالدهاء والحيلة ببعض أبيات الشاعر (الشيخ عبد الرحمان المجذوب) [1]، من رباعياته الشهيرة :

بهت النسا بهتين × من بهتهم جيت هارب

يتحزموا باللفاع × ويتخللوا بالعقارب

وهذا ما تعدمه المحاجية اليوم ، لضحالة ثقافة الراوي الشعبية . سوى أن بعض الرواة أزاحوا هكذا نصوص مؤثرة و أحلوا بدلها أقاصيص من واقع الحياة اليومية أو مشاهد تلفزيونية لها علاقة بالحدث . والبعض يكتفي بقوله عز وجل : ﴿ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴾.[2]

---

[1]- كتاب القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجذوب ، تصنيف و شرح : نور الدين عبد القادر، المطبعة الثعالبية بالجزائر ، (د. ت) ، ص 28 . و الجدير بالملاحظة أن أشعار المجذوب في المسيلة والحضنة عموما ذات انتشار مهول يحفظها العامة والخاصة. ولا يطلقون عليها مسمى (شعر) بل (حكمة) . حتى أن الكثيرين يعتقدون أنه شاعر محلي لا مغربي

[2]- سورة يوسف ، الآية 28 . ويذكرها العامة هكذا (إن كيدهم لعظيم) .

الفصلالثاني

امحاجية بقرة اليتامى/ بقرة ليتامه

المبحث الأول : مضمون محاجية بقرة اليتامى.

المبحث الثاني : عنوان المحاجية

المبحث الثالث : مفتتح المحاجية وقفلتها

المبحث الرابع : شخوص المحاجية

المبحث الخامس : زمكان المحاجية

المبحث السادس : الراوي و زمن الرواية في المحاجية

المبحث السابع : الأداء في المحاجية

المبحث الثامن : البني الشاغرة في المحاجية

المبحث التاسع : اللغة و التعبيرات المنغمة في المحاجية / إيقاع الكلمة المنثورة

المبحث الأول ـ مضمون محاجية بقرة اليتامى (بقرة ليتامى)[1].

تتقاطع المحاجية لمنطقة البحث مع كثير من الحكي المحلي و الإقليمي و الغربي و العالمي حتى . وهذه المشاركة ليست غريبة في بنية الحكي الشعبي ، إذ يرسوا عليها اتفاق أغلب دراسي الفولكلور .

فمع ما يوجد بينها من اختلاف في بعض التفصيلات يرى (عمر عبد الرحمان الساريسي) : أن هذا «لا ينفي أنها متفقة أساسا في الإطار العام لمجرى الأحداث وفي الهدف »[2] أيضا ، وينطبق هذا الحكم على واحدة من أشهر المحاجيات المحلية هي (بقرة اليتامى) ، فإضافة إلى انتشارها اللاّمحدود محليا ، تلوح بأذرعها في مساحات حكي عربية و عالمية ، فالمحاجية «تسعى دائما إلى تحقيق الشمول الكلي، بال تعبير عن جوهر التجربة الإنسانية منطلقة من الخاص إلى العام، مستعينة على ذلك بالحدث الكبير الفاصل، و الشخصية النمطية المحددة، و بالفكرة الواضحة ، والتعبير العفوي البسيط »[3]، ومن هنا كانت ضرورة الم ماثلة بين الحكي رغم تغاير المكان، ولكن لهذا المكان –حتما– طابع ه الخاص الذي تتشكل في إطاره المحاجية فتتفق بنيتها العامة مع بنياتها الفرعية ،فموضوع (اليتم) – مثلا – كظاهرة إنسانية ،يطرقه التعبير الشعبي أينما كان ، و لكن بأصبلغ ثقافية مختلفة .

واللاّفت في نص (بقرة اليتامى) الموحد محليا ، وروده في مدونة المحكي الع ربي مجزءا إلى قسمين ، بوحدتي موضوع مستقلتين :[4]

---

[1]– ينظر : الملحق ، الاستبيان الخاص بالمسميات المحلية لحكاية بقرة اليتامى .

[2]– عمر عبد الرحمان الساريسي ، أدب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن، في قوالب تمثيلية ، وزارة الثقافة . عمان ، الأردن ،ط 01 /2011م ، ص 140.

[3]– أحمد زياد محبك ، من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية ، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط01 /2005م، ص 125.

[4]– ينظر: عمر عبد الرحمان الساريسي ، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني ، النصوص، (جمع و إعداد) . دار الكرمل للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن، ط1985/01م ، ص284،137. وتجدر الإشارة إلى أن الساريسي واحد من أكبر جامعي القصص الشعبي العربي بتعداد (151) حكاية شعبية عربية .

1- القسم الأول بعنوان : (بقرة اليتامى) .

2- القسم الثاني بعنوان :(حكاية الغزال)[1].

كما وردت محاجية (بقرة اليتامى) في قصص (الأخوين جريم/Grimm) ذائعة الصيت والشهرة في المحكي العالمي عامة و الأوربي بخاصة، تحت عنوان: (الغزال المسحور) [2].

لا يهم الاختلاف الطفيف بين المتن المحلي والمتنين ال عربي والأوربي ،طالما أن المسرد العام و الرئيس واحد، فلا وجود لحكايات محلية أو عربية أو أجنبية طالما أن «معظم الحكايات الشعبية لها طابع العالمية من حيث الأحداث أو الموتيفات . والاختلافات غالبا ما تكون جزئية أو ثانوية ، ليست أكثر من اختلافات في رواية الحكاية الواحدة ضمن البلد الواحد أو المنطقة الجغرافية الواحدة »[3] .

وتتصدر محاجية (بقرة اليتامى) المحلية أهمية و شيوعا ، عددا وافرا من المحاجيات [4]، أشهرها : (نجمة/عشبة خضارقرن ذه ب و قرن فضة / اتفتحي يا سكرة / حديدوان /حب حب رمان آكبدي / لقرع بوكريشة / التفاح لبفوح /الغولة واسبع بنات /لونجة بنت الغول / احكاية الغولة ...).

[5]: أن رجلا كان له زوجتان ، له من الأولى (لعاقلة) بنت و ومختصر مضمون المحاجية،(ولد ، ومن الثانية (لقبيحة) بنت ، وكانت القبيحة شديدة الغيرة من ضرتها خلافا للعاقلة ، فكانت تسعى على الدوام في أذيتها و تكيد لها المكائد ما قدرت ، ولأنها تحسن الخياطة كان ولدا ضرتها يتوسلانها أن تخيط لهما لباسا جديدا فتأبى وتقول لهما : إذا ماتت أمكما سأخيط

---

(1)- يشترك المتنان العربي و المحلي في غاية المحكي ، مع اختلافهما الطفيف في عناصر (الشخوص ،الأحداث، الوقائع) .

(2)- ينظر: قصص جريم . تر: كمال رضوان، الطبعة الأصلية: آرتيا ، براغ ،(1961م) الطبعة العربية : دار الفتى الغربي للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط1987م، ص، 179.

(4)- كامل إسماعيل ،(تقنيات المقدمة والخاتمة في السرديات الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 14/ 30،31

(5) - ينظر : الملحق ، الاستبيان الخاص بأهمية محاجية (بقرة ليتامى) في تراتب الحجي المحلي .

(5)- ينظر نص محاجية (بقرة اليتامى) في الملحق الخاص بالقصص الشعبي.

لكما لباسا من حرير . وذات مرة قبلت طلبهما شرط ذهابهما إلى الغابة فيحضران عقارب وثعابين ويضعانها وسط قفة التمر، ثم يتظاهران بالجوع ويطالبان أمهما بالتمر ففعلا ، و حينها نالت العقارب والثعابين من أمهما فماتت ، فصارا يتيمين تحت سطوة زوج ة أبيهما، التي حرمتهما من كل شيء حتى الطعام،فلجآ إلى بقرة لأمهما كانت تدر عليهما من حليبها، فأمرت ابنتها الوحيدة بتقفي أثرهما والتقامها ضرع البقرة كما يفعلان ، فرفستها لتصيب احدى عينيها بالعمى، ومن كنيت ب (العورة) . فطالبت والدهما ببيعها فخرج بها إلى السوق مرغما لكن دون جدوى ، فتسترت بزي الرجال وحاولت ، لكن الناس تنبهوا إلى أنها ليتيمين فعزفوا عن شرائها . ثم احتالت عليه – كما أوصتها ستوت – و تظاهرت له بالمرض ، وأوهمته أن أنجع دواء لدائها لحم البقرة ، فأرغمتهعلى ذبحها . ثم إلى قبر أمهما الذي كان يسقيهما عسلا فأحرقته . ثم إلى نخلة نبتت مكان القبر كانا يطعمان من تمرها فقطعتها . وأخيرا أرغمت والده ما على الرحيل ، فبقيا وحيدين ما أضطرهما إلى سلك طريقهما وسط الغا بة أين انتهى بهما الترحال المضني إلى شجرة كبيرة اتخذاها مأوى لهما ، وكان بالقرب منها عين ماء شرب منها أخوها غير مبال بتحذيرها فتحول إلى غزال، وكعادته كان ابن السلطان يرتاد العين ليسقى فرسه فرآها فأعجب بها ، وبفضل حيل(ستّوت أم لبيوت) قبلته اليتيمة زوجا شريطة أن يكون أخوها (الغزال) معها في حديقة القصر ، فقبل شرطها وعاشا في هناء إلى أن حل ببابها يومًا مَاأبوها سائلا، فعرفته ولم يعرفها وأكرمته بأن أعطته رغيفا د ست وسطه ذهبا، ولما ع اد إلى زوجته لم تشك بأن الفاعل ابنته، فتتبعت أثرها و لحقتها إلى قصرها ، واحتالت عليها في غياب زوجها بأن رمتها في بئر القصر، ووضعت ابنتها (العورة) مكانها، إلى أن عاد ابن السلطان، وبعد لأي اكتشف أمرها فنكل بها وبأمها، وأعاد زوجته إلى قصره سالمة مسلمة ،ثم ألحق بها والدها وأخيها الذي عاد إلى هيئته البشرية، لتعيش الأسرة في هناء وسعادة .

نخلص في نهاية الحديث عن المحاجية أو القصة الشعبية المتوسطة لمنطقة البحث ، إلى استقراء جملة من الميزات الخاصة بهذا الشكل التعبيري السردي، في إطاره البيئي المحلي أو المجتمع الشعبي المُشكل لهذا النمط الحكائي، بالاعتماد على النموذج المتخير للدراسة، لكن

دون إغفال نصوص أخرى شبيهة به، وتتشارك معه في نفس النمط، فمن المناسب استنتاج «سمات الحكاية الشعبية من المجتمع الذي نبعت منه هذه الحكايات، بل من المادة التي تم جمعها من الحكايات في هذا المجتمع، بحيث أن هذه السمات تنطبق عليها بشكل خاص ودقيق، ولا تصلح عامة للحكاية الشعبية حيثما وُجدت »[1]

ومن المهم تركيز البحث على الأهم والأخص من الميزات ذات الحضور الوازن في الرهانات الفنية للمحكي الشعبي المسيلي :

المبحث الثاني عنوان المحاجية :

لكل حكاية هوية أو عنوان يسم مضمونها، ويسبقه إلى وعي المتلقي، ولذلك ترتكز الروايات الشعبية على مسميات / عنوانات، يكون عنصر التشويق فيها شرط أولى وأساسي، ويستنبط العنوان غالبا من تسامي الشخصيات الحكائية ذات الدلالة الاجتماعية بأبعادها الرمزية ك: (نجمة /عشبة خضار، حديدوان، لونجة بنت الغول ، لقرع بوكريشة...) ، وفي هذه الحالة أُستُحب أن يكون عنوانها (اليتيمة / ليتيمة) . أ ولاعتبارات أخرى فنية، منها – مثلا – موتيفات حكائية ك : (التفاح ليفوح،حب حب رمان آكبدي ، قرن ذهب و قرن فضة ، اتفتحي ياسكرة...) . ورغم ورود (بقرة اليتامى) بصور مروية متعددة، وهيئات سردية مغايرة –إلى حدما– لازمت هويتها السردية عنوانا واحدا انفرد بخطابها الحكائي في الأوساط الشعبية المهتمة بفعل القص، لكن وجه الغرابة في هذا العنوان / الشعار، هو جزئية الاستحواذ على مضمون النص لاكله، وباهت سلطته على مغزاه ، وهامشية حضوره القصصي . فإذا افترضنا أن عناصر هذا المعمار السردي الرئيسة هي :

1) الوضع التمهيدي: وصف خل فيّ الحكاية، الزم ان والمكان والشخوص الفاعلة ، والتعالق فيما بينها .

[1]– عمر عبد الرحمان الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص، ص 285.

2) الصراع بين زوجة الأب واليتيمين .

3) انفصالهما عن الأسرة وبدأ المغامرة .

4) اليتيمان في كنف ابن السلطان .

5) ملاحقة زوجة الأب لهما ومحاولة إلحاق الضرر بهما.

6) الوضع الختامي: معاقبة زوجة الأب، والتئام شمل الأسرة، والعيش في سعادة وهناء .

نجد أن العنوان : (بقرة / اليتامى) يتعالق مع العنصر الثاني فقط (الصراع بين زوجة الأب واليتيمين)، محاولة منها إلحاق الضرر/ النقص بهما على نسق المحاولات التالية :

أ. محاولة منعهما الانتفاع بالبقرة، ببيعها ثم ذبحها .

ب. محاولة منعهما الانتفاع من قبر أمهما حرقا .

ج.محاولة منعهما الانتفاع من ثمر النخلة التي نبتت مكان القبر قطعا.

بمحصلة استنتاجية بسيطة نخلص إلى أن: العنوان المتخير لهذه المحاجية من طرفرواتها –طبعا– لهصلة تكاد تكون ضعيفة ب نصها ومضمونها / خطابها بشكل عام، وهو بالتقريب (ثلث السدس)، أي يحوز عنصرا واحدا من العناصر الست الرئيسية، (العنصر رقم: 02)، ومن فروع هذا العنصر الثلاثة فرعه الأول فقط (العنصر : أ) ، بنسبة تقريبية تقدر ب:(05,5%). فموضوع (البقرة) الذي ارتكز عليه العنوان الحكائي ، لايمثل من المجموع الكلي للمحاجية سوى (20/1)، وهو تمثيل لايرقى إلى مستوى عنوان يتربع على عرش عناوين المحاجية في منطقة البحث .

بداية يمكن تفسير هذه الظاهرة الفنية بالاستناد إلى مقولة عالم الفولكلور (البرث فسلسكي) في كتابه (محاولة لوضع نظرية في الحكاية الخرافية) ، من أن بداية الحكاية هي حكايات قصيرة وبسيطة [1]. مما يعني أن الجزء الخاص من المحاجية بالبقرة ، والذي يمثل من مجموعها الكلي(20/1) ، هو النص الأصلي للمحاجية ، و يمثل المرجعية التأسيسية لنصها الكلي، ثم أضافت الجماعات الشعبية لاحقا باقي المشاهد والأحداث (الأجزاء

[1]– ينظر فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ص 155 .

المكملة) ، إلى أن صارت إلى ما هي عليه اليوم . وهو أمر معقول في ظل شفاهية نصها وتخويل الرواة كامل حرية التصرف في النص الشعبي عموما والحكائي بخاصة . و هذا الإجراء الفني ليس غريبا في عالم المحكى العربي الشعبي التراثي، إذ تأسس عليه نص (كليلة و دمنة) الشعبي – لامحالة – والذي أخذ له عنوان باب واحد من مجموع أبوابها (21)، هو باب (الأسد والثور) فقط .

كما نعتقد أن إقحام مصطلح (البقرة) في المكون الدلالي للعنوان ، رغم أن هذا المصطلح (البقرة) ليس موضوعا مركزيا في المحاجية ، بقدر ماهو موضوع هامشي لايتعدى حضوره بداية متن المحاجية، ثم إن (البقرة) ليست حيوانا ناطقا ولا فاعلا . له علاقة بالجانب العقدي، فالبقرة عنوان لأول سور القرآن الكريم وأطولها، لها في وعي المجتمع الشعبي وافر القداسة ،إذ يربطها بالبركة والنماء واستجلاب الزرق، وطرد الشياطين من البيت ، وإخلائه من طاقاته السالبة، ومن الهم والغم ، مع نشرها للسكينة والطمأنينة والهدوء، وبذلك يحلو للإنسان الشعبي ربطها أي (البقرة) بموضوع اليتم . ففي الم تن الحكائي العربي / المشرقي –مثلا– عنوانات حكائية تذهب بموضوع (البقرة) إلى أبعد من ذلك، ك (اليتيمة وبقرة الزنبي).[1]

وللإشارة، فإن موضوع (اليتم) في الدلالة المحلية لمنطقة البحث لايعني فقدان الولد لأمه فحسب، بل يتعداه إلى دلالة مبالغة كرّستها ال رواية النسوية المتسلطة على فعل الحكي، والبالغة التأثير على المحكي الشعبي بشكل لافت، مفادها : (اليتيم هو من عاش في كنف زوجة الأب، حتى وإن كانت أمه حيّة تُرزق) ، في إغماز من المرأة (الحضنية!) إلى رفض (التعدد)، مهما كان وأيا كان وكيف كان ومتى كان!.

[1]– ينظر عمر عبد الرحمان الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، النصوص، ص163 .

المبحث الثالث ـ مفتتح المحاجية وقفلتها :

بعد العنوان يأتي الدور على خصيصة أخرى تخص (الدخلة و الخرجة) للمحاجية، ودون شك فلم راسيم الدخول والخروج في أي عمل غايات تخص العمل نفسه، وقد ركز البحث من مجموع الميزات والخصائص على هذا المكون الحكائي لأسباب أبرزها:

- إهمال الدراسات الشعبية له، رغم أنه مكون استراتيجي في علم تشكل الحكاية.
- أهميته لعملية الحكي عموما، وللرّاوي ومحيط المحكي بشكل خاص، لأن هذه الصيغ تتغاير بفعل الرواة والمحيط الثقافي، فهي من ثم أساس لفهم خلفيات الراوي الثقافية ومكونات المحيط الاجتماعية.

ولا يكاد المحكي الشعبي الشفاهي والمكتوب يخلوا من هذه الصيغ/ الشعارات الاستهلالية والاختتامية. العالمي منه من خلال البدايات النمطية الشهيرة (كان يا مكان، في قديم الزمان ...) أو العربي [1]، أو الجزائري [2]. وتتوسل الدراسات ذات التوجه الشعبي للدلالة على ذلك بتعبيرات مختلفة أهمها:(مفتتح حكائي/خطاب افتتاحي/ افتتاحية حكائية/ صيغة تمهيدية/ صيغ تدشينية)، في مقابل (صيغة نهائية/ ختامية/ قفلة حكائية...)، ويحلو للبعض التعبير عنها بمصطلحي (دخلة/خرجة) أو الجمع بينهما في صيغة موحّدة (شعار فولكلوري)[3].

أما (أحمد زياد محبك) فيسم مفتتح الحكاية ب:(الدهليز) ، وهو «حكاية قصيرة جدا، ذات فكرة هزلية سخيفة و ضاحكة، يُلقى بلغة محفوظة مسجوعة أو منظومة...»[4].بينما ينعته(أحمد بسّام ساعي) ب: (البساط) و جمعه (بسط)، والتي هي: «مسجوعات أو زجليات ،

---

[1]– ينظر : كامل إسماعيل ، (تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية)، مجلة الثقافة الشعبية، 25/14.

[2]– ينظر: عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري، ص141 143.

[3]– ينظر: محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي، ص 146،147.

[4] –أحمد زياد محبك ، من التراث الشعبي ، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، ص20.

تركيب طريف للكلمات أو الجمل أو المعاني، وكأن هذه البسط تبسط القول للقاصّة لتدخل في رواية الحكاية أو تبسط أذهان المستمعين لترقب الحكاية بلهفة وشوق »[1].

وقد انزلق توظيف هذه المصطلحات إلى أحكام تفاضلية، حيث مال(عبد المالك أشهبون) [2]إلىمصطلح (بداية حكائية) واعتبره الأنسب مقارنة بمصطلحات :

- مطلع: ذو البعد التراثي .
- فاتحة: ذات بعد ديني.
- استهلال: دلالة عامة و مشاعة.

وبينما يرى البعض غياب الجدوى من هذا المكون الحكائي «ولا علاقة له بالحكاية التي تلقى بعده»[3]، ولا يمت لها «بصلة سوى لفت السمع وتنبيه الذهن إلى الحكاية، ومردّ ذلك إلى الصياغة المنغمة سجعا ورصفا لألفاظ منتقاة بعناية »[4]. يراها آخرون «شفرة مكونة من سلسلة الإرشادات المنتظمة والمتقاطعة ، التي تدل على رسالة متماسكة ذات أبعاد جمالية واجتماعية وبنائية ، لازمت القص الشعبي الشفوي المكتوب في كل الأمم، وعلى أساسها تتوالى الأحداث وتتراكم فيما بعد لتنفرج حلقات الحكاية بالنهاية التي تعتبر لحظة تتويج سيرورة هذه الأحداث »[5].

وسبب ذلك أن صيغة الابتداء الحكائية تقوم بوظيفة استئذان المستمع، و تنبيهه إلى بداية فعل الحكي، ووضعه في جو المحكي وإثارة اهتمامه، وجذب انتباهه ليتكثف ترقبه وشوقه لسماع الحكاية، ف « الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية بمختلف صيغه [يضطلع] بدور

---

[1]– كامل إسماعيل ،(تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية)، مجلة الثقافية الشعبية ، 27/14,

[2] – ينظر عبد المالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ،27 / 54.

[3]– أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي ، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، ص20.

[5] – كامل إسماعيل ، (تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية) ، نقلا عن : (عادل أبو شنب ، كان يا مكان)، مجلة الثقافة الشعبية. 27/14.

[5]– عبدالمالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية)، مجلة الثقافة الشعبية.42/27.

التأطير الوجداني للحكاية في بدايتها ونهايتها... »[1]، ويضطلع أيضا بدور تخييلي ينقل من خلاله الراوي سامعيه من واقعهم المعيش صوب عالم الحكي الخيالي . و في المقابل يقوم الخطاب الاختتامي بوظيفة عكسية، يُعاد من خلالها السامع إلى واقعه المعيوش الذي كان عليه قبل بدء فعل الحكي [2]، وكأن الراوي الشعبي باختراعه هذين الصيغتين يعترف لمتلقيه بأن ما يقدمه له هو خطاب أسطوري خرافي يطبع الحكاية بطابع اللاّواقع والعجائبي و المتخيل الغريب.

وهو ذاته المراد من مفتتح محاجية (بقرة اليتامى) من خلال صيغته التعبيرية: (قالك ما قالك ، حاجيتك ماجيتك، لوكان ماهوما ما ماجيتك ، يا سادة يا مادة، يدينا على طريق الهنا والسعادة ، على ستوت أم البيوت ، أخزوها يا سامعين ، الله يخزيها و يلعنها ، اتسبّح واتنبح ، واتطيّر ضروس الكلب حتى أيعود ينبّح، العايبة تسوطي الكيفان، والعمية تخيّط الكتان، والطرشة اتجيب لخْبر مين كان) [3]. والصيغة نفسها مزادة أو منقوصة يُدشن بها المحكي الجزائري في مناطق متعددة [4]. ولأن هذه الصيغة التعبيرية التدشينية ذات استعمال كاسح في المرويات الحكائية الشعبية للمنطقة، يستنطقها البحث لاستدرار الهام من الميزات، وهي كالآتي:

1- الصياغة المنغمة سجعا و رصفا لألفاظ متخيرة ومنتقاة بعناية .

2- اللاّمنطق في توظيف المعاني ذات الدلالات المخالفة للحقيقة والمضادة للعقل والواقع (العمياء تخيط، والعرجاء تقفز، والصماء تلتقط أدق الأخبار...) ، والآلية ذاتها حلس للكثير

---

[1]- المرجع نفسه .44/27.

[2]- ينظر عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص141- 143.

[3] - الشرح بالفصحى : قيل فيما يقال ، أتيت لك بحكاية سأحكيها لك / لكم ، ولولا رجلاي ما أتيت إليك .. أيها السادة الطيبين ، نسأله السعادة و الهناء ، إن (ستوت) التي لا تترك بيتا إلا دخلته ، عليها الخزي و اللعنة ، تتظاهر بالتسبيح و التدين ، لكنها من الخطورة و الدهاء تستطيع نزع أضراس الكلب فتؤلمه فيُكثر من النباح و العويل ، وفي زمن الغدر و الخديعة ، تتظاهر المرأة بالعرج لكنها تقفز أماكن وعرة ، و تبدى لك العمى لكنها تحسن الخياطة بإتقان ، و تتظاهر بالصمم ، ثم تأتيك من أخبار الناس و الدنيا مالا يقدر عليه الأصحاء و المعافون .

[4]ينظر عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، دراسة ميدانية ، ص133.

من الصيغ التمهيدية في الحكي العربي ، منها تمثيلا : (البرغوث قد الأرنب ، اسرجتوا واركبتوا (...) لقيت المزابل عم تنبح عالكلاب ، والحيط راكب عالحرامي...)[1] .

3-طول البداية وقصر النهاية: للمحاجية ارتباط بالخطاب الملفوظ والشفاهي، وخلافا للمكتوب منه المقرون غالبا بالمتلقي المفرد يتعدد متلقي الخطابات المروية والمشافهة، ولأن المحاجية مُروى شفاهي، تجري عملية الاتصال فيها بين وضع راوٍ مفرد وسامع متعدد، فتكون صيغة الابتداء فيها مديدة الخطاب، تمكن السامع من اتخاذه وضعه الجديد والمناسب استعدادا لفعل الحكي، ويتمثل الوضع الجديد(وضع الاستعداد للحكي) في حالتين:

- الحالة الجسدية : بأن يحول السامع انتباهه من جماعته التي تشاركه السماع إلى الراوي و إهمال الجماعة.
- الحالة النفسية: تنصل السامع كليا من واقعه المعيش بتراكماته الشخصية والأسرية والاجتماعية، و التوجه بشعوره صوب عالم الحكي بأطره المتخيلة و العجائبية و الغرائبية.

وهو وضع يستدعي برهة من الزمن مديدة، و لذلك كلّما طالت صيغة البدء، كلما تكثف حضور المتلقي جسدًا وروحًا . وقد رصد البحث صيغة الافتتاح بأشكال منوعة مراعاة لعوامل متنوعة منها:

- صيغة غير مباشرة : يكون التنبيه فيها تعبيريا أو لغويا.
- صيغة مباشرة: و يتنوع التنبيه فيها إلى :

تنبيه استفهامي: هل تسمعونني؟ هل أبدأ الحكي؟

[1] ينظر : كامل إسماعيل ،(تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، 28/14.

تنبيه أدائي: كأن يضرب الرّاوي براحة يده ضربا خفيفا على رؤوس الأولاد المستمعين ، أو يصفق لجذب انتباههم.

والملاحظ أن هذا النهج من تقنيات الافتتاح المطولة، شديدة الالتصاق بالخطابات الشفاهية ، وبالأخص الخطاب الديني من خلال فواتح (الحمد ، والشكر، والدعاء ، والاستغفار، والصلاة على الرسول(ص)، والتسليم على الصحابة الأطهار، والترحم على التابعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين).كما ينزع إليه الخطاب السياسي أيضا فيطول مدخله وتقصُر فسحته!.

وخلاف صيغة البدء ترد الصيغة الختامية قصيرة و مقتبسة ومقتضبة : (أحنا ادينا طريق طريق ، وهوما ادّاو حريق حريق) ، أو (هذا ماسمعنا ، وهذا ماقلنا)، وقد تكون أقصر (واخلاصت المحاجية!)، وقد لا تكون إذا سبق النوم صيغة الختم إلى إدراك المستمعين .

والسبب أن بداية الحكي تكون فيها سلطة الحكي في يد المتلقي، فيسعى الملقي جهده لجذب انتباهه، وأسر وعيه التخييلي، بما طال وراق من صيغ البدء . بينما تتحول هذه السلطة نهاية الحكاية إلى الملقي، بعد حيازته لهدف الحكي، فيميل ميلا إلى اللاّبلاغة، وبلاغة الندرة.

وأدرك القلم الصباح، فسكت عن الكلام المباح!

المبحث الرابع ـ شخوص المحاجية :

تتخذ الشخوص الحكائية ، ثلاثة أشكال نسقية، رصدها البحث في محاجيات منطقة الدراسةبما فيها بقرة ليتامى ، يفيد فرزها وتحديدها وتمييزها عن بعضها في إضاءة خلفياتها السردية والفنية، وهي كالآتي:

1 – نسق توصيفي:

أ– توصيف أسري: الأب،الابن ،الابنة ، زوجةالأب(الضرة)، الخال، الأخت، الربيبة.

ب– توصيف اجتماعي: ابن السلطان ، الدبّار(الحكيم) ، الراعي ...

ج– توصيف شخصي: وهو قسمان:

* إيجابي:حديدوان ،لقرع بوكريشة ، لفحل ، المرفّح(الغني) ...
* سلبي : وهو قسمان أيضا :

جسماني: العورة ، العايبة ، الطرشة ...

نفساني: ستوت، الجايح، ابنة الراعي(انعدام الفهم)...

2 نسق وظيفي :

أ– مركزية وهامشية: اليتيمة / الأب .

ب– متحركة وثابتة: اليتيمان / ستوت.

ج– خيّرة وشريرة: اليتيمة / زوجة الأب.

د– معرفة ونكرة: ابن السلطان / رجل في السوق استنكر بيع بقرة اليتامى.

3 نسق نوعي:

أ– بشرية: الأب، الزوجة، اليتيمة، ابن السلطان ...

ب– حيوانات : وترد بصورتين : حيوانات لكنها ناطقة ، كالغراب يخاطب اليتيم (لطخ بالطين ياحسين، ناسك رحلت وانت اقعدت ايتيم) . الدجاجة تخاطب زوجة الأب (تيس تيس ، راس العورة في التليس ، مكّالين ابنيتهم) .أوهي في الأصل

إنسان مُسِخ حيوانا بفعل ما ، كاليتيم الذي خالف أمر أخته وشرب من عين الماء فتحول غزالاً.

ج- خارقة: الغول، الغولة، الجان، العفريت ...

ولعل أبرز شخصيتين من شخوص المحاجية وأشهرها في عالم (حاجيني ياجدة حاجيني)، وحضورها في أغلب الحكي الشعبي ، و مقامها فيه مقام الملح في الطعام هما شخصيتا : (الغولة)و (وستوت) .

فأما شخصية (الغولة)[1] ، فهي كائن بشري ميتافيزيقي بقدرات خارقة، خيرة أحيانا وشريرة أحايين، غلب شرها على خيرها المشروط غالبا بالنفعية أو الطاعة العمياء، وتستأثر الغيلان في المحاجية المحلية باهتمام خاص من قبل الملقي والمتلقي بخلاف الجن والعفاريت وماشابه، ذات الطابع الفولكلوري والاعتقادي لا الحكائي، وصورتها في المخال الشعبي للمنطقة: عجوز شمطاء تقتات على لحوم البشر .واتضح من خلال بحث ميداني أنجزه طلبتنا في الجامعة بعنوان : (الحكي الشعبي وأثره على الطفل في المرحلة الابتدائية)، أن الطفل كمتلق أساسي للمحاجية ينطلق في رسمه لصورة الغول / الغولة من مصادر ثلاثة :

- وصف الراوي، ولأنها المرأة غالبا يركز المحكي على الغولة بدل الغول.
- وسائل الإعلام المختلفة خاصة أفلام الرعب.
- علاقات الطفل الأسرية و الاجتماعية ، كأن يُسقط شخصية الغولة على شخوص يعرفها و يكرهها في نفس الوقت ، أو امرأة مجنونة تُذرع الشوارع بهيئة رثة وصورة بشعة و كلام لا يفقه .

---

[1] الغول : يعني الهلاك ، أو التلون و الظهور بصور مختلفة ، ينظر في هذا الموضوع بشكل مفصل ، كمال الدين الدميري،حياة الحيوان الكبرى ، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان، ط2001/01م ، ج02 ، ص646 ، 650.

ومن خلال صور جادت بها مخيّلات أكثر من ثلاثين تلميذ و تلميذة – تحت إشراف طلبة البحث –اتضح أن التركيز من صفات الغول / الغولة الجسمانية ، وهي صور رسمها في ذهنه – و لاريب – رواة الحكي و مؤدوه ، كان على : (عين واحدة، أذن طويلة ، فم متسع ، بروز الأسنان) ، و يوحي ذلك – بحد زعمنا– ب:

- الفم المتسع و بروز الأسنان: دلالة على أكل لحوم البشر.
- فرادة العين والأذن : مخالفة الطبيعة البشرية (ليست بشرا)[1].

وأما شخصية (ستوت) ،فلا يذكرها الرواة إلا مقرونة بعبارة (أم البيوت)، لكثرة ما تطأ رجلاها بيوت الناس . واللفظة شائعة الاستعمال في قاموس لهجة المنطقة اسما (ستوت) ، أو فعلا (يستت) وتعني: أي شخص رجلا أو امرأة يبدو بمظهر إيجابي و مخبر سلبي، وربما كان أقرب توصيف لها بيت (الحطيئة) يهجو أمه:

أغربالا إذا استودعت سرًا *** وكانونا على المتحدثينا؟![2]

وترد في المحاجية بوظيفة مزدوجة تجمع إلى الإساءة تقديم العون كما الحال في (بقرة ليتامى) في ظهورها المزدوج، ففي الأول نصحت زوجة الأب أن تتظاهر لزوجها بالمرض، ثم تطالبه بلحم البقرة دواءً لعلتها، مع ما في ذلك من ضرر لليتيمين، أما في ثاني مشاهدها فكانت عونا لابن السلطان على اليتيمة ، وحتى وإن اتسم فعلها بالنفعية لكليهما فهو في _ حقيقته_ محض احتيال و خديعة .

ف (ستوت) رغم أنها شخصيّة ثابتة وهامشية الدور الحكائي، تكتفي غالبا بمساعدة شخوص مركزية (زوجة الأب) (ابن السلطان) ، إلا أنها محركة للأحداث فاعلة في نموها و

---

[1] ينظر : بعض من هذه الصور ، في الملحق الخاص بالصور.

[2] ديوان الحطيئة ، برواية وشرح ابن السّكيت ، دراسة و تبويب : مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ،ط1993/01م.ص187.

تطورها ، فلولاها ما فقد اليتيمان ما حرضهما على مغامرة الرحيل المُمددة لسير أحداث المحاجية ، وبفضلها أيضا ارتبطت الشخصية الرئيسة بابن السلطان كشخصيه حاسمة في إنهاء الحكاية نهاية سعيدة لبطلتها من جهة، وللمتلقي من جهة ثانية، الذي تعد سعادة البطل نهاية المحكي هدفًا رئيسًا من أهداف تلقيه للمحاجية.

يرى (محمد عبد المعي د خان) : أن الناس جُبلوا على تعظيم الفائت وتحجيم المندثر وتقديس المتهالك ، فالكوخ يتحول إلى قصر مشيد، والميت لا شأن له يصير آلهة أو بطلا لا يفري فريه أحد [1]. فالرجل الشرير أو المرأة القبيحة يقحمهما الخيال الشعبي عالم اللاّمعقول، فيتحولان إلى غول وغولة، والخادمة في البيوت تتحول إلى ستوت أم الدّواهي التي لا يتحداها أحد دهاءً وبديهة، والفتاة الخيّرة عادية الجمال تصير فاتنة ساحرة الجمال لا يصلح للاقتران بها إلا ابن السلطان، وزوجة الأب لا تكتفي بمعاملة ربائبها معاملة السوء، بل تمنع عنهم الماء والطعام ولو أرادت الهواء الذي يتنفسانه، والبقرة تمنع وتمنح ضرعها لمن تشاء!!!.

وعليه لا نشك في كون شخوص المحاجية شخصيات حقيقية ، منتزعة من واقع حياة الناس الاجتماعية والحياتية، لكن الخيال الشعبي المجبول على مزج الماضي بالمقدس والمنصرم بالعجيب هو من غاير هذه الشخوص من حالها الاعتيادي إلى حالتها الغرائبية . و ل (نبيلة إبراهيم)[2] موقف مشابه من الشخصية الحكائية بهيئتها الغريبة المميزة والمنفردة ، هو لأنها تجسد أدوارا لا أفعالا ، وتفرد الحكاية الشعبية يعود إلى تفرد أدوار(الحضور السردي لشخصية ستوت في جميع المحاجيات) ، لا أفعال (اقتصار حضورها على محاجية بقرة ليتامى فحسب)، والدور أكبر من الفعل، له صلة بالشخصية النمطية . وعليه تعد كل حكاية – بقرة ليتامى– حلقة في سلسلة طويلة من الحكايات – جميع المحاجيات – فيجيء من ثم فعل الشخصية في أكثر من حكاية مكررًا لا متغايرًا.

---

[1] ينظر: عبد المعيد خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام ، ص20 .

[2] ينظر: نبيلة إبراهيم ، (خصوصيات الإبداع الشعبي) ، مجلة فصول ، م10 ، ع3،4/ ص72 .

المبحث الخامس ـ زمكان المحاجية :

المكان و الزمان عجلتان لسير و سيرورة المحاجية ، بقيادة الشخصية . ف « الزمان و المكان إطاران قبليان لإدراك المستمع وفهمه لما يُحكى، وبدونهما يكون عاجزا عن الفهم »[1] فالمكان يعزز تفاعل المتلقي مع الأحداث ، والزمان يسعى لربط خياله بالوقائع ، ولا نعتقد فيما يعتقده البعض [2] بمركزية الزمان و هامشية المكان في عملية المحكي.

فأما بخصوص زمان المحاجية ، فإن الحسْم فيه غالبا يكون مع بداية الحكي: لغة (كان واحد الراجل...) أو(كان بكري) أو(في زمان فات...) أو(أيام فاتت...) أو حتى بواسطة اللغة الصوتية (إيييييه !!!) ، وقد يحوز العدد (3) في التسلسل الزمني لسير أحداث المحاجية هذا المقصد لارتباطه بمعتقدات سحيقة ، وهو إجراء فني أدائي لا سردي ، يمتهنه بعض المؤدين لا كلهم ، كأن تُكرر الأحداث التالية ثلاث مرات : (ذهاب الأب إلى السوق لبيع البقرة) ، (نداؤه : يالي يشري بقرة ليتامى ...) ،(تتبع العورة لأثر اليتيمين ذهابا إلى البقرة) ، (شرب اليتيم من عين الماء) ، (نداءات : الغراب والدجاجة) . وغيرها صيغا وتعابير تتنوع على أفواه الرواة لتفصل في زمنية زمن المحاجية الموغل في القدم من ناحية والمجهول من ناحية أخرى . أو من خلال دلالات تثوي خلف صيغ الافتتاح وخطابات البدء التي «تعتمد على المفارقات اللغوية القائمة على سلب المعنى من أجل توليد الدلالة »[3] ، والدالة على اللاّزمن، أو الزمن الموغل في الماضوية، وقد يكون المكان نفسه دلالة على زمن أسطوري تليد(مرّة، كان واحد في غابة) . ف «زمن الماضي هو عبارة عن مكان ، لأن المكان هو الزمن منفيا»[4] . فأما المكان فيتمظهر في (بقرة ليتامى) بمظهرين:

مظهر مألوف/واقعي: البيت، السوق ، المقبرة ، المرعى، ساقية الماء (الوادي)، القصر...

---

[1] عبد المالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ،48/27 .

[2] ينظر :المرجع نفسه ، 48/27.

[3] بورايو عبد الحميد ، الأدب الشعبي الجزائري ، ص143.

[4] محمد حجو، الإنسان و انسجام الكون .(القول للفيلسوف هيجل) ، ص162.

مظهر غير مألوف /رمزي: الغابة، الشجرة، عين الماء ، البئر...

كما لا يختلف اثنان في تزيّي فضاءات الحكاية الشعبية بدلالات الترميز، لم تعدم محاجية (بقرة ليتامى) المحلية هي الأخرى هذا الزي ، من خلال أهم فضاءاتها :

1 مرموز فضائية الغابة : تعتبر الغابة / غابة الحكي، مع ما تحويه من مفاجآت ومخاطر، فضاءً أرحم من بيت العائلة الدافئ لبطل المحاجية أو بطلتها ، تجد في عتمتها وانغلاقها الأمن والأمان والراحة والسكينة ، مما لا توفره الفضاءات الأسرية، بفعل زوجه شريرة و أب ضعيف فاقد للحيلة، ولجوء البطلة إلى الغابة «طريقة للبحث عن عدالة في الطبيعة لتعويض عدالة مفقودة في المجتمع أو مغيبة في الثقافة »[1].فالغابة بأشجارها وأغوالها وظلامها لا تعدوا أن تكون هي الحياة رحبة و ضيقة، آمنة وخطرة .

ولذلك لا أساير من يرى أن الغابة فضاء يرتبط بالأسطورة، فلو خُيّر رواة الحكاية اليوم بينه وبين فضاءات حديثة لاختاروه، لأنه الفضاء الأنسب الذي ينأى بفعل الحكي عن أوصاف المكان وملابساته ومسافاته الطولية والعرضية ، إلى غايات المحكي المأمولة : كانتصار الخير على الشر، وزحزحة الحق للباطل . وهو ما يعيه المحاجي حق الوعي حين توظيفه لعبارة :(أبلاد يعمّرها ، وابلاد يخْليها...) للدلالة على قياس مسافة الفضاء.

2 مرموز فضائية الشجرة : الشجرة جزء من الفضاء الأرحب، يأوي إليها المضطهدون أمثال اليتيمين في محاجية (بقرة ليتامى)، للاحتماء من مخاطر الغابة / الحياة ، فلا أقل إذن من أن توصف ب (ملجئ أيتام) . و « كما في حكايات كثيرة ، فإن الشجرة دائما نافعة كلما تعلق الأمر بصورة الأنثى المضطهدة»[2] .

---

[1] المرجع نفسه ، ص175.

[2] محمد حجو، الإنسان و انسجام الكون ، ص175.

3 مرموز فضائية عين الماء: العين الطافحة بالماء رمز من رموز النماء في هذه الحياة، بل هي الحياة نفسها ، لأن الله عز وجل جعل من الماء كل شيء حيا ، فلا غرابة إن يختارها الحكاة فضاءً لبداية حياة جديدة وهانئة لبطلتهم بعد طول عناء، و لكن يعلم هؤلاء الحكاة أن لا كمال لسعادة في الحياة ، فكان الفضاء نفسه سببا في الإساءة إليها ، بأن مُسخ أخوها غزالاً و صارت تتحوطه المخاطر من كل صوب.

4 مرموز فضائية البئر: لا يكاد يُذكر البئر في ثقافة المنطقة الشعبية، إلا و يستذكر الخيال الشعبي حكاية يوسف عليه السلام وإخوته، ولذلك ترد في الكثير من المحاجيات دالة على فضاء ضيق عقابي، والغرض نفسه توسلت به زوجة الأب حين غيّبت اليتيمة في البئر، وعلى النهج السردي القرآني ينهي رواة المحاجية حبيس هذا الفضاء غالبا.

وأغرب ما في محاجية (بقرة ليتامى) ، الموتيف الحكائي الشهير في محاجيات المنطقة : (واد من سمن وواد من عسل / لبن)، الذي يراه من يراه استنساخا للمثل العربي (سمن على عسل) ويضرب – غالبا – للتوافق بين شيئين .لكن هناك [1] من ينحو به منحاً زمكانياً ، يحيل على زمن الجنة الخالد ومكانها اللاّمحدود [2]، خاصة وأنّ الحكي يقرنه على الدوام بالقبر والميت من الشخوص الخيّرة.

المبحث السادس ـ الراوي و زمن الرواية في المحاجية :

تقتصر طقوس الحكي/الحجي من المحاجية على جانبها الفني، كتقاليد البدء والنهاية وعمومية المكان ، وماضوية الزمان ، ونمطية الشخوص . بل يتعداها إلى الطقس الزمني الأنسب لالتقاء النص المُحكى بملقيه ومتلقيه ، وإن كانت الثقافات الشعبية الكونية تتفق على أزمنة محدّدة تبيح

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ، ص 269.

[2] المراد بذلك قوله عزوجل : «... **وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى**...» ، سورة محمد ، الآية :15 .

فيها فعل الحكي، فـإن مجتمعات الرواة تتغاير فيما بينها حول مراسيم زمنية مُعينة لإباحة الحكي، و تختلف حول مواعيده ومواقيته، كل حسب ظروفه البيئية والاجتماعية والعقدية حتّى وزمنية حكي بيئة الدراسة زمنان:.

1 الزمن اليومي: ويقتصر على اللّيل دون النهار ، لغاية – دون شلا – نفعية معاشية ، طالما أن مجتمع الروّاة مجتمعٌ فلاحي يفتتح كسبه مع بزوغ الشمس و ينهيه مع انحصارها بداية الظلمة، فالنهار يُحبس على العمل و الاشتغال و تلقيط الرزق ، و هو ما جعل المعتقد الشعبي يبرأ من الحكي نهاراً ، فيتوعد رواة النهار بالقرع و الجرب و هلمّ عاهات ، ليس إلا سوى احترام الجهد و إعلاء قيمة العمل و الاسترزاق .

2 الزمن الحولي / السنوي :فالشتاء – لا محالة – أنسب فصول السنة تحفيزا لفعل الحكي، واستثارة للذواكر الشعبية الحكائية، وذلك لطول زمن ليله، بحيث يكون كافيا للاستمتاع بالحكاية / المحاجية ، والنوم معاً ، ويستحيل الحجي أو تضعف روايته صَيفا بسبب الحرارة المرتفعة ، التي لا تساعد على النوم من ناحية ، ومن ناحية أخرى جنوح كبار السن إلى العراء و المتنفس من المكان غير المناسب للحكي ، مع خروج الصغار لممارسة ألعابهم الشعبية الليلية ، التي تحلّ محل الحكي صيفا.

وزمنا اللّيل والشتاء [1]يؤهلان بشدّة تربع المرأة على عرش حجي المحاجية، واستئثار الرواية النسوية بالمحكي لمنطقة الدراسة . والهيمنة ذاتها في المحكي الجزائري، كما أكدّها (عبد الحميد بورايو) بقوله: «ومع ذلك يظل الرواة الأصليون لهذا النمط [ويقصد الحكاية] هم النساء»[2]. والوضع ذاته يحياه المحكى العربي ،إذ الحكايات الشعبية هي من اختصاص المرأة بامتياز، لكنها ليست محرّمة على الرجل[3].

---

[1]–ينظر : الملحق ، الاستبيان الخاص بزمن الحكي الشعبي المحلي .

[2]–عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري، ص141.

[3]–كامل إسماعيل ،(تقنيات المقدمة و الخاتمة في السرديات الشعبية)، مجلة الثقافة الشعبية ،14 /28.

وإذا جاز لنا تحديد ملقي ومتلقي المحاجية بشيء من التفصيل وفق معياري الجنس والعمر، باعتماد جميع الاحتمالات مع تحديد الاحتمال المعتمد والمشاع في منطقة البحث، من خلال الجدول التالي:

المعيار	الملقي X المتلقي			
الجنس	ذكر X ذكر	أنثى X أنثى	ذكر X أنثى	أنثى X ذكر
العمر	كبير X كبير	صغير X صغير	كبير X صغير	صغير X كبير

فتكون الخلاصة أن عملية الاتصال الحكائية في مجتمع الحكي للمنطقة تنحصر في الآتي:

- الراوي: المرأة أو الأنثى المسنة و الكبيرة.
- المستمع: الأولاد صغار السن ذكرانا و إناثا[1].

وهذا الحكم لا ينفي بالضرورة حصول الأوضاع الأخرى من الاتصال ، ولكن بشكل باهت ، حيث لا تتحمّس له عملية الحكي المحلية ، ولا مجتمعها الشعبي.

والبرهان على الهيمنة النسوية في مجتمع حكي المحاجية ، و إرخاء سلطتها على المحكي ، رواية وإعادة لتشكيله وصناعته ، زيادة ونقصانا وتحويرًا، وليس ببعيد المساهمة في إبداعه، التالي:

1التصوير المقذع و الفض للمرأة المنافسة على الزوج أو زوجة الأب (مرت لُبيّ)، إلى درجة اقتران اليتم – بمفهوم الحكي – بها لا بافتقاد الأم، بل حتى وإن كانت حية ترزق.

[1]–ينظر : الملحق ، الاستبيان الخاص بالملقي و المتلقي للحكي الشعبي المحلي .

2من النادر أن يحدث في محاجيات المنطقة زواج المرأة بعد وفاة زوجها ، فيغدوا الصراع من ثم بين الزوج و أبناء زوجته . و المستفاد من ذلك:

أ وفاء المرأة لكيان الزوجية بخلاف الرجل.

ب المرأة لا تحسن فهم الخلفيات النفسية للزوج الشرير في صراعه مع أبناء زوجته.

ج تتأسس محاجية (بقرة ليتامى) على مغالبة شرسة ، بين قوة شريرة (الزوجة الثانية)، و ضُعف خيّر (الأبناء اليتامى) ، ومصدر هذا الضعف هو اليتم الذي لا تراه الرواية النسوية من جهة الأب ، بل من جهة الأم فقط.

د المرأة أقدر على حماية أولادها من الرجل، الذي تسببت أُبوَته في شقاء ولديه مرّتين: الإذعان بطلب زوجته بالرحيل وترك ولديه وحيدين دون راع ، ثم فضح مكان تواجدهما لزوجته فملاحقتها لهما.

3 ترجيح قيم الأمومة على الأبوة:فالأبوة في الفعل الحجائي/ الحكائي لمنطقة البحث – في الغالب الأعم – مرموز لصور النكد والضرر والإخصاء ، كانت في (بقرة ليتامى) وراء التعاسة المكررّة لليتيمين ، وألحقت بهما الضرر والنقص مرتين ، بسبب هشاشة القرار وخورالعزيمة والانصياع للآخر. أما الأمومة فخلاف، ترمز إلى السند العاطفي والروحي والمادي ، حتى وإن كانت غائبة (حليب البقرة، سمن و عسل القبر، ثمر النخلة)، بل الأبناء هم من يلحق الضرر بها عكس الأبوة . وتقصير الرواية النسوية لحدث الحضور الأمومي، وفصلها عن الأدوار الفاعلة «هو إبراز لقيمتها ، فالمفارقة هنا هي أن الغياب يعني الحضور والأهمية والتأكيد على دور الأم في حياة الأفراد »[1] ، فليس من الصدفة أن تعلي المحاجية مقام الخال/ الأخوال في العديد من مواطنها وتهمل دور العم/ الأعمام! .

[1]–محمد حجو ، الإنسان و انسجام الكون ، ص245.

4 الانحياز للأنوثة على حساب الذكورة :فظهور الأنثى في المحاجية بمظهر الفاعل المقتدر (شرا وخيرا) و إسنادها الأدوار المحورية، و تنمية الأحداث بواسطتها. يقابله لا فاعلية الدور الذكوري، ف (الأب) شخصيته تابعة لدور الزوجة المركزي، و(الابن) أيضا شخصية يميه فعلها وسط دور الابنة المحوري، وفوق ذلك تجسد هذه الشخصية بشربها من ماء عين الغابة والانصياع للِلّذة المحظورة، خلاف أخته ، صورة للذكورة المهلهلة غير القادرة على كبح جماح الميول النفسية ، والمنهارة قبل إغراءات اللّذة مع ما تحويه من أخطار ومهالك . وللرواية النسوية كما يتبدّى من خلال المحاجية المقترحة منظور قيمي يتعارض– في كثير الحالات – وأعراف مجتمع الحكي المحلي ، ويسعى في خلخلة قواعده الاجتماعية والأخلاقية والثقافية ، حيث تسري قيم العطف والرحمة والرعاية والقوامة من الأنوثة (اليتيمة) نزولا إلى الرجولة (اليتيم) لا العكس . أما شخصية (ابن السلطان) فلا تعتبرها الرواية الشفاهية النسوية شخصية ذكورية، بل منطقة شهباء بين هذا و ذاك ، ف (سلطان) المحاجية لا يتمتع بالسلطة السياسية ، بل بسلطة الحجي التي تعني : الحماية و الرّعاية و مقارعة (الحقرة). وقد يكون القصد تعال من المرأة – كراو – على الرجال أيا كان ، مالم يتمتع فارس أحلامها بسلطة الجاه و المال والقوة ، والجمال حتى!

والخلاصة أن للرواية النسوية أيما تأثير على تلوين المحكي الشعبي المحلي بتلاوين وأصباغ تخص عالم الأنثى، حتى في علاقتها مع محيطها العائلي والاجتماعي . فالعلاقة – مثلا– بين الكنّة والحماة ليست بالمحمودة ولا الطيبة ، و كثرة كثيرة من الثقافات الشعبية تصفها بالشائنة أو (علاقة القط بالفأر) ، لا تكاد تسكن حتى تثار و تحمى .فليس غريبا –إذن – ذلك الوصف للحماة في المحاجية المُسقط على شخصيتين قريبتين جسمانيا من صورة الحماة الحقيقية، وهما شخصيتا (الغولة وستوت) !!!.

وعليه .. إذا أردت أن تتمتع بالحكي في المسيلة / الحضنة ، فعليك بالأماكن النائية و الفضاءات الساكنة الهادئة ، في ليلة من ليالي الشتاء الباردة ، حيث لا كهرباء و لا توابع الكهرباء من وسائل الوصل الحديثة ، و بالضبط أين أكوام النساء و العجائز..

المبحث السابع ـ الأداء في المحاجية :

من جملة ما ألمحت إليه الدراسات الشعبية في شأن إبداعات الشعوب الحكائية ، أنّ الحكاية بدأت أول ما بدأت أدباً ، حيث الرابط القوي بين ذصّها و مؤلفه الفرد، ثم احتضنتها الرواية الشعبية في مرحلة وُ سِمت بالشفاهية ، ليحولها الغيورون على التراث و حماته إلى نص كتابي مقروء ، أو بصورة الكتابة نقلا من أفواه سواد الشعب إلى بياض الورق . ولا يستبعد استلهام بعض من الأدباء لقيمها و مضامينها أشكالا حديثة ، لتعود مرة ثانية إلى رحمها الأول (الأدب) . وبين هذه الأسفار الأربعة في مسافة الزمن تبقى مرحلتها الشفاهية هي الأهم في مسارها الفني و الحضاري ، لالتصاقها بالمجموع لا الفرد ، و المتحرك المتنامي لا الثابت الجامد ، ولتميز « تجربة السماع عن تجربة القراءة ، ففي الثانية يقتصر الاتصال بين الراوي و المستمعين على الوساطة اللغوية أو التعبيرية ، في حين هي في الأول متشعبة و معقدّة ، تأخذ بعين الاعتبار وسائط عدّة ، ومعطى مادي مختلف ملموس و محسوس »[1].

ويجر موضوع شفاهة المحكي و إعلاء مقامه على كتابيته وأدبيته إلى الأقسى والأصعب من الاستفهامات: فهل راوي الحكاية مبدع أم هو مجرد حلقة من حلقات الوصل بين تناقل الأجيال للحكاية؟ وهل نصوصها المخرجة حديثا ، مكررّة بالتواتر يَنسحب عليها مصطلح عمل فني/ خلق فني، أم أنها مجرد اجترارات سامجة لصورتها الأصلية الأدبية؟

[1]– عبد المالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية)، مجلة الثقافة الشعبية ،47/27.

ويبقى الجواب عن ذلك مغامرة فهمية في ظل الصراع الحاد بين الشفاهة و الكتابة للاستحواذ على الحكاية، وإلا فإن « قدرة الإبداع الفني والخلق الفني تبدأ عن طريق الإحساسات البصرية و السمعية (...) فالإبداع في المأثورات الشعبية الأدبية هو العملية العقلية والنفسية والثقافية والحركية »[1] أيضا، و هو ما يعني أن عنصر الأداء بوسائطه البصرية والسمعية والحركية في الفعل الحكائي مكون أساس لعملية الإبداع ، وأن الراوي له- بهذا الفهم - مبدع لا محالة إذا التزم بشروط الأداء الناجحة.

ف« الأداء الفني هو الخطوة المكملة لعملية الخلق، أو هو الصورة التطبيقية لاكتمال القدرات الفنية ونضجها ، مما يؤهل المبدع لإنشاء العمل الفني الشعبي أمام جمهوره »[2]، حينها يصبح من الجائز خلق مقولة في إبداع المروي الشفاهي بعناصر: (المُؤدّي/ النصالمُؤدَّى / المؤدَّى له).

وتكمن أهمية المؤدي للمروي الشعبي، و أحقيته في تملكه لملكية إبداعه فيما يراه الدارسون نسخا للظاهرة الأدبية النخبوية ، كالشعر تماما بين نصه الساكن الجامد المقروء و نصّه الفاعل أو المؤدّى ، فالأول جسد بلا روح ، أما الثاني فجسد وروح، وبنفس الطريقة تحدث المفارقة في النصوص المغناة / المؤداة ، يفضل أحدها الآخر.

وتتجسد إبداعية الأداء في علاقته بعنصر أساس في عملية الإبداع الحديثة و هي المتلقي / المؤدّى له، فالمؤدي الناجح لنص الحكاية المشافه -إذا سلمنا بمقولة موت المؤلف الشهيرة- هو من أمات مؤلفها الأصلي أمام أنظار سامعيه و مباركة جمهور المتلقين، ونصّب نفسه مكانه حاكما شرعيا على عرش الحكاية. ومع ما لفعل الأداء في الحكي الشعبي من أهمية -للأسف الشديد- تبقى «الدراسات و الأبحاث في هذا المجال قليلة جداّ ، كأن المراجع

---

[1]-محمد حسين هلال ،(الأداء في الحكاية الشعبية) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر ، 94 و17/95.

[2]-المرجع نفسه ،94 و18/95.

التي تناولت هذا النمط من الدرس تكاد أن تقل إلى حد الندرة »[1] . ويعرف (أحمد علي مرسي)[2]الأداء على أنه : وضع معين يتخذه الراوي أمام جمهوره، يختلف عن وضعه في الحياة و علاقاته مع الآخرين، يتكامل مع هدف يريد تحقيقه ، ويستدعي ذلك منه تهيئا بغايات خفية و ظاهرة . كماو يتساوى عنصر الأداء في المحكي الشفاهي فنيا وعنصر اللغة ، لأن كليهما يستدعي متحدثا ومُستمعا .

إن المؤدي للحكاية كمبدع ،لا يكفيه في تأديته لمهمته مخاتلات اللغة و دقتها في التعبير عن مواطن الحكي الجوّانية ، وتلاوين ثقافة مجتمعه الشعبي، وتخيّره منها ما يلامس شغاف جمهوره شائقا ورائقا، بل يتعدّاه إلى وسائط أخرى عديدة ، بدءاً بصوته وصمته وتقاسيم وجهه وإشارات حركته وتنقله، ومحاكاته لأصوات الأشخاص والحيوانات والمناخ وظواهر الطبيعية المختلفة ، ليصبح حكيه ذا أبعاد تصويرية وسماعية ، واضعا في الحسبان كل قنوات الاتصال التي تربطه بوعي المتلقي وإدراكه.

وقد ألمحت سلفا إلى أن موطن المحاجية هو الليل ، وهي ميزة يتعمّم بها الحكي في أصقاع ثقافية كثيرة . ومن أنواع السرد مالا يُروى إلاّ بعد مغيب الشمس يرى (عبد الفتاح كيليطو)[3]، لأن الأشياء العجيبة لا يجوز إثارتها إلا خلال الظلمة .. بالفعل كما كانت تتصرف كبيرة سحرة الحكي (شهرزاد) حين كانت تقص ليلا وتسكت عن الكلام المباح عندما يلوح الصباح.

ويشترط الحكي ليلا وضعا خاصا من الأداء ، ينبني على الخطاب السمعي فحسب خلافا لحكي النهار المؤسس على الخطابين السمعي البصري ، حينها يزداد أداء الرواة عسرا

---

[1]– محمد حسين هلال ، (الأداء في الحكاية الشعبية) ، مجلة الفنون الشعبية / مصر ، 94 و20/95 .

[2]– ينظر: أحمد علي مرسي ، مقدمة في الفولكلور ، ص 110 . ويعتبر من الدارسين القلائل الذين طرقوا موضوع الأداء و نوّهوا إلى ضرورته للأبحاث الشعبية ، في مؤلفه السابق تحت عنوان : (الأداء و المؤدون) ، ص107–128 .

[3]– ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الغائب ، دراسة في مقامة للحريري ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط02 /2007م ،ص10 .

وصعوبة وتكثيفا لاختزاله في المؤثرات السمعية دون غيرها ، كما تتقلص إمكانية اللغة فتصير لغة إنصات فقط ،ما يجبر الراوي على إظهار اقتدار فائق يمزج فيه بين اللغوي والصوتي ،وتتغاير حركة الجسد إلي حركة للصورة ، ويستغني عن اللغةالجسدية مكتفيا باللغة التصويرية

أما (المُؤدى له) فيختار من مجموع وضعيات الأداء المعروفة (الجلوس ، الوقوف، الاتكاء، الاستلقاء) الوضع الأخير ، ومن جهة وسائط الأداء (الحركة ، الإشارة، التلوين الصوتي) الواسطة الثالثة لتلقيه (المُؤدَّى)،ويتشارك في وضع الاستلقاء مع (المؤدِّي)في زمن ما بين اليقظة والنعاس،فيكون زمن النوم زمن ا لانقضاء الحكي . كل ذلك في لحمة من الحميمية الجسدية والقرابية (الأم وأولادها .. الجدة وأحفادها ..)وسط فضاء عائلي مستغلق ، فتكون من ثم نمطية الأداء محكومة بفعل هذا الوضع من الطرفين ، فالمؤدي بطاقته الصوتية ، والمؤدى له بطاقته الإصغائية،مغمض العينين، مسترخي الحواس والجسد، محدود الحركة ، منفتح الذهن ،شره الخيال، نهم المخيلة . وجدير بالذكر أن المخيلة تنشط وتتحفز بفعل السماع أكثر من فعل الرؤية، لأن السماع تجريدي والرؤية محسوسة،وهو مايضاعف متعة المحكي.

ويعتبر الأداء خاصية شعبية لاقترانه بلازمة من لوازمه ا هي الشفاهة، ولذلك لا ينحصر في الحكي دون باقي إبداعات الشعب الأخرى،فتميزه الجماعة بمسميات خاصة منها مثلا : (المدّاح، البرّاح، النكات، النشّاد / المنشد، الشيّاد ، الندّابة /النادبة.القزّان/القزّانة...)،لكنها مع ذلك لا تخص مؤد ي الحكاية / المحاجية بتسمية معينة، ولا حتى اسم الفاعل من (المحاجية)،فتقول:(المحاجي أو الحاكي)، والسبب – زعما – أن الحكي دون غيره لا يرتبط بشخص بعينه ،بل هو متاح للجميع ، لأن«الحكايات والأغاني يؤديها المؤدي ومستمعوه،لا المؤدي وحده»[1] . ويشترط مجتمع المحاجية في قبوله للمؤديمايلي:

- قدرته على التسويق والتوصيل ،واستشراف مواطن التشوق لدى مستمعيه .
- مراعاته لمقتضى حال المؤدى لهم (الإيجاز، الإطناب، التركيز على حدث معين ...).

[1]– أحمد على مرسي ، مقدمة في الفو لكلور ، ص155.

- المطابقة بين الحدث المحكي والفرجة السماعية والبصرية ، أو بين لغة الحكي وطريقة الأداء .

وقد رصد البحث حين تقصيه لهذه الظاهرة الفنية بين مجتمع رواة منطقة البحث ، أن نقظ الراوي لأحد هذه الشروط و عدم التزامه بها ، سيجعله عرضة لتدخل مؤدٍآخر يقوم بدور المؤدي المساعد ، وهو واحد المؤدى لهم ، ويكون – غالبا – أكبرهم عمرا (الابن الأكبر أو البنت الكبرى) ، أو أحد الوالدين إذا اجتمعا معا في حلقة الحكي ، يدعمهأثناء أدائه ، بملئ مواطن السهو في الحكاية ، أ والغفلة والنسيان والتجاوز والخلط بين الحوادث .لأن الأداء الجيدضرورة فنية لمتعة الحجي، يلزمه مؤد كف ؤ ، ومؤدى له يفقه هذه الكفاءة ، كشرط من شروط عافية المحاجية واستمراريتها، لاكتساحها المكان واختراقها للزمان.

المبحث الثامن ـ البني الشاغرة في المحاجية :

تتسم بنية المحاجية بتراص الأحداث وتواترها ، الحدث تلوى الآخر دون انقطاع، في لحمة من البناء السردي المتماسك . ويجئ التسلسل الأزماني كلاحقة من لواحق هذه ال لّحمة، وبدوره يضاعف الفضاء هذه الوشاجة إذ يميه وسط الحدث، فيصير هو نفسه حدثا لا فضاء ، ويتعالق الكل في خدمة الهدف ، ففي المحاجية«كما في الحياة ينتصر الشر في البداية ،فهولايتورع عن استعمال كل الطرق والأساليب مهما كانت ، دنيئة أو خسيسة لكي يصل إلى أهدافه، والمفارقة في كل هذا هو أن الشر هو المحرك المركزي في الحكي ، بحيث يبقي الحكي آسنا رتيبا بدون وظيفة الإساءة (...) فالشخصية الشريرة التي تؤذي العائلة في أحد أفرادها [كما في بقرة اليتام ى]تفتح باب الاحتمالات وتحرك السرد في اتجاهات مختلفة بسبب ما تخلفه من ترقب وتوقع للمتلقي،و إمكانات قابلة للتحقق في السرد بالنسبة للراوي» [1] . فشرور الحكي

[1] – محمد حجو ، الإنسان وانسجام الكون ، ص228.229.

مصدرها واقع الحياة،لأن الأصل في الفن أنه مادة من الواقع، والواقع صورة للفكر والتفكر وإعمال العقل. وفي القرآن الكريم : ﴿فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾[1].

فالمحاجية تؤسس بنيتها الكلية على نسق مرحلي هش الحدودليتحدد بالمضمون لا السرد،من بداية تحدد الأدوار،وتمايز ببن الخير والشر،ثم مغامرة يلاحق فيها الشر الخير ،فنهاية مرحة للخير نكدة للشر .ويلفّ الجميع فاتحة سابقة وختام يعلن عن وقف الحكي ، لكن ذلك لايمنع من وجود فراغات تتخلل جسم الحكاية ، ولا يمانع في أن يخلق المؤدي للمحاجية برى شاغرةداخل البنية الكل، إثباتلاقتداره الأدائي ، وتملّكه لحق الإبداع ،وتحقيقا لأهداف فنية وسردية وحكائية،رصد البحث منها تنويعات عديدة و متنوعة ، لا يستغني عنها عديد (الرواة / المؤدون / المحاجيون /الحكواتيون أو الحَكّاية) ، هيكالآتي:

1 التنبيه الصوتي والحركي : ويكون صوتا إما بالنداء (هاي!) مثلا ، أو بذكر اسم من أسماء المؤدى لهم ك (محمد !) . أو حركيا بأن يضرب الحاكي بيده ضربا خفيفا على أحد رؤوس المتلقين.والقصد من ذلكتأكدهمن متابعتهم لسير الحكي .

2 الصمت مدّة وجيزة: فإذا استبطأ ها المؤدَّى له طالب بمواصلة الحك ي ، أما إن عدم المؤدي الاستجابةفسيضطر لوقف الحكي .

3 الاستفهام:والقصد إشراك المتلقين في عملية الحكي ، ومفاحصة فعاليتهم من خلال توقعهم لأحداث المحاجية ، كأن يسألهم : (وحين عاد اليتيمان إلى البيت ووجداه خاليا . ماذا فعلا؟) .

4 التضمين: شرحه لحدث ما من أحداث المحاجية بأقصوص ة شعبية تحمل نفس المغزى، فعندحديثه عن تظاهر زوجة الأب بالمرض وعينيها على ذبح البقر ة ،يسرد المؤدي (حكاية القرد والغيلم)من كليلة ودمنة ، لتوازي مضمونيهما واتفاقهما في المغزى.

---

(1) سورة الأعراف ، الآية : 176 .

5 الإسقاط: ويكون على أحداث واقعية ، أو شخوص معروفة ، أو أسماء مناطق محددة ، أو حيوانات. بهذهالطريقة يسيّر المؤدي المحاجية فهما وإدراكا ، لاقتران الخيال بالواقع الحسي ..فستوت –مثلا– هي المتسولةالفلانية، وزوجة الأب الجارة علّانة ، والبقرة بقرة عِلّان، والعين عين الماء القريبة من كذا...

6 التعليم والنصح والإرشاد:يتعين على المؤدي –غالبا – تبطين بعض مفاصل الحكي بتلميحات وكنايات ، يفهمها إقحاما لإفادة المؤدى له (خاصة إذا كان صغيرالسن) ترغيبا وترهيبا . فاليتيم تحول إلي غزالالأنه عص ى أمر من يكبره سنا (أخته) ، وشبيه به من يعصي والديه أو معلمته...

7 خير خلف لخير سلف:من مطامح المؤدين الأساسية في حكيهم ، خلق جيل من الرواة ، يتعقبخطاهمليخلفهم فيما هم عليه ويواصل مسيرة الحكي ، هذه الغاية تجعلهم يسلكون في الحكي طرقا معينة،منهامثلا طريقة (الليالي/شهر زاد) بقطع المحاجية،ثم مواصلتها في ليلة قادمة،ليستهلونها بمطالبةمتلقيهم(الصغار خاصة)تذكيره م بالجزء المحكى سلفا.

فالبنية الشاغرة /الفراغات في الحكي ، لاتقتصر على إرادة المؤدى فحسب ، بل إن طبيعة المحاجية ذاتها تتضمن هذا الإجراء ، بشخوصها وأحداثها وأما كنها وأزمانها التي يطبعها التعميم، والتعميم بنية في السرد تستهوي الخيال والمخيلة.

المبحث التاسع-اللغة والتعبيرات المنغمة في المحاجية/إيقاع الكلمة المنثورة:

للحكي الشعبي في عديد الثقافات صياغته الخاصة ،تعتمد بالأساس على لغة بسيطة لاسطحية، و «البساطة ليست مرادفة للتسطيح الذي لايحرك الفكر أوالعواطف،بل هي ضد التعقيد والغموض الذي يتطلب من القارئ قراءة النص أكثر من مرة،مع أعمال الفكر في الربط ، ومحاولة إيجاد مخرج للغموض من خلال التأويل أو التفسير ، إن متلقي النص الشعبي يستمع إليه مرة واحدة في الجلسة الواحدة،ولهذا لابد أن يصل النص كاملا إليه بكل مايحمل من شفرات تخص نظام الجماعة،وما يحمل هـ في نفس الوقت من متعة جمالية،وإذا لم يحدث هذا بسبب غموض النص أوتعقيده،انقطعت عملية التواصل» [1].كما أنهالغة لهجية متفاصحة تأخذ لها مقاما وسطا بين لغة النخبة الفصيحة ودارجة العوام والدهماء من الناس ، تتمايز عن الأولى بعدم اعتدادها بقواعدها النحوية والصرفية، وعن الثانية في استهجانها لفظها الغازي والدخيل، وثمة تنويه مهم جرنا إليه الفضول من جهة والاحتكاك ببعض الرواة من جهة أخرى ، هو حيازة الراوي لخطابين لغويين متباينين ، أحدهما للتواصل المجتمعي والثاني حكرا على فعل القص دون سواه . وأهم مايميز الأخير فيمجتمع الحكي المحلي الآتي :

1استهجانه من حروف هجاء العربية (حروف الحلق) ، المكلفة لجهاز النطق وبالأخص حرفا:(الهمزة. الغين)، اللذان يحولان بموجب قاعدة (الإبدال والإعلال)إلى : (حرف مد .قاف)، فتصبح الألفاظ (بئر .طأس.مؤمن) ، (بير .طاس .مومن) ، كما تتحول الألفاظ (غار. غمزة. غلة)إلى (قار. قمزة. قلة) ،وهذا الإبدال يخص ساكنة البوادي من جهة المنطقة الجنوبية خاصة، وينضاف إلي ذلك دون تعميم إبدالات أخرى غير شائعة منها:(ق= ڤ وك) مثل (قتلو= كتلو أو ڤتلو). واللئل بغاية التخفيف على النطق. وكأني برواة ومؤدي المحاجية في

[1]– نبيلة إبراهيم ،(خصوصيات الإبداع الشعبي) ، مجلة فصول، م 10، ع 3، 4، ص73.

بيئة البحث يختلقون لحكيهم أحكاما لغوية ونطقية ، شبَه بتلك التي تختص بتجويد القرآن الكريم وتلاوته .

2اعتماد التعريض والكناية:ويتم اعتماده ما في لغة الحكي بشكل لافت ،لما يحملانه من طاقة فنية شديدة الإيحاء والتصوير . ويكون ذلك لغايات بلاغية عديدة منها :

أ–التفاؤل: (طاجين :فراح/ملح : ربح/نار :عافية ...) .

ب–لفت الانتباه إلى قيمة الشيء وأهميته :وذلك من خلال توظيف المجاز المرسل ، فالزوجة يطلق عليها (عايلة)إشارة إلى دورها في تآلف الأسرة الصغيرة . وكذا مسميات (الكسكس = اطعام) . (الكسرة أو الخبز = النعمة) . (الأرض المزروعة = البلاد) . (الولد = الكبدة) ...

ج–لفت الانتباه إلى خطورة الشيء:من مثل نعت (الخيان أو الخيانة) . وتطلق على السارق ، فيإشارة إلى خطورةالسرقة على المجتمع واعتبارها خيانة له ، ومن هذا الكثير .

ولأن زمن المحاجية غالبا هو الليل مصدر السكون والهدوء ، فإنها«تعتمد إلى حدما على صياغة بعض الأحداث والمواقف أو العناصر في كلمات لها قافية تؤد ى بطريقة منغمة»[1] ، فالأذن تأنس كثيرا للكلمة المنغومة وترتاح للجمل المسجوعة، وترهف الحواس لموسيقى الصياغة و التعبير ذات الوطئ الخفيف المتناغم في النفس والروح ، و«يكون الاختيار و موقع المقاطع من النص له دلالة من حيث فنية الرواية أو من حيث التعبير عن عنصر أساسي في [المحاجية]. وذلك لجذب الانتباه بشكل مركز» [2]، أو لاستمالة الحضور النفسي للمتلقي لحضور آخر يريده المؤدي للمحاجيته وهو الحضور الفني و الجمالي أو سحر المتعة. دون إغفال متعة النفع وتوسيع المعرفة .

---

[1]– عدلي محمد إبراهيم ، (المقاطع المنغمة ، في الحكاية الشعبية المصرية)، مجلة الفنون الشعبية /مصر . 26/ 67.

[2]– المرجع نفسه. 26/ 67.

وقد رصد الباحث انطلاقا من تجاربه الفردية الاسترجاعية والآ ربة أن بنية المنغوم في نص المحاجية ترد بصورثلاث هي:

1 المقاطع المنغمة المتوارثة: وهي إذ جازت النسبة (منجز الأجداد) ، حيث ترد الصياغة المنغومة جزءا لايتجزأ من صياغة و لغة المحاجية ككل ، إذ يعدّها الرواة و المؤدون مكونا أساسيا من مضمونها ، وبنية رئيسية في بنيتها السردية ، لصلتها الوثقى بالشخصية و المكان والزمان و الحدث . منها تمثيلا لا حصرا:

عبارة (الواحد ربي /الواحد الله) . التي تلازم العدد (واحد)، كقولهم : (جاهواحد الراجل– والواحد ربي– وقالو : علاه اتبيع في بقرة ليتامى ...)

عبارة (ابلاد يعمّرها وابلاد يخْليها) . للدلالة على طول مسافة الترحال.

عبارة (راح وقت وجا وقت) : توالي الأزمان.

عبارة (كان هنا ..ماكان) : انقطاع خبره فجأة .

عبارة (شبيك لبيك وعبدك بين يديك) : الائتمار والطاعة .

عبارة (يتغدى بيها قبل ما يتعش بيه) : للمخاتلة وتحين الفرص .

عبارة (يلعب بذيلو أو دار على ذيلو): الغدر والخيانة .

عبارة (جنس ولا انس/ونس) . بمعنى : هل أنت جني أم إنسي ، للسؤال عن هوية الغريب . ويحلو للبعض تكملتها بعبارة ملحقة : (ولاّ خدّام ف لبوسيسي).

عبارة (اخرجوا يا فيران من الغيران) ، لإشعار المتخفي بافتضاح أمره .

2 المقاطع المنغمة المشتركة: هناك جمل /ت عبيرات منغومة لايتوارثها الحكي . ولذلك لا تتواصل مع جميع نصوصه ، لكنها معروفة لدى جميع المؤدين ، كونها صيغا اجتماعية يفرضها الواقع اللغوي لمجتمع الحكي . وتتعامل بها الجماعة في حديثها أخذا و عطاء ، فيوظفها الرواة بشكل نسبي ومتفاوت . وهي: إما أقوالا شعبية سائرة ك (عاد الما لمجراه – اللي فيه يكفيه – مافيها ما يعجب – حشيشة طالبة معيشة – ميش كل خضرةحشيش – يدخل

الدار من بابها – ديرها حلقة في وذنك – يبيع القرد ويضحك على شاريه –يجلب الم غزة من ذيلها...أو صيغا ضدّية ، بذكر الصفة وضدها للدلالة على معنى ما ، كقولهم : (طالع هابط – ما اضحك ما ابكى – ما اكلاها ما ارماها – ما اقتلها ما احياها – ناض وطاح (نوضة وطيحة) ...

3 المقاطع المنغمة الذاتية : أو (صناعة المقاطع المنغمة) ، ويختص بها رواة دون آخرين ، بحسب ثقافاتهم و مواهبهم ،واقتداراتهم الفنية، وإندماجهم في ثقافة مجتمعهم الشعبية ، وتتمظهر في خطاب المحاجية نثرا و شعرا:

المظهر النثري: ويغلب عليه رصف المؤدي حكايته بما يعرفه من أمثال و حكم شعبية و مواعظ ذات صلة بمعارفه الخاصة ، وبوقائع ومشاهد المحاجية ، وبفلسفة مجتمعه الشعبي.

وللتمثيل لذلك المشاهد الآتية فيمحاجية (بقرة ليتامى):

– مشهد ابنة زوجة الأب(العورة) ، وهي تلاحق أخويها من أبيها (اليتيمة وأخوها)، يعقب الراوي : (كب الجرة على فمها تطلع الطفلة لأمها).

– مشهدها أيضا تتزين لابن السلطان حين عودته : (ماعاز العورة غير الكحل).

– مشهد الزوجة تلاحق اليتيمة فيغياب زوجها ابن السلطان:(في ليلة لليتيمة غاب القمر).

المظهر الشعري: تعرض البحث لذلك في مواطن سابقة منه . و أشار إلى أن أشعار (المجذوب) الحكمية من رباعيته الش هيرة ذات حضور قوي ووازن في ثقافة الإنسان الشعبي للمنطقة. بما في ذلك مؤدو الحكي ، الذين لا يتوانون في تبطينها حكيهم خاصة منها ما تعلق ب: (كيد النساء – غدر الإنسان لأخيه –الكبر والتعالي على خلق الله – إقبال الدنيا على سفلتها وإدبارها عن سادتها و أحرارها – غدر الزمان وتحولهمن حال إلى حال ...)، دون

إغفالهم – طبعا – لأشعار شعراء الملحون المحليين ، من مثيل الشاعر (محمد بن زوالي)[1] في شكواه من غدر الدنيا بقوله :

يا حسراه عليك يا دار الدنيا *** و غرّارة برجالها عنها قالوا

منّي كنت اصحيح تتولّع بيا *** واحليل اللّي طاح وارشات احبالو

وقد لا ينسج المؤدي صياغته الم نغومة من المثل أو الشعر ، بل بتكراره كلمة في سياقه المنغوم،كأن يقول في مشهد إلحاح الزوجة على زوجها ذبح بقرة اليتامى ما نصه: (بقرة إبليس طلبت من زوجها ذبح بقرة اليتامى) .

4 المقاطع المنغومة السردية : هي عبارات أو جمل شديدة الصلة بالأحداث السردية ، والإخلال بها إخلالا بلحمة مضمون المحاجية ، ولذلك يلتزم بها غالبية الرواة :

الأب يبيع البقرة في السوق ، كان يقول : (اللّي يشري بقرة ليتامى ، ما يربح ما يشوف السعد) .

زوجة الأب وهي في السوق تبيع البقرة : (اذبح وملّح ، وبيع تربح) .

غراب ينصح اليتيم : (لطخ بالطين يا حسين ، ناسك رحلت وانت اقعدت يتيم) .

اليتيمة تخاطب أخاها : (يا خويا يابن اما ، خلّاوونا الدار للهوالة والغوالة) .

اليتيمة عند رشق مغزل والديها في الأرض قالت : (يامغزل اما و بي ، لوحلي عريفات ، وين انبات) .

اليتيم حين تعرض للذبح ينادي أخته وهي في قاع البئر : (عيشة يابنت اما، لماس امضاو، واطناجر احماو ، وخيّك بين لحياة ولموت) .

رد أخته اليتيمة :(ولد السلطان عل ركبة ، وحنش بو سبع روس ايقادع فيا) .

الدجاجة لزوجة الأب وضيفاتها :(تيس تيس، راس العوره في التليس، مكّالين ابنيتهم)

[1]– الشاعر الشعبي محمد بن زوالي ، ديوانه المخطوط .

ضيوف الزوجة : (انا اكليت الريّة ، مانبكي مايشرشحو عينيا . وانا اكليت الكبدة ، مانبكي ما نتهدّى . وانا اكليت لقصير، مانبكي مانحير) .

والملاحظ – أيضا – أن المضمون المحكي المنغم أقرب إلى فهم ووعي المتلقي (الكبير) دون (الصغير) ، فإذا كان ولا بد من متلق صغير تحول خطاب الحكي من (المؤدي إلى المؤدي) نفسه . ومع علمه بعدم استيعاب الطفل هكذا عبارات منغومة ذات منتج مفهوماتي عميق يصر المؤدي على ترصيفها وسط حكيه لغايات نفسانية وجوانية ، وأخرى كثيرة في نفس يعقوب!!!.

الباب الرابع

الأنماط الشعبية المحلية المتداولة

الفصل الأول

الإبداع الشعبي المعارفي

الفصل الثاني

الإبداع الشعبي السردي

(الروايةالشعبية)

الفصل الثالث

الإبداع الشعبي السردي

(الأقصوصة الشعبية)

الفصل الأول

الإبداع الشعبي المعارفي

المبحث الأول: الأمثال الشعبية المحلّية

المبحث الثاني : التعبيرات الشعبية المحلّية

المبحث الثالث : الألغاز والأحاجي الشعبية المحلّية

إبداع له علاقة بمعارف مبدع الشعب المختلفة ، يتمايز عموما بقصر النص وكثافة الفكر وبلاغته، أو ليس (خير الكلام ما قل ودل) !

يتقاسمه أشكال تعبيرية شتى، خاض الدارسون في تقسيماتها وتجزآتها دون جدوى، طالما أن الإشكال قائم دون حسم، كما عددوا من أنماطها حثالة معتبرة أرى أنها زادت لا أنقصت في بلل طين هذا الجانب المهم من إبداعات الشعب، وضاعفت من ضبابيته وحيرة دارسيه. وهوما جعلني اجتهد بدوري قدر المستطاع للملمة المتناثر من أجزائه وجزئياته، بالاعتماد على مثيله من إبداعات منطقة البحث استنادا على المتوافر من مادة شعبية ذات طابع معرفي رُصدت في بيئة الدراسة.

وخلص هذا الجهد إلى كون إبداع الشعبالمعرفي أقسام ثلاثة : المثل الشعبي، والتعبير الشعبي، ثم اللغز الشعبي، فإذا كانت الحدود الفنية الفاصلة بين (المثل واللغز) بينة واضحة، فإنها بين (المثل والتعبير الشعبي) منطقة شهباء أوحلت كثير الدارسين، فنالها التناقض والحيرة والخلط أحيانا، وهو أمر أقرّه (عبد الحميد بورايو) بقوله : « هناك تداخل بين هذه الأشكال التعبيرية لذلك وجدنا عددا من الدراسات حاولت التمييز بينها وتوضيح خصائص كل منها بمقارنتها بالأخرى » [1].

المبحث الأول ـ الأمثال الشعبية المحلّية :

أولا ــ الإطار المعرفي : بما أن المعاملة لا تكون مع المجهول، أجدني مرغم ا أخاك لابطل لاختزال عشرات التحديدات المناطة بتعريف المثل التراثي [2]، منها والحديث، في

---

[1]– عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، 67،68.

[2]– من أعلام الثقافة المثلية التراثية: الأصمعي، أبو هلال العسكري، الزمخشري، الثعالبي، الخوارزمي، الرازي، أبو عبيد البكري، المفضل الضبي، الماوردي، الحسن اليوسي، الحسن الأصبهاني، أبو يعقوب الخويي، زيد بن رفاعة الهاشمي، مؤرخ بن عمرو السدوسي، أبو الحسن علي الواحدي، سليمان بن موسى الكلاعي ...

تعريفين، واحدهما كلاسيكي مفاده أن الأمث ـــــــال « وشي الكلام وجوهر اللفظ وجلي المعاني (...) ونطق بها كل زمان وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها حتى قيل أسير من مثل »[1]. والثاني حداثي يفيد أن : « المثل قول جار في اللغة الشعبية، متعلق على نفسه، له توجه نحو التعليمية، وله صياغة راقية »[2] .

وكغيره من إبداعات الشعب يتصف المثل الشعبي بفرادة مبدعه ، ثم تُسيله الشفاهة على ألسنة الجماعة بين مزيد لكلمة أو منقص لها، أو مشذب لصياغة ، ف « المثل مهارة فرد، وحكمة الجميع »[3]، كما لا يختلف اثنان في شعبيته المطلقة الفصيح منه والمتفاصح، طالما أنهما يجتمعان في خصيصة رئيسة للإبداع الشعبي هي : خاصية اللاّاسناد/ مجهولية المؤلف، ولذلك قيل : « المثل صوت الشعب ، والأمثال حكمة الشوارع »[4].

وأنا أتصفح إبداع الشعب طولا وعرضا لم يصادفني أشقى ولا أضنى من المثاّلة الشعبي/مبدع المثل، يعتصر تجربة حياتية مديدة، وخبرة شقاء عمر بأكمله في جملة قصيرة قد لا تتعدى السطر، والأشقى كونه لا يستفيد من ذلك ، لأن : (التجربة مشط تهبه الحياة للأقرع)، ولذلك قال أرسطو: « الأمثال حديث الشيوخ »[5] .

ولأن الأمثال « تعلقت بكل شيء، وتناولت كل شيء يتصل بالحياة (...) فكل ما يتصل بالحياة ويحوم حولها وينبع منها مجال فسيح لفن المثل، ومضطرب عريض له »[6] ، بل « وتدخل في جميع مظاهر الحياة »[7] ، لاقى ولا يزال دارسوا الثقافة المثلية مشقة في تحقيب

---

(1)– ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، (كتاب الجوهرة)، ط1983/01م، ص 3.

(2)– عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، نقلا عن: كتاب فريديريك زايلر (دراسة للمثل الشعبي الألماني)، ص 62.

(3)– قاسم عاشور (جمع وإعداد)، ما قل ودل، دار ابن حزم، بيروت، ط2002/01م،(القول لجون راسل). ص 36 .

(4)– قاسم عاشور، ما قل ودل ، القولان ل ترينش/ مثل إنجليزي ، ص 36.

(5)– المرجع نفسه ، ص 36.

(6)– عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1981م، ص 112.

(7)– محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، ص 33.

موضوعاتها المتشعبة، لا كلها فهذا من باب الاستحالة ، بل المقصود مجالاتها المتفردة كالمجال (الاجتماعي أو العقدي أو الأخلاقي ، المعاملات ، الآداب ، المرأة...).

فالكثرة الكثيرة من أمثال الشعب تستدعي موضوعات مجهرية تعجز أمامها قدرة صنافة موضوعات الثقافة المثلية ، وهو ما أقره (الميداني) بعد جمعه لحوالي (6000 مثل) : « والله أعلم بما بقي منها، فإن أنفاس الناس لا يأتي عليها الحصر »[1] .

وعليه يحسن بهؤلاء درءًا لمغامز التقسيم الدلالي أو الموضوعاتي اعتماد التقسيم الألفبائي العام (مدونة الأمثال بكاملها)، أو الآخر المخصص، ونعني به أشطار المدونة الرئيسة : (المجال الاجتماعي، الديني، السياسي، الأخلاقي...) ثم يطبق التقسيم الألفبائي على هذه الأقسام منفردة، فمن أخطاء التقسيم الدلالي – مثلا– إفراد الحيوان بإضمامة من الأمثال، مع أن الحيوان في هذه الأمثال أداة فنية لا موضوع ، كقولهم : (ولد البط عوام، ولد الفار يطلع حفار، القط يعلم ابويو النط ، شوف العودة واشري بنتها). فجميع هذه الأمثال تصب في غاية واحدة رغم تعدد الحيوان فيها هي: (تأثر البنوة بالأبوة).

وبالمثل لا علاقة للحيوان بمضارب الأمثال الآتية: (المحامية تغلب السبع، يشري الحوت في البحر، دابنا ولا عود الناس، شاهد الكلب ذيله، ما تجوع الذيب ما تبكي الراعي، عيب البقرة يغطيه حليبها، القرد في عين أمو اغزال، صام صام وافطر على جرادة...).

كما أن ذكر مصطلح (سياسة) في ثقافة المثل لا يدل على إدارة شؤون الحكم، ولفظ (إمرأة) لا يفضي إلى دلالة الأنثى، وكلمة (دين) لا تعني المعتقد.

ففي ثقافة بيئة البحث– مثلا – يحيل مصطلح (سياسة) على حسن التدبير، ورجاحة العقل، بينما يفهم من لفظة (دين) معاني: الاقتراض، الأمانة، الصدق، أما لفظ (امرأة) فغالبا يقصد به : الأسرة.

وجدير بالذكر، أن مبدع الأمثال الشعبي – كما ل وحظ من خلال الأمثال المحلية – يتخير لأمثاله كلمات لا شعورية ونفسانية تنبيء عن ذاته، وخلفياته المجتثقافية، قلما يتفطن لهادارسو

[1]– الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط2003م، ج01، ص5 .

الأمثال، فكلمة (همّ) –مثلا– في قوله: (همّ البنات للمماة) دلالة على تفضيله الذكر على الأنثى، لا حبه لهن وانشغاله بهن وتدليلهم ما بقي فيه رمق من حياة، وإلا كيف نفهم القاعدة العرفية التي تحدد العلاقة بين الأب وابنته، القائلة: البنت تخرج من بيت أبيها مرتان، الأولى إلى زوجها، والثانية إلى القبر !.

ثانيا ـ الأنماط الشبيهة :

يتضارب مضرب الأمثال مع أنماط مساوقة له شكلا ومعنى أهمها: الحكمة، القول السائر/المأثور، والشعر الحكمي.

فأما تعالق الثقافتين المثلية والنظمية، فتوهم بعض المؤلفات متلقيها بحضور مزعوم لهذه اللحمة الدلالية بين الأنماط الثلاثة، منها تمثيلا لا حصرا: (بدر عبد الحميد هميسة: من روائع الأمثال والحكم والأشعار).

كما أن ناس المسيلة لا يعتبرون رباعيات (عبد الرحمان المجذوب) (قصيدة من 125 بيت) شعرا ينظم، بل أمثالا تضرب، والمجذوب مثالة لا شاعرا، وهو أمر حسمه بعض دارسي الفولكلور، ك (محمد المرزوقي)[1]، الذي يرى أنه إلى الشعر أقرب منه إلى المثل.

وبالمثل توحي بعض المصنفات بفرادة المرمى بين المثل والقول السائر/المأثور، منها تمثيلا: (منير عبود: موسوعة الأمثال والحكم والأقوال العالمية). وهو ما يجانبه (الساريسي)[2]، إذ يعتبر الأقوال السائرة غير الأمثال تمتاز بمديد تجربة مبدعها/ كبر سنه، وتراتب منطقي معقول لأفكارها، وتناولها لأمور الحياة، فهي بالتالي أقرب إلى الحكمة منها إلى المثل.

أما بخصوص الحكمة، فكثّرهم الذين لا يجدون حرجا في الجمع بينه وا دالا ودلالة، اعترافا : كرابح خدوسي في مقدمته ل (موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية)، بقوله: « هو زبدة الكلام الصادر عن البلغاء والحكماء (...) والمؤسف أن هذه الكنوز من الحكم البليغة والأمثال المعبرة (...) في مجالات أخرى غير المثل والحكمة... »[3].

---

[1]– ينظر: محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، ص 34.

[2]– عمر عبد الرحمان الساريسي، أدب الحكاية الشعبية، ص 122.

[3]– رابح خدوسي، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، دار الحضارة، ط1997م، ص 05.

أو تعريضا من خلال مسميات المؤلفات التالية :

- كمال خلايلي: معجم كنوز الأمثال والحكم العربية.
- يوسف سلوانش: الأقوال الذهبية في الحكم والأمثال الشعبية.
- سفر الحمداني : الأمثال والحكم العربية في خدمة الداعية.

وقد كان هؤلاء خير سلف لخلف اعتبر النمطين فنا واحدا لعل أبرزهما: (ابن مسكويه/الحكمة الخالدة) و(ابن عبد ربه/العقد الفريد).

وبالإمكان تلخيص وجهة النظر الغربية في موقف الألماني (رودلف زلهايم) [1]، من الثقافة المثلية العربية، ووج وه التمايز التي تفرقها عن الحكمة، ومنها أن الحكمة ذات توجه أدبي (علميّة المؤلف والصياغة التجريدية) تتضمن خلافا للمثل العبا رات النادرة والأقوال السائرة، في حين يفتقر المثل لهكذا ميزات، لكنه يفظلها تداولا وشيوعا، ولتقريب الفهم المعادلة الآتية.

حكمة=مثل+معنى مجرد+مصطلح فلسفي+إيقاع

أما (ريجي بلاشير)[2]، فيساوي بينهما في خلال فنية هي: (الإيجاز، المغزى الأخلاقي، القيمة التهذيبية)، سوى أن المثل حكاية على لسان الحيوان، والحكمة ذات طابع إبداعي شخصي وتفكير مثقف.

وللنقد الجزائري –هو الآخر– موقفه من ذلك، حيث يعتبر (عبد الحميد بورايو) [3]، بالاعتماد على دراسات عالمية أن ثلاثتهم يتآلفون في: (الإيجاز، الشيوع، صوغ العبارة) مع تميز المثل عنهما بالتشبيه والمماثلة– وهي خاصية رئيسة في المثل– وتصدير تجربة إنسانية، بينما تتمايز الحكمة والقول السائر عنه ب (معلومية القائل، التجريد، النزعة التأملية، التعميم، التعليم والتوجيه).

---

[1]– ينظر: رودلف زلهايم، الأمثال العربية القديمة، ترجمة وتحقيق: رمضان عبد التواب، دار الأمانة مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1/1971م، ص 27، 32.

[2]– ينظر: ريجي بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ص 882.

[3]– ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 67، 68.

ول (عبد الحميد بن هدوقة)[1]، موقف غريب عدّ من خلاله:

- المثل يهدف للمشابهة والمماثلة.
- الحكمة ترمي إلى الوعظ والنصح والإرشاد.
- القول السائر يقرر شيئا واقعا أو يهدف إلى تقرير الوقائع.

وخلاصة موقفه: أن المثل يتضمن الاثنان، فالحكمة مثل والقول السائر مثل، والمثل ليس حكمة ولا قولا سائرا !

ونافلة القول عن المذكور السابق: أن المثل والحكمة والأقوال السائرة المأثورة تتحد مجتمعة فنيا ودلاليا وشكلا، سوى أن المثل أقربها إلى إبداعات الشعب ومبدعه، وأشدها لحمة والتصاقا بالحياة الشعبية.

ثالثا ــ أنواعه ونوعياته :

الأمثال كتاب أو سجل ينهل منه إنسان الشعب ويستخلص منه حلولا شتى لما استعصى عليه في معترك الحياة، فثقافة المثل يرى مبدع الشعب أفضل وأنجع من ثقافة المدرسة، أو قل ثقافة الخبرة في مقابل معرفة الخبزة !!!(سال امجرب ولا تسال طبيب) ، ولذلك سعى إلى تنويعهالستوعب انشغاله المتعدد ، وتلوينها بتعداد أصباغ تلاوينالحياة ومعتركها.

أنواع عدة كشفت عنها المدونة المثلية الشفاهية الهائلة لبيئة البحث، نذكر منها الآتي:

1- المثل الفني:

الأمثال العادية بإطارها الفني البسيط :الإيجاز، السجع/البلاغة، التعبير عن موقف حياتي معين ، ولها حصة الأسدفي حضيرة الثقافة المثلية المحلية الشعبية.

2 - المثل الجزئي :

من الأمثال ما يتناولموضوعين أو أكثر لكن شاهد المثل أوله، والباقي غالبا للميزان الوقعي أو المقارنة بقصد الشرح ، أو لعموم معرفته بين الناس سلبا أو إيجابا، فقولهم:(عرّة المراللّي تطيب

[1]- ينظر: عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1993م، ص 12، 13.

وتذوق، وعرّة الرجال اللّييتوخر في السوق) [1].فالمُعنى عبارته الأولى، أي المرأة النهمة أثناء طهيها الطعام دون اعتبار لما سيأتي أو يجدّ على العائلة، أما العبارة الثانية فلا تعنيشيئا سوى الغايات الفنية المذكورة سلفا، بل قد تكون مغلوطة، لأن (الجلاّب أو بائع الغنم) يحسن به التأخر في السوق حتى يكون بيعه أوفـى وربحه أجدى ! ومنه أيضا (أدّي البنات عل اللهُّات، واركوب الخيل على السادات)[2].

3- المثل المبتور:

مثل كغيره، سوى أنه ينسب لمجهول محذوف يفهم من السياق، كقولهم (اسبّبْ اعبدي وأنا انعينك)، فالمخاطب في العبارة السالفة ينبئ عنه شكل الخطاب وطبيعة المخاطب، والأصل في المثل: (قال الله تعالي، ثم تكملة المثل ...).

4 - المثل الحواري:

الحوار أسلوب للتفاهم بين الناس، يهدف إلى إيصال رسالة أو إشارة أو ملاحظة، ويجسد حالة اجتماعية وإنسانية يريد الناس تصويرها، ولأنه سمة بشرية «فقد لوحظ كذلك أنه ينتشر في الأمثال (...) وهو نمط من أنماط التعبير، يتم (...) بين موقفين أو أكثر، (..) يتفوق على الأمثال العادية في إقامة العلاقة بين قضيتين تتم عن طريق الحوار، فنجد أنفسنا أمام مواقف متعارضة، تتجسد عن طريق الوعي بالفكرة المقبولة ... » [3]، ومن أمثلته قولهم: (قالّو : يا ذّيب واش بيك تعوق؟ قاللهم: بي قايلة غدوة)، ومعناها: قالو ا للذئبمابك تعوى، قال لهم: خوفا من حرارة الغد . ومن الأمثلة أيضا (قالت الحجرة : أنا تبليت، قالت: التربة أنا نسكت) [4] . وأيضا قولهم : (هي تشكي بالعق، وهو يقوللها قداش أولادك) ؟

---

[1]- المرا: المرأة - تذوق: المرأة النهمة التي تأكل بشره.

[2]- بالفصحى : اختر الزوجة من خلال أمها ، واختر الخيل من خلال مالكيها .

[3]-هاني صبحي العمد، أبحاث في الأدب الشعبي، مطبعة السفير، أمانة عمان، الأردن، ط2008/01 م.ص14.

[4] - تبليت : من البلل نتيجة ماء أو مطر !

5- المثل الثلاثي :

غالبا ما تكون سدية الأمثال عبارة أو عبارتين على الأكثر ، وهو بناء يستلزمه واقع المثل الفني الملزم للإيجاز والاختصار الشديد، لكن يشد عن القاعدة أمثال ثلاثية الصياغة، بثلاثة موضوعات يجمعها المعنى العام لمضرب المثل كقولهم: (الأولى عسل، والثانية بصل، والثالثة أحصل)[1]ويضرب للمتمادي في الخطأ، ومنها أيضا (إذا تلاقى الزين مع الزين ايجيبوا الذهب الخالص، وإذا تلاقى الزين مع الشين ايجيبوا فرخ الطاوس، وإذا تلاقى الشين مع الشين ايجيبوا الخنافس)[2].

6 - المثل الحكائي :

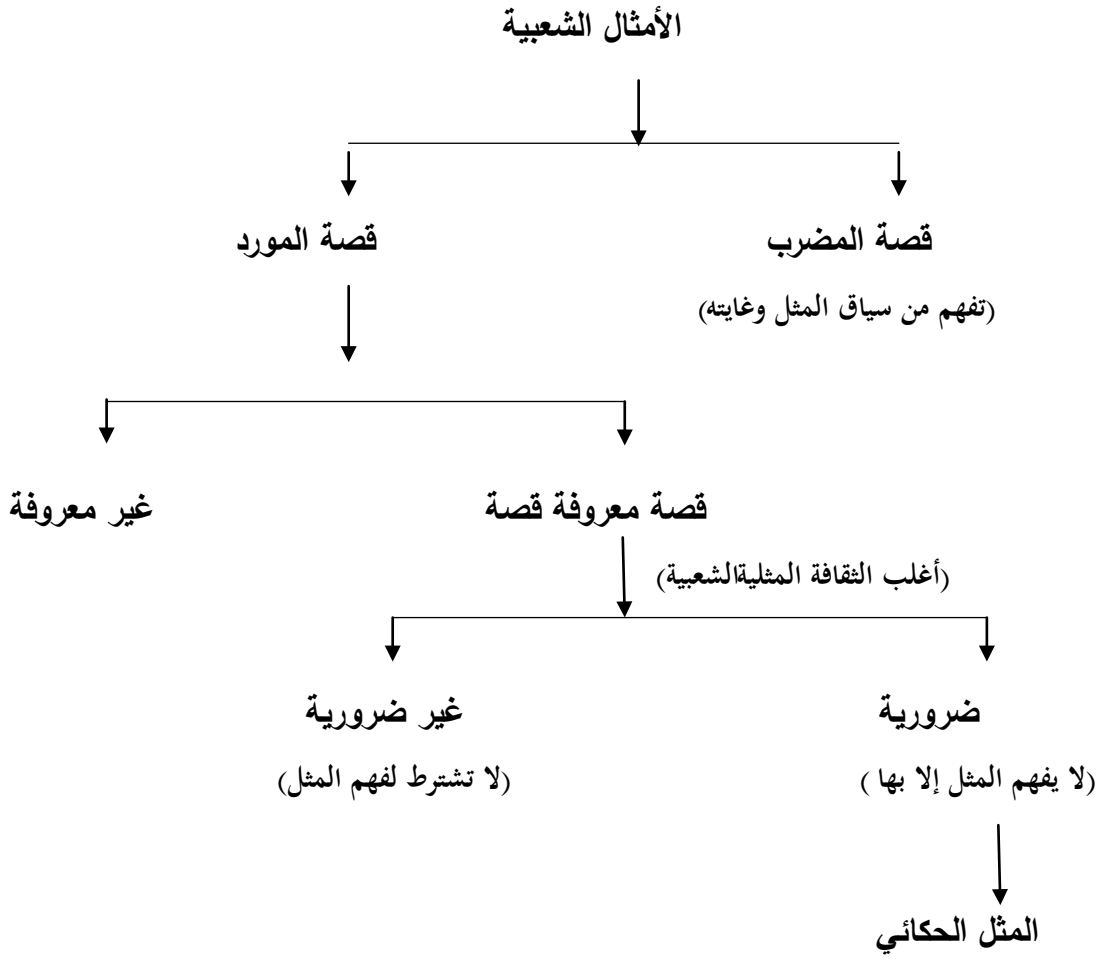
الحكاية لازمة رئيسة لإبداع الشعب الشفاهي، لا تكاد تعدم في شكل من أشكاله، لغايات أهمها: التفسير، التبسيط، تقريب الفهم، إضفاء الفهم، إضفاء نكهة على الملفوظ .. وهي لون متوهج لم تعدمه الأمثال هي الأخرى، ولكن بشكل ضمني لا صريح، حيث ترد بعض الأمثال مغلقة الدلالة مشفرة المعنى لا يرى فيها المتلقي إلا جعجعة لفظ و إيقاعا صامتا أخرسا ، والسبب أن هكذا أمثال لا تفهم إلا من خلال قصص مواردها، وهي حكاية بسيطة عن حادثة ما يذيلها المبدع الشعبي بمثل تنقضي به الحكاية من جهة، ومن أخرى يلخص محتواها وينبئ عن هدفها ومرماها.

وإذا ما جاز تصنيف الأمثال الشعبية عموما، وأمثال منطقة البحث على الأخص من منطلق قصص مضاربها ، فالخطاطة التالية:

---

[1]- نتيجة الخطأ الأول أهون مما يليه، وكلما تكرر الخطأ زادت وخائمه.

[2]- الزين جمال الخلقه والخلق ، والشين خلافها - الخنافس، أو بوجعرانوهي حشرة وسخة.



ومن أمثال هذه الأمثال أن قيل: (امرأة اشترطت في زواجها من رجل ذبح شاة وتقسيمها، ففعل وجمع الرجلين مع القلب، وعينها مع كبدها، ولما سئل عن قسمته الغريبة قال :(ما تمشي الرجل حتى يهب الخاطر، ولا تدمع العين حتى تحنّ الكبدة !) . وشبيه بها أيضا (جلس رجل وابنه الصغير مع جماعة كبراء في وليمة حول صحن كسكس وكان ابنه اليافع يأكل من أعلى الصحن لا أسفله حيث لا مرق والمرق أفيد، فأ حب الأب من ولده عكس ما يفعل، فقال له: يا بني كل شيء بالإسعاد إلاّ المرقة بالتقعاد)[1].

[1]– المقصود: كل الأشياء تعالج من أعلاها إلا المرق/ مرق الكسكس، فلكونها سائلا تجري معالجتها من الأسفل أو القاع، ولفظة (تقعاد) يطلقها ناس المسيلة على الشخص يكون جالسا ثم يقوم، وفعل الأمر منها (اتقعد) أي (قم).

رابعا ـ خصائص المثل وميزاته :

للمثل وفرة وافرة من الميزات، وسبب هذه الوفرة الآتي:

العدد اللاّمحدود للأمثال الشعبية الفصيح منها و المتفلصح، نبّه إلى ذلك (الميداني) [1] بعد جمعه منها (6000 مثل) مع أنه أفنى حياته في جمع الأمثال، وتحويطها عدا وكما . وبعد جهد (10) سنوات، بحثا وتنقيبا وتمحيصا وتدقيقا لم يسع (رابح خ دوسي)[2]، منها إلا (3000 مثل) اعتمادا على مراجع متنوعة شفاهية وكتابية دون أن يغفل ذاكرة مواطنته للمثل.

لاحدود جغرافية للمثل، لأن المثل علم لا وطن له وهو أمر يعدد هوياته المعنوية وصياغاته الشكلية تغايرا وتكرارا بقصد استيعاب طبوع أكثر من هوية وثقافة.

وثمة تنويها إلى أن الخصائص المقترحة تخص المثل أينما كان وحل وارتحل، مع التركيز على طابعه المحلي الخاص ببيئة دراسته:

01- الديباجة:اعتاد المثالة الشعبي المحلي حين استشهاده بالأمثال في معرض حديثه، أن يمهد لها بعبارة (خلاّوها كلمة)[3]، كلازمة من لوازمه الفنية، لا يغفلها إلا الدخلاء على الثقافة المثلية المحلية.

02- الإيجاز: يحمل المثل معنى مكثف، وفكرة مقتضبة، وصورة حياتية يعتصرها المثالة بإحكام في كلمات دونما إخلال بالغاية المؤسس عليها المثل، وقد يتحول الإيجاز إلى اختصار شديد، كقولهم: (عاند ولا تحسد، النار تحت التبن، ادهن السير ايسير، إذا رعدت ب عت، زيتنا في دقيقنا، الخطاب رطاب، من فمك لكمك، اللي ولد مامات، قوم ولا طلق، الشركة هلكة، الحدايدللشداید، مول التاج ويحتاج...)[4].

---

[1]- ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، 05/01.

[2]- ينظر: رابح خدوسي، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، ص 01، 06.

[3]- العبارة من لفظتين يحيل أولها على احترام وتبجيل لثقافة السلف المثلية وجماعية إبداعها.

[4]- رطاب: كثير التملق - قوم: تحمل مسؤوليتك - الشركة: الشراكة في أمرها - الحدايد: الذهب - مول التاج: من لا يحتاج غالبا.

03- الإيقاع:إبداعات الشعب في أغلبها شفاهية، تستلزم الذاكرة الحادة حفظا واستظهارا، كما أن للإيقاع أثره في تعزيز الذاكرة وشحذها، والملاحظ في بيئة ال بحث أن قوّالة الأمثال، يستذكرون ولا يستظهرون، فهم بذلك يوظفون الأمثال على السليقةأثناء الحديث دون حفظ، بل قد لا يسرد عليك أحدهم خمسا منها حفظا لو طالبته بذلك، فالموقف والمناسبة أثناء الحديث هي لا شعور الثقافة المثلية الشعبية.

كما يعتمد المثل إيقاعا داخليا ظاهر قوامه البديع سجعا أو جناسا ، وقد يتعداه إذ استلزم المقام إلى الآخر الخفي (تكرار لفظة معينة أو حرف بعينه)، كقولهم: (أنا الشتا اللّي اشتا أشتا، واللّي ما أشتيك الله لا اشتا)[1].فالمثل عبارة عن أجرام من اللفظ، وكلمات مضيئة انتقاها ثم ادخرها لنا أسلافنا العابرون الهالكون، كمحصلة لجم من حقائق الإنسان والتراث تغني عن قراءة المجلدات.

04- الذيوع والشيوع والتداول: الأمثال لا تحترم الجغرافيا لأنها علم بلا وطن، وسائح جوال بلا جواز سفر، يحل محل ما حل الإنسان، ويرتحل أينما كانت هناك ثقافة شعب، ولذلك لم يجد ساكنة المسيلة من فرق يذكر بين أمثال أجدادهم وأمثال المغربي الوافد (عبد ال رحمان المجذوب) .

ولم تكتف الأمثال باقتحامها الحدود الفولكلورية المتقاربة الوطنية منها والقومية ، بل تعدتها إلى العالمية، ففي معرض ذكره للأمثال الانجليزية-مثلا- عدّد (قاسم عاشور) في مصنفه (أمثال عالمية)، وفرة وافرة من أمثال الانجليز لا تشك في أنها أم ثلا جزائرية بل محلية، منها – تمثيلا- : (الحب أعمى، حبل ال كذب قصير، الطبع غلب التطبع، على قدر بساطك مد رجليك، عند الشدائد يعرف الإخوان، القرد في عين أمه غزال، كما تدين تدان، الكلام من فضة والسكون من ذهب، لا حكمة كالصمت، ليس ثمة أسوأ من اللسان، لا دخان بدون نار، لا

[1]- ومثيله بالفصحى: أنا الشتاء، من أحب أحب ومن كره كره.

تؤجل عمل اليوم إلى غد، مال الحرام لا يدوم، من أعطيته سرك أصبحت له عبدا، النجاة في الصدق، الوقاية خير من العلاج، يعمل من الحبة قبة، يعرف المرء بأقرانه...)[1].

05- الكناية والتعريض والتعميم :تتزيا ثقافة الأمثال في مجملها بزي لا مباشرة المعنى المقصود وإخفاء مرمى المثل، مع التصريح بمعناه البعيد غير المرجو، وعدم تعرضه لل مقصد الرئيس، في إشارة-أزعمُ- إلى إشراك متلقيه تفسيرا ومقارن ةلمضمون المثل، وغاية أخرى تخصّ خطابه الذي تلونه الكناية بتلاوينمفهوماتية متعددة، كل على حسب فهمه وضرفه وحاله في الحياة وترحاله في معتركها، ويطبع التعميم فكرة المثل بلا ئقيته للجميع دون استثناء فتميه معه الفوارق البشرية والجغرافية والعقدية والسياسية والعرقية، وهذا هو سرّ لا انتماء ثقافة الشعوب المثلية، وسبب شيوعها وذيوعها اللاّمحدود، وقد تنبه القرآن الكريم لذلك فلم يخصهبالمؤمن ولا الكافو: ﴿**يا أيها الناس ضرب مثل فاستمعوا له**﴾[2].فللأمثال يقول (سرفانتيس): «حكم قصيرة مستقاة من تجربة طويلة، إنها حكمة الشعوب منذ أقدم الأزمنة»[3].

فقولهم (إذا غابت لكباش أكبش أعلوش) كناية عن تسيد الصغار في غياب الكبار، ولك أن تضع محل (الصغير أو الكبير) ما شئت من أوصاف يستوعبها مسرح الحياة الرحب (الأسرة، القرية، الدشرة، المعمل، الجامعة، الدولة...) .

06- السخرية والفكاهة: التفكه ضالة الإنسان الشعبي البسيط، درعا يحميه من شدائد الدهر، وسلاطة الحياة، وتقلبات الأيام، وغلاء المعيشة، وهيت وهات ! لا تكاد تعدمه سائر أشكال إبداعه، الذي خصه بشكل يقوم على فن الإضحاك هو النكتة/التنكيت.

والتفكه ضرورة يستلزمها الخطاب المشافه لتلطيف جو الحوار بين طرفيه ومن ثم تذليل صعبه وتيسير مستغلقه، كما أن النفس تستأنس به، فيكون الإصغاء يليه الاستمتاع فالإذعان والقبول،

---

[1]- قاسم عاشور ، أمثال عالمية ، مختارات من أمثال الأمم والشعوب ، دار ابن حزم، بيروت، ط2000/01م، ص 51-60.

[2]- القرآن الكريم، سورة الحج، الآية: 73.

[3]- نقلا عن قاسم عاشور، ما قل ودل، ص 36.

وهو ما ينشده الخطاب المثلي. كما أن « الفكاهة تدعم حفظه لتنير المثل فيزيد المعنى والدلالة وضوحا »[1].ومن أمثلته قولهم : (اتهنى لقرع من حك الراس، بات مع الجاج صبح ايقاقي، طباخ شاتي مرقة، طعام المعفونةياكلوه أولادها، العورة عازها الكحل...)[2].

07- القدرة على التفسير والإقناع: إذا كانت الخصائص الآنفة ذات صلة بفكرة المثل وصياغته فإن هذه الميزة تتعالق مع غايته وهدفه وطرفيه الحكائيين (قصتا المورد والمضرب) . فالمثل في النهاية صوت خفي من الأموات إلى الأحياء، لأن « الأموات يحكمون الأحياء » [3]، ورسالة نبيلة أرادها الأسلاف للأجداد فالآباء فالأبناء إلى الأحفاد ، كل جيل يغرف من صحن تجاربه في صحن الجيل الذي يليه، وتتجسد هذه الخاص يةمن خلال: المشابهة، المقارنة، البساطة والوضوح، والركض نحو المعنى أو الغاية من أقرب طريق.

فأما المشابهة/المماثلة، فغالبا بين صورتين مادية ومجردة ، فقولهم: (ما يبقى في الواد غير أحجاره) شبه بين مسيل واد يجرف سيله غازيه من جذوع شجر وجيف حيوان وهلم لما ، فلا يبقى منها إلى صخوره أو أصله ، وبين معترك حياة تجرف أيامه ولياليه كثير الصفات البشرية الخادعة من كبر وعجرفة وكذب ونفاق وغش ومباهاة وجم من الواوات ، فلا يبقى إلا ما أبقى الشريف شريفا، والشهم شهما، والكريم كريما، والإنسان إنسانا، وقد يكون عنصر المشابهة صريحا كقولهم: (الدار بلا صغار كي البحايرة بلا نوار . الراجل ما فيه عرّة كي دقلة نور الحرة . الرزق الحلال كي خيط الحرير يرق وما يتقطع...)[4].

أما المقارنة فغالبا بين ضدين ف(بأضدادها تعرف الأشياء) ، ك (الأسد والكلب . الحصان والحمار. الرجل والمرأة . النهار والليل...)، ومنها في أمثالهم: (الدنيا بالوجوه ولآخر ة بالفعايل . الحر بالكلام، والبتي بالرزام . الكذب دا والصدق دوا . لفحل صرفو في فمو ، والجاج صرفو

---

[1]– السيد حامد، (الشفاهية والكتابة الاثنوجرافية)، مجلة الفنون الشعبية، ع70، ص 63.

[2]– ايقاقي: صوت الدجاج – شاتي: نهم شره – المعفونة: الوسخة – عازها: يعوزها.

[3]– الفيلسوف الفرنسي (أوغست كونت).

[4]– البحايرة: البستان – عرة: عيب.

عند أمو . البعيد ايجيب السلام، والقريب ايجب الكلام . المرا إذا شابت كي الدابة إذا عابت والراجل إذا شاب كي القمح إذا طاب . اللي صبّاتوا السما تتحملوا الارض)[1].

أما بساطة ووضوح الأمثال، فلا يُختلف عليه طالما أنها موجهة لمتلق لا محدود، بل إن مطاردة المثّالة للبساطة واللاّعمقينأيان به أحيانا بعيدا عن الصياغة المحكمة، كقولهم: (الله غالب آآ الطالب . المتربي من عند ربي . زيتنا في دقيقنا . فولة واتقسمت . عاند ولا تحسد . كوّر وأعط للعور . قد القملة ويعمل عملة...)[2]،

ولان الأمثال شواهد في عرض الكلام، ووسيلة له لا غاية بغية تمليحه وتجويده، يستسرع فيها مبدعها غايته فيمتطي أسرع جواد، ويسلك أبرق مسلك، فيعبر عن مسائل شائكة ومعارف متعارضة، وأنساق من الوعي تخص الذات والهوية و المغيب والمقدس والمدنس كلها بع بارة واحدة وقد تنقص، ومن هذه العبارات قولهم: (إذا حبك القمر انجوم اتباعي . النسا تتبحط بالنسا، موش بالعصا . يحرث بخيط الطعمة وما يقطعوش . إذا كبر ابنك خاويه . الزين من انعاسو، ولا من أنفاسو، ولا من دار الحنة في راسو . إذا كان صاحبك أعور شوفوا عل العين الصحيحة...)[3] . وإذا أراد مبدع الشعب أن يُرغب في الصلاة كركن حاسم في الإسلام، فلا أكثر من عبارة يوجز بواسطتها كلام الأولين والآخرين، ودعوة الدعاة ونداء الخطباء والهداة (القبلة بلا كرا، والماء بلا شرا) !! ومعناه: ما الذي يثنيك أيها الغافل عن الصلاة، فالقبلة لا تكرى بالمال كما الماء لا يشترى !.

والخلاصة عن مقام المثل وقدره واقتداره على تصوير الحياة وتفسير مظا هرها، ما استخلصه مبدع الشعب ذاته كما لخصته هذه الأمثال: (اللي غاب كبيرو زال تدبيرو) ، (خوذ راي الكبير إذا ما ربحت تسلك على خير)، (كول قدك والبس قدك وتبع عادة باباك وجدك !)، ولذلك أرخى

---

[1]– الوجوه: الوجاهة – البتي: خلاف حر – صرف: بمعنى المجادلة والرد على الغير – الكلام: يقصد به المسبة والعار.

[2]– كوّر: أي شيء وإن كان غير مفيد.

[3]– اتباعي: تابعة له – تتبحط: تضرب – خيط الطعمة: من الخيوط الواهية – خاويه: اجعله كالأخ أو كالصاحب– أنعاسو: العينان – أنفاسو: النفاس أو الولادة والمقصود المرآة كثيرة الإنجاب.

(عبد الملك مرتاض) عنانه مدحا وإطراءً للأمثال فقال: « الأمة إذا كثرت أمثالها، دل ذلك على ذكائها وجديتها ، ثم على تأثرها بحوادث الحياة وانفعالها معها »[1].

المبحث الثاني ـ التعبيرات الشعبية المحلّية:

يراها (المرزوقي) شبه ب « المثل الجاري على الألسن، ولو لم يكن دالا على ما يدل عليه المثل من حكمة أو تجربة » [2]، والممايزة ذاتها بين التعبير والمثل الشعبيين أكدها المستشرق الألماني (رودلف زلهايم) سوى أنه غاير مسماه إلى (تعبير مثلي)، حيث يقول: « يفترق التعبير المثلي عن المثل، في أنه لا يعرض أخبارا معينة عن طريق حالة بعينها، ولكنه ي برز أحوال الحياة المتكررة، والعلاقات الإنسانية في صورة يمكن أن تكون جزءا من جملة ، والتعبيرات المثلية عبارات قائمة بذاتها، تشتمل على إتباع في بعض أحيان، وهي تثري التعبير وتوضحه بسبب ما فيها من بيان عظيم، وهي مشهورة متداولة على العموم »[3].

والمعروف أن المادة الشعبية الشفا هية مستخلصة من اللهجة، ذات الصلة الوثيقة بالنشاط الاجتماعي والتخميني العقدي والممارسات والطقوس لدى الجماعة الشعبية الموحدة، كل ذلك ينصهر في بوتقة واحدة ليفرز مضامين وأنشطة راسخة في أذهان أفراد هذه الجماعة، بشكل متعارف عليه بينهم فقط، ثم يتم توظيف ذلك داخل محيط أفراد هذه المجموعة بمجازات وترادفات لها خصوصية الثقافة المميزة والمشتركة بتعبيرات حبلى بدلالات لا يعرفها إلا أصحابها/ناسها، تخفي مغامز فكهة أو ندية أو دونية أو إقصائية أو استهزائية، لها علاقة بمواقف للمجموعة قديمة أو آنية، تشكلت على أساسها علاقات مجتثقافية، لا يعي كنهها ومكمنها إلا هذه الجماعة.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ص 112.

[2]– محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، ص 41.

[3]– رودلف زلهايم، الأمثال العربية القديمة، ص 30.

بهذه الطريقة يتشكل التعبير الشعبي، فهو بذلك « يرتبط ارتباطا وثيقا باللغة في الكتابة، إذ أن الكتابة ترتكز على المعنى في اللغة نفسها ، على عكس المثل والأداء الشفاهي » [1]، وجماع المفارقة بين المثل والتعبير الشعبيين، أن المثل مناط فهم المحلي والدخيل، بينما يكون التعبير الشعبي خاص لا يفهمه أو يعيه إلا بنو جلدته، وقد يتمنع عن الجماعة الواحدة إذا كانوا ساكنة ريف ومدينة لخصوصيته الشديدة.

ومفارقة أخرى لمحها البحث في منطقة دراسته، هي: (الديباجة)، فالأمثال يحدها عن الكلام المضمنة فيه عبارة (خلاّوها كلمة)، في حين يعرض التعبير الشعبي عرضا تلقائيا في الكلام كجزء لا يتجزأ منه، وقد يعبر المثل الشعبي عن مطمح جماعي، أما التعبير الشعبي فخلجة من خلجات صاحبه.

وكنظيره المثل الشعبي تتقاسم التعبير الشعبي/المثلي أنواع ونوعيات عدة ، نورد منها ما تكشفت عنه الدراسة:

01- الكناية الشعبية: هي عبارة موجزة لها وعليها ما للمثل الشعبي بنية وتشكيلا، لكنها عرجاء ينقصها قصتا المورد والمضرب، تتردد على ألسنة العامة بزي المثل وهي غير ذلك، وقد يصعب على غير المختص تمييزها عنه[2].

يذكرها الدارسون بأسماء عديدة: (كناية، تعبير، تعريض، تلميح، ترميز ومعنى شعبي...)، كما ولها نفس الغاية الفنية والبلاغية للكناية، إذ هي عبارة بوجهين قريب غير مراد وبعيد مراد، من غاياتها المعنوية: تجنب التجريح المباشر أو الشتم الصريح، تماشيا مع ردة فعل المتلقي، وقد ترد لغايات أخرى عديدة في نفس يعقوب، ذكر منها (عبد الله الكساسبة) (16غاية)، هي: « التهكم والسخرية، التحقير والزجر، التحدي، التبرير، الوصف، الحيطةوالحذر، النصح، التمني،

---

[1]- السيد حامد (الشفاهية والكتابة الأنثوجرافية)،مجلة الفنون الشعبية ،ع70، ص 63.

[2]- لا تقتصر الكناية على حديث العامة بل تتجاوزه إلى حديث الخاصة في لغة العرب الفصحى، وقد جمع منها (محمد بن حسن موسى الشريف) حوالي (441) عبارة بدءا بعبارة (ابن السبيل) وانتهاء ب (يوم الفجار)، ينظر كتابه، معجم المصطلحات والتراكيب والأمثال (المتداولة)، دار الأندلس الخضراء للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط1999/01م، ص 11-203.

التذمر والشكوى، المديح، الذم والشتم، طلب العون والمساعدة، التهديد والوعيد، التعزية والمواساة، الدعاء بالخير أو الشر »[1].

ومن أمثلته في منطقة البحث[2]:

- صلي على انبيك: أنصت إلي لا تقاطعني ، هدئ من روعك.
- وجهوا صحيح/وجهو رقيق: لا يستحي، كثير الحياء.
- بدل وجهك/بوجهين: اذهب من هنا، المنافق.
- عودو جراي/ إيدو طويلة: يقضي حاجته بسهولة، كثير المعارف.
- هز روحك/ طالق روحو: كن نشطا، خامل وكسول.
- يفهمها وهي طايرة: الذكاء وسرعة البديهة.
- صوفة طايرة/ياكل في مغاربو: العجلة والتسرع
- قدها وقدود: مقتدر ذا عزيمة وهمة.
- أضرب على قلبك: يا لك من حظ جيد.
- وجه البق/ وجه الهانة: تعس وسيء الحظ.
- آخر وقت: السخرية من الجيل الحالي.
- لازهر لا عرقوبة: سيء الحظ والطالع.

وقد يندرج ضمن الكنايات الشعبية ما يسمى ب (الكنْيات الشعبية) أو (التلقيمة)، وهي إضفاء اسم على شخص ما يتصف بسمة اشتهر بها، وهو قسمان: مادي ومعنوي . فالمادي ك (فرطاس، بونيف، الطويل، العلّي) كناية عن (الأصلع، ذو الأنف الطويل، طويل القامة بشكل غير عادي، القصير القامة)، أما المعنوي من هذه الكنيات فك (النيقاطيف: بمعنى السالب، وهي كناية عمن لا خير فيه) ، (الراحلة: كناية عن كثيرة التنقل، ولا تستقر في مكان ما)

---

[1]– ينظر: عبد الله مسلم سليمان الكساسبة، الكنايات الشعبية الأردنية، أغراضها ودلالتها، المكتبة العامة المركزية، عمان– الأردن، ط2008م، ص 16–18.

[2]– للإفادة منها إجرائيا، ينظر: أحمد تيمور باشا، الكنايات العامية ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط2012م، ص 17–83، وقد ذكر منها المؤلف عددا هائلا مرتبا ألفبائيا.

(بوكرش: كناية عن ال زهم والشره، وقد تعني السكير) ، (النخال: من الكنْيات الشائعة في المسيلة، وتطلق على أشهب اللون أو الشعر بلون النخالة، وقد تطلق على خفيف الروح وصاحب الدعابة).

02- نداءات الباعة: يعتبرها (محمد المرزوقي) [1] جزءا من التعبير الشعبي، أما (عمر الساريسي) فيسميها: (النداءات الشعبية المادية) وهي: « ما يرفع به الباعة المتجولون وغير المتجولين أصواتهم ينادون الناس ليشتروا من سلعهم »[2].

فهي بالمختصر نداءات لافتة إشهارية تقوم على تشويق الشارين وإغرائهم واستفزاز انتباههم بغاية تسويق مبيعاتهم من سلع وبضائع، واستمالتهم إليها وترغيبهم فيها أو ترهيبهم من سلع غيرهم مدحا لسلعهم.

وتكمن أدبية هذا التعبير في حيازته بقسمات إبداعية تجميع بين اللغة والأداء، ذلك لأنه يمثل « ناحية من انفعال رجل الشارع وهو يستخدم اللغة لتشويق جمهور عام واستمالته » [3]، متخيرا لفظها بدقة متناهية، طالما أن اللغة وسيلة لاستدرار ماله ورزق عياله. ويغلفها بصياح منغم يقترب من الغناء لمحاصرة الشاري من جهة ودفع الروتين اليومي عنه من جهة أخرى، وقد يصاحب الكلمة المتخيرة والإيقاع المؤثر أداء مميز أو حركة جريئة أو طريقة عرض تشد إليه انتباه الشاري لنجاح عمله الإشهاري وقد تشرك نداءات الباعة لدى بعض الثقافات بالموسيقى والغناء والرقص والتمثيل وعروض التهريج المختلفة.

ولم تغيّب بيئة البحث كهذا إبداع ، مع إطلاق نعت (شيّاد) على البائع المتجول ، لأنه يشيد بسلعته ويمدحها وينظم إلى هذا التوصيف بائعي الأدوية الشعبية في تنقلهم بين الأسواق المختلفة ، وتمتاز نداءاتهم ب : الجرأة ، حسن الحديث ، المزج بين الدارج والفصيح ، تضمين المثل والحكمة والقصص الوعظي والمغازي ،الاستشهاد بأقوال الحكماء كابن سينا وغيره ،

---

[1]- ينظر: محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، ص 41.

[2]- عمر الساريسي، أدب الحكاية الشعبية، ص 123، 124.

[3]- أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، 21/02.

ولكنها – في المجمل – تعبيرات تستهدف الإعلان عن جودة السلعة ومصدرها وسعرها المتدني مقارنة بالآخرين:

- الأسعار المنخفظة المناسبة للقدرة الشرائية: كول ووكل، كول آزوالي، البنان رخيص ورخصنا معاه.
- الجودة: يا رايح وينك رايح تروح تعيا وتولي (دحمان الحراشي).

البنّة دخلاني ميش براني.

- السلعة المحلية: تفاح البلاد لا يخدعوك.الهندي بلدي والموس من عندي.
- التغني بلون المنتوج: عن الموز والبطيخ: أصفر يا اصفراني (عبد الحليم حافظ).
- مذاق المنتوج: عن البطيخ الأخضر (الدلاع): اتفتحي يا سكّرة (موتيف شهير في حكاية حديدوان).
- لحظة تخفيض السعر: خبر عاجل !

وتجسد هذه النماذج القولية الميدانية، خصيصة مهمة في الإبداع الشعبي هي تداخل أشكال تعبيره فيما بينها أخذا وعطاء !.

03- أقوال الم تسولين[1]:لاتختلف هي الأخرى عن سابقتها (نداءات الباعة) فنا وشكلا ومضمونا، وإن كان من تباين ففي طريقة الأداء لأن الأول يعطي ويأخذ، أما الثاني فأخذ دون عطاء، وعليه يختلف الموقف الدرامي لكليهما (البائع والمتسول)، من صياح قوي مُغنّ ى إلى آخر خافت ضعيف بنبرة الجائع والمريض والمغلوب على أمره والمدحور اجتماعيا المهزوم حياتيا، مع الميلان إلى التعابير الدينية توسلا وتذللا.

والملاحظ افتقار الدراسات الفولكلورية لهذا الأنشغال الأدبي الشعبي، لا لخوائه من الأهمية – أعتقد – بل لأن تعبيراته غالبا تتزيا بخطاب آني لا ماضوي متحرك لا ثابت.

---

[1]– الأصل في هذا الشكل من الإبداع الشعبي أن تطلق عليه تسمية (أدعية المستولين)، لكنني جانبت ذلك إلى مصطلح (أقوال) للتمييز بينه وبين قسم لاحق هو (الأدعية الشعبية).

وقد اعتادت الدراسات الشعبية أن تتعامل مع الموضوعات التراثية لا الحديثة، والسبب تسارع عناصر الثقافة الشعبية وقفزها على حركة الحياة، لصلة لها وثقى بحياة الشعوب المتوثبة والمتسارعة.

هذا الأمر أقلق (محمد الجوهري) ليقول: « ولم تحظ لغ تنا العربية إلى الآن بدراسة مونوجرافية لأي من هذه الفئات [فئة المتسولين]، وهو قصور خطير حان الوقت لتلافيه » [1]،وإن كان من ذكر لهذه الشريحة كجزء من المجتمع الشعبي ولإبداعها، فذكر عرضي ل (أحمد أمين) في قاموسه الشهير حول العادات والتقاليد والتعابير الشعبية المصرية ، واعترافا منه بإبداعيتها سمّى هذه الفئة (الأدباتية) وهي: « طائفة من المتسولين، يقولون زجلا لطيفا بعضه محفوظ وبعضه منشأ إنشاء يناسب المقام... »[2].

كما أفرد (حسين نصار) في مؤلفه (الشعر الشعبي العربي) [3]، جانبا ضئيلا (03 صفحات) لهذه الفئة تحت عنوان: (أدعية المتسولين) ولكن لشعرهم الفصيح فقط، مع إشارته لدورهم الفاعل في فن المقامات الذي يتكئ إلى حد بعيد على موضوع الشحاذة وأدب السؤال والاحتيال على جيوب الناس وحوافظهم.

وقد رصد البحث في منطقة الدراسة كثير النماذج لكنها تعبيرات عفوية وسامجة خالية من القيمة الفنية والبلاغية إلا هذا المذكور ومنه قولهم:

- رضاية رب العالمين، برضاية الوالدين.
- الله ايحمر وجوهكم.
- الله يسلّك أوحالكم.
- الله يعطيكم/ يعطيك ما ترضى وتتمنى.

---

[1]- محمد الجوهري، علم الفولكلور، 305/01.

[2]- أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1953/01م، ص 253.

[3]- ينظر: حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص 93-96.

- بجاه ربِّ والنبي والناس الصالحين[1].

04- الأدعية الشعبية:تعبيرات تتقاطع مع الأمثال فنيا وأدائيا، غير أنها تفيد استجلاب الخير أو الضير، أو الدعاء بهما على من قصده التعبير ووجه سهمه نحوه.

وهي ذات خطاب مطاط مرن الصياغة فضفاض التشكيل، يستجيب لأكثر من وجهة: الخير والشر، تذكيرا وتأنيثا، إفرادا وتثنية وجمعا، الغائب منهم والحاضر، فقولهم مثلا (وين تهد تقدْ) يتغاير مع جميع الصيغ الآنفة ليصبح: وين تهد ما تقد/ وين تهدي ما تقدي / وين يهدوا يقدوا/ وين تهدوا تقدوا.

وفي دراسته الرائدة للمثل العربي، يسميها (رودلف زلهايم): (العبارة التقليدية)، وتتوافر في : «الدعاء واللعن، وفي الخطاب والتحية ، وفي الصلاة وما أشبه ذلك . ويقابلنا من هذا النوع الكثير من كتب الأمثال، وإن لم تكن في الأصل من الأمثال، ويقدم لها [بقولهم] من دعائهم [أو] من أمثالهم في الدعاء »[2].

واستشهد على ذلك بقولهم: (بلغ الله بك أكلأ العمر) و (بالرخاء والبنين) وعبارات أخرى كثيرة فصيحة.

أما المتفاصح منها في بيئة الدراسة فمنه:

- الراس في السماوالساس في الما[3]. (الوجاهة).
- وراك خضرة وقدامك خضرة (الماضي والمستقبل).
- يعمر دارك، ويقوم ساسك (الأسرة).
- الله لا يعمرلك دار/ لا يقوم لك دار (الزواج).
- الله لا يربحك ويربح جرايرك(المال).

---

[1]- نكتة: صعد أحد صغار السود الحافلة يستجدي ركابها وكنت أحدهم، ويبدوا أنه -لصغره- لم يحفظ ما لُقن، فراح يقول: (الله أيموت أماتكم) !!

[2]- رودلف زلهايم، الأمثال العربية القديمة، ص 35.

[3]- من صفات لهجة المسيلة إهمال الهمزة للتخفيف، الماء: الما، السماء: السما، الغلاء: الغلا.

– يريّب ساسك، ويهد ناسك، ويخلي قنطاسك (عام).

– الله لا يرجع الغلاوكيالو (غلاء المعيشة)[1].

05– الأقوال الاستشرافية: الاستشراف بمعنى التبصير والتبصر، أو التنبؤ، أو الاستطلاع، وهي أقوال أو نصوص شفاهية مستظهرة لدى السواد الأعظم من العامة لعلاقتها بمستقبلهم، ول لمقبل هيبة ورهبة لدى إنسان الشعب . ذات قيمة فنية ودلالية كالسواد الأعم من أشكال تعبير الشعب، مع اختلاف في الغاية، إذ غايتها اختراق الغيب واستشراف قادم الأيام والتنبؤ بمستقبل الجماعة لا الأفراد.

ومبدعوها من بسطاء العامة، فهم غالبا البهلُ [2] والسذج والدراويش، وتدعوهم العامة (أهل النية)[3]، كما تغلب عليهم صفات (التصوف، الجنون، الطرافة) فسكناهم المقابر أو أضرح ة الأولياء ، ويحيون على هنات المتصدقين وأهل الخير، زاهدون في الحياة فلا ترى على أجسادهم إلا البالي والرث والممزق والقديم، ومع بساطتهم وانعدام الفاعلية يحبهم الشعب ويجلهم ويعطف عليهم لهشاشة وضعهم الاجتماعي والاقتصادي، فلا عمل ولا أب وأم ولا أسرة تأويه وتحميه.هم لم يقولوا ولكن الناس تقول : أنهم صادقون فتحت لهم حجب الغيب فرأوا ما لم يره غيرهم بإذن الله ! . وتتميز أقوالهم ب:

- صياغة تمهيدية تشير إلى المستقبل أو حدوث الفعل لاحقا مثل (يعيا) [4]، أي سيحصل في المستقبل وقد يدل على ذلك صياغة التعبير.
- الإيجاز واللمحية.
- الإيقاع الشبيه بإيقاع المثل وغيره.
- الكناية والتلميح، ولذلك يكثر الجدل حول الكثير من هذه الأقوال ومدلولاتها[1].

---

[1]– كيالو: تعني البائع الذي يبالغ في رفع الأسعار ويساهم في غلاء المعيشة.

[2]– البهل من الابتهال أو التضرع والإخلاص لله عز وجل.

[3]– أهل النية: الصادق قلبا العفوي قالبا ويتعامل مع غيره بمبدأ الحيلة في ترك الحيل.

[4]– الصياغة التمهيدية للأقوال الاستشرافية، يعيا/ ايروح ازمان ويجي ازمان/ ايجيكم وقت.

- السبق الزمني.

ومن مثلاتها في بيئة الدراسة الآتي:

– يعيا الما في الحيوط، والهدرة في الخيوط، (الحنفية، الهاتف).

– يعيا السوق في الدار أو واحد ما يدنق ليه (الثلاجة).

– إيروح زمان ويجي زمان، ايشيبوا الصغار ويتنحى الحيا من الكبار.

– إيجيكم وقت، مطرحكم عجاج، وكثرتكم حجاج.

– إيجي وقت، يأتيكم غبار عالي الأوطان، يقلع اشجار كانت ما أعلاها.

– المسيلة يدّيها السيل، وبوسعادة يدّيها طويل الذيل.

06– النداءات التشهيرية: ويدعوها ناس المسيلة كغيرهم في مناطق جزائرية أخرى (التبراح) [2]، ويضطلعبهذا الشكل الشعبي إبداعا ورواية وأداءً (البرّاح) بطريقة شفاهية . وهو نداء غايته الإخبار والإبلاغ عن أمر مهم وجلل، ومن صفات البراح الناجح: صوته الج هوري الواضح وحسن الإلقاء، والقدرة على تغليف موضوع التبراح بجمل مثيرة منغمة مؤثرة قصد محاصرة المتلقين/السامعين، ويرد بشكلين تبعا لمناسبة النداء (أتراح وأفراح):

أ– الأتراح:

الإعلان عن وفاة، وتتشكل صيغته من (المتوفي ، عائلته أو عرشه، زمنا الوفاة والدفن، طلب الرحمة والمغفرة للميت ، والصبر والسلوان لعائلته ، وثبات الأجر للحضور المشيعين) ، مع لازمة استهلالية : (يالّياسمعكم بخير وعافية) وأخرى ختامية (الحاضر يخبر الغائب).

ب– الأفراح:

تصاحب غالبا الغناء، ويفصح من خلالها البراح (المغني أو غيره) عن مبلغ التبراح وصاحبه والمُغنى به (العريس أو والده) وعائلته، وتعتبر الأموال المجموعة من هذا النداء شكل من

---

[1]– من ذلك مثلا الخلاف حول (غبار عالي) (مطرحكم عجاج) أما عن التعبير الأخير المسيلة تديها السيل فيقصد بالسيل سدها الشهير ويختلف في: بوسعادة يديها طويل الذيل، فمن قائل أنه القطار أو الزلزال...إلخ !

[2]– تستعمل اللفضة في لهجة ناس المنطقة بمعنى التشهير أو الفضح، يقولون (فلان برح بي) أي فضحني واسمع بي القاصي والداني.

أشكال التكافل الاجتماعي/ التويزة . أما ضيغةالنداء، فتفتتح غالبا بأشعار معبرة [1]، وتختم بعبارات لصيقة بهذا النداء ك: (برّح ولا روح اتروّح) أو (ز غرتوا يا زغرتات إلا كانكم صاديات....)[2]، أما مضمونها فيسعى البراح جهده إطرابا للآذان تنغيمه وإسجاعه، من ذلك نداء أحدهم : (في خاطر فلان وعلان وأهله والحضور) ثم يعقب: (وفي خاطر اللبّاندية، والخضّارة والجزّارة والحمّاصةوالبقّارة، وأصحاب المقاهي ، والحلاقين والحلاقات وأصحاب البورتابلات ...!!!).

07- تعبيرات شعبية أخرى:لم تعدم التعبيرات الشعبية أشكالا أخرى عديدة، يتداولها اللسان الدارج، ويختمر بها اللاشعورالجمعي لإنسان الشعب في منطقة الدراسة، ذات بعد تاريخي أو مذهبي مثلا.

رصد البحث منها قلة قليلة بسبب حمولتها المعماة ودلالاتها المحاطة بالطابوهات والأعراف والطقوس المحلية، ومنها:

أ- **العبارة التقليدية/الجامدة**[3]:هكذا يذكرها بعض الدارسين دون اتفاق، وسبب تسميتها (تقليدية)- والله أعلم- صلتها بالتقاليد المتعارف عليها لدى الجماعة الشعبية، أما (جامدة) فلعلاقة لها بحوادث التاريخ/الماضي التي لا تتغير مع الزمن. ومن هذه العبارات:

(عيشة راجل)[4]، و تقال للمرأة تتصرف تصرف الرجل فهي –العبارة- ذات وجهين دلالي ين سالب وموجب ، مما لا يُخفى من تصرفات المرأة لدى الداني والقاصي.

---

[1]- من الاستهلالات الشائعة المتداولة قولهم (عل الشاش والنيرة، بوسعادة والمسيلة، جيبوا زين في التمهيلة...).

[2]- المعنى بالفصحي، مطالبة النساء الحاضرات بالولولة (الزغرودة) (الزغاريد) ابهاجا للعرس، والعبارة الثانية تحريظ على الفعل، وصاديات: قوة الصوت وحسنه .

[3]- هذه الأوصاف لهذا الشكل من التعبيرات ضُمن عشوائيا في مضان بعض الدراسات والأبحاث إلى جانب نعوت أخرى، واخترته لقرباه المعنوية منها.

[4]- عيشة: عائشة، من الأسماءالعلميّة النسوية في المسيلة، يعتمدونه لداعيين: ديني (زوج الرسول صلى الله عليه وسلم) وفألي (كي يعيش المسمى به ويطول عمره)، وبالمثل المسمى الذكوري (العياشي)، وهو اسم والدي (79 سنة) فرغم انه سادس إخوته الذكور وأصغرهم: مات الجميع قبل بلوغهم سن الشباب وعاش هو إلى اليوم ! فحيا الله إنسان الشعب خمن واعتقد فتفاءل فأصاب بإذن ربه !

لكن أغلب الساكنة الشعبية ترجح دلالتها السالبة لمغ مز تاريخي –يقال– مصدره الموقف الشيعي من أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها في موقعة الجمل الشهيرة، كما لا يكتفي الإقحام الشيعي في ثقافتنا المثلية والمعارفية بهكذا موقف بل في مواقف أخرى عديدة كالتي لها صلة بالولي والأضرحة والزردة (التجمعات العقدية الشعبية)، وتصنيم البشري...

ومن المفارقات الغريبة عبارة (شبه التاروك) التي يحمّلها إنسان المنطقة الشعبي أغلب معاني الشتم والسب والازدراء والانتقاص ، والويل ثم الويل لمن ناله وصف هذه العبارة لكنها تاريخيا تحمل دلالة معاكسة تماما، فالتاروك جمع لتوارك بمعنى التوارق وهم سكان الجنوب الجزائري، وُسمّيوا بذلك لأنهم تركوا المسيحية إلى الإسلام [1]، فإذا جاز التعامل معها (مثلا) ، فهي بمورد موجب ومضرب سالب.

وفي السياق نفسه عبارات تتضمن كلمتي (قاوري) [2]و (المزابي) فالأولى بدلالة: النظام والاحترام والسلوك الخير، والثانية حسنا التدبير والتقدير، وقد ترد لدلالة الشح والتقتير.

ب– التعزيمات: هي أقوال يسري عليها ما يسري على التعبير الشعبي، سوى أنها ذات صله بإبداع الشعب اللامعقول، تتحومه التابوهات من كل جانب لمعارضته (المكتوب) أو ما قدر الله عز وجل أن يكون.

والتفسير الشعبي ل (التعزيمة)[3]، مصدره الفعل (عزّم) (التعزام) أو التبصير والتبصر أو التنبؤ بالغيب بوسائط عديدة (الكف، المنديل، القمح...).

والمقصود من كل هذا ملفوظه لا مكتوبه أو طقوسيته ، وهو الجانب الذي يستهوي الدرس الفولوكلوري، فالممارسة السحرية تقوم على « أداء بعض العمليات المعينة وفق تكنيك خاص، وتستعين هذه العمليات ببعض العناصر والمقومات الأساسية كالأفعال (الحركات) والكلمات

---

(1)– ينظر: عبد الرحمان بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1965/02م، ج01، ص 61.

(2)– لأزمانية اللغة الأمر العجب، فكلمة (قاوري) كما جاء في كثير مواقع الأنترنت كلمة تركية تعني الخنزير أو الحلوف البري، وكانت تطلق على كفار أوروبا وفرنسا بالأخص، لكنها اليوم تحمل المعنى المذكور في متن البحث !.

(3)– ذكرها محمد الجوهري أيضا كتسمية محلية مصرية في حديثه عن أركان العملية السحرية (معزم–تعزيم) ينظر: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ج02، ص 263.

(المنطوقة أو المكتوبة أو كليهما) والأشكال » [1]، وملفوظ التعزيمة يجسده في بيئة البحث (الساحر والقزانة).

- الساحر: يشترط في ممتهن هذا الشكل من الإبداع الشعبي التكسبي: الذكورة والمقر الثابت ، ولهذا تأتي الأحياء الشعبية الضيقة المتداخلة على رأس أم لكنته المعشوقة، ولأنه متحوط بالأخطار تتجنبه المرأة غالبا.

ويصاحب تعزيمة الساحر مراسم كهنوتية معينة كإشعال النار ودخان البخور وتغير هيئته (اغماظ عينيه أو جحوظهما والنظر إلى أعلى والإشارة بيديه يمنة ويسرة)، مدعيا مخاطبة الجن بألفاظ غير مفهومة وغريبة [2]، لكنها مع ذلك فص يحة مسجوعة ومنغمة ذات إيقاع أدائي تخويفي من مثل: وبحق الملك العرشي فصقر وازجر الملك شمهروش يتوكل بقضاء حاجتي، أجب يا شمهروش بحق الملك العالي عليك أمره صرفيائيل وافعل كذا وكذا.. [3].

ومن ميزاتها أيضا اللفظ الغريب الحوشي والجمل المعماة غريبة الدلالة ك: أينك يا تمام عفريت السحابي أينك يا شهردل الطيار، أينك يا سيد أينك يا فلاح أينك يا مشلق أينك يا أبا نوخ الأسوج أينك يا برقان أينك يا هشمكل أينك يا كشطيل أينك ياناطوش، أينكم يا ثناهشة أينكم يا قشاقشة، أينكم يا سكان الحمامات أينكم يا سكان المزابل، يا سكان الطرقات أحضروا بارك الله فيكم وعليكم وافعلوا إن كانت إلا صيحة واحدة[4].

- **القزانة:**

يختلف الشكلان (الساحر والقزانة) في كون الأخيرة أنثى وتمارس نشاطها في العراء جهرا لا سرا . فلم اسمع في لهجة منطقة الدراسة كلمة (قزّان) ، يفدون على منطقة البحث في مواسم معينة (بداية الصيف) ولمدة وجيزة، تجدهم في الطرقات وفي الشوارع لتصيد ضحاياهم.

---

[1]– محمد الجوهري وزملاؤه، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ج01، ص 259.

[2]– ينظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور، ج02، ص 274.

[3]– شمهروش مصطلح شهير في عالم السحر، يقال أنه ملك الجن، يشتهر بين العامة نظرا وإجراء.

[4]– هذا النص أطلعني عليه أحد العوام من أنصاف المثقفين، وقد احضره لي مكتوبا على ورقة يقول أنه استقاه من كتاب اصفر اللون رث الهيئة ويدعي أن هناك من تعامل مع السحرة بشاكلة هذا النص تماما !.

والقزانة (قارئة الطالع) لا وطن لها (غجر) ولا دين (لا تستحي)، ويطلق عليهم أيضا (بني عداس) أو (العدايسية).وإذا كان معتمد الساحر الجن، فمعتمدها علم الفراسة/الق يافة حيث تخاطب متعاملها بكلمة (نقرالك)، وقبل القراءة التقزينية تحيط القزانة مقت زنها بأسئلة خاطفة وذكية وماكرة تؤسس على إثرها نص القراءة الخاص بالضحية بعبارات مشافهة ذات وقعين، وقع على الأذن، وآخر على القلب والعقل، منها: (أنتِ نيّة يا وليّة، ومول الدار غدار) تقول للزوجة تشكو زوجها، أو (لا تامني الراجل في عشية، راه جايح اللي يامن الحية)، وقد تستعين القزانة بأمثال شعبية لهذا الموضوع ك (لجرب حكاك والخاين شكاك)، (كون ذيب قبل ما ياكلوكالذيابة) (ما تجيكالمصايب إلا من القرايب)، كل ذلك ضمن كلام معسول القصد منه كسب ثقة المتلقين.

المبحث الثالث االألغاز والأحاجي الشعبية المحلّية:

أولا- اللغز في إطاره الزمني :

واحد الأثافي صحبة المثل والتعبير الشعبيين، ضمن حقل الإبداع الشعبي المعرفي، تعتبره كثير الدراسات الفولكلورية الغربية ثاني اثنين مع الأسطورة قدما في خارطة الإبداع الإنساني، وأول ما جادت به قريحة إنسان بدء الخليقة، حتى قيل : اللغز مدرسة الإنسان البدائي[1].

ومع ذلك لم يجد اللغز العناية والاهتمام من قبل دارسي إبداعات الشعب مقارنة بباقي الطرز الشعبية الأخرى كالمثل والحكاية.فقد بدأ الاهتمام به من طرف دارسيه وراصديه بداية الستينيات من القرن المنقضي، وكانت محاولات التأسيس لدراسة علمية جادة مقالة لنبيلة إبراهيم العام (1965م) بعنوان: (اللغز في الأدب الشعبي)، ألحقت بمحاولات أخرى جزئية (مقال)، وكلية (مؤلف)، كان أبرزها كتاب (الغطاوي الكويتية، دراسة موضوعية وفنية) لصاحبه (محمد رجب النجار) العام (1985م).

ولم تعرف البيليوجرافيا العربية المتخصصة في دراسة اللغز الش عبي انتعاشا إلا مع العقد الأول من هذا القرن [1]، كما لم تكن الأحجية الجزائرية بمعزل عن هذا الخمول والركود خلال القرن

[1]- ينظر نبيلة سالم إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 203-204.

المنصرم، وإن كان من محاولات، فما كان للغز الشعبي منها إلا ما يكون للنملة من عشاء فيل ! غثاء وغث لملمه سمين مرتاض (الألغاز الشعبية الجزائرية) عام (1982م).

ونال الدراسة الألغازية الجزائرية مع حلول القرن الجديد كغيرها خصب بعد يباس لكن المأسوف له إقصاء اللغز من واحدة من أهم الدراسات الشعبية للأدب الشعبي الجزائري، هي مؤلف (عبد الحميد بورايو/الأدب الشعبي الجزائري)، مع أنه خاض في مسائل ذات صلة بإبداع الشعب هي دون اللغز قيمة ومقاما، كقصة الولي الصالح/الأوليائية، والمغازي وحكي الحيوان، والحكايات المرحة.

ثانيا ـ اللغز في إطاريه المصطلحاتي والمفهوماتي :

يتكئ اللغز على غايتين مركزيتين : ترفيهية واجتماعية ساعدته على الرواج والذيوع وسوقته إلى ثقافات شتى عرضا وطولا، ليصبح فاكهة موائد المسامرة واللهو النبيل، ما عدد نعوته المصطلحاتية ونوعها فهي في بيئة البحث (لغز ولقز)، وفي غيرها: أحجية ، محاجية، حزورة، فزورة، حريزة، غطاية، تشنشين، الخبو، الرباط ... يراها البعض [2]،تحمل معاني: الظن وعدم اليقين والتخمين والالتباس والالتواء وعدم التبين والضبابية، وبالمثل نجد: « الألغاز والأحاجي في التراث العربي المدون والشفاهي فن متعدد الأسماء بحسب الأزمنة والأمكنة ولكنه واحد في وظائفه الفكرية والجمالية، وقد ذكر البلاغيون أن التعمية أهم صفاته » [3]، لان الغموض والتناقض شريكان متلازمان في صناعة اللغز، بل شرطان أساسيان لعملية التلغيزوالتلاغز، ولعله الوحيد دون الأشكال الإبداعية الشعبية الأخرى الذي لا يخلو شكل منه

---

[1]– ينظر، أحلام أبو زيد، (ألغاز الوطن العربي)، مجلة الثقافة الشعبية، ع14/ صيف 2011م، ص 154.

[2]– ينظر: صفوت كمال، (أهمية دراسة الألغاز الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية المصرية، ع77/76، أكتوبر/مارس، 2008/2007م، ص 69-70.

[3]– محمد رجب النجار، (العطاوي الكويتية)، عرض: فتحي عبد الله، مجلة الفنون الشعبية المصرية، ، ع76 و77 /اكتوبر،مارس2008/2007م . ص 86.

بدءا بالأسطورة فالخرافة فالحكاية الشعبية [1]، والسير والملاحم والمغازي إلى قصة الولي الصالح وكذا النكات والأمثال وهلم عدّا.

وهو ما جعل الإمساك بهوية تحديد معناه من الصعوبة بمكان فتغايرت الهوية بين قائل أنه: « كلام معمّى يقصد به أمرا من الأمور وهذا من خلال عناصر لها وجه شبه بالمقصود أو بأسرار المعنى المراد الذي أبهمته التعمية في الكلام أو في الأسماء والأفعال » [2]، وآخر يقول: « أسئلة عبقرية يمكن التعبير عنها بطريقة مجازية وتكون عادة ذات كلمات معبرة الغرض منها أن يتحدى السائل المسؤول » [3]، وبين السائل والمسؤول جمهور يترقب أسئلة الأول وإجابات الثاني ولذلك يتفرد اللغز دون بقية الأشكال الأخرى بأنه ثلاثي عملية الإبداع[4]:

- الملقي/السائل: ودوره الإثارة والاستفزاز والتشويق بما يطرحه من معميات لغزية، وللأداء الجيد وردة الفعل المصاحبة للسؤال أيما دور في مضاعفة الإثارة.
- المتلقي/المسؤول/أو المُعنى بحل اللغز والإجابة عن أسئلة اللاغز، وهو من يجسد عملية التباري الذهني من خلال محاولته فرض ذاته بإعمال فكره وش حذ كامل قدراته درءا لإخفاق لا يربط بالسؤال فحسب بل بمركزه داخل جماعته الشعبية.
- الحضور: فئة الناس بين الملقى والمتلقي، ولهذا الركن الرئيس من أركان عملية التلغيز دور مركزي وحاسم تتحدد بواسطته درجة الإثارة والتشويق قوة وضعفا، وعنصر مهم لخلق حافز المخاصمة الفكرية والم عرفية النبيلة ، فبدون هذا الجمهور المتفرج لا يتحرج المتلقي من إخفاقه في الإجابة، فتفقد عملية الإلغاز عمقها وغايتها.

وفي مقابل اللغز هناك أشكال إبداع شعبي عديمة المتلقي مثيل الأغنية الشعبية والعديد أو البكائيات، حين تنشدهم المرأة الثكلى في وحدتها م نفودة ، أو يدندن بها فلاح وحيد في حقله

---

[1]– ترد ديباجة المحكي الشعبي المحلي عموما بصياغة لغزية، كالعمية تخيط الكتان (الإبرة) والطرشة تجيب الخبر منين كان (الرسالة)، ينظر مبحث سابق.

[2]– رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، ص 85.

[3]– هاني العمد، الأدب الشعبي في الأردن، ص 85.

[4]– سميت عملية إلقاء وتلقي اللغز ثم الإجابة عليه إبداعا، لأن ملقيه ومتلقيه أو السائل والمجيب هم عبارة عن (راو ومروى له)، ينظر مبحث سابق (الراوي بين الإبداع واللاإبداع).

يستقطر رزقه ، أو عامل ما أثناء بذله الجهد يستحل لقمة عيشه ، فيكون المؤدي فيها هو نفسه المؤدى له، والأداء مرسل للذات، وذلك بغاية: التسرية عن النفس ومواساة الوحدة وقطع ملالة الوقت أو محاولة تناسي مشقة الجهد المبذول.

ثالثا اللغز وبنيته التركيبية:

أهملت كثير الدراسات الفولوكلورية [1]، الإشارة إلى تركيبة الألغاز وبناها الأساسية، وما تيسر لي من قليلها دراسة (محمد رجب النجار) للغطاوي/الألغاز الكويتية، حيث يرى أن« البنية الأساسية للغز تتكون من ثلاثة عناصر هي: شيء ما موصوف أو مجهول ، ثم وصف لهذا الشيء المجهول ، ثم عبارة مضللة خادعة عن هذا الشيء نفسه، وقد يكون هناك استهلال (...) ثم الخاتمة، إلا أن الفولكلوريين الغربيين يؤكدون أن الصيغتين الاستهلالية والختامية يمكن في ضوء السياق الدلالي الاستغناء عنهما »[2].

ولاختبار هذا الطرح عمدت إلى موازاته مع واحد من أشهر الألغاز الشعبية المحلية، فكانت النتيجة راضية مرضية.

- اللغز الشعبي: (سلسلة في سلسلة فيها خوك فيها بوك فيها سلطان الملوك).
- العناصر المقترحة:

1- الاستهلال: من الاستهلالات المحلية الشائعة قولهم: (حاجيتكم)، ويحلو للبعض تطويلها إلى صيغة: (حاجيتكم، ولو كان ما هوما ماجيتكم)، والمقصود هنا الرجلان أو العينان/البصر.

2- الشيء، الموصوف والمجهول: السلسلة/الجبانة أو المقبرة.

3- الوصف: فيها خوك، فيها بوك (الأخ والأب).

4- العبارة المضللة: فيها سلطان الملوك !.

---

[1]- منها تمثيلا لاحصرا : الدراستان الرائدتان في دراسة الألغاز الشعبية: عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي.

[2]- محمد رجب النجار (الغطاوي الكويتية)، مجلة الفنون الشعبية، ع 77/76، ص 86.

5- الخاتمة: (حل كانك افحل) [1]، وغايتها الاستفزاز والتحدي، وقد تبدو بعبارات أخرى تخص السائل لها علاقة بالمسؤول، وقد يجسدها سلوكه أو أداؤه حين صياغة السؤال.

وللإشارة، فقد لا ينطلي (بناء النجار) على بعض من الألغاز الشعبية، خاصة منها القصيرة، لكن يفهم من السياق.

رابعا ـ اللغز بين فصيحه ومتفاصحه:

الراصد لمدونة الثقافة المعرفية العربية الخاصة بالأحاجي والألغاز، لا يجد عناء في كونها ذات لونين مميزين فصيحة وعامية/دارجة، وكلاهما-طبعا- إبداع شعبي، لعلاقة مجهولة بين النص ومبدعه.

وقد قسم هذا التغاير اللغوي الألغاز إلى مرحلتين تستدعي كل منهما ظرفا فراديا يتمايز عن الأخرى بفرادة طابعه الخاص اجتماعيا وثقافيا وعقديا ونفسيا حتى ! فالتباعد الزمني الذي أحدثه تحول الفصحى إلى عاميات نتج عنه نوعان من الألغاز العربية وهو إلغاز يستدعي السؤال عن العلاقة بين ألغاز فصيحة قديمة وأخرى عامية حديثة.

وبما أن للقديم حق السبق في تأثيره على الحديث يتحول الاستفهام بالضرورة إلى طبيعة هذا التأثير: إن كان لفظا دون معنى أو العكس أو كلاهما؟

وبالإمكان حصر هذا التعالق في أربع من الاحتمالات ومثيلها من النتائج أيضا:

- تقارب لفظي وتباعد معنوي: الاعتزاز باللغة.
- تقارب لفظي وتباعد لفظي: الاعتزاز بالتراث.
- تقارب الاثنين: الاعتزاز باللغة والتراث.
- تباعد الاثنين : الاعتماد على الذات/الحداثة.

---

[1]- وقد تكون الصيغة الختامية جزءا لا يتجزء من تركيب اللغز كقولهم في لغز (الشمس أو السمش) : (تبدا بالسين، ماهيش سلسلة ولا سكين، فكها ولا نوض من حذانا)، والمقصود بالجملة الأخيرة من اللغز (أجب أو انصرف)، أو قولهم: (صفيحة فوق صفيحة، واللّي ما يعرفهاشنعطيولواطريحة) أي: من لم يجب عن سؤال اللغز نضربه، والغاية من الكل: الاستفزاز والمخاصمة بهدف تحفيز متلقي اللغز وإثارته وفي الآن، إثارة الحضور أو جمهور اللغز !.

وإذا لا يتسع المقام للتفصيل في هذه العلائق ونتائجها سأذكر على سبيل المماثلة جملة من ألغاز المرحلتين متحدة الحل/الجواب من كلي النوعين: فصيحا[1] ودارجا:

*** العين (البصر):**

- **الفصيح :** وباسطة بلا نصب جناحا × ويسبق ما يطير ولا تطير.
- **العامي :** (نايمة في جفنة والريش داير بيها . والعساس يعس عليها) . (بطتنا الخضرا مغلاقها الشعر، تحشم من الشمس تنطح لقمر).

*** الإبرة (الخياطة):**

- **الفصيح:**كست قيصرا ثوب الجمال وتبعا × وكسرى وهي عارية الجسم.
- **العامي:** (طفلة (الإبرة) واطفل (المقص) جاو من بلاد النصارى، الطفلة تخدم الربح والطفل يخدم الخسارة) . (عندها عين وما تشوفش) .

*** الحذاء:**

- **الفصيح:**رواحلنا ست ونحن ثلاثة × نخب بهن الماء في كل مورد.
- **العامي:** بقرتي الدمسة وفي كرشها خمسة.

والملاحظ أنه يغلب على مرحلة التلاغز القديمة بمنحاها الفصيح الصياغة النظمية لاتحاد اللغز والشعر في خاصية (الغموض)، غموض لغة الشعر لغاية بلاغية وغموض دلالة اللغز لغاية التعمية والمغالطة وتشريد الانتباه إلى غير معناه الأصلي المراد.

خامسا اللغز : مضامينه وغاياته.

يجسد مبدع الشعب من خلال ثقافته اللغزيةل فيف معتبر من الموضوعات ذات المضمون الحياتي المهم، منها ما يترجمه سؤاله أو إجابته (الحل) ك: (إذ شفتوه ما تشروهش، وإذا شريتوه ما تلبسوهش، وإذا ألبستوه ما تشوفوهش) (الكفن)، وبعضها يفهم من السياق (راحو في ميه (100) ولّاو في تسع وتسعين) (الجنازة).

---

[1]– ينظر في الألغاز الشعرية الفصيحة المستشهد بها: أحمد محمد الشيخ، كتب الألغاز والأحاجي اللغوية، وعلاقتها بأبواب النحو المختلفة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1988/02م، ص 49، 84، 85.

وقد ذكر (عبد الملك مرتاض) [1] من خلال (ألغاز مرتاض) بعددها (176 لغز) جملة من الموضوعات ذات الصلة بالغرب الجزائري[2]وناسه الشعبيين يتصدرها همان: هم غيبي له صلة بالموت وتوابعها، وهم حياتي يتعلق بالولادة والحمل والجنين، وهو إلى المغيّب أقرب، أتبعها بأدوات تشغل بال الإنسان لاكتساحها شغله ومشعله منها: البندقية، الساعة، القطار، السيارة، الحذاء، المقص، الإبرة ...

وعلى طريقة مرتاض وتحفيز المثل الشعبي القائل: (عاند ولا تحسد)، المحاور الرئيسة لثقافة الملاغزة لمنطقة البحث:

* الوفاة: الموت، الميت، الجنازة، الكفن، القبر.

* الأسرة: الأب، الأم، الزوجة، الكنة، الجنين، الشيخ، الحمل، مراحل العمر.

* الفلك والطقس: النهار، الليل، الشمس، القمر، الهلال، السماء، النجوم، البرق، الريح، المطر، الصباح، أيام الأسبوع.

* النبات: الرمان، البطيخ (الدلاع)، الزيتون، التمر، النخلة، الفلفل (الحار)، البصل، القهوة، الشاي، السكر، السنبلة.

* الحيوان: الكلب، القط، الغراب، القنفد، السلحفاة (الفكرون)، الثعبان (الحية)، اللبؤة (اللبة)، العقرب، الضفدعة، الخنزير، الدودة، الديك، البغل، البقرة.

* أعضاء الإنسان: العين، الأذن، الرجل، اللسان، البلعوم، الفم، الأسنان، البطن، الكف.

* المعتقد: الصيام، رمضان، الصلاة، العيدان الأصغر والكبير، التفاخر (الفوخ).

* الانشغال الحديث: قطار، سيارة، تلفزة، سيجارة، الديمينو، الساعة، المقص، الإبرة، الرسالة، الميزان، المرآة، الرصاصة، الصابون، السروال، فستان، الحبس (السجن)، المال والنقود، الطريق.

* أخرى: فنجان، بيضة، نهر، خيال، دخان، رماد، ملح، مفتاح.

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2007م، ص 18.

[2]– عند المقارنة بينها وبين مدونتنا الألغاز المسيلية (141 لغزا)، اتضح مدى التقارب الشديد بينهما إلى درجة أن تعداد الألغاز المتقاطع فيها بين المدونتين (93 لغزا).

كما لم يغيب إنسان المنطقة الشعبية مضامين فولكلوره مما له علاقة من قريب أو بعيد بثقافته المادية ك: (القربة، الغربال، المطحنة، الشكوة، الكسكاس، السداية، المنسج، اليزيلة، القرداش،الكانكي، الشمعة، الحصير، المطمورة، الخيمة، الفخة، الوشم، الشمة، القصّاب، السنونوة، عود الكبريت، النبق، القرنينة، المسمّن، الهندي)[1].

تعكس هذه الموضوعات المسلوخة –طبعا– من حلول الألغاز جملة من الغايات والوظائف لعل أهمها الوظيفة الترفيهية التسلوية إذ يعتبرها الصغير والكبير تذكيرا وتأنيثا وسيلة للترفيه والتسلية وقطع الوقت وتزجيته فيما هو مفيد ونافع، والترويج عن ملالة النفس والإرهاق الناتج عن عناء العمل اليومي ومشاغله الحياتية ولذلك تستكين جلسات المسامرة والإلغاز إلى نهاية النهار بداية الليل، وحبذا لو كانت شتاءً.

ولأن الألغاز ثقافة انتقائية وتراكمية تقوم بدور تعليمي تربوي فهي رياضة ذهنية تقوم على التخاصم البريء والتباري قصد تنمية المهارات العقلية وتقوية قدرات التخييل والتفكير المنطقي السليم، كما وهي مقياس للذكاء وسرعة البديهة والفطنة لما تحويه من خبرات سابقة ومعارف مسجاة ماضية وآنية ومأمولة، وعلى خلاف الأشكال الأخرى كالمثل –مثلا– ينال إنتاج هذه المعلومات والحقائق طرفي عملية التلاغز، طالما أن عملية الإلقاء العمرية تصلح نزولا وصعودا أي من الملقى كبير السن إلى المتلقي الصغير والعكس، ما لا تستصيغه باقي الأشكال التعبيرية الأخرى كالمثل والحكاية وغيرهما.

ولكون المسامرة اللغزيةإضافة إلى منحاها الأدبي فولكلور جماعي يجسد أحد مظاهرها المجتمعاتية وهو الألعاب الشعبية، فإن الوظيفة الاجتماعية حاضرة بقوة من خلال التخاطب الجماعي لجميع فيئاته العمرية والجنسية والطبقية.

ما يتيح فرصة للملمة شمل الجماعة وتقاربها وتآزرها، يعقبه لم آخر لانساق معرفتها وثقافتها لئلا تذروها أحداث العصر المتلاحقة والمتنمرة بتقاليدها وعاداتها وأعرافها السمحة.

---

[1]– الشكوة: تشبه القربة لكنها لمخض الحليب (لبن).كسكاس: نسبة للكسكس، هي أداة لطهيه.اليزيلةوالقرداش: تخص عملية تهيئة الصوف.الكانكي: مصباح تقليدي ينير بواسطة مادة الكاربيل.القصاب: العازف على الناي/ آبياي ! . النبق: السدر.المسمّن: خبز رقيق يمزج بالزبدة القديمة (السمن) والسكر، وله صلة بالمواسم والأعياد الشعبية.

ينطاف إلى الفائت الوظيفة النفسانية، إذ تعد هذه المباريات – على غرار مباريات كرة القدم– هرمون سعادة للجميع: اللاّعز والملغز له، والجمهور الحاضر المتفرج على السواء، وعامل من عوامل المسرّة الجماعية والح هوالمبتادل نتيجة استفراغ الأنفس لعوامل القلق وتخلصها من ضغوط العناءات اليومية والتعالقات الاجتماعية المرهقة.

سادسا ـ اللغز الحكائي :

من التصنيفات الغريبة للغز والإلغاز الشعبي خلال الستينات من القرن الفائت: تصنيف (الشيخ محمد حسن آل ياسين) [1]، حيث يقترح حاوية تصنيفية (فنون اللهو البريء)، بثلاثة أشطار هي: (المعمى، الأحجية، اللغز)، وبدوره يحقب اللغز إلى ثلاثة هي: ألغاز شعرية، ألغاز ملفقة، كلمات متقاطعة و « ذهب العلماء والأدباء في أقسام اللغز مذاهب يؤازر بعضها بعضا » [2]، وسواء صحت هذه القسمة أم لم تصح، فالناتج وجود أنواع ونوعيات لعملية التلغيز، تتفق في المقصد العام وهو الإلغاز وتختلف في طريقة التشكيل أو التناول، وهو ما رصده البحث في منطقته، حيث تتعامل الجماعات الشعبية مع نوعين منه :

1 **إلغاز مباشر** : يتوخى من ألغاز عادية قصيرة ، قد تطول لكنها مقارنة بالصنف الثاني أقصر ، إذ لا تتعدى الجمل الثلاث ويكون الحل لصيق بذيل عبارة اللغز ، فيما لا يتجاوز الكلمة الواحدة أو الكلمتين غالبا، من قبيل قولهم عن القنفد : (دابنا قصير هاز حصير) .أو القمر (شق المراح وراح) .أو المنبه (قوطي سكر ابيات يذكر) أو القبر (دار بلا باب) . والأصابع والاضافر (خمس جحوشة في كروسة كل جحش ببردعته) . أو الشمس و القمر(زوج خبز في مايدة وحدة حامية او وحدة باردة) . وفي حالات نادرة يتعدد الحل ليتجاوز الكلمتين كتعبيرهم عن الأسنان و اللسان و البلعوم و البطن (الأبيض يدرس لحمر ايلايم

---

[1]– ينظر : الشيخ محمد حسن آل ياسين، (المعمّى والأحاجي والألغاز)، مجلة التراث الشعبي، مطبعة دار المعارف، بغداد، العراق، عدد 08/نيسان 1964م، ص 49–57.

[2]– أحمد محمد الشيخ، كتب الألغاز والأحاجي اللغوية، ص 50.

الساقية تجري والبحر حابس) والأندر من ذلك عن السماء والأرض ، الماء و النار، الليل والنهار، قولهم : (زوج متقابلين وزوج متضادين وزوج متابعين) .

2. إلغاز غير مباشر: ألغاز طويلة موازاة بسابقتها، تتزيا بالزي الحكائي، لانطوائها على مجموعة أحداث سردية تحاك من خلالها جملة من الألغاز أو الأسئلة المعمّاة مضمنة في شكل سلوكات أو تصرفات، قريبها أفعال بلهاء ساذجةخاوية من الهدف، وبعيدها تصرف واع وجريء يعرف جيدا من أين تؤكل الكتف.

وللإشارة يجب التمييز بين نمطين إبداعيين، هما: الحكاية اللغزية واللغز الحكائي مقصد البحث، فالنمط الأول هو شكل حكائي ينتمي للحكاية لا اللغز، ومن مثيله ما ورد في القصص القرآني الكريم: (قصة موسى والخضر عليهما السلام) [1]، وما ورد أيضا في التراث القصصي العربي (قصة وافق شن طبقة) [2]، والتراث الملحمي الشعبي [3] والقصص العالمي (أسطورة أوديب)[4].

أما مقصد البحث فهو (اللغز الحكائي)، وهو لغز بطريق الحكي لا حكاية تتضمن لغزا، ومن أمثلته المحلية: أراد أب أن يقسم رأس شاة مطهاة على أفراد أسرته (أب، أم، أولاد) فقال: (شوف وأسمع ليا، والحديث لالاك شم وأدي ليك، والمواشي للحواشي) [5].

– الحل:

الأب من نصيبه : (شوف + اسمع) (ليا) ، (العين والأذن)(الأب).

الأم من نصيبها : (الحديث + شم) (لالاك) ، (اللسان والأنف) (للأم).

الأولاد من نصيبهم : (المواشي)(الحواشي)، (الأرجل) (الأولاد) .

ولها صياغة ثانية هي:

---

[1]– القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية: 65–82.

[2]– ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، الجزء 02، رقم المثل (4340)، ص 359.

[3]– ينظر: بواريو عبد الحميد، الأدب الشعبي الجزائري، ص 124،125.

[4]– ينظر: هاني العمد، (المثل والأحجية)، مجلة الفنون الشعبية/الأردن، ع03/ تموز 1974م، ص 46.

[5]– وفصيحها: أنظر واسمع إلي، والحديث السيدة أمك شم وخذ إليك (والمواشي للحواشي) جمع مفرده: الماشي أو الراجل والحاشية بمعنى الأطراف.

بعد طهي الزوجة لرأس الشاة أرسلت الخادمة إلى زوجها خارج البيت تستشيره في قسمة الرأس، فأرسل إليها مع الخادمة قائلا: (اسمع ودرق ليا، والمتحدث لالاك، والم اشي للحواشي ، وصُدْ عنّي وما شينك بخنشوش)[1].

وتفسيره: الأذنان والعينان للأب، واللسان للأم، والأرجل للأولاد، والأنف للخادمة.

ويرى (أحمد محمد الشيخ) أن هذا النوع من الألغاز كان ت العرب تطلق عليه تسمية (ملاحن) ومفرده (لحن) وذلك أن« قائله قد يوهمك شيئا ويريد غيره» [2] ، واللحن بفتح الحاء لغة الفطنة والكياسة وقد يحمل معنى الضد، ويطلق عليه الأوروبيون: الكتابة الخفية أو الكتابة السرية أو الشيفرة[3].

سابعا ـ اللغز، خصائصه وميزاته:

01- الأسجاع: وهي ميزة غالبة على الإبداع المعرفي عموما بغاية الاستمالة والاستظهار [4].

02- الجمل القصيرة: طلبللخفة بغاية التداول.

03- الفكاهة :بغاية تمليح الكلام، وتجنيب متلقيه الملل والملالة، كقولهم في (الطريق): (أنا نجري وهي تجري، بنت الكلبة قلبتني)، وفي (عود الكبريت): (قد القملة عامل عملة)، وفي (الفلفل الحار) (عجوز مكمشة حرّمت علينا العشا).

04- توظيف العدد: لتيسير الفهم وتجسيد المعنى، كقولهم: عن (الجنازة) (راحو في 100 ولاو في 99).

أو بغاية المغالطة كقولهم (سبعة وسبعين سبع، أو 71 جاجة كل سبع ياكلجاجة)، يقصد ب (سبعة) اللبؤة.

---

(1)- ماشينك: ما أقبحك. الخنشوش: الأنف.

(2)- أحمد محمد الشيخ، كتب الألغاز والأحاجي اللغوية، ص 20.

(3)- ينظر: أحمد محمد الشيخ، كتب الألغاز والأحاجي اللغوية، ص 101-102.

(4)-حتى أن اللاغز إذا استنفذ الكلمات المسجوعة جاء بأخرى لا معنى لها، من ذلك عن (الصدى) لغزه : (يهاهويامهواه أنا انعيط على جدي وأنت أعلاه).

05- توظيف حروف الهجاء: بغاية حصر الحل، والتقليل من احتمالاته، كقولهم عن (الفنجان): (يبدا بالفا وماهوش فاس، ويسلموا عليه جميع الناس ، حتى الفصارى والرياس)، الشمس (تبدا بالسين ماهي سلسلة ما هي سلكين).

06- توظيف الحيوان: الحيوان مرموز موضوعي، لصفات إنسانية عديدة، فهو يستغل في اللغز من باب بلاغة القلة . فالقنفد (الانطواء على النفس) والسلحفاة (التريث والتعقل) والحيّة والعقرب (الشر والإيذاء وإلحاق الضرر).

07- التكرار: والمقصود تكرار موضوع اللغز (الحل) لكن السؤال بصيغة مختلفة، والداعي أهمية الموضوع أو كثرة تداوله بين الناس ، كالإبرة مثلا (عمية وتخيط الكتان) .(عندها عين وما تشوف)، والشمعة (عمتي زينة ديمة حزينة) . (ضاوية على الناس ومحروقة من الراس) (واقفة وتبكي) ، والبيضة (كي لونها كي اسمها) . (طرفها اخشب ووسطها ذهب) (قبتنا قبة الصلاح، مافيها لا باب لا مفتاح) (عربية جات من العرب قالت واش هذا العجب، الفضة راكبة على الذهب).

08-النسوية: الألغاز متنفس للمرأة التي تفرض عليها العادات والأعراف المجتمعاتيةقيودا،الرجل منها خلاص . وعليه هي أقرب إلى النسوية منها إلى الذكورة رواية للأسباب السالفة، وإبداعا بدليل غلبة المضمون النسوي على الآخر الرجولي ، من هذه الموضوعات (أدوات السدية والنسيج- أدوات الطبخ- أدوات الزينة- أثاث البيت- حيوانات تخافها- ظواهر فلكية وطقسية تستدعي انتباهها).

09- السردية: السرد خاصية شعبية تصك به جميع الإبداعات الشعبية، بما فيها اللغز، لغايات السرد المعروفة، من هذه الألغاز قولهم (زوج طلقةفي الصمّاح/ السنة، واحد قاضي والآخر قبّاض أرواح) عن العيدين: الفطر والأضحى.

وعن الميزان قولهم: (قاعد متربع والناس تزور فيه، ما يهدر ما يتكلم والحق ايمد فيه).

10- النصح والإرشاد: ترهيبا: ك (حبة لبان، شايعة في كل أوطان، ما ياكلها غير المريض بالعلة، ولا الخارج على الملة) والمقصود صيام رمضان والتحذير من التعدي على حرمته. (جدة

سفيهة، كلش فيها) يقصد الأذن والتحذير من آفات السماع ومساوئه . وترغيبا: كالتحبيب في الأم (اسمها بالميم والميم ما أحلاها، إذا غاب الميم اتكل على الله وانساها).

11- أقرب إلى الريف من المدينة: يقال أن الألغاز تسلية المدن والأمثال تلهية ريفية، لاعتماد اللغز العقل والمنطق وتغليب المثل التجربة والخبرة، ومن خلال مضامين الألغاز الموظفة سلفا يتضح مدى غلبة المضمون الريفي على المدني .

والخلاصة أن اللغز كشكل من أشكال إبداع الشعوب لازمة ضرورية ضمن تراتب ثقافاتها، وإن خفت صداها بفعل العصرنة الآنية، فإن وقعه وتوقيعه لا ينفكان يلازمان الإنسان أينما حل وارتحل، ولكن بصور جديدة تساير روح العصر ومستجده، فهي في مسامرات النساء (بوقالة)، وعلى مساحات ورق الصحف (كلمات متقاطعة)، وفي أبنية التعليم (مسابقات)، وفي أروقة الإذاعات المسموعة (ما يطلبه المستمع)، وعلى شاشات التلفزيون اخت بلو لثقافة الفنان والرياضي وذوي الشهرة من كل حدب وصوب.

الفصل الثاني

الإبداع الشعبي السردي
(الرواية الشعبية)

المبحث الأول : السيرة الشعبية المحلّية

المبحث الثاني : قصة المغازي الشعبية المحلّية

المبحث الثالث : القصة الأوليائية المحلّية

المبحث الأول ـ السيرة الشعبية :

أولا الإطار المفهوماتي : هي شكل من أشكال المحكى الشعبي ولكن بفروق جنسانية ثلاث:

1- تمدد الأحداث والاسترسال في ذكر الأيام المشهودة والشخوص المشهورة والعبارات المأثورة.

2- تعالقها النصي مع نصوص التاريخ.

3- رجحان كفتها إلى الواقع بدل الخيال.

ولذلك يرى (سعيد يقطين) [1] أن جل من درس السيرة الشعبية رمى بثقله على مادتها دون شكلها وصياغتها ، ومن درس مادتها أولى اهتمامه صوب واقعيتها وتاريخيتها.

كما تعتقد (نبيلة إبراهيم) [2] أن الباعث الأول على ظهورها ضمن حظيرة الأنماط المرصعة لعقد الأدب الشعبي العربي هو الصراع العقدي، أو بالأحرى مجابهة الإسلام لغيره من الأديان . وقد يشتد نشاطها غالبا بعد الحروب والصراعات، هذا على المستوى القومي أما الباعث المحلي فيميل (عبد الحميد بورايو)[3] إلى أن المجتمع القبلي القائم على التغالب هو من أرسى دعائم هذا النوع من إبداعات الشعب.

ثم تسلل إلى الديار المغاربية / الجزائر بفعل عوامل شتى عدد منها (عبد الله ركيبي) [4] : فاتحي العرب الأوائل وقوافل التجارة والرحالة والحجاج وهجرات الهلاليين وكتب التاريخ الإسلامي والبطولات العربية ، ثم نشره محليا المداحون والمنشدون والرواة، ليستفحل خلال فترة الاستعمار الفرنسي، حيث وجد فيه الشعب « ما يشبع عاطفته ويرضي كبرياءه وكرامته المهانة ، ويشعر بالفخر والقوة وقد حرم منها حين فقد الأرض وفقد الحرية» [5]، ولذلك يشتد تمسك

---

(1)- ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01/ 1997م، ص 09 .

(2)- ينظر: نبيلة إبراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، ط1994/01م، ص 31.

(3)- ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 121.

(4)- ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1975م، ص 120.

(5)- المرجع نفسه، ص121.

الشعوب بسير أبطالهم وبطولاتهم في مواقف اشتداد الكفاح والنضال، ويخبو حين يضعف هذا الإحساس أو يتبدد . ومع ذلك يعتقد الناقد الانجليزي (مارتن ايزلن) [1] أن هذا الفن حاضر في حياة الناس من خلال المسلسلات الدرامية التلفزيونية حين رواجها جماهيرياً ، وهو بديل معاصر لها.

الغاية من هذه التوطئة هي التمهيد لتعريفها القصي العصي لأن السيرة الشعبية « فن معقد من حيث التركيب، إذ تتماذج فيها عناصر مختلفة بسماتها التاريخية أو الزمنية والمرحلية (...) شأنها شأن الحيوان الذي يلتهم كل شيء» [2]، وقد أعجبني من جملة تحديداتها المختلفة والمتعددة التعريف الموالي لربطه زمنيا بين ماضيها وحاضرها، وجغرافيا بين أماكن شتى وساكنة بلا ميز، وهو : حكاية طويلة ذات حلقات عديدة، لها متخصصون يحترفون حفظها وروايتها أمام جمهور مستمع من الكبار والصغار في الأعياد والمواسم، وكذا الأسواق والمقاهي، فهي زاد الشعب بحق، لأنها تجمع بين المعرفة التاريخية السطحية والسمر الفني، وإقبال الناس عليها ناجم عن حاجتهم الماسة إلى الاستقرار النفسي والروحي والعقلي، بين واقع مرير يحيونه وحلم جميل يعتصمون به [3] .

ثانيا ـ التعالق النصي للسيرة الشعبية:

للسيرة الشعبية جم الغايات : إبداعية وتواصلية و إقناعية و إرسالية وخطابية، ولذلك لا يستتكف نصها من تعالقه بنصوص أخرى متباينة نتيجة استعانة خطابها بفنون وعلوم متنوعة ، كعلم التاريخ والأنساب وفنون الشعر والخطابة والتراسل . والمتأمل يرى بعض الدارسين ل « متون سيرنا الشعبية العربية يجدها تكتنز كما هائلا من النصوص الغريبة عن بنيتها الشكلية

---

[1]– ينظر: شوقي عبد الحكيم، السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1984/01م، ص 46.

[2]– نعمة الله إبراهيم، السير الشعبية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1994/1م، ص 07.

[3]– ينظر: عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة، ص 67.

(...) غير أن المرونة التي تميزت بها السيرة الشعبية وبخاصة في ناحيتها الشكلية جعلها تتقبل تلك النصوص تقبلا فنيا وكأنها من جنسها وفصيلتها».[1] ومن هذه الأجناس:

1- السيرة الشعبية والتاريخ:

المعروف أن السيرة الشعبية سجل حافل ببطولات الشعوب وانتصاراتهم، ومع ذلك فهي ليست « واقعا تاريخيا خالصا وإنما كان تاريخا مشوباً بالقصص أو قصصا يعتمد على بعض وقائع التاريخ »[2]. وعلى هذا الأساس فغالبا ما يحدد تعريفها تبعا لموقعها بين التاريخ والأدب « فهي تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهمية كموجه للأحداث في عصره(...) وهي أدب من حيث كونها انطباعات مؤلفها»[3].

فالتاريخ غايته فهم الحاضر والمستقبل على ما هما عليه، أما السيرة الشعبية فغايتها إيجاد واقع حالم يدفع إلى الاستقرار النفسي حاضرا ومستقبلا. وعليه يقول (قاسم عبده قاسم) :

« نحن نبحث في الموروثات الشعبية عن تفسير شعبي لحوادث التاريخ ولا نبحث عن الأحداث نفسها، نبحث عن روح التاريخ لا عن جسده »[4] .

كما نحت الكتابة والتدوين بالسيرة الشعبية منحى تجنيسي غير الذي وجدت له، وصّيرتها أحداثا تاريخية صرفة وصيّرها الاعتقاد الطامح لاحتوائها إلى سير مجهضة ذات توجه أزماني تاريخي خاو من الحكائية . و الخلاصة : السيرة الشعبية تاريخ شعبي، أو تاريخ سطّره مبدع الشعب مصدره الشعب نفسه.

2- السيرة الشعبية والملحمة:

كلاهما تفسير فني لأحداث تاريخية لها تأثير على الإنسان، سوى أن الحدث السيري يركن إلى بطل منفرد، هو في الملحمة هدّة أبطال، وتشكل الأولى نثرا أما الثانية فبصياغة نظمية ، ومع ذلك لا تجد هذه التمفصلات الفنية بينهما اتفاقا بين الدارسين.

---

[1]- صالح جديد، (أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية)، مجلة الثقافة الشعبية، 25/20.

[2]- عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة، ص68.

[3]فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية ، منشورات اقرأ ، بيروت، لبنان، ط1961/1م، ص 33.

[4]- قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور ، ص 12.

فعمر الساريسي – مثلا– يعتبر سيرتي: سيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس سيرتين شعبيتين، أما الهلالية فملحمة شعبية نثرية. [1] وواضح أنه اعتمد تعداد البطل حداً فاصلا بينهما لا الصياغة النثرية أو الشعرية، وهو بالكاد رأي عبد الحميد يونس، والأغرب من الفائت الجمع بينهما للدلالة على أدب البطولة الشعبي (السير والملاحم الشعبية) سواء نثرا أو شعرا . وهي بصورتها الحديثة قد تكون قصيدة ثورية يشاد فيها ببطولات الثوار أو نصا نثريا يتغنى فيه بأمجاد الثورة ونضالهم المقدس[2] .

3– السيرة الشعبية والأسطورة :

نقصد بالأسطورة تلك التي عُرفت بأصحابها ومؤلفيها كالأسطورة الشهيرة (أوديب الملك) لسوفوكليس اليوناني والتي يعتقد [3] أن لسيرة سيف بن ذي يزن شبه قريب منها ، حيث بدأت كأسطورة ينفس بها الشعب عن كبته، وبالمثل لم تقدم بقية السير الشعبية العربية الأخرى ما يقربها فنيا من الأسطورة . ذلك لأن التاريخ كركن أساس للسيرة الشعبية وشريك فني لها كان قد ولد من رحم الأسطورة ، « لقد كانت الأسطورة نتاجا طبيعيا لرغبة الإنسان في معرفة الماضي، ومن ثم كان الاهتمام بالماضي لدى كل شعوب الدنيا هو البذرة التي خرجت منها فكرة التاريخ عند كل شعب»[4] ، ولأن الأسطورة شكل من أشكال التصور الشعبي للكون والحياة، فقد مدّت وشائج الصّلة بكل أنماط الإبداع الشعبي بما في ذلك السيرة الشعبية والملحمة يرى البعض [5] أنها الجسر الذي يربط بين الأسطورة والسيرة الشعبية.

4– السيرة الشعبية والرواية:

قسم الأدب العالمي الرواية أقساما ثلاثة : الرواية التاريخية فالخرافية ثم الواقعية، والمتفحص لسيرنا الشعبية العربية يلحظ بيسر أن القسم الثاني (الرواية الخرافية/ الخيالية) هو القاسم

---

[1]– ينظر: عمرعبد الرحمان الساريسي، (ماهية الفولكلور)، مجلة الفنون الشعبية/الأردن، 11/01.

[2]– ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 121،122.

[3]– ينظر: ألفة الأدلبي، نظرة في أدبنا الشعبي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1974م، ص 89.

[4]– قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، ص 15.

[5]– ينظر: عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة، ص 50.

المشترك لجميعها بينما نجد – مثلا– السيرة الحجازية حاصل تشكيلي القسمين (1و2) وسيرة الظاهر بيبرس (2و3)، أما سيرة سيف بن ذي يزن فتكتفي بالقسم الثاني: [1]

وعلى المسار العكسي للسيرة الشعبية تأثير بيّن على الرواية العربية الحديثة، فهي بمثابة النواة الأولى لها، أو بحد تعبير (فاروق خورشيد)[2] : أبوة السيرة الشعبية للرواية .

5– بالإضافة إلى الفائت تتعالق نصوص السيرة الشعبية وفنون أخرى لم يقدر المبدع العربي التخلص منها أو الاستغناء عن مادتها كثقافة راسخة في ذاكرته الجمعية لعل أبرزها علم الأنساب، والعربي بطبعه شديد الاعتداد بآبائه وأجداده . وكذا منتوجهم القولي بمسحته الشعرية الغالبة، والعرب أمة شاعرة قبل كل شيء، ف« المتصفح لمتون السير الشعبية يلاحظ أنه لا تكاد تخلو صفحة من صفحاته من بيت أو أبيات أو حتى قصائد كاملة من الشعر بضربيه الفصيح والشعبي»[3].

6– السيرة الشعبية والأنماط الشعبية الأخرى:

تحتل السيرة الشعبية مكان الصدارة بين أشكال وأنماط التعبير الشعبي، فإذا كانت كما وصفها (فاروق خورشيد) أبا لفنون القص الحديثة ، فهي الأم الرؤوم لكامل أشكال الأدب الشعبي وأنماط تعبيره المختلفة. ولذلك علق ببنيتها ركام هائل من بنيات هذه الأنواع بدءا بالأشعار اللهجية إلى الحكي بمختلف أنواعه الواقعي والخرافي والفكاهي والحكمي، الممتد منه والقصير، وانتهاء بثقافتي المثل واللغز وما تفرع عنها من تعبيرات وكنايات وأقوال سائرة وحكم صائبة وأحاجي ومعميات فهي « من أكثر الأشكال التعبيرية في الأدب الشعبي انفتاحا على بقية أشكال التعبير، سواء النثرية أو الشعرية، كما تعد من أكثرها توظيفا لها» [4] .

---

[1]– ينظر: فاروق خورشيد ومحمد ذهي، فن كتابة السيرة الشعبية، ص 37،38.

[2]– صالح جديد، (أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية)، مجلة الثقافة الشعبية، 26/20.

[3]– ينظر: فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية، ص 24.

[4]– صالح جديد، (اشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية)، 26/20.

والخلاصة ما خلص إليه رائد دراسة السيرة الشعبية (فاروق خورشيد) [1]: من أنها الصورة الحقيقية التي عبر بها الشعب العربي عن نفسه، وفهم حقيقة هذا الشعب مقرون لا محالة بفهم سيره الشعبية واحترام قيمها الأدبية ولأنها حظيت بشعبية ضخمة، لم يتوان الناس في أن يقرنوها بالسيرة النبوية الشريفة باعتبارها هي الأخرى سيرة شعبية.[2]

إن امتزاج بنية السيرة الشعبية بهكذا بنيات متنوعة متعددة لا يعني بالضرورة انصهارها بها، وشفافية الحدود الاجناسية بينها وبين باقي الأنواع والنوعيات ، بقدر ما هو تنوع موضوعاتي وتداخل فني أثرى مشهدها الثقافي وكثف مخيالها وذائقتها.

ثالثا ــ راوي السيرة الشعبية :

لرواي السيرة الشعبية مقام بالغ الأهمية ، مقارنة بوضعه كملقي في باقي صنوف الحكي الأخرى كالحكاية مثلا، والسبب المفارقة البينة بين العمل الفرجوي في السيرة وقبيله في أشكال الفرجة الشعبية الأخرى . ولذلك خصّه (سعيد يقطين) [3] بوضع سردي مائز، منحه وضعيات فرجوية سردية أخرى ، وأطلق عليه مصطلح (المجلس)، وهو مقام تواصلي بقصد تحقيق إستراتيجية للجمع بين الرّاوي ومستمعيه، مع تحديد نوع الخطاب والزمن والفضاء، أو ما يسميه هو (شروط المجلس).

وبغاية تجسيد سلطة راوي مجلس السيرة الشعبية مقارنة بما هي عليه في أوضاع المحكى الشعبي الأخرى التمايزات الآتية :

1- الرّاوي:

هو في الحكاية ثنائي الجنس والسن أي بإمكان الصغار تقمص هذا الدور صحبة الكبار، ذكورا وإناثا، وهو ما لا يقبله راوي السيرة الشعبية، حيث يضطلع بهذا الدور (الذكر الكبير) أو الرجال فحسب، وذلك لخصوصية الأداء فيها، وعمق مضمونها الذي يتكئ على علوم مختلفة (

---

[1]- ينظر: نصر أبو زيد(السيرة النبوية سيرة شعبية)، مجلة الفنون الشعبية/مصر، ع32و33، ص 18.

[2]- ينظر: فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية، ص 31.

[3]- ينظر : سعيد يقطين، قال الرّاوي، ص 300.

علم التاريخ، والأنساب، والشعر ...) مما ليس بمقدور صغار السن الاضطلاع بها، يضاف إلى ذلك خصوصية مكان الرّاوي (المقهى...)، مما لا ترتاده المرأة أو حتى لا تفكر الولوج إليه.

2- المروي له:

له نفس وضع الرّاوي وهيئته فالرجال غالبا هم من يتلقى خطاب السيرة الشعبية، للأسباب نفسها (خصوصية الخطاب والفضاء للسيرة الشعبية)، خلافا لخطاب الحكاية الميسّر، وفضائها المستتر وراء جدران البيوت وظلمة زمن الحكي المحبّب (الليل).

ويضاعف من صعوبة مهمة الرّاوي في السيرة الشعبية تعدد وضع المروى له الاجتماعي الموحد لدى متلقي الحكاية الشعبية (الأسرة الواحدة)، وكذا اختلاف المكون الثقافي والأشد من كلّ ذلك طبيعة زمن الإلقاء التي يتحدد من خلالها طريقة الإلقاء، فهي في الحكاية ذات طابع صوتي لان زمن إلقائها الغالب هو الليل / الظلمة. بينما يفرض زمن القاء السيرة الشعبية (النهار) على راويها أداء فرجويا خاصا ومكلّفا تشترك فيه جميع الحواس و أعضاء الجسم . هذا إضافة إلى ميزات أخرى يشترطها هذا الوضع من الرواية والإلقاء : كالجرأة وسرعة البديهة والصوت الجميل والواضح أو الإنشاد المحكم ل« نجاح الراوي في إقحام المتلقي وإدخاله إلى عالمه الحكائي [و] جعله ينحاز إلى موقع ووجهة نظر محدّدة» [1]، أو الاستمتاع بمجلس السيرة الشعبية.

3- نوع الخطاب :

تتحكم وضعيتا الرّاوي والمروي له في السيرة الشعبية في توجيه خطابها وتشكيله. كأن يعمد الراوي لرصف كلامه بما راق وشاق من مساحيق لفظية جمالية قصد محاصرة سامعيه واستمالتهم، والتكلّف نطقا ببعض العبارات الفصيحة ذات الصلة بالخبر التاريخي، أو مواقف التفاخر لدى الأبطال. والتركيز على نماذج بشرية نافذة في وجدان الشعب ووصفها بالشجاعة والرجولة والكرم والفروسية .. وغيرها من شمائل يحترمها المجتمع الشعبي ويجلها، وكذا اختلاق كنيات وكنايات وإلصاقها بشخوص السيرة، التي يحببها المستمعون ك: خراق الشجر،

[1]- سعيد يقطين، قال الراوي، ص 300.

مناطح البغال ، ملاكم الريح ، مرادف الجبال/ منية النفوس ، قمر شاهق ، نفسية الدر، وغيرها [1] . ثم المبالغة في اختلاق أحداث وأهوال وعقبات تعترض البطل في سبيل نصرته للحق والمظلومين أو الوصول إلى مبتغى يطمح إليه المروي له أيضا [2] . هذا ولا يستنكف خطاب السيرة الشعبية من ابتكار المفاجآت المثيرة للفضول وتصوير جزئيات دقيقة للأماكن ، لتهيئة أجواء المجلس السيري ووضع متلقيه في جو حقيقي وممكن.

رابعا ــ خاصية الطول في السيرة الشعبية :

ولعل أشهر ميزات السيرة الشعبية هي طول خطابها الذي يحسب نصه المدون بآلاف الصفحات وعشرات المجلدات، ويعدد نصه المشافه بأسابيع الأيام والليالي.

ويتفق معظم دارسي الأدب خاصّه وعامّه، عربيّه وعالميّه، أن نصّ السيرة الشعبية هو أطول نصّ مبدع على الإطلاق، والسبب فيما يعتقد عائد إلى التكرار الواضح في ثنايا متون السير المختلفة، وذلك لغايات ودواعي وأهداف فنية واجتماعية وفرجوية.

1- الغاية الفنية:

يهتم راوي السيرة الشعبية كثيرا أثناء الرواية بردّة فعل المروى له، سواء كان هذا الصدى مباشر يعكس مطالبة المستمع بإعادة موقف ما استدعى إعجابه، أو غير مباشر تستدعيه فطنة ونباهة الراوي من ملامح المروى له. ولأن مجلس السيرة الشعبية مجلس شفاهي لا كتابي تحسب هذه الإعادات/ التكرارات ضمن نص السيرة الأصلي خاصة وان الراوي- تبعا لشفاهة نصه- يسعى إلى التنويع في صياغات هذه العبارات المكرورة وبتلاوين تشكيلية مختلفة عن بعضها البعض.

2- الغاية الاجتماعية:

دون أدنى شك يطمح الرواة للسيرة الشعبية إلى الربح المادي ويرى (عبد الحميد بورايو) أنها كانت في وقت ما مصدرا للرزق والاسترزاق ، حيث « كانت رواية السيرة الشعبية تتمتع بمكانة

---

[1]- ينظر: ألفة الأدبي، نظرة في أدبنا الشعبي، ص 118.

[2]- ينظر: عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة، ص 50.

خاصة في حياة البدو، إذ كانوا يقومون باستضافة الراوي المحترف في مضاربهم لمدة قد تطول فتبلغ شهرا ، ويفتحون روايتها بمراسيم خاصة ذات طابع طقسي من بينها ذبح شاة واجتماع سكان الحي للعشاء معا في البيت الذي يستضيف الراوي، ويفعلون نفس الشيء عند انتهائها. وتقدم الرواية في أثناء سمر الجماعة التي تتكون من رجال الحي ونسائه وأطفاله، فتروى مجزأة إلى عدة حلقات تؤدي كل ليلة واحدة منها» [1] . إنها صورة موازية لما يحدث اليوم مع حفظة القرآن الكريم ومجوّديه خلال شهر رمضان المعظم، لإحياء لياليه فيما نسميه بالتراويح، ويسرّح هذا الراوي ليلة العيد بمبلغ مالي معتبر يجمعه له المصلون أو القائمون.

فكلما زاد العمل (حكي الراوي) تضاعف الأجر، ولذلك يسعى الرواة عمدا إلى تطويل الرواية وتمديد أحداثها سواء بالتكرار لبعض مواقفها ذات الشأن أو تطرقهم إلى تفصيلات جزئية ذات صلة بوصف الشخصية أو الفضاء، أو اختلاف أحداث ومواقف خارجة عن النصّ لكنها مفيدة ومثيرة ، شريطة أن لا يجانب السياق العام لنص السيرة الأصلي.

3- الغاية الفرجوية:

السيرة الشعبية مجلس فرجوي فضاؤه غالبا المقاهي أو الساحات العامة المفتوحة ، ولذلك فالمروى له غير مقيد بزمن الرواية حتى وإن حدّد هذا المجلس سلفا زمني: استهلالها وختامها ، فالراوي حينها مجبر على الإعادات المتكررة للملتحقين المتأخرين لضمان ردة فعلهم فيما سيجيء من فصولها المتبقية، وضمان الإفادة الجماعية.

خامسا ــ السيرة الشعبية المحلية:

ينظر إلى هذا الشكل التعبيري الشعبي في بيئة البحث على أنه قصصي بطولي بملامح ملحمية موضوعه غالبا سياسي وقومي (صراع الهلاليين مع الدولة الحمادية بالمسيلة) ، يمتدّ من خلاله إنسان المنطقة الشعبي بسابقيه ممن وطئت أرجلهم أرضه ودافعت عن عرضه وذادت عن حماه وشاركت مجتمعه الشعبي انتصاراته وإخفاقاته، سواء منهم الرجال أو النساء وهم غالبا شخوص السيرة الهلالية الشهيرة . أما إلصاق هذا النمط من القصّ بالمحكى الممتد

[1]- عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 120،121.

والطويل فهو من قبيل اعتبار ما كان أي أصله العربي وروايته المشرقية. أما روايته المحلية فهي نصوص أو نصيصات قصيرة (أجزاء من السيرة). ولا وجود البتة لمتنها الطويل في بيئة البحث.

ويساير البحث تقدير (عبد الحميد بورايو) ، من أنها في عداد النسيان والتهميش بداية من نهاية (ق 19م)[1] لارتباطها عادة بالحرب لا السلم، أو ذلك السلم الافتراضي الذي عرفته الجزائر بداية (ق 20م) ممثلا بالأحزاب المطالبة بالحرية والجمعيات الرافضة للتجويع والتجهيل والإقصاء، والمعاهدات الدولية الهشة ومؤسساتها المنحازة . ولأن الغاية الاسمي من رواية السير الشعبية عادة نفسية، فقد اضطلع بهذا الاحتياج وسائل الوصل الحديثة المسموعة والمشاهدة من خلال برامجها وأفلامها ومسلسلاتها ذات التوجه البطولي الفنتازي.

ورغم أن المجتمع العربي المشرقي هو النواة المصدر للسير الشعبية فإن « سيرة بني هلال هي السيرة العربية الوحيدة التي لا تزال تروى شفاهيا في المجتمع العربي حتى وقتنا الحالي، فرغم وجود عدد من السير الشعبية العربية الأخرى فإن معظم هذه السير قد ماتت شفاهيا وظلت قرينة الكتب المدونة قبل وأثناء القرن التاسع عشر»[2] .

وعلى العموم فإن البحث – تفاديا للالتباسات– يعتبر السيرة الشعبية باعتبار ما كان نمط تابع لقسم من أقسام السرد المحلي الرئيسة هو (الرواية الشعبية) صح بقنمطين آخرين هما: المغازي والقصة الأوليائية الشعبيتين .

وتتمظهر السيرة الشعبية في الإبداع الشعبي المحلي بما يأتي :

1– سيرة المكان الشعبية :

يتزيا جغرافيا فولكلور المسيلة بتعداد معتبر من الفضاءات السيرية ذات البعد الأسطوري (قداسة المكان). تناول البحث بعضها لا كلها في بابه التمهيدي ، ولأنها ترتبط بالفضاء المهجور نسج الخيال الشعبي للمنطقة حولها قصصا وحكايات مركزها شخوص السيرة

---

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 121.

[2]– خالد أبو الليل، (السيرة الهلالية والتلقي الشعبي) ، مجلة الثقافة الشعبية، 30/38.

الهلالية وخاصة (ذياب والجازية الهلاليين) ، وهي على شكل نتف وأجزاء مقتطعة من السيرة الأم يرويها المبدع الشعبي في وعاء عقدي أقرب ما يكون إلى المقدس.

2- سيرة البطل الشعبية :

في هذا النمط من أنماط السيرة المحلية يختار المبدع الشعبي الشخصية مفصولة عن كيانها السردي بأحداثه ومكانه وزمانه وواقعه التاريخي، ثم ينسب إلى هذه الشخصية المتخيرة أقوالا أو أوصافا أو مواقف تنم عن شدة الإعجاب، بل قد يتحول هذا الانجذاب إلى تخريف حين تتحول هذه الشخصية البشرية إلى أخرى خرافية. فقد سألت مرة من المرات شيخا عن (عنترة بن شداد) ، هل يعرف سيرته ؟ فرد بالإيجاب . فقلت : هاتها ، فرد : (قال عنترة : لو كان للأرض حلقة / عروة لحملتها !!) ، ثم استرسل في وصفه بما لا يعقل دون أن يظهر ذلك على ملامحه . كما س ألت عجوزا عن سيرة أبناء هلال ، فراحت لتوها تصف الجازية بقولها : (كانت أمنا الجازية بيضاء البشرة كالعجين ، لها شعر أسود كالتوت طويل يتدلى على ظهرها و يتجرجر على الأرض ، طويلة الرقبة حتى أنك ترى الماء يسري عبر بلعومها حين تشربه ، تختلط حمرة وجنتيها بخضرة الوشم المشكل به سائر جسمها ...) .

3- السيرة الشعبية المجزأة :

ينطبق على السيرة المحلية نفس مراحل تطورها الوطني والعربي على السواء. وطنيا كما جاء في كتاب (الأدب الشعبي الجزائري) من أن السيرة الهلالية بدأت بنصها الكامل وروايتها المكتملة ثم تحللت إلى مجموعة من الأجزاء يرويها الناس مستقلة عن بعضها البعض[1]. وعلى النهج نفسه سارت السيرة العربية عموما لما « تحلل منها من جزئيات حصرها رواتهم بشكل جزئي أو جماعي في حكاياتهم ، ونسوا أو تناسوا أنهم سمعوها جزءا من الهلالية الشهيرة ». [2] كما لم يتوقف الأمر عند تجزئتها فحسب بل أضاف إليها مبدعو الشعب كما يتبدى من خلال « عدد من القصص الهلالية الجديدة التي أضافها الراوي الشعبي للهلالية على متنها وعلى

---

[1]- ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص121.

[2]- عمر عبد الرحمان الساريسي، أدب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن، ص 190.

قصص لم يعرفها النصّ الهلالي المدون » [1]، فكان الناتج هجين معتبر من حكي السيرة الهلالية وهو ما يعترف به مبدعو بيئة البحث الشعبيون ، مع تجاهلهم التام لنصها الأصلي الكامل القديم.

ورصد البحث في جانبه الميداني أربعة نصوص للسيرة الهلالية المجزأة ، تختلف كليا عن السيرة المكتملة في غايتها الحكائية، حيث تغيب الغاية الحربية / القتالية ليحل محلها الهدف الذاتي أو الفردي للبطل (ذياب أو الجازية) ، ممثلا بمواهبه الشخصية (الذكاء والفطنة وصفاء الذهن) ، من خلال جملة من الاختبارات في حل الألغاز ومواجهة المعميات ، التي تثقل جسم السيرة حتى لكأنها حكي إلغازي أو قصص أحجياتي ، ولذلك نعتتها (ليلى قريش) ب(قصة البطولة الوعظية) وترى أنها ذات توجه عقلي يتميز فيها البطل بقدرتين عقلية وحربية ، والقدرة الثانية نتيجة لقدرته الأولى [2]، وسيعمد البحث إلى محاصرة مضامين هذه السير المجزأة من خلال وصف شخوصها المتعددة :

- ذياب الهلالي :

عالي النسب من جهة أبيه (الملك. السلطان)، واطيه من جهة أمه (الجايحة. الراعية) وبالمثل أخواله (الجايحة بنت الجياح. البلهاء. أغبياء لا يحسنون حل الألغاز...).لا تكمن بطولته في قوته بل في ذكائه ، فذكر الحرب لا يمت بصلة لفروسيته ، بل فضاء لتبرير غيابه بمعية مصطلحين آخرين هما: (الصحراء. البلاد البعيدة).

له اقتدار فائق على حل الألغاز، والأشد إجابته المرصعة بالحكم النادرة والأمثال السائرة لكثرة مخالطته منذ صغره لكبار القوم واستفادته بتجاربهم وحكمتهم على خلاف أمثاله من الشباب(لا يفارق حضن أمه. لا يهمه إلا الأكل والنوم)، كما يتظاهر في البداية بالغباء ثم يفاجئ غيره بذكائه الخارق فيبهتهم ، وهذا لا يمنع أن يكون فارسا مغوارا ، قالت الجازية لما رأته على فرسه البيضاء : (يدرا هذي حمامة طايرة ، ولّا ذياب راكب البيضا).

---

[1]– خالد أبو الليل، السيرة الهلالية والتلقي الشعبي، مجلة الثقافة الشعبية، 32/38.

[2]– ينظر: ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص124.

- الجازية الهلالية: هي الملكة في بعض الروايات ، وصاحبة الحسب والنسب وجميلة الجميلات التي يلهث وراءها الأغنياء والموسرين كالشريف ابن هاشم(بلهاشم) الذي تزوجها مقابل أن يعول كامل أفراد قبيلتها ومع ذلك طلقته .

ذات كبرياء تعتز بعرشها، قالت لزوجها بلهاشم بعد أن طردته من قبيلتها : (روح . خليتك بوقال. ماء صافي زلال . أو وحدة كسرة من يدّين بنات هلال . وعمارة شعير تعوض الكيال) . تزوجت ذياب لذكائه وشهامته كملكة ، ولانتسابه لعرشها كامرأة عادية.

- غانم:

والد ذياب، يعتز بولده ذياب (ابني صالح ماهوش جايح) [*]. يكره أصهاره ويحتقرهم. ويكره اختلاطهم بولده ذياب. يرد في بعض روايات السيرة بشخصية (السلطان) الذي تزوج سبعا من النساء طمعا في الولد الذكي.

- ذيبة:

هي أخت ذياب ، ظهورها مقل في السيرة إلا لتبرير مسمى أخيها ذياب، فهي توأمه من زوجة السلطان السابعة التي أبرت بعهدها له واخلف الست الأخريات ، وليلة الولادة غاب السلطان فرماها النسوة إلى العراء، فباتت ليلتها تعارك الذئاب إلى أن تداركها السلطان فذاد عنها الذئاب ولما ولدت سمى ولديه (ذيب وذيبة) أو (ذياب وذيبة).

- ابنته:

ذهب ذياب إلى الحرب / الصحراء/ الأرض البعيدة وتركها في بطن أمها الجازية ولما عاد هرب جميع الأطفال إلا هي فسألها فكان ردها : (أنا ابوي ذياب ما يخاف من البارود، واما الجازية ما تخاف من ميعاد) [*]. وفي رواية أخرى : (ماكانش في سلاكنا اللي يهرب. كاين اللي يسل السيف ويضرب) [*] ، فتوسم فيها ذياب الضنى وضمها إلى صدره، وفي رواية عادت

---

[*] جايح: كلمة تستعمل كنقيض للذكي الفطن.

[*] ميعاد: كثرة الضيوف أو الولائم الكبيرة

[*] سلاك: الأصل

مسرعة إلى أمها مذعورة فطالبتها أمها بوصفه فقالت : (الشعر أشقر، والناب أبيض، وأطول من الجبل) فقالت الجازية : ذاك هو أبوك.

- الشريف ابن هاشم (بلهاشم):

مع غناه ويسره هو غبي أبله جبان وبليد، تزوج الجازية على طريقة (حيزية) لكنها كرهته ورفضته ، فطلقها ليتزوجها ذياب بعد عودته من الحرب، وفي جزء آخر من السيرة تزوجها بعد طلاقها من ذياب وعاش معها وهي حامل من ذياب.

- ابن اليهودي(بليهودي):

تاجر أحصنة تعامل معه ذياب ، لا تظهر السيرة أي عداء له أو لدينه بل يُتعامل معه كشخص عادي مثله مثل أي مسلم.

- حمدة وأحمد :

أبناء الجازية من بلهاشم، ويحمل هذين المسميين مقرونيين دلالة البلادة ونقص الذكاء والفطنة، ويقال في تفضيل الأنثى على الذكر (حمدة خير من أحمد).

- إظافة إلى هذه الشخوص شخصيات أخرى غير فاعلة لكنها ترميزية، تتقاطع فيها السيرة مع المحاجية مثل : الدبار. الستوت. البراح. الشيخ. الخدم والحشم...

4 السيرة الشعبية الجديدة :

أو السيرة المصنوعة، والصناعة في الإبداع الشعبي المشافهمصطلح نهجي حديث أوجدته الحاجة الشعبية إلى تناول موضوعات نسق الحياة المعاصرة ومستجداتها دون الخروج عن النسق الجنساني لأشكال وأنماط الإبداع الشعبي التقليدية. فكما كانت الصناعة في الحكاية الشعبية كانت أيضا في السيرة الشعبية، حيث برزت أنماط مستحدثة محلية تتفق مع غابرها في الغاية السردية وهي : الإشادة بالبطل لما يسديه من نفع لجماعته الشعبية بغاية الاقتداء به والتزيي بخصاله الحميدة وشمائله الفاضلة وقيمه النبيلة ، ووعيه بمقام جماعته وضرورة الذود عنها وحماية حمى أهله وعشيرته وقومه ، أو تأسي اللاحق بالسابق . ففي تصنيفه للمحكى

الجزائري شطر (عبد الحميد بورايو) [1] قصص البطولة الشعبية إلى أشطار ست آخرها(قصص الثوار) ، وهو ما يعنيه البحث (السيرة الشعبية الجديدة). ويرى البحث أن تطور شكل السيرة الشعبية المحلية قد مرّ بمراحل منذ أن عرفت مدينة (الحمادية) هذا اللون خلال (ق 11 م) على أقل تقدير، وهي الآتي:

1- السيرة الشعبية المكتملة والمنوعة (جميع السير الشعبية العربية).

2- السيرة الشعبية المكتملة المتفردة (الهلالية فقط).

3- السيرة الشعبية المجزأة المتفردة (الهلالية أجزاء مختلفة).

4- السيرة الشعبية الجديدة .

يقصد البحث بالسيرة الشعبية الجديدة ما سماه (عبد الحميد بورايو) بقصص الثوار، وزكاه قبله (عبد الله ركيبي) حيث يقول : « ولكنها عادت مرة أخرى للظهور والانتشار [يقصد السيرة الشعبية] بعد اندلاع ثورة 1954م، فظهرت قصص بطولية تشيد ببطولة الثوار خاصة ما كان منها شعرا . وقد أتيح لي أن استمع إلى إحدى هذه الملاحم ينشدها الشاعر الشعبي على الربابة، فيذكر وقائع حربية في جبل الأوراس ويذكر أسماء الأبطال فردا فردا وخاصة أولائك الذين أشعلوا الشرارة الأولى من الثورة وهو يستخدم الطرق التي يستخدمها الشاعر الشعبي في قصص السيرة الشعبية » [2] .

وبين هذا وذاك نعتته (ليلى قريش) ب (قصة البطولة الحديثة) الذي كان داعي ظهوره المقاومة الجزائرية للاحتلال الفرنسي ومصدرا لمادته الشعبية، سوى أنه يتطلب مهادا زمنيا مديدا ليتحول إلى قصة شعبية عن طريق إدخال الخيال الشعبي بطلا ما الجو العجيب/ العجائبي، ومثلت الكاتبة لذلك ببطولات الأمير عبد القادر الجزائري ومن والاه من رموز المقاومة، كما يدخل في هذا الإطار المرأة لا باعتبارها مقاومة بل كأم للبطل تسانده وتحثه على الاستشهاد من أجل الوطن.[3] وفي بيئة البحث يمتاز هذا النمط بميزات نذكر منها الموالي:

---

[1] ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 90.

[2] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص121؛ 122.

[3] - ينظر: ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص127.

- التركيز على وصف البطل، بالتركيز على جوانب من حياته الجهادية المضيئة، وشراسته في مجابهته للمستعمر.
- ذكره للأموات دون الأحياء أي الشهداء دون المجاهدين ممن بقي على قيد الحياة، والسبب– طبعا– للاسترسال في الخيال والمبالغة في الوصف.
- تنسب إلى البطل أقوال وحكم مصطنعة ، القليل منها له والكثير لغيره أو تقوّل عنه بعد استشهاده ، كقولهم : (نحن حاربنا فرنسا سبع سنوات ولكم أيها الجيل الجديد أن تحاربوا الجهل خمسين سنة).

والخلاصة أن شكل السيرة الشعبية بأنماطه المختلفة واقع شعبي عربي وجزائري ومحلي، تجري عليه نفس الوجادات الإبداعية الشعبية، منها استحواذ السيرة الهلالية على الوجدان الشعبي وانفرادها بمبتكره دون سائر المحكى السيري الأخر لأسباب ودواعي عدّد منها غيرنا [1] :

1– سردها لواقع وحقيقة المجتمع العربي قلبا وقالبا سلبا وإيجابا مما لم يتح لغيرها.

2– تحمل بنيتها السردية وتركيبها الحكائي لعناصر التجدد والاستمرارية، خلاف الأخرى ذات البنية الثابتة والجامدة.

3– فرادية البطل في غيرها ، وتعدده فيها وتنوعه أيضا تذكيرا وتأنيثا.

4– التمازج المتكافئ في صياغتها وتشكيلها بين النثر والشعر والفصحى والعامية.

والختام ما كان ينهي به راوي السيرة الشعبية روايتها في منطقة المسيلة بقوله : (إن أحداث سيرة ذياب والجازية غامضة وطويلة ، يصعب سردها في مدة زمنية وجيزة ، ولا يستطيع إكمالها إلا شيخا واحدا ، لكنه يشترط ذبح كبش في الصباح!

[1]– ينظر : خالد أبو الليل، السيرة الهلالية والتلقي الشعبي، مجلة الثقافة الشعبية، 38/33،31.

المبحث الثاني ــ المغازي الشعبية :

أولا ــ المفهوم والدلالة : المغازي الشعبية أو قصة الغزوات أو قصص المغازي والفتوح ، أو قصص البطولة الدينية ، أو القصص الملحمية ، أو رواية الفروسية الإسلامية ، أوحلقة الراوي ، أو أدب المداحة ، أو (حكاية التوارخ) ، نوع من القصص الديني الحربي، ينتمي للأدب الملحمي كما ينهض على بنية مقوّمية مركزية هي : الفتح ، وموضوعه الغزوات الإسلامية بقيادته صلى الله عليه وسلم وصحبه الكرام .

ويستقي هذا اللون من إبداعات الشعب مادته من السنة النبوية المطهرة كنص ونموذج، ومن الفتوحات الإسلامية المظفرة، بل ومن التاريخ الإسلامي عموما، وأبطالها غالبا إضافة إلى الرسول (ص) الخلفاء الراشدون وشهداء الغزوات خاصة (بدر وأحد)، لا بهيئتهم الحقيقية ولكن بصورة الخارق العجيب ، جمعا بين التاريخي والخرافي[1].

وقد دونت الأعمال الشفاهية للغزوة مع تدوين الحديث والتفسير من طرف (ابن إسحاق / ت 150 هـ) و(الواقدي / ت 207 هـ)، وكان قبل ذلك قد برع في نصها الشفاهي صحابة وتابعون وتابعوهم من أمثال : أبان بن عثمان ، وعروة بن الزبير، وشرحبيل بن سعد ، ووهب بن منبه ، وعبد الله بن أبي بكر، وعاصم بن عمر، والزهري ، وغيرهم [2] . ومع ذلك لم تحظ المغازي بقبول السلف / النقد الكلاسيكي، فقد ذكر السيوطي عن الإمام أحمد بن حنبل قوله : « ثلاثة ليس لها أصل : التفسير والملاحم والمغازي » [3]. وخلافا للسلف يرى الخلف أن للمغازي أيما دور في تدعيم وتغذية الشعور القومي في النفوس وتوحيد الوجدان الجمعي للجماعة الشعبية ، بل إن من حوافز استثارتها تعرض الأمة العربية لأخطار الغزو الخارجي

---

[1] – ينظر : كل من :

– ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ، ص 122 وما بعدها.

– عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص29.

– سعيد يقطين ، السرد العربي ، ص 230 وما بعدها.

[2] – ينظر: يوسف هوروفتس، المغازي الأولى ومؤلفوها، تر:حسين نصار، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2001/02م، فهرسه.

[3] – سعيد يقطين، السرد العربي، (نقلا عن السيوطي) ، ص 235.

كالحروب الصليبية في مشرقها والأطماع الاستعمارية في مغربها [1] . ويرى (سعيد يقطين) [2] أنها تتدرج ضمن النمط العجائبي لتناصها مع الحكاية العجيبة في استلهامها لحوافز العجائبي وتيماته وأسلوبه، مع تمفصلها إلى شبكة من الثنائيات المتضادة : مشرك/مسلم و كافر/مؤمن ، وهو بذلك يحبس مضمونها على الموضوع الديني أو العقدي.

ولأن الإنسان الشعبي ميال بشعوره إلى الموضوع الديني منه إلى الآخر السياسي فقد فضل في المواقف الحاسمة والحرجة المغازي على السير الشعبية، حيث استعان بها الشعب الجزائري حين مصارعته الاستعمار الفرنسي، ما حدا ببعض دارسي هذا اللون الشعبي من الفرنسيين (دسبرميه Desparmet) [3] إلى التحامل على الغزوة ، باعتبارها قصصا نظمت للحث على الجهاد وتحريض حركات التحرر وشد أزر المقاومين والثوار وتوحيد شعور الانتماء إلى الأمة الإسلامية وكراهية الأجنبي ، كما اعتبر رواتها جنودا للأمير عبد القادر الجزائري ودعاة لجمعية العلماء المسلمين ، كما أن للغزوة – يزعم الباحث الفرنسي – هدف وطني يتمثل في « إنقاذ ماء الوجه والتذكير بالانتصارات الماضية لنسيان الذل المعاش في الحاضر» [4] .

ومع أن الغزوة تنحو منحى عقديا دينيا، يخطئ من يصنفها ضمن القصص الديني ، فالقصة الدينية تُعنى على الأرجح بحياة الأنبياء والصحابة والصالحين بغاية الوعظ والاستلهام، بينما ينحصر مضمون الغزوة في الحرب وغايتها استنهاض الهمة ، وتأجيج شعور المغالبة والاستبسال . وهو ما احدا بالشاعر الشعبي (لخضر بن خلوف) أن يسمي إحدى قصائده التي وصف فيها معركة من معارك المسلمين مع الأسبان نهاية (ق 16) ب : (الغزوة) ، وبالمثل يطلق المغاربة على الشعر الملحون الملحمي لفظ : (الغزوات أو الأبوبية) [5].

---

[1]– ينظر : عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي، ص30، 44.

[2]– ينظر : سعيد يقطين، السرد العربي، ص239،235.

[3]– ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 117–119.

[4] – المرجع نفسه ، ص98.

[5] – ينظر : عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 100.

ثانيا ـ بطل المغازي الشعبية :

الغزوة من أشد أنماط التعبير الشعبي اعتناءَا بالبطل ، وقد يتعدد في غيرها ، لكنه الواحد الأوحد فيها، المتحكم في سير أحداثها وحوادثها إلى درجة أن رواة المغازي يلجأون إلى تنويع أساميه وكنْياته أثناء الرواية درءا للسآمة ، فهو: (علي، علاّل، حيدر، بوسكين، سبع الله...) . والسبب هو أن الصراع في الغزوة بين البطل ومناوئيه يجسد التغالب بين الإيمان والكفر أو الإسلام والكفرة . فالغزو معناه : « خروج المسلمين من دار الإسلام إلى دار الكفر بقصد الإخضاع ، أما العكس فليس فتحا ولا غزوا ، فهو دفاع فحسب» [1]. وهذا ما يزيد في شأن بطل الغزوة ويرفع من مكانته التاريخية والسردية أيضا ، لأنه « يؤدي رسالة سماوية كلفه بها الرسول (ص) أو خليفته ، ولا بد أن يكون الله في عونه »[2] .

ولتكشّف صورة البطل والنموذج البطولي في الغزوة، تتبع البحث أدراجها المرحلية من التأسيس إلى مرحلتها الحديثة التي استبدل فيها البطل عباءته العقدية بأخرى ثورية تحررية :

01- مرحلة التأسيس : بدأت الغزوة أول ما بدأت بصورة سيرية بطلها الرسول (ص) كما رواها بعض صحابته الكرام من بعده تُعنى بجميع مناحي حياته الاجتماعية والأخلاقية والدعوية والجهادية أيضا ، ثم تغاير نصها الشفاهي من نص سيري جامع إلى آخر سيري يختص بحياته الجهادية (غزواته) ، ويرجع الفضل في هذا التحول إلى: أبان بن الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه « فهو أول من اشتهر في معرفة المغازي معرفة دقيقة (...) وأول من دون مجموعة خاصة تتناول المغازي » [3].

02- المرحلة التاريخية : تحولت المغازي إلى نص تاريخي يُعنى فيه بالجانب الجهادي للأمة الإسلامية ، وحروبها مع غيرها، مع التركيز على تعداد الجيوش ونوع الأسلحة وساحات

---

[1] – ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، ص235.

[2]– عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي ، ص32.

[3] – يوسف هوروفتس، المغازي الأولى ومؤلفوها، ص19 ، 22.

المعارك ، وكل ما له علاقة بإستراتيجية النزال والقتال ، وألزم هذا التحول في بنية الغزوة السردية بتحول آخر لزم البطل المفرد (الرسول صلى الله عليه وسلم) إلى أبطال كثر خاضوا معه فتحه ودعوته من صحابته الأطهار وتابعيهم الأخيار.

03- المرحلة الشعبية : انتقلت الغزوة من الرواية المسندة إلى الرواية المشافهة أين تدخل مبدع الشعب تحت طائلة ضغوط أطماع وتكالب الأمم على الأمة الإسلامية ، لينأى بها إلى منحدر شديد مشوب بالغريب والعجيب ، فيتغاير البطل من هيئته البشرية العادية (الشجاعة والاستبسال والحنكة الحربية) إلى بطل خارق « فالقوة التي يتمتع بها الإمام علي تساوي أربعين أسدا (...) أما سيفه فيحصد ألفين من الرؤوس يمينا وألفين منها شمالا ...»[1].

04- المرحلة الحديثة : استعان الإنسان الشعبي حديثا بالغزوة ضمن استفراغ كامل خياراته لمناهضة الاستعمار. لم يتجرأ النص الغزوي الحديث عن زحزحة مسميات أبطاله وهيئاته العقدية لكنه أسقطهم على الواقع المعيشي لمتلقيه « ويعمل الرواة على تأكيد هذا التماثل، فيطلقون على الكفار في المغازي نفس الأسماء التي تنتشر بين الجزائريين والتي يطلقونها على الجالية الاستعمارية في الجزائر (...) ويظل هذا الإسقاط ضمنيا يختفي وراء العنصر التاريخي في الشكل المنظوم للغزوة »[2] .

كما لم تغفل الغزوة بطولة المرأة فيها ، وذلك بتمظهرين هما [3]:

إمرأة جميلة إفرنجية ، كافرة مخاصمة للبطل في البداية ثم مسلمة وزوجة له في نهاية المطاف.

أم لابن غائب في الغزوة / الحرب ، من قبيل : وراء كل رجل عظيم امرأة .

---

[1]- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص33.

[2] - المرجع نفسه ، ص 43.

[3] - عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص39.

ثالثا ــ راوي الغزوة / المدّاح :

يطلق مسمّى (مداح) خصيصا على رواة المغازي دون غيرها ، ولعله الملقي الوحيد من جملة الملقين للإبداعات الشعبية الذي يحظى بهذا التكريم المسمّياتي ، بينما تنحت مسميات الملقين الآخرين من نوعية الخطابات الشعبية الملقاة ك: (حكواتي، قصاص، راوي، مثالة، لغاز، نكات...).

والمداح لغة اسم مبالغة عن الفعل (مدح) الذي هو ذكر فضائل الممدوح وخصاله الحميدة ، وعليه يحاصر المعنى اللغوي وظيفة المداح في : ذكره لخصال بطل الغزوة المثالية والمبالغة في الثناء عليه وامتداحه ، وقد يكون لنص الغزوة التأسيسي/ التاريخي بملامحه السيرية أثره على هذا التنعيت المسمياتي، حيث اعتاد التصنيف الأدبي الفني العربي على نعت هكذا فنون أدبية تختص بذكره (ص) ومنها مثلا (شعر المديح) أو المدائح . وتسميه (ليلى قريش) [1] : (القوّال) الذي يطلقه ناس المسيلة غالبا على راوي شعر غيره من حفظة الشعر الشعبي، وهم أبناء الشاعر المتوفى أو بناته ، أو إخوته أو أصدقائه المقربون.

للمداح بمنطقة الدراسة ميكانيزما شخصانية خاصة وفريدة تجمع إلى جرأته وقدرته على المجابهة واقتداره في قراءة مواجهيه ، صوته العالي الجهوري ، وشدة الحفظ والاستظهار وسرعة البديهة ، والمهارة في تمثيل المشاهد أدائيا وشعوريا ، والتحكم في اللغة فصيحها ومتفاصحها، بل والأخذ من كل شيء بطرف ، لذلك تنعته بيئة الدراسة ب (شيطان في ثوب إنسي). وقد تتعدى مهارته المذكور السالف إلى الغناء ، ف « المداحون فئة من المغنين تنتمي إلى عوائل غجرية تعيش في مصر، وهي من الناحية الفنية تركت ميزانا من الغناء القصصي عرف باسم (قصص المداحين) نسبة إلى التسمية التي ظلت تطلق على مؤدي هذا الصنف من الغناء وهم (المداحون) »[2].

---

[1]– ينظر: ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية، ص113.

[2] – محمد عمران، (تشكل الضروب وآلياته عند المداحين المصريين)، مجلة الثقافة الشعبية، ع143/50.

والسوق – غالبا – هو الفضاء الأنسب لعمل المداح وتسويق بضاعته (الخبر) بغاية التكسب والاسترزاق – طبعا– لا تنتفي هذه الغاية إلا بأصطلاح فضاء (المسجد) بهذا الدور، حين الحوالك والهوالك من صروف الدهر. وقد تشترك مع السوق فضاءات أخرى منها « نواصي الحواري ، وعلى أبواب الدور طلبا للعطايا »[1].

كما يختار المداح زمنين لرواية مغازيه ، طارئ وعادي :

طارئ : أثناء الحروب والصراعات.

عادي : المواسم الدينية (رمضان، المولد النبوي الشريف، عاشوراء...).

ولأنه عمل ذكوري بحت شديد الصلة بزمن السوق النهاري يختص في الغالب الأعم بالنهار دون الليل ، وهذا لا يمنع بيئات عربية أخرى غير بيئة البحث من مشاركة المرأة الرجل رواية المغازي ، فقد « بات من المعروف أن حرفة المديح إنما تنسب للنساء كما تنسب للرجال سواء بسواء» [2]. ولأنه أيضا خطاب مروي ذو سمة مكانية بين الراوي والمروي له ، خلاف مرويها المدون أين تكون المسافة بين طرفيه زمانية ، فالغالب تشكل المروي له/جمهور الغزوة على هيئة التحلق حول الراوي بشكل دائري يتيح للراوي القرب من جمهوره ، وللمروي له مشاهدة المداح عن كثب . ولذلك يطلق بعض الدارسين على رواية الغزوة مصطلح (حلقة الراوي) [3] أو (الحلقة)[4] . والخلاصة أن « المداح الذي يتقن أداء خطاب الغزوات (...) كاشفا عن قدرة كبيرة يتمتع بها كراو مغن ، مستعملا الإمكانيات التي يوفرها له هذا الفضاء المشهدي الخاص والمتمثل في الحلقة ، منطلقا نحو احتلال الفضاء الخيالي لجمهوره » [5] ، وبسط سلطته عليه لمرام جمّة يتحكم فيها موقعه في أحداث التاريخ وأزمانيته.

---

[1] – المرجع نفسه ، ع143/50.

[2]–محمد عمران، (تشكل الضروب وآلياته عند المداحين المصريين)، مجلة الثقافة الشعبية، ع143/50.

[3]– ينظر: سعيد يقطين ، السرد العربي، ص 230 .

[4]– ينظر: ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ، ص 113.

[5] – عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري، نقلا عن غيره ، ص 103 ، 104 .

رابعا ــ المغازي الشعبية المحلّية :

لا تختلف بيئة الدراسة عن باقي البيئات المغاربية الأخرى فيما نالها من مشافهات المدّاحين حول فتوح الإسلام بشكل عام وفتوحه في شمال إفريقيا بشكل خاص، وخوارق الأبطال ومنجزهم الحربي ، طالما أن هذه الشعوب تتحد في مسار تاريخي موحد ومصير حياتي مشترك ، كما لا أشك في أن هؤلاء المدّاحة كانوا لا يفرقون بين أسواق الجزائر وتونس والمغرب . مع مراعاة أذواق المروي لهم وميولهم وأحاسيسهم وعواطفهم ، فيروون ما يرونه مهما لجمهورهم أو أهم من غيره[1].

كما أكاد أجزم أن لا أحد من شعوب هذه المنطقة في زمن قريب مضى، لم يرهف سمعه لخطب المداح وسط حلقة جمهوره في مشهد فرجوي تعلوه الرهبة والرغبة لسماعه وهو يمهد لبدء المعركة بقوله : « والتفت الأبطال بالأبطال والفرسان بالفرسان ، واشتد الزحام وعظم المرام، وقوي القتال وعظم النزال، ودارت رحى الحرب واشتد الطعن والضرب ، وجرت الدماء واسودت السماء ، وهمهمت الأبطال وجالت الرجال، وضربت الأعناق وسالت الأحداق...» [2]. فقد كانت أسواق المسيلة إلى عهد قريب مضى (قبل 1990 م) تعج بهكذا خطابات تمتزج فيها الفصحى بالعامية ، لكنها زحزحت بعد ذلك لأسباب ذكرها البحث سلفا، ليحل محلها خطاب شعبي نفعي آخر، رواته أشباه مداحة أدائيا وفنيا ، وأبطالهم خارقون أيضا وعجيبون في محاربة أدواء الصحة والدفاع عن الجسم العليل ! هم بائعو الأدوية الشعبية . وكسابقيهم يمتطي مداحة الطب الشعبي المركوب الديني / الطب النبوي بغاية الإثارة والتأثير.

---

(1)– ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ، ص 122 .

(2) – الواقدي ، (منسوب إليه) ، فتوح افريقية ، دار الكتب الوطنية، المطبعة العمومية، تونس، ط1898/01م ، ج122/01 .

لم يرصد البحث في منطقته نصوصا كاملة للغزوات / المغازي برسمها الاستيعابي والتغليفي ، لأن راوي هذا النمط الشعبي مبدع محترف ، فلا يمكن لأي كان حتى وإن كان حكواتيا أو مثّالة أو قوّالا أو لغّازا أو نكّاتا أن يقتحم هذا المجال لحساسيته وخصوصيته، وعليه من الندرة بما كان العثور على هذا الصنف من الرواة . فما نالنا من الرواية الشفاهية المحلية هو : عبارة عن ملخصات مقتضبة ، ونتف من هنا وهناك لمضامين بعض الغزوات ، هي في الحقيقة : غزوة واحدة يتلون فيها البطل ولا يتعدد (علي بن أبي طالب وابن أخيه عبد الله بن جعفر وابن عمته الزبير بن العوام)، وتتناثر فيها الأحداث وتتشابك ولكن في وحدة ملحمية كبيرة من العمل البطولي الذي تتخذ فيه صيغ النزال و المجابهة ووصف الخيول والأسلحة وساحات الوغى وطرائق التضحية ، ومختلف المثل والمعتقدات ذات الصلة بالدين الإسلامي، مع تعميم طرفي الصراع ، فهما: مسلم تقي نقي وكافر فاجر لعين ، بلا نسب أو نسبة . مرفوقة ببعض العبارات الحماسية المنقولة أثناء النزال أو عند الإدبار والخوار، مع التركيز على خوارق الأبطال أثناء العراك ، من ذلك عبارات لا يكاد تخلو منها الروايات ، ك: (فضرب عن يمينه فقتل ألفا وعن شماله فقتل ألفا أخرى) ، (ضرب بسيفه ضربة فأطار رؤوسا في السماء)، (ضربه ففصل رأسه عن جسده)، (ركب فرسه البيضاء أو الشهباء)، (كان حصانه أسرع من الريح أو البرق).

ويجمع كثير دارسي المغازي الشعبية أن نصوصها المشافهة والمتداولة لدى المداحين، المشاعة لدى السواد الأعظم من الجماعات الشعبية العربية ، بما فيها ساكنة الحضنة وناس المسيلة ، هي في الحقيقة امتداد لثلاثة نصوص كتابية نسلها منها المداحون وتصرفوا في نصها المدون ، كل بحسب ظروف جمهوره التاريخية والجغرافية والسياسية والمذهبية والاجتماعية ، وهي :

01- كتاب (فتوح افريقية) المنسوب لأبي محمد عبد الله بن عمر الواقدي (130-207هـ): ويشكك كثير الدارسين في نسبته إليه لاعتماده على « مرويات شفوية يصعب الوثوق بها، وهو

لم يزر إفريقية وله تصور ضبابي عن حدودها » [1]. ومن هؤلاء (عبد الحميد بورايو) [2] الذي يرى أن طابع الكتاب التأليفي الفني نابع من الخيال الجمعي بناءا وأسلوبا ، ويتعارض وأسلوب الواقدي كأحد أعلام التاريخ الإسلامي ، ومع ذلك فإليه « ينسب الرواة الجزائريون ما يحملون من قصص تتعلق بفتح شمال إفريقيا [كما] تداول الرواة في الجزائر هذه القصص، ومن المرجح أن يكون هذا الكتاب هو الأصل المدون للروايات الشفهية لما يوجد بينها من وج ـــــوه اتفاق كثيرة »[3] .

ويتربع على عرش بطولة مغازي (فتوح إفريقية) (عبد الله بن جعفر) ابن أخيه لعلي بن أبي طالب (ك) وابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ولذلك إذا « ركب عبد الله بن جعفر تدرع بدرع رسول الله صلى الله عليه وسلم وتردى برداء عمه علي بن أبي طالب (ض)...» [4] . أما في المعارك والغزوات فجميع من لاقاه « ألوى عليه عبد الله وضربه على هامة رأسه فشطره مع الفيل شطرين (...) ولا يزال عبد الله يقتل كل من خرج إليه حتى قتل مائة من صناديدهم ، فلله دره من بطل شجاع وفارس صنديد » [5]. أما الآمر بغزو افريقيا والمستشرف لمآلها التاريخي فعلي بن أبي طالب (ك) ، قال الراوي : « .. أخذ علي بن أبي طالب (ض) حصاة من الأرض وقال : يا عون سر إلى أرض افريقية ، حيث يخرج من صلبك ذرية إلى آخر الزمان، تسكن مابين بلد يقال لها قسنطينة ، وبلد توجد في آخر الزمان بساحل البحر تدعى بجاية ... » [6] .والمسحة الشعبية لا تفارق صفحات هذا المؤلف بجزأيه (حوالي 306 صفحة) من خلال ورود العبارة الشعبية الشهيرة (قال الراوي) لمئات المرات بين مفاصل فقراته الرئيسية.

---

[1]– الواقدي ، فتوح افريقية ، الشاهد لناشر الكتاب ، ج01 / 01 .

[2]– ينظر عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري ، ص 99 .

[3]– عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبيالجزائري ، ص 98 ، 99 .

[4]– الواقدي ، فتوح افريقية ، ج 01 / 124 .

[5]– المرجع نفسه، ج 01 / 104 .

[6] – المرجع نفسه ، ج 01 / 121 .

02- كتاب (قصة فتوح اليمن الكبرى الشهير برأس الغول وما جرى للإمام عل ي الفارس الكرار والبطل المغوار كرم الله وجهه مع عدو الله رأس الغول والبطل المهول: المجهول النسبة، لكن بعض الطبعات تنسبه ل (أبي الحسن أحمد بن عبد الله البكري) (899-952 هـ)[1]

لا يختلف كثيرا عن سابقه إلا في تضمينه المكثف للشواهد الشعرية على امتداد جميع صفحاته (162 صفحة) ويحتوي على غزوة بطلها علي بن أبي طالب (ك) في مواجهة رجل « يقال له مخارق ويلقب برأس الغول لكبر رأسه وهو جبار عنيد وقد نزع الله تعالى الرحمة من قلبه، وهو وقت الحرب يهرق الدماء ،ويهلك الأبطال ويبيد الأقيال ، وإنه جبار كافر لا يرحم صغيرا ولا كبيرا ، ويشرب دماء الأبطال كشرب الماء الزلال » [2] وتعتبر هذه الغزوة « من أشهر المغازي المتداولة في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر »[3].

03- كتاب (مجموع لطيف ظريف) [4] المجهول المؤلف، ويحتوي الكتاب على خمس غزوات أهمها (غزوة بئر ذات العلم على يد الإمام علي (ك) و(غزوة مدينة خيبر وما وقع للصحابة فيها رضوان الله عليهم) لكن أكثرها شهرة وتداولا في الأوساط الشعبية الجزائرية ولدى المداحين هي (غزوة وادي السيسبان) [5]، خاصة جزأها الثاني الخاص باستنجاد الرسول صلى الله عليه وسلم بعلي (ك) الذي رجّح كفة المسلمين على الكفار بقيادة الملك الظريف.

والخلاصة أن بيئة الدراسة كغيرها لا تزال تحتفظ – بشكل باهت – بنتف وأجزاء من نصوص الغزوات المشافهة، والتي ترجح معاينتها أنها مستلة في أغلبها من النصوص الكتابية المذكورة سلفا خاصة المدونة الثانية (فتوح إفريقية) ، مع تغاير طفيف أحدثه المداحون والرواة غير المحترفين من عامة الشعب لغايات في نفس يعقوب ، استنتجت الدراسة أنها ذات مقصد

---

[1] – كمطبعة المنار لصاحبها النجاتي المحمدي، تونس.

[2]– قصة فتوح اليمن الكبرى ، (دون مؤلف)، مكتبة الجمهورية العربية، مصر، ص04.

[3]– عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص99.

[4]– ينظركل من: ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية، ص 123– عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص99.

[5] – ينظر : تحليل ودراسة النص المدون لهذه الغزوة بالتفصيل، سعيد يقطين، السرد العربي، ص 234 وما بعدها.

سياسي وعقدي ومذهبي يسبقها المطمح الاجتماعي أو النفعي التكسبي.« على أن الرواية الشفاهية لا تهتم بالتفاصيل الموجودة في النص المحفوظ لكنها تحافظ على ال خطوط العامة التي تركت أثرها في الأنفس والقلوب (...) والعواطف لها مكان رفيع في القصص البطولي الذي هو قصص عاطفي من الدرجة الأولى بما يمكن من وراءه من بواعث نفسية تثير العطف والحماس نحو شخصية البطل وأنصاره والسخط والغضب على أعدائه » [1] . ثم توظيفها بعبارات مصنوعة تكرر في أثناء مواقف القتال ووصف الأسلحة وإدبار الأعداء، والنفير للحرب، وهيئات الأبطال أثناء النزال، فهي بمثابة الموتيف في الحكاية أو القافية في النظم.

قال الراوي: يا سادة يا كرام، هذا الذي علمناه، وهو ما كتبناه، لنا غيره وسواه ولكن المقام.. مقام البحث يأباه !

المبحث الثالث ــ القصة الأوليائية :

أولا – امتداداتها في الثقافة الشعبية :

لاحظ البحث أن وسْم (شعبية) لصيق بجميع أشكال التعبير الشعبي وأنماطه وأنواعه ونوعياته إلا نمط (قصة الولي) فإنه يرف ل وسط حقل الشعبية لا ينتسب إلا إليها دون ختمها ووسمها.فالقصة الأوليائية أو قصة الولي الصالح لمواطنة جماعة ش عبية ما نمط شعبي حاف يتضمن شعبيته من معناه الاستيعابي لا المادي التغليفي.

ولأن الإبداع الشعبي بفولكلوره وأدبه هو ممارسة اجتماعية وعقدية ونفسي ة للطبقات الدنيا من الشعب ، تسعى من ورائه لتعويض نقصها وتجبير كسرها وتطبيب حالها، وبذلك « تصبح الوساطة الحل الشعبي لحصار الظروف المعيشية الضاغطة والوضع الاجتماعي المتدهور [وطالما أنها] لم تستطع استعادة حقوقها المهدورة من الأحياء فلا يصبح أمامها سوى إرسال

[1] – ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية، ص 138، 140.

شكاواها إلى الموتى فانسداد الطرق للحصول على الحق المشروع مدنيا واجتماعيا وإنسانيا يفضي إلى فتح الطريق الأسطوري لتعويض العجز الواقعي »[1]

كما لاحظ البحث أيضا أن هذا الشكل التعبيري يتمايز على غيره من تعبيرات الشعب بوضع رجليه على كلي قسمي الثقافة الشعبية: رجل على جانبها المادي/ الفولكلوري، وأخرى على جانبها اللامادي/ الأدبي، عدّد (محمد الجوهري)[2] من جانبها المادي الموضوعات التالية:

- وصف ضريح الولي والمسجد بجواره.

- مناسبات زيارته في غير أوقات المولد ومظاهر الاحتفال به.

- المناسبات والأغراض التي يُستنجد فيها بالولي.

- أنواع النذور المقدمة على ضريحه ولمسه إن كان حيا.

- الانتشار المكاني لعبادة الولي ومظاهر التكريم.

- الألقاب والصفات التي تطلق على الولي...

ولهذا الجانب من الدراسة أيما فائدة في معرفة الجانب الإثنولوجي للمنطقة أو (أعراش المنطقة): أصلها وفصلها وفروعها وعلاقاتها بباقي المجموعات الشعبية الأخرى، وهذا بدوره مفيد أيضا لاستيعاب الشراكة الفولكلورية للمنطقة وفرز ثقافتها الشعبية ومعرفة أصيلها من متأصلها.ويهتم هذا المنحى من الدراسة باحثوا السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا بينما يُ عنى بشقه الإبداعي باحثوا الأدب الشعبي.وفي كل ي الأمرين يبقى الخوض في دراسة الولي مجازفة لما تحمله من حساسية عقدية وعرفية.

---

[1]– رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1989/01م، ص210.

[2]– ينظر : محمد الجوهري، علم الفولكلور، 422/01.

ثانيا ـــ الأصل المفاهيمي :

الولاية والكرامة والشفاعة والحضرة والزيارة والكشف والمقام والسر والبرهان والوعدة والضريح، كلها مصطلحات ذات علاقة بمفهوم التواجد والمرافقة لدلالة لفظ (ولي) بمفهومه اللغوي: القرب والدنو، الناصر والنصير، الصا حب والشريك، المولى والمتولي أو المحب القريب، ودلالته الاصطلاحية:الصاحب والصديق، العارف بالله وصاحب السر، تغلب روحانيته على جسمانيته، يعترف الناس إجمالا بكراماته وخوارقه، ويرتبط به الضريح كفضاء يضم قبره رمزا لتقديسه وفضاءا آخر لقضاء الحوائج والحاجات[1].

لا يرتبط مفهوم الولي لدى العامة بالعبادة أو النظرة التأليهية كما تروج الثقافة الفقهية وسلفها، بل هو رجل أظهر خلال حياته قدرات فائقة (فيزيائية وروحية) ربطته في نظر مجتمعه الشعبي بالمقدّس، لينال منه مرتبة الأبوية الفاضلة وكبير القوم بلا منازع[2]، لذلك « تمثل قصة الولي في الانسان النموذج القابل للاحتذاء والذي تصلح أعماله لأن تكون هدفا للمحاكاة لأنها تتسم بالفضيلة وبالبطولة في نفس الوقت، وتتحقق له الولاية عن طريق العمل الصالح المصحوب بالكرامة »[3]. كما أن لكل ولي حكاية / أسطورة ترتبط بسيرته وتروج لقربه من المعبود وبركته على المريد وكراماته الدالة على كشفه وسره وبرهانه لمن يريد ، وحياته بمختلف تجلياتها، بتقاه وطهره وصدقه وحبه وتصرفه وحكمته وإقباله على الآخرة وإدباره عن الدنيا.

ويجيء الانفصال عن دار الدنيا بداية التقديس الحقيقي فتنسب له الخوارق وأفعال معجزة. فأغلب كراماتهم تحكى بعد هلاكهم ، بل من شروط الكرامة ألا يخبر بها الولي ، بل أقرانه ومحبوه ومريدوه.[4]

---

[1]– ينظر: أوسرار مصطفى، (الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب)، مجلة الثقافة الشعبية ،97/33.

[2]– ينظر: محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، ص48.

[3]– عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص127.

[4]– ينظر: أوسرار مصطفى (الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب) مجلة الثقافة الشعبية ، 99/33.

كما تركز حكاية الولي على الخارق من أفعاله كشفا ﷺ للمرضى في مقابل عجز مصحات الأطباء، وحل أعقد المسائل في مقابل فشل العلم وأصحابه، فلا شيء يستحيل في عالم المحكى الخاص بالولي. ويظل الهدف من هذه الصناعة طولا وعرضا إذاعة التربية المقدسة، من خلال الاعتبار والعبرة ثم الاقتداء بنهجه في الحياة لنكون خير خالف لسالف.

ثالثاـ صناعة قصة الولي :

من خلال جرد أصناف عديدة ومتنوعة من القصص ذي الملمح الديني أو العقدي، اتضح أن القصة الدينية كنمط يحويه المحكى الشعبي ينشطر إلى أشطار أربعة لا يتحرج رواتها في المزج بين مضامينها أحيانا لجهل منهم وهم من دهماء العامة ، أو لكون هذه الأقسام ملفوفة في الأغلب الأعم بغاية عقدية واحدة مختصرها العبرة والاعتبار والاقتداء بالإنسانالأنموذج موضوع أحداث هذه القصص.

من هذه الأقسام : قصص المغازي، قصص الأنبياء، قصص الزهاد، وقصص الأولياء التي يحلو لبعض الدراسات تسميتها ب (صناعة الولي) دون ثلاثتها الأخرى، بل من الدراسات الشعبية ما أفرد لهذا الانشغال مؤلفة بكاملها ككتاب (صناعة الولي، دراسة أنثروبولوجية)[1] حيث خصص فصله الثاني لمفهومية هذا المصطلح: عربيا وغربيا، تراثيا وحداثيا، لغة واصطلاحا، وخلص مؤلفا الكتاب إلى أن: « الصناعة ما اصطنعته من خير وفي دراستنا الحالية نجد أن المجتمعات البدوية عندما تقوم بنشر أخبار الأولياء والحديث عن كراماتهم، فإنما تقوم بصنع الخير لأنفسهم ولهؤلاء الأولياء وللآخرين من ذويهم وأقاربهم فضلا عن وحداتهم الاجتماعية المختلفة »[2].

---

[1]– ينظر: فاروق أحمد مصطفى ومحمد عباس إبراهيم ، صناعة الولي، دراسة أنثروبولوجية، في الصحراء الغربية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط2004/01م، فصله الثاني ص32 فما فوق.

[2] – المرجع نفسه ، ص33.

لكن خلافا لهذا الطرح يرى البحث أن مصطلح (صناعة) من الاصطناع أو الافتعال، فالراوي المصطنع هو ذاك الذي يتحكم في خبرهالمروي بشكل كلي يوجهه كيفما شاء تماشيا مع ظرفه الخاص وحال الرواية وترحالها، وعليه يصعب على الرواة صناعة الغزوة أو السيرة أو قصص الأنبياء والزهاد لأنها ذات مصادر مدونة (القرآن الكريم، السيرة النبوية، أسانيد السلف) لكنه وبشكل مكثف يتصرف في قصص الأولياء لخوائها من الجذع الكتابي والأصل التدويني !

ورغم أن الحكاية الشعبية هي الأخرى كنص شفاهي مقطوعة النسبة إلى نص كتابي / مدون، لم ينلها هذا الوسم الذي نال قصة الولي / صناعة الولي، بأن قيل : (صناعة الحكاية)، وذلك لمشاعيةنصها المشافه وتداوله الشعبي المكثف إلى درجة تحوله من نص شفاهي نكرة إلى آخر شفاهي مستظهر ومحفوظ يعادل في قيمته الفنية والأدبية النص المكتوب أو المدون، ومع ذلك لم يسلم نصها من خاصية الصناعة، فقد « صاغ البدو مجموعة من الحكايات للحث على السلوك القويم ومكارم الأخلاق في مجتمعهم، وأغلب هذه الحكايات التي تروى في مجالس السهر، تعتبر مشوقة للسامع رغم الوضوح في صناعتها وخلط الحقيقة بالخيال ، ولأن أغلب أشعار البدو تقال بمناسبة حادثة تتحول إلى قصة تروى مع القصيدة ، فأن الصانع البدوي ألف قصيدة جزلة المعاني والألفاظ تروي جزءا من الحكاية المصنوعة »[1].

رابعا ـ القصة الأوليائية المحلية :

كثيرة هي الحكايات الخارقة حول الأولياء في مختلف أنحاء بيئة الدراسة كغيرها في مناطق فولكلورية أخرى داخل وخارج الوطن، وذلك لكثرة الأولياء من جهة، وإذعان ثقافة المنطقة الشعبية من جهة أخرى والتسليم بمقدرة الوسطاء والمقربين على جلب النفع والبركة.

مسميات عديدة ومتباينة تتحد في لفظة (سيدي) : الديلمي ، محمود ، اعمارة ، الغزلي ، حملة ، سليمان ، ثامر ، اعمر ، بلفاضل ، عثمان الهلالي ، منصور، يتقدمهم سيد الولية والأولياء

[1] – محمود الزيودي، (الصناعة في الحكاية الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية / الأردن ع2014/17م، ص39.

الشيخ القطب الغوث (سيدي محمد بن عبد الله بن أبي جملين) الملقب لدى مريديه وأحبابه (بوجملين) أفاض الله علينا من بركاته ! قال الشاعر:

وربعة وربعين مقام صالح الّي فيها x وبوجملين أميرها قطب الولاة [1]

وللشاعر الشعبي للمنطقة ما يقوله أيضا في هذا المقام: [2]

وفيها المقام اللّي ساد x صالح وعالم اجليل

ذاك سيدي بوجملين xمشهور من الصوفية

وفيها مقامات آخرين × اللّي للآن مبينة

ويرجع سبب ظهور اعتقاد الولاية في الجزائر إلى القرن 12م بسبب الطرق الصوفية [3] دون إغفال ما للمد الشيعي في المنطقة من أثر وتأثير، وإلى اليوم عرف القصص الأوليائي في تطوره مرحلتين [4]:

ولاية الأنبياء والزهاد : بطلها يُحترم ولا يقدس ، ذات وظيفة تعليمية وعظية.

ولاية رجال الطرق الصوفية : بطلها خارق ومقدس ، ذات وظيفة عقدية اجتماعية.

ويؤكد (عبد الحميد بورايو)[5] أن صناعة الولي قسمان:

1 صناعة عامة : يضطلع بها رواة محترفون ، ذات بعد قومي أو إقليمي (عبد القادر الجيلاني، أحمد التيجاني..).

---

[1]– الشاعر الشعبي عبد الحميد المسيلي : ديوانه المخطوط

[2]– الشاعر الشعبي عبد الرحمان بن عيسى ، ديوانه المخطوط

[3]– ينظر : عبد الحميد بورايو ،الأدب الشعبي الجزائري ، ص 127.

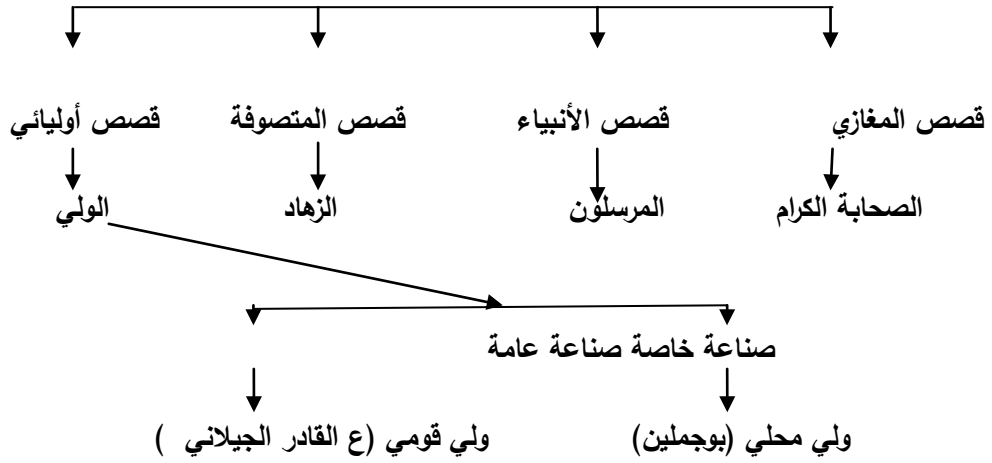
[4]– ينظر : المرجع نفسه ، ص 135 ، 136.

[5]– ينظر: المرجع نفسه ، ص127–129

2 صناعة خاصة / محلية : لها رواة محليون عاديون وتختص بأولياء محليين محصوري الشهرة سوى من مدنهم أو قراهم أو مداشرهم كالذي ذكره البحث سلفا عن أولياء منطقة الدراسة، وهي خلاف القسم الأول لا تهدف إلى توسيع قاعدة مريدي الولي بقدر ما هي إعجاب بالولي لصلاحه وتسببه في إسعاد الناس، وبعد أن كانت قعيدة مجمع الجماعات الدينية داخل الزوايا كفضاء مغلق خرجت القصة الأوليائية المحلية إلى الفضاءات المفتوحة (مقاهي، أسواق، ساحات) لتنهض بوظيفتها العقدية والنفسية والأخرى التحررية حيث ساهمت إلى حد ما فترة الاستعمار في التهوين على الناس والتخفيف عليهم من ظلم الاستعمار وقساوة الحياة يومها.

وبغاية لملمة شتات المحكى الديني/ العقدي العربي ، سعى البحث لهذه الخطاطة بقصد تصنيف هذا النمط من القصص الشعبي:

القصة الشعبية الدينية



خامسا ـ الغوث أبو جملين / بو جملين :

بوجملين هو المسمى الأثنولوجي (له صلة بأعراش المنطقة) لساكنة منطقة الدراسة (أولاد بوجملين)، في مقابل مسميات أخرى ونعوت علميّة، كالمسمى الشعبي (بنو امسيل) والآخر التاريخي (الحماديون) ، وهي كلمة متفاصحة فصيحها (أبو جملين) فإذا كانت لفظة (أبو) الفصيحة و(بو) الدراجة تعني (الصاحب) فإن الكنية السابقة لسيد أولياء المسيلة هي (صاحب الجملين) أو (البعيرين) ، وحكاية المسمى باختصار أن الرجل وزوجته كانا يسعيان إلى الحج صوب البقاع المقدسة بواسطة بعيرين !، وتشير رواية أخرى إلى قدومه وزوجته (لالة عيشة) المسيلة على جملين، لكن قصته الأوليائية تربط قدومه المسيلة وزوجته على جملين بمقدم الرسول (ص) إلى المدينة المنورة ، فحيث توقف الجملان بإرادتهما بنى زاويته الشهيرة التي لا تزال إلى اليوم بمحاذاة لمسجده(مسجد بوجملين).

أما حياته خارج إطار قصته الأوليائية ، فهو عنوان لأصالة وعراقة مدينة المسيلة ، ارتبط اسمه بها وارتبط اسمها به ، المرابط الصالح القطب الرباني العارف بالله مولاي سيدي محمد بن عبد الله بن هيلول الشريف الإدريسي الفاسي المغربي المدعو الغوث أبو جملين (بوجملين) ، من العلماء الأجلاء خلال القرن (13 م) ، سافر إلى تلمسان والتقى وليها الصالح (أبو مدين شعيب) تم الجزائر العا صمة والتقى عالمها(عبد الرحمان الثعالبي)، فبجاية التي استقر بها مقامه فدرّس في زوايا ها، وتزوج من لالة عيشة البجاوية وكانت زوجة لقاضي بجاية. ثم إلى المسيلة مستقره الأخير صحبة زوجته وخادمه (قداشه) الشارفوولدي زوجته من القاضي ، وبها بنى الزاوية البوجملينية التي يتواجد بها ضريحه المزار إلى اليوم [1]. وهي أهم زاوية بحاضرة الحضنة . ذكره الورتيلاني في رحلته المدونة فقال : «... وفي ذلك السفر زرت الشيخ الغوث أبا جملين في المسيلة أفاض الله علينا من بركاتهم وأعاد علينا من أنوارهم»[2].

---

[1]– ينظر قارة ميروك ، تاريخ مدن وقبائل الجزائر ، ص 88 .

[2] _ الحسين بن محمد الورتيلاني ، نزهة الأنظار في فظل علم التاريخ والأخبار، [الرحلة الورتيلانية] ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط01 / 2008م ، ج01 ، ص 16 .

أما حياته كما دبجها المخال الشعبي في واحدة من أنماط إبداعه (قصة الولي) فهي طويلة تترادف فيها الروايات المختلفة، اعتمد فيها مبدعها الشعبي على البنية العامة لحياته / سيرته الحقيقية بمراحلها المتتابعة بدءا بمسقط الرأس (فاس بالمغرب) إلى مسقط القداسة (المسيلة بالجزائر)، يتخلل هذه البنية الأساس بنيات أخرى تم ترج بالعجيب والغريب نشير إليها باقتضاب:

1 دواعي مغادرة مسقط رأسه: أن أباه عبد الله أمره فقال : (إني ابعث بك إلى بقعة من بقاع جهنم لتكون أنت الذي يحررها من النار والعار، نار العداوة والإجرام وعار الفرقة والخصام، ثم ألقى بعصاه صوب المشرق وأردف يقول : يا محمد أمضي في سبيلك ستجتاز مدنا كثيرة وترى أهوالا جسيمة...!

وفي رواية أخرى : أنه كان لبوجملين شيخ يحبه وهو شيخ الزاوية التي حفظ فيها القرآن الكريم وتعلم علوم الدين على يديه، وذات يوم غضب شيخ ه على أهل بلدته (فاس) لمعاملتهم السيئة له وأذيتهم إياه لعدم إدراك منزلته ومكانته العلمية و فضله في تعليم أولادهم ، فدعا عليهم فأصابهم الجفاف والقحط ، حينها علموا أن ماحل بهم سببه الشيخ فاستسمحوه ولكنه رفض وغادر البلدة صحبه خادمه و ملازمه بوجملين ، الذي حز في نفسه ما آل إليه ق ومه فخرج معهم لصلاة الاستسقاء خفية عن سيده، ودعا لهم بالخير والنماء، فانهمرت الأمطار وجرت الوديان وعم الخير لتعود فاس إلى سابق عهدها.

وعندما علم شيخه بفعلته غضب وقال له :(أنت مير وأنا مير فعليك بالرحيل..)، فخرج بوجملين لا يعرف له وجهه، فاعتمد على عصاه يلوح بها فأينما اتجهت اتجه.

02- دعاؤه على مدينة بجاية : وهو ببجاية أراد أهلها أن يمتحنوا كرامته فأقاموا له وليمة وخلالها قدموا له دجاجتين واحدة حلال والثانية جيفة فتفطن الغوث لذلك ، وغضب من هذا التصرف ثم غادر بجاية، ومن أعلى هضبتها رفع يديه ودعا على المدينة (اطلعي يا قراية واهبطي يا بجاية) فمالت ، وتعقب الرواية : وأنت على مشارف بجاية تلاحظ أنها مائلة !

ويمتاز هذا النمط الحكائي في منطقة الدراسة بالآتي :

1- مسالم خلافا لبطلي السيرة و الغزوة .

2 – الخارق الديني مقابل الأسطوري في السيرة و الغزوة .

3 – مجيء الولي من بلد بعيدة .

4 – حفظه القرآن الكريم مبكرا (9 سنوات غالبا) . وخدمته لشيخه .

5 – زواجه من امرأة ثيب . وعدم إنجابه للأولاد .

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتشبث بدعاء الورتيلاني فنقول : (أفاض الله علينا من بركاتهم وأعاد علينا من أنوارهم .. آمين آمين).

الفصل الثالث

الإبداع الشعبي السردي
(الأقصوصة الشعبية)

المبحث الأول : النكتة الشعبيةالمحلية

المبحث الثاني : الحكاية الوعظية المحلية

المبحث الثالث : الحكاية التعليلية المحلية

المبحث الرابع : الحكاية المثلية المحلية

المبحث الأول ـ النكتة الشعبية المحلية :

أولا ـ التحديد والدلالة :

قد تتفاوت جميع أنماط إبداع الشعب في تمركزها الزماني والمكاني، فيتكثف حضورها أو يقل أو يندر أو يستحيل بحسب علاقات هذه الأشكال بالحدث الحياتي والمستجد اليومي، إلا النكتة أو أدب التنكيت الشعبي، فهو شديد الالتصاق بالمكان والزمان لا يغادرهما أبدا، فالفضاء كله بمآليه ملك للنكتة سواء كانت فضاءات مفتوحة أو مغلقة، واسعة أو ضيقة، ترحة أو فرحة، عالية أو نازلة، لا تفرق بين الأجناس ولا الأعمار ولا الجنس ولا الدين ولا اللغة ولا الجغرافيا، لا تمايز بين الغني والفقير، القوي والضعيف، الرئيس والمرؤوس، المركزي والهامشي، لأن هذه الأشكال « تهدف إلى إلغاء الواقع التراجيدي الذي نعيشه ، أما النكتة فهي لا تلغي هذا الواقع وإنما تسخر منه، فعالم النكتة هو عالم المرح والسخرية، وذلك في مقابل عالم الجد والصرامة الذي يعيشه الناس، وطبيعة عالم المرح أنه يلغي العلاقة بين التوقع والنجاح وبين الممكن والواقع »[1].

ومن دواعي هذه المخالفة زمنها المقتضب وصياغتها الموجزة وبسط جناحيها – النكتة – على عديد الموضوعات وكثير الانشغالات إضافة إلى الأهم وهي: ملحتها المستخلصة من جانبها المرحي الترفيهي، ولأنها مرح ذهني يضطلع بروايتها – غالبا – نماذج شعبية من نوع خاص أقل ما يفرقهم عن جماعاتهم المحلية الفكر وعميق الرؤية وصفاء الذهن.

يعرفها (محمد الجوهري) على أنها : « قصة قصيرة جدا، تتميز بطبيعتها الدرامية مع تصعيد الحدث ونهايته بطريقة فجائية تتركز فيها الفكرة الأساسية في النكتة » [2]. ويحيل تعريفه الذي لا يختلف عن كثير التحديدات لهذا الشكل التعبيري عن ضرورة توافر النص الهزلي المتفكه على عنصر المفاجأة / الفجأة كلازمة فنية أساسية لردة فعل متلقي السرود الهزلية وهي الضحك، وما عنصرا الدراما وبلاغة الندرة إلا عاملان من عوامل مكاتفة للكشف المفاجئ عن الحقيقة الغريبة ظالة متلقي النكتة.

---

[1] – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص220.

[2] – محمد الجوهري ، علم الفولكلور، ص73/01.

القصص وقد رصد البحث من خلال التحديدات المختلفة المطلع عليها عربيها وغربيها قوميها ومحليها الشعبي منها والنخبوي أن خصائص وميزات الشعبي المتفكه والمرح هي كالتالي:

1. المشاعية والتداول المهول.
2. القصر واللمحية.
3. استطابة اللهجة / الدارجة.
4. بطلها ذو ملامح عامة لا شخصية.
5. ذات دوافع جمعية نفسانية.
6. ذات غايات نقدية متنوعة.
7. تتضمن معنى مزدوجا ظاهرا وخفيا.
8. التحامها الشديد بالزمكانية.
9. ارتكازها على عنصر الفجأة أو المفاجأة.

وقد احتفى التراث العربي بمحكى المتعة والإضحاك بشكل ملفت فكانت قصص البخلاء والبرصان والعرجان والعميان والحولان للجاحظ، وحكايات الحمقى والمغفلين والظراف والمتماجنين والأذكياء لابن الجوزي، ومحكيات الظرف والظرفاء ولطائف الظرفاء للوشاء والثعالبي . في مقابل الثقلاء لابن المزربان، وأخبار عقلاء المجانين والموسوسين والطفيليين لأبي القاسم بن حبيب والحسن الغراب والخطيب البغدادي، ونكث اله ميلن في نكت العميان للصفدي، وغيرها كثير، ورغم « طغيان الأغراض الهزلية في هذا التراث، فقد ظلت بلاغة مقموعة غير مفكر فيها هامشية إلى أبعد الحدود وذلك لغلبة المفهوم القادح في قدر الفكاهة والمزاح لدى المشتغلين بأدب وعلوم العربية » [1]، لا كلهم فمنهم وفيهم ك (أبي حيان التوحيدي) من عرف قدر هذه الصناعة فقال : « إياك أن تعاف سماع هذه الأشياء المضروبة بالهزل، الجارية على السخف، فإنك لو أضربت عنها جملة نقص فهمك، وتبلّد طبعك ، واجعل الاسترسال بها ذريعة إلى إحماضك، والانبساط فيها سلما إلى جدّك، فإنك ما لم تذق نفسك فرح العزل كرّبَها غَمّ الجِدّ » [2] وأدران القلق والهم واليأس والحقد والتئاؤم والإحباط

---

[1]– شرف الدين ماجدولين، (الهامشي والآخر والسرد الهزلي) ، مجلة ثقافات ، ع23/ 44.

[2]– عبد العزيز شرف ، الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، مصر، ط 1992/01م، مقدمة الكتاب، (هـ).

والانتكاس.لذلك فمن أولويات النكتة الشعبية إضافة إلى الإضحاك والضحك وظيفتها النفسية التطهيرية، لأن « الإحباط الناجح للإحباط نفسه يمكن أن يتمثل في نكتة لا تستغرق غير ثوان معدودات »[1].

ثانيا ـ شعبية النكتة :

إذا كانت المعاني مطروحة في الطريق، فإن النكات لا يكاد يخلو منها رصيف من أرصفة طرقنا، فهي الوجبة المقبلة لمجالسنا وسهراتنا، والنصل الأنجع لجائحة ضغوطات الحياة والصخب اليومي وهرج ومرج الطابع الجديد لدنيا طاق على من طاق.

فكل أفراد المجتمع رواة بل مبدعون للنكتة، فهي أكثر أنماط الإبداع الشعبي، تمثلا للمبدعين الشعبيين، طالما أن نصها يتغاير مع كل راو أو مخبر انطلاقا من وضعه الخاص الذي يفرقه عن أوضاع الآخرين، وتكمن إبداعية النكتة في عنصرين هامين هما :

1- العنصر اللغوي : أو التعبيري الذي يتصرف فيه راوي النكتة انطلاقا من هيئة المروي له الثقافية والاجتماعية والجوانية باختياره اللفظ المناسب والمعنى المتقبل والصورة المستطابة والفكرة الأقدر على توصيل الغاية .

2- العنصر الأدائي : إذ للحركة الجسمانية والتعبير الجسدي أيما دور في تجسيد المجرد وتمليح المحسوس وتقريبه فهما وإدراكا، فلا يخفى على أحد أن من النكّاتين من يضحكك أداؤه لا إخباره ، أو نبرة صوته في تمثله لأصوات الشخوص، بل أحيانا نضحك لضحكه أثناء الحكي لا لمحكاه.

تكمن شعبية أدب التنكيت في أن النص الواحد من نصوصه يرويه طائفة من الرواة ، بصورته الموحدة ثابتة الصياغة فنضحك لأحدها ولو أعاده راويه مرات ، دون أن تبدر منا ردة فعل بسيطة لغيره ولو لمرة منفردة !

ومن علامات تقارب الشعبية مع النكتة ما يؤكده الجاحظ بقوله : « إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطعام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها

[1] – المرجع نفسه، نقلا عن غيره، مقدمة الكتاب (هـ).

وبخرجها من صورتها ومن الذي أريدت له، ويذهب استطابتهم واستملاحهم لها » [1].والخلاصة أن أدب التنكيت والتندر والطرفة والتفكه والإضحاك و كافة سروده الهزلية هو أقرب إلى الشعبية منه إلى غيره يدعمه في ذلك الآتي :

1- العامية هي لغة التنكيت المفضلة ، بها يستطاب ويستملح الخبر المروي، وتكتنه خواصها اللغوية قدرتها واقتدارها على الإضحاك ما لا يتوافر للفصحى.

2- ملقي النكتة مبدع بالأداء والصياغة، وإمكاناته الخاصة في خلق عنصر المفاجأة.

3- لا يتطلب إبداع النكتة مقدرة فكرية أو آفاقا رؤوية عالية، بل اقتدارا أدائيا مرهونا بفهم الآخر.

ثالثا ــ أنواعها و نوعياتها / تصنيفها :

لقصرها ويسر إبداعها وتحوطها بلا حصر من الموضوعات نجد من التصنيفات المختلفة صعوبة في ترسيم حدودها الجنسانية مع غيرها وأنواعها ونوعياتها وأنماطها المتضمنة .

يراها (محمد الجوهري) [2] أقصوصة ذات طابع درامي ومنهى فجائي وهي واحدة الثلاثة يضمها محكى الإضحاك مع النادرة والقصة الفكاهية، سوى أن النادرة أسطورة تاريخية ترتبط بشخص ما أما قصة الفكاهة فأطول من النكتة عديمة النهاية الفجائية.

بينما تختصرهما (نبيلة إبراهيم)[3]فياثنتين : النكتة ، والحكاية الهزلية التي تتفرع بدورها إلى مجموعة أنماط متداخلة هي : (قصة الفكاهة، اللمز، السخرية، المزاح، النادرة) وتختص الأخيرة بشخوص علَميّة (جحا، أشعب).وبشيء من التفصيل تعرض (رابح العوبي)[4] للفوارق الفنية بين النكتة والأنواع المقابلة المذكورة في تقسيمالكاتبة . كما يجسد هذا التفريع للمحكى المتفكه الغربي فهرست الطراز لآرني[5] بأضلعه السبع، وهي : قصص الحمقى ، قصص عن الزواج، قصص عن المرأة، قصص

---

[1]- الجاحظ ، البيان والتبيين، ص111.

[2]- ينظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور، 73/01.

[3]- ينظر : نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 224-227.

[4]- ينظر : رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي، ص 129-136.

[5] - ينظر : حسن الشامي، (نظم فهرست القصص الشعبي) ، مجلة الفنون الشعبية ، 08 / 36.

عن الرجل، الشاطر والغبي وحوادث الحظ، قصص رجال وهيئات الدين، نوادر جماعات من الناس وقصص الكذب، ويُعاب على هذا التصنيف إدراجه النكتة في الحكاية الشعبية[1].

وبالاعتماد على (رشدي صالح) و(عبد الحميد يونس) سماها (أحمد زغب) الحكاية المرحة، وهي ذات صلة ب« آفاق الحياة الفسيحة لتسخر من كل شيء وتنتقد كل شيء وتقوم على المفارقات المرحة الممزوجة بالنقد اللاذع [أما] النادرة فعادة ما ترتكز على شخصيات نوعية ساخرة أو مسخور منها كالبخلاء والطفيليين والحمقى والمغفلين.. إلخ، أو شخصسة نموذجية يعلق عليها كل أنواع السخرية من أي سلوك غير سوي كشخصية جحا »[2].

ويورد (عبد الحميد بورايو) التصنيف الفرنسي للحكاية المرحة الجزائرية ما ملخصه :[3]

- قصص تهزأ من الأغنياء والأقوياء
- قصص تهزأ من الفقراء والضعفاء
- قصص تهزأ من سكان منطقة معينة / جهة مخصوصة
- قصص تهزأ من مثل ومبادئ / الكرم ، الشرف
- قصص المفارقة اللغوية / العبارات المتناقضة

وقد أفاد البحث من كهذا تصانيف وسعى للمّها في تصنيف واحد جامع ومختصر محقّب إلى ثلاثة أقسام رئيسية يضمها محكى الإضحاك وهي :

1. النكتة (الحكاية المرحة / الملحة الشعبية): ومن سماتها الحدث المنفرد ، وعنصر المفاجأة، النقد.
2. القصة الفكاهية / الهزلية : أحداث قليلة، عديمة عنصر المفاجأة، وتهدف إلى : السخرية، اللمز والهمز، المزاح، التفكه.

---

[1]– ينظر : أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور ص173.

[2] – أحمد زغب، الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق، مطبعة مزوار، الوادي ، الجزائر، ط2008/01م، ص63.

[3]– عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص86.

3. النادرة: يتفق الصنافة العرب على أنها نمط مرحي فكاهي هزلي مزاحي ينطوي على عنصري الطرافة والسخرية ، ويحلو لبعضهم تسميته : (الحكاية المتندرة) وغايته النهائية طبعا هي الإضحاك.

كما لا يختلفون في كونه نصا سرديا إخباريا بأحداث مقلة شبها بالنكتة ، وعديم عنصر الفجأة كالقصة الفكاهية ، مع ارتكازه على شخصيات نوعية ساخرة أو مسخور منها. لكن أوجه الاختلاف هي طبيعة هذه الشخوص وأنواعها ونوعياته.

ويزعم البحث أنه توصل إلى فك شبكة التعالقات الموجودة بين هذه النماذج المُتندر بها ، ما أوجب شطر النادرة إلى قسمين:

01/03- نماذج بشرية علميّة (جحا، أشعب) .

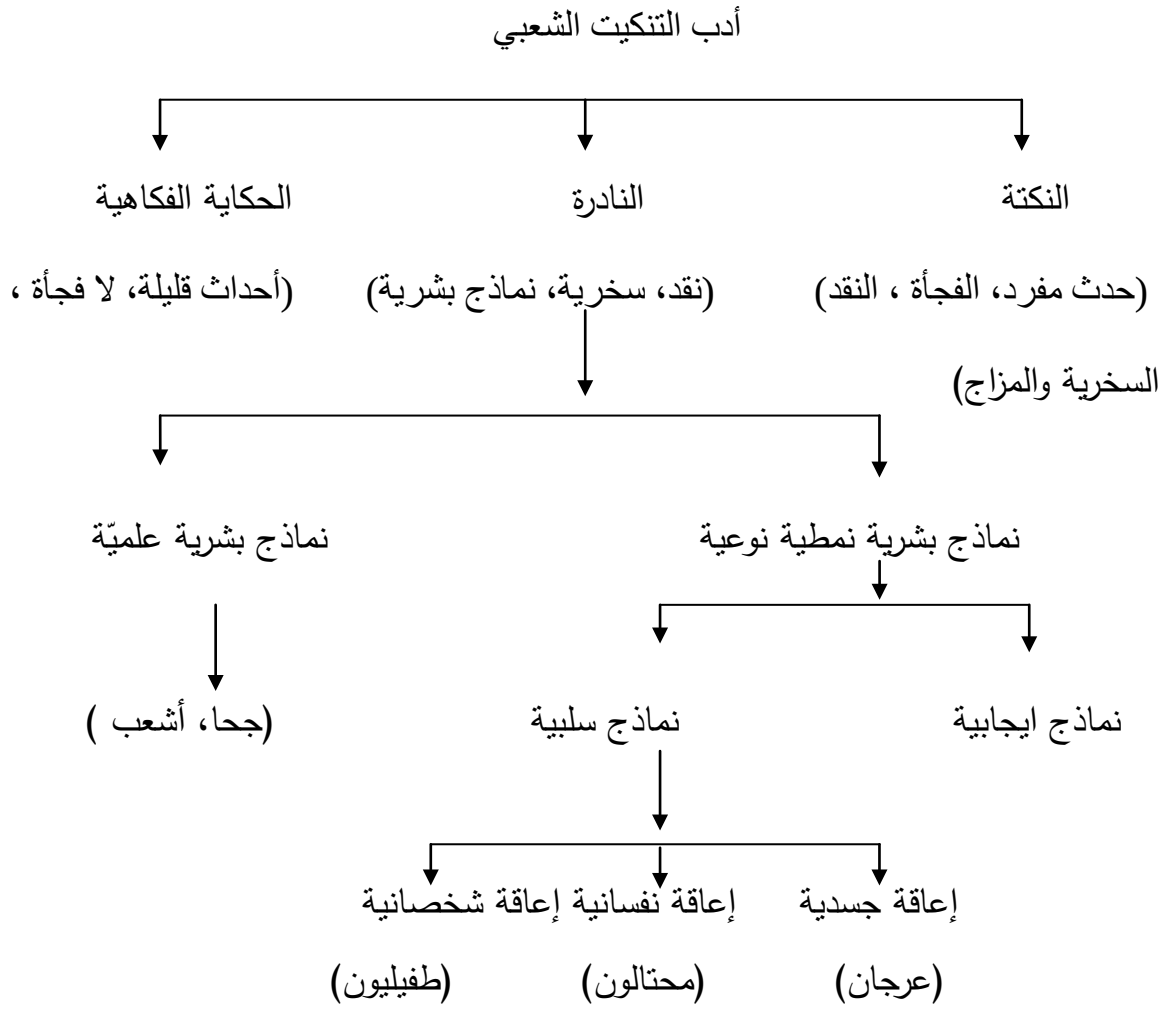
02/03- نماذج بشرية نمطيّة / نوعية : وهي قسمان :

أ)- موجبه/ إيجابية : عقلاء - أذكياء - شطار .

ب)- سالبة/ سلبية : وبدورها هي أقسام ثلاثة :

- عاهة أو إعاقة جسدية :عرجان ، عميان ، برصان ...
- عاهة أو إعاقة نفسية : مجانين ، بخلاء ...
- عاهة أو إعاقة شخصانية :طفيليون، محتالون، لصوص، غرباء ، طماعون ...

ولتوضيح هذا التصنيف الخطاطة التالية:



وللملاحظة هناك من يسم النادرة بمصطلح (الأقصوصة الإخبارية) أو الحكاية الإخبارية [1]. إذ الإخبار هو فن عربي تراثي تنض وي تحته جملة وافرة من أشكال القص الشعبي لقصص الحمقى والمغفلين والأغبياء والطماعين والطفيليين والبخلاء والمجانين والمحتالين وكذا العميان والهميان والعرجان والحولان في مقابل الأذكياء والعقلاء والشطار . ويُعدها البعض [2] شظايا تزخر بها الحكايات الشعبية، ويدعوها المصنفون المصريون ب (قصص السهاري أو المغامرة) [3]، وكانت قبل ذلك لدى آخرين جزءا من (القصة الطريفة) بأنواعها الثلاث [4]:

---

[1]– ينظر : عادل أبو شنب (استلهام التراث العربي في أدب الأطفال)، مجلة الدوحة، ع 102/ يونيه1984 م، ص115.

[2]– ينظر : محمد حجو، الإنسان وانسجام االكون، سيميائيات الحكي الشعبي، ص18.

[3]– ينظر : خالد أبو الليل، (تصنيف الحكايات الشعبية المصرية)، مجلة الفنون الشعبية، ع 94، 95ن ص 45.

[4]– ينظر : إيجي بلاشير، تاريخه، ص 872–878.

- القصة المجونية/ الإباحية : ذات التوجه الجنسي الفاضح، وتشتهر بين المجتمع الذكوري بغاية المتعة والاستمتاع.
- قصص الحمقى والمغفلين : وترتبط بقول مأثور أو مثل.
- قصص الشطار والأذكياء : ذات الشهرة في المجتمع الأرستقراطي.

ولذلك تنأى بها الدراسات الحديثة إلى الثقافة الهامشية صحبة النكات الجنسية الإباحية والأخرى السياسية والمذهبية ، لارتباط موضوعاتها بمجتمع القاع وانصراف سرودها الهزلية إلى أخبار اللصوص والشواذ، ولأنها خطاب لتبليغ المحضور ارتبط بالسرية والوجه الخفي للإبداع والوجدان الباطن[1]، وهو ما يعتبره كثيرون تهم باطلة وراءها سلطتان م عنيتان بنقدها المر لها، وسخريتها اللاذعة منها، واجتراءها الصارخ في وجهها مما لم تجرؤ عليه خطابات أخرى ، هما السلطة السياسية والأخرى الدينية.

أما خطاب الإعاقة المشار إليه في التصنيف السابق في خانة (نماذج بشرية نمطية / سالبة) فينتشر في ثلاث مصنفات تأليفية هي:

أ. مصنفات مفردة : الجاحظ وابن الجوزي وغيرهما.

ب. مصنفات مشتركة : مظانّ كتب التراث الإخبارية.

ج. نقدية حديثة : منها تمثيلا : فدوى مالطي دوغلاس، خطاب الإعاقة في النثر العربي القديم[2].

رابعا ـ النكات المحلية :

بعد مد وجزر وجرد لمختلف صور التنكيت الشعبي في منطقة الدراسة وقف البحث على خمسة أنماط نكتية هي :

01- النكتة : وينطقها إنسان المنطقة الشعبي وغيره بهذه الصورة اللفظية (نكت ه) مع إسكان الهاء، ويمهد لها بديباجة أو لازمة يخاطب بها المروي له / المنكت له، هي (ج يبث لك ضحكة) أو أتيت لك بضحكة. وينطبق عليها ما ينطبق على النكتة النظرية (الإيجاز واللمحية، عنصر المفاجأة) ، لكن

---

[1]- ينظر : شرف الدين ماجدولين، الهامشي والآخر والسرد الهزلي، مجلة ثقافات، ع 2010/23م ص44.

[2]- ينظر : فدومالطي دوجلاس، من التقليد إلى ما بعد الحداثة ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ط2003م ، ص125-134.

قد تتعدد أحداثها وشخوصها، وفي مدونة حكي المنطقة من هذا النوع تعداد مهول لملامستها أغلب مضامين الحياة الإنسانية، الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية، السياسية والجنسية حتى.

02 – الحكاية الفكاهية : ذات أحداث أقل من النكتة ، لا يعد عنصر المفاجأة ضروريا، مع ميلها إلى السخرية والمزاح . من شبهها في بيئة البحث : أن ضيفا نزل على أناس بسطاء. ولكنه تثاقل عليهم فمكث عندهم زمنا طويلا متعللا بهطول المطر واستمراره . وعندما توقف نزول المطر خرجت الزوجة إلى فناء البيت وقالت بصوت مسموع حتى يسمعها الضيف : (صبت واصحات وما بقى للضيف لاه يبات) . فرد عليها : (يصحّيها ويحلّيها وما يروح الضيف غير ما يمليها) . فقالت : (كول الشرشم ما تحشم الله غالب ما عدناش) . فرد : (هزّي المغرف روحي اسلفي واه النزلة أكل مافيهاش) . فقالت غاضبة : (تاكل الشوك واعواده) . فرد عليها ببرود : (لمول البيت واولاده)!.

03– النكت النمطية / النوعية : شبه بالنكت العادية سوى أنها ذات اهتمام بشريحة مجتمعية معينة أو مخصوصة ، كفئة المعلمين وتقتيرهم أو إسرافهم، وفئة مغلوبي زوجاتهم (الطحّانية) وما يمارس عليهم من ذل وهوان، وأئمة المساجد وعلاقتهم السيئة بمأموميهم، وفئة العزاب والعازبات وإيماءاتهم طلبا للزواج.

04– النكتة العلمّية: ويدعوها ساكن ة منطقة البحث (المحاجية) وسرودها هي عبارة عن (امحاجيات)، والداعي ببساطة لذلك هو حكائيتها وارتباطها بشخص ية (جحا) أو (أشعب)، ترمز الأولى إلى فئة عقلاء المجانين والثانية إلى ال بخلاء والمقترين. ويندرج تحتها أيظا نكت تختص بنماذج فولكلورية ذات شهرة في المنطقة ، وهي غالبا شخوص سالبة تشتهر بتصرفاتها الرعنة الحمقاء . منها نموذج (النيقا) أو النيقاطيف / السالب ، (شارف على 70 عاما) ، وهو كثير التشكي من الناس أو العرب ، ولا تراه يومه إلا سبا وشتما لهم ، وذات مرة التقاه رجل دين (بولحية) وراح يشرح له أن لا يجوز سب العرب لأن الرسول (ص) عربي . ففاجأه النيقا بقوله : يا هذا لقد قال الله عز وجل للرسول (ص) : والله و والله يا محمد لو تشفع للعرب لأدخلنك نار جهنم !!! .

05- النكتة العصرية : ظهرت في الآونة الأخيرة على ساحة الإبداع الشعبي المحلي سرود هزلية غريبة تمتاز باللمحية أو الإيجاز الشديد واللامعقولية أو منافاة المنطق ، رصد البحث منها في بيئته نمطين :

- **نكات عادية :** منها مثلا :

- قطع شخص رأس صاحبه وقال : سيجن جنونه عندما ينهض ولا يجد رأسه.

- أرادت امرأة شراء سروال لوبيا فلم تجده فاشترت سروال عدس.

- سألت خطيبة والدة خطيبها إن كان يدخن فأجابت : لا إلا إذا كان سكران !

- **نكات استفهامية :** في هذا النوع من التنكيت تحظى النكتة بمشاركة المروي له راويها في الرواية كأن يسأل الراوي المروي له قبل مفاجأته بنهايتها، من ذلك :

- سقط لرجل شحيح دينار من الطابق الخامس، فنزل مسرعا إلى حيث سقوطه فلم يجده، لماذا؟ لأنه سبق سقوط الدينار!!!.

وتكون ردة الفعل فيها مزدوجة : الضحك وكذا التعجب والاستغراب.

المبحث الثاني ـ الحكاية الوعظية المحلية :

أولا ــ موقعها من إبداعات الشعب :

الإبداع الشعبي نتاج تراكم تجارب بشرية بين الأجيال خالفها عن سالف سالفها ، كل جيل يسعى لأن يمرر خبراته في الحياة للاحقه بما تحويه وتستوعبه من حكمة وموعظة و حمولات قيمية و أخلاقية وتربوية .

وتلعب أنماط الإبداع الشعبي بعديد أشكالها وتشكيلاتها ، دور الوسيط في نقل هذه المعرفة ، ويجئ القص في مقدمة هذه الأنماط ، لأن « الحكي الشعبي كشكل من أشكال الأدب الشفوي يلعب دور المدرسة في مجتمع لا مدرسة فيه »[1]، مدرسة بدون حيطان و أسقف ذات فضاء رحب رحابة الزمان والمكان ، ينهل منها إنسان الشعب كثير قيمه ومبادئه ونهجه ورؤاه . لأن المحمولات القيمية هي قوام الإبداع الشعبي ، فالفكر فيه يسبق المادة لا العكس ولأن مجتمع الإبداع الشعبي لا يقصي اليفاعة / الطفل من إبداعاته يرد ملمحها الوعظي على جانب من الأهمية و الاهتمام .

ونرى فيما يراه البعض أن المادة الإبداعية ذات الملمح الوعظي تستلزم جملة اشتراطات أهمها :

1- السرد : ميزة يستهويها الوعظ لقربه من وجدان الموعوظ وإحساسه ولذلك يمتطيها الخطاب الوعظي القرآني المقدس فيما يمثل ثلثه ، ف « السرد إن تعرى من الحكمة والعبرة يُرفض باحتقار »[2].

2- اللمحية / النص القصير : يشترط في الوعظ عدم الإطالة على الموعوظ وإلا ناله ما ناله من الامتعاض والسآمة . فخير الكلام ماقل وإن لم يدل .

3- الشفاهة : هي لقاء مباشر بين الواعظ و الموعوظ فالكلام لوحده لا يكفي لترسيخ محمولات الوعظ إذ من الضروري أن يسند بشفقة الواعظ وإلحاحه وحبه للموعوظ ، كما أن لتصرفه في النص

---

[1] – محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون ، سيميائيات الحكي الشعبي ، ص279.

[2] – المرجع نفسه ، ص276 .

المشافه بحسب مزاج المعني أيما تأثير في قبوله الموعظة استحسانا واستجابة . وهو مالا يوفره النص المكتوب المقيد بمواعظ عامة تصلح دواء لجميع الأدواء .

4- الحيوان : مرموز يناسب جميع الأعمار ومراتب الثقافة ، ووسيلة لمحية سريعة لإرسال الخطاب خال من معوقات النص الأخرى ، و « يبدو من حكايات الحيوان أن الرواة [الوعاظ] يدركون المنطق و القصدية في حكاياتهم ، حيث إن تنظيمها محكم ومنطقها واضح في تمرير الدرس المراد تبليغه » [1] .

ولذلك فأقرب أنماط الإبداع الشعبي إلى الوعظ الشعبي هي الأقصوصة الشعبية لتوافرها على فنيات أدبية هي : السردية ، اللمحية ، الشفاهية ، الحيوان .

يعتبر البحث الحيوان أداة للتعبير لا شكلا تعبيريا، فالحيوان ناطقا كان أو صامتا أداة من أدوات فنية كثيرة يتوسّل بها لتحقيق مجموعة من الغايات التعليمية أو التربوية أو الوعظية أو النصْحية ، فهذا التصنيف لايعتبره موضوعا ، لذلك أقصيت حكايته من التصنيف (حكاية الحيوان) ، واعتباره دلالة قيميّة وموضوعا للقصص الشعبي ، هو أشبه ما يكون بقولنا عن الرواية الحديثة التي تتوسل بالحوار العامي / اللّهجي أنها (رواية لهجية) ، مع أن هذا المنح ى من الحوارات هو مجرد وسيلة سردية فنية لتقريب الحدث من الواقع ليس إلا.

فالحيوان مرموز كوني وشراكة إنسانية تمتطيه الحكاية/ القصة الشعبية قصد تسهيل عم لية ترحالها عبر عوالم جغرافية وثقافية عديدة ، فالذئب مثلا في (المسيلة) هو نفسه في قطبي الكرة الأرضية . أما(المرأة) فتختلف صورتها الطبيعية و الاجتماعية من مجتمع لآخر، وطابع الأنوثة فيها يتكون بطبوع : الثقافة والاعتقاد والاجتماع والجغرافيا والمناخ حتى . ومن ميزاته في القص أنه وسيلة لبلاغة الخطاب و التوصيل ، وإعفاء الراوي من توصيف للشخصية قد يمتدّ لسماتها النفسية والجسدية و السلوكية و الإيديولوجية ، وهو ما تعفيه منه شخصية الحيوان فتضعه وجها لوجه أمام الغاية الأسمى و الغرض الأنبل والهدف الرئيس من الإبداع الشعبي ، الذي يسعي مبدعه إيصاله إلى جمهوره بأي شكل . كما لا يختلف اثنان مهما كانت الفوارق بينهما (السياسية ، والدينية ، والمذهبية

[1] – محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون ، سيميائيات الحكي الشعبي، ص278.

و الاجتماعية و الجغرافية والحضارية) في أن الأسد هو ملك الغابة ورئيسها، و الثعلب ماكرها ، و الذئب خبيثها الذي لا يُؤمن جانبه ، والقنفد حاذقها ، و الحمامة ضحيتها ، ومالك الحزين حكيمها ، و الثعبان برغم ملمسه الناعم سيد الغدر و الخديعة . والغاية نفسها تُرصد في حكاية غير الحيوان من خلال مسميات رمزية ك : (الستّوت ، الدبّار ، العوْرة ، ابنة الرّاعي ، السلطان ، الوزير ، الغولة ، حديدوان ، نجمة خضّار ، امرأة الأب ...) . وقد تنبّه لهذا الأمر شاعر المنطقة الشعبي ، حيث يقول [1] :

ماني علْ الحمام نظّمت الأشعار *** حاش الحيوان غير انمثّل بيه!

ثانيا ــ الحيوان في الآداب الإنسانية القديمة :

مثل المجتمعات البشرية في نموها وتطورها وإدراكها، كمثل طفل ساذج ينمو ويكبر فتزيد تجاربه وتتسع مداركه وتصقل معارفه، سوى أن مراحل عمر الفرد منا تقاس بالسنوات، أو بعشرات السنوات، أما مراحل عمر المجتمعات البشرية فتقاس بآلاف السنين، وفي كل مرحلة من هذه المراحل يكسب البشر مفاهيم جديدة، وخبرات متنوعة، ومواقف مختلفة، وقد مثل بحق عمر البشرية الأول أو الطفولي هذا اللون من القصص الحيواني . حقيقة أن الطفل ساذج في مواقفه مع الناس والحياة، ولكن قد يكون مفعول الكلمة الواحدة يقولها أو يومئ بها ذات أثر بالغ، لا على مجتمع الصغار أمثاله فحسب بل على الكبار أنفسهم، وقد تغير واقعا حياتيا ما عجزت عن زحزحته كلمة واعية من حكيم محنك عرك الحياة وعركته.

ذلك ما قد تؤديه حكاية الحيوان الساذجة والبسيطة التي تمثل من عمر المجتمع البشري مراحله الأولى ، فالحيوانات مع بساطتها قادرة على النفاذ إلى المتلقي على اختلاف مراحله العمرية والثقافية ، وتجتذب إنتباهه وبصره وبصيرته إلى ما تزخر به مظاهرها المختلفة من مؤديات معنوية جليلة .

وفي مرحلة من مراحل تاريخ البشرية، شاع في اعتقاد الإنسان « أن الحياة صور وأشكال، وأن الحيوان صورة من صورها، التي لا يشكل الإنسان إلا وجها واحدا من وجوهها المتعددة، ولكنه لا

[1] – الشاعر الشعبي حمودة الزايدي، ديوانه المخطوط .

يمثلها كلها »[1] ،عندها بدأ الحيوان يتقاسم مع الإنسان الكثير من اهتماماته حتى إبداعه، فكانت قصص الإنسان كما كانت قصص الحيوان . وإلى اليوم لا يزال الحيوان يمثل البنية القولية والتعاملية للمجتمعات البشرية خصوصا منها الشعبية، سواء مواقفها الإيجابية المعبر عنها ب : أسد، قط، ذئب ، غزال، أو السلبية من مثل قولهم : حمار، بغل، حلوف (خنزير) كلب...الخ.

لا يخلو وفاض أي حضارة من الحضارات القديمة حتى الراقية منها من أدب الحيوان الذي ينشأ عند شعوبها فطريا، ولذلك يندر أن «يخلو أدب من الآداب من قصة للحيوان ، إما مكتوبة ضمن الإنتاج الأدبي القومي أو مترجمة أو منقولة من آداب أمم أخرى »[2]، ومن ثم يحتل الأدب الحيواني مساحة عريضة في الآداب الإنسانية القديمة ، ويمثل مصدرا من مصادر ثرائها بالصور الطريفة، والمعاني الشيقة، ورموز عن التعامل البشري، والخلق الإنساني الخاص والعام، كما لا يقل عن الإنسان تمثيلا لوجوه الحياة المختلفة.

فمن غير الجائز أن ينسب هذا الأدب الزاخر بدلالات الحكمة الإنسانية العامة إلى أمة بعينها طالما أن الحيوان ظاهرة مشتركة بين بني البشر، منذ أن وارى قابيل أخاه هابيل التراب مقتفيا أثر الطير، وعليه يرجح «أن يكون هذا الجنس الأدبي الرمزي من مبتكرات كثير من الأمم وإن اعتراه بعض التأثر فيما بعد »[3] ، ولكن رغم ذلك، تجيز بعض الأرقام التاريخية هذا التراتب ، وتمنح بعض الأمم أسبقية استنطاق آدابها للحيوان وأول هذه الأمم[4] :

1 –المصريون : لهم قصص حيواني، من أمثلته (السبع والفأر) ، وقد عثر عليه على أوراق البردي، ويرجع تاريخها إلى القرن (12 ق م) .

2 –اليونانيون : غلب على قصصهم الحيواني طابع الشعر، حيث يرجع أول تاريخ له إلى القرن (08 ق م) على يد الشاعر "هيزيودس" بخرافته (الباز والبلبل) وبعده "ستيسيكوس"

---

[1] – وديعة طه نجم ، الرمز بالحيوان في الأدب العربي القديم ، مجلة العربي ، 316 / 28.

[2] – عدنان محمد وزان ، مطالعات في الأدب المقارن . ، ص 171.

[3] – محمد التونجي ، الآداب المقارنة ، ص 176.

[4] – ينظر: محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص181 – 183، 188.

بخرافته (النسر والثعلب) حوالي القرن (06 ق م)، لكن أشهرهم "إيزوب" [1] في القرن (06 ق م) أيضا بخرافاته (الكلب وقطعة العظم ، الثعلب والعنب ، والغلام والذئب) .

3 –الهنود: حتى وإن لم يكونوا ذوي السبق، يبقى أدبهم الحيواني أحسن آداب الأمم الأخرى كما وكيفا وأقدم الآداب الشرقية، ويرجع بعض الدارسين ضلوعهم فيه إلى القرن (04 ق م) نتيجة فتوح الاسكندر الأكبر في الشرق وحكوماته المتعاقبة على شعوبه من بعده ، لكن هناك من أرجعها إلى ما بين القرنين (06 –07 ق م) ،وهو تاريخ تشكيل خرافات كتاب (جاتاكا) الذي يحكي تناسخ روح بوذا مع أدنى الحيوانات إلى أرقاها.

4 –الأوربيون في العهد اللاتيني : عن طريق كل من "هوراس "(65 – 08 ق م). و"فيدروس" (30 ق م –44 م) ، وقد عكست خرافاته موقفه الاستيائي من مظالم عصره، وجاء الأدب الحيواني اللاتيني في معظمه محاكاة لسابقه اليوناني.

ولا يستبعد أن تكون هذه الشعوب قد منحت وأستقبلت في آن طيلة عهود هذا الفن[2].

أما معرفة الفرس بأدب الحيوان فمتأخرة عن الهنود، إذا ما اعتبرنا الأدب الفارسي بمعزل عن نظيره الهندي، إذ لا ترى بعض الدراسات التأريخية للآداب القديمة، فرقا بين الأدبين الفارسي والهندي خاصة قبل التأريخ الميلادي، ففضلا عن أنهم أبناء عمومة، كان لهم عهدها وطن مشترك، وأفكار وعقائد وأخيلة مشتركة، وتقارب بين لغتيهما جعلهما بما يشبه لهجتين في لغة واحدة [3] ، ولكليلة ودمنة بالغ الأثر في ترسيخ أدب الحيوان لدى الفرس.

---

[1] – ينظر : مجموعة من الأساتذة الانجليزيين : دائرة معارف الناشئين ، ص 64 .

[2] – ينظر : محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص182.

[3] – ينظر : أمين عبد المجيد بدوي ، القصة في الأدب الفارسي ، ص26؛27

ثالثا ـ رسوخ أدب الحيوان في التراث العربي :

يلف الحضور المميز لكليلة ودمنة في التراث العربي الكثير من الاستفهام، لعل أهمه ذلك الموقف المتحمس الذي وقفه العربي من محتواها، وتفاعله مع نصها أخذا ومنحا، واستلهام خطابها لقرون عدة في إبداعاته نثرا ونظما، والأهم من ذلك تمسك الإنسان الشعبي العربي بأحقية تصديرها إلى أمم أخرى ، إذ كان من الممكن أن ينال شرف هذا التصدير الإنسان الشعبي الهندي مثلا أو الفارسي أو الكشميري، الذي كان له سبق نقل نصها قبل العربي، أو حتى الفارسي بعد استعادته نصها عن الترجمة العربية حوالي القرن (12 م) ، ولم يكن زمنها النص العربي قد باشر ترحاله إلى لغات الشعوب المختلفة.

وإذا كان طابع أدب الحيوان هو الغالب على خطاب كليلة ودمنة ، فما الذي كان الإنسان الشعبي العربي يعيه من هذا الأدب، مما لم يعه غيره في شعوب الأمم السالف ذكرها ؟! وما الذي سربته ثقافته الشعبية العربية والإسلامية بما أحيطت به من عاداته وتقاليده وعرفه إلى أدب الحيوان في كليلة ودمنة، مما لم يسعه أن يتسرب إليها من باقي الثقافات الشعبية الأخرى ؟!. إذ رغم محاولات إسقاط أدب الحيوان من التراث الأدبي الشعبي خاصة، وتجاهل بعض الدراسات – بما فيها العربية – لحجم حضوره كما وكيفا، وبخاصة المأثور القصصي ، تبقى كليلة ودمنة شاهدا على انتفاء هذا الإسقاط ، ذلك أن فتح العرب صدورهم لاستقبال خطابها العام وخطابها الخاص (أدب الحيوان) ومواصلة التأليف على منوالها نثرا وشعرا لقرون عديدة، لدليل على عمق تجربة العربي في هذا المجال، ورسوخه فيه[1]، لكن مع ذلك ، لا ينكر لكليلة ودمنة مضاعفتها هذا العمق، ومثله للفرس فيما أضافوه لكليلة ودمنة من ثقافتهم في أدب الحيوان، أو ما ترجم منه إلى العربية نقلا عن اليونانيين ككتاب الحيوان لأرسطو طاليس ومثله لديمقراطيس [2]، لكن هذا لا يمنع من تأصل أدب الحيوان في الثقافة الشعبية العربية، ولهذا – فيما نرى – مؤشرات نذكر منها :

---

[1] – ينظر: محمد التونجي : الآداب المقارنة ، ص176.

[2]– ينظر: عبد السلام محمد هارون : تقديم كتاب الحيوان للجاحظ ، ص14.

1 -تعامل الإنسان الشعبي العربي مع مضمون كليلة ودمنة ، وتداوله عن طريق الرواية الشفهية والتدوين، ولم يفعل ذلك مع غيرها ، مما دره عليه انفتاحه الواسع على ثقافات غيره من الأمم المجاورة يومها.

2 -ضلوع الإنسان العربي في الأدبين الحكمي والمثلي، مع ما لهذين الأدبين من وشائج حميمة بأدب الحيوان، وقدرته على أداء غرضيهما.

3 -كانت العرب أقرب الأمم إلى حياة البداوة ، مع ما في طبع البدوي من الاستئناس إلى الحيوان ومن ثم ملاحظته عن قرب وترسيخ معرفته بطباعه وخواصه المعنوية فضلا عن المادية، وبساطة البدوي ثم سذاجته أقرب ما تكون إلى التمثيل بالحيوان واختراق عالمه الداخلي لتصويغ بعض مواقفه من عالمه هو.

4 -توظيف الخطاب القرآني لأدبيات الحيوان في كثير من سوره [1]، مع الإشارة إلى أنه راعى – وذلك من مستلزمات خطابه الإعجازي – ثقافة المخاطب العربي ومرجعياته الفكرية، بما فيها معرفته لأدب الحيوان.

وقد ظهر أدب الحيوان في الثقافة الشعبية العربية قبل كليلة ودمنة بمظهرين[2]:

1 -قصص فطرية أسطورية : جسدتها الأمثال الشعبية السائرة، كما في مجمع الأمثال للميداني ، وجمهرة الأمثال لأبي هلال العسكري .

2 -قصص تاريخية دينية : جسدتها الرواية الشعبية، من مثل ما كان يرويه النضر بن الحارث [3] من حكايات عن ملوك الفرس ، و أخرى عن رستم واسبنديار. أو ما رواه عن قصة الحمامة والغراب في سفينة نوح عليه السلام مثلا.

ولذلك نعتقد أن الإنسان الشعبي العربي ،لم يصدم إلا بعنصر واحد من جملة العناصر الفنية المؤسسة لبناء نص كليلة ودمنة العام ، وهو بنيتها السردية وتداخل أشكالها داخل نظام سردي معقول

---

(1) – ينظر : مثلا تعامل النبي سليمان مع الحيوان في القرآن الكريم .

(2) – ينظر: محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث . ص 526.

(3)– ينظر: ابن هشام، السيرة النبوية ،300/01 .

، وخصوصا السرد الطويل النفس، أما باقي عناصرها الفنية الأخرى فمعهود في تجاربه الإبداعية النثرية منها والشعرية [1] أيضا ومنها المحتوى الحيواني ، والحكاية ، وعنصر الوعظ والتعليم، وكذا المثل والحكمة والرمز .

وقد رددت المخيلة الشعبية العربية الكثير من النماذج القصصية بتوافر هذه العناصر ، لكن دون مسار سردي من أمثلتها أن « أرنبا التقطت تمرة، فاختلسها الثعلب فأكلها ، فاختصما إلى ضب فقالت الأرنب: يا أبا الحصين! قال: سميعا دعوت ، قالت : أتيناك لنختصم إليك ، قال :عادلا حكيما، قالت : أخرج إلينا، قال : في بيته يُؤتى الحَكَمُ، قالت: إني وجدت تمرة، قال : حلوة فكليها، قالت : فاختلسها مني الثعلب ، قال: لنفسه بغى الخير، قالت : فلطمته، قال: بحقك أخذت، قالت: فلطمني ، قال :حرّ انتصر، قالت : فاقض بيننا، قال : قد قضيت. »[2] .

وفي أدبنا العربي من أدب الحيوان الكثير من المصنفات تعرض أصحابها إلى أصناف حيوانية شتىَّ كالإبل، والخيل، والغنم، والوحوش، والطير ، والنحل، والحشرات، والبازي، والحمام، والحيات، والعقارب، وغيرها مما أفاض فيه كل من الأصمعي، وأبي عبيدة ، وأبي حاتم السجستاني، وأبي زياد الكلابي، و النضر بن شميل، والشيباني، وابن الأعرابي، وأحمد بن حاتم الباهلي، وأبي الحسن الأخفش [3] .

ولم تخل بعض أهم مصادرنا العربية من ذلك نورد منها على سبيل المثال لا الحصر، أدب الكاتب لابن قتيبة[4]، والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي[5] والعقد الفريد لابن عبد ربه[6]. ولكن أشهرها تلك التي خصها أصحابها بأدب الحيوان وألزموها به دون غيره، ومنها كتاب الحيوان للجاحظ، وحياة الحيوان الكبرى لكمال الدين الدميري (742 – 808 هـ) ، وكذا عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات لزكرياء بن محمود القزويني (600 – 682 هـ) . كما و قد نبهت الأبحاث و الدراسات

---

[1] – لم يخل الشعر العربي أيضا من الحيوان، ينظر: في هذا الصدد ، محمد التونجي ، الآداب المقارنة ، ص 176.

[2] – الراغب الأصبهاني : محاضرات الأدباء ، 706/02.

[3] – ينظر: محمد عبد السلام هارون ، تقديم كتاب الحيوان للجاحظ ، 01 / 14 – 16.

[4]– ينظر: ابن قتيبة ، أدب الكاتب ،1985، ص109–136، 171–176، 189–198.

[5] – ينظر: أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، 159/01–193.

[6] – ينظر : ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، 06 /228 – 229.

العربية الحديثة إلى أن أدب الحيوان طال الكثير من مجالات الحياة العربية ، الفكرية و الدينية و الأدبية و غيرها ، كما يتضح من خلال المؤلفات الآتية :

- داود سلوم : قصص الحيوان في الأدب العربي .
- شاكر هادي شكر : الحيوان في الأدب العربي .
- عكاشة عبد المنان الطيبي : قصص الطير و الحيوان في الكتاب و السنة .
- محمد محمود عبد الله : عالم الحيوان بين العلم و القرآن .
- عياد موسى العوامي : الحيوانات في الأمثال العربية .

ولكن مع وفرته في الثقافة العربية نحا به العربي منحى الواقع أو الحقيقة لا الخيال ، وظلت صورته كحيوان أقرب إليه من صورته البشرية، فبقي الحيوان « معزولا في عالمه الحيواني ، لا يرقى إلى مستوى معادل للعالم الإنساني ... [لأن العربي] واقعي في نظرته إلى ما حوله ، لا يذهب مذهب التجريد البعيد المأخذ »[1] فكان إلى علم الحيوان أقرب منه إلى أدبه ،حين عني بدراسة الحيوان دراسة وصفية مبينا أنواعها وتركيب أجسامها وعاداتها وخواصها الطبيعية ، من مثل فروق قوائمها وضروعها وأرحامها، وشياتها وألوانها، حتى طبائعها وفضائلها وعيوبها. وقد ينطقها بما أودعت غرائزها من ضروب الأسرار، أو يمايز بين طبائعها وطبائع الإنسان وموقفه منها مدحا وذما ، دون أن ينسى أحكام الشريعة فيما يخصها ، كما ورد عن الدميري في حديثه عن الحكم في النعام فقال : «يحل أكل النعام بالإجماع لأنه من الطيبات ، ولأن الصحابة (ض) قضوا فيه ... روي ذلك عن عثمان وعلي وابن عباس وزيد بن ثابت ومعاوية (ض) ... واختلفوا في بيض النعام ... »[2]

ولكن مع ذلك لم تكن تآليفه فيها بقصد النقد العلمي الخالص ، بل أحيانا لغايات لغوية محظة ، فهي بمثابة معجمات لغوية لأن همها هو البحث في اللغة لا طبائع الحيوان وغرائزه

---

[1] – وديعة طه نجم ، الرمز بالحيوان في الأدب العربي القديم ، مجلة العربي ، 28/316 ، 29 .

[2] – الدميري ، حياة الحيوان الكبرى ، 02/ 326.

وأحواله وعاداته ، وإذا نزعت نزعة علمية فعلى سبيل الاستطراد ومشايعة القول ، ليس إلا [1]. وربما كانت هذه الرؤية إلى أدب الحيوان سببا من أسباب انحصاره في الثقافة العربية، وربما غير ذلك كعدم «عناية الرواة بنقله عن الأعراب، وكذا المدونون ،لذا جاء مبتورا ناقصا ومختصرا »[2]، وقد يكون السبب فقر الأدب العربي في فن القصة والتمثيل الذي ينتعش به أدب الحيوان ويثرى بمختلف صور الحياة فيه .

كما تعدى أدب الحيوان ثقافة الإنسان الشعبي العربي السطحية إلى ثقافته العميقة ، حين شقت المادة الحيوانية طريقها إلى اعتقاده الغيبي الآني (الحُلم) ، ف « ... زئير الأسد خوف من سلطان ظلوم ، ومواء الهرة تشنيع على خادم لص ، وصوت الضبي إصابة جارية جميلة عجمية ، وصياح الثعلب كيد من رجل كاذب ... »[3] ، فما من حيوان إلا وكان لهذا الاعتقاد منه موقف .

رابعا ـ حكائية أدب الحيوان وشعبيته :

لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نتصور أدبا للحيوان دون فعل قصصي، وإلا كان أدب جمود وانحباس ، إذ يلهب الخيال الحكائي هذا الفن، ويوسع من مساحة الإبداع فيه ، ويلزمه بأن يتناصّ مع فنون أخرى كثيرة ،كالمثل والحكمة والرمز، وكلها لصيقة أشد الالتصاق بتعبير الجماعة الشعبية، متوثقة في تعاملات أفرادها وعاداتهم وتقاليدهم وتصوراتهم وتصرفاتهم، «فحكاية الحيوان تشرح وتحكي وتسلي وتعلم، مازجة كل هذه الأغراض مزجا بديعا، إنه مزج عجيب، بل هو في بعض الأحيان محير ولكنه مثير للنشاط »[4] ، ومن ثم اتخذ أدب الحيوان له وسيلتين تعبيريتين إلى إدراك المتلقي الشعبي هما:

---

[1]– ينظر : عبد السلام محمد هارون ، تقديم كتاب الحيوان للجاحظ ، ص16.

[2] – محمد التونجي ، الآداب المقارنة ، ص176.

[3] – ابن سيرين والنابلسي ، تفسير الأحلام ، ص 167.

[4] – فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ص 90.

1 -الحكمة والعضة والنصيحة : ويكون ذلك في تعبيرات قصيرة مضغوطة موجزة ،كالأمثال والحكم والأقوال المأثورة، كالذي أورده الميداني [1] ومنه : الحذر قبل إرسال السهم، وقصته أن فرخ غراب رأى صائدا يضع السهم على القوس ليصيده، فطار فقال له أبوه: انتظر حتى نعرف ما يريد الرجل، فأجاب الفرخ أباه بالمثل المذكور سابقا. ومن قبيله أيضا قولهم : الخنفساء إذا مُست نَتّنت، ويضرب لمن ينطوي على خبث، وكذا :إذا اصطلح الفأر والسنور خرب دكان البقال، أخلف من ولد الحمار، أخف رسّا من الذئب، أهدى من قطاة، أعقد من ذنب الضب.

2 -الحكاية : وفيها يقوم الحيوان بأدوار رئيسية بمفرده أو مع شخوص آدمية، ولا غرابة أن تمنحه روحا ووعيا فيتصرف تصرف الإنسان [2]. وبالرغم من أن عالمه «مستقل قائم بذاته، لكنه يوازي العالم الإنساني، تتصرف كائناته تصرف البشر فتحب وتكره وتحتال وتمكر »[3].

والقصة الحيوانية خير الوسيلتين « لميل القلوب إليها، وآنس النفس بها، وبعدها عن دواعي الملل الذي يؤدي إليه طول الاستماع إلى العضات المجردة [الوسيلة التعبيرية الأولى] التي يثقل وقعها أحيانا على الأسماع وتجفوها بعض الطباع »[4] ، ولطواعيتها أيضا للمجتمع الشعبي الذي يستغل « معرفته بطباع الحيوانات فيستخدمها في نسج خطوط القصة، وبيان ما يهدف إلى إيصاله من المواعظ والتجارب »[5]، وربما أنطقها أيضا بما يفصح عن آرائه أو يبدي مواقفه من مجمل الظواهر المحيطة به.

ولذلك قلما نجد أدب حيوان ناجحا ، شعرا كان أو نثرا بمعزل عن فعل القص، أو التجارب الإنسانية ذات الطابع الجماعي الشعبي، ومنه دون شك أدب الحيوان الذي شكل الإنسان الشعبي بمادته الحية النابضة حكيه الزاخر بصنوف الحكمة والمعرفة والقول السديد .

---

[1] – ينظر : الميداني ، مجمع الأمثال، 01/ 206، 245 ، 253،254 . 02/ 50.

[2] – ينظر : عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص 124 .

[3] – وديعة طه نجم ، الرمز بالحيوان في الأدب العربي القديم ، مجلة العربي ، 29/316.

[4] – أمين عبد الحميد بدوي ، القصة في الأدب الفارسي، ص 301 .

[5] – عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص 124 .

خامسا ــ حكاية الحيوان المحلية :

أكاد أجزم أن الحيوان فاعل رئيس في حبك أغلب الحكي القصير للمنطقة، لا تخلو منه حكاية قصيرة مهما كانت الغاية السردية / القصصية . لها مكانة مركزية في الوجدان الجمعي الشعبي استحبها الذوق العام للساكنة وذائقة العوام بشكل خاص.

فأقصوصة الحيوان بما تتضمنه من مرام تهذيبية وتربوية واعتبارية وتعل يهية، تأخذ لها مكانا محوريا ضمن منظومة الحكي الشعبي المحلي بعد المحاجية مباشرة، وقد ترد قبلها في ظل ما تحياه المحاجية من عزوف ومقاطعة لطول نصها من جهة، وزحزحتها عن موقعها بفضل أدوات عصرية مستحدثة حلت محلها وظيفة وغاية.

كما أن الإبداع المحلي الشعبي ذي الملمح الحكائي لا يكاد يمايز بين أدب الحيوان والقصة الشعبية اللمحية، فقد يرد الحيوان في غيرها ولكن بملامحه الواقعية وهيئته الحيوانية، أما في أقاصيص الشعب القصيرة فبهيئة بشرية ، يتصرف كما يتصرف الإنسان شحما ولحما وعقلا وعاطفة، ولذلك رصدها البحث في المحكى الشعبي المحلي القصير بهيئات بشرية ثلاث :

- حيوانات تتصرف تصرف البشر ولكن غير ناطقة.
- حيوانات تتصرف تصرف البشر وتتكلم فيما بينها.
- حيوانات تخالط البشر وتكلمهم.

فبالإمكان اعتبار أقصوصة الحيوان، قصة تهذيبية أو وعظية أو حكمية أو ما شئت من النعوت، فكل الغايات تؤدي إلى روما الحيوان، ولذلك فضل البحث أن ينعتها ب الحكاية الوعظية دون باقي نعوتها المسمياتية ومصطلحات علميّتها ، التي تضطرب كثير الدراسات الفولكلورية في إلحاقهابهذا النمط .

ولأن هذا النمط الحكا يئ متعدد الغايات التعلميهية متفرد الشخصية ، فالأجدر وسمه بعناصره الفنية المنفردة لا المتعددة (الوعظ)، ثم أن الغاية التهذيبية / التعليمية / الوعظية شراكة بين كثير التحقيبات الموضوعاتية والجنسانية، لا تختص بها أقصوصة الحيوان دون سواها، بينما يرد أدب الحيوان بشكل

مكثف فيها، زيادة على كونها معطى فنيا استراتيجيا للشعبية والشفاهية، إذ الحيوان لغة عالمية وشراكة إنسانية لا تخلو منها ثقافة شعبية من الثقافات الكونية . وهو علاوة على ذلك المعين للذاكرة في مغالبتها النص المشافه وسند الرواة في مروياتهم القصصية لأن الحيوان هو الشخصية الوحيدة التي تختزل في مسماها الكثير من الدلالات الفنية والسردية والأدبية والاجتماعية، كما لا يجد المتلقي عناءا في فهم طبيعة وتصرف وسلوك هذا النوع من الشخوص ، فلا يشرد ذهنه مع تفاصيل سردية المروي فيركز على الأهم وهي غايته ومرماه.

و بالرجوع إلى النقد الحديث ، نجده في كثير من حالاته يهون من قيمة الشخصية داخل الإبداع السردي، ويحد من غلوائها مع إعطائه الأولوية إلى دلالات المحتوى و « العناية بالنسيج اللغوي، وإفساح المجال للتعامل الخيالي الرحيب عبر الاغتراف إلى أقصى حد ممكن من عطاء اللغة وهو ثرثار،وتوليداتها وهي شديدة التشجر ، وسخائها وه ي بدون حدود »[1]، أما استنزاف النشاط الذهني و إنهاك الخيال في رسم الشخصية ، فهو سلوك فني تنعكس سلبياته على المضمون والمتلقي و الواقع جميعا [2] ، والشخصية الحيوانية تحقق إلى حد بعيد بعض مطامح النقد الحديث حين تصرف المتلقي عنها إلى دلالات النص المختلفة، فللمتلقي عن الشخصية الحيوانية – أيا كانت – صورة سابقة تثنيه عن التطلع إلى ملامحها وخصائصها الجسدية أو العواطف التي تعتلج في صدرها والأفكار التي تدور في خلدها ، فالحيوان نموذج عام يدل اسمه على صفاته الداخلية والخارجية لعموم معرفته بين الناس ، فكأن الإنسان الشعبي أراد أن يصرفنا عن كل شيء في قصصه إلا مغزاها ومواقفه وعطاءاتها المحتوياتية ، ومهما يكن من أمر يبقى الحيوان طريقة فنية استحضرها المبدع الشعبي لغايات في نفسه و مطامح جماعته .

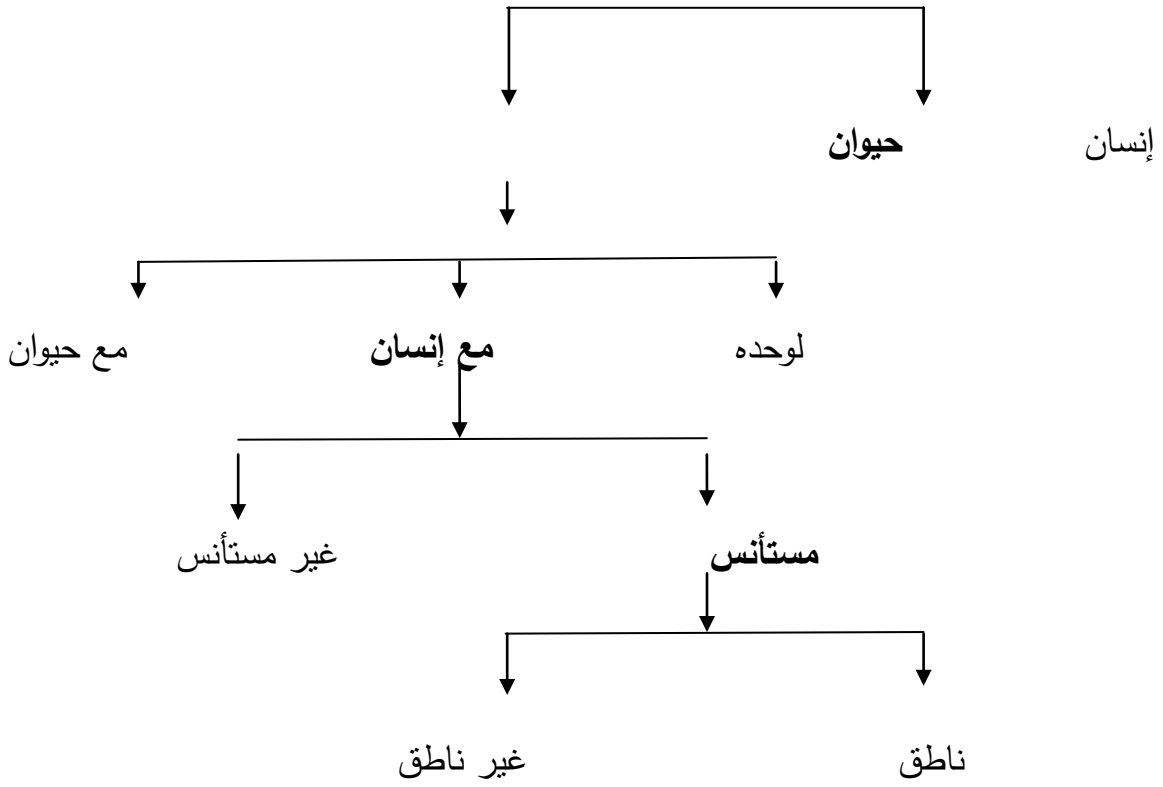
وقد رصد البحث بعد معاينة مضنية في بيئته لتمايه الوعظ مع مظامين أغلب الأنماط ماتوظحه هذه الخطاطة :

---

[1] – عبد الملك مرتاض ، القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1990 ، ص 69 .

[2] – ينظر: عبد الملك مرتاض ، القصة الجزائرية المعاصرة، ص 68 .

الأقصوصة / الحكاية الوعظية



ومن ميزاتها في بيئة الدراسة الأتي :

1 من مرويات الحيوان اللمحية ذات الشيوع في بيئة الدراسة قصص كليلة ودمنة خاصة منها (حكاية القرد والغيلم)، (حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، (الأسد والثعلب والثيران الثلاثة) التي يحكيها الناس بصيغ مختلفة بحسب الغاية التعل يمية، ومنهم من يسعى إلى تغيير حيوان بآخر كاستبدال الثعلب بالقرد أو اللقلق بمالك الحزين.

2 كما أن من بين أهم الحيوانات المعتنى بها في هذا النمط الحكائي في البيئة المحلية المتوحش منها و الأليف ك: الأسد، الذئب، الثعلب، القنفذ، السلحفاة، الحية، اللقلق ، الحمامة، الغراب .

3 ختمها بمثل أو حكمة كخلاصة لمضمونها وغايتها . ولكن خارج إطار نصها الأصلي ، إذ يسعى كل راوي لانتقاء الأنسب لخصوصيته من هذه الأمثال والحكم .

4 التركيز في الوعظ على استحباب (الحيلة) ، التي يقصد بها الواعظ المسيلي : توظيف الذكاء في المعاملة مع التواضع .

وقد رصد البحث في بيئته(06) أنواع للحكاية الوعظية نوردها تمثيلا هي :

1- إنسان : يحكى أن أبا كان كثير النصح لولده الوحيد، من ذلك حثه على الحد من كثرة الأصحاب . لكن الابن لم يكترث لوصاياه ، حتى أنه ذات يوم دخل على ولده وصحبه وقال يتقصدهم :(من قلة عرفي صرّيت على الماء مالقيت غير كفي) ، فظحكوا واتهموه بالتخريف . وفي أحد الأيام أخبر الأب ولده أنه يعتزم دعوة أصدقائه إلى مأدبة عشاء ففرح الابن بعرض أبيه . لكن الأب أحضر خروفا وذبحه ثم وضعه في كيس ، وطلب من ولده إخبار زمرته أنه قتل شخصا بالخطأ وهو في أمس الحاجة لعونهم للتخلص من مصيبته ، وبإلحاح شديد من والده رضخ الابن لطلبه . ولما حضر أصدقاؤه أطلعهم على ما أشار به عليه والده فهرب الجميع إلا واحدا منهم أخرج سكينه وغرزه في الجثة (الخروف داخل الكيس) وقال : أنا معك ظالما أو مظلوما . عندها وعى الابن نصح أبيه ، ثم طهي الخروف وأكله ثلاثتهم ، وعرف الابن أن لا طائل من كثرة الأصحاب .. ف (كثرة لصحاب تضيع خيارهم)!!!

2- حيوان لوحده : سلحفاة خرجت تريد الحقل مع بداية موسم الحرث، لكنها وصلته مع بداية موسم الحصاد (حوالي 9 أشهر) فسقطت فقالت : (الله لا يتربح الغصبة) أي التسرع .

3- حيوان مع حيوان / يتصرف كالإنسان : ذئب استصغر قنفذا فسأله مستهزئا : متى ولدت؟ قال القنفذ : قل أنت أولا، قال الذئب : يوم حفر البحر ! فأجابه القنفذ : كنت يومها أحفر مع الحفارين. والملاحظ أن أغلب هذا النوع من القص يرتكز على موضوع الحيلة والذكاء ، بين قنفذ متواضع لماح وذئب متعال أحمق .

4- حيوان غير مستأنس/ بطبيعته البهيمية : اصطحب راعي غنم ولده الصغير إلى المرعى ، لكنه تركه مع الغنم إلى جهة بجوار المرعى حيث حقله ، وقبل المغادرة أوصاه بأن يصيح مناديا عليه إذا هاجمه الذئب ، ففعل الولد بوصية أبيه ولكن بدون ذئب ولما قدم إليه والده مسرعا وجده يضحك فأخبره أنه يمازحه . وأعاد الولد الكرة كرتين مازحا إلى أن أتاه الذئب حقيقة فاستصرخ أباه مستغيثا ، لكن الأب ظنه مازحا فلم ينجده فأكله الذئب ، وهذه عاقبة الكاذب !

5- حيوان مستأنس غير ناطق/ لا يكلم الإنسان : حكاية القنفذ الذي خلّص إنسانا من الغرق ، سترد روايتها (الحكاية التعليلية) .

6- حيوان مستأنس ناطق / يتصرف كالإنسان : هجم أسد على رجل وسط غابة يريد أكله فاستوقفه الرجل قائلا : يقال انك سيد الحيوانات ولكن تبين لي العكس ، فاستثار الأسد غضبا : نعم أنا سيدها وملكها أيضا ، فرد الرجل: إذن لنتغالب والغالب هو السيد والملك ، فأعجب الأسد بالفكرة ورحب بها واستعدا للمبارزة ، لكن الرجل ضرب بيده على جبهته وقال : آه لقد نسيت قوتي في بيتي وهو على مقربة من هذا المكان ، فقال له الأسد بعنجهية : اذهب واحضرها وإني في انتظارك فلا تطل ، فنجا الرجل بحيلته من هلاك مؤكد .

ولا يجافي محكى الحيوان دائما الحقيقة والواقع ، فمنه ما يضع أصبعه على عين الواقع ، كذلك الذئب الذي لام على كلب استئناسه بالإنسان قائلا : أنت لهم الحارس الأمين والخادم الوفي ورغم ذلك إذا تخاصموا قال واحدهم للأخر: يا كلب . و أنا برغم العداوة بيني وبينهم فإذا تمادحوا قال مادحهم لممدوحه : يا لك من ذئب !

المبحث الثالث ـ الحكاية التعليلية / التفسيرية المحلية :

يقسم (عمر الساريسي) [1] حكاية الحيوان إلى قسمين : الشارحة/ المفسرة ، وحكاية الحيوان الخرافية، يميزهما أن الحيوان في الخرافية يتصرف بهيئة الإنسي، بينما هو في الشارحة على الأغلب خلاف كونه مرموزا يمتطيه مبدع الشعب بغاية تفسير بعض مظاهر الطبيعة عامة وفي الحيوان خاصة، كالكشف عن ظاهرة الرعد والبرق أو سواد الغراب وما شابه وهي على الأرجح امتداد للأسطورة.

[1]- ينظر عمر السارسي، الحكاية ش في المجتمع الفلسطيني ، (نقلا عن غيره) دراسة ونصوص ، ص 101.

فالقصة (التفسيرية ، المفسرة ، التعليلية، الشارحة) – إذن – هي حكاية شعبية لمحية أو أقصوصة لها صلة –غالبا– بأدب الحيوان، غايتها « تفسير بعض الظواهر الطبيعية (...) كحكاية الحمامة المطوقة أو الفاختة، قيل أنها سبحت في دم أحد الأئمة فاسود طوقها علامة وتمييزا ، وحكاية الدجاجة التي أرادت أن تطير مع الطيور فقالت الطيور إننا غدا بتسهيل من الله سوف نطير ولكن الدجاجة قالت: إذا سهل وإذا ما سهل فإني سوف أطير غدا فانتقم منها الله ولم تطر...» [1] ، ورغم أنها محكى ترفيهي لا يأخذ ولا يعطي فقد وقفت منها الثقافة الكلاسيكة التراثية موقفا عدائيا، ففي معرض حديثه عن الحكاية التفسيرية يقول أحد الدارسين: «من القصص الشفاهي أحاديث شبيهة بالخرافة ونستطيع أن نطلق عليها تسمية الحكايات التعليلية (التفسيرية) التي توضح بعض ظواهر الطبيعية وهو نوع أرجعه ابن قتيبة إلى زمن الجاهلية، ولم يتعامل ابن قتيبة مع هذه الأحاديث بوصفها نشاطا إبداعيا ، و إنما نظر إليها وفق نظرته الدينية على أنها أكاذيب وأباطيل..» [2] .

أما هيئة هذا النمط السردي في بيئة البحث فغير، إذ هي أقصوصة شعبية مطيتها الحيوان ناطقا وغير ناطق تتضمن معنيين: قريب غير مراد كتفسير بعض ظواهر الطبيعية الجامدة والمتحركة وتعليل بعض تصرفات الحيوان، والمعنى البعيد الذي يتقصده المبدع الشعبي وهو: العبرة والاعتبار والنصح والإرشاد والتعليم والتهذيب، وهو نفس المقصد الذي كرسته الثقافة النخبوية، منها مثلا أن الضب كان يهوديا عاقا فمسخه الله عزوجل ضبا ولذلك قال الناس(أعق من ضب) ، فغايته النهي عن العقوق والترهيب من عواقبه ! وفي بيئة البحث الكثير من ذلك كوصفهم لمشية الغراب الغريبة الذي أعجب بمشية الحجلة (طائر الحجل) فأراد تقليدها فلم يقدر، فأراد العودة إلى مشيته فنسيها فلا مشيه مشى ولا مشي غيره فعل [3]، والغاية من هذه الأقصوصة الشعبية: التحذير من تقليد الغير (التقليد الأعمى).

---

[1]– كاضم سعد الدين ، الحكاية الشعبية العراقية ، ص 29 ، 30

[2] – ضياء عبد الله خميس الكعبي ، (جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية) مجلة الثقافة الشعبية ع23 / 41.

[3] – الرواية الشفاهية .

كما يحكى عن قنفذ أنه أنقذ إنسانا غرق في بركة ماء، فبدل أن يشكره على صنيعه الخير معه قبض به هذا الإنسان وأراد أن يذبحه، لكن القنفذ تخلص منه وهرب، ولكي لا ينسى صنيع البشر معه كوى بين ناظريه كية، هي إلى اليوم علامة سوداء بين حاجبي القنفذ [1]، فغايتها: (اتقي شر من أحسنت إليه) .

وقد يحيد عن الغايات السابقة بعض الأقصوصات الشعبية التعليلية كتفسير ظاهرة العقم لدى البغل، الذي امتطته فاطمة الزهراء (ض) في إحدى مواكب ترحالها وأهلها ، فلما حاضت على ظهره توقف البغل ولم يتحرك، وبقي كذلك ساكنا رغم استنفاذ جميع الحيل معه إلى أن افتضح أمرها ، فدعت عليه (ض) بالعقم فكان . فالغاية من هذه الأقصوصة الشعبية إعلاء مقام آل البيت ووجوب احترامهم وطاعتهم وعدم عصيان أوامرهم.

ومن غريب المحكيات التعليلية في منطقة الدراسة تعليل مبدعها الشعبي مقاطعة المزابي (بني امزاب) التاجر لأسواق المسيلة وامتناعه تاريخيا عن معاملة تجارها، ذلك أن تاجرا مزابيا حل بأحد متاجر المسيلة فاختلف مع صاحبه بوزن بضاعة ما ، كل يدّعي صحة كيله، فاضطر التاجر المسيلي إلى حمل قط من ذيله، وسأل المزابي: كم تراه يزن ؟، فاستغرب الأمر لكن المسيلي قال أنه يزن كذا، ولما وضعا القط على الميزان وصحت كيلة المسيلي، تعجب المزابي وقال : لن أدخل بعد اليوم بلدا (يوزن أهله القط من ذيله) ! .

وختاما تحية للخوارج الأحرار، فالمسيلة بلدهم وبلد غيرهم من أحرار الجزائر قبائلا وشاوية وتوارقا وعربا أيضا، ولكن ليعلم المزابي أن التجارة في المسيلة ساءت وشانت عما كانت عليه قبلا ، ورجوعه مرة أخرى سيضطره إلى القول : (يوزن أهله الفار من ذيله) !

المبحث الرابع ـ الحكاية المثلية المحلية :

[1] – الرواية الشفاهية .

هي أقصوصة غير قصة المثل ، يدعوها البعض (أمثولة) كما أنها خلاف (المثل الحكائي) الذي تعرض له البحث في موضع منه سابق (أنواع المثل الشعبي).

فالمثل الحكائي كما أبانت عنه بيئة البحث « حكاية تنتهي بمثل شعبي، فتكون هي الصدر الأول للواقعة التي قيل فيها هذا المثل لأول مرة» [1] ، أما الحكاية المثلية فهي : « حكاية شعبية صاغها الوجدان الجمعي وتتقاسم الأدوار فيها مجموعة من الحيوانات أوالنباتات أو الجمادات التي تتخذ بعض خصائص وسمات البشر أو قد تكون شخصياتها من أبناء الجنس البشري بينما هي تتمحور حول حيوان أو أكثر بحيث لا تخرج عن كونها قصة استعارية دالها الحيوان [أو غيره] ومدلولها الإنسان »[2].

فالأمثولة هي : خطاب مزدوج (سرد وخبر)، نصها تعليمي بالدرجة الأولى يسعى إلى توضيح فكرة ما ذات مغزى سياسي أو تربوي أو جمالي.ويسمها المصطلح الغربي بالأليجوريا، ومعناها القصة يغلب عليها : الرمز والتعليم وأدب الحيوان.

وانطلاقا من بيئة الدراسة يفرق البحث بين المثل الحكائي، أين يكون نص المثل بنية قارة نهاية الحكاية وجزءا أساسيا من بنيتها السردية العامة، في حين تخلو منه بنية الحكاية المثلية إلا تضمينا، يفسره سياقها المعنوي وغايتها السردية.

من أمثلتها : أن رجلا ليلة زواجه أراد أن (يوري العين الحمرة) لزوجته ، فجاء بكلبة صيد (طاروسة) وقتلها أمامها شر قتلة . فقيل من يومها (حب يخوف لعروسة ، كتل/ قتل الطاروسة) .

كثيرة هي الحكايات اللمحية القصيرة في إبداعات الشعب بل ما أكثرها ، ووراء عديدها و تعدادها التهاجن الإبداعي الشعبي الذي أفرز أقاصيصا و أقصوصات تعج بها البيوت و المقاهي و الساحات ، لكنها بلا لون وملمس ورائحة ، يصعب على الدارس أيا كان الإمساك

---

[1] – عمر الساريسي ، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني ، دراسة ونصوص ، ص94.

[2]– يحيى البشتاوي ، (حكاية المثل في كتاب كليلة ودمنة)، مجلة الفنون الشعبية / الأردن، 85/23.

بها ، لأنها ذات نصوص مائهة وصيغ غير ثابتة لقصرها و شفاهتها ومرونتها ، منها مثلا : الحكاية التحذيرية (لها صلة بالتربية) . التقوية (لها صلة بالدين) . الجغرافية (لها صلة بالخيمة) . المقامة الشعبية (لها صلة بالتطفل) . الحكاية الشعرية (لها صلة بالحب الغذري) . الدراما الشعبية (لها صلة بعرائس القاراقوز) . وهلم تعديدا ..

وأدرك القلمَ الصباحُ فسكت عن الكلام المباح .... سلام !!!.

خ ا تـمـة

لا بد من الاعتراف نهاية المطاف أن مأمول هذا البحث توفيقه في أن يكون قد رفع بعضا من الضيم والانتقاص الذي لحق مبدع الشعب وإعطاء القفا لإبداعه . والأكثر من ذلك لفت الانتباه إليه وتسليط الضوء على منجزه ، ولأن أملنا أن ننجز ما لا يقدر على إنجازه غيرنا وندع لغيرنا ما يمكن إنجازه ، الاستنتاجات الآتية :

1- لقد أفادنا التعامل مع إبداعات الشعب أن محيط هذا النوع من الخلق والإبداع ميزات سبع هي : جماعية الإبداع . مجهولية المبدع ، الشراكة في الإبداع ، حرية التصرف في الرواية ، الرواج والمشاعية ، البساطة والعفوية ، شفاهية الإبداع ، باجتماعها يتأكد حضور المبدع الشعبي القوي في إبداعه، وبانتقاصها يضعف هذا الحضور.

2- النصوص الشعبية متشعبة الدلالة نتيجة الشراكة في الإبداع إلقاء ، وجماعية التأويل تلقيا. فهي من ثم مفتوحة على كامل المغامز والتأويلات ، لا حصر لمطامحها العرفانية، فالأجدر على الدارس العاقل المتبصر الملم بتشعبات الحياة الشعبية ، مجاراتها ومسايرة توالد المعنى فيها والإذعان إلى مالا نهاية مغزاها . ولذلك يحذر البعض [1] من استسهال عملية استنطاقها لأنها غالبا تخفي مكرها خلف سذاجتها وبساطتها.

3- تناول البحث الهيئة العامة للمبدع الشعبي لكن هذا لا يمنع من توافر تفاصيل وفيرة عن هذه الهيئة تخص جنسه وعرقه وسنه وتفصيلات أخرى مفيدة ، أشار البحث إلى بعضها تعميما وأغفل أخراها عجزا وقلة دراية. وفوق ذي علم عليم!

(1)ينظر : محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، ص23.

4- يرى البحث أن ظلم ذوي القربى أشد مضاضة ، وهو ما كرسه المبدع الشعبي أيضا (دمك هو همك). فالمتحمسون لهذا الإبداع على قلتهم أوهموا كثرة كثيرة بانحصاره المقلّ في شعر وحكي ومثل ، كمن سئل عن جمال فاتنة فقال : لها شعر أسود أملس طويل ثم سكت.

فالإبداع الشعبي أكثر بكثير مما ينسب إليه ، عدد منها البحث أنواع ونوعيات و أجزاء و جزئيات ، وتعمد إغفال بعضها مراعاة لمقال المقام.

5- يرى بعض الدارسين [1] أن الأهم اتجاه الإبداع الشعبي تدارك المستور في صدور اللقاطة و الحفظة والرواة خيفة من ضياعه وتلاشيه ، أما عملية تصنيفه فتترك لأجل لاحق، والعكس يقرره البحث ، لأن جمع هذا الإبداع بطريقة عشوائية أو مغلوطة هو من يضيع هذا الإبداع ويبدده . فقد يُجمع معدن الذهب مخلوطا بترابه، كما قد يجمع التراب لوحده دون ذهب ، إذا غابت الطريقة المثلى والصحيحة لجمعه و لمه !.

والأجدر بنا أن نتعامل مع مبدع الشعب ونتاجه من منطلق (كل الطرق تؤدي إلى روما) ، بدءا باستطلاع بيئة المادة الإبداعية، فاختيار الرواة الجامعين والمدونين ومساءلتهم، انطلاقا من معرفة سابقة لعملية التصنيف بتدرجاتها المختلفة (الفرز، التقسيم، الترتيب، التحقيب. التجنيس. التبويب. التفريع)، كما يجب على هذا وذاك الاستفادة سلفا بمرحلة (الأرشفة والتوثيق والفهرسة) حتى لا يذهب جهد الجامعين والمدونين أدراج الرياح، وقد لا ينجو من هذا الحكم أيضا المحللون والمقارنون والدارسون رغم أنهم مرحلة متأخرة ضمن هذا المسار المتشابك.

6- لاحظ البحث أن المادة الإبداعية الشعبية بصنفيها الملفوظ والعملي/السلوكي متوافرة بكثرة، قليلها طواه النسيان لكن ليس مستحيلا استعادته ، وبعض الكثير المتبقي ماه وتلاشى وسط أنماط الحياة الجديدة ، بالإمكان فرزه وتصفيته واستعادته ، وهو جهد ليس بالسهل في غياب العمل المؤسسي المنظم (الدولة) ، والمختبري (الجامعة) . وعليه باستطاعة العمل الفردي

(1) ينظر محمود مفلح البكر، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي ، ص147 .

الناضج العارف لمقام تراثه الشعبي تغطية هذا العجز، وتداركه وحفظه من الضياع والاندثار، ولكن يجب أن يضع في الحسبان أن أجره على الله .!

﴿ وَلَأَجْرُ الْآخِرَةِ خَيْرٌ لِلَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ ﴾.

صدق الله العظيم

مكتبة البحث

1 القرآن الكريم والحديث الشريف.

2 مراجع تراثيـــــــــــــة

3 مراجع حديثة / مباشرة

4 مراجع حديثة / غير مباشرة

5ـ مراجع معربـــــــــــة

6مراجع مساعدة / منقول عنها

7ـ مراجع صحفيـــــــــــة

8 ـ مراجع شفاهيـــــــــة

9 ـ مراجع مخطـــــــــوطة

10 ـ مراجع شبكيـــة / انترنت

القرآن الكريم و الحديث الشريف

القران الكريم :(كتاب فصلت آياته) :

- سورة البقرة ، الآية :191.
- سورة الأنعام ، الآية : 25 .
- سورة الأعراف ، الآية : 176 .
- سورة يوسف ، الآية 28 .
- سورة الكهف، الآية: 65-82.
- سورة الحج ، الآية : 73.
- سورة محمد ، الآية :15 .

الحديث النبوي الشريف :

- البخاري ، أبو عبد الله محمد بن اسماعيل ، (م 256 هـ) ، صحيح البخاري ، دار ابن كثير للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، بيروت ، ط 2002/01م ،

مراجع تراثية

1. ابن الأثير/ الكاتب: (نصر الله بن محمد بن عبد الكريم الشيباني أبو الفتح ضياء الدين) ، (ت637 هـ) ، المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه : أحمد الحوفي، وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط02، (د،ت) ، جزء 01.
2. ابن الأثير/ المؤرخ : (عز الدين أبو الحسين علي بن محمد الجزري) (ت 630هـ)، الكامل في التاريخ، تحقيق : أبي الفداء عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1987/01م، جزء07.
3. ابن الجوزي :(أبو الفرج عبد الرحمان علي بن محمد القرشي البكري)(ت 597هـ) ، كتاب القصاص و المذكرين، تحقيق: محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي ، بيروت، ط 02 / 1988م .
4. ابن حجة الحموي : (تقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد) ،(ت 767هـ)، ثمرات الأوراق ، تحقيق وتعليق :محمد أبو الفضل إبراهيم، دارالجبل، بيروت، ط1997/03 م، جزء 01.
5. ابن حوقل : (أبو القاسم محمد بن علي النصبي)(ت 378هـ)، صورة الأرض ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت،ط1992م .

6. ابن خلدون :(عبد الرحمان بن محمد أبو زيد الحضرمي الاشبيلي)(ت 808هـ) ، ديوان المبتدأ والخبر، في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر ،تحقيق: خليل شحاته، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر العربي، بيروت ، ط2000 ، جزء 06.

7. ابن خلكان :(شمس الدين أبو العباس أحمد بن محمد)(ت 681) ، وفيات الأعيان وأنباءأبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دارصادر، بيروت، ط1994م، جزء 01.

8. ابن سعيد المغربي :(نورالدين أبو الحسن علي بن موسالهندي)(ت 1286م) ، الجغرافيا ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط1982/02م، جزء 02 .

9. ابن سيرين والنابلسي (محمد بن سيرين و عبد الغني النابلسي) (110 هـ) : ،تفسير الأحلام، تحقيق : إبراهيم محمد الجمل ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، ط 03/ 1994 م.

10. ابن عبد ربه،(أبو عمر أحمد بن محمد)(ت 328 هـ) ، العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، جزء 03 ، (كتاب الجوهرة)، ط1983/01م .

11. ابن عذاري المراكشي : (أبو عباس أحمد بن محمد)(ت ، بعد 712هـ) ، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: ج، س، كولان وغيره، دار الثقافة، بيروت،ط1983/03م، جزء 01.

12. ابن قتيبة : (أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم الدينوري)(ت 276هـ)، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف ، مصر، ط1967/02م ، جزء 01

13. ابن قتيبة ، أدب الكاتب ، تحقيق : محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط02/ 1985 .

14. ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق: محمد محيي الدين الأصفر، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1999/2م .

15. ابن منظور : (محمد بن مكرم أبو الفضل الانصاري الافريقي)(ت 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1414/03هـ، جزء 01 .

16. ابن هشام (أبو محمد عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري) (213 هـ) : السيرة النبوية.تحقيق : مصطفى السقا ، إبراهيم الأبياري ، عبد الحفيظ شلبي ، دار المعرفة ، بيروت،(د .ت).

17. ابن هشام، السيرة النبوية ، تحقيق: مصطفى السقا ، وآخرون ، دار المعرفة، بيروت ، (د ، ت) 300/01،

18. ابن وهب الكاتب :(أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم) ، (ت197 هـ) ، البرهان في وجوه البيان، تحقيق:أحمد مطلوب وخديجة الحديثي،جامعة بغداد،بغداد، ط1967/01 م .

19. أبو البركات الأنباري: (عبد الرحمان بن أبي الوفاء الملقبكمال الدين النحوي)(ت577هـ)،نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط1985/03م.

20. أبو حامد الغزالي :(محمد بن ممحمد الطوسي)(ت 505هـ)، إحياء علوم الدين، دار ابن حزم للطباعة و النشروالتوزيع ، بيروت، ط2005/01م .

21. أبو حيان التوحيدي :(علي بن محمد بن العباس البغدادي) ، (ت414 هـ) ، الإمتاع و المؤانسة، مراجعة: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2011م .

22. أبو حيان التوحيدي، الصداقة والصديق، مكتبة الآداب ، القاهرة، (د،ت)

23. أبو عبيد الله البكري:(أبو عبيد الله بن عبد العزيز)(ت487هـ)، المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب (وهو جزء من كتاب الممالك والمسالك)، مكتبة المثنى ببغداد،(د،ت).

24. الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، مصر ، ط1965/02م، جزء 03.

25. الجاحظ:(أبو عثمان عمرو بن بحر)،(ت 255)،البيان والتبيين،تحقيق: عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،ط1998/07م،جزء 01 .

26. الحطيئة : (أبو مُلَيْكة جرول بن أوس بن مالك العبسي)(ت45هـ)، ديوان الحطيئة ، برواية وشرح ابن السّكيت ، دراسة و تبويب : مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ،ط1993/01م.

27. الدميري :(كمال الدين أبو البقاء محمد بن موسى)(ت 808هـ) ، حياة الحيوان الكبرى ، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان، ط2001/01م ، ج02 .

28. الراغب الاصبهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد) (502 هـ) : محاضرات الأدباء ، ومحاورات الشعراء والبلغاء .منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، (د.ت).

29. الشريف الإدريسي: (محمد بن عبد الله بن ادريس)(ت 560هـ)، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط 2002 م .

30. عبد الرحمان المجذوب :(أبو محمد عبد الرحمان بن عياد الصنهاجي) ،(ت976هـ)، كتاب القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجذوب ، تصنيف و شرح : نور الدين عبد القادر، المطبعة الثعالبية بالجزائر ، (د. ت) .

31. عبد القاهر الجرجاني: (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي) ، (ت471هـ) ، أسرار البلاغة، تعليق : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة ، دار المدني بجدة ، (د،ت) .

32. عبد المنعم الحميري :(محمد بن عبد المنعم بن عبد النور)(ت 900هـ)، الروض المعطار في خبر الأقطار ، تحقيق: إحسان عباس، مكتبة لبنان، بيروت، ط1984/02م .

33. الفارابي : (أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم) ، (ت350هـ) ، ديوان الأدب ، تحقيق : أحمد مختار عمر، مراجعة : إبراهيم أني، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 1975 م ، جزء : 01 .

34. الفيروزآبادي :(أبو طاهر مجيب الدين محمد بن يعقوب الشيرازي)(ت 817هـ) ،القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد نعيم العرقسوسي،طبعة فتية منقحة مفهرسة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2005/08م .

35. قصة فتوح اليمن الكبرى ، (دون مؤلف)، مكتبة الجمهورية العربية ، مصر.

36. الميداني ، (أ بو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم) (ت518هـ) ، مجمع الأمثال ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط2003م، جزء01 .02 .

37. الواقدي ،(أبو الحسن محمد عبد الله بن عمر) ، (ت207هـ) ، (منسوب إليه) ، فتوح افريقية ، دار الكتب الوطنية، المطبعة العمومية، تونس، ط 1898م ، جزء 01 و 02.

38. الورتيلاني ،(الحسين بن محمد)(ت1779م) ، نزهة الأنظار في فظل علم التاريخ والأخبار، [الرحلة الورتيلانية] ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط01 / 2008م ، ج01.

39. الونشريسي : (أبو العباس أحمد بن يحيى الونشريسي) ، (ت 914هـ) ، المعيار المعرب والجامع المغرب ، عن فتاوى أهل إفريقية و الأندلس والمغرب، خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف : محمد حجي، دار الغرب الإسلامي، ط01 /1981م، جزء01.

40. ياقوت الحموي : (شهاب الدين أبو عبد الله بن عبد الله)(ت 622هـ)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط1977م، جزء 05.

مراجع حديثة / مباشرة

1. إبراهيم أحمد ملحم، الأغنية الشعبية في شمال فلسطين، قبل عام 1948م، توثيق ودراسة، دار الكتا لي للنشر، الأردن، ط2000/01م .
2. أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ط1953/01م .
3. أحمد تيمور باشا، الكنايات العامية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، مصر، ط2012م .
4. أحمد رشدي صالح ، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط1971/03م .
5. أحمد رشدي صالح ، فنون الأدب الشعبي ، دار الفكر، مصر، ط 01/ أبريل 1956م ، جزء02 .
6. أحمد زغب، الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق، مطبعة مزوار، الوادي ، الجزائر، ط2008/01م .
7. أحمد زياد محبك ، من التراث الشعبي ، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية ، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط01 /2005م .
8. أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور،عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر ، ط1995/02م.
9. أحمد فاروق، أرشيف المأثورات الشعبية، المعالجة الموضوعية باستخدام المكانز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط 2016 م.
10. أحمد محمد الشيخ ، كتب الألغاز والأحاجي اللغوية ، وعلاقتها بأبواب النحو المختلفة ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس، ليبيا، ط1988/02م .
11. ألفة الأدلبي، نظرة في أدبنا الشعبي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1974م.
12. التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1990م .
13. ثريا التيجاني ، دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري ، وادي سوف نموذجا ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، (د. ت) .
14. حسين مجيب المصري، في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ، ط2001/01م .

15. حسين نشوان، المرأة في المثل الشعبي، في الأردن وفلسطين، دراسة سوسيولوجية لواقع المرأة ومكانتها، أزمنة النشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2000/01م.

16. حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ط 1980/02م .

17. رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة ، الجزائر ، (د. ت)

18. رابح خدوسي، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية ، دار الحضارة، ط1997م.

19. روزلين ليلى قريش ، القصة الشعبية الجزائرية ، ذات الأصل العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ابن عكنون ، الجزائر، ط 2007 .

20. سامي عبد الوهاب بطة ، الحكاية الشعبية ، دراسة في الأصول و القوانين الشكلية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، رقم :86/ 2004م ،

21. سعيد يقطين ، قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط01/ 1997م .

22. سعيدي محمد ، الأدب الشعبي ، بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، ط1998م .

23. سلامة موسى ، الأدب للشعب ، سلامة موسى للنشر والتوزيع، ط1956/01م.

24. شرف الدين ماجدولين ، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط 2007/01م .

25. شوقي عبد الحكيم ، السير والملاحم الشعبية العربية ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1984/01م .

26. صلاح الراوي، فلسفة الوعي الشعبي، دراسات في الثقافة الشعبية ، دار الفكر الحديث، القاهرة ، ط2001/01م.

27. طه الهباهبه ، الحكاية الشعبية في محافظة معان ، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، عمان، ط1992/01م .

28. عاتق بن غيث البلادي ، الأدب الشعبي في الحجاز، دار مكة للطباعة والنشر ، ط 1982 .

29. عبد التواب يوسف، الطفل العربي والأدب الشعبي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1992/01م .

30. عبد الحميد بن هدوقة ، أمثال جزائرية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1993م.

31. عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري ، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2007م .

32. عبد الحميد بورايو ، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري ، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية ، الأداء ، الشكل ، الدلالة ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ،الجزائر، ط 1998م .

33. عبد الحميد بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، دراسة ميدانية المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ، ط1986م .

34. عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، مطبعة المساحة بالقاهرة ، مصر، ط 2007م .

35. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، (مادة أدب شعبي)، مطبعةالمساحة بالقاهرة، مصر، ط 2008م .

36. عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة ، دراسة في أدب الأطفال، منشورات اتحاد كتاب العرب ، (د،ت).

37. عبد الله مسلم سليمان الكساسبة ، الكنايات الشعبية الأردنية، أغراضها ودلالتها، المكتبة العامة المركزية ، عمان ، الأردن ، ط2008م .

38. عبد الملك مرتاض ، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون، الجزائر، ط2007 .

39. عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1981112

40. عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط1989م .

41. عثمان الكعاك ، المدخل إلى علم الفولكلور، مطبعة الحكومة ، بغداد ، ط 1964م .

42. عز الدين إسماعيل ، القصص الشعبي في السودان، دراسة في فنية الحكاية ووضيفتها، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، ط1971 م.

43. عزي بوخالفة ، الحكاية الشعبية الجزائرية، دراسة ميدانية في مدينة المسيلة ، دار سنجاق الدين للكتاب، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، 2009 م.

44. عمر عبد الرحمان الساريسي ، أدب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن ، في قوالب تمثيلية ، وزارة الثقافة . عمان ، الأردن ، ط 01 /2011م .

45. عمر عبد الرحمان الساريسي ، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني ، دراسة ونصوص ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، ط1980/01م
46. عمر عبد الرحمان الساريسي ، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني ، النصوص، (جمع و إعداد) . دار الكرمل للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن، ط1985/01م .
47. غراء حسين مهنا ، أدب الحكاية الشعبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1997 م.
48. فاروق أحمد مصطفى ومحمد عباس إبراهيم ، صناعة الولي، دراسة أنثروبولوجية، في الصحراء الغربية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط2004/01م،
49. فاروق خورشيد . أضواء على السيرة الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، سلسلة شهرية تصدرها الهيئة العامة لقصورالثقافة ، القاهرة ، العدد: 80/ 2003م.
50. فاروق خورشيد ، أدب السيرة الشعبية ، مكتبة ناشرون، لبنان، ط 1994م .
51. فاروق خورشيد ومحمود ذهني ، فن كتابة السيرة الشعبية ، منشورات اقرأ ، بيروت ، لبنان ، ط1961/1م .
52. فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط01/ 2004م
53. فاروق خورشيد، الموروث الشعبي في المسرح العربي، دار الشروق، القاهرة، ط 1998م
54. فوزي العنتيل، الفولكلور ما هو ؟ دراسات في التراث الشعبي ، دار المسيرة ، بيروت ، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ط02 /1987م .
55. قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال بدمشق، ط1984/01م .
56. قاسم عاشور (جمع وإعداد)، ما قل ودل ، دار ابن حزم، بيروت، ط2002/01م،
57. قاسم عاشور، أمثال عالمية ، مختارات من أمثال الأمم والشعوب ، دار ابن حزم، بيروت ، ط2000/01م .
58. قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلو،عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط2001/02م .
59. كاظم سعد الدين ، الحكاية الشعبية العراقية ، دراسة و نصوص ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط 1979 م .
60. لطفي الخوري ، مدخل إلى البحث الميداني في الفولكلور، دار الشروق الثقافية العامة ، العراق ، ط1986/01م .

61. محمد الجوهري، علم الفولكلور، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 1988م، جزء01 .

62. محمد الجوهري ، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري ، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ط01 / 2006 م .

63. محمد الجوهري وآخرون، النظرية في علم الفولكلور، الأساس العامة ودراسات تطبيقية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط2003.

64. محمد الجوهري وزملاؤه ، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ، من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية ، مصر، ط 1993، الجزء : 01 .

65. محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للنش ، تونس، ط 1967م.

66. محمد بن حسن موسى الشريف ، معجم المصطلحات والتراكيب والأمثال المتداولة ، دار الأندلس الخضراء للنشر والتوزيع ، جدة ، السعودية، ط1999/01م .

67. محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، سيميائيات الحكي الشعبي، دار الأمان، الرباط ، المغرب، ط2012/01 .

68. محمد عبد المعيد خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط 01/ 2005م .

69. محمد فخر الدين ، الحكاية الشعبية المغربية ، بنيات السرد والمتخيل ، دار نشر المعرفة ، الرباط ، ط 2014م .

70. محمد فهمي عبد اللّطيف، الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط 1979م .

71. محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، مفهومه و مضمونه ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط 1972م .

72. محمود مفلح البكر، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات،آفاق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009م.

73. مرسي الصّباغ ، دراسة في الثقافة الشعبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر، ط2000/01م.

74. مصطفى جاد، مكنز الفولكلور، المجلد الأول ،القسم المصنف ، مراجعة: محمد الجوهري ومحمد فتحي عبد الهادي، المكتبة الأكاديمية ، الإسكندرية ، مصر، ط 2006م.

75. مصطفى يعلى، امتداد الحكاية الشعبية، سلسلة موسوعة شراع الشعبية، طنجة، المملكة المغربية، ع 03/ 1999م.

76. منير كيال ، المرأة في المثل الشعبي الشامي ، في الأدب الشعبي ، مطبعة ، طربين ، دمشق، ط2002/01م .

77. موفق رياض مقدادي ، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد 392 ، سبتمبر 2012 م .

78. نايف النوايسة ، الطفل في الحياة الشعبية الأردنية ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط1997م .

79. نبيلة سالم إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 03 ، (د، ت) .

80. نبيلة سالم إبراهيم ، الإنسان والكون في التعبير الشعبي ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية ، ط2008م .

81. نبيلة سالم إبراهيم ، درة الغواص في التعبير الشعبي، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، جمهورية مصر العربية ،2009/01م .

82. نبيلة سالم إبراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ، ط1994/01م .

83. نبيلة سالم إبراهيم ، قصصنا الشعبي ، من الرومانسية إلى الواقعية ، دار العودة ، بيروت، ط1974م.

84. نعمة الله إبراهيم ، السير الشعبية العربية ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ، لبنان، ط1994/1م .

85. نمر سرحان ، الحكاية الشعبية الفلسطينية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1988/02م .

86. هاني صبحي العمد ، الأدب الشعبي في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن، رقم (55)، عمان، ط 1996م .

87. هاني صبحي العمد، أبحاث في الأدب الشعبي، مطبعة السفير، أمانة عمان، الأردن، ط2008/01

88. يوسف عيدابي ، التراث الشعبي في الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط02/ 2014م .

مراجع حديثة /غير مباشرة

1. أحمد أمين، حياتي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، مصر ، ط 2012 م
2. أحمد أنور بدر ومحمد فتحي عبد الهادي ، التصنيف فلسفته وتاريخه ، نظريته ونظمه وتطبيقاته العلمية ، دار المريخ للنشر، الرياض ، السعودية ، ط 1995م .
3. أحمد بن نعمان ، هذي هي الثقافة ، دار الأمة للطباعة ، الجزائر ، ط01 /1996م.
4. أحمد فؤاد مرعي، مقدمة في علم الأدب ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د،ت) .
5. أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1،1997م
6. ألفت كمال الروبي ، الموقف من القص في تراثنا النقدي ، مركز البحوث العربية ، القاهرة ، ط1991م .
7. أمين عبد المجيد بدوي ، القصة في الأدب الفارسي. دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981 م.
8. أنور الجندي ، إحياء التراث الجاهلي والوثني ، تحت اسم الفولكلور: التراث الشعبي ، دار الأنصار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1980م .
9. بدوي طبانة ، التيارات المعاصرة ، في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت،لبنان، ط 1985م .
10. بوساحة أحمد، أصول أقدم اللغات في أسماء أماكن الجزائر، دار هومة، بوزريعة، الجزائر ، ط 2001م ، جزء 01.
11. بيرم كمال، مدخل إلى تاريخ مدينة المسيلة ، من الاحتلال الروماني إلى العهد العثماني، دار الأوطان، الجزائر، ط2012/01م .
12. توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، المطبعة النموذجية، مصر، ط1985م .
13. حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، سلسلة كتب المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد24، ديسمبر1979م .
14. رفعت سلام ، بحثا عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1989/01م،
15. سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01/ 2012م.
16. صادق جلال العظم، ما بعد ذهنية التحريم، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط2004/02م .

17. عاطف وصفي، الأنثروبولوجيا الثقافية ، دار المعارف ، مصر ، ط 1975 م .

18. عبد الحليم محمود السيد ، الإبداع ، دار المعارف ، مصر ، ط1977م .

19. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل ، بيروت، ط01/ 1980م .

20. عبد الرحمان بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1965/02م، جزء01 .

21. عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ، جدلية الحضور والغياب ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس ط 01/ 2001 م.

22. عبد العزيز شرف ، الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، مصر، ط 1992/01م .

23. عبد العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1993/01 .

24. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب الغربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2006/03م .

25. عبد الفتاح كيليطو، الغائب ، دراسة في مقامة للحريري ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط02 /2007م .

26. عبد الله ركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1975م .

عبد الملك مرتاض ، القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 1990م .

27. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، عدد240، ديسمبر1998م.

28. عدنان محمد وزان ، مطالعات في الأدب المقارن .الدار السعودية للنشر والتوزيع ، 1983م

29. عز الدين إسماعيل ، الأدب و فنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط04 / 1965م .

30. عشراتي سليمان، الشخصية الجزائرية ، الأرضية التاريخية والمحددات الحضارية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر، ط2002م .

31. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1979/01 .

32. غراء حسين مهنا ، في الأدب والنقد ، دار العين للنشر، القاهرة ، ط 01/ 2003 م .

33. فدوى مالطي دوجلاس، من التقليد إلى ما بعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2003م .

34. قارة مبروك ، الموروث الثقافي والحضاري لمنطقة المسيلة ،المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر والتوزيع والاتصال ،2011م .

35. قارة مبروك : تاريخ أعلام المسيلة وبني حماد ، دار النشر المؤسسة الصحف يق بالمسيلة ،2011م .

36. قارة مبروك، تاريخ مدن وقبائل الجزائر، دراسة تاريخية للمدن العريقة والتركيبة الاجتماعية، المؤسسة الصحفية بالمسيلة،ط2012/02م .

37. مالك بن نبي ، مذكرات شاهد على القرن، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق ، ط 1984/02 م .

38. مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، تقديم: محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1989، جزء 02 .

39. مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز، مطابع شركة الإعلانات الشرقية ، دارالتحرير للطبع والنشر، مصر، ط 1989م.

40. محمد أحمد إتيم ، التصنيف بين النظرية والتطبيق، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، السلسلة الثانية (33)، الرياض، المملكة العربية السعودية ، ط 1998 م.

41. محمد التونجي ، الآداب المقارنة . دار الجيل ، بيروت ، ط01/ 1995 .

42. محمد عبد الدايم ، الكلمات التركية في اللغة العربية واللهجة السورية ، وزارة الاعلام السورية للطباعة، ط2006/02.

43. محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، و نشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، ط 1993م .

44. محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن . دار العودة ، بيروت ، 1983م .

45. محمد مفتاح ، دينامية النص ، تنظير و إنجاز، المركز الثقافي العربي ،المغرب ، ط 01 ،1987 م .

46. ميخائيل نعيمة ، زاد المعاد، مقال بعنوان (المعرفة والمدرسة)، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 1979/08م .

47. نبيل سليمان، في الإبداع والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1996/02م .

مراجع معربة

1. أرسطو طاليس ، فن الشعر، ترجمه و شرحه و حققه : عبد الرحمان بدوي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط1953م .

2. الأخوان جريم ، قصص جريم ، تر: كمال رضوان، الطبعة الأصلية: آرتيا ، براغ ،(1961) الطبعة العربية : دار الفتى الغربي للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط1987م.

3. ألكسندرو روشكا، الإبداع العام والخاص ، تر: غسان عبد الحي أبو فخر، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس العربي للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع 114/ديسمبر1989م .

4. اندروبينيت ، المؤلف ، تر: سرى خريس، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(كلمة)، ط2011/01 م.

5. إيف ستالوني ، الأجناس الأدبية ، تر: محمد الزكراوي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 01/ 2014 م .

6. ايكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، تر : محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف بمصر ، ط 1972 م.

7. برونو بتلهايم ، التحليل النفسي للحكا يات الشعبية ، تر: طلال حرب ، دار المروج للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، 1985م .

8. تزيفتان تودوروف ، جوناثان كلر ، وآخرون ، القصة الرواية المؤلف ، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، تر: خيري دومة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1977/01م .

9. جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟ تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب والأدباء العرب، دمشق، ط 2005

10. جون ستوري وآخرون ، الكرنفال في الثقافة الشعبية ، تر: خالدة حامد ، منشورات المتوسط ، ميلانو، إيطاليا ، ط2017/01م .

11. رودلف زلهايم، الأمثال العربية القديمة، ترجمة وتحقيق: رمضان عبد التواب، دار الأمانة مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1971/1م،

12. ريجي بلاشير، تاريخ الأدب العربي ، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، ط1998/01م .
13. ريموند وليامز، الكلمات المفاتيح ، معجم ثقافي مجتمعي، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01 / 2007م.
14. طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر : سعيد الغانمي ، مركز دراسات الوحدة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط2010/01م .
15. فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية ، نشأتها مناهج دراستها فنيتها، تر: نبيلة إبراهيم ، مراجعة : عز الدين إسماعيل ، مكتبة غريب ، القاهرة ، (د،ت) .
16. فلادمير بروب ، مورفولوجية الحكاية الخرافية ، تر: أبو بكر أحمد باقدار وزميله، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، (د ، ت) .
17. مجموعة من الأساتذة الانجليزيين : دائرة معارف الناشئين ، ترجمة : فاطمة محمد محبوب ، راجعها وأضاف إليها : محمد خليفة بركات ، دار الهلال ، مصر (د.ت)
18. يوري سوكولوف ، الفولكلور، قضاياه وتاريخه ، تر : حلمي شعراوي، عبد الحميد حواس، راجعه وقدم له : عبدالحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، ط2000/02م .
19. يوسف هوروفتس ، المغازي الأولى ومؤلفوها ، تر : حسين نصار، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط2001/02م

مراجع مساعدة / منقول عنها

1. أحمد بسام ساعي : الحكاية الشعبية في اللاذقية .
2. بول زومتور: مدخل الى الشعر الشفاهي ، تر : وليد الخشاب .
3. حسين بحراوي : حلقة رواة طنجة .
4. ريتشارد دورسون : نظريات الفولكلور المعاصرة .تر: محمد الجوهري .
5. شارل أندري جوليان : تاريخ إفريقيا الشمالية . تر : محمد مزالي و زميله .
6. عادل أبو شنب : كان يا مكان ، دراسة أدبية اجتماعية للحكايات الشعبية وأثرها في تكوين شخصية الفرد العربي .
7. فريدريك زايلر : دراسة للمثل الشعبي الألماني .
8. محمد رجب النجار : التراث القصصي في الأدب العربي ، مقاربات سوسيوسردية .

مراجع صحفية

- **الثقافة الشعبية : مجلة فصلية علمية محكمة متخصصة ، يصدرها أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة ، مملكة البحرين :**

1. (المنهج في دراسة الثقافة الشعبية) ، إدارة الحوار: محمد النويري ،ع02/سبتمبر2008م
2. . مصطفى جاد، (مشروع توثيق التراث الشعبي، في المصادر العربية) ، ع39 / خريف2017م .
3. أحلام أبو زيد، (ألغاز الوطن العربي) ، ع14/ صيف 2011م .
4. أوسرار مصطفى، (الأضرحة ومزارات الأولياء بالمغرب)، مجلة الثقافة الشعبية ، 97/33.
5. خالد أبو الليل، (السيرة الهلالية والتلقي الشعبي، دراسة في أشكال الاستجابة الجماهيرية) ، ع38/ صيف 2017م .
6. صالح جديد ، (أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية) ،ع 20 /شتاء 2013 .
7. ضياء عبد الله خميس الكعبي ، (جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية) مجلة الثقافة الشعبية ع23 / خريف 2013
8. طارق المالكي ، (المواصفات القياسية في التراث الثقافي غير المادي) ، ع38/ صيف2017م.
9. عبد الحميد حواس، (الإبداع النسوي في الثقافة الشعبية)، ع11/خريف2010م .
10. عبد الحميد حواس، (المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية)، ع 09/ ربيع2010م .
11. عبد المالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية) ، ع27/خريف2014م.
12. كامل إسماعيل ،(تقنيات المقدمة والخاتمة في السرديات الشعبية) ، ع14/صيف2011م
13. محمد عمران، (تشكل الضروب وآلياته عند المداحين المصريين)، ع50 .
14. مصطفى جاد،(منهج توثيق المادة الفولكلورية) ، ع07 / خريف2009م .
15. ناصر البقلوطي، (تدوين الأدب الشعبي ، حفظ أم نقض لفظ) ،ع 17/ربيع2012م .
16. نبيلة سالم إبراهيم ، (بلاغة التوصيل في التعبير الشعبي) ، ع 20/ شتاء 2013م.
17. نور الهدى باديس، (المشافهة والتدوين ، الثابت والمتغير) ، ع 13/ربيع2011م .

- **الفنون الشعبية : مجلة فصلية علمية محكمة ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، وزارة الثقافة ، القاهرة ، مصر :**

1. عبد الحميد حواس ، (محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية) ، ع4/يوليو1967م .
2. إبراهيم عبد الحافظ ، (إعادة إنتاج المأثورات الأدبية الشعبية) ، ع 68 و 69 /مارس2006م.
3. أحمد علي مرسي ، (الأدب الشعبي العربي، المصطلح وحدوده) ، ع21/ ديسمبر1987م.
4. آلان دندس، (الميتافولكلور والنقد الأدبي الشفاهي) ، تر: علي عفيفي ، ع42/مارس1994م.
5. حسن الشامي ، (نظم فهرست القصص الشعبي) ، ع.08 / مارس 1969م
6. خالد أبو الليل ،(تصنيف الحكايات الشعبية المصرية) ، ع 94 و 95 /ابريل، سبتمبر2013م.
7. السيد حامد ، (الشفاهية والكتابة الأثنوجرافية ، دراسة في اللفظ والمعنى) ، ع 70/ يونية 2006 م .
8. صفوت كمال ، (الحكايات الشعبية في مجال أدب الأطفال) ، ع25 /ديسمبر1988م.
9. صفوت كمال ، (المأثورات الشعبية والإبداع الفني) ، ع47 /يونيه1995م.
10. صفوت كمال ، (تصنيف مواد المأثورات الشعبية) ، ع37 /سبتمبر1992م.
11. صفوت كمال، (أهمية دراسة الألغاز الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية المصرية، ع 77/76، أكتوبر/مارس، 2008/2007م
12. صفوت كمال،(دراسة الإبداع الشعبي) ،ع 45/ديسمبر1994م
13. عبد الحميد يونس، (المأثورات الشعبية ، طابعها القومي والإنساني) ، ع 100/ ديسمبر2015
14. عدلي محمد إبراهيم ، (المقاطع المنغمة ، في الحكاية الشعبية المصرية)،ع 26/مارس1989م.
15. غراء حسين مهنا ، (صورة الطفل في الحكاية الشعبية ، الشفوية أو المكتوبة) ، ع 58 و59 / ديسمبر1998م.

16. غراء حسين مهنا،(مناهج البحث وأساليبه والاحتمالات المستقبلية) ، ع 56،57/ ديسمبر 1997م .

17. محمد حسين هلال ،(الأداء في الحكاية الشعبية)،ع 94و95 / ابريل، سبتمبر2013م.

18. محمد رجب النجار، (العطاوي الكويتية)، عرض: فتحي عبد الله ، مجلة الفنون الشعبية المصرية،

19. نبيلة سالم إبراهيم ، (الفولكلور في التراث العربي) ، ع17/ يونيو1971م .

20. نبيلة سالم إبراهيم ، (منشد الشعب) ، ع 13/ يونيو1970م.

21. نصر أبو زيد(السيرة النبوية سيرة شعبية)، مجلة الفنون الشعبية/مصر، ع32و33،

22. وليام باسكوم ، (الأشكال الفولكلورية ، الحكايات النثرية) ، تر: محمد بهنسي، ع 64،65 /يوليو2002م ، مارس2003م

- **الفنون الشعبية :مجلة الفنون الشعبية ، دائرة الثقافات والفنون ، عمان ، الأردن**

1. عمر عبد الرحمان الساريسي ، (ماهية الفولكلور) ، ع 01 / 1974م .
2. نبيلة سالم إبراهيم ، (حول تحديد مفهوم الشعب ، من وجهة النظر الفولكلورية) ، ع 05 / شباط1975م.
3. هاني العمد، (المثل والأحجية)، مجلة الفنون الشعبية/الأردن، ع03/ تموز 1974م، ص 46.
4. يحيى البشتاوي، (حكاية المثل في كتاب كليلة ودمنة) ،ع 23.
5. محمود الزيودي، (الصناعة في الحكاية الشعبية)، مجلة الفنون الشعبية / الأردن ع2014/17م،

- **فصول : مجلة النقد الأدبي ، فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر:**

1. غراء حسين مهنا، (الحكاية والواقع ، مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية) ، م 03 ، ع04 / سبتمبر 1983م .
2. نبيلة سالم إبراهيم ، (عالمية التعبير الشعبي) ، م 03 ، ع 04/ سبتمبر 1983م .
3. نبيلة سالم إبراهيم ، (خصوصيات الإبداع الشعبي)، م10، ع 3و4 / يناير 1992م .

- **عالم الفكر : مجلة دورية فكرية محكمة ، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، وزارة الإعلام في دولة الكويت :**

1. محمد مشبال ، (البلاغة ومقولة الجنس الأدبي) ، م 03 ، ع 01 / يونيه1972م.

2. محمد رجب النجار، (مصادر دراسة المأثورات الشعبية في التراث العربي) ، م 21 ، ع 02/ أكتوبر 1991م .

3. صفوت كمال ، (المأثورات الشعبية " الفولكلور" والإبداع الفني الجمالي) ، م 24، ع 1و2 / 1995 م .

4. عبد الغني الشال ، (الفخار الشعبي في مصر) ، م 06 ، ع 04 / مارس 1976م .

- **الموروث : مجلة فصلية محكمة تعنى بالتراث الثقافي ، تصدر عن معهد الشارقة للتراث ، دولة الأمارات العربية المتحدة .**

1 . مصطفى جاد، (المعارف التقليدية ، قراءة في حدود المصطلح)، ع 03/ سبتمبر 2016م .

2 . صالح هويدي ، (وظيفة الراوي بين السرد الشفاهي والسرد الكتابي) ، ع 05/مارس 2017م .

3. مصطفى الكيلاني ، (التراث الأدبي الشعبي شبه المهمش في التناول البحثي العربي)، ع05 / مارس 2017م.

- **مجلة التراث الشعبي، مطبعة دار المعارف، بغداد، العراق :**

1. الشيخ محمد حسن آل ياسين، (المعمّى والأحاجي والألغاز)، ، عدد 08/نيسان 1964م،

- **آفاق الثقافة والتراث: مجلة فصلية ثقافية تراثية ، تصدر عن دائرة البحث العلمي والدراسات بمركز جمعيّة الماجد للثقافة والتراث ، دبي، الإمارات العربية المتحدة :**

1. شلتاغ عبود ، (في المصطلح الثقافي والتغريب) ، ع33 / ابريل 2001م .

2. مازن الوعر، (علم تحليل الخطاب ، و موقع الجنس الأدبي) ، ع 14 /سبتمبر1996م.

3 . ياسين الأيوبي ، (مقومات الإبداع الفني الشعري ومواصفاته) ، ع 08/اكتوبر 1995

- **ثقافات : مجلة علمية محكمة ، تعنى بالدراسات الثقافية ، تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين :**

1. عماد مصطفى ، (الاتصال الشفاهي والأدب الشفاهي) ، ع 23/ 2010م .

- **العربي : مجلة ثقافية شهرية مصورة ، تصدر عن وزارة الإعلام بدولة بالكويت.**

1. فاروق خورشيد ، (عام الاهتمام بالفولكلور) ، ع 309 /فيفري1983.

2. فتحي رضوان ، (الثقافة والشارع) ، ع 341 / أبريل 1987.

3. وديعة طه نجم ، (الرمز بالحيوان في الأدب العربي القديم)،ع 316.

- **معارف : مجلة علمية فكرية محكمة، يصدرها المركز الجامعي بالبويرة، الجزائر(عدد خاص) .**

1. علي بولنوار، (في مصطلح الأدب الشعبي)، ع 04/ أفريل 2008م، القسم الأول .

- **المعرفة : مجلة ثقافية شهرية ، تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا.**

1. عثمان الكعاك ، (ماهو الفلكلور) ، ع 16 / ابريل 1963م .

- **الدوحة : مجلة ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة والفنون والتراث الدوحة قطر .**

1. عادل أبو شنب (استلهام التراث العربي في أدب الأطفال)، ع 102/يونية 1984م.

- **مجلة المصور:** مجلة ثقافية جامعة ، القاهرة ،

1. فاروق خورشيد، الفولكلور، (النهب المتاح) ، ع 04 / يوليو 1986م.

- **الوحدة: مجلة فكرية ثقافية شهرية ، تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية، باريس ، فرنسا**

1. الطاهر لبيب ، (العالم والمثقف و الانتلجنسي) ، ع 40/ 1988م.

- **الثقافة : مجلة فصلية ، تصدرها وزارة الإعلام والثقافة ، الجزائر.**

1. حنفي بن عيسى ، (بين المتعلم والمثقف) ، ع 53/ سبتمبر1979م .

- **البصائر : مجلة علمية محكمة ، تصدر عن عمادة البحث العلمي بجامعة البنات الأردنية الأهلية، عمان ، الأردن ،**

1. سالم ساري ، (إشكاليات الثقافة والحضارة،مصادر وأبعاد الصراع القادم)، م 02 ، ع 01 / أذار 1998م .

- **معالم : مجلة نصف سنوية محكمة ، تعنى بترجمة مستجدات الفكر العالمي ، تصدر عنالمجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر.**

1. بول زومتور، (مدخل إلى الشفوية الشعرية) ، تر: حميد بوحبيب ، ع2009/01م .

- **التواصل : إعلامية تصدرها مديرية التربية لولاية المسيلة ، الجزائر .**

1. ع01/مارس 2005م.

- **الكاتب : مجلة شهرية تصدر عن وزارة الثقافة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر .**

1. آلان دندس ، (1. الأدب الشعبي، دراسة في الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية) ، تر : محمد الشال ، ع 197/ أغسطس 1977م .

- **صوت البلد : جريدة أسبوعية جامعة ، تصدر عن وكالة الصحافة العربية ، مصر .**

1. حازم خالد ، ملخص كتاب أمحمد عزوي ، (القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس) بتاريخ : 20 أغسطس 2013م .

- الطاهر لبيب، ورقة بعنوان هل هناك ثقاف ات شعبية عربية، فرضيات البحث، قدمت لندوة الثقافة العربية، تونس، يوليو1986م .
- المنظمة العربية للثقافة والعلوم ، الثقافة والإبداع، مقالة لمحيي الدين البرادعي(علاقة المبدع العربي بالجماهير)، تونس، 1992م .

مراجع شفاهية

تقف العادات والأعراف بالمسيلة حائلا دون فعل تدويني علمي دقيق لأصناف التراث الشعبي المختلفة ، سواء منه الرواية النسوية شبه الممنوعة ، أو مع المجتمع الرجولي لاستغرابه عملنا وعدم التعود عليه ، ولهذا السبب اعتمد البحث على وسائط مقربة من الرواة (أصدقاء ، أقارب ، طلبة) ، يعتبرها البحث مصدرا مهما للمعلومة . وقد أُشير اليها في أكثر من موضع بعبارة : (الرواية الشفاهية) كدلالة احترازية لمجموع الرواة و لقاطة المادة الشعبية .

مراجع مخطوطة

- الشاعر الشعبي : (عبد الرحمان بن عيسى) ، (1905م – 1983م) ، رائد الشعر الشعبي بمنطقة الحضنة ، ديوانه المخطوط ، بواسطة ابنه (عبد النور/ مدير مدرسة) .
- الشاعر الشعبي : (محمد بن زوالي) ، (1911م – 1991م) ، يلقب بجرير الشعر الشعبي ، وعبد الرحمن بن عيسى يلقب بالفرزدق ، ديوانه المخطوط ، بوساطة أحد أبناء قريته .
- الشاعر الشعبي : (عبد الحميد المسيلي) ، اسمه الحقيقي (صديقي عبد الرحمان) ، (1945م– ؟) ، ديوانه المخطوط ، بواسطته هو شخصيا .
- الشاعر الشعبي : (حمودة الزا يدي)، (1958م – ؟) ، ديوانه المخطوط ، بواسطته هو شخصيا .

مراجع شبكية / انترنت

1. ألفاظ تركية في اللهجة الجزائرية، الجزائر 24(موقعانترنت)(com،algzair24،www) ، يوم :20 /2016/02.

2. خير الله سعيد ، (موسوعة التراث الشعبي العراقي)، المجلة الثقافية الجزائرية ، (موقع انترنت).
3. مشروع المكنز الوطني الأردني للتراث الشعبي، وزارة الثقافة ، الأردن، (موقع انترنت) .
4. مكنز التراث الشعبي المغربي ، (موقع انترنت) .

كشاف البحث

1 ـ ملحق التصنيفات

2 ـ ملحق الجداول و الخطاطات

3 ـ ملحق الاستبانة

4 ـ ملحق القصص

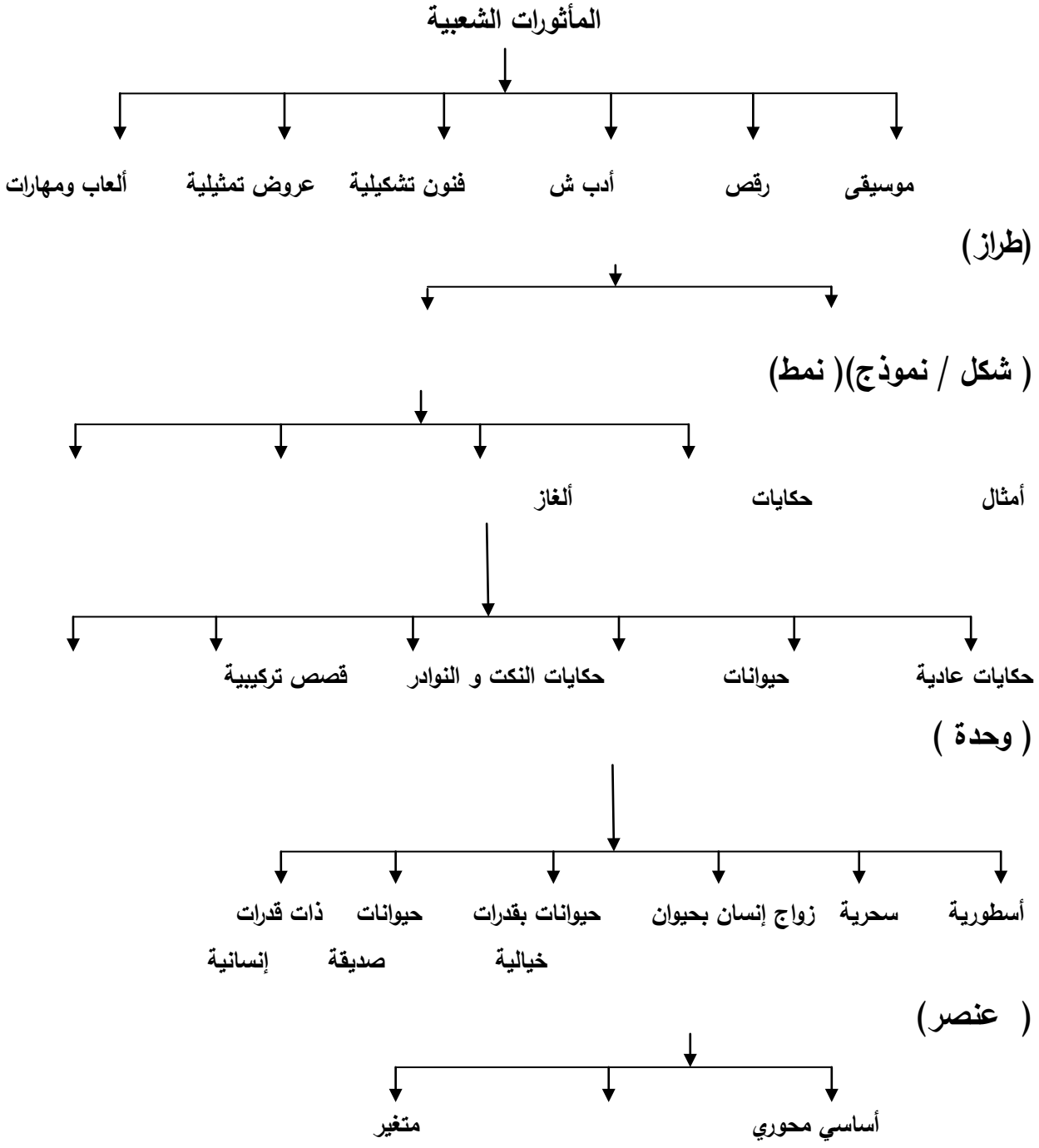
5 ـ ملحق الشعر الشعبي

6 ـ ملحق الرسومات/الصور

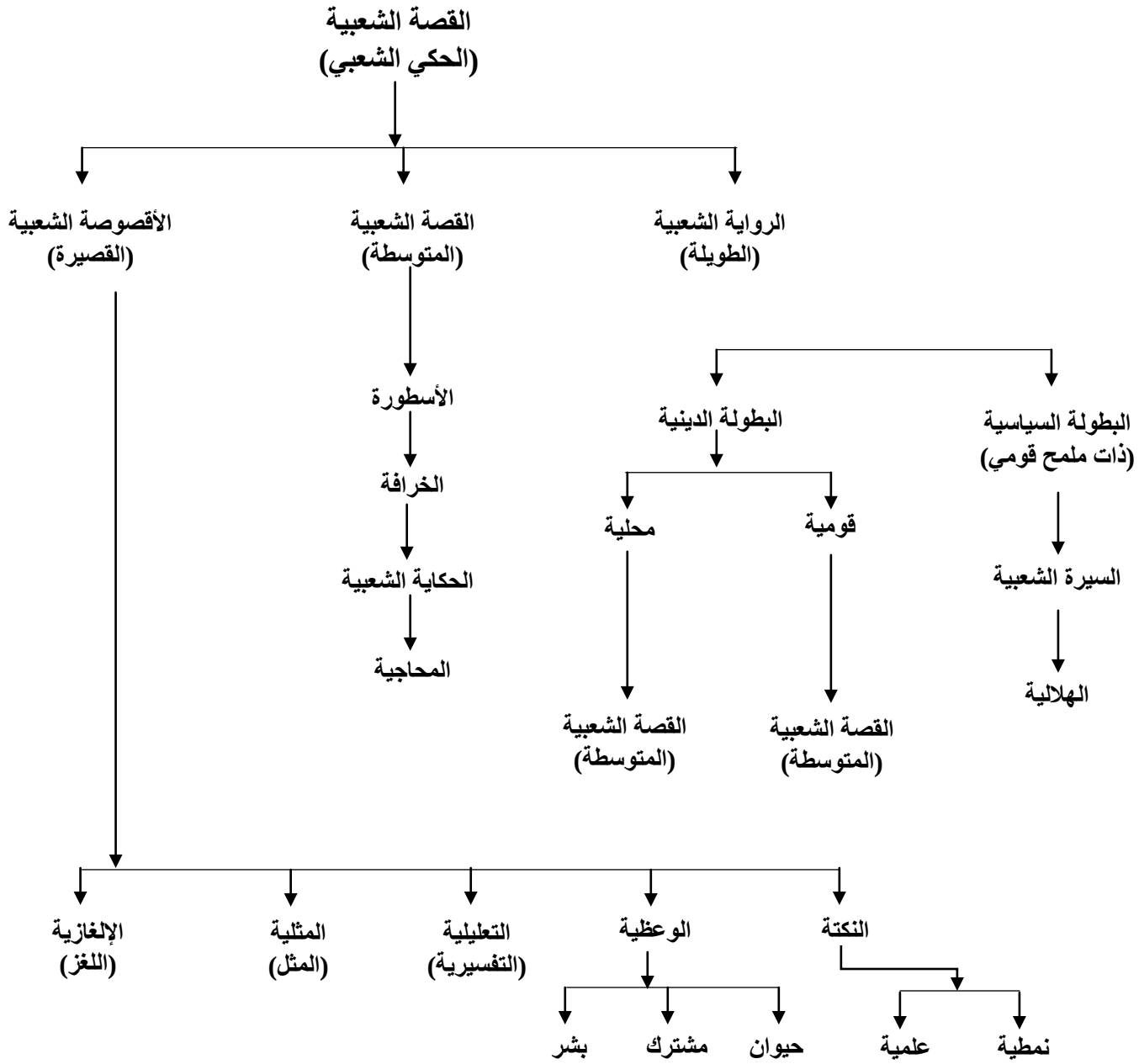
7 ـ ملحق اللقاءات

لحق التصنيفات

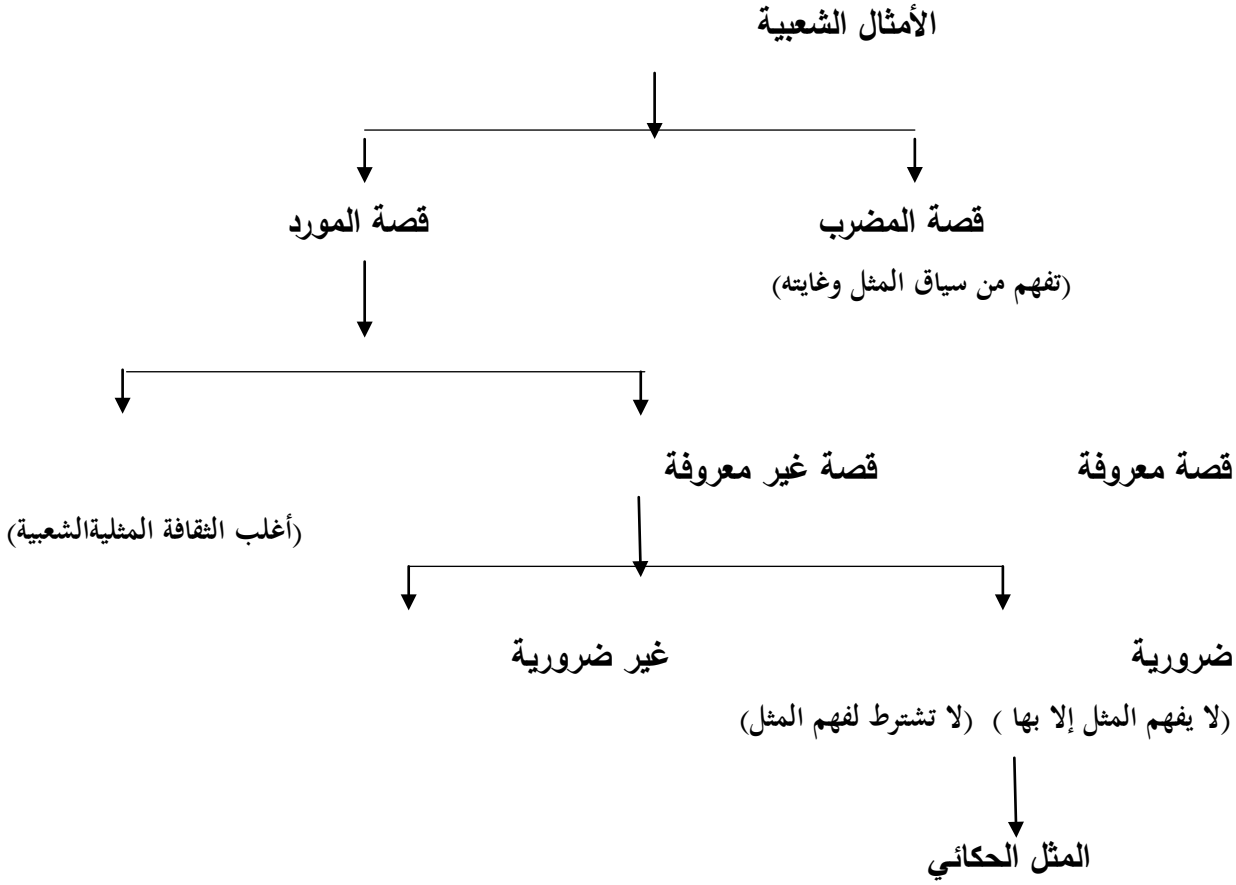
❖ **خطاطة لتصنيف (صفوت كمال) ، بشقيه النظري و التطبيقي الجامع للثقافة الشعبية / المأثورات الشعبية .**



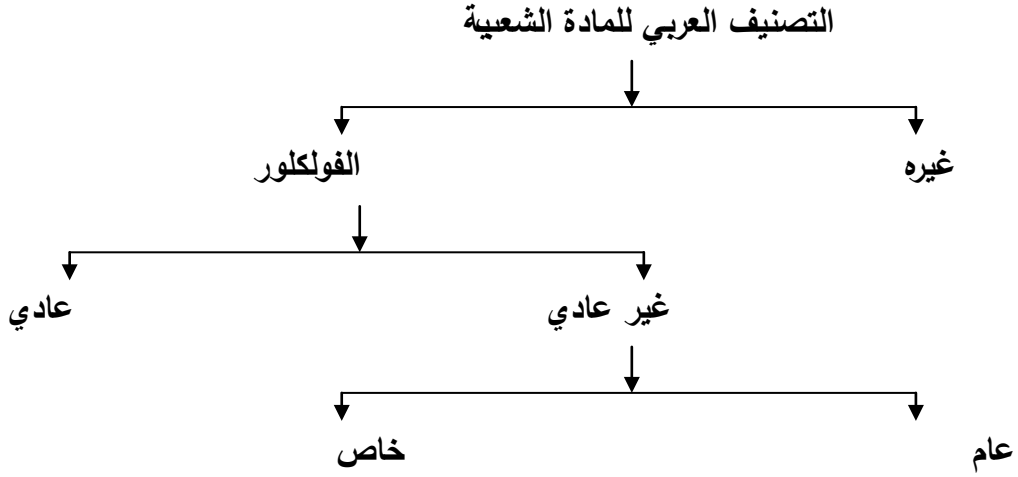
❖ التصنيف الخاص : الحكي الشعبي المحلي لمنطقة الدراسة :



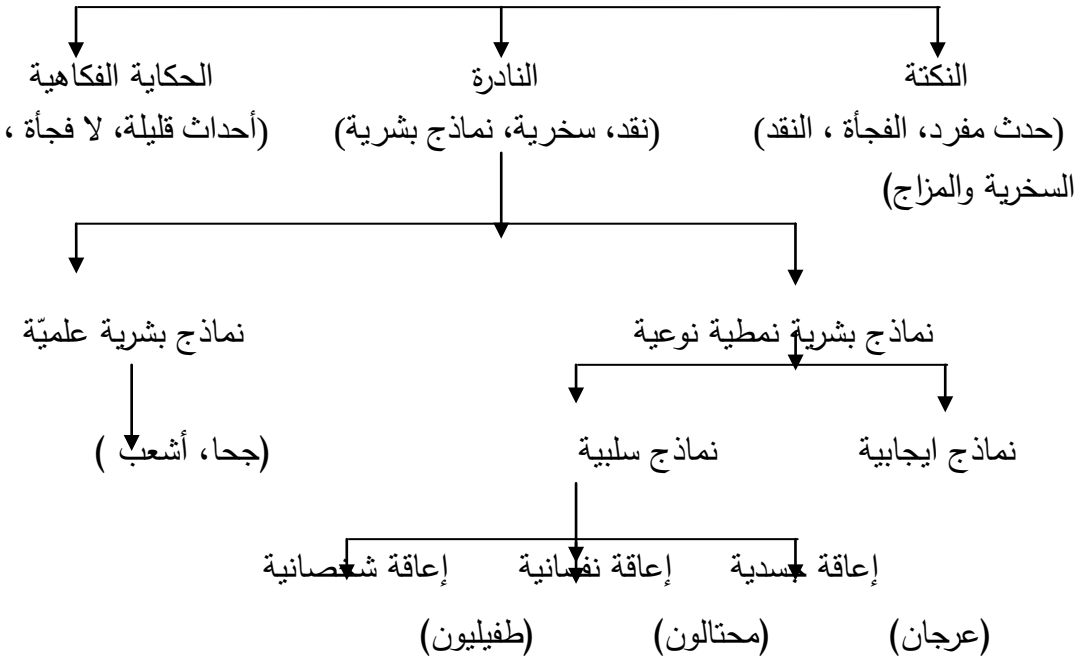
❖ تصنيف الأمثال الشعبية عموما ، وأمثال منطقة البحث على الأخص ، من منطلق قصة مضاربها :



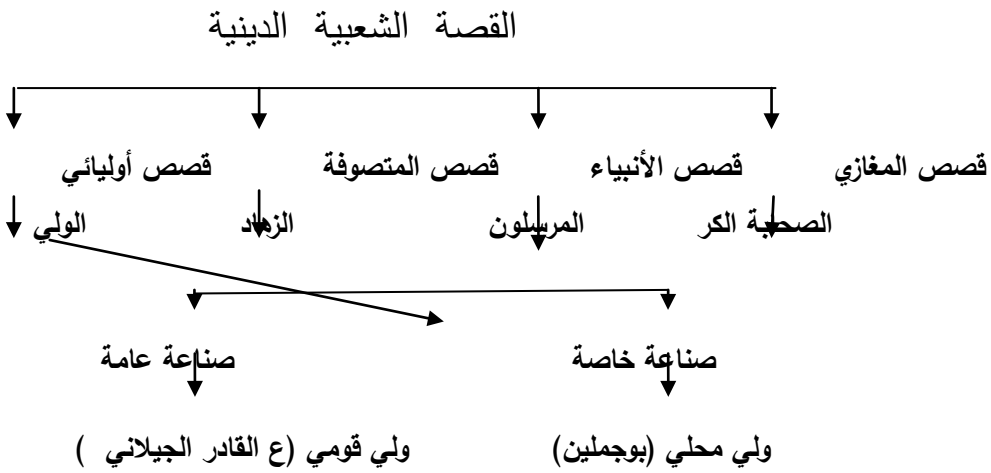
❖ خطاطة لتوضيح التصانيف العربية للمادة الشعبية / الفولكلورية :



❖ خطاطة خاصة بانواع التنكيت الشعبي المحلي :



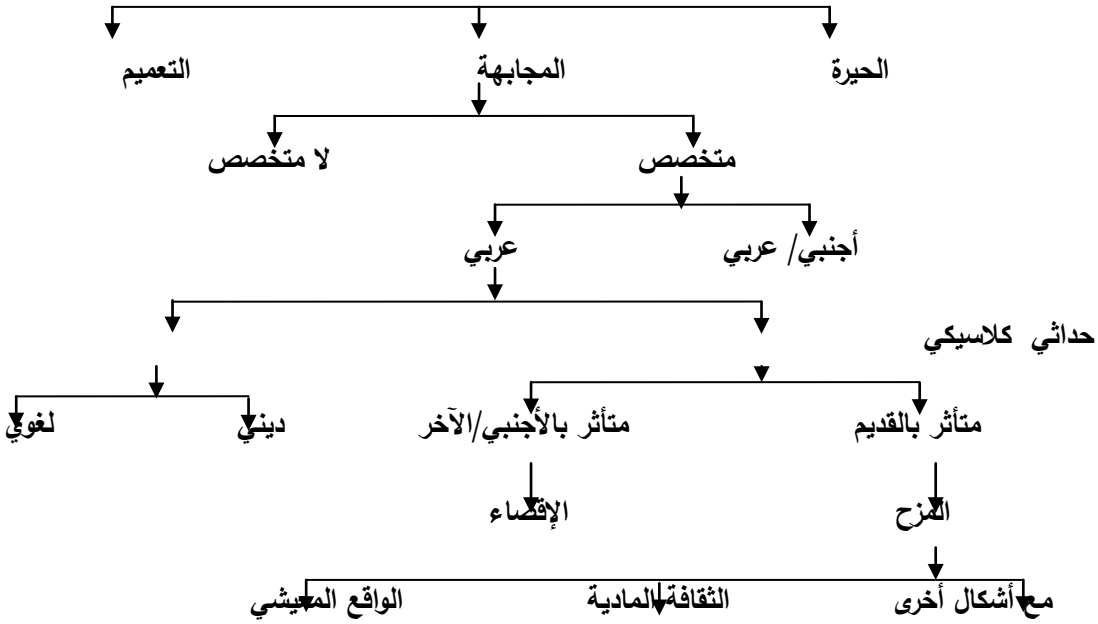
❖ **أنواع القصة الشعبية الدينية:**



ملحق الجداول والخطاطات

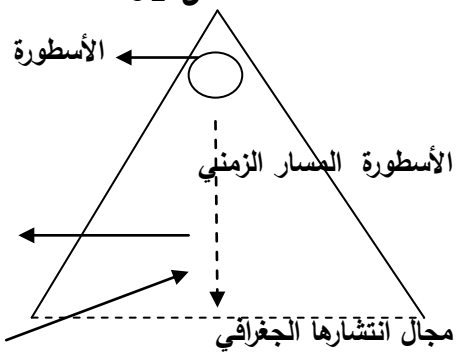
❖ خطاطة تبرز الموقف العام من الأسطورة قصد تيسيرها فهما :

الموقف من الأسطورة

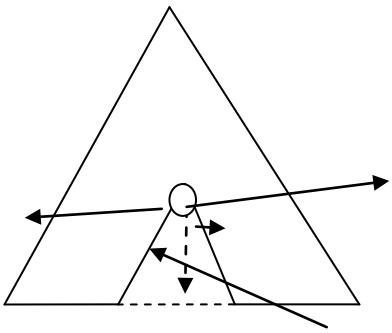


❖ خطاطة لتوظيح مجال شيوع وانتشار الأسطورة عبر الزمان والمكان،تاريخيا و جغرافيا :

الشكل 01

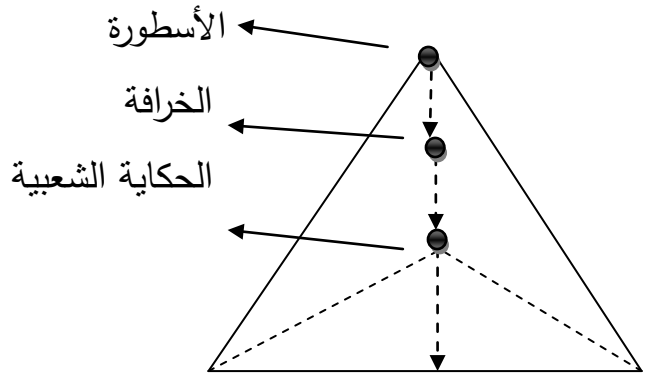


الشكل 02

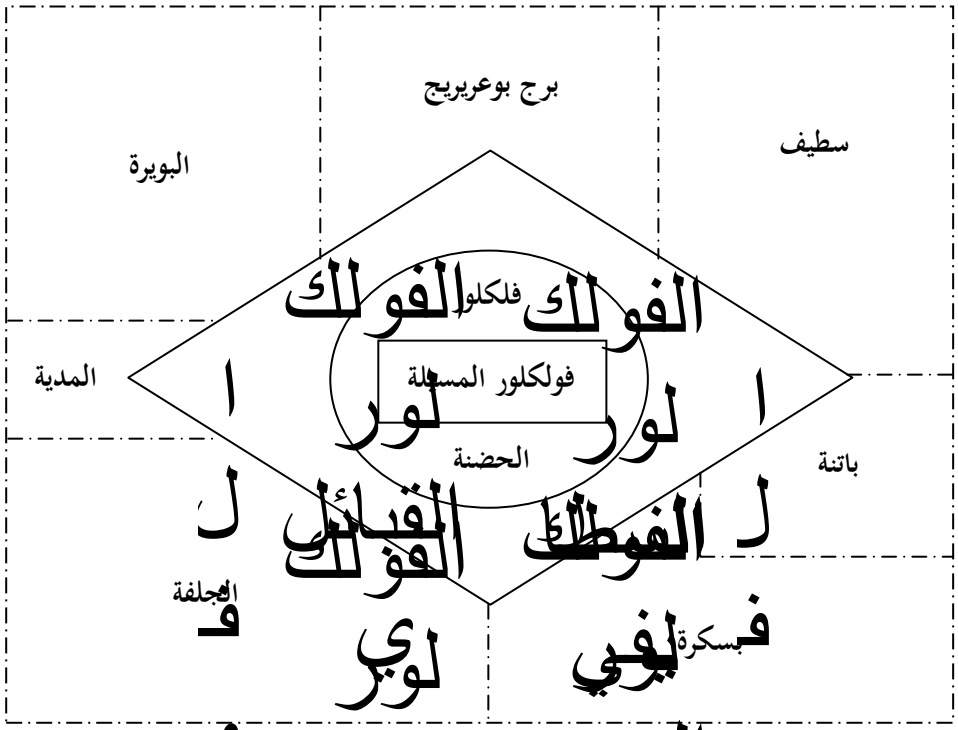


❖

❖ خطاطة لإبراز فضاء الحكاية الشعبية ، المختزل لفضائي الحكايتين : الأسطورة و الخرافة ، وانحدار الكل إلى النمط المحلي (المحاجية) :



❖ **خطاطة تبرز دوائر الفولكلور ذات التأثير والتأثر بمنطقة الدراسة (المسيلة وما جاورها) :**



❖ جدول بأهم الألفاظ والمسميات التركية المندسة في ثنايا قاموس اللهجة المحلية المسيلية [1] :

أقسام	اللفظ التركي	معناه في لهجة المنطقة	ملاحظات
أفعال	أزرب بالاك طز دوزن	أسرع احذر دلالة سالبة ضبط الشيء	المعنى التركي مر
مهن	قهواجي خزناجي ساعالجي	الخادم بالمقهى عامل ببيت المال مصلح الساعات	غالبية الأسماء المنتهية ب(جي) تدل على مهنة مثل (زلابجي)
أسماء متنوعة	طابونة طاسة طبسي موس تشينة دالية طورشي صباط بالطو كاغط منقوشة سبيطار قربي زوالي قاوري بكوش بايلك	موقد وعاء عميق صحن سكين برتقال شجرة العنب فلفل حلو حذاء جلدي معطف ورق قرط الأذن مستشفى كوخ فقير غير مسلم أبكم ملك للدولة	ومنه طأس وأيضا شاربات أي عصير ومثله قبقاب حذاء خشبي وباشماق: حذاء خفيف. وتنطق منقاشة ومعناها بالتركية خنزير وتعني أيضا مجاني

[1] – هذه الألفاظ من صميم لهجة المنطقة، تأكدت من أصلها التركي من مرجعين هما:

– محمد عبد الدايم ، الكلمات التركية في اللغة العربية واللهجة السورية ، وزارة الاعلام السورية للطباعة، ط02/ 2006، ص35– 80 .

– ألفاظ تركية في اللهجة الجزائرية، الجزائر 24(موقع انترنت)(com،algzair24،www) ، يوم :2016/02/20.

	كومة دمغ بصم	حشد علامة الختم بصمة	

❖ **جدول لاحتمالات عمليات الاتصال الحكائية في مجتمع الحكي بين ملقيه و متلقيه.**

مع تحديد الاحتمال المعتمد والمشاع في منطقة البحث:

المعيار	الملقي X المتلقي			
الجنس	ذكر X ذكر	أنثى X أنثى	ذكر X أنثى	أنثى X ذكر
العمر	كبير X كبير	صغير X صغير	كبير X صغير	صغير X كبير

ملحق الاستبانة

استبيان العمل الميداني، وسيلة مهمة لجمع مواد الإبداع الشعبي بطريقة علمية دقيقة، ويتم بواسطتها استقصاء المعلومة ورصد البيانات الدقيقة لمصادر هذه المادة وفق خطة موضوعية مبرمجة هدفها الإلمام بأكبر قدر ممكن من المعلومات عن مادة البحث، بصنوفها المتنوعة (سردية، معرفية، نظيمة)

وقد أعانني في هذا الجهد طلبتي (حوالي 214 طالب) بتعداد (214 استمارة) تناولت بالتدقيق موضوعات شتى أرفقتها بتوجيهات صارمة وشملت هذه الاستمارات مناطق محددة ومتباعدة ومتباينة من منطقة البحث كما شمل الاستبيان شرائح مجتمعية مختلفة من الجنسين (الذكور والإناث) ومن الأعمار ما زاد عن سن الخمسين من ذوي الثقافة المحدودة .

إستبيان خاص بالموقف من الحكي الشعبي المحلي :

الموقف	العدد	نسبة دقيقة	نسبة تقديرية	نسبة تقريبية
إيجابي	214/148	69.15	%69	10/07
سلبي	214/43	20.09	%20	10/02
معا	214/23	10.76	%11	10/01

استبيان خاص بفاعلية أنماط القص الشعبي في بيئة البحث:

نمط القصص	العدد	نسبة دقيقة	نسبة تقديرية	نسبة تقريبية
الأقصوصة الشعبية	214/68	31.78	% 32	10/03
القصة الشعبية	214/113	52.80	%53	10/05.5
الرواية الشعبية	214/33	15.42	%15	10/01.5

استبيان خاص بالمسمى المحلي للقصة الشعبية :

المسمى	العدد	نسبة دقيقة	نسبة تقديرية	نسبة تقريبية
امحاجيه	214/159	74.29	%74	07/10
احكاية	214/49	22.89	%23	02.5/10
أخرى	214/06	02.82	%03	0.5/10

استبيان خاص بالمسميات المحلية لحكاية بقرة اليتامى :

الترتيب	المسمى باللهجة	المسمى بالفصحى	العدد	نسبة دقيقة	نسبة تقديرية	نسبة تقريبية
01	بقرة ليتامه	بقرة اليتامى	62/41	66.13	%66	10/6.5
02	ليتيمه	اليتيمة	62/13	20.96	%21	10/02
03	مرت لوبي	زوجة الأب	62/06	09.67	%10	10/01
04	امحاجية العورة	حكاية العوراء	62/02	03.24	%03	10/0.5

استبيان خاص بأهمية محاجية (بقرة اليتامى) في تراتب الحجي المحلي:

الترتيب	مسمى المحاجية	العدد	النسبة الدقيقة	النسبة التقديرية	النسبة التقريبية
01	بقرة اليتامى	214/93	43.45	%43	10/4.5
02	الأخرى	214/121	56.55	%57	10/5.5

استبيان خاص بزمن الحكي الشعبي المحلي :

النمط	النوع	العدد	نسبة دقيقة	نسبة تقديرية	نسبة تقريبية
اليومي	النهار	214/17	07.94	%08	10/01
	الليل	214/197	92.06	%92	10/09
الحولي	الشتاء	214/131	61.21	%06	10/06
	الصيف	214/83	38.79	%04	10/04

استبيان خاص بالملقي والمتلقي للحكي الشعبي المحلي :

نمط	نوع	عنصر	العدد	نسبة دقيقة	نسبة تقديرية	نسبة تقريبية
الملقي / الراوي	جنسه	ذكور	214/71	33.17	%33	03/10
		إناث	214/143	66.83	%67	07/10
	عمره	صغار	214/11	05.14	%05	0.5/10
		كبار	214/203	94.86	%95	09.5/10
المتلقي/ السامع	جنسه	ذكور	214/103	48.13	%48	05/10
		إناث	214/111	51.87	%52	05/10
	عمره	صغار	214/168	78.51	%79	08/10
		كبار	214/46	21.49	%21	02/10

ملحق القصص

- **بقرة ليتامى** : اعتمد البحث في لملمة شتاتها على أكثر من رواية لا على راو مفرد (06 رواة) ، (04 نساء/ 02 رجال) ، أغلبهم أميين ، ولأن المحاجية وردت بروايات شتى ومختلفة ، سعى البحث لتخريجها بصورة موحدة وهيئة سردية متفردة ، وذلك بالحفاظ على بنيتها السردية الأساسية ، طالما أن الاختلاف في الصيغ لا الموتيفات .

النص :

يحكى أنه كان لرجل امرأتان (زوجتان)، فكان للأولى العاقلة منه بنت وولد، وللثانية القبيحة بنت، وكانت شديدة الغيرة من ضرتها على خلافها، تسعى لأذيتها ما شاءت، وتكيد لها المكائد ما قدرت.

ولما كانت (زوجة الأب) تحسن الخياطة كان ولدا ضرتها يطالبانها بأن تخيط لهما لباسا، فلا تفعل، وذات مرة قبلت طلبهما ولكن بشرط أن يذهبا إلى البراري فيحظرا عقاربا وثعابين، ويضعونها في قفة التمر ثم يتظاهرون بالجوع ويطالبان أمهما تمرا، وعندما تضع الأم يدها داخل القفة تنال منها العقارب والثعابين، وكانت دائما تقول لهما : عندما تموت أمكما، سأخيط لكما لباسا من حرير.

فعل الولدان تحت تأثير زوجة أبيهما ما أوصتهم به، وبين عشية وضحاها أمسى الوالدان يتيمين، وتحولت زوجة أبيهما من ملاك طاهر إلى شيطان خبيث فجردتهما من كامل حقوقهما بما في ذلك الحقوق الأساسية كالأكل والشرب .

وكان لليتيمين بقرة من مدخرات أمهما يخرجان بها مع مطلع الفجر للرعي فلما رأتهما على تلكم الحال من الجوع حن حنينها فلم تبخل عليهما بضرعها وحليبها الوافر صباحا مساء.

استرعى انتباه زوجة الأب وافر صحة اليتيمين ونحافة ابنتها، فطالبتها بأن تتقصى أثرهما لترى ماذا يأكلان، وتفعل ما يفعلان حتى ينالها من عافية البدن ما نالهما، ففعلت وترصدتهما واطلعت على سرهما، فتقدمت من البقرة طلبا لحليبها فرفستها برجلها لتصيب عينها إصابة شديدة ففقدتها . ومن يومها كنيت بالعوراء.

وعندما عادت إلى البيت أخبرت أمها الخبر فحنقت على البقرة ، فطالبت زوجها ببيعها، فرفض لكنها أصرت على بيعها إصرارا شديدا. حينها ذهب بالبقرة إلى السوق ، وراح ينادي : (ياللي يشري بقرة ليتامى ما يربح ما يشوف السعد) ، فكان كلما تقدم منها مشتر وسمع هذا النداء تطير منها وابتعد عنها قائلا : (كيف اشتري بقرة اليتامى) ، ثم يعلو صوت في السوق : (لا تشتروا هذه البقرة فإنها ليتامى) فيعيدها إلى البيت لكن الزوجة تصر مرة ثانية فيعود بها إلى السوق ثانية وثالثة دون جدوى . . وعندما يئست الزوجة من عمل زوجها، تسترت في ثوب رجل وذهبت إلى السوق خفية ، فكان إذا نادى زوجها: (ياللي يشرى ...) ، قالت له : (أذبح وملح، وبيع تربح) ففعل الزوج ما أشارت به عليه ، فباع بعضه وبقي جله ، فعاد به إلى البيت، فكانت الزوجة وابنتها العوراء يأكلان اللحم ويرميان العظم إلى كلبهما واليتيمين.. وفي رواية أخرى استعانت الزوجة بستوت (أم البيوت) ، فأمرتها بأن تتظاهر بالمرض ، وأن لحم البقرة هو دواء علتها ، فارغم على ذبحها .

عندما لم يجد اليتيمان مصدر رزق يتغذيان منه حزنا حزنا شديدا وتوجها إلى قبر أمهما وانكبا عليه يبكيان، فانفجر منه ساقيتان ، واحدة عسلا والأخرى لبنا، ففرحا بذلك فكان كلما جاعا توجها إليه فلم يبخل القبر عليهما بالعسل واللبن.

وكان مثل الذي حدث مع البقرة ، بأن طلبت من ابنتها العوراء تقفي أثرهما ففعلت وعندما اقتربت من القير طلبا للعسل واللبن تحولا إلى دم وقيح ، وعلمت الزوجة بالأمر فاتجهت إلى القبر وأحرقته.

وعاد اليتيمان إلى حياة الجوع مرة أخرى، فتوجها إلى ما تبقى من رماد لقبر أمهما فوجدا المكان قد ازدان بنخلة عالية وافرة الثمار شهية التمر، فأكلا منها حتى شبعا وهكذا في كل مرة،

ولما اكتشف أمرهما بعثت الزوجة كالمعتاد ابنتها العوراء للتغذي على رطب النخلة، فكانت كلما فتحت تمرة وجدتها ملآى بالدود فشكتها لأمها، فاحرقتها .

وبعد يأسها منهما قررت الزوجة الرحيل عن البيت وأرغمت زوجها على تركهما وحيدين ليموتا من الجوع أو تأكلهما الضباع والذئاب، فرفض الزوج عرضها لأول وهلة ، لصعوبة ترك ولديه، والاستغناء عنهما، وتقلل بعدم استغنا ئهما عليه، لكن الزوجة أصرت فسألها كيف يكون ذلك فأجابته بأنها دبرت للأمر وفكرت.

فبعثت صبيحة ذات يوم ابنتها وربيبيها إلى الوادي واعطت ابنتها قطعة صوف بيضاء نظيفة ولربيبتها أخرى وسخة سوداء ولربيبها غربالا وطالبته بأن يملأه ماء ويحضره إليها.

أنهت العوراء عملها سريعا وعادت إلى البيت، أما اليتيمان فتعسر عليهما الأمر فكانت اليتيمة كلما غسلت قطعة الصوف ازدادت سوادا، وأخوها كلما ملأ الغربال فرغ وهكذا حالهما إلى الغروب عندما مر بهما غراب، فقال لليتيم : (غطى الغربال بالطين تم املآه . لطخ بالطين يا حسين ناسك رحلت وانت اقعدت ايتيم)، ورمي لليتيمة بقطعة صوف بيضاء نظيفة ، وقال لها : (لحمى تعمى ، لحمى تعمى ... !.) وفي رواية : أخذهما أبوهما إلى الغابة للاحتطاب وأعطاهما (قلية) وقال لهما : (راني وراني نحطب كي تكملوا القلية أرواحوا لي)، فلما أكملاها لم يجداه.

عندها رجعا مسرعين إلى البيت، فوجدا زوجة أبيهما قد ربطت المطحنة (الطاحونة) بحبل ربطته بعنق الكلب فكان الكلب يدور فتتحرك الطاحونة عندها لا يشعران برحيلها لسماعها باستمرار أزيز الطاحونة ونباح الكلب . وعندما توقف الكلب عند الغروب من الدوران انقطع أزيز الطاحونة فسارعا إلى البيت فلم يجدا فيه أحد.

أحس أخوها الصغير بالجوع فراحت تبحث في أنحاء البيت المهجور عن شيء تسكت به جوع أخيها فلم تجد ، ولكن أخاها لمح في أحد زواياه (قرصة خبز) فأراد أن يأكل منها فمنعته ورمت بجزء منها إلى الكلب فمات على التو، حينها علمت بمكر زوجة أبيها وغدرها.

قالت اليتيمة بعد عودتها الى البيت، وهو خراب : (يا خويا يا ابن أما خلاونا الدار لهوالة ولغوالة) ، ثم خرجت تبحث في أنحاء البيت فوجدت (مغزلا) كان لوالدتها فاحتفظت به .

وباتا على جوع وعطش . وفي الغد خرجت وأخوها هائمين على وجهيهما إلى حيث لا يعلمان . وفي طريقهما مرا براع منحهما خبزا فشبعا، فشعر الفتى بالعطش فطلب ماء، فأخبرهما الراعي بوجود منابع كثيرة في المنطقة لهما أن يشربا منها ولكن بشرط أن لا يتنفسا أثناء الشرب ، فعملت اليتيمة بوصية الراعي عند عثورها على أحد هذه المنابع ومنعت أخاها من التنفس أثناء الشرب تم أكملت الرحلة . إلى أن دارهما الظلام حينها أخرجت اليتيمة مغزل أمهما ورشقته في الأرض أمام عين وافرة الماء، وقالت : (يا مغزل أم وأبي، لوحلي عريفات، وين أنبات) ، فتحول المغزل إلى شجرة كبيرة فصعدت وأخوها إلى أعلاها وابتنت لها بيتا ونامت فيه.

وفي الصباح أرادت اليتيمة أن تمشط شعرها، وكان طويلا جدا فلم تجد مشطها، ولمحته بجانب عين الماء أسفل الشجرة فطلبت من أخيها النزول إلى الأسفل وأخظاره فنزل إلى حيث أمرته ولكنه عندما لمح الماء ارتمى بنهم في أحضان العين وارتوى دون الالتزام بشرط أخته والراعي. فتحول الولد إلى غزال وعندما استبطأته أخته نزلت لتبحث عليه فلم تجده لكنها لمحت بجانب العين غزالا عرفت بعدها أنه أخوها الذي شرب من عين الماء ناسيا شرط الراعي وتحذيرها، فحزنت عليه حزنا شديدا وقالت : (يا خويا يا ابن أما درتها فيا قبل ما نديرها فيك).

ومرت الأيام ، واليتيمة تعيش لوحدها على الشجرة، تبكي أخاها الوحيد الذي كان أنسيها في وحدتها ورفيقتها في وحشتها، وذات يوم اقترب من العين ابن السلطان وكان شابا لبقا جميلا فارتوى من العين هو وحصانه وعاد إلى قصره ولكنه لاحظ تذمر حصانه على غير عادته. فأحظر طبيبا بيطريا، فأخبره الطبيب بأن سبب ذلك هو التواء شعرة امرأة على لسانه، واراه تلك الشعرة الطويلة، فخبأها ابن السلطان وحلف أن تكون صاحبتها من نصيبه (زوجته) ، وبعد التذكر علم أن مصدر الشعرة هي تلك العين القابعة تحت الشجرة الطويلة فعاد إليها . وهو

يشرب رأى على صفحة الماء صورة فتاة فأدرك أنها صاحبة الشعرة ، فرفع رأسه إلى فوق وقال لها : (جنس ولا ونس /إنس؟) فردت: (ونس) فطالبها بالنزول فرفضت، ثم أعاد فألح في طلبه فألحت هي الأخرى في رفظها.

رجع ابن السلطان إلى قصره وليس في خلده وخياله إلا صورتها، وتحول الإعجاب إلى حب زاد معه إصراره وقويت إرادته في الزواج منها. فلجأ إلى (ستوت أم البيوت) كوسيلة أخيرة، وقص عليها الحادثة بالتفصيل وكعادة ستوت، أخبرته بأن الأمر بسيط وهين .

توجهت ستوت إلى الشجرة وبجانب العين أحضرت طاحونة وراحت تطحن قمحا بالمقلوب ، وفي علمها أن الفتاة تتفرج عليها ولكنها لم تشعرها بذلك ، ثم جاءت بعنزة وراحت تحلبها من ذيلها بدل ضرعها . حينها نفذ صبر اليتيمة من تصرفات سنوات، فقالت من أعلى الشجرة : (يا أماه ما هكذا تحلب العنزة وتدار الطاحونة) ، فتظاهرت ستوت بالسذاجة وقلة المعرفة وطالبت اليتيمة بالنزول لمساعدتها .

تمنعت اليتيمة بادئ الأمر لكن رأفتها بستوت وهي عجوز خائرة القوى جعلها تنزل وتحلب العنزة من ضرعها، ثم وضعت الطاحونة موضعها الصحيح وأدارتها في اتجاهها المتعارف عليه ، وهي تفعل ذلك أخرجت ستوت الشعرة وقاستها على شعر اليتيمة دون أن تشعر بذلك فتأكدت من أنها ضالة ابن السلطان التي يبحث عنها، فثبتت طرف ثوبها بوتد غرسته في الأرض ثم نادت فقالت : (أخرجوا يا فيران من الغيران) ، وهي تقصد ابن سلطان الذي كان مختبئا بالقرب منها.

حينها علمت اليتيمة مقصد ستوت وانطلاء حيلتها عليها، وجرى حديث بينهما وبين ابن السلطان الذي كان يود الزواج منها، فقبلت طلبه ولكن بشرط ، فتعهد ابن السلطان بالوفاء بعهدها مهما علا وغلا، فكان شرطها أن يمنع الصيادين من اصطياد الغزلان فقبل شرطها وعاهدها بأن يتولى هذا الأمر بنفسه.

وبعد الزواج بمدة استفسر عن هذا الأمر، فقصت عليه قصة أخيها ، حينها زاد إصرار ابن السلطان على الأمر. وتوالت الأيام والليالي، واليتيمة تعيش وزوجها ابن السلطان حياة

السعداء وأمام ناظريها يرتع أخوها الغزال في حديقة القصر بعيدا عن الأذى . وفي أحد الأيام دق بابها سائل فقير تظهر على ملامحه علامات الصراع الشديد مع لقمة العيش فتوسمت فيه بعد عمق نظر سحنة والدها فادخلته القصر وهو لا يدري من أمرها شئ ، وأمرته بالاستحمام ثم ألبسته لباسا جديدا، وأطعمته فاخر الطعام، وعندما عزم على الرحيل، وضعت في رحله قطعتين من الخبز، واحدة له وأخرى لزوجته، كما وضعت ذهبا في قطعته ومسامير في قطعة زوجته ، وأمرته أن لا يتناولهما إلا في بيته وبحضور زوجته.

وعندما عاد إلى بيته فتح الأب قطعة خبزة على مرأى من زوجته فوجد فيها ذهبا ففرح بذلك ، وسلم القطعة الثانية زوجته ففتحها فأسقط في يدها وعلمت أن هذا التصرف لا يبدر إلا من ابنته.

طالبت الزوجة زوجها بأن يدلها على بيتها فرفض لكنها تظاهرت له بالوداعة وأخبرته بأن غرضها أن تذهب إليها وتطالبها بالسماح لها لما فعلته معها. حينها دلها على بيتها ، وتوجهوا إليها ثلاثتهم واظهرت زوجة الأب لربيبتها أمام والدها كل العطف واعترفت بذنبها لها، ففرحت بهم اليتيمة وأسكنتهم في قصرها وكان زوجها ابن السلطان حينها في رحلة طويلة أبعدته عن قصره وزوجته لمدة طويلة.

وبعد أيام قلائل بدأت زوجة الأب وكعادتها رفقة ابنتها العوراء في نسج خيوط حيلتها ومكرها للإيقاع باليتيمة ، بعد أن علمت كل صغيرة وكبيرة عن حالها وترحالها من الفراق إلى غاية ما وصلت إليه. فطلبت العوراء أختها بأن تمشط لها شعرها فاستجابت اليتيمة عن حسن نية لطلب أختها، وكان ذلك بجانب بئر بمحاذاة للقصر، استرخت زوجة السلطان واستكانت لأختها فدفعتها داخل البئر، وتخلصت منها، وكانت حاملا. ثم لبست لباسها وتزينت بزينتها لتصبح الفتاة الناهية والآمرة في القصر ريثما يعود ابن السلطان، أما والداها فسكنا بيتا ليس ببعيد عن قصر أبنتهما.

عاد ابن السلطان إلى قصره فاستغرب منظر زوجته فراح يسألها : لماذا تحول عيناك بهذا الشكل؟ ، فأجابت :(من كحل بلادك !) . لماذا صارت بشرتك سوداء بعد بياضها ؟ فأجابت :

(من ماء بلادك) . لماذا تحول شعرك المسترسل إلى شعر أجعد؟ فأجابت : (من زيت بلادك). فلم يشك ابن السلطان من أن العوراء التي تحمل بعض ملامح أختها أنها زوجته وانطلت عليه حيلة أمها، وصدق بالأمر.

وفي أحد الأيام أوهمته بأنها حامل، وبأن شهوة الوحم لديها قويت، فسألها عن مبتغاها فردت : (كبدة الغزال)، فاستغرب ابن السلطان وذكرها بأنه أخوها لكنها أصرت وأوهمته بأنه إن لم يفعل فقد يتعرض ولده لأضرار كأن يولد أسود سواد لون الكبد.

عندها توجه ابن السلطان والحيرة تملؤه إلى الغزال ليذبحه، فقفز الغزال صوب حافة البئر وابن السلطان يتعقب أثره ، ثم نادى وسط البئر: (عيشة يا بنت أما لماس أمضاو، والطناجر أحماو، وخوك الغزال راه بين الحياة والممات) / (السكاكن تسنت، والمياه غليت) .

فأجابته أخته من قاع البئر بصوت مرتفع : (واش انذير لك يا ولد أما، ولد السلطان على ركبة، وحنش بوسبع روس يستنى / واللفعة مولات 7 روس تقادع فيا) . واليتيمة تصيح من قاع البئر، كانت العوراء تحرض الدجاج على الصياح حتى لا يسمع ابن السلطان صوتها.

حينها فهم ابن السلطان ما قالته زوجته، فلجأ على الحال إلى (الدبار) يستشيره الأمر، فأشار عليه بذبح 07 أغنام (عقر)، ويضعهم واحدة واحدة على حافة البئر. وكلما أخرج الحنش رأسا من رؤوسه السبع قطعه . ففعل حتى قضى على كل رؤوسه . بعدها أخرج زوجته وابنه الذي ولد في قاع البئر. وفرح بهما فرحا شديدا.

وحكت اليتيمة حكايتها أثناء غيابه عليه، فوعى الأمر. فذبح العوراء كالشاة ثم قطعها قطعا وبعث بها في (تليس)/ كيس إلى أمها. ويومها كانت أمها قد جمعت أقاربها وجيرانها (تويزة) لغزل صوفها . ووعدتهم بذبح دجاجتها وتقديمها لهم طعاما. وبعد أن بعث إليها بالتليس فرحت وأعجبت بابنتها التي صارت زوجة ابن السلطان وتبعث لها لحما وفيرا والخير الكثير. ثم وضعت التليس بناحية وعادت إلى ضيوفها فرحة تبشرهم بأكل شهي بعد إنهاء عملهم.

وكانت الدجاجة تغدو وتروح على التليس. ثم تدخل برأسها وسطه وهي تقول: (تيس تيس. راس العورة في التليس. مكالين ابنيتهم). واعتقدت زوجة الأب أن دجاجتها غاضبة لأنها تنوى

ذبحها. فقالت لها: (ماتخافيش يا جاجتي. راني انصبّر في توازاتي). وقبل ذلك كانت أمرت امرأة بطهى اللحم و توزيعه على التوازة من النساء. فأكلوا حتى شبعوا ولما نهضت زوجة الأب إلى التليس لحاجة لها أدخلت يدها فدخل أصبعها في عين ابنتها. فعلمت أن اللحم المبعوث إليها هو لحم ابنتها العواره فولولت وندبت وصاحت : وابنتاه .

ثم بدأت تصيح في ضيوفها : (اللي كلا الكبدة ما يتهنا... واللي كلا الرية يبكي غير شوية... و.... القحقوح يبكي وينوح..... القصير يبكي ويحير).

ورد الضيوف فقالوا : (أنا اكليت الرية ما نبكي ما يشرشحو عيني . أنا اكليت الكبدة ما نبكي ما نتهدى . أنا اكليت القصير ما نبكي ما نحير).

وعندما علم أب اليتيمة بالأمر سارع إلى ابتته. فاحتضنها وبكى مليا على حالها وما وقع لها. ثم سألها عن أخيها (ابنه). فحكت له حكايته. فسألها عن مكانه فأخذته إليه ، حينها بكي الأب بكاء مرا على ولده الغزال وهو يحتضنه ودموعه تنهمر ، فتحول الغزال إلى بشر سوي كسالف عهده. ففرح الأب بولده وطارت أخته من الفرحة وعاش الجميع مع بعضهم في قصر ابن السلطان (عيش الهنا و السعادة).

وحينها صاح الديك : عوش عوش مكالين بنيتهم في ليلتهم . إللي كلا كسيرة أيبات يصوط . واللي دا امساطة أيبات يساطر...

أحنا ناخذوا طريق طريق... وهوما يمشو على الحريق.!!!!

ملحق الشعر الشعبي

1- الشاعر الشعبي : (عبد الرحمان بن عيسى) ، ديوانه المخطوط .

× لمسيلة في الحضنة جات *** ما بين الصحرا والتل
في عهد قديم اتبنات *** لها تاريخ امسجل
وتوجد فيها أثارات *** قديمة عنها ادل
عليها قرون امضات *** فيها عبرة واجل

× أوراه يشق البلدة واد *** مبني فوق سد ايسيل
اعليه تسقى البلاد *** شجرة وغلة و انخيل
وبيه تنمو و يزداد *** مال و خيرات بلا كيل

2- الشاعر الشعبي : (محمد بن زوالي) ، ديوانه المخطوط .

يا حسراه عليك يا دار الدنيا *** و غرّارة برجالها عنها قالوا
منّي كنت اصحيح تتولّع بيا *** واحليل اللّي طاح وارشات احبالو

3- الشاعر الشعبي : (عبد الحميد المسيلي) ، ديوانه المخطوط .

× يامن باغي عل لمسيلة تعرفها *** أرض الحضنة واسعة في وطية جات
بينصحراء و تل تعطيك أهواها *** واد قصاب يشقها منوا اتسقات
برج بوعريريج حذا اجبالوا تجريها *** واشهيليها بوسعادة في الساحات
للظهرة سيدي عيسى غربيها *** ومن قبلتها حدها لبريكة اصفات

× مسقط راسي في الحضنة مشهورا *** و عرشي في بشيلقا هي الدوار.

× نشكي ونبكي يا لقصبة أنا ويّاك *** حاجيني انحاجيك إذا الحزن أقدانا

4- الشاعر الشعبي حمودة الزايدي، ديوانه المخطوط

× ماني علْ الحمام نظّمت الأشعار *** حاش الحيوان غير انمثّل بيه!

5- الشاعر الشعبي : (الشيخ عبد الرحمان المجذوب) :

بهت النسا بهتين *** من بهتهم جيت هارب
يتحزموا باللفاع *** ويتخللوا بالعقارب

6- المبدع الشعبي :

صُبّي صُبّي يا لمْطرْ *** غدوَا نْجيبلك حبّه اتْمر

مدونتي لأمثالالمنطقة الشعبية

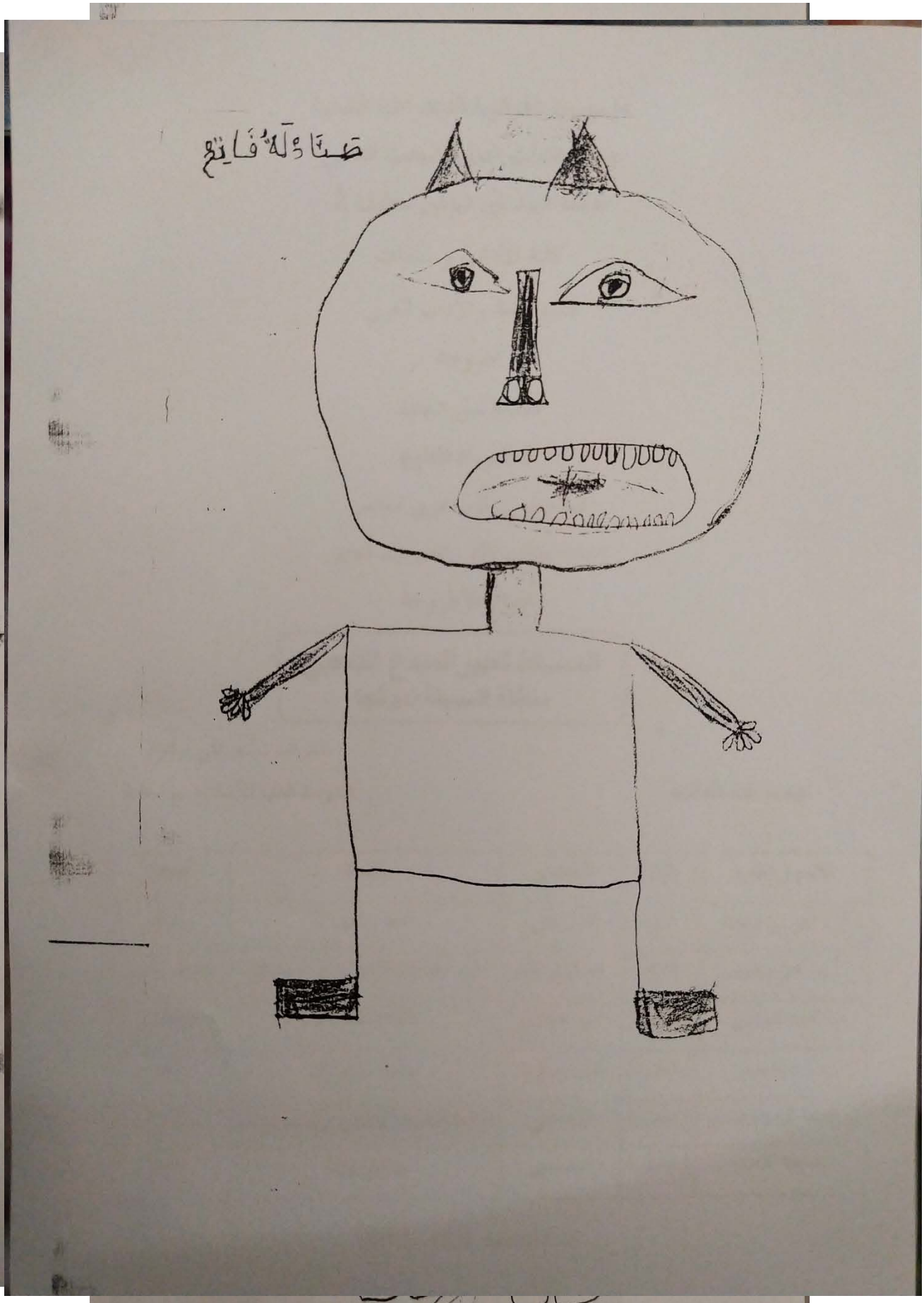
حوالى 935 مثل شعبي

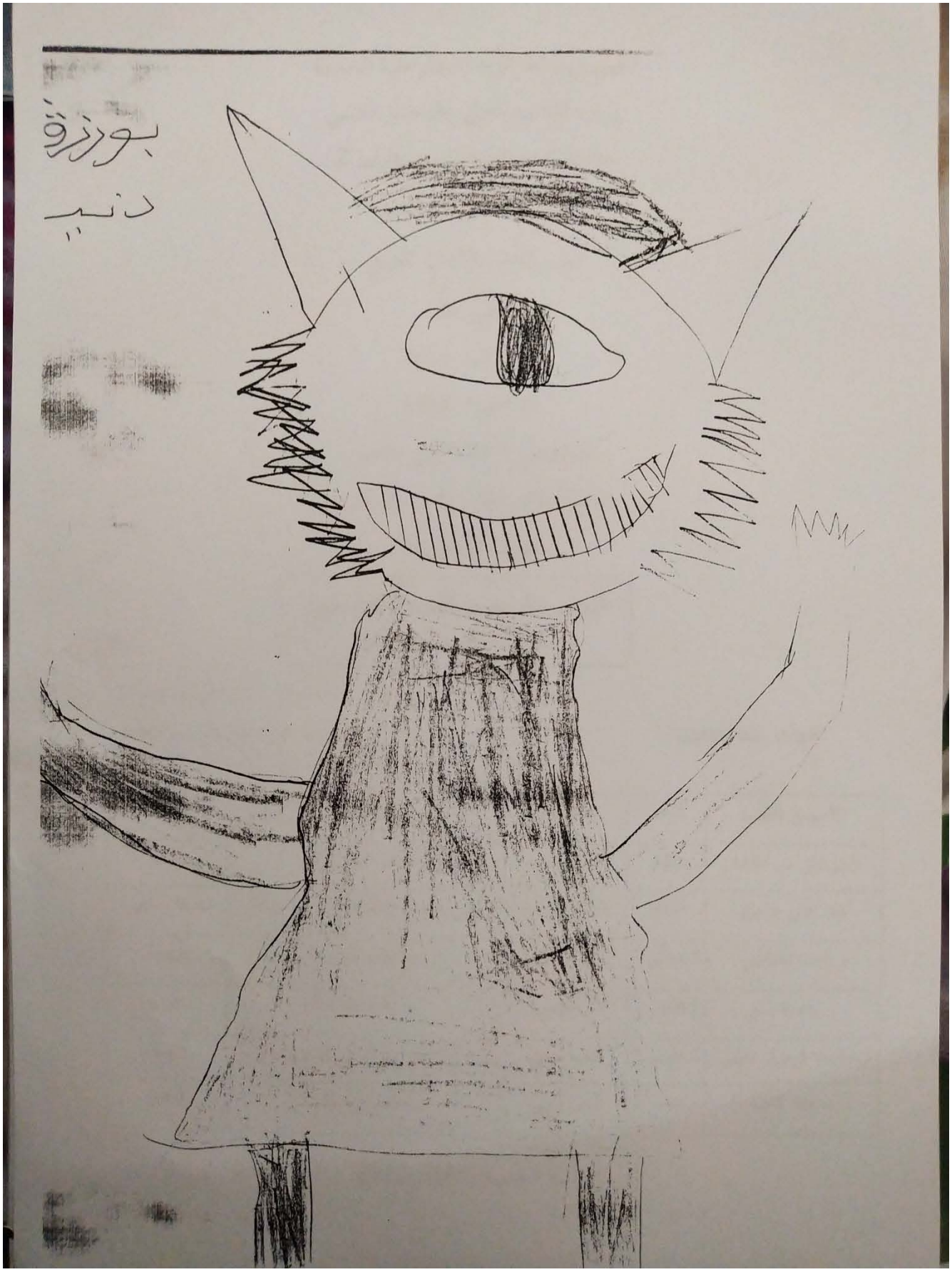
مدونتي للألغاز الشعبية للمنطقة

حوالى 141 لغز شعبي

ملحق الرسومات/الصوح هذه الصور إلى شراكة إبداعية للطفل في

مجاالإبدالشعبي تتجسد – على الأقل – في رسم هيئات شخوص محورية وفاعلة ضمن


صناعة آلة فائقة


بورزرة
دنيب

ملحق اللقاءات

- **نهلي طيكو فضيس :**

كنت قد شرُفت نهاية القرن الماضي و بدايته (1998-2004) بإشرافها على رسالتي للماجستير عن (شعبية كليلة ودمنة) ، وكانت تحب كثيرا أن تذكرني بتجربتها القاسية و الممتعة في نفس الوقت ، تحفيزا لي على المثابرة في بحثي ، عن رحلتها التي نايفت على (07 سنوات) من تجميعها لمادة مدونتها القصصية الشعبية . فهي بحق رائدة الدراسات الشعبية الجزائرية .

- **عرى لمخلف :**

في لقاء خاص جمعني به العام 2015م في المسيلة ، جرى بيني وبينه نقاش حول الحكاية الشعبية بالمسيلة ، استفدت منه الكثير _ جزاه الله عني خيرا _ ، تبين لي من خلال حديثه عن موضوع القصّ الشعبي الجزائري ، أن المادة الشعبية القصصية الجزائرية واحدة ، وإن كان من اختلاف ففي طرق التوظيف ليس إلا ! .

- **مالك حزام حجّاج :**

التقيته مرتان في بيته (أربد / الأردن) العام (2011م) ، أفادني كثيرا – رحمة الله عليه – في مجال أغاني الطفل الشعبية ، وهو من أوحى إلي بعدم حبس وظيفة الطفل في الإبداع الشعبي على الإلقاء و الرواية دون الخلق و الإبداع .

- **عبد الحفيظ مرداسي**

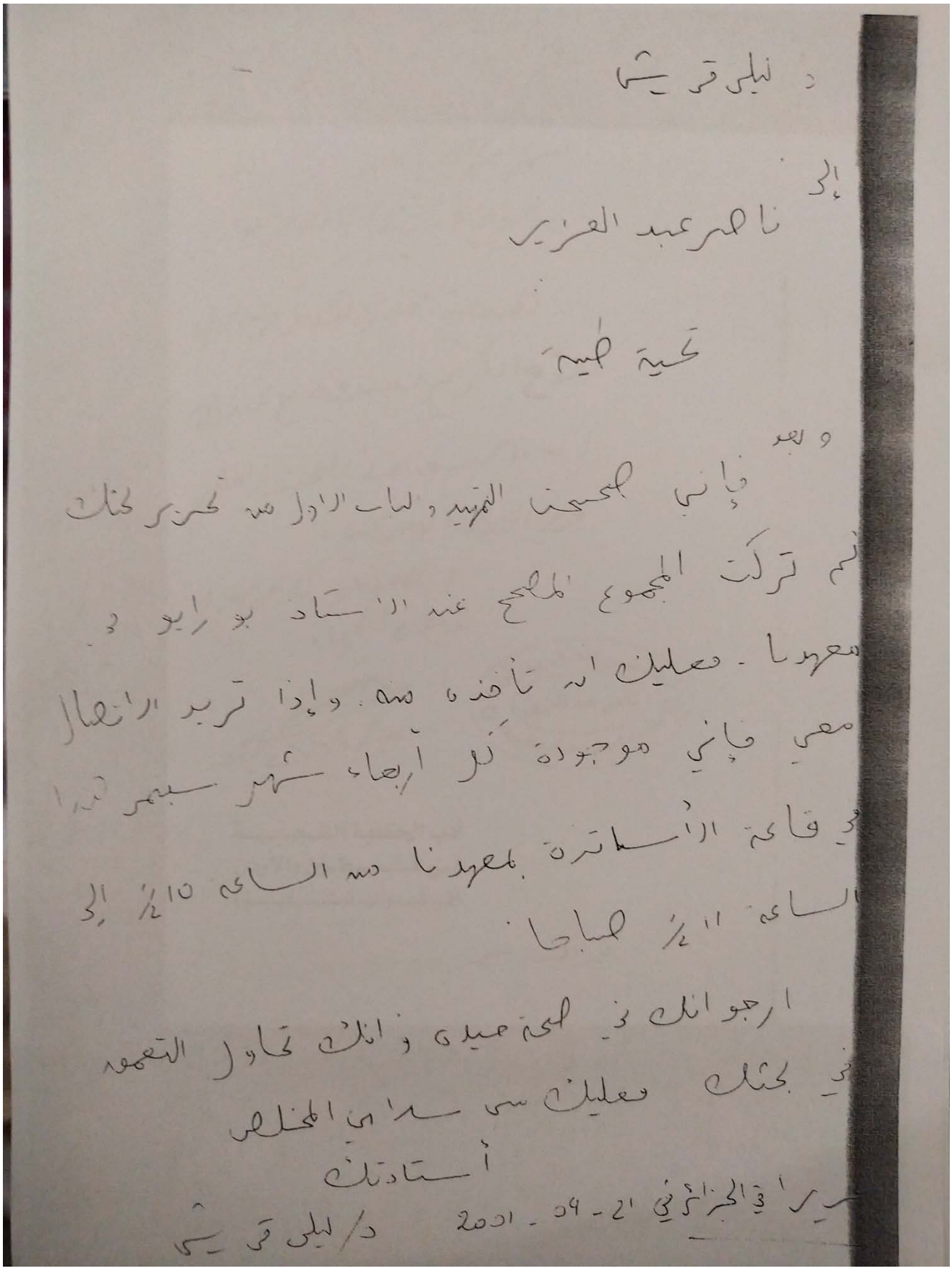
o طه زئفي زى (رحمه الله) :

o

كنت لا أفارقه زيارة إلى بيته (ماركا الشمالية / عمان / الأردن) بين عامي (2011 / 2012م) بإلحاح شديد منه نتيجة لوحدته ومرضه وكبر سنه ، فكانت آراؤه ورؤاه في عالم الشعبية كشف جديد وممتع بالنسبة إلي . أستفدت منه كثيرا خاصة في الحكاية الشعبية ، كما أهداني جميع كتبه ..

o **محمد العبادي :**

رئيس المكتبة الوطنية بعمان / الأردن ، وله اهتمام بالغ في مجال التوثيق و المكتبة الشعبية . هو – كثر الله خيره وخميره – من أحالني على الكثير منها ، ويسّر لي تصويرها والاستفادة منها ، والأهم أنه نبّهني إلى غثّها و سمينها ...



د. ليلى قريشي

إلى

ناصر عبد العزيز

تحية طيبة

وبعد

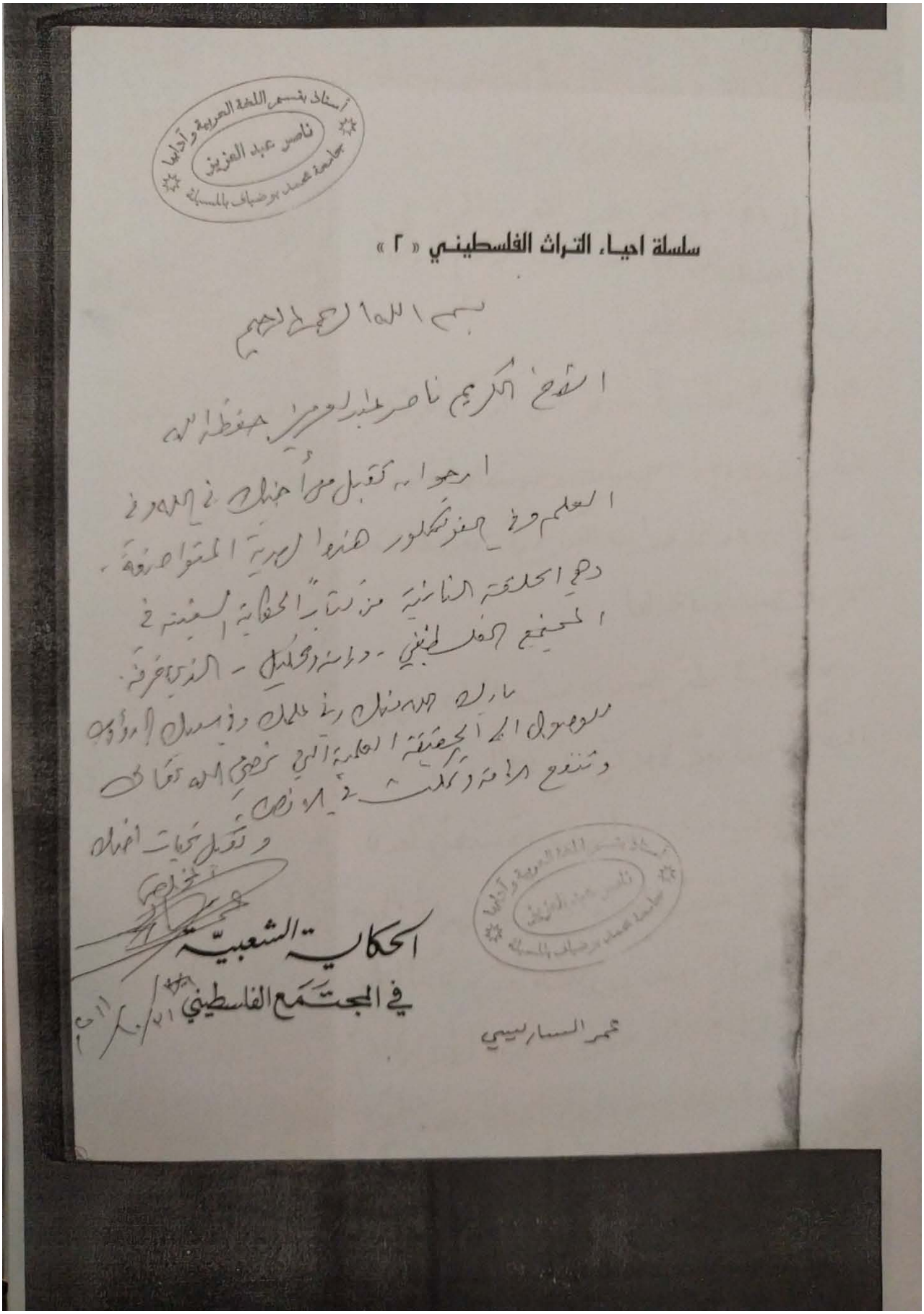
فإني لحسن التقدير والثناء الذي حظيت به كتابتك لنص تركت المجموع الملحق عند الأستاذ بوزايدي معهدنا. فعليك أن تأخذه منه. وإذا تريد الاتصال معي فإني موجودة كل أيام شهر سبتمبر في قاعة الأساتذة بمعهدنا من الساعة 10½ إلى الساعة 11½ صباحا.

أرجو أنك في الحقيقة وأنك تحاول التقدم في بحثك فعليك بسداد المخلص

أستاذتك

حرر في الجزائر في 21-09-2021

د/ ليلى قريشي



سلسلة احياء التراث الفلسطيني « ٢ »

بسم الله الرحمن الرحيم

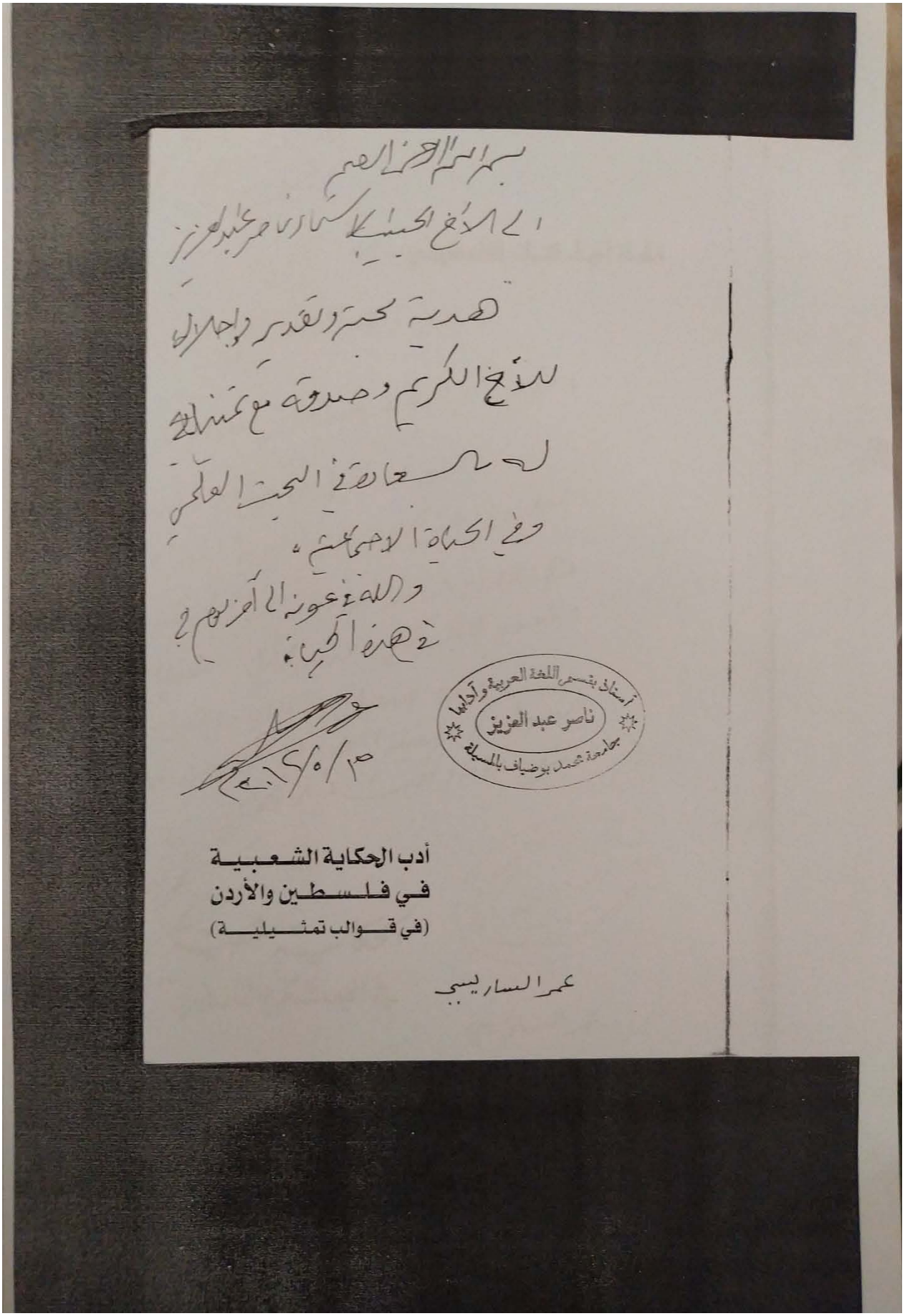
الشيخ الكريم ناصر عبد العزيز حفظه الله

ارجو ان تقبل مني اجمل تحية في اليوم و
العلم و في صفوف طلاب البعثة المتواضعة.
وهي الحلقة الثانية من سلسلة الحكاية الشعبية في
المجتمع الفلسطيني - دراسة وتحليل - التي عزمت
بعد الله سبحانه وتعالى على وضعها في متناول الايدي
للوصول الى الحقيقة العلمية التي يرضى الله تعالى
وتنفع امتنا وتكون [illegible] في الارض.
وتقبل تحيات اخيك

تحريرا

الحكاية الشعبية
في المجتمع الفلسطيني

عمر السمارنيي



بسم الله الرحمن الرحيم

إلى الأخ الحبيب الأستاذ ناصر عبد العزيز

هدية محبة وتقدير وإجلال

للأخ الكريم وصديقه مع تمنياتي

له بالسعادة في البحث العلمي

وفي الحياة الاجتماعية.

والله نعونه إلى أمثالهم في

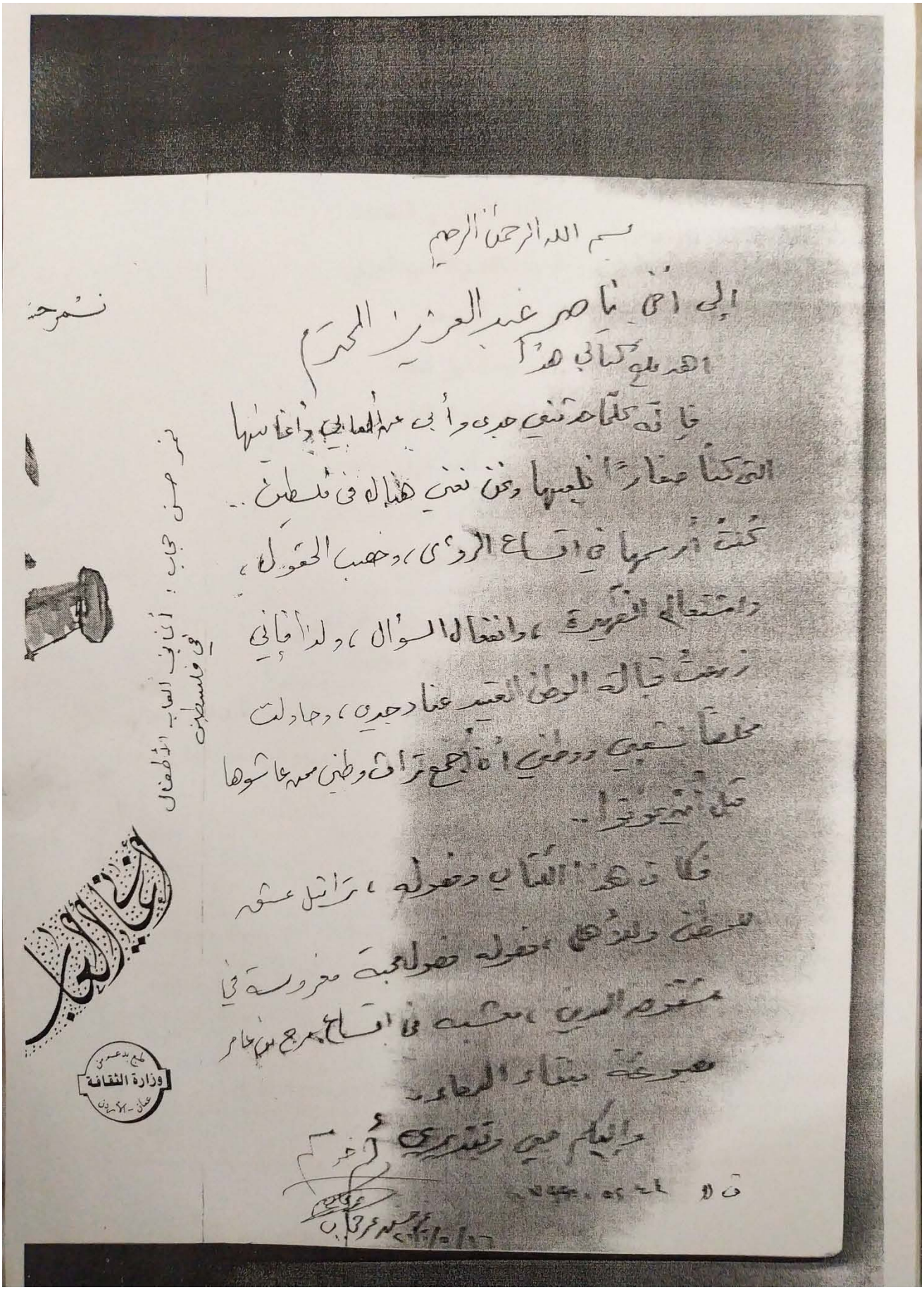
هذه الحياة.

١٤/٥/٢٠٠٥م

أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها
ناصر عبد العزيز
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

أدب الحكاية الشعبية
في فلسطين والأردن
(في قوالب تمثيلية)

عمر السار يبي



بسم الله الرحمن الرحيم

إلى أخي ناصر عبد العزيز المحترم

الله على كتابة هذا

فإنه كلما حدثني جدي وأبي عن الماضي وأغانيها

التي كنا صغاراً نلعبها ونحن نغني هناك في فلسطين..

كنت أرسمها في أقاصيع الرؤى، وحسب الحقول،

واستعمال الفريشة، وانفعال السؤال، ولذا فإني

زرعت خيال الوطن الغير عنا جدي، وحاولت

مخلصاً تنفيذ وصيتي أن أجمع تراث وطني مهما عاشوها

قبل أن يموتوا..

فكان هذا الكتاب وحوله، تراتيل عشوه

للوطن ولقدسه، حوله حول الحجة مغروسة في

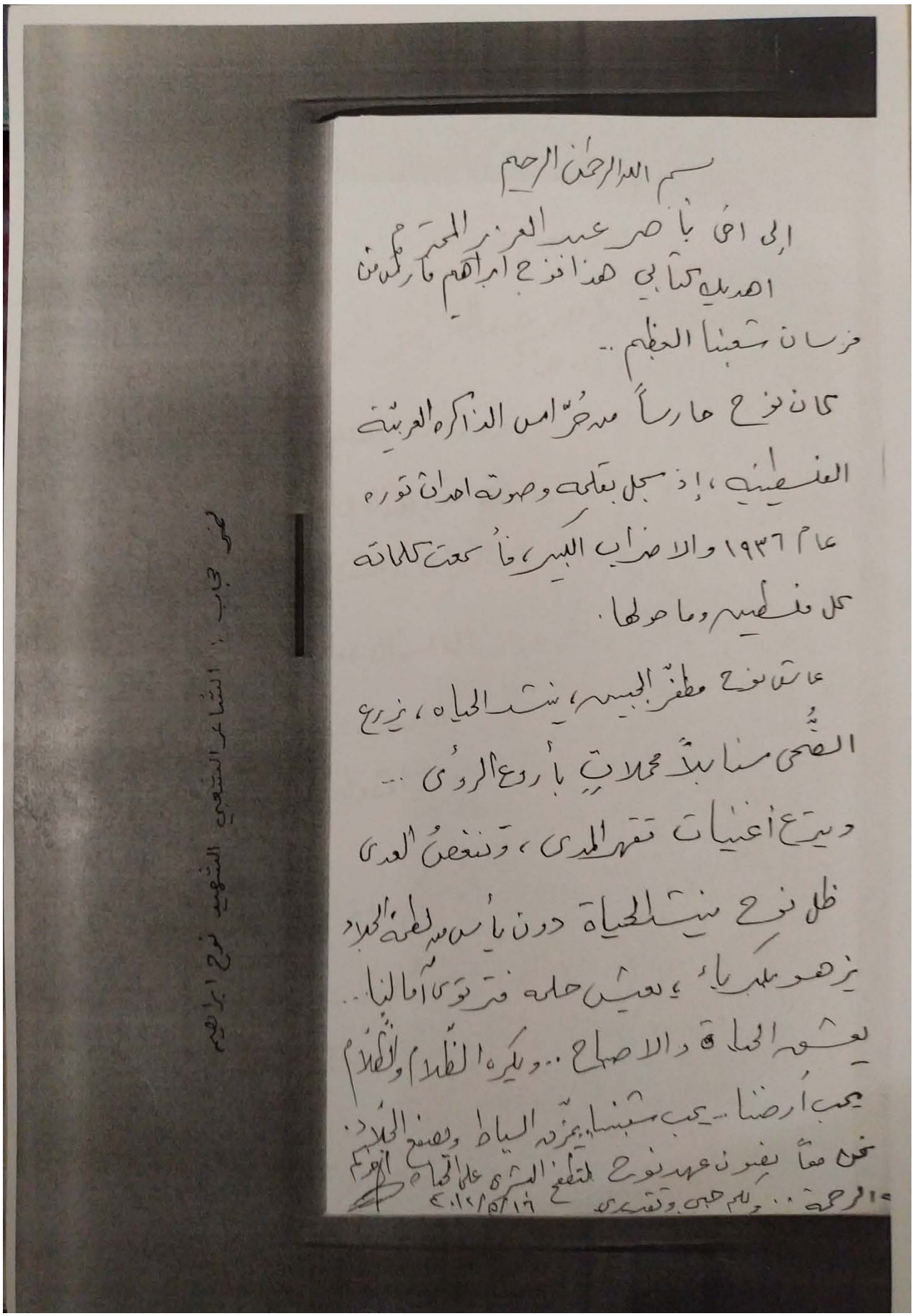
مقدس الدين، عشته في أقاصيع مرج بن عامر

صورته منذ الطفولة..

والسلام عليكم وتقديري لكم

نمر صبح حجاب: أديب العرب الطفل
في فلسطين

وزارة الثقافة
عمان - الأردن



بسم الله الرحمن الرحيم

إلى أخي ناصر عبد العزيز المحترم

أصدق كتابي هذا نوح إبراهيم فارسان شعبنا العظيم..

كان نوح فارساً من فرسان الذاكرة العربية الفلسطينية، إذ سجل بقلمه وصوته أحداث ثورة عام ١٩٣٦ والاضراب الكبير، فأسمعت كلماته كل فلسطين وما حولها.

عاش نوح مظفر الجيسر، ينشد الحياة، يزرع الضحى مناديل محملات بأروع الرؤى..

ويزرع أغنيات تقهر المدى، وتنقض العدى

ظل نوح ينشد الحياة دون يأس ملء لهفة الجلاد

يزهو بلهب يأس، يعيش حلمه فترتوي آمالنا..

يعشق الحياة والإصلاح.. ويكره الظلام والظلم

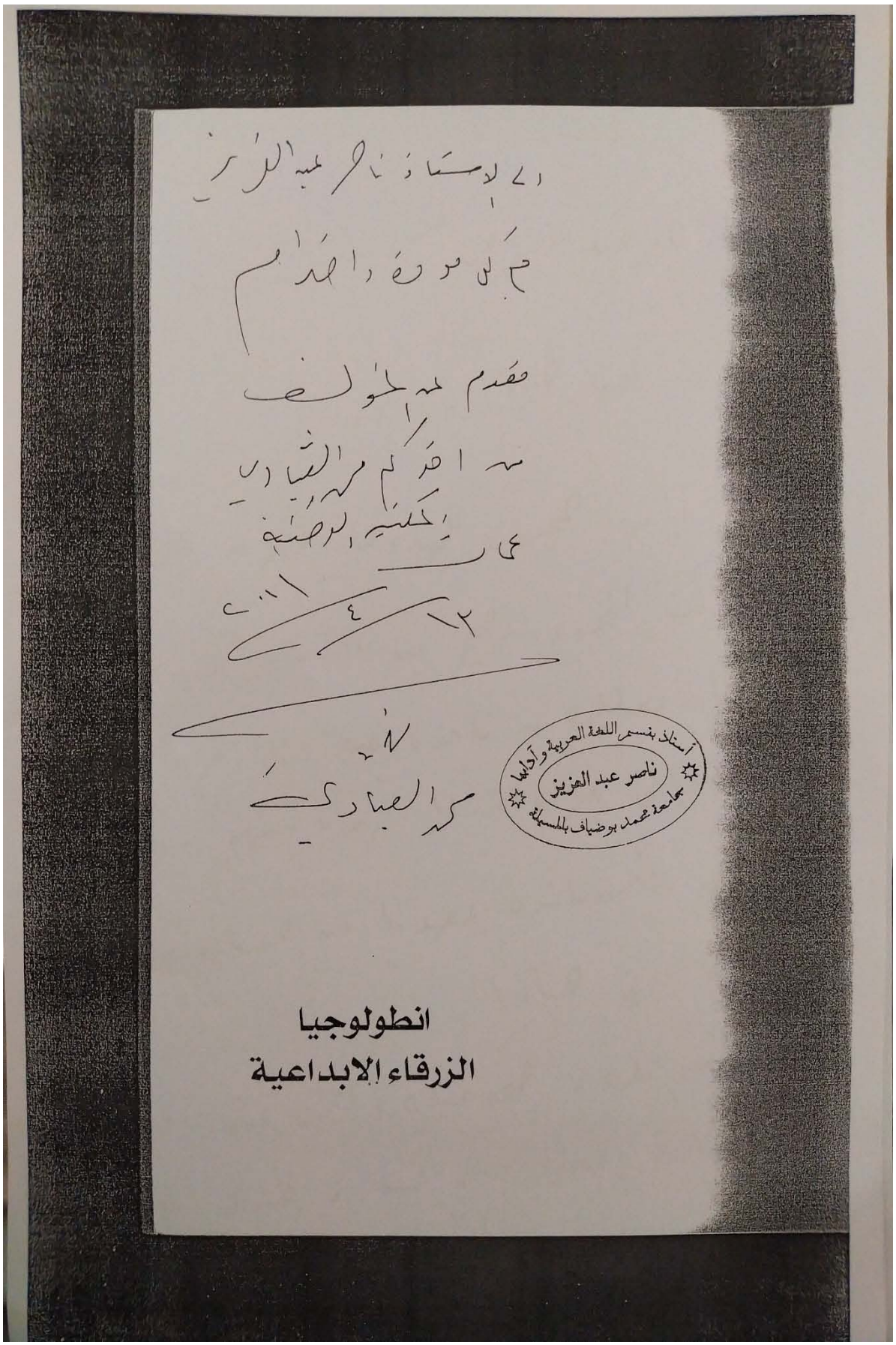
يحب أرضنا.. يحب شعبنا يمزقه السياط ويصفع الجلاد..

نحن معاً نصون عهد نوح لتطلع البشرة على الحياة أخوتاً

في الرحمة.. ولكم حبي وتقديري

٢٠١٢/٥/١٦

نحو جواب: الشاعر الشهيد نوح إبراهيم


انطولوجيا
الزرقاء الابداعية

فهرس الموضوعات

إهـــــــــداء ...

مقدمـــــــة ...

باب تمهيدي : مجال المبدع الشعبي

الفصل الأول : المجال الجغرافي ..... ص 02 / 13

- المبحث الأول : الإيكولوجيا الثقافية ص03
- المبحث الثاني : الترسيم الإداري ص05
- المبحث الثالث : عاصمة الحضنة ص06
- المبحث الرابع : الميثولوجيا الجغرافية ص08
- المبحث الخامس : جغرافيا الفولكلور ص10

الفصل الثاني : المجال التاريخي : ص14/30

- المبحث الأول : معانقة التاريخ ص15
- المبحث الثاني : شعبية مسمى المكان ص18
- المبحث الثالث : الثقافات المتعاقبة ص23

الباب الأول : المبـــــــــدع الشعبي

فهرس ..... الموضوعات

الفصل الأول : مبدع الشعب وإشكالية المصطلح : ص50/32

- المبحث الأول : اضطراب مصطلحات حقل الإبداع الشعبي ص33
- المبحث الثاني : مبدع الشعب ومصطلح فولكلور ص36
- المبحث الثالث : مبدع الشعب ومصطلح أدب شعبي ص39
- المبحث الرابع : مبدع الشعب ومصطلح تراث شعبي ص41
- المبحث الخامس : مبدع الشعب ومصطلح ثقافة شعبية ص44

الفصل الثاني : هوية المبدع الشعبي : .....
ص75/51

- المبحث الأول : المبدع الشعبي : الشعب والشعبية ص52
- المبحث الثاني : المبدع الشعبي : المعلومية والمجهولية ص59
- البحث الثالث : المبدع الشعبي : الفردانية والجماعية ص62
- المبحث الرابع : المبدع الشعبي : الإبداع و اللاّإبداع ص67

الفصل الثالث : إشكالات المبدع الشعبي : .....
ص110/76

- المبحث الأول ـ مصدر المعرفة : الثقافة / التعليم ص77
- المبحث الثاني ـ الـــــــــراوي : النقل / الإبداع ص81
- المبحث الثالث ـ المرأة والطفل : الإلقاء / التلقي ص89
- المبحث الرابع ـ الإبداع الشعبي : الهامشي/ المركزي ص97

الباب الثاني : تصنيف إبداع المبدع الشعبي

الفصل الأول ـ تصنيف الإبداع الأدبي الشعبي : ص112/141

- المبحث الأول: إلزامية عملية التصنيف للإبداع الشعبي ص113
- المبحث الثاني : جنسا نية الإبداع الشعبي ص116
- المبحث الثالث : البنية الشعبية العابرة للأجناس ص121
- المبحث الرابع : تصنيف الثقافة الشعبية ص125
- المبحث الخامس : ضرورة صون الإبداع الشعبي ص131
- المبحث السادس : تصانيف الإبداع الشعبي ذات الملمح الأدبي ص134

الفصل الثاني ـ تصنيف الإبداع السردي الشعبي : .....
ص142/167

- المبحث الأول : موقف النقد الكلاسيكي من السرد الشعبي ص143
- المبحث الثاني : تصنيـــــــف القصـــص الشعـــــبي ص146
- المبحث الثالث : تصنيـــــف سرود بيئة البحث الشعبية ص160

الباب الثالث : سلطة المحاجية على الإبداع الشعبي المحلي

الفصل الأول ــ المحاجية / التأسيس و الدلالة : ص169/192

- المبحث الأول : هيمنة القصة الشعبية على الإبداع السردي ص170
- المبحث الثاني : الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية ص172
- المبحث الثالث : المحاجية وعلاقتها بالأنماط الثلاثة ص179
- المبحث الرابع : تعريف (المحاجية) ص185
- المبحث الخامس : لذة الخيانة لنص المحاجية ص188

الفصل الثاني ــ محاجية بقرة اليتامى/ليتامى : ص193/288

- المبحث الأول : مضمون محاجية بقرة اليتامى ص194
- المبحث الثـــاني : عنــوان المحاجية ص197
- المبحث الثـالث : مفتتح المحاجية وقفلتها ص200
- المبحث الرابع : شخـوص المحاجية ص205
- المبحث الخامس : زمكـــان المحاجية ص209
- المبحث السادس : الــراوي و زمــن الرواية في المحاجية ص212
- المبحث السابع : الأداء في المحـــاجية ص216
- المبحث الثامن : البني الشاغـرة في المحاجية ص221
- المبحث التاسع : اللغة و التعبيرات المنغمة في المحاجية / إيقاع

الكلمة المنثورة ص223

الباب الرابع : الأنماط الشعبية المحلية المتداولة

الفصل الأول ـ الإبداع الشعبي المعارفي : ص230/270

- المبحث الأول : الأمثال الشعبية المحلّية ص231
- المبحث الثاني : التعبيرات الشعبية المحلّية ص245
- المبحث الثالث : الألغاز والأحاجي الشعبية المحلّية ص258

الفصل الثاني ـ الإبداع الشعبي السردي (الرواية الشعبية) :

.....ص271/309

- المبحث الأول : السيرة الشعبية المحلّية ص272
- المبحث الثاني : قصة المغازي الشعبية المحلّية ص289

- المبحث الثالث : القصة الأوليائية المحلّية ص300

الفصل الثالث ـ الإبداع الشعبي السردي (الأقصوصة الشعبية) : ص337/310

- المبحث الأول : النكتة الشعبية المحلّية ص311
- المبحث الثاني : الحكاية الوعظية المحلّية.....ص321
- المبحث الثالث : الحكاية التعليلية المحلّية ص334
- المبحث الرابع : الحكاية المثلية المحلية ص336

خاتمـــــــــــــة : ص338

مكتبة البحث : ص341

كشاف البحث : ص363

فهرس الموضوعات : ص398

ـ تمت بحمده ومنّه ـ

الملخص باللغة العربية : الإبداع الشعبي ذاكرة الحاضر، التي تحتفظ بكل ما لذلك الماضي من أصالة وإبداع، و فعل خلاق هو المتبقي من رصيد الأمة، وهو البعد التاريخي والحضاري لشخصيتها، وهو بعد ذلك حفرية ترفض أن تموت لأنه يمتلك استمرار يته كنتاج سابق في الحاضر و كذا المستقبل .كما يعتبر من العلوم الإنسانية والاجتماعية الأساس، التي لا غنى للشعوب عنها، لأن جمعه وتبويبه وحفظهودراسته، سيخلص بنا إلى فهم ماضي وحاضر ومستقبل الشعب.

وهو ما لم يغفله البحث حين أفرد فصلا بكامله لمبدع الشعب، تناوله من جوانب عدة لها صلة بهويته كمبدع، وبشكل خطاباته المبدعة ومدى جديتها وفعاليتها، وإلزامية حضوره في إبداعه وملازمته لأدبه، وحظه من الفنية كشرط أساس لعملية الإبداع، ثم طبيعة مواقفه وكذا موقف النقدين التراثي والحداثي منه . مع تمهيد سابق يصب في نفس السياق، تعرض لبيئات المبدع الشعبي المختلفة وتأثيرها فيه، وأثر ذلك على إبداعه.. بينما خُص المتبقي من الأبواب والفصول بأنماط إبداعه، بأشكالها المختلفة والمتباينة سواء منها ذو الصبغة المعارفية ، مما يلتزم فيه المبدع الشعبي ببنى أسلوبية ثابتة من مثيل أمثاله وأقواله السائرة وألغازه وأحجياته وتعبيراته وكناياته وأدعيته وما شاكلها، أو ذات البنى المتغيرة والمتأرجحة ممثلة بأنماط إبداعه ذات الطابع السردي، دون إغفال حضور جل العناصر السردية من زمن وفضاء وشخصيات وحوار ورؤى وما تتمتع به من حساسيات وطابع لغوى يدخلها مجال الأدبية.

الكلمات المفتاحية : الأدب الشعبي/الإبداع الشعبي/المبدع الشعبي / أنماط التعبير/منطقة المسيلة.

Intitulé de la thèse :Types d’Expressions de l’Auteur Populaire .La région de M’sila comme exemple.

Mots clés: Littérature populaire:créativité populaire - L’auteur populaire- Types d’expressions - Région d'Al-Masila

Conception initiale de la thèse : La créativité populaire est la mémoire du présent, qui conserve toute l'originalité de ce passé

La créativité et l'action créatrice sont ce qui reste de l'équilibre de la nation, et c'est la dimension historique et civilisée de sa personnalité, qui est alors un fossile qui refuse de mourir parce qu'il possède la continuité de son existence en tant que produit antérieur dans le présent aussi comme l'avenir. Elle est également considérée comme l'une des sciences humaines et sociales fondamentales, auxquelles les peuples sont indispensables, car la recueillir, la classer, la préserver et l'étudier, nous conduira à une compréhension du passé, du présent et de l'avenir de les gens.

C'est ce que la recherche n'a pas négligé lorsqu'il a consacré un chapitre entier au créateur du peuple, l'abordant sous plusieurs aspects liés à son identité de créateur, à la forme de ses discours créateurs et à l'étendue de leur sérieux et de leur efficacité, et l'obligation de sa présence dans sa créativité et son adhésion à sa littérature, et sa part d'art comme condition de base du processus de création, puis la nature de ses positions ainsi que la position des deux critiques du patrimoine et sa modernité. Avec une introduction précédente dans le même contexte, il a été exposé aux différents environnements du créateur populaire et à leur impact sur lui, et l'impact de celui-ci sur sa créativité.. tandis que le reste des portes et des chapitres étaient consacrés aux modèles de sa créativité, avec leurs formes différentes et différentes, toutes deux de nature épistémologique, dans lesquelles le créateur populaire adhère à des structures stylistiques fixes du même Ses paraboles, ses dictons émouvants, ses énigmes, énigmes, ses expressions, ses métaphores, ses supplications, et autres, ou les structures changeantes et fluctuantes représentées par ses modèles narratifs de créativité, sans ignorer la présence de la plupart des éléments narratifs du temps, de l'espace, des personnalités, du dialogue, des visions, et leurs sensibilités et caractère linguistique qui entrent dans le domaine de la littérature.