معـــــارف

مجلة علمية فكرية محكمة

عدد خاص ببحوث الملتقى الدولي الثاني

النص والمنهج

5) – التراث الشعبي والمنهجي

بويرة أيام 21 – 22 – 23 أفريل 2008

يصدرها المركز الجامعي بالبويرة

-الجزائر-

العدد الرابع: أفريل 2008

(القسم الأول)

الإدارة والتحرير:

المركز الجامعي بالبويرة – الجزائر-

هاتف: 38 – 49 – 39 – 026

فاكس: 24 – 09 – 93 – 026

البريد الإلكتروني: info@cub-dz.com

معارف

العدد الرابع

أفريل 2008

الإيداع القانوني: 1369-2006
ISSN : 1112 -7007

معارف: مجلة علمية فكرية محكمة

المدير مسؤول النشر: أ. د. أحمد حيدوش (مدير المركز الجامعي – البويرة)

مدير التحرير: أ. ناصر حمودي

هيئة التحرير:

د. بوعلي حكال

أ. العربي رضا

أ. عيسى طايبي

الهيئة الاستشارية:

أ. د. عبد الله أبو هيف – سوريا–

أ. د. أحمد بوحسن – المغرب–

أ. د. سلطان سعد القحطاني –السعودية–

أ. د. عبد الحميد هيمه – الجزائر

المقالات المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

الحكاية اليمنية في إطارها الإنساني.

أ. د. أحمد علي الهمداني.

اليمن.

- 1 -

لعلي لا أجانب الصواب إذا قلت إن الحكاية الشعبية هي أكثر أشكال الأدب الشعبي غنى وعطاء، فتعدد جوانبها واتساع أبعادها واختلاف مواضيعها أكسبها هذا الغنى ومنحها هذا الخصب والعطاء. ولعل الحكاية أشبه ما تكون بنافذة يطل منها الدارس على بانوراما الحياة بكل ما فيها من تيارات واتجاهات إنسانية ولا إنسانية، يتعرف على حقيقة الحقائق وقانون الأبد في حياة شعب ما. إذ يجد الدارس نفسه، وهو يقرأ هذه الحكاية أو تلك، في عمق حياة هذا الشعب أو ذاك، ففي الحكايات عوالم تختلف فيها الآراء، وتتفق في هذه الآراء كثير من المتناقضات التي تبدو للوهلة الأولى ملامح متعددة لمجتمع ما. على أنها تشكل في الوقت نفسه صفحات في كتاب واحد، تكتسب صورها المتعددة نكهةً واحدة وبعدا واحداً في تنويعات مختلفة وأشكال متباينة، يطبع هذه الحياة أو تلك بملمح الخصوصية وبعد التفرد.

ولعل الأساطير والحكايات قد شغلت الدارسين والباحثين فبذلوا جهودهم في جمعها والتعرف على ملامحها والانطلاق لتكوين فكرة معينة تعبر عن حقيقة هذا الشعب أو تلك الأمة. ولعل مقولة بوشكين أمير شعراء روسيا: "يا للروعة! إن كل أسطورة تشكل ملحمة قائمة بذاتها" هي أصدق ما يقال عن الأساطير والحكايات. إذ إن كل أسطورة أو حكاية هي ملحمة متكاملة تحوي الجانب التاريخي في وصف واقعة معينة تشمل كل زمان ومكان وتحدد مع هذا واقع حال شعب بعينه، يتفق مع شعب آخر في بعض وجوه منها. وهي تحمل في طيها رغم هذا التشابه نسيج شعب متفرد في نكهته وروائحه، متفرد في تعبيره عن الحياة وجوانبها المختلفة ونظرته إليها وفهمه لها.

ولعل الأساطير والحكايات أصدق شاهد عدل على قدرة إبداع شعب من الشعوب، وحيوية هذا الشعب في الخلق والابتكار. إذ هي تؤكد على أن مبدع الأدب الشعبي هو الجمهور. كل شخصية في الأسطورة أو الحكاية نموذج معين لفئة من الناس؛ رمز معين لنماذج متحركة في المجتمع.

كل حادثة في أسطورة أو حكاية نموذج لحوادث ووقائع حية في هذا المجتمع أو ذاك. على أساس من هذه النموذجية ننظر إلى حوادث وشخوص هذه الأساطير والحكايات؛ على أساس من هذه الرمزية الحية والنموذجية الخلاقة نعير اهتمامنا شخصيات وأحداث الأساطير والحكايات. وقد يلتفت الناقد إلى هذه الأسطورة أو تلك الحكاية كونها ترسم المثل الأعلى في شخصياتها وأحداثها؛ كونها تجسد المثل الأعلى الذي يطمح هذا المجتمع أو ذاك في تحقيقه. ويختلف هذا المثل الأعلى باختلاف حاجة الإنسان واختلاف المستوى الفكري لهذا المجتمع أو ذاك.

على أساس من هذا المثال نفهم الحكايات والأساطير ونقدرها حق قدرها، ولهذا قد تغيب أسماء الشخصيات والأماكن ويتعذر تحديد الزمان إلا فيما ندر، ويبقى النموذج الرمز ليعبر عن المثال المنشود وغير المنشود في هذه الحكايات والأساطير. ويختلف هذا المثال من مجتمع إلى آخر باختلاف مؤثرات البيئة والحاجة الإنسانية لهذا المثال. غير أن مجموع هذا المثال وهذا النموذج الرمز يحدد نقاطاً تتفق فيها كل الشعوب على اختلاف مؤثرات بيئاتها وحاجتها إلى هذا المثال. وهذه النقاط هي صفات هذا المثال؛ الشجاعة، النبل، الكرم، النجدة، مساعدة الضعفاء والفقراء والمساكين، الدفاع عن الحرمة، مقاومة الظلم، حب الخير والحق والجمال. هذه الصفات عامة تتفق فيها المجتمعات المختلفة، وتفترق في كون هذه الصفات تخضع لهذا المثال الذي يخضع لهذه المؤثرات الطبيعية والاجتماعية — التاريخية أو تلك، وهي تحدد خصائص المثال؛ النموذج الأعلى بكل ملامحه وأبعاد هذه الملامح النفسية والفلسفية والخلقية والاجتماعية. ولعل الدراسات المقارنة في هذا المجال أكثر جدوى في تبيان وجوه الالتقاء وخطوط الاختلاف، وهي تجدي في تحديد هذه النواحي لتبين لنا أسباب هذا الالتقاء وأسباب هذا الاختلاف.

وليكن موضوع الدراسة المقارنة الحكايات الشعبية اليمنية ونظائرها من آداب الشعوب الأخرى. ولعل أجمل مثال يؤخذ في هذا المجال حكاية ((وريقة الحناء)). هذه الحكاية في الأدب الشعبي اليمني تروي قصة فتاة ماتت عنها أمها وتركتها مع أبيها الذي تزوج من امرأة لديها ابنة تفضلها على وريقة الحناء التي تعاملها هذه المرأة معاملة قاسية، وتحرمها من العطف والحنان. غير أن وريقة الحناء في نهاية الأسطورة يساعدها الحظ وتتزوج من سلطان.[1]

---

(1) – انظر: عبده (علي محمد): حكايات وأساطير يمنية، دار الكلمة، صنعاء 1985 م. ص (43-55).

هذه الحكاية لها ما يشابهها في الأدب الروسي ((زولوشكا)) و((ماروز إيفانوفيتش أو الجد الثلج)) [2]، في الأدب الألماني ((الأم الثلج))، في الأدب الإنجليزي ((سندريللا)). على أن من النقاد من يرى أن ((وريقة الحناء)) في الفلكلور اليمني تتشكل من مجموع ((سندريللا)) و((الأم الثلج)). وهذا مالا تؤكده الدراسات الموضوعية الأكاديمية، إذ لا بد من دليل تاريخي يفصل في المسألة ويثبت انتشار هذه الحكاية في الفلكلور الإنجليزي أو الألماني قبل انتشارها في الفلكلور اليمني، ويوضح كيفية انتقال هذه الحكاية إلى الفلكلور اليمني، ويبين الجوانب التي شكلتها هذه الحكاية من العملين المذكورين أو غيرهما. أضف إلى ذلك أن هناك ما يماثل هذه الحكاية في الفلكلور الروسي ((زولوشكا))[3]؟ وهناك حكاية ((فاطمة)) في الفلكلور الأذربيجاني، وهناك حكاية ((تام وكام))[4] في الفلكلور الفيتنامي. وقد يصبح من الصعب تحديد البداية الأولى التي تشكلت منها هذه الحكاية أو تلك. غير أن كل واحدة من هذه الحكايات تشبه الأخرى. ولا بد من القول بأن ملامح البيئة اليمنية تغلف هذه الحكاية من جميع جوانبها، فالشخوص وطريقة معالجتها للمشاكل وفهمها إياها تبرز الطابع اليمني الأصيل في معالجة قضايا الحياة وأسرار هذه الحياة وفتح مغاليقها. على هذا الأساس تكون هـــذه الحكاية يمنية، وإن اتفقت في بعض تفاصيلها مع حكاية أو أسطورة أخرى لشعب من الشعوب فإنما يعود ذلك إلى حاجة الإنسان هنا وهناك لتغطية فراغ روحي يقبع في ضمير هذا الإنسان وهو يحاول أن يملأه ويحقق مطالبه المادية والروحية.

ونحن وإن اتفقنا مع قول القائل بانتقال هذه الحكاية إلى الفلكلور اليمني فإنه يبقى للعقلية اليمنية فضل التجميع على هذا المثال الرائع وجودة نسج الشخوص وإسباغ الحركة والحياة عليها ومنحها الملامح اليمنية. على أن حاجة الإنسان إلى إبراز ما يعانيه الفقراء والأيتام من بؤس وحرمان عامل مشترك يتقاسمه الإنسان في هذا المجتمع أو ذاك. على هذا الأساس تكون ((وريقة الحناء)) و((زولوشكا)) [5]، ((سندريللا)) و((الأم الثلج)) نموذج الإنسان المعذب، رمز الحرمان والأمل في آن واحد، مثلاً أعلى لانتصار الضعفاء والمساكين مهما طال عليهم سرمد الليل.

---

(2) انظر: الهمداني (أحمد علي): أساطير روسية مترجمة، م. التواصل، ع (3) يناير 2000 م. ص (136-171) .

(3) أسطورة ((زولوشكا)) في الفلكلور الروسي مأخوذة عن الأدب الفرنسي. مؤلف هذه الأسطورة الشعبية الفرنسية الأديب الفرنسي الشهير بصياغة الحكايات الشعبية شارل بيرو .

(4) انظر: الهمداني (أحمد علي): المصدر السابق .

(5) زولوشكا ــ هو اسم بطلة الأسطورة، وهي كلمة روسية تعني الإنسان الذي يجد ويكدح في عمله ولا يشعر بالتعب والإعياء، وهي تعني كذلك بالمعنى الحرفـي للكلمة ــ ((الرماد)) .

ولابد أن نقول إن قضية ((الضرة)) تعتبر مشكلة ذات نكهة عربية - إسلامية في الأغلب، إذ إن المجتمع العربي الإسلامي هو الذي يبيح أن يجمع الرجل بين الزوج والزوجين إذا استطاع. واليمن جزء من هذا العالم العربي يعاني من هذه المشكلة أشد ما تكون المعاناة، لهذا تكثر الحكايات اليمنية التي تبرز مساوئ الجمع بين الزوجين، أو إيكال تربية الأبناء إلى ((الضرة)).

ولعل حكاية ((وريقة الحناء)) إحدى هذه الأعمال التي تجسد هذه المساوئ وتظهر جانباً من عذابات الأيتام الذين يفقدون أمهاتهم فيضطر آباؤهم إلى الزواج من أخريات. وهي تكشف عن عيب من عيوبنا الاجتماعية، وتدعو إلى صنع النقيض إذا أمـــكن !

- 2 -

حكاية يمنية أخرى تحكي أن رجلاً ذا ثراء عظيم كبر به السن ولم تنجب له زوجاته طفلاً واحداً على كثرتهن. احتار هذا الرجل أول الأمر لمن يترك أمواله بعد موته، قدم له بعض الأصدقاء عرافا أشار عليه أن يتزوج فتاة من أسرة فقيرة. تزوج هذا الرجل من الفتاة وعاشا سعيدين هانئين حتى أنجبت له الفتاة طفلاً جميلاً. فرح الأب والأم بالمولود وفي اليوم السابع من ولادته دعا الأب كل سكان المدينة وصنع لهم وليمة فاخرة. أثناء الوليمة كان المدعوون يأكلون ويفرحون إلا العراف الذي كانت تهمل من عينيه الـــدموع. لمح الأب العراف وهو يبكي فأقسم عليه أن يكاشفه جلية الأمر. طلب العراف من الرجل أن يؤمنه على حياته إذا هو قال الحقيقة. أعطاه الأب الأمان فروى له العراف أن هذا الطفل سيقتل أباه ويتزوج أمه وسيأكل لحم ابنه، وأشار عليه بقتله. عزم الأب على قتل الطفل فأعطاه لأحد عبيده كي يقتله في الغابة. أخذ العبد الطفل إلى الغابة وهناك رأف العبد بالمولود الجديد فوضعه على صخرة قائلاً لنفسه سأتركه وحظه إما ينجو وإما أن تأكله الوحوش الكاسرة. ترك العبد الطفل وحيداً وقام باصطياد غزال، أخذ يذبحه ويملأ قنينة دماً ليري الأب مصداق صنعه. في هذه الأثناء قدم سرب من الغزلان أخذ الطفل معه وقام بتربيته، شب الطفل وقوي ساعداه، فكان يغير على حقول والده ليأخذ نصيبه من الطعام لإشباع حاجته. في إحدى الغارات اصطاد الحرس الشاب مع مجموعة من الغزلان وعرضوه على الأب الثري الذي أخذ يتبنى الشاب ويدربه على الكلام وأعمال الحراسة دون أن يعلم بأنه ولده.

بدأ الشاب يقوم بأعمال الحراسة ليلاً في الحقول خوف اللصوص الذين يسرقون المحاصيل. وفي إحدى الليالي المظلمة حينما كان الشاب يقوم بأعمال الحراسة، طلبت الأم من زوجها أن يحمل الطعام إلى الشاب ليتناول العشاء، إذ إن العمال في هذه الليلة قد صرفوا للراحة. كانت الليلة مظلمة كئيبة والريح تعوي في الحقول مما يعيق السمع. أخذ الأب العشاء وتوجه إلى الحقل. شعر الشاب

الحارس بقدوم شخص ما إلا أنه لم يستطع أن يميزه، فصرخ: من القادم ؟ في الوقت الذي كان الأب يصرخ: أنا قادم إليك ... أنا رب الدار. إلا أن أحدهما لم يسمع الآخر. فسدد الشاب سهمه وأرداه قتيلاً. في الصباح عثر الخدم على جثة الأب فأخذوه إلى المنزل وقامت الزوجة بواجب دفنه. مرت الأشهر تباعاً والمرأة دون زوج. عرضت نفسها على الشاب الذي قبل الزواج منها، فأنجبت له طفلاً، وفي اليوم السابع من ولادته دعا الزوج وزوجته أهل المدينة للاحتفاء بمقدمه. كان كل الضيوف منشغلين عن الطفل، أعطته أمه للمربية ترعاه، أخذته المربية ووضعت له مهداً في المطبخ إلا أن الطفل سقط في إحدى القدور الضخمة. وزع الخدم الأكل على الضيوف فكانت أصابع الطفل من نصيب إناء أبيه الذي أكل هذه الأصابع، فأحس بعد هذا بشيء ما لم يقو على طحنه بين أسنانه فعرف من هذا الشيء خاتم طفله، فصرخت الأم عند رؤيتها الخاتم وعرفت كل مأساتها. طلبت الأم من العبد الذي أمر بقتل ابنها أن يقول الحقيقة. اعترف العبد بأنه لم يقتل الطفل وإنما تركه في الغابة وحيداً. وبهذا عرفت الأم أن هذا ولدها قاتل زوجها وآكل لحم ابنها .

هذه الحكاية تشبه إلى حد ما مسرحية ((أوديب ملكاً)). صراع الإنسان مع القضاء والقدر تصوره المسرحية الإغريقية الرائعة وتصوره الحكاية اليمنية الشعبية. انتصار القدر على الإنسان رغم كشف الإنسان له تصوره المسرحية والحكاية. الإيمان بقدرة القوى الغيبية على تسيير البشر سمة غالبة على العملين. كيف نعلل هذا التشابه والتماثل بين المسرحية والأسطورة ؟ وقد يرى بعض المتأدبين أن روح ابن طفيل تخيم على الحكاية اليمنية .

في الرد على هذا السؤال وجهتا نظر مختلفتان تقول أحدهما بانتقال المسرحية إلينا؛ حورت على أساسها الحكاية الشعبية اليمنية. والأخرى تقول بأن الحاجة أم الاختراع. وجهة النظر الأولى لابدّ من دعمها بالحقائق التاريخية وتفسيرها بمجمل من الآراء العلمية التي تؤكد الوجهة ولا تدحضها. بينما وجهة النظر الثانية لا حاجة لنا بإثباتها إذ إنها حقيقة ماثلة للعيان. فالإيمان بقدرة القوى الغيبية على صنع كل شيء مهما عظم سمة غالبة على الشعبين اليوناني واليمني. تأثير الصدفة في أحداث العملين نتاج الإيمان بالقضاء والقدر ((لا حذر من قدر)) ومقدرته على إخضاع البشر لجبروته وسلطانه. أما إذا أخذنا الناحية الفنية في عرض الأحداث فإن الحكاية اليمنية تبدو وكأنها نسجت أصلاً لغرض هذا الموضوع؛ موضوع القضاء والقدر وصراع الإنسان معه. فالطفل تأخذه الغزلان ليعود يعمل في حقل أبيه حارساً، فهو يعمل حارساً ليتمكن من الحصول على سلاح والخدم يصرفون يوم مقتل الأب الثري، والليلة مظلمة على غير ما سبقتها من الليالي والريح تعوي في الحقول. الخلاصة أن كل شيء يهيأ ويمهد له من أجل مقتل الأب، والطفل ينشغل عنه الناس والأقرباء تمهيداً لوقوعه في القدر، ويقع من نصيب الأب أصابع الطفل تمهيداً

لاكتشاف السر الكامن في هذه الحكاية. كل شيء في الحكاية اليمنية تبدو عليه الصنعة وتختفي البديهة الحاضرة التي تضع الأمور في معاييرها، مما يجعل الدارس يشك في شعبيتها. على أي حال يبدو في الحكاية العرف الشعبي كما تبدو ملامح البيئة اليمنية على قدر ليس بالهين، وتبدو هذه القدرة الفنية على الجمع بين الأشياء وتركيبها بحيث تبدو لك وكأنها ليس كذلك.

أصحاب وجهة النظر الأولى القائلة بانتقال هذه الحكاية عن الإغريقية عليهم إثبات ما يلي:

1- متى انتقلت هذه الحكاية إلينا ؟ وفي أي عهد ترجمت هذه الحكاية من الإغريقية إلى العربية ؟ وما مدى تأثير الأسطورة الإغريقية في الحكاية اليمنية وانعكاسها على العقلية اليمنية ؟ وما هي الملامح الإغريقية التي تبدو في الحكاية اليمنية ؟ وهل هناك نكهة إغريقية خاصة بهم لا تعبر إلا عنهم في هذين العملين ؟ .

خلاصة القول كل ما هو موجود في هذه الحكاية اليمنية يحوي ملامح يمكن أن تكون في الهند واليابان كما هي في الإغريق واليمن. فليس في هذه الحكاية صفة تعبر عن شعب دون غيره ولا تطبع سواه بطابعها، فالإيمان بالقضاء والقدر وتغلبه على البشر قاسم مشترك بين الجميع.

- 3 -

حكاية يمنية أخرى تحكي أن رجلاً فقيراً يدعى حسن سيف كان أضعف خلق الله قدرة على العراك. أخذ هذا الرجل مع مرور الأيام يصطنع لنفسه عدواً يقاتله وهو الذباب. وقد صنع لأجل ذلك سيفاً من الخشب حتى يكمل هيئته كمقاتل. وكان يقوم بقتل عدد كبير منها حتى بلغ عددها الألف، فكتب على جانبي السيف قاتل ألف وآسر ألف. اشتهر حسن سيف بين أهل قريته بشجاعته الخارقة، فطلب إليه السلطان أن يساعده في قتل طاهش (نمر) يقطع الطريق ويؤذي الناس، كما طلب منه أن يقاتل أحد الشيوخ ويسلمه له. نجح حسن سيف في ذلك تسعفه المصادفة والحيلة، فعاش سعيداً بعد شقاء، غنياً بعد فقر.(6)

---

(6) انظر: عبده (علي محمد): المصدر السابق، ص (109 - 117) .

هذه الحكاية اليمنية تشبه إلى حد ما أسطورة صينية تحكي أن مقاتلاً صينياً أحيل على المعاش بعد فترة طويلة قضاها في المعارك الضارية. غير أن هذا المقاتل أبى أن يقر بحياتـــه الجديدة، فاتخذ لنفسه سيفين يمارس بهما القتال واصطنع لنفسه عدواً من ذاته. وفي إحدى المعارك الوهمية بينه وبين نفسه، أصاب نفسه إصابة بالغة فمات.

في هذين العملين تبدو فكرة الوهم، والإيهام واضحة لا غبار عليها، إذ إن هناك من البشر من يعيش على الوهم ويبني لنفسه قصوراً في الهواء، ويترك مجال الجد والعمل في الحياة للآخرين.

التعويض عن النقص في العملين هو العامل الأساسي الذي تتحرك في إطاره الشخصيات وتتوزع أدوارها في كل من هذين العملين. بطل الأسطورة الصينية يصطنع من نفسه عدواً له فيجرح نفسه ويموت، إذن هو يتوهم، ودفعه الوهم آخر الأمر إلى قتل نفسه. أما الحكاية اليمنية فإن بطلها يصطنع الذباب عدواً له فيقتل ويأسر منها. على هذا الأساس فهو يتوهم أن هذه الحشرات تقاتله وتبارزه، فهو إذن بطل لأنه استطاع قتلها بينما هي لا تملك إلا الفرار. على أن الحكاية اليمنية أكثر واقعية لأن بطلها يخلق لنفسه من الواقع عدواً يراه، بينما الأسطورة الصينية أكثر خيالاً ودقـــة في تصوير هذا الوهم، إذ إن قمة الاختلال النفسي أن يرى الإنسان في نفسه شخصين أو ذاتين. وهي ترسم هذا الانفصام في الشخصية كأدق ما يكون التمثيل لها براعة حبك ودقة تفصيل.

إذن في العملين قضايا حية تتعمق الشخصية الإنسانية في حالة من حالات اعتلالها وبحثها الدؤوب لإظهار أجمل ما فيها والتعويض عن نقصها. الشعور بالنقص والفراغ دفع البطلين هنا وهناك للبحث عن ذات أخرى تكمل هذا النقص وتسد مسده. على أن هناك وجوه اختلاف في رصد حركات الشخصيتين وسكناهما، وهي بأية حال من الأحوال لا تمنع من التأكيد على وجوه الالتقاء والتماثل في الجوانب الأخرى، مما يدعم الرأي القائل باستقلالية العملين الواحد عن الآخر وأنهما يحملان روائح بيئات مختلفة.

وربما أمكن القول بأن حكاية الخياط ((سيف القاتل))[7] في الفلكلور اليمني تشبه في كثير من جوانبها حكاية ((الخياط الصغير)) [8] في الفلكلور العالمي. يتبدى هذا التشابه في كثير من المواقف وفي كثير من الموتيفات هنا وهناك على امتداد هاتين الحكايتين. غير أن الحكاية اليمنية ((قاتل سبعة بضربة)) [9] تشبه كل الشبه الحكاية الإسكندنافية ((الخياط الصغير)) من جميع جوانبها جملة وتفصيلا سوى بعض الملامح التي تعبر عن بيئة دون أخرى. كلا البطلين يقتلان سبع ذبابات ويكتبان على حزاميهما ((قاتل سبعة بضربة)) أو ((سبعة بضربة واحدة)) ويقرران الذهاب لاكتشاف العالم. يلتقي البطلان، كل واحد منهما على حدة، بعملاق في طريقه، ويدخلان معهما في منافسة يثبتان فيها بأنهما أقوى منهمـــا. يرمي العملاقان في الهواء حجرتين، ويفتتان حصاتين، ويطلق البطلان في الهواء عصفورين ويفتتان قطعتين من الجبن. وهكذا ينتصران عليهما عن طريق الحيلة وافتراض الغباء في العملاقين. يستعين الملك في الحكاية العالمية والسلطان في الحكاية اليمنية بالخياطين الاثنين على القضاء على عملاقين وينجح البطلان في التخلص منهما في صورة واحدة لا تختلف أدنى اختلاف في هاتين الحكايتين. وإذا كان البطل الإسكندنافي يهزم فرسا بقرن واحد ويقتاده أسيرا إلى الملك، فإن البطل اليمني يقتل دبا شرسا. يصبح البطل الإسكندنافي ملكا في نهاية المطاف ويعود البطل اليمني إلى قريته محملا بأكياس الذهب.

---

(7) انظر: عبده (علي محمد): المصدر نفسه، ص (109-117).

(8) انظر: حكايات خالدة، دار ربيع للنشر، حلب 2002 م.

(9) انظر: شهاب (محمد أحمد): الحكايات الشعبية، دار ابن خلدون، بيروت 1980 م. ص (208-214).

على هذا النحو تمضي هاتان الحكايتان في صورة طريفة من الأحداث المتعاقبة والانتصارات المتوالية، تجتمع فيها البطولة والحيلة في شيء من الروعة والدقة. ولا يمكن نحن ألا نجد في هذا التشابه شيئا من تفرد الذات الإبداعية هنا وهناك مهما كان حجم النقل أو الاقتباس، إن وجدا. غير أن قدم هذه الحكايات اليمنية وانتشارها في الأرياف والمدن اليمنية على أفواه الأميين والمتعلمين على السواء يمكن أن يقطع بأن أصل هذه الحكاية اليمنية هو اليمن وأن مصدرها البيئة اليمنية والحياة اليمنية على السواء.

يجد علي الراعي، وهو في معرض حديثه عن الحكاية اليمنية ((الجرجوف)) [10]، أن " نقطة التقاء هذه الحكاية اليمنية بالأسطورة المصرية القديمة: ((إيزيس وأوزوريس))، واضحة كل الوضوح: في كل منهما آدمي يقتل وتقطع أوصاله، فتأتي امرأة وفية له، متعلقة بقضيته فتجمع الأشلاء إلى أصلها، ويعود صاحبها إلى الحياة، وينتصر الخير على الشر. إن الجرجوف هو رمز الشر في الحكاية اليمنية، كما أن ست هو رمز الشر في الأسطورة المصرية. والحكاية اليمنية تجعل رمز الخير أختا للمرأة وأبنائها في الوقت نفسه، وتجعل انتصار الخير على يديه. أما الأسطورة المصرية فإنها تجعل نصر الخير على يد الابن وحده، أي حوريس. غير أن هذا فارق هامشي، فإن المرأة في الأسطورتين هي مهندسة النصر: توجه البطل، وتعلمه وتلقنه حتى يصل إلى هدفه "[11]. ومن الواضح أن الناقد هنا يتحدث عن التشابه في المغزى العام والهدف العام في العملين، وربما يدل على تشابه بعض الموتيفات في الحكاية اليمنية والأسطورة المصرية. على أن حديثنا يمضي في اتجاه الكشف عن التشابه والتقارب الكامل أو شبه الكامل بين الحكايات اليمنية وغيرها في الفلكلور العالمي. وهذا وحده يحدد صعوبة البحث في مواطنه المتعددة أو المتباينة.

ولو أننا وجهنا البحث نحو المغزى العام أو المعنى العام أو نحو إيجاد موتيفات متشابهة أو متقاربة هنا وهناك في الحكايات اليمنية أو العالمية لوجدنا من ذلك الشيء الكثير .

ويبدو أننا نستطيع أن نرى قدرا كبيرا من التشابه بين الحكاية اليمنية ((الدجرة))[12] والحكاية العالمية ((هانسل وغريتل)) [13]. إذ يكمن هذا التشابه في بناء الحبكة وفي الحوادث الرئيسة التي تقع هنا وهناك. يتزوج الأب في الحكايتين من امرأة أخرى بعد وفاة زوجته التي تترك له ابنا وابنة، تجبر الزوجة الثانية الأب على ترك ولديه في الغابة أو في الجرف، يقع الولدان بعد مغامرات ما على منزل

---

(10) انظر: عبده (علي محمد): المصدر السابق، ص (17-29).

(11) انظر: المصدر نفسه، مقدمة بقلم علي الراعي، ص (9).

(12) المصدر نفسه. ص (29-43).

(13) انظر: حكايات خالدة ...

تسكنه عجوز شريرة تأكل لحوم البشر. يتخلص الطفلان من العجوز الشريرة، في كل حكاية على طريقتها الخاصة، وينجحان في قتلها والوصول إلى مرحلة الأمان.

في الحقيقة هناك أحداث أو مواقف تختلف من حكاية إلى أخرى في هذين العملين. وهناك تفاصيل كثيرة تستقل الواحدة منها عن الأخرى داخل هاتين الحكايتين. ومع هذا يبدو التشابه كبيرا في أساس الأحداث الرئيسة التي تعمل على دفع الحبكة إلى الوصول إلى الذروة والحل بعدها. ومن المدهش حقا أن مشهد نجاة الولدين وهروبهما من الدجرة في الحكاية اليمنية، يظهر في حكاية عالمية أخرى هي: ((عقلة الإصبع)) [14] التي لا تختلف في سير حوادثها وبناء حبكتها عن الحكايتين التي ذكرناهما سابقا، لا في حكاية ((هانسل وغريتل)). أرادت الدجرة وضع علامة ما تميز بها في الظلام بين طفليها وبين الولدين التائهين عندما تأتي لتأكلهما، فطلت أقدام الولدين بروث الأبقار وأقدام طفليها بالحناء ووضعت الولدين والطفلين في موضعين محددين تستطيع أن تعرفهما على وجه السرعة. غير أن الفتاة نزعت روث الأبقار عن قدميها وقدمي أخيها، ونزعت الحناء من أقدام طفلي الدجرة وطلت قدميها وقدمي أخيها بالحناء ونامت مع أخيها في الموضع الذي خصصته الدجرة لينام عليه طفلاها. وهكذا تنجو الفتاة وأخوها وتأكل الدجرة طفليها، وتنتهي الدجرة في آخر المطاف إلى الموت .

في الحكاية الإسكندنافية العالمية ينقذ عقلة الإصبع أشقاءه من فم الوحش آكل لحوم البشر بمشهد لا يختلف كثيرا أو قليلا عن المشهد السابق في الحكاية اليمنية ((الدجرة)). كان للوحش سبع فتيات نائمات على سرير كبير، وعلى رؤوسهن أكاليل من الذهب. نام الصبية، أشقاء عقلة الإصبع على السرير الكبير الآخر بالقرب من سرير الفتيات، أما هو فاستبدل بقبعته وقبعات أشقائه أكاليل الفتيات السبع. وعلى هذا النحو يختار الوحش، دون أن يعرف، من تعلو رؤوسهم القبعات ويبتلع بناته السبع. من هنا يبدو مشهدا الإنقاذ أو الخلاص من أكلة لحوم البشر في الحكايتين متقاربين وحتى متشابهين. يتم هذا المشهد هنا وهناك من خلال عملية استبدال موفقة في الحكايتين. وهي عملية تدل على أن العقلية التي

---

(14) المصدر نفسه.

رسمت المشهدين هي عقلية الإنسان الذي يقترب من أخيه الإنسان على اختلاف المكان والزمان وحتى على اختلاف العقائد والأديان. ويبدو هذا التقارب شكلا من أشكال حوار الحضارات على تعدد الثقافات وتنوع الأعراق، لكنه حوار خفي وصامت من نوع خاص لا يعتدي فيه الأعلى على الأسفل مهما كانت البواعث والأسباب.

– 5 –

ولابد أن يطلع القارئ أو الباحث على هذا المشهد من حكاية يمنية تحت عنوان ((بنت الدبية)) [15] حتى يعرف التشابه العميق القائم بينه وبين مشهد آخر من الحكاية الفيتنامية ((تام وكام)) [16]:

أولاً: مشهد من الحكاية اليمنية.

" وفي اليوم التالي طلب من أخته أن تخرج إلى الحقل القريب لتتنفس الهواء الصافي المنعش، ولما وصل إلى الحقل كان هناك ((خراب في السوم)) [17] من أثر السيل في الموسم الماضي، فطلب الفتى من أخته أن تجلس في الخراب حتى لا يراها الشبان من الفلاحين والمارة. وكان الفتى قد وضع ((دبية)) [18] كان فيهـــا ((حقين)) على رأس الخراب. وكانت الفتاة تنظر من أسفل الخراب إلى الدبية حين أسقط عليها أخوها كمية كبيرة من التراب أفقدتها وعيها ثم أسقط كمية أخرى متظاهرا بأنه يسد الخراب، وهكذا دفن الأخ أخته حية لتموت تحت التراب، " فغسل عاره " وارتاح .

وكانت نفس الفتاة قد صعدت واختفت في الدبية لأنها كانت تنظر إليها من قبل أن تدفن. وذات مرة رأت امرأة من نساء الفلاحين الدبية مع الفتى فأعجبتها واشترتها منه وأخذتها إلى منزلها .

وكانت هذه المرأة تسكن في منزلها مع أولادها الثلاثة الرعيان الذين يخرجون كل يوم للرعي ولا يعودون إلا بعد الظهر ومعهم أمهم .

وكانت "نفس الفتاة " تخرج كل يـــوم من الدبية وتنظف المنزل وتعد الطعام وتغطيه، وعندما تأتي الأم وأولادها تختفي في دبيتها. وتندهش الأم وأولادها ويتساءلون من الذي يأتي في غيابهم ويخدمهم دون أن يسرق شيئاً.

---

(15) انظر: شهاب (محمد أحمد): المصدر السابق، ص (111-115) .

(16) انظر: الهمداني (أحمد علي): المصدر السابق، ص (158-164).

(17) حاجز ترابي .

(18) الدبية: (القرع) في اللهجة اليمنية هي اليقطين في اللغة العربية.

فقرر أكبر أولاد المرأة ذات يوم أن يبقى في المنزل متخفيا ليرى من الذي يأتي إلى منزلهم في غيابهم ويخدمهم، بينما تذهب الأم وبقية أولادها للرعي. وبينما كان الولد متخفيا في ركن من أركان المنزل إذا به يرى الفتاة تنزل من الدبية وتبدأ في العمل.

واستمر يراقبها من مخبئه حتى انتهت من عملها واتجهت إلى الدبية، وعند ذلك أمسك الولد بها بكل قوته وبلح عليها أن تبقى معه حتى تأتي أمه وأخوته ليروها، وأكد لها أنهم سيحبونها ولن يؤذوها. وطلب منها أن تخبره كيف تستطيع أن تختبئ في دبية ومن الذي سحرها. فقصت عليه الفتاة قصتها، وتوسلت إليه أن يتركها تعود إلى دبيتهـــــا، وأن لا يخبر أمه وأخوته بقصتها. فرثى لها الولد وتركها وعادت لتختفي في دبيتها. ولما عاد أخوته وأمهم إلى المنزل وسألوه هل وجد أحدا يدخل المنزل ؟ قال لهم: لم يأت أحد اليوم، وقمت أنا بتنظيف المنزل وإعداد الطعام .

وفي اليوم التالي قررت أمه أن تبقى في المنزل، على أن يذهب أبناؤها للرعي كعادتهم. وذهب الأولاد واختفت الأم في ركن من أركان المنزل. وبينما كانت الأم في مخبئها رأت الفتاة وهي تنزل من الدبية وتبدأ في العمل. فأسرعت وأمسكت بالفتاة تناشدها البقاء معها لتكون ابنتها لأنها تود أن تكون لها ابنة، ولتصبح أختا لأبنائها تحبهم ويحبونها. وهكذا بقيت الفتاة مع الأم وأولادها يعيشون في وداد ومحبة وسعادة " (19).

ثانياً: مشهد من الحكاية الفيتنامية .

" وفي يوم من الأيام عندما غاب الملك عن البيت، قطعت كام الشجرة، وطلبت من النجار أن يصنع آلة حياكة النسيج. وفي إحدى المرات قعدت لتغزل، وفجأة صرت الآلة وسمعت ((جيج ـــ جاج! جيج ـــ جاج ! الذي أخذ زوجي مني سوف أفقأ عينيه !)) .

اقشعرت كام من الخوف وأسرعت بالابتعاد .

حكت كام لأمها كل ما حدث، فأمرتها أمها أن تحرق الآلة وتخفي الرماد بعيداً عن قصر الملك .

سرعان ما نمت في هذا المكان الذي دفنت فيه الرماد، شجرة خورما كبيرة متفرعة الأغصـــان. صارت كثيفة للغاية، لكنها أعطت ثمرة واحدة فقط تدلت على أعلى غصن فيها.

---

(19) انظر: شهاب (محمد أحمد): المصدر السابق، ص (112-113).

وبالقرب من هذه الشجرة في كوخ حقير عاشت صاحبة دكان. كانت هذه عجوزا طيبة ـــ طيبة جداً. وكثيراً ما كان يحدث أن تمر بالقرب من هذه الشجرة. وكل مرة كانت تتوقف أمامها، وتتحدث هامسة مع نفسها ((آخ، ما أروع هذه الخورما !)). وفي إحدى المرات حدقت إلى أعلى ورأت هناك ثمرة برتقالية ـــ حمراء وناضجة جداً، جميلة جـــداً،

بحيث توقفت ومدت إلى الأمام كيسا وقالت:

– خورما، خورما، اسقطي في كيسي. إني لن آكلك يا عزيزتي .

وما إن انتهت من هذه الكلمات، حتى سقطت الخورما من الغصن ووقعت مباشرة في الكيس. أخذت العجوز الخورما إلى المنزل، وضعتها في طرف السرير من ناحية الـــــرأس. وفي كل صباح وهي تستعد للذهاب إلى السوق، كانت لاتنسى أن تقول :

– خورما، خورما ! اعتني بالمنزل. سوف أذهب إلى السوق، وسأجلب لك كعكعة .

وما إن تخرج العجوز من المنزل، حتى تطلع تام الجميلة من الخورما. تنظف المنزل، وتطبخ الأكل اللذيذ. اندهشت العجوز كثيراً وقررت أن تعرف من يعيش فـــي منزلها .

في إحدى المرات تظاهرت بأنها تستعد للذهاب إلى السوق. واختفت خلف الشجرة وانتظرت ما يحدث. وفجأة خرجت من الخورما فتاة جميلة وسرعان ما باشرت العمل. هرعت العجوز المسرورة إلى تام، وأمسكت بها قوياً، وقطعت الخورما.

ومنذ ذلك الوقت أصبحتا تعيشان كأم وابنتها. كانت عند هذه العجوز أعمال كثيرة، لكن تام المثابرة كانت تلحق تقوم بكل هذه الأعمال. بيد أنها رفضت عملاً واحداً: أن تقعد في الدكان تستقبل الضيوف " (20).

في الحقيقة لا يبدو الفارق كبيرا في معاني ما حدث هنا وهناك في هذين المشهدين من هاتين الحكايتين اليمنية والفيتنامية. وعلى الرغم من اختلاف التفاصيل الخاصة من مشهد إلى آخر، فإن حقيقة التقارب والتشابه تبدو واضحة للعيان، ولا مراء فيها.

---

(20) انظر: الهمداني (أحمد علي): المصدر السابق، ص (162-163).

– 6 –

ومرة أخرى لابد من أن يلتفت القارئ إلى التشابه القائم بين بعض المشاهد في الحكايات اليمنية وبين بعض المشاهد من الأدب العالمي، إذ نحن نرى في مشهد ما قبل الخاتمة في الحكاية اليمنية ((الفتى بشر)) [21] اقترابا من مسرحية شكسبير ((روميو وجولييت)) على ابتعاد الزمان والمكان واختلافهما. لنقرأ معا:

" ولما دخل المدينة لاحظ هرجا ومرجا، وسمع طبولا تقرع، فأوقف امرأة كانت تمشي مسرعة إلى قصر السلطان ليسألها. ولما وقفت المرأة وعرفت بشر قالت له: إنه لما انتهى الميعاد الذي حدده لك السلطان ولم تأت ولما كانوا يعرفون أن الطريق التي اشترط عليك أن تسلكها لا ينجو فيها أحد من بطش الأسد الجائع الضخم الذي يعـــرف كـــل الناس بأمره، تيقنوا أنك لاشك قد وقعت فريسة لذلك الأسد ثم ضغطوا على الفتاة وأقنعوها بالزواج من أحد أبناء عمها ولي العهد، وإن هذه الليلة تقام حفلة زفافها إلى ابن عمها.

ولما سمع ((بشر)) ذلك النبأ، لم يطق تحمل هول الصدمة، وخارت قواه، وكاد أن يقع على الأرض، إلا أنه تمالك نفسه ومشى بخطى ثقيلة يسحب قدميه سحبا والدموع تسكب من عينيه. ودخل مسجدا صغيرا كان بالقرب منه، وكان الناس حينئذ يصلون، فامتد وراء المصلين، ملقيا صرته وفيها العقدين وبعض الهدايا التي حملها من المدينة ليقدمها إلى حبيبته وعمه السلطان وتنهد... وزفر زفرة، توقف قلبه بعدها عن النبض ومات. ولما انتهى المصلون من صلاتهم التفت أحدهم إلى بشر يحاول أن ينبهه ليقوم ويصلي. ولما لم يجبه بشر هزه هزة عرف بعدها أنه قد مات فصاح بأعلى صوته " مات بشر ... مات بشر ".

وتدافع المصلون لينظروا إلى بشر وهو ملقى أمامهم في صحن المسجد جثة هامـــدة. وعلت الصيحات وسرى الضجيج داخل وخارج المسجد، وطار النبأ طيران البرق، إلى الفتاة وأبيها. وسرعان ما جاءت بنت السلطان إلى المسجد وأكبت على حبيبها بشر. وسقطت فوق جثته، جثة هامدة. وأسرع الناس إلى حملها إلى قصر السلطان. ويا لفجيعته عندما رأى ابنته جثة هامدة على أكتاف الناس" [22].

---

(21) انظر: شهاب (محمد أحمد): المصدر السابق، ص (162 – 168) .

(22) انظر: شهاب (محمد أحمد): المصدر نفسه، ص (165-166) .

على هذا النحو يبدو التشابه أو المماثلة بين هذه الأعمال من اختراع الذات الإبداعية بعيدا عن النقل والانتقال، وهو تشابه أو مماثلة كامن في الأجزاء والأصول، وفي حركة هذه الحكاية أو تلك نحو تحقيق غايتها ومغزاها العام وفي جريان أحداثها نحو الذروة ونحو الحل. ولا يهم في هذا المجال من الذي يسبق إلى هذا الابتداع أو الاختراع أو الاكتشاف أو حتى النقل. ذلك أننا لو عمدنا إلى محو أسماء الأماكن والأشخاص، لوجدنا أمامنا أعمالا صالحة لكل زمان ومكان، وهي قمينة أن نعزوها إلى هذا الشعب أو ننسبها إلى تلك الأمة. غير أن هذا الذي ذكرناه لا يمحو الخصائص المحلية هنا وهناك ولا يخفي الملامح الخاصة بهذا الشعب أو تلك الأمة. وإنما على العكس من ذلك تتبدى هذه الخصوصية وتتجلى تلك الملامح الخاصة في هذا التقارب وتلك المماثلة على أوضح ما يكون. على أن هذا التشابه أو تلك المماثلة يتحقق في الوعي الشعبي العام بعيدا عن الإدارات الرسمية، ويبدو هذا الوعي الشعبي العام خاليا من الاتجاه العدواني نحو أمة أو شعب بعيد عنه أو قريب منه ما لم تدفعه إلى ذلك هذه الإدارات الرسمية عمدا أو عن غير عمد.

من هنا تفتح هذه الحكايات حوارا شيقا مع الأنا ومع الآخر، متعدد الجوانب، متلون الأبعاد، متباين الأهداف، تمضي جميعها في إطار محاولة فهم العالم وفهم الناس الذين يحيطون بنا والذين نحيط بهم على اختلاف الزمان والمكان وتعدد الأسماء والأحوال. وإذا كان هذا التقارب التام أو التشابه شبه الكامل قد وجدناه بين الحكايات اليمنية وبين حكايات شعوب غربية عنا أو بعيدة منا، فالأولى أن نجده أو نبحث عنه في حكايات الشعوب المجاورة. غير أن ذلك يتطلب درسا آخر وزمنا آخر. لكننا هنا نبغي أن نقرر إنسانية الحكاية اليمنية وحتى عالميتها. ولن نستطيع أن نحقق عالمية هذه الحكايات إلا إذا نجحنا في إيصالها إلى الشعوب الأخرى، كما نجحت هي في إيصال حكاياتها وأساطيرها إلينا من طرق متعـــددة. ولا يمكن أن تصل هذه الحكايات اليمنية إلى القارئ اليمني والعربي والعالمي، إذا ظلت حبيسة الأفواه اليمنية في المدينة والقرية. ولا يمكن أن تصل إليهم إذا ظللنا ننظر إليها على أنها سقط المتاع أو زائدة على الحاجة. ينبغي أن نعمل على نشرها بين صفوف النـــاس، وأن نعرضها على شاشة التلفاز والسينما وأن نقدمها على المسرح بمختلف أشكاله، وأن نطبعها ونعيد طباعتها مرات عدة في أبهى صورة.

- 8 -

حكاية يمنية أخرى تحكي أن بخيلاً دأب طيلة حياته على جمع النقود وحفظها، فلا يستخدمها لأي سبب حتى وإن كان في سبيل إنقاذ أحب الناس إليه وأقربهم إلى شغافه. فكان كلما وقع قرش في يده يحمله ويتوجه إلى صندوق النقود، ويلتفت يميناً ويساراً وأمامه وخلفه وبعد التأكد من عدم وجود شخصية أخرى، يفتح الصندوق فيقول: "الله ما أحلاك وأروع من صنعك، بالله عليك كم أرضاً جبت حتى وصلت إلى هنا ؟ وكم يداً حملتك حتى رأتك عيناي واحتضنتك يداي" ؟ يرميه في الصندوق قائلاً: "ادخل عليك أمان الله ولن تخرج بعدها". لهذه الحكاية ما يشابهها في الأدب الروسي، فمن تراجيديا لأميـــر شعراء روسيا أليكسندر بوشكين بعنوان ((الفارس البخيل))[23] تبدو الصور المتقاربة مع الفارق بين خلق العبقري وإبداع الجمهور. في تراجيديا ((الفارس البخيل)) يقف هذا الفارس يتحدث إلى نقوده حديثاً ذا شؤون وشجون فيذكرنا ببطل الحكاية اليمنية.

إذ إن حديثهما لا يختلف هنا وهناك، ومرد هذا إلى أن صفة البخل تتفق في فهمها المجتمعات المختلفة في مزاجها والمتقاربة في اتجاهاتها، ومن هنا يأتي التعبير عنها سواء في الأدب المسجل أم الفلكلور.

هذه المقارنة البسيطة تمنحنا رؤية عميقة إلى ما بين أيدينا من الأساطير والحكايات اليمنية المختلفة، وتثبت بما لا يقبل الشك أن الإنسان اليمني البسيط قادر على أن يبدع أعمالاً هي من كنوز الأدب العالمي. كما تدل على أن العقلية الشعبية اليمنية راقية ذواقة، لذلك قيل إن كل من في اليمن شاعر؛ بمعنى من معاني هذا الإحساس العميق بالخلق والابتكار. كما يلوح في هذه المقارنة المتواضعة، إيمان الإنسان اليمني بفاعلية الأدب والفن وقدرتهما على التأثير والتأثر، واستيحاء مادتهما من المجتمع واعتماد هذا المجتمع مادة للأدب والفن. ويرى قارئ هذه الأساطير والحكايات أن الأسطورة والحكاية الشعبية غارقة في خضم المجتمع؛ في خضم قضايا الإنسان وصراعه مع الحياة والطبيعة. إذ هي تصور لنا صراع المتضادات؛ الخير والشر، الحياة والموت.

الحكايات اليمنية في هذه الدراسة المقارنة على مستوى رفيع يتوافق واتجاهات الأدب العالمي القديم والحديث. ولعل هذا التوافق غير المتعمد يدل على أن هذه القضايا المبثوثة هنا وهناك هي قضايا عامة تشترك فيها الشعوب المختلفة. وهي تعبر عن هذا الهم الجماعي الذي يعيش في وجدان الأمة، وتصور أزمة تستعصي على الحل هنا وهناك وتتطلب البديل المقبول الذي يمكن أن يتحقق، أو المرغوب فيه الذي لم يتحقق بعد.

---

(23) ((الفارس البخيل)) مسرحية الشاعر الروسي بوشكين، ويبدو أن فكرة هذه المسرحية مأخوذة من أسطورة ألمانية شعبية.

كما أنها تصور مبلغ رقي هذا المجتمع أو ذاك للتعبير عن حاجاته ومشكلاته بالفن الشعبي أو الفن المسجل، إذ إن ملكة الفن في هذا الشعب أو ذاك إنما تمكنها من قوة الأداء ورحابة التعبير الظروف المحيطة بها. فليس هناك شعب أرقى من آخر بالفطرة، وإنما هناك شعب مكنته الظروف الموضوعية والذاتية من هذا الرقي وهو في بحثه الدؤوب عنها مازال يتعثر وينهض حتى توافقه.

ولابد من القول بأن هناك هموماً مشتركة يتقاسمها الإنسان رغم اختلاف الأمزجة

وبعد الأزمنة وابتعاد الأمكنة. ملكة الفن والتعبير عن هذه الهموم في الفن قد تختلف كما يبدو من هذه المقارنة المتواضعة. على أن النظرة إلى هذه القضايا وإيجاد الحلول لها قد تتقارب هنا وهناك حتى تتشابه في بعض الاتجاهات والميول وتختلف في أخرى. غير أنها تشكل نظرة متكاملة متوافقة مع كل هذه الاتجاهات والميول. على أن هذه الاتجاهات والميول التي تعبر عن نشاط الإنسان منذ أن عرف قيمة وجوده على هذه البسيطة، تلتقي فيها النظرة الموحدة التي تتفق رؤيتها على الجماعات كما تتفق على الآحاد. وإن شكلت رؤية خاصة تنم عن أن الإنسان هنا وهناك يظل إنساناً فيرضى عند الرضى ويغضب عند الغضب، تؤثر فيه اتجاهات المجتمع وميوله، كما تؤثر اتجاهات الآحاد والأفراد في المجتمع.

- 9 -

إذن ما هي القضايا التي تثيرها الأساطير والحكايات الشعبية اليمنية؟ وما قيمة هذه القضايا الاجتماعية والجمالية في وعي النقاد والدارسين؟ وهل تختلف هذه القضايا وقيمها الاجتماعية والجمالية مع الأدب المسجل؟

تثير الأساطير والحكايات الشعبية اليمنية كثيراً من القضايا الاجتماعية والجمالية المهمة بحملها في تحقيق مثل الخير والحق والجمال. ولعل هذه المثل تتحقق في الأدب الشعبي عن طريق الحلم الذي ينقل صور الحياة المتعددة من عالم الخيال إلى عالم الواقع والحقيقة. وأول ما تبدو من هذه القضايا الحرية والعدالة والحب على أساس من تحقيق المجتمع الفاضل، وهذه القضايا الرئيسة تتفرع عنها عدة قضايا ثانوية سنشير إليها حين توجب الإشارة والتفصيل.

ولعل قضية المرأة قد احتلت قدراً عظيماً من اهتمامات الشعب، وتتأرجح هذه القضية بين السلب والإيجاب من أسطورة وحكاية إلى أخرى. على أن المثير في هذه القضية أن الأساطير والحكايات تضع المرأة موضع شك. فهي وإن كانت أختاً أو أماً أو زوجة علينا أن لا نثق بها مهما كانت مطيعة مخلصة، ويجب أن نراقبها مراقبة دقيقة وأن نقسو في معاملتنا معها. فهي من أجل تحقيق رغبتها وإشباعها لقادرة على أن تضحي بكل ما حولها غير مراعية وداً أو قرابة. لنأخذ مثالاً على

ذلك من أدبنا الشعبي. تروي حكاية يمنية أنّ رجلاً في مقتبل العمر كانت لديه أمّ مقعدة عن الحركة مات عنها زوجها وتركها

وحيدة لمدة طويلة. قرر الرجل أخذ أمه للحج علها تشفى من مرضها. أثناء الطواف حول الكعبة رأى الرجل صديقاً له، فأخذ هذا الصديق يسأله عن سبب مجيئه، فحكى له الرجل قصتـــه. غير أن الصديق نصحه بتزويج أمه إذا أراد شفاءها. فرد عليه الرجل: إن أمي امـــرأة عجـــوز ولعلها تموت عما قريب. كانت الأم تسمع كل ما يدور من حديث بينهما، فأخـــذت يدها وضربت ابنها على رأسه قائلة: "الله ! الله مازلت صبياً لا تسمع نصح الرجال".

هذه الحكاية تصور لنا مبلغ عدم ثقة الأسطورة والحكاية الشعبية اليمنية بالمرأة وتمنحها صورة الطامح إلى إشباع الرغبة دون أي حياء أو وازع. وهي في ((وريقة الحناء)) الضرة التي لا ترحم ولا تضع اعتباراً للعواطف الإنسانية. وفي ((الدجرة)) [24] امرأة متوحشة تقتات من لحوم البشر. وفي ((جليد أبو حمار)) [25] تتآمر ضد أخيها وتسهم في محاولة قتله. وفي ((سيف القاتل)) [26] تخون زوجها وتقيم علاقة غرامية مع رجل آخر. وهي في ((حكم الفراسة)) [27] لا تتورع عن قتل ابنها الوحيد لإشباع رغبتها الجنسية وإلصاق التهمة بضرتها.

وليست الأساطير والحكايات اليمنية هي وحدها التي تلقي ظلالا من الشك والريبة على المرأة الأم أو الأخت أو الزوجة أو الابنة أو زوجة الأب أو غير ذلك. وإنما تتبدى مجموعة كبيرة من الأساطير والحكايات العربية والعالمية في هذا الجانب على قدر كبير من الوضوح في شكها وريبتها تجاه المرأة المختلفة النسب أو القرابة، المرأة العلاقة البعيدة أو القريبة. ولو أننا ألقينا نظرة على الكتاب الذي صدر في الفترة الأخيرة تحت عنوان ((حكايات خالدة. ست عشرة حكاية تقليدية تناسب الجميع)) لوجدنا هذا الملمح بارزا في معانيه المختلفة. في حكاية ((عقلة الإصبع)) تتخلى المرأة عن أطفالها فتترك أولادها السبعة في الغابة، وفي حكاية ((بيضاء الثلج والأقزام السبعة)) تحاول زوجة الأب أن تقتل ابنة زوجها، وفي حكاية ((حسناء الغابة النائمة)) تحاول العجوز الساحرة الشريرة أن تميت الأميرة، وفي حكاية ((هانسل وغريتل)) ترمي زوجة الأب بطفلي زوجها في الغابة وترغمه على التخلي عنهما، كما تحاول العجوز الشريرة التي لقياها في الغابة أن تأكلهما.

---

(24) عبده (علي محمد): المصدر السابق، ص (29-43).

(25) المصدر نفسه، ص (75-89).

(26) المصدر نفسه، ص (109-117).

(27) المصدر نفسه، (55-63).

كل هذه الحكايات العالمية [28] وأخرى غيرها تدل على أن الحكاية اليمنية ليست هي وحدها التي تنظر إلى المرأة في شيء من العداء والكراهية. على أن هذا الموضوع وحده يحتاج إلى دراسة رصينة تعتمد على حكايات وأساطير مختلف الشعوب حتى يستطيع الباحث أن يقع على أسباب وبواعث هذا العداء وتلك الكراهية. غير أن الوقوف على أسباب العداء وبواعث الكراهية وحدها لا يخدم الحقيقة الإبداعية عند مختلف الشعوب، إذ لابد من الكشف كذلك عن الجانب الآخر، الجانب الإيجابي والخير في نظرة هذا الشعب أو ذاك نحو المرأة المتعددة العلاقات، القريبة أو البعيدة في صورة من الصور.

على أن هناك جوانب إيجابية تطري المرأة وتعطيها حقها من الذكاء والإخلاص، وهي على ما أعتقد قليلة نزرة في أساطيرنا وحكاياتنا الشعبية. ويحتل موضوع الانسلاخ عن الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد في أساطيرنا وحكاياتنا الشعبية منزلةً غير هينة. ونحن نجد سلطانا يطلب الزواج من فتاة فقيرة بائسة بينما يرفض الزواج من ابنة ملك أو سلطان، وكثيراً ما يرتفع الفقراء واليائسون إلى مستوى الملوك. إذ إنهم يصبحون في مقام الملوك محل استشارة ورأي، فيطلب منهم الملوك والسلاطين العون والمشورة فيؤدونها على أجمل وجه. ولعل مسألة الالتصاق اللاإرادي بالفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الإنسان تصورها حكاية ((صاحبة التويقت)). وتحكي هذه الحكاية إن متسولة جميلة تزوجت من رجل غني أغدق عليها العطاء ورفعها من حياة الفاقة والحرمان إلى حياة الشبع والرخاء. على أن هذه المتسولة الجميلة ظلت تشتاق إلى حياة التسول فعانت من أجل ذلك معاناة شديدة أدت إلى هزالها وشحوبها. لاحظ زوجها ذلك منها فطالب إليها أن تشرح وتفسّر له سبب هزالها وشحوبها، فكانت تجيب زوجها بأنها لا تشعر بشيء من هذا الشحوب والهزال. قرر الرجل معرفة السر فاستأذن زوجته بالسفر بينما هو ينوي الاختباء في المنزل لمعرفة السبب. وما إن تأكدت الزوجة من مغادرته البيت حتى دب في جسمها النشاط، فصنعت أكلاً شهياً وخلعت ملابسها الزاهية، ولبست ثوبها المهلهل، وأخذت عصاها بيدها، وبدأت تؤدي دور المتسولة، تتوهم من نفسها شخصيتين؛ شخصية المتسول وشخصية المحسن، وتأكل من الأرغفة التي صنعتها بيدها.[29]

هذه الحكاية اليمنية تمثيل عميق للصراع الدائر في أعماق النفس الإنسانية بين سيطرة العادات والتقاليد وبين محاولة الفكاك من كل هذا. كما تصور هذا الحنين العارم لماضي الإنسان بكل ما فيه من مرارة وحرمان وشوق وأمل وصعوبة الانسلاخ عن الأصل.

هذه الحكاية اليمنية تذكرنا ببجماليون برناردشو وهي في دلالتها الاجتماعية لا تختلف عن الحكاية الشعبية اليمنية.

---

(28) انظر: حكايات خالدة ...

ويبدو في هذه الأساطير والحكايات طموح الإنسان اليمني في تحقيق حياة جديدة، حياة تتغلب فيها السعادة على الشقاء، وينتصر الأمل على اليأس. لهذا تتحدد معالم الطريق في الأساطير والحكايات للتعساء والمغلوبين على أمرهم، فتراهم يصنعون المعجزات ويحققون من الانتصارات ما تعجز جيوش كاملة عن تحقيقه.

ويتجلى في هذه الأساطير والحكايات الإيمان القوي بالقضاء والقدر، فالإنسان في الأدب الشعبي مصيره محدد، ولا مفر من هذا المصير وعواقبه. ولعل الصراع بين الخير والشر والحياة والموت صفة غالبة تصبغ أساطيرنا وحكاياتنا بلونها الخاص، والصراع في هذه الأساطير والحكايات محسوم لصالح الخير والحياة في الأغلب الأعم. على أن ظاهرة الخير في هذه الحكايات والأساطير تمثل الواجهة الجمالية التي تملأ وجود الإنسان وهي تحدد أبعاد علاقته بالحياة والموت والمجتمع الذي يعيش فيه، بينما الموت يتحدد كإطار لظاهرة حتمية خارجة عن إرادة البشر وقدراتهم.

على هذا الأساس ينتصر الرجال الخيرون الذين يمنحون الحياة صورتها المثلى، ويخرج من يملأ الأرض عدلاً وسلاماً بعد أن ملئت جوراً وفساداً. من هنا يمكن أن نقول إن الأساطير والحكايات مدرسة اجتماعية أخلاقية جمالية واسعة تشمل صورة الوجود وتدرجها ضمن إطارها وتلونها بمنظارها الخاص بها.

- 10 -

ولعل الحديث عن معمارية الأسطورة والحكاية الشعبية اليمنية يعطينا مفاتيح أسرار البناء الفني لهذه الأساطير والحكايات. تعتمد الحكايات والأساطير الشعبية اليمنية أسلوب السرد أساساً لبنائها الفني، وقد يتخلل هذا السرد الحوار القصير بين الشخصيات وبعض المقاطع الغنائية الشعبية. وربما كان أسلوب السرد هو الأسلوب القريب من الذوق الشعبي العام، فهو يتناسب ومنهج الانتقال الشفوي من جيل إلى آخر، ويقيم الدليل على الإبداع الشعبي العام وعدم الاقتصار على مؤلف واحد بعينه. ويرى القارئ النابه أن اللغة المستخدمة هي لغة الحياة اليومية المتداولة في العمل والمنزل والشارع؛ اللغة القريبة من عامة الناس؛ اللغة التي تتعمد الإفهام ولا شيء سواه.

على أن الأساطير والحكايات الشعبية اليمنية تبلغ ذروتها الفنية في رسم شخصيات أبطالها، فهذه الشخصيات نماذج ورموز عامة وهي في الوقت نفسه نماذج ورموز لا تتكرر. ونحن نرى هذه المتسولة في ((صاحبة التويقت)) نموذجاً لا يتكرر ونموذجاً عاماً يعطي الرمز اتجاهاً فنياً شاملاً لفئات ونماذج نتقبلها في الحياة نفسها أو نرفضها.

---

(29) انظر: عبده (علي محمد): المصدر السابق، ص (117 - 125).

ولكنها قبل كل شـــيء هذا الطراز الفريد الذي يمثل صراع الأجيال، صراع الإنسان مع نفسه، مع ماضيه وحاضره. ونحن نرى ((سيف حسن)) يصنع من الذباب أعداءً وهميين يبارزهم ويعلن انتصاره عليهم. وهو بهذا يحقق وجوده ويؤكد ذاته، فيبرز بذلك تفرده ونموذجيته في الصور المتماثلة المأخوذة من حياتنا العامة والخاصة. وترسم هذه الأساطير والحكايات دهاء شخصيات أبطالها على مستوىً رفيع من الكمال، إذ تتوافر عدة عوامل في تصعيد هذا الدهاء وإعطائه مكانته في الحياة. وهذه العوامل منها ما هو خارج الإنسان ومنها ما هو داخل الإنسان، منها ما هو طبيعي ومنها ما هو خارق تتكيف معه صور الوجود المتعددة. وتبث الحكايات والأساطير الشعبية الحياة في أبطالها، فإذا بهذه الشخصيات تتحرك في إطار واسع من الزمان والمكان، يتحدد مداها الزماني والمكاني بتحدد علاقاتها مع الحدث في هذه الحكاية أو تلك الأسطورة.

على أن المثير فعلاً في هذه الأساطير والحكايات اعتمادها حدثاً واحداً في الأعم الأغلب، تتجمع خطوط هذا الحدث حول الشخصية الرئيسة، وربما هذا يعود إلى عنصر التشويق الذي يدفع بالراوي والسامع على الأخص إلى متابعة نهاية البطل وخاتمته التي كثيراً ما تنتهي بسعادته وتحقيق مآربه. هذه النهاية السعيدة هي خاتمة لازمة لكل الأعمـــال الشعبية. ولعل مرد هذا إلى ضياع السعادة نفسها في الواقع وبحث الإنسان الدؤوب عنها فيحققها في أساطيره وحكاياته. وتتحدد نظرة القارئ والدارس إلى هذه الشخصيات بأنها نماذج تؤدي دوراً معيناً في الحياة أو أنها لقطات متلاحقة من صور الحياة الكبرى. إذ هي تكتنف عالماً من الأحلام والطموح والتطلع إلى رؤية عميقة تستهوي هذه الأنفس على أنها معالم للرؤية وصوىً للهدى وحقائق تستثير المجد وتستفز عالم الجمود والركون إلى الدعة والراحة. إنها تحدد علاقتنا بها من خلال الدور الذي تؤديه سلباً وإيجاباً، ومن خلال ما تصنعه مـــن عـــالم المثال وعالم المثل والقيم.

ولابد من القول بأن القضايا الجمالية والاجتماعية في أساطيرنا وحكاياتنا تختلف اختلافاً حاداً، في اتجاهاتها العامة والخاصة، وفي حركتها إلى الأمام أو الخلف، عن قضايا الأدب المسجل. وهذا يعود إلى أن الحكايات والأساطير سجل خاص بالفقراء والضعفاء والأيتام وديوان حياتهم بكل ما فيها من عبث وازدراء وتطلع وطموح. وهذا لا يعني أن الأدب المسجل ظل بعيداً عنهم بقدر ما يعني أن الأساطير والحكايات جعلت منهم محوراً تدور حوله أو هم جعلوا منها محوراً يدورون حولها. وربما كان السبب في ذلك أن الأدب المسجل حصر بعض جوانبه في أقبية القصور، وشكلت اللغة الفصحى عائقاً حال دون ذلك، وعكست الظروف السياسية والاجتماعية أحداثها الكبرى المتلاحقة على الواقع الأدبي، فكان الأدب الشعبي أكثر استجابةً ومواكبةً للأحداث واستيعاباً لها.

ماذا يمكن أن يقال عن تاريخ هذه الأساطير والحكايات وعن الفترات التي رويت فيها وعبرت عن حوادثها ورسمت ملامح صادقة لها؟ مما لا شك فيه أن هذه الأساطير والحكايات انتشرت في فترات تاريخية معينة من حياة الشعب، تتوزع أدوار حياته بنشاطاته المختلفة. ولهذا تعد هذه الأساطير والحكايات شاهد عدل على الزمن الذي رويت فيه وسجلت أحداثه الكبرى ووضحت معالمه. غير أن تاريخ هذه الحكايات والأساطير ليس بالمعلوم تماماً، إذ أغفلت الروايات تحديد الفترة الزمنية التي رويت فيها هذه الأسطورة أو تلك الحكاية مما أفقدها قيمتها التاريخية كشاهد عدل على هذا الزمن أو ذاك. ولو استطعنا معرفة تاريخ هذه الأساطير والحكايات لأمكن القول إننا نملك مدخلاً واضحاً لظروف حياة البيئة المختلفة في فترة تاريخية واجتماعية محددة، ولأمسكنا بمفتاح العصر الذي نعيش فيه أيضاً، ولاستطعنا الوقوف على الكثير مـــن أسرار الحياة العامة والخاصة.

يســـرى المستشرقان السوفيتيان ((فلشينسكي وشيفدار)) أن ((تقاليد الحكايات العربية الشفوية تعود إلى فترات متقدمة ما قبل الإسلام، وقت أذيع عـــــدد كثير مـــن (الأساطير) – (الخرافات) حول الحروب المستمرة بين القبائل العربية، وقد ألفت مؤخراً في كتاب (أيام العرب)، ألفها أحد أركان المدرسة البصرية اللغوية (أبو عبيدة).)) [30]

ولعل الحكايات والأساطير الشعبية الشفوية في اليمن يرجع تاريخها إلى ما قبل الإسلام على أساس أن اليمن جزء من هذا الوطن العربي الكبير ومصدر كثير من الحكايات والأساطير[31] على أنّ ما تبقى في أيدينا من الأساطير والحكايات يرجع تاريخها إلى ما بعد ظهور الإسلام بمراحل متأخرة، يدل على ذلك مضامين هذه الأساطير والحكايات ومحتواها السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقـــافي وحتى الديني. وهناك بعض الحكايات والأساطير اليمنية يرجع تاريخها إلى القرن الحالي كحكايات وأساطير الأولياء [32]. نذكر منها حكاية ((منطق البقرة)) وحكاية ((الشيخ العثماني)) الذي سميت باسمه مدينة الشيخ عثمان وحكاية ((الشيخ الهاشمي)) الذي سمي باسمه مسجد الهاشمي وحكاية ((الشيخ العيدروس)) الذي سمي مسجد العيدروس باسمه.

---

(30) فلشينسكي وشيفدار: سيرة عنترة بن شداد، دار العلم، موسكو 1983 م. ص (17).

(31) يرجع المستشرق السوفيتي ميخائيل بيتروفسكي تاريخ الأساطير والحكايات اليمنية إلى الأقاصيص والحكايات التي تدور حول الرسل وملوك جنوب شبه الجزيرة العربية القدماء وإلى الأقاصيص القحطانية التي تستمد منابعها من أقاصيص وأساطير القبائل اليمنية، وهي تعود إلى مـــرحلة تاريخ اليمن قبل الإسلام. (انظر: م. الحكمة، ع (95)، ص (11) أكتوبر ــ نوفمبر 1981 م).

(32) انظر: لقمان (حمزة علي): أساطير من تاريخ اليمن، دار المسيرة، بيروت د. ت. ص (165-188).

ويؤكد علي محمد عبده "أن حياتنا مليئة بهذه الحكايات والأساطير التي ما من طفل قروي وإلا رويت له أكثر من مرة في ليال متعاقبة، وهي حكايات وأساطير لا يعرف أحد عن كثير منها ... متى قيلت؟ ولا من هو قائلها؟ وما منها إلا وتناولت حياة فرد أو أسرة أو تعرضت لصراع اجتماعي أو لحالة سياسية معينة لم يستطع المواطنون مقاومتها أو معارضتها فلجأوا إلى نسج الحكايات والأساطير حولها، ليخلدوا مقاومتهم لها وموقفهم منها، ويا ليتهم أشاروا إلى الفترة الزمنية فيها ليعرف الإنسان في أي عهد قيلت". (33)

ولعل باب الحديث عن تاريخ هذه الحكايات والأساطير يظل مفتوحاً على مصراعيه.

إذ إن إرجاع هذه الأساطير والحكايات إلى الفترات الزمنية التي رويت فيها أمر يتطلب جهد ومشقة الباحث، فالباحث الجاد بإمكانه جمع هذه الأساطير والحكايات والبحث في مضامينها الاجتماعية والسياسية وغيرها حتى يسهل عليه إرجاعها إلى فترتها الـــزمنية. إذ إن القراءة الجادة في تاريخ اليمن تفتح مغاليق هذه الأساطير أو تلك الحكايات وتمنحنا رؤية زمنية لها لا تجانب الصواب في الأغلب الأعم. ولعل ظروف مراحل زمنية معينة من تاريخ اليمن ومؤثرات هذه المراحل وسماتها الغالبة عليها المنعكسة في هذه الأسطورة أو تلك الحكاية تهدينا لمعرفة الزمن الذي رويت فيه. استنطاق التاريخ واستقراؤه هو المعول عليه في هذا المجال وإليه يرجع القول الفصل في فهم الزمن وموقف الشعب من هذا الزمن.

- 12 -

ماذا تمثل هذه الأساطير والحكايات مـــن رؤية عميقة للحياة والبيئة التي حولنا؟ وما هي الصفات الرئيسة التي تلف هذه الأساطير والحكايات وتدرجها ضمن إطارها العام؟ وما هي أهمية الأساطير والحكايات بالنسبة للدارس والقارئ العادي؟

في اعتقادي أن الأساطير والحكايات الشعبية اليمنية تعكس موقف الإنسان اليمني من الأحداث التي تدور حوله ويدور حولها ومن الحياة بأشكالها المختلفة. فهي موقف احتجاج حيث تستدعي الأحداث الرفض والتمرد. وهي ثورة حيث لا يكون إلا موقف الثورة. وهي موقف رضا حيث لا يكون للسخط مكان في هذا الحدث أو ذاك. وهي سفر صادق يعكس كثيراً من النواحي الجمالية التي يعيش الإنسان أبعادها، وتصور الموقف النفسي للشعب من أحداث الحياة صغيرة كانت أم كبيرة. وهي تصور هذا الوسط الاجتماعي الذي رويت فيه وتصور شخصية الراوي الجماعية.

---

(33) انظر: عبده (علي محمد): المصدر السابق، ص (13 - 14).

وتبدو عادات وتقاليد حياتنا الاجتماعية صورة ناطقة في هذه الأساطير والحكايات، خاصة أن الأساطير والحكايات التي في أيدينا تتكشف فيها الناحية الاجتماعية على أجمل ما يكون لتتغلغل في الحياة ومشاكل هذه الحياة وقضاياها المختلفة. كما أن ملامح البيئة وخصائصها المتفردة الممتزجة بالنكهة اليمنية محددة المعالم في هذه الأساطير والحكايات. ويجد القارئ بعد هذا روح الشعب اليمني تملأ شخصيات هذه الأساطير والحكايات فيقف على كثير من النوازع والاتجاهات التي تحدد أخلاقية هذه البيئة وجماليتها ونزوعها لتحديد قيمها ومثلها. كما يرى القارئ نظرة الإنسان اليمني وفهمه للعلاقات الاجتماعية القائمة بين البشر.

ولعل مفاهيم الخير والشر والحياة والموت تحددها أساطيرنا وحكاياتنا على أساس قيم الحياة المثلى في استيعاب هذه المفاهيم وتحقيقها في الواقع. ولعل هذه المفاهيم تمنحنا رؤية عميقة للبيئة اليمنية، إذ تحدد علاقاتنا بهذه البيئة على أساس استيعاب عناصرها المختارة من الماضي الذي ولّى، والحاضر الذي نعيش فيه، والمستقبل الذي نبتغيه. وفي نهاية المطاف لابد لدارسي تاريخ حياة المجتمعات أن يولوا الأساطير والحكايات اهتماماً خاصاً، لأنها تطلعهم على كثير من أسرار الحياة الاجتماعية، وعلى كثير من المواقف البيئوية على نحو أكبر قد لا نجده فيما عرف عن هذه المجتمعات من مؤلفات تاريخية ودراسات اجتماعية أو جمالية أو غيرها. ونحن نعتقد أن الباحث الاجتماعي، أو الاقتصادي أو عالم الجمال الذي يبحث في الـــذوق الخاص أو العام أو في أشياء أخرى كثيرة، أو حتى عالم الأخلاق لن يستطيعوا أن يستغنـــوا عن العودة إلى الحكايات والأساطير، فهم يجدون فيها حقائق مهمة في مجال اهتماماتهم. ولعل هذه الأساطير والحكايات لا تخلو من المتعة وطلب الراحة واسترخاء البال من عبث الحياة ومشاغلها. فقد قيل إن القيصر الروسي ((إيفان الرهيب)) لم يكن ليستطيع النوم دون أن يستمع إلى حكاية أو أسطورة. ونحن نجد أن شعبنا اليمني شغوف بهذه الأساطير والحـــكايات محب لها، يستمع إليها في الأماسي، سواءً في ذلك من كان يقطن القرى أم المدن، مما يعطي الدليل على الذوق الشعبي اليمني السليم ويؤكد على نظرته الجمالية الصائبة.

المراجع والهوامش

(1) انظر: عبده (علي محمد): حكايات وأساطير يمنية، دار الكلمة، صنعاء 1985 م. ص (43-55).

(2) انظر: الهمداني (أحمد علي): أساطير روسية مترجمة، م. التواصل، ع (3) يناير 2000 م. ص (136-171).

(3) أسطورة ((زولوشكا)) في الفلكلور الروسي مأخوذة عن الأدب الفرنسي. مؤلف هذه الأسطورة الشعبية الفرنسية الأديب الفرنسي الشهير بصياغة الحكايات الشعبية شارل بيرو.

(4) الهمداني (أحمد علي): أساطير روسية مترجمة، م. التواصل، ع (3) يناير 2000 م.

(5) زولوشكا ــ هو اسم بطلة الأسطورة، وهي كلمة روسية تعني الإنسان الذي يجد ويكدح في عمله ولا يشعر بالتعب والإعياء، وهي تعني كذلك بالمعنى الحرفي للكلمة ــ ((الرماد)).

(6) انظر: عبده (علي محمد): المصدر السابق، ص (109 - 117).

(7) انظر: عبده (علي محمد): المصدر نفسه، ص (109-117).

(8) انظر: حكايات خالدة، دار ربيع للنشر، حلب 2002 م.

(9) انظر: شهاب (محمد أحمد): الحكايات الشعبية، دار ابن خلدون، بيروت 1980 م. ص (208-214).

(10) انظر: عبده (علي محمد): المصدر السابق، ص (17-29).

(11) انظر: المصدر نفسه، مقدمة بقلم علي الراعي، ص (9).

(12) المصدر نفسه. ص (29-43).

(13) انظر: حكايات خالدة ...

(14) المصدر نفسه.

(15) انظر: شهاب (محمد أحمد): المصدر السابق، ص (111-115).

(16) انظر: الهمداني (أحمد علي): المصدر السابق، ص (158-164).

(17) حاجز ترابي .

(18) الدبية: (القرع) في اللهجة اليمنية هي اليقطين في اللغة العربية .

(19) انظر: شهاب (محمد أحمد): المصدر السابق، ص (112-113).

(20) انظر: الهمداني (أحمد علي): المصدر السابق، ص (162-163).

(21) انظر: شهاب (محمد أحمد): المصدر السابق، ص (162 – 168).

(22) انظر: شهاب (محمد أحمد): المصدر نفسه، ص (165-166).

(23) ((الفارس البخيل)) مسرحية الشاعر الروسي بوشكين، ويبدو أن فكرة هذه المسرحية مأخوذة من أسطورة ألمانية شعبية.

(24) عبده (علي محمد): المصدر السابق، ص (29-43).

(25) المصدر نفسه، ص (75-89).

(26) المصدر نفسه، ص (109-117).

(27) المصدر نفسه، (55-63).

(28) انظر: حكايات خالدة ...

(29) انظر: عبده (علي محمد): المصدر السابق، ص (117 - 125).

(30) فلشينسكي وشيفدار: سيرة عنترة بن شداد، دار العلم، موسكو 1983 م.

(31) يرجع المستشرق السوفيتي ميخائيل بيتروفسكي تاريخ الأساطير والحكايات اليمنية إلى الأقاصيص والحكايات التي تدور حول الرسل وملوك جنوب شبه الجزيرة العربية القدماء وإلى الأقاصيص القحطانية التي تستمد منابعها من أقاصيص وأساطير القبائل اليمنية، وهي تعود إلى مرحلة تاريخ اليمن قبل الإسلام. (انظر:. م. الحكمة، ع (95)، س (11) أكتوبر ـــ نوفمبر 1981 م).

(32) لقمان (حمزة علي): أساطير من تاريخ اليمن، دار المسيرة، بيـــروت د. ت. ص (165-188).

(33) انظر: عبده (علي محمد): المصدر السابق، ص (13 - 14).

الرمز الأسطوري في السرد العراقي

أ.د/ صبري مسلم حمادي

رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة ذمار – اليمن

ما من ظاهرة فنية أو أدبية إلا ويمكن أن نتلمس لها جذراً أسطورياً ضارباً في عمق تاريخ الإنسان الأول وأسلوب تفكيره. ذلك إن الأسطورة تهيئ إجابات أولية جاهزة – زمن طفولة الذهن البشري – لكثير من الأسئلة المهمة التي كانت وما تزال تشغل الإنسان الأول فنقول: إنها علم الإنسان الأول وأدبه وفنه وشعيرته. وليس هذا، تعريفا للأسطورة بل إنه وصف لبعض وجوهها، لأنها تتشعب في مسارب مختلفة وتشي بإيحاءات لا حصر لها، ولذلك يتجنب حدها المفكرون والمتخصصون على حد سواء فهذا فولتير يسم من يحاول تعريفها بالحمق [1]. ويعبر سنت أوغسطين عن هذا المعنى بطريقة طريفة حين يقول "إنني أعرف جيداً ما هي الأسطورة بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سُئلتُ وأردتُ الجواب فسوف يعتريني التلكؤ "[2]. وتنظر الدكتورة نبيلة أحمد إبراهيم سالم إلى الأسطورة على إنها محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير أولي له، صحيح إنها نتاج الخيال الإنساني ولكنها لا تخلو من منطق خاص منبثق من داخلها ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد [3]. وأما رولان بارت فانه يعد الأسطورة نمطاً دلالياً وشكلاً فنياً أو كما عبر: "إنها نسق من التواصل، إنها رسالة "[4]. وما هذا التنوع في الرؤى إزاء الأسطورة إلا انعكاس لثراء عالمها.

وفي هذا العصر نهل الشعر والفن القصصي وضروب أخرى من الفن من المعين الأسطوري الثر بحيث تفرد زخم من النصوص الأدبية بمهاد وجذر ينتميان إلى الأسطورة، ومن هنا تأتي ضرورة النقد الأسطوري إذ يتعذر فتح مغاليق مثل هذه النصوص الإبداعية من دون أن يدخل الناقد إلى عالم الأسطورة الأصل التي أتخذ منها المبدع مادة له. والنقد الأسطوري من هذا المنطلق قد لا يتلاءم مع أي عمل إبداعي كان، إذ إن بعض الأعمال الإبداعية تبدو نائية عن هذا المنهج بطبيعتها، ومن الأفضل أن تدرس في ضوء منهج آخر غير النقد الأسطوري وبالمقابل فان هناك نوعاً من الأعمال الإبداعية لا يمكن قراءتها قراءة نقدية عميقة إلا من خلال النقد الأسطوري، وذلك لأن هذا النوع من النقد ذو صلة بالنماذج الأسطورية العليا بأنساقها وأساليبها ومضامينها.

يرد على لسان رينيه ويليك قوله عن النقد الأسطوري إنه نشأ في أحضان (الانثروبولوجيا) الثقافية والصيغة (اليونغية) عن اللاوعي بوصفه خزاناً جماعياً للأنماط العليا وللصور

الأولى التي انطبعت في ذهن الإنسان. وقد اتصف يونغ نفسه بالحذر في تطبيق فكرته على الأدب، ولكن هذا الحذر ذهب أدراج الرياح في كل من انكلترا والولايات المتحدة الأمريكية عندما حاولت مجموعة كاملة من النقاد أن تكتشف الأساطير الأصيلة للإنسانية خلف الأدب. ويعد رينيه ويليك النقد الأسطوري واحداً من ستة مناهج نقدية سادت نقد القرن الماضي (العشرين)[5].

قام هذا النمط من النقد على ركيزتين اثنتين، إحداهما: (انثروبولوجية)(6)، وهي مستمدة من جهود علماء الانثروبولوجيا وأبرزهم جيمس فريزر في كتابه الغصن الذهبي خاصة، والركيزة الأخرى نفسية تعتمد على ما توصل إليه العالم كارل غوستاف يونغ وما جاء به مما اصطلح عليه بـ(اللا شعور الجمعي)، وإن هذا النوع من اللا شعور ليس العقل الباطن للإنسان الفرد وحده، بل إنه التجربة الإنسانية برمتها وعبر رحلة موغلة في القدم، وهي مخزونة في مكان ما في الذهن البشري، لذلك فان " الإنسان الحديث – كما رآه يونغ – مزيج عجيب من ميزات مكتسبة على مدى عصور طويلة من تطوره العقلي، وهذا الكائن المزيج هو الإنسان ورموزه التي علينا أن نتعامل معها، ولا بد لنا من إمعان النظر في نتاجاته العقلية بحرص شديد حقاً، إن الشكوكية واليقين العلمي يوجدان في داخله جنباً إلى جنب مع التحيزات القديمة والعادات المهجورة للفكر والشعور وسوء الفهم العنيد والجهل المطبق "[7]. وبهذا تبدو الصلة قائمة بين النقد الأسطوري والنقد النفسي بيد إن النقد الأسطوري يظل محتفظاً بشخصية متميزة إذ لا يمكن إذابته في محيط المنهج النفسي والانتهاء منه.

ولو نظرنا إلى هذا النمط النقدي من زاوية أخرى لوجدنا أن له صلة بالمنهج الاجتماعي لأن الأسطورة ومثلها التراث الشعبي يشيران إلى تنظيم اجتماعي أولي توصل إليه الإنسان في عصور سحيقة ثم تطور ونما أو بدا مختلفاً في مراحل لاحقة من تاريخ الإنسان. وقد عكست أنواع من التراث الشعبي صوراً لطبقات اجتماعية ولصراع دائم ينشب بينها منذ زمن يصعب تحديده على وجه الدقة. وما الثنائي الأزلي: الغني والفقير ومثله القوي والضعيف والسيد والمسود والرجل والمرأة في الحكايات الخرافية والشعبية إلا صورة لما يتكرر وروده في هذه الأنواع الشعبية عامة.

أطلق بعض الباحثين على هذا النوع من التناول النقدي اسم النقد النموذجي (Archetypal Criticism) والمقصود بالتسمية إنه النقد الذي يستند إلى النموذج الأول أو المثل الأصلي المستوحى من الأسطورة والمترسب في الذاكرة الجماعية وهي "ما ورثه الجيل الحاضر في ذهنه من تجارب الأسلاف والأجداد المتكررة من ميلاد وموت وحب وصراع وحياة في الأسرة والمجتمع، فتترجم هذه التجارب في شكل أحلام وأساطير وصور شعرية وموضوعات قصصية "[8]. وممن تبنى تسمية النقد النموذجي ولبر سكوت وإن أشار إلى إن هذا المدخل النقدي مما يمكن أن

يدعى بالمدخل الأسطوري أو الطوطمي أو الشعائري[9]. ومثله ديفيد بوروز ومودبودكن وليزلي فيدلر[10]، وتابعهم ك. م. نيوتن في تسمية هذا النوع من النقد بالنقد النموذجي[11]. وتفرد ستانلي هايمن إذ أطلق عليه اسم النقد القائم على الموروث الشعبي[12].

وربما بدت تسمية النقد الأسطوري (Methopoetic Criticism) أقرب إلى طبيعة هذا المنهج، وهذا ما تبنته هذه الدراسة. وقد وردت تسمية النقد الأسطوري لدى رينيه ويليك ،[13] وشيلدن غربستين [14] وسواهما ولكن الاختلاف بشأن التسمية لا يغير من طبيعة الأساس الذي يستند إليه والجذر الذي ينمو منه والأجواء التي يتحرك في إطارها. ويمكن أن نستعرض عشرات الأسماء لنقاد أوربيين تبنوا هذا النمط من النقد وحللوا ظواهر أدبية أو نصوصاً إبداعية في ضوئه، بيد إن ما ذكرناه يؤكد أهميته إذ إن نقاداً أوربيين كثيرين تبنوه وحاولوا إما تطبيقه أو الإفادة من بعض منطلقاته في جهودهم النقدية.

ومما يخشى منه على النقد الأسطوري أن تطغى فيه الأسطورة بوصفها علماً خاصاً له منطلقاته على الجانب الأدبي بمعنى أن يتحول الناقد إلى مجرد محص للعناصر والجزئيات الأسطورية في العمل الإبداعي من غير أن يرتبط هذا بأحكام نقدية رصينة. ومن الاعتراضات الرئيسية على النقد الأسطوري أن شهرة محترفيه متأتية من براعتهم في القول وليس من شرعية ما يقولون وصحته، وبخصوص هذا يقول أحدهم "إن الكثير جداً من القراءات أشبه ما تكون بجلسات استحضار الأرواح أو حفلات السحر. فما أن يلفظ الناقد كلماته السحرية هازاً عصا المشعوذين حتى يتحول كل شيء إلى شيء آخر "[15]. ومن هنا يكون النقد الأسطوري سيفاً ذا حدين، فهو إن تطرف في هذا الشأن عد تطرفه تعصباً ورؤية أحادية بيد إنه حين يسير في مساره الطبيعي فان في هذا تجاوزاً لمثل هذا العيب ومن مخاطر هذه الرؤية النقدية — كما يرى رينيه ويليك — اختفاء الحدود الفاصلة بين الفن والأسطورة، وقد تختزل غيبية المنهج كل الشعر إلى أداة لنقل عدد محدود من الأساطير عن الانبعاث والتطهير، وبعد أن نفك رموز العمل الفني وفق هذه المصطلحات نحس بأننا انتهينا إلى الإحساس باللاجدوى والتكرار الممل، وهذا هو عيب الكثير من كتابات ولسون نايت التي استخلصت حكمة غيبية من شكسبير وملتون وبوب ووردز ورث وحتى بايرون [16]. ولكن ويليك يعود فيقول إن أفضل ممارسي هذا النقد قادرون على الإفادة من النظرات الصائبة التي يتيحها لهم النقد الأسطوري ومن معرفتهم الوثيقة بطبيعة الفن[17].

إذن فالخلل هنا في أسلوب تطبيق النقد الأسطوري لا في النقد الأسطوري نفسه لأن مخاطره لا تختلف عن مزالق أي منهج نقدي آخر ولا سيما إذا ما طبق بطريقة خاطئة. ومن هذا المنطلق كان

اهتمامنا بهذا النمط من النقد ومحاولتنا تطبيقه على قصة قصيرة كتبها القاص محمد خضير عنوانها "حكاية الموقد"[18]. وهي مما يبدو النقد الأسطوري أقدر من سواه على دراستها واستبطان ملامحها الجمالية والمضمونية على حد سواء .

تعمد القاص محمد خضير أن يكثف الظلال الشعبية منذ استهلال قصته حكاية الموقد وصورة راويتها الجارة أم عباس "المقوسة الظهر التي تحمل ندبة (خزامة) في أرنبة أذنها اليمنى، وتدلي قصيبة رخوة بيضاء من طرف (فوطتها). ترتخي بشرة وجهها وقد انمحى حاجباها (يا لجنيات الجنوب، أي وجه رقيق بلون التراب تملك ؟) ولو كشفت عن أذنها اليسرى لأصبح في الإمكان ملاحظة الفجوة التي تركها القرط الثقيل في شحمتها "[19]. وحين شكت أم عباس من آلام ضلوعها، قال لها الولد الصغير "أتطقطق ضلوعك كضلوع زوجة الملك أحمد حين وضعت خبز الرقاق تحت ثيابها. بادرت أخته الصغيرة فقالت: أتظن جدتي أم عباس كزوجة الملك ؟ تلك ساحرة وشريرة وأم عباس لا تشبهها "[20].

وبعد استهلالة مركزة وحوار قصير يمعن القاص في تكريس الجو الشعبي "طفق (الكتلي) ينوس فوق عارضتي الموقد ويدفع ببخاره متضجراً (كثيراً ما كانت الجدة المطروحة على الفراش تقول: إن راعياً مسحوراً كان يملك ربابة تصدر أنغاماً مولمة عجيبة كل ليلة منذ زمن قديم لا يتذكره أحد، ولما مات الراعي صمم أحد الحدادين الكتلي (إبريق الشاي)بشكل ربابة الراعي. وبقي الكتلي منذ موت الراعي يردد ما كانت الربابة تصدره من أنين كلما غلى فيه الماء وأصبح بحرارة قلب الراعي المسحور)"[21].

والبحث عن تعليل طريف كهذا لظواهر يراها الإنسان الشعبي أو يلمسها هو استجابة لمحاولته في "أن يعلل ظاهرة تسترعي نظره ولكنه لا يجد لها تفسيراً مباشراً، ومن ثم فهو يخلق حكاية أسطورية تشرح سر وجود هذه الظاهرة "[22]. ومثل هذا يقال عن الفانوس فوق (الجاون)المقلوب خلفهم "فلهبه القصير كئيب وساكن، ولو قدر لهذا اللهب أن يترك محبسه خلف الزجاجة المخروطية لتبدد متلوياً حتى استحال كأحد فرسان الدخان الذين يلازمون أبواب البيوت عند المساء يمنعون دخول شياطين البرد والموت "[23].

وجماعة الموقد تتألف من الجارة أم عباس راوية الحكاية والجدة المضطجعة التي تبدو شخصية يمكن الاستغناء عنها في القصة. وهناك الطفلان الصغيران اللذان يستمعان بشغف إلى الحكاية، وأمهما المنتظرة الصابرة التي رحل زوجها في يوم ما بالقطار السريع ثم لم يعد. وهي في كل أمسية تنتظر عودته، كأنها (بنيلوب) وهي ترقب عودة (يوليسيس) بطل أوديسة هوميروس في يسوم ما. ومن

الواضح أن الأم الصغيرة – كما وصفها القاص – هي بطلة هذه القصة حيث تحدث لنا القاص من داخل وعيها وعكس رؤيتها على حكاية الموقد، إذ ملت حكاية المساء و لم تعد تطيقها أو تطيق راويتها العجوز لأن الحكاية اقترنت بالانتظار المر الطويل. إلا إن شغف الصغيرين بالحكاية جعل الأم تبدو راغبة في إعادة الحكاية مع إنها كانت غريبة تماماً عن أجواء هذه الحكاية التي بدت متناقضة مع واقع الأم المنتظرة "قالت الجدة الخشنة الثقيلة كقطعة كيل: كان يا ما كان "[24]. وهذه تحيل إلى البداية التقليدية لأية حكاية، بيد إن ما يتبادر إلى ذهن الأم هنا يصوغه القاص الذي بدا في إهاب الراوي العليم " يا لكل السلاحف الخبيثة، من يتذكر ذلك اليوم المدفون، ذلك اليوم الثمين ؟ إن الأم الصغيرة تتوغل في ممرات الجمر وهي تذوب وتذوب وتنتظر: ما الذي تنتظره القطاة ؟ "[25]. إن القاص يريد إضفاء الحيوية على حكاية الموقد من خلال شدها إلى سياق ساخن حي، وعبر تشظي صبر الأم المنتظرة، أين من معاناها هذه الحكاية المكرورة ؟ لا سيما أن الأم تعرف خاتمة الحكاية .

وتواصل الراوية العجوز سرد أحداث الحكاية الشعبية. وقد صاغها القاص صياغة فصيحة من غير أن يفقدها طابعها الشعبي "كانت للسلطان فتاة واحدة سبحان الخالق، كانت تقول للقمر: غب لأحل مكانك، شعرها يصل إلى كعبيها وجهها كالمرآة، وعيونها عيون الغزال ن ولكن الأيام تتوالى وحسن ابنة السلطان يذوي ووجهها يصفر حتى غدا كالليمونة المعصورة. وأعلن في طول البلاد وعرضها: إن من يشفي ابنة السلطان فستكون له زوجة وسيصبح هو السلطان "[26]. وتؤدي الراوية العجوز سرد حكايتها بطريقة تسحر الأطفال الصغار وتضمن متابعتهم لأحداث حكايتها إلا إن طريقتها تثير السخرية المرة في أعماق الأم الصغيرة " من يود الضحك إذن فلينظر إلى العجوز وهي تتلوى بين كلمة وأخرى من حكايتها، وكأنها بلعت كيلوين من المسامير قبل أن تأتي "[27] .

ويأتي المنقذ مخلص الفتاة من مرضها العضال على هيئة شحاذ بملابس مهلهلة وبصحبة ديك عجيب. وما الشحاذ إلا صورة للساحر أو الكاهن أو الدرويش في المخيلة الشعبية، وهو الذي يمتلك قوى خارقة تجعله قادراً على أن يشفي المرضى أو على أن يجترح العجائب، وهو في حقيقة أمره ابن ملك متنكر في هيئة شحاذ – كما تقول الحكاية – وأما الديك زاهي الريش فانه يذكرنا بالطوطم وبنمط منه يكون فيه الروح الحارسة للإنسان [28]. ولا سيما ان الشحاذ كان متعلقاً بالديك وملازماً إياه وقد تبين فيما بعد إنه حارسه وقرينه فما إن يتساقط ريشه الزاهي حتى يكون صاحبه في خطر بالغ ويعني سقوط آخر ريشة ملونة الموت المحقق لابن الملك الشحاذ.

وتكمن مهارة القاص في هذه المضاهاة والموازنة بين الحدثين اللذين يشكلان بنية الحكاية المستمرة من جانب وبنية القصة من الجانب الآخر. فما إن يحظى ابن الملك المتنكر في زي شحاذ

بابنة السلطان، ويمر زمن على زواجهما حتى يشتاق إلى أهله "وكل غريب يتذكر أهله "[29] – كما يقول المثل الشعبي – ومشهد الوداع يذكر الأم الصغيرة بمشهد يوم مماثل، إنه يوم وداعها لزوجها الغائب. ويتناوب قطع أحداث الحكاية بعد كل مقطع كي يعود القارئ، إلى واقع القصة الحي وبما يشكل شريطاً متقطعاً للأحداث في القصة والحكاية على حد سواء مما يحتاج إلى ما يشبه (المونتاج)[30] كي تتسلسل الأحداث المتواشجة للقصة والحكاية التي احتضنتها، وهو ما يتم في مخيلة القارئ وبوعي من القاص الذي يتعمد أن يترك مثل هذه الفجوات. ويتسلل الطابع الشعبي إلى جزئيات الواقع الحية المنبثة عن مكونات العقل الشعبي. فهذه الراوية أم عباس تقطع حكايتها كي تسأل فيما إذا كانوا يودون زيارة ضريح أحد الأولياء. ويدور هنا حوار ذاتي (مونولوج) في أعماق الأم مستمد من زياراتها لقبور الأولياء "عادة تستعيد الأم أدعيتها في مسيرها المقدس على الجادة المتربة بين الطريق العام والمقام، تلوح أمامها زرقة القبة المكورة ... وعندما تنام تسمع هبوب رياح النعيم وتشم عبير التفاح في اجتيازها حواجز اليقظة الأخيرة، إنما هي تسير بجسد عار مضمخ بالمسك والعنبر مثقلة الجيد والمعاصم والكواحل بالخرز والأحجار (السليماني) ذات الألوان المتماوجة الملساء "[31].

وترتبط الريشة الزاهية لذلك الديك الطوطم في الحكاية بمجيء قطار السريع الذي سيختم انتظار تلك الأمسية المسكونة بالترقب اليائس، وكما إن الديك بدا عارياً من ريشه الملون فان القطار السريع كان خالياً من العائد المنتظر. ويجيد القاص التوقيت كي تتسق أحداث الحكاية والقصة معاً "وأدركت ابنة السلطان أن زوجها قد .. إش .. إش .. أنصتوا أنصتوا أنصتت جماعة الموقد بتلك الحواس المتناسخة .. السريع، كلا، السريع، السريع "[32] وينهي القاص قصته بتساؤلات على لسان الأم المتجلدة تنبئ عن نفاد صبرها وفي الوقت نفسه تكسب القصة غلالة من الغموض الشفاف "من يود الاحتجاج ؟ من يود السخرية ؟ من يود الانتظار حتى المساء التالي لسماع حكاية أخرى أمام الموقد ؟"[33].

إذن فقد انتظمت هذه القصة عناصر وثيمات شعبية، ومنها صدى الحكاية المؤثر وصوت راويتها العجوز وصورة الزوجة المنتظرة لزوجها الغائب، وهيئة الشحاذ الدرويش وقدرته على أن يشفي المرض العضال، وارتباط حياة ذلك الشحاذ بقرينه الديك وبزهو ريشه. ويتخلل هذه العناصر حشد من الصور الشعبية والحكايات القصيرة المتداخلة والأمثال والتعبيرات والمفردات وهي في مجموعها تعطي القصة لوناً شعبياً خاصاً وقوياً يبرر اتخاذ المنظور الأسطوري وسيلة للدخول إلى رحاب هذه القصة .

الهوامش:

(1) : الأسطورة، ك .ك راثفين، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت 1981، ص 12.

(2) : نفسه، ص 9.

(3) : د. نبيلة إبراهيم سالم، اشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، القاهرة 1974، ص 9.

(4) : رولان بارت، الأسطورة اليوم، ترجمة: حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1990، ص 5.

(5) : رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويت 1987، ص 481 –482.

(6) : الانثروبولوجيا كما عرفها العلماء هي "علم دراسة الإنسان " إلا إن هذا المعنى تطور وتشعب بمرور الزمن وأخذ يعني دراسة الطبيعة الفيزيولوجية والسايكولوجية للإنسان " ينظر: البروفسور دينكن ميشيل، معجم علم الاجتماع ترجمة: د.إحسان محمد الحسن، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980، ص 26.

(7) : كارل غوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، ترجمة: سمير علي، دار الحرية، بغداد 1984، ص 122.

(8) : مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص 29.

(9) : ولبرسكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة: د. عنادغزوان وجعفر الخليلي، دار الحرية، بغداد 1981، ص265.

(10) : David Burrows and Others, Myths and Motifs in literature, The free press, N.Y. 1973, P. 16-22.

(11) : K.M.Newton, Twentieth – Century literary Theory, Macmillan Education, Hongkong, 1988, P.98.

(12) : ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم دار الثقافة، بيروت 1958، ص 517 .

(13) : رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 481.

(14) S.N.Grebstein, perspective in contemporary criticism, Harper and Row Publishers, N.Y. 1968, P.311.

(15) : ولبرسكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ص 265.

(16) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 481 – 482.

(17) نفسه، ص 482.

(18) محمد خضير، حكاية الموقد، من مجموعة المملكة السوداء، دار الشؤون الثقافية ط 2، بغداد 1986.

(19) : نفسه، ص 113.

(20) : نفسه، ص114 – 115.

(21) : نفسه، ص115.

(22) : د. نبيلة إبراهيم سالم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 19.

(23) : محمد خضير، حكاية الموقد، ص 115.

(24) : نفسه، ص119.

(25) : نفسه، ص119.

(26) : نفسه، ص119.

(27) : نفسه، ص119.

(28) : لويس مير، مقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ترجمة د.شاكر مصطفى دار الحرية، بغداد 1983، ص 244 .

(29) : محمد خضير، حكاية الموقد، ص 121.

(30) : د.صبري مسلـــم، المونتـــاج في الفن الروائي، دراسات عربية، العدد (7، 8، 9) بيروت 1993، ص 125.

(31) : محمد خضير، حكاية الموقد، ص124 – 125.

(32) : نفسه، ص126.

(33) : نفسه، ص129.

في التحول والقيم: بين الموروث الشفوي وتجربة السرد الأدبي.

د. مبارك ربيع.

المغرب.

مدخل: جدلية النص والمنهج:

تتميز النصوص في الموروث الشفوي عامة، بطابع العفوية التي لا تتناقض مع انتظام أو نظام خاص، يتمثل في وزن أو إيقاع أو التزام فني جمالي بدرجة ما، وبخاصة أن هذه العفوية قد لا تكون أكثر من مظهرية أو افتراضية على الأصح عند ما يتعلق الأمر – وهو الغالب كذلك بتعدد المؤلفين (المجهولين)، وكذا الرواة والروايات، واختلاف العصور، مما يجعل تدخلا قصدياً أكيداً يحصل على مستويات فنية ومضمونية عديدة، يخرج عن طبيعة العفوية الأولية، إلى مستوى ما من الصنعة والنظامية الحرفية، إذا صح التعبير.

بيد أن هذا التوصيف الذي يعتبر من صميم الموروث الشفوي، باعتبار أن سواه من غير الشفوي، يقدم تاماً ومكتملا بقصدية، هو ما يدعم خصوصيته التي تجعل من المتعذر تصور نصوصه في مجملها قابلة بالكامل، على نحو آلي وبكل حرفية، لمناهج بعدية بطبيعتها؛ إذ مقتضي الحال أن المنهجية المطبقة، وإن بدت كالمستقلة بذاتها، هي في الأصل تابعة ومستخلصة إلى حد كبير، من النصوص المستقرأة في بنياتها وتشكلاتها، وليس العكس؛ مما يصح معه القول بأن النص يحمل معه مواصفات منهجيته، أو أنه على الأقل، يوحي بالمنهجية الملائمة لدراسته وتحليله.

وبقدر ما يفرض هذا التصور اجتهاداً وتفاوتاً في اختيار المناهج تبعاً لطبيعة واختلاف النصوص، فإنه يفتح الباب لجدوى التعددية المنهجية في دراستها، مقارنة مع الاقتصار على منهج واحد برؤية واحدة؛ وهو مما تستند إليه هذه المحاولة، في التركيز على تحليل مضمون النص السردي الشفوي، مقارنة مع السرد الأدبي في تجربة خاصة من جهة، ومع معطيات ميدانية من جهة أخرى.

1- تعريف القيم:

يقصد بالقيم ما يرتبط بالشئ من حكم أو صفة أو ميل، يجعله مرغوباً فيه أو مرغوباً عنه؛ ومن الواضح أن هذا الموقف إزاء الموضوع واقع مركب، يرجع بعضه إلى الذات، وبعضه الآخر إلى الموضوع، على نحو متداخل كلياً أو جزئياً، كما أنه يتضمن من مكوناته ما يعود إلى المعرفة، وإلى الخبرة والوجدان جميعاً، بتفاعل بين هذه المكونات.

ومن ناحية أخرى، فإن "الرغبة في " و "الرغبة عن"، تفيدان ما هو متضمن في القيم الاجتماعية من سلب وإيجاب، و هي في ذلك كالقيم الاقتصادية في البورصة وما يعاريها في سوق المال من تصاعد وتنازل.

وما يجب الانتباه إليه منذ البدء، هو أن القيم لا تقوم إلا بموضوعها، فهي ليست مجردة فكرة قائمة في الذهن، ومن ثم، ترتبط بمعايير تضفي عليها التجسيد العملي، ويمكن عن طريقها القياس والاحتكام؛ مما لا ضرورة للتفصيل في تحليله هنا، وإنما نعتمد عليه لنؤكد ظاهرة ارتباط القيمة بموضوعها، لدرجة أن الموضوع ذاته يكتسي طابع القيمة إيجاباً أو سلباً.

وفي هذه المحاولة التحليلية لموضوع " التحول و القيم: بين الموروث الشفوي وتجربة السرد الأدبي"، سأعتمد على معطيات ميدانية، أنجزت حول عينة من القيم الاجتماعية التربوية في منطقة الشاوية بالمغرب، وهي منطقة زراعية قروية مرت وتمر بتحولات عميقة منذ بداية القرن الماضي؛ وقد أنجزتْ بهذا الصدد مجموعة من الدراسات تحت إشرافي، عرضت بعض نتائجها منشورة، وسأكتفي هنا بالإشارة إلى مرجعها. [1]

2 – تحول المجتمع والقيم: معطيات ميدانية:

تؤشر المعطيات الميدانية إلى التحول المحسوس و الدال، الذي يمر به المجتمع القروي في انتقاله من: "البداوة" إلى " التحضر"، بالمعنى الخفيف للمدلولين، أي بما يعني دخول العالم القروي في فضاء الحاضرة أو المجتمع الحضري؛ و لا داعي للحديث هنا عن الأسباب؛ كما أن المقصود لا يعني بتاتاً، مجرد اندماج الوافدة القروية عن طريق الهجرة المعهودة، في مستجدات ظروف المدينة ومقتضيات التكيف، بل المقصود بالذات في هذا التحول باتجاه المجتمع الحضري، ظاهرة النمو الديموغرافي العمراني، التي تجعل العديد من التجمعات التي لم تكن حتى منتصف القرن العشرين، سوى تجمعات أو تفرقات قروية؛ تتسع وتتشكل بها مظاهر الحياة الحضرية، لتصبح مدناً صغيرة أو "مراكز حضرية"؛ وهذا التحول هو المقصود الذي جعلنا نتوجه إلى دراسة ما واكبه أو لم يواكبه، إيجاباً وسلباً، من

تحول في القيم؛ وخاصة منها تلك المتسمة ببعض القوة والعمق في المجتمع القروي.

وحتى ترتسم لدينا صورة عن عمق وشساعة التحول الحاصل في هذا الاتجاه، في مظهره المادي مبدئياً، نورد بعض الأرقام، وهي تعبر عن هذا الانتقال بكل قوة، إذ إن العالم القروي كان يشكل 83% من الساكنة المغربية سنة 1952؛ ليصبح ممثلا فقط لـــ 44 , 56 % سنة 1984؛ وأقل من ذلك في نهاية القرن الماضي و مطلع الألفية الجديدة. (2)

ومن جملة القيم التي اعتبرت لتكون محك التحول القيمي، نظراً لمحوريتها وعراقتها في المجتمع القروي، تأتي في المقدمة تلك التبلورة حول موضوع "مكانة المعلم والفقيه"؛ لما لكل من هاتين الشخصيتين في ذاتها، من دلالة مباشرة على التحول، ولما تمثله أو ترمز إليه كل منهما، من معان ودلالات في سلم التحول أو من منظوره.

ويتضح من المقارنة بين الأوساط الثلاثة (قروي ـــ حضري قروي ـــ حضري) أن مكانة المعلم متقاربة ما بين الأوساط الثلاثة (قروي، مركزي حضري، وسط حضري) وهي تتراوح ما بيـــن 27,50 % و 32 , 46 % ؛ إلا أننا عندما نتقصد مكانة الفقيه بالذات، و بخاصة عند المقارنة بين الطرفين الأقصيين، وهما القروي من جهة، والحضري من جهة ثانية؛ نجد النسب فارقة دالة، إذ إن التعبير عن مكانة الفقيه في المجتمع القروي، يسجل نسبة 82 %، مقابل 12 % فقط لدى المجتمع الحضري ؛ مما يعني أن هذه القيمة مرت و تمر بتحول كبير و دال.

ومن جهة أخرى فإن التعبير عن"مكانة المدرسة" يسجل نسبة في اتجاه معكوس لما سبق بكلا الوسطين، وبذلك يؤكد التوجه نفسه؛ إذ أنه يبلغ أعلى نسبته ودلالته في المجتمع الحضري، وهي 88,40 %، وذلك مقابل 36 % فقط لدى المجتمع القروي؛ وهو المنحى نفسه الذي تمثل به علاقة الأبوين بالمعلم، إذ أنها تمثل 35 % للمركز الحضري والوسط الحضري؛ مقابل **7 %** فقط للمجتمع القروي. (3)

إن هذه النتائج وغيرها من المتقاربة والمتشابهة، إنما تعرض هنا للدلالة على المقصود بها في هذا المقام، دون الوقوف على مدى إيجابيتها أو عدمه، من المنظور التربوي، سواء بالنسبة للوسطين المتطرفين أو للثلاثة جميعاً.

وتوجد قضايا أخرى مرتبطة بقيم تهم مستقبل الأبناء، واستثمار أوقات الطفل خارج الزمن المدرسي؛ ويبدو التفاوت فيها قائماً باتجاه تأكيد فرضية التحول المجتمعي والقيمي بالتوازي والتفاعل، مما يتضح معه أننا كلما تقدمنا باتجاه مجتمع حضري، كلما تأكد التحول في القيم لصالح الحضري، بغض النظر عن أي حكم قيمة أو موقف إصلاحي؛ وعلى سبيل المثال فإن استثمار أوقات الطفل

خارج المدرسة، ولو أنه يبدو إيجابياً من الناحية المبدئية، وبالتالي يبدو فيه المجتمع القروي متقدماً في هذه القيمة أو القيم المرتبطة بها، فإن الواقع يظهر أن الأمر من الناحية العملية ليس كذلك بالضرورة، وكل ما يعنيه ذلك، أن المتمدرس في الوسط القروي، يجد نفسه وهو خارج المدرسة، يؤدي وظائف حيوية من طبيعة عالم القرية، لكنها لا تنمي شخصيته وتغنيها على النحو المطلوب تربوياً، لأنها عفوية روتينية بل وعشوائية إلى حد كبير؛ وهذا ما يتأكد من قيمة "الحرية" التي يتمتع بها الطفل خارج المدرسة بالمقارنة ما بين الوسطين القروي والحضري؛ أو في الموقف من التشدد التربوي بين الوسطين نفسيهما.

من هنا يبدو أن العملية البيداغوجية، المرتبطة بالوعي والتخطيط التربويين، هي الكفيلة بالترجمة العملية، لدلالة التعبير عن قيمة اجتماعية معينة، إلى مردود إيجابي والعكس.

3 – نماذج قيمية في الموروث الشفوي:

وبالانتقال إلى الموروث الشفوي (الشعبي)، على مستوى عينات من الحكاية والحكمة والنكتة في الموروث الشعبي؛ نلمس قيماً جوهرية ضمنية في المجتمع القروي.

أ – الحكاية (الطويلة):

في مجال الحكاية الطويلة، نقف عند سردية "هاينة"، وهي من أشهر الحكايات الشعبية، تروى مع تحويرات وإضافات بسيطة من منطقة إلى أخرى؛ إلا أنها تظل تمثل حكاية الفتاة القروية الجميلة، التي تقوم بالوظائف المطلوبة منها، فتزاول الاحتطاب مثل غيرها، لكن الظروف " الخفية" أو " قدر الراوي"، يجعلها تتأخر عن رفقتها أثناء هذه العملية، وحينئذ يقترب الظلام، وتتعثر في لَـــمٍّ ما احتطبت، ليرتسم أمامها الغول في صفة ما، يعرض عليها العون مقابل أنها عقب عودتها، تلبي نداءه فيما يطلب منها، فترضخ للشرط في ظروفها تلك، إلا أنها تحاول أن تخلف الوعد فيما بعد، ولا تستجيب لنداءات الغول المتوالية؛ وهي عقب كل نداء منه يطلب أن تمده بعود حطب[4]، تقترح أن تقوم بذلك إحدى قريباتها، فيكون رده الغاضب تشنيعاً وشتماً لتلك القريبة (على نحو يتناغم لغوياً مع اسم تلك القريبة) [5].

وفي نهاية الأمر، تمسخ هاينة الجميلة "كلبة" تنبح، ويرمى بها بين حظيرة كلاب السلطان؛ ويظل ابن عمها، وهو العليم بحال هاينة، يناجيها كل مساء مستفسراً عن حالها:

– وا هاينة آش عشاك الليلة؟

فتصف له الحال السيئ في المأكل و المنام:

– عشايا نخالة ورقادي جنب النوالة [6]

أو : عشايا منادب ورقادي بين المناصب [7]

أو: عشايا عذاب ورقادي بين الكلاب.

وفي كل مرة من هذه الحالات، يتأسى قلبه و يمتلئ غماً وكمداً:

– افرحْ آ قلبي افرحْ.

إلى أن يكتشف أحد خدم القصر السلطاني صدفة هذه المناجاة، فيشير بتغيير وضعية الكلبة والإحسان إليها، وهذا ما يحصل بالفعل؛ وحين يناجيها ابن عمها كالمعتاد يكون جوابها مخالفاً للمألوف:

– عشايا فتات [8] ورقادي بين البنات.

فيتسرى قلب الفتى ابن العم :

– افرحْ آ قلبي افرحْ...

وينتهي الأمر إلى عزم الأمير على الزواج بـــ"هاينة" على حالتها (الكلبة) رغم معارضة والديه، إلا أنه يمضي لغايته مستعيناً بقوى سحرية مضادة؛ و حين يخلو بعروسه (الكلبة) في ليلة الدخلة، يستعين بالقوى السحرية، ويأمرها بأن تخرج من جلد الكلبة، وهوما يحصل؛ ليجد أمامه زوجه الحقيقية المطلوبة، هاينة الفتاة الفائقة الحسن والبهاء ...

وهناك تتمة ذات وجه آخر لبقية الحكاية، تظهر مصير المنافس الحسود ...

تسجل الحكاية بعض القيم القروية كالتالي:

– **هيمنة القضاء القدر الخفي**، و هو يلعب بمصائر الأفراد، متمثلا في تدخل القوى السحرية والمخلوقات الغيبية.

– **وفاء ذي القربى**، ويتمثل في المناجاة المؤثرة ما بين هاينة وابن عمها، رغم الحواجز والعوائق؛ والملاحظ أن صورة هذا الوفاء ترتسم مخالفة للمألوف في الحكي الشعبي، حيث من المعتاد أن يكافأ ابن العم بالزواج بابنة عمه؛ فهذه القيمة هنا تحضر مجردة عن كل مكافأة، لأن مصير هاينة سيكون ارتباطاً مع الأمير الذي يمثل وفاء آخر، أو صورة منه على الأصح.

– **النجدة و تقديم المساعدة** لمن هو في حاجة إليها أو في أزمة من أمره، وتتمثل في خادم القصر والأمير، وهما يعملان على فك إسار هاينة.

– **انتصار الخير وعاقبة الشر**، وهي متمثلة في النهاية السعيدة من جهة، وفيما تضيفه الحكاية من تتمة لعاقبة الحسد والحسود.

ب – نموذج الحكاية القصيرة:

* حكاية بلارج والقنفد:

ويعرض لنا نموذج الحكاية القصيرة، في "ضيافة بلارج" (اللقلق)، صورة أخرى لسرد القيم الاجتماعية في الموروث الشعبي، إذ تعرض أحداثها باختصار، وبعبارات مباشرة، بعيدة عن شعرية هاينة؛ وتذكر أن بلارج والقنفد تصادقا، واستدعى كل منهما الآخر ضيفاً لديه، وكان اللقلق البادئ بذلك، فرحب بضيفه القنفد بكل ما يلزم عبارات الترحاب؛ وحين وصل وقت الطعام، قدم له ذلك على نحو من حساء في آنية على شكل قدر عميقة مستدقة الفوهة، فكان المضيف (اللقلق) يغمس منقاره الطويل في فوهة القدر، فيصيب ما يشاء بكل راحة ويسر، عكس الضيف (القنفد) الذي يتعذر عليه ذلك تعذراً كلياً، مما حرمه قطعياً من إصابة أي شئ؛ ومقابل ذلك فإن القنفد في ضيافته لصاحبه اللقلق، سيعرض الطعام على نحو من حساء أيضاً، لكن على آنية بدون عمق مستوية السطح أو تكاد، مما يجعله يلعق الطعام براحة تامة، بينما يظل ضيفه اللقلق، يضرب برأس منقاره الطويل سطح الآنية دون جدوى ...

بعض القيم المعروضة:

– **الكرم و انتقاد مقابله البخل:** قيمتان متضمنتان، وهما من القيم الأساسية في المجتمع القروي، ولاسيما إكرام الضيف.

– **حسن الرفقة أو مرافقة الشبيه لشبيهه:** وتظهر في عدم التعادل ولا التلاؤم في رفقة كل من القنفد واللقلق.

* **حكاية الصياد و القنفد:**

وتعرض حكاية "الصياد والقنفد" شيئاً مشابهاً، وهي تظهر الصياد الذي يتتبع أثر القنفد حتى يكتشف مخبأه في ثنايا سدرة شائكة مغيال، فتتلمس أصابعه الطريق للإمساك بغريمه القنفد من بين جذوع السدرة وفروعها؛ وفي كل مرة يمسك الصياد بساق القنفد، يتشبث هذا بموقعه في واقع الأمر، إلا أنه في الظاهر يتضاحك مستهزئاً بيد الصياد التي إنما تمسك بفرع السدرة ولا تصل إلى ساقه؛ ومن ثم يشجع الصياد على أن يظل ممسكاً بما في يده، لأن ذلك لا يكلفه شيئاً ويسليه؛ وعندما يمسك الصياد بفرع السدرة عن حق ويبدأ في جذبه، يشرع القنفد في الصراخ من شدة الألم؛ وهكذا حتى يتعب الصياد وينصرف يائساً ...

بعض القيم المعراوضة:

- **حسن الدفاع عن النفس:** ويتمثل في ضرورة استغلال الطبيعة وظروفها للاحتماء والاستقواء.

- **قوة الذكاء وحسم التحايل:** بقصد النجاة أو الانتصار؛ ويمثل القنفذ وكافة المخلوقات الضعيفة والمستظرفة في شكلها، على أنها أذكى من الأقوى والأكبر منها.

*** حكاية السلحفاة والحصان:**

وتقدم لنا حكاية "السلحفاة والحصان" نحواً آخر من القيم، إذ تمثل السلحفاة زوجة غاضبة من قرينها الغيلم، الذي ما يفتأ يرسل إليها مختلف الحيوانات الصديقة لعرض التصالح والعودة إلى العشرة، أو (بيت الطاعة) إن صح التعبير؛ بيد أن كل ذلك يظل بدون جدوى، وتظل السلحفاة حصينة محمية في قبو صخرة منيعة؛ إلى أن يأتي دور الحصان في الوساطة فيقبل بجلاله و"سناحه" الموشى بالفضة والذهب، تصلصل جلاجله وقلاقله، فيطرق كالآخرين طرقة قوية، تتساءل معها في كبريائها السلحفاة بعبارتها المألوفة :

- شكون دق داري، ونا حافراها بشفاري، وهدير الماء والظلمة عليا ...

فيجيبها بكل قوة وتحد، صوت الحصان المجلجل :

- لجامي حديد، وحزامي حديد، ولا ماخرجت نرجّعْ باباك دقيق ...

فتخرج صاغرة لمنطق القوة والتهديد ...

بعض القيم المعروضة من خلال موضوعاتها:

- **الكبرياء الكاذبة** من قبل السلحفاة.

- **استعمال الشدة والقوة أحق** مع من لا ينفع معه لين وعطف.

ج – النكتة و الحكمة:

وتعرض لنا النكتة والحكمة نماذج قيم مشابهة ومكملة للمنظومة.

ومنها في باب الحكمة و النصيحة مقولة: "**العروبي** [9] **و الفار لاتوريه باب الدار**"

وتعرض النكتة مثيل ذلك في "**ضيافة العروبي والمديني**": إذ تصور الرجل القروي يستضيف الحضري، فيحضر له قصعة كسكس كبيرة (أو طاجين) مقببة باللحم والخضر؛ مما يفوق حاجة كل محتاج إلى الأكل؛ بينما عند ضيافة المديني للقروي، يسرف هذا الأخير (المضيف) في تقديم أطباق صغيرة من المقبلات، وكلها خالية من اللحم، وهو في كل مرة يذكر الفوائد الصحية لما يقدم؛

والضيف يحتمل ذلك على مضض وينتظر، إلى أن وصلت سلطة الجزر" خيزّو"، فيمعن المضيف في ذكر فوائد الجزر من حيث أنه يقوي البصر ويعالج أمراض العيون ... و...و ... فيقاطعه القروي نافراً :

– أعطني اللحم والله يرزقني باباي العمي ...

بعض القيم المعروضة من خلال موضوعاتها:

- **الاحتفاظ بسر الدار عن المتطفل**، فلا يدخلها إلا المرغوب فيه.

- **المعاملة بالمثل** في مجال الضيافة والكرم.

4 – نماذج من تجربة السردالأدبي:

بغض النظر عن غرضية الكاتب والمتلقي، من خلال التعامل مع المعطى السردي كل من جانبه، فإن إعادة النظر في بعض ما كتبته مما يتصل بموضوع التحول القيمي والمجتمعي، يجعلني أقف عند نماذج من هذه الكتابة في بعض تقاطعاتها مع عالم القرية، فتعرض بعض القيم كالتالي:

- **قدسية الزرع والحبوب عامة**: حيث نجد الشخصية القروية وقد فرضت عليها الهجرة وضرورة التكيف مع الحياة الحضرية، تختار الأقرب إلى طبيعتها- إذا واتتها فرصة الاختبار- فيميل الحمدوني إلى الاتجار في الحبوب.

- **التطير والتفاؤل**: إذ يتضمن تفكير الشخصية أحكاماً موروثة ومسبقة، على طيور بعينها، وعلى مشاهد في الأحلام.[10]

- **الأرض تمثل كقيمة في ذاتها**: و لذلك لا يقبل البديل عنها، و لو كان أغلى من ثمنها أضعاف المرات، نقداً أو عيناً (أرضاً أفضل)؛ و حيث تقول إحدى الشخصيات عن كل أرض بديل "إنها صلدة... لا ترد ولا تردد صدى خطواتنا ..."[11]

- **وعي الجماعة**: وهي القيمة الأكبر في العالم القروي، لا يستطيع المهاجرون إلى المدينة الخروج من دائرتها، لذلك يشكلون جماعات فيما بينهم يلتئمون في نطاقها، بعد السراح من أشغالهم اليومية أو الأسبوعية.[12]

- **الإحسان والمساعدة**: تبدو هذه القيمة في التحول الذي يقر به المنصوري (وهو ثري العاصمة ورفيع المكانة المحسن) لصديقه وضيفة القروي، عندما يقارن بين ما كانت عليه الصدقة والإحسان في الماضي والمعهود، حيث كان التصدق بأقل شيء مقبولا، أما الآن فالمتسولون الحقيقيون، يقصدونه للتوسط في اكتساب مكانة أو وظيفة عليا في الدولة.[13]

- **القضاء و القدر**: ويمثل في شخصية الخادمة القرعاء التي تنحصر كل أمانيها في استنبات شعرها المفقود؛ و كل حلمها في أن تزهو به يوماً، و تتعالى بجماله عن يؤس حياتها، في خدمة ربة المنزل المتعسفة، مدندة بأهزوجتها:

شعرك يا زين طوله قامه

ريحة الورد والقرنفل و الخزامه
شعرك يا زين ...[14]

4 – التحول و التحول المواكب:

لاشك في أن جملة النماذج التي وقفنا عليها، في الدراسة الميدانية في نوعية تحولها، وكذا تلك التي تتبعنا بعضها في السرد الشعبي بمختلف نماذجه، ثم أخيراً، ما تمثله بعض النماذج في السرد الروائي في تجربة خاصة، هي تجربة المؤلف؛ كل ذلك يؤشر على التحول القيمي المواكب للتحول المجتمعي، في طريقه من البداوة إلى التحضر، بطريقة ما وبعيداً عن أي حكم مسبق؛ وإذا استحضرنا بعض تلك القيم من قبيل: الكرم، الارتباط بالأرض، العهد، الجماعة والفرد، وما شابه ذلك، فسنجدها حتماً من الأكثر قابلية وتعرضاً للتحول: فحياة الأجرة المحددة و السكن المحدود الفضاء، مع ما يقابله من قيمة مادية، وكذا الإغراء الذي يقدم أثماناً للأراضي الزراعية مقابل تحويلها إلى تجزئات سكنية، يضاف إلى إغراء الهجرة إلى المدينة؛ كل ذلك من شأنه أن يحيل إلى مفاهيم وتصورات جديدة، في تواؤم مع موضوعات هذه القيم؛ ومن شأنه بالتالي أن ينعكس على التعامل مع الأرض كمجرد بضاعة خاضعة للعرض والطلب، أي أن التعامل معها باعتبارها قيمة تجارية، أكثر منها قيمة وجدانية.

ولا بد في ظروفنا العامة الحالية، أن تدخل في الاعتبار معطيات أخرى مستجدة، منها ظاهرة الهجرة خارج الوطن، والجنسية المزدوجة للمواطن، والجنسبة الوطنية للأجنبي، والزواج المختلط؛ وكل ذلك في إطار التثاقف العالمي، وحتى العولمي الجديد، المشبع بقيم الديموقراطية، والتعددية السياسية والثقافية، وبالمساواة بين الجنسين، وبسائر منظومة حقوق الإنسان؛ ليؤشر ذلك كله، على التوجه في تحول القيم في مجتمعاتنا، وهي في طريقها من "البداوة" أو الطابع القروي إلى التحضر؛ ومن المحلية إلى العالمية والكونية، التي تتسم بها التفاعلات القوية في عالم اليوم والغد.

ويبدو من الطبيعي أن تثار الأسئلة حول بعض القيم الرئيسية، أمام هذه التحولات العميقة الفسيحة في الآن نفسه، و منها على سبيل المثال: القيم الوطنية.

لقد طرح هذا السؤال على أكثر من مستوى في السنوات الأخيرة، أمام ما يشاهد من مواقف ومظاهر يمكن النظر إليها من منظور الوطنية، لتبدو على نحو مناقض من الغرابة.

وقد سبق لي أن عالجت هذا الموضوع في أكاديمية المملكة المغربية، بالكثير من الشمول والتفصيل، أستعير منه هنا فقط، ذلك الاستهلال التي استعرته حرفياً من رواية لكاتب أمريكي يقول فيها " ولا تحدثني عن الكفاح من أجل إنقاذ بلادي، لقد كافحت من أجلها طويلا والآن سأكافح

قليلا لإنقاذ نفسي. إن بلادي لم تعد في خطر ولكنني أنا في خطر؛ من الآن فصاعداً لن أفكر إلا في نفسي" (15).

لقد عنيت بهذا الاستهلال أن أفاجئ الفكر والوعي باستشهاد استفزازي ومباشر على هذا النحو؛ وذلك بقصد عدم استسهال الحكم على الأجيال التي قد تبدو لنا من منظور معين، وكأنها أقل وطنية، أو عديمة الوطنية، أو معارضة لقيمها؛ و بهذا الخصوص أطرح الملاحظات التالية:

- إن الأجيال التي قد يلاحظ عليها تحول جوهري في منظومة القيم، على نحو سلبي لا يبدو متلائماً مع المألوف والمنشود، هي أجيال نشأت في ظل نظمنا التربوية، وبالتالي فلسنا أبرياء أو خارج دائرة الاتهام، إذا ما كان هناك مجال للاتهام؛ ولا عذر لنا في الغفلة عن الواجب، أو في رمي المستعمر و الأجنبي و المتواطئ، بما هو مسؤليتنا ونحن في سلطة الحاكم، والمربي، والوالد.

- الوطنية كما عرفت في مرحلة النضال ضد المستعمر و في بدايات الاستقلال، ليست بالضرورة متطابقة مع الأسس والأهداف التي يمكن أن تتقوم بها الوطنية اليوم وغداً، وبخاصة فيما دون الطرفين الأقصيين لكل قيمة أو منظومة قيم.

- لابد للإصلاح الذي يجب، من أن يكون منطبعاً بطابع التحول والتقدم، وهو في العمق استراتيجيا تربوية شاملة، تعيد الاعتبار لدور الأسرة في هذا المجال، بل تعيد هذا الدور التربوي أيضاً، لمختلف المؤسسات التي أصبحت مقتصرة على الجانب التعليمي فحسب؛ و هذا كله في ضوء مراعاة كاملة للجانب البيداغوجي في العملية؛ أي أنها استرتيجيا قائمة على طرق وتقنيات حديثة ومستحدثة من جهة، وعلى ثقافة العصر والتفتح على المستقبل من جهة ثانية.

هـــوامـــش :

1 – مبارك ربيع، القيم الاجتماعية التربوية و التحول الاجتماعي في منطقة الشاوية، ضمن " مدخل إلى تاريخ وفنون الشاوية"، وزارة الثقافة، 1989

2 – نفسه ص 19 ــ 24

3 – نفسه

4 – (الفرّكان) في الحكاية وهو ما يحرك به الجمر

5 – مثلا يدعو على العمة بالعمى، و الأخت بالخواء، و الخالة بالخلاء...

6 – الكوخ القروي التقليدي المصنوع من القصب و القش

7 – الأثاثي

8 – أكل طيب مستساغ

9 – القروي

10– مبارك ربيع، الريح الشتوية (رواية)، ص138، طبعة جديدة 1997

11 – نفسه، ص48، 63

12 – نفسه، ص 26 ــ 32

13 – مبارك ربيع، الطيبون (رواية)، ص 49، طبعة جديدة، 1988

14 – مبارك ربيع، سيدنا قدر، قصص، (قصة سيدنا قدر) طبعة ثانية، الرباط 1980

15 – مبارك ربيع، سبل ترسيخ الهوية الوطنية، انظر: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الوطن والمواطنة وآفاق التنمية البشرية، الرباط 2007. (والقولة مأخوذة من جيمس دورت، العدو، رواية، ترجمة صنع الله إبراهيم، ص 6، الفنك، الرباط 1993).

الحكاية الشعبية من التوظيف إلى المساءلة تجربة الميلودي شغموم الروائية نموذجا.

أ. بوشعيب الساوري.

كلية الآداب بالدار البيضاء- المغرب.

1- تقديم:

تُعد ظاهرة توظيف التراث التي برزت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة في عدد من الروايات العربية، واحدة من السبل التي اتبعتها الرواية العربية في بحثها عن آفاق فنية جديدة.

وقد بدأت هذه العودة بعد هزيمة1967، التي تطلبت من المثقفين العرب إعادة النظر في البنى الفكرية، والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية، والثقافية للمجتمع. كما أدركوا أيضاً أن العودة إلى الجذور ضرورية، ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي وتحنيطه، واستعادته؛ بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة لها، وخلخلة التراث.

وقد انخرط في هذا المسار العديد من الروائيين العرب. وهُم، بهذه العودة، لا يقوم أغلبهم بنسخ النصوص التراثية، بل يسعون إلى كتابة نصوص روائية جديدة، ترتكز على نصوص سردية قديمة، يوظفونها ويحاورونها ويتفاعلون معها نصيا ولا يتطابقون معها. فلا يوظفون النصوص السردية التراثية إلا للابتعاد عنها. ولا يستعيدون التراث كما هو، ولا يقلدونه، وإنما يغنونه.

والحكاية واحدة من الأشكال السردية الزاخر بها تراثنا السردي التي تفاعل معها الروائي العربي.

الحكاية في اللغة هي ما يحكى ويقص، وقع أو تُخُيِّل.[1] واصطلاحا « رد قصصي يروي تفصيلات حدث واقعي أو متخيل، وهو ينطبق عادة على القصص ذات الحبكات البسيطة المتراخية الترابط مثل حكايات **ألف ليلة وليلة**.[2] وهو المعنى الذي يؤكده عبد الحميد يونس قائلا: "فالحكاية من المحاكاة أو التقليد[...] ترتبط أولا وقبل كل شيء بمحاكاة الواقع أو على أقل تقدير بمحاكاة واقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه."[3] ويطلق مصطلح حكاية(conte) على المحكيات الواقعية وكذا على

1- المعجم الوسيط مادة حكى.

2- إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، دار شرقيات، القاهرة، 2000، ص.105.

3-عبد الحميد يونس، **الحكاية الشعبية**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968، ص. 5.

المحكيات المتخيلة؛ وترتبط بالمحكي الشعبي وكذا بالأدب المكتوب.[1] ويتم الارتباط غالبا شفاهيا، وقد تنتقل إلى مستوى الكتابة. لذلك تقترن كثيرا بالكلام، وهي مصدر مشتق من الفعل حكى يحكي حكاية، أي قص وروى والحكي هو الكلام، والحكاية يتم تناقلها بين الناس شفويا.

ونظرا لطابع الرواية غير المكتمل والمفتوح على كل الخطابات، كان للحكاية حضور قوي في الكثير من النصوص الروائية، إذ يلتقط الروائي حكايات موروثة أو سمعها من هنا وهناك أو عاشها أو تخيلها. مع التأكيد على أن الروائي ليس "حكواتياً" يجمع حوله الناس ليحكي لهم قصة سمع بها أو شاهدها بنفسه. وإنما يقوم بتوظيفها داخل عالمه الروائي، إما لإضاءة أحد مكونات الرواية(الحدث، الشخصية، المكان...) أوتتفاعل مرآويا، من خلال لعبة التشظي والانشطار التي يراهن عليها الروائي أحيانا، مع الحبكة الأساسية في الرواية. لأن الرواية، كما تؤكد يمنى العيد" ليست بمجرد حكاية، ولا هي معادل نقلي لها، وإلا لكانت تراجعت إلى حدود الخطاب الذي يحكي واقعة، أو ينقل خسرا عنها."[2] نظرا لكون الرواية صياغة بنائية مميزة بها تُولَد الحكاية مختلفة ومفارقة لمرجعها.[3]

تحضر الحكاية في النصوص الروائية عن وعي حين يعمل الروائي على انتقائها وتوظيفها، أو عن غير وعي، نظرا لكونها تخترق اللغة.

يجب التفريق أيضا بين السرد الحكائي البسيط والسرد الروائي المعقد والمفعم بالتفاصيل.[4] يستفيد الروائي من تقنية السرد الحكائي في بناء رواية ولا يكتفي بسرد حكاية مشوقة. فالروائي يسرد حكاية لكنه يخرج عن مسارها ليبني العالم الذي يجري فيه الحدث الحكائي. فهو لا يكتب حكايات فحسب، وإنما يكتب روايات. فهو ينقل سحر الحكاية إلى الرواية ليلبسها لبوسا جديدا.

ولإبراز أشكال تفاعل الرواية مع الحكاية لا بد أن ننطلق من نموذج روائي بل من تجربة روائية محددة. وقد وقع اختيارنا على روايات الميلودي شغموم الذي يؤكد في ثناياها على حضور الحكاية. بإصداره لرواية **المرأة والصبي** يكون قد راكم إحدى عشرة رواية من سنة **1980** إلى سنة **2006**.

وهو تراكم كمي غزير ونوعي مثير يتميز بتجدد الرؤيا الإبداعية، بالمقارنة مع التاريخ القصير

---

1 -Hendrik Van Grop et Autres, **Dictionnaire des termes littéraires,** Ed.Honoré Champion, Paris, 2001, p.115.

2- يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، 1998، ص.56.

3 - نفسه، ص. نفسها.

4 -Henri Bénac, **Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires**, Ed. Hachette, 1972, p.37.

للرواية بالمغرب. ويحتم تحديد الرؤية النقدية لمقاربة التاريخ الطويل نسبيا للتجربة.

يحاول الميلودي شغموم دائما في كل رواية جديدة تجديد الكتابة الروائية، منطلقا في بداية إصداراته الروائية من مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومنفتحا فيما بعد على أسئلة الواقع اليومي جاسا نبضه وراصدا تحولاته. كما أنه من الروائيين القلائل الذين يكتبون الرواية انطلاقا من تصور جمالي، يجلي نظره للكون، ويجمل به تصوره للمحيط.

يتوارى وراء كل رواية من رواياته سؤال كبير وهو: كيف نكتب رواية مغربية؟ وهو سؤال تجاوز النصوص الروائية ليظهر في كتابات الميلودي شغموم المصاحبة، التي يمكن أن نسميها بيانات الكتابة والتي تمثلت في الحوارات التي أجريت معه، أو في شهاداته، وبشكل جلي في كتابيه، **تمجيد الذوق والوجدان**،[1] **والمواطنة والمعاصرة**.[2]

فيضعنا أمام نقلة من الأذهان إلى الأعيان لنكون أمام نسقين: الأول ذهني تصوري موجه بسؤال كيف ينبغي أن تكون الكتابة الروائية؟ والثاني تجريبي مرتبط بالممارسة، هو الكتابة أو المنتوج الروائي كما هو متراكم. ويتبادل النسقان التأثر والتأثير.

ويمكن أن نقسم تجربة الميلودي شغموم الروائية إلى مرحلتين:

مرحلة الحكاية، تميزت بالاشتغال على الحكاية، بعوالمها الغريبة والخرافية والعجائبية والاستيهامية في كل من **ضلع في حالة الإمكان، وجزيرة العين، والأبله والمنسية وياسمين، وعين الفرس، ومسالك الزيتون**، بناء وهدما. في اشتغال ميتا نصي موجه داخل إطار مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومحاولة البحث عن شكل سردي جديد شغمومي الطابع. وقد تميزت هذه المرحلة بطغيان الهم الشكلي، مع شبه غياب المضامين الاجتماعية والإيديولوجية.

مرحلة اليومي والروائي الإشكالي، وذلك بالانفتاح على اليومي بمفارقاته دون القطيعة مع الحكاية التي سيتم توظيفها وتسخيرها داخل الرواية انطلاقا من رواية **شجر الخلاطة**، مع ربطها بأسئلة فلسفية كبرى كالهوية والحقيقة وغيرها، وجعلها تحمل مضامين وجدانية وقضايا حميمية من صميم الواقع المغربي، متوخية الكونية انطلاقا من المحلية. مع انفتاحها على المضامين القلقة دون نسيان الهم الشكلي. وقد صاحب هذه المرحلة بيان للكتابة يفسر سبب هذا الانزياح.

هكذا يراهن الميلودي شغموم في المرحلة الأولى على إعادة إنتاج المتخيل وتحريره بما يتيحه من إمكانات ومساحات، وينفتح في المرحلة الثانية على الواقع ويغوص فيه ويعيد بناءه روائيا بوجدانه

1- الميلودي شغموم، **تمجيد الذوق والوجدان**، دار الثقافة، الدار البيضاء، **1999**.

2- الميلودي شغموم، **المعاصرة والمواطنة**، منشورات الزمن، الرباط، نونبر **2000**.

وأرق أسئلته.

وتبقى الكتابة الروائية عنده مزجا بين أساليب الرواية الحديثة والتراث السردي العربي القديم والمحكي الشعبي وكذلك الاهتمامات الفكرية للكاتب دون أن يغفل التحولات التي يفضي إليها الواقع.

2- مساءلة الحكاية في رواية الأبله والمنسية وياسمين

ينطلق الميلودي شغموم من تأمل المخيلة السردية الشعبية(حكايات، أساطير، خرافات) بغية المساءلة والفحص والخلخلة لإنتاج نصوص سردية جديدة في قالب روائي، وليجعل نصه مفتوحا على كل الأشكال السردية العربية القديمة سواء العالمة أو الشعبية، وكذلك الأشكال السردية الإنسانية.

وقد استطاع أن ينتج رواية غير نهائية منفتحة على سياقها الاجتماعي وأسئلته المتجددة، ومتعددة على مستوى الصياغة السردية. لذلك يستحضر الميلودي شغموم دائما الحكاية الشعبية، ويتخذها منطلقا لعوالمه السردية. وكأنه يؤكد أنه لا يمكن للتخييل الروائي أن يتأسس إلا بمحاورة الأشكال السردية العربية التقليدية التي تختزنها الذاكرة الشعبية. لأن هناك "وعيا بالإمكانات التي يتيحها توظيف محكم للتراث السردي العربي، والشعبي والعالمي، على مختلف مستويات البناء وطرائق السرد."[1]

تحكي الرواية[2] قصة تلميذ في قسم الباكالوريا (السارد) سمع من أستاذه عن شخصية الأبله الذي اعتبره أحد رجال الوطنية والتحرير. وبعدما كلفه الأستاذ، إلى جانب زملائه، بالبحث عن هذه الشخصية، وبعد بحث طويل في كتب التاريخ والتراث لم يجد التلاميذ، ومعهم السارد، جوابا كافيا وإنما حصلوا على أجوبة متضاربة. يقول السارد:"**عندما سألت عنه(الأبله) علماء التاريخ والأنساب اختلفوا بخصوص اسمه ومكانه وزمانه[...] وهي لا وجود لها إلا وراء الأخبار المنقولة أو المدونة وبشكل مقنع جدا ومتقطع...**"(الرواية، ص.7.) فالتجأ السارد إلى الذاكرة الشعبية من خلال حكاية جدته أولا وحكاية جده ثانيا، وتبين له اختلاف الحكايتين وإن حصل التشابه على مستوى الأسماء. فسبَّب له ذلك مشكلا موضوعيا، إلى جانب مشكل آخر ذاتي وهو البحث عن ياسمين التي كانت تتراسل معه، يقول:"**السبب الحقيق في مجيئي إلى المنسية يرجع إلى أن فتاة التقطت اسمي من ركن التعارف في جريدة ولما بعثت إلي أول رسالة كتبت تقول إنها تحب جمع الطوابع البريدية النادرة[...] وأنها تسكن بقرية تاريخية تعتز بها هي قرية المنسية.**"(الرواية، ص.106.). فقرر السارد الذهاب إلى قرية المنسية للتأكد بنفسه، ولما وصل إلى هناك دخل في متاهات لا متناهية، و لم

1- أحمد اليبوري، الكتابة الروائية في المغرب، البنية والدلالة، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2006، ص.52.

2- الميلودي شغموم، الأبله والمنسية وياسمين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

يعثر على أي أثر لا للمنسية ولا للأبله ولا لياسمين.

يتبين لنا من خلال هذه الرواية أن السارد يجعل الحكاية تيمة أساسية للنقاش من خلال شخصية الأبله المنفلتة، فإلى جانب بحث السارد عن حقيقة الأبله وقرية المنسية، فإنه يسائل الحكاية مبرزا تحولاتها والتحريفات التي يمكن أن تقع عليها بفعل تنقلها عبر الشفهي، وتحويلات الذاكرة وتحريفات الرواة. فتصبح الحكاية المنهكة عبر المسار الشفهي الطويل هي البطل داخل الرواية.

لذلك شغلت الحكاية حيزا أكبر بالمقارنة مع الواقع، فقد استغرقت الحكاية، التي تناوب على حكيها جدّا السارد، حوالي أربعا وتسعين صفحة مقارنة مع الحيز الذي اتخذته رحلة السارد إلى المنسية بحثا في أطلالها وبحثا عن ياسمين، حوالي ثلاثين صفحة مما أدى إلى حضور محتشم للواقع أمام الحكاية. وبصيغة أخرى حضور محتشم للبطل الروائي الإشكالي.[1] وعلى الرغم من ذلك، فقد طرح السارد الحكاية بوصفها مشكلا يحاول من خلاله التمرد عليه(الحكاية) وعلى أساليب السرد التقليدية. ويمكن أن نتوقف عند الإشارات التالية:

- رفض السارد المقدمات الطويلة وعدم استساغته تسلسل الرواة دون انقطاع، وهي الكيفية التي كانت تقدم بها جدته حكاية قرية المنسية، يقول:"**استجمعت الجدة حبال صوتها:**

- حدثتني والدتي عن جدتي عن جدة أمي عن جدة جدتي عن... قاطعتها مستنكرا تعاليمها:

- أعرف أن كل رواياتك صحيحة وأن السند لا يرقى إليه أدنى شك، فاختصري سلسلة الرواة، ولا داعي لربطها بأمّنا حواء، فهي على الأقل منها براء.

ابتسمت الجدة الخبيثة وهي تكور الشوينغوم داخل فمها الخالي من الأسنان[...]:

- في البداية ألعن الشيطان ثم أصلي على النبي العدنان بعد الاستعانة بالرحمن... كان يا ما كان.. كانت هناك في كل مكان وزمان...

قاطعتها مرة أخرى:

-استغفري الله جدتي، كيف عرفت أن ما تحكينه، أقصد ما ستحكينه، وجد في كل زمان ومكان؟"(الرواية، ص.9.)

- رفضه تقاطعات الحكاية التقليدية، واستطراداتها وانتقالات الجدة من حكاية إلى أخرى، يقول:" **الخادمات، احذر الخادمات يا بني: لقد كادت إحداهن أن تسرق مني جدك، وجدك ضعيف أمام النساء كما تعلم ــ أوقفت الجدة:**

1- في رواية عين الفرس سنلاحظ تساويا بين الواقع والحكاية على مستوى الصفحات؛ فهناك قسم خاص بالحكاية وقسم خاص بالواقع.

أرجوك أكملي. واحكي لي قصة جدي مع الخادم فيما بعد."(الرواية، ص.16.)

- التشكيك في صحة حكاية الجدة، يقول:"**وعلى كل حال لقد ماتت الجدة، وفي حكايتها أخطاء بارزة ومغالاة لا تخفى على لبيب...**"(الرواية، ص.43.) وفي ذلك إشارة إلى زيادات الذاكرة وتحويراتها وتشويهاتها للحكاية.

- الإشارة إلى زيادات الرواة، يقول السارد على لسان جده: "**أعرف، جدتك سمعت بالحكاية ولم تعشها، وما قلت لها قط أني ذلك المتسول[...] ثم أن الحكاية تناقلتها عدة أفواه، ولما انتقلت من لسان إلى لسان صارت مثل الخرافة ودخلها التغيير والتحوير حتى فقدت علاقتها بالواقع أو كادت.**"(الرواية، ص.92.)

من خلال ما سبق يبدو لنا مسعى السارد الساخر من الحكاية التقليدية، وتمرده عليها، ليختلف عن السارد التقليدي الذي شكلت شهرزاد نموذجا له والتي كانت الحكاية عندها وسيلة للاستمرار في الحياة، لتصير عند السارد وسيلة للموت؛ موت الجدة بعد انتهائها من الحكي، وموت الجد قبل أن يتمم الحكاية، يقول السارد:"**حكت جدتي حكاية المنسية والأبله وماتت، وحكى جدي حكاية الأبله والمنسية، فمات، هل يموت كل من يحكي هذه الحكاية؟ هل أموت بعد أن أحكي هذه الحكاية؟**"(الرواية، ص. 94.) يتعلق الأمر بنوع من الميتانصية (metatextualité) وهي علاقة التعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.[1]

ثم يخرج من الحكاية إلى الواقع باحثا عن ما سمعه من أستاذه وجدّيْه مسافرا إلى قرية المنسية، ليصطدم بتأويلات متعددة للحكاية واختلافها، وليفهم لماذا اختلفت كتب التاريخ حولها، وكذلك باقي الناس، أستاذه، وجديه. يقول:"**فربما كان هذا الاختلاف في جوهره اختلافا بشأن المنسية، فلكل أبيضه وأبلهه وشقراؤه، أي لكل منسيته. ولقد سارت لي بدوري منسيتي[...] تلك التي أعرفها وأجهلها، أحبها وأكرهها. تلك التي أجدها ولا أجدها. لذلك قررت أن أنساها، أن أهجرها كما هجر منسيتهم الآخرون قبلي، لتظل مجرد وشم في الذاكرة، مجرد كابوس.**"(الرواية، ص.122.) إن المنسية هنا هي الحكاية التي اختلف حول صحتها وفي طريقة سردها كل الناس، وتصرفوا في أحداثها، إنها الحكاية التي لا توجد إلا في أذهاننا.

لينتهي إلى هدم الحكاية. يقول:" **أرجو ألا تعود مرة أخرى إلى هذه الحكاية. إنها لا توجد إلا**

1- G.Genette, **Palimpsestes,** Ed. Seuil, 1983, p. 10.

في خيالك. وعلى كل حال، فأنا لست مستعدا لمرافقتك إلى المنسية الغريبة."(الرواية، ص.123.)

لقد شكلت الحكاية، حكاية الأبله والمنسية، تيمة أساسية في هذه الرواية، وموضوعا للتأمل والنقد، إذ راهن الميلودي شغموم على الميتانص منطلقا من الحكاية الشعبية وطقوسها عبر المساءلة حينا، والهدم حينا آخر، بغية الوصول إلى كتابة نص روائي يرفض أن يُصنّف ضمن الأشكال السردية التقليدية.

3- عين الفرس من الحكاية إلى الرواية.

يُنتج كل نص أدبي داخل سياق نصي مؤسَّس من نصوص سابقة ينبني عليها وينبع من داخلها، وذلك عبر تفاعله معها وتأثره بها أو نقده لها. ويتخذ في الغالب أسلوبين: إما محاكاتها في حالة التأثر، أو نقدها في حالة التجاوز. وفي كلتا الحالتين هناك تفاعل نصي لا يستطيع أي نص أن يحيد عن إكراهاته، لأن النص الأدبي لا ينشأ من فراغ.

لذلك يسعفنا مفهوم التفاعل النصي في مقاربة رواية **عين الفرس**[1]، وبالأخص مفهوم النص اللاحق (Hypertexte)؛ ويكمن في العلاقة التي تربط نصا لاحقا بنص سابق، وهي إما أن تكون علاقة تحويل أو محاكاة.[2]

وللتفاعل النصي "وظيفة، أو وظائف، تتغير بتغير الذوق الفني، أو الخلفيات النصية بما تحتوي عليه من أبعاد مختلفة جمالية وفكرية وإيديولوجية. فإذا كانت" المحاكاة" ترمي إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها، فإن "التحويل" تنويع على القيم نفسها لكنه يظل غير قادر على العمل على تغييرها، وذلك ما نجده في " المعارضة."[3]

تتأسس رواية **عين الفرس** على حوار وتفاعل نصي بين الحكاية والرواية. وذلك من خلال إقامة تعارض بين الحكاية والرواية، عبر قسمي الرواية: قسم أول يحاكي السرد العربي الإسلامي التقليدي(رأس الحكاية)، وخصوصا **ألف ليلة وليلة**، وقسم ثان يحاول أن يظهر فيه أنه استمرار للقسم الأول، لكنه في الواقع يقوم بتحويله، مستمدا مقوماته من السرد الروائي الحديث(الذيل والتكملة).

إنه حوار غير مباشر بين الرواية والحكاية الشعبية، وذلك من خلال شخصية السارد محمد بن شهرزاد

1- الميلودي شغموم، **عين الفرس**، منشورات دار الأمان، الرباط، 1988.

2- سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء/ بيروت، ط.1، 1989، ص.97.

3- سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي، بيروت/البيضاء، 1992، ص.30.

الذي سيتحول من حاكٍ رسمي يسلي الأميرال أبو السعد بنسعيد إلى سارد روائي وبطل إشكالي مشارك في الأحداث بدل أن يكون راويا لها. لينتقل من الحكي عن ما وَقع أو لَم يقع(يقول السارد:" **إني تعبت من المساهمة في نشر الخرافة ما دام لا أحد يفهم لأي شيء تصلح الحكاية...**" الرواية، ص.9.) إلى سرد ما وقع وما يقع وما قد يقع. (يقول السارد: "**سأحكي لكم حكاية جديدة تماما...**" الرواية، ص.11 .) ويقول:"**ولكن ما سأحكيه قد يكون وقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين، وإلا فإنه بكل تأكيد سيقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين!**"(الرواية، ص.11.) ليتحول من حاك متيقن ووائق من صحة محكيه إلى سارد روائي عديم الثقة بما يرويه، ومن مجرد حاك خارج الأحداث لتُدخِلَه الحكاية إلى صلب الأحداث. يفضي ذلك التحول إلى الانتقال من عالم الحكاية وطقوسها إلى عالم الرواية وشخوصها، وكأننا أمام ولادة للرواية من رحم الحكاية الشعبية.

ذلك هو التفاعل النصي الذي تشتغل عليه رواية **عين الفرس**. مما يجعلها تقوم بنوعين من التفاعل النصي وهما: الميتانصية والنص اللاحق. لأن السارد وهو يحاور الحكاية الشعبية ويتأملها هو في الآن ذاته يمارس نوعا من النقد تجاهها، ذلك النقد الذي يؤدي إلى التحويل.

3-1- التمرد على الحكاية(الهدم)

يبدأ التقابل من داخل القسم الأول(رأس الحكاية) عبر مساءلة القوالب السردية التقليدية، ومحاولة خلخلتها والتمرد عليها من الداخل. لتتخذ الرواية السردَ والحكاية موضوع تأمل وتفكير.[1] فتدخل في تحاور وتفاعل نصي مع الحكاية عموما، **وألف ليلة وليلة** خصوصا. يتعلق الأمر بتفاعل نصي يتجاوز التأمل والتساؤل إلى التحويل الذي يتراوح بين المعارضة والقلب. ويتبين ذلك من خلال الإشارات التالية:

- تمنُّع السارد محمد بن شهرزاد عن الحكي: "**أرجو من سيدي كبير المؤنسين أن يشرح لمولاي أني في هذه السن المتقدمة من عمري- الذي أتمنى أن يطول في خدمة الأمير- لم أعد قادرا على الإمساك برأس الحية.**"(الرواية، ص.6.) السارد الذي يُنسَب إلى شهرزاد والذي كان يؤدي مهنة الحاكي المسلي للأميرال. كما أنه أعيد إلى الحكي مرغَما بعد أن حاول التخلي عن مهنة الحاكي المسلي للأميرال. في ذلك قلب لصورة شهرزاد التي كانت تتحايل على الملك لمواصلة الحكي.

- التخلي عن المقدمات التقليدية للحكايات يقول:" **آنئذ أدركت أنه من الأحسن أن أتخلى عن بعض المقدمات الباقية، بالرغم من كونها هامة، وأن أدخل في ما يسمونه "صلب الحكاية"...**"

---

1 - عبد الحميد عقار، **الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب**، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص.140.

(الرواية، ص.12.)

ليتم الخروج من الحكاية إلى الواقع، وتصبح الحكاية واقعا فعليا، من خلال ما حكـــاه محمـــد بـــن شهرزاد، فالجزيرة التي حكى عنها هي جزيرة واقعية. وسيكون مصيره بعد الحكي النفي إليها قبل أن ينفّذ فيه حكم الإعدام. ليجد السارد نفسه في ورطة: **"هل حكيت ما وقع أم وقع ما حكيت؛ ماذا تستطيع النفس أن تعرف عن نفسها وعن خارجها إذن!؟"** (الرواية، ص.53.) اختلـــق حكايـــة ليصبح شخصية من شخصياتها:**"ما حدث لمن سبقني يحدث لي الآن، إني لم أعد أختلف في شيء عن حميد والآخرين..."** (الرواية، ص.54.)

ليدخل في حوار مع الحكاية التقليدية بالمعارضة بالقلب؛ فشهرزاد كانت تعاني من ورطة قبل الحكي، والحكاية هي التي أنقذتها من المَلِك على طول الليالي، بينما السارد وقع في ورطة بعـــد الحكـــي، إذ كانت الحكاية سببا لتوريطه ونفيه.

شهرزاد في **ألف ليلة وليلة** هي التي كانت تستميل الملك، وتدفعه إلى متابعة حكاياتها بطريقة جذابة تلهي الملك وتنسيه، وتؤجل مصيرها وتطيل من عمرها، أما في الرواية فالأميرال هو الـــذي يـــدفع السارد إلى الحكي مرغَما، فالحكاية بالنسبة لمحمد بن شهرزاد محنة وملل لأنه لم يعـــد قـــادرا علـــى الحكي.

في **ألف ليلة وليلة** كان الحكي أداة لتأجيل الموت، فكلما طال الحكي ابتعدت شهرزاد عن المـــوت، وقادها إلى الحرية؛ أما في **عين الفرس** فقد قاد الحكي السارد إلى المنفى، قبل تنفيذ حكم الإعدام. فإذا كانت شهرزاد تحكي لتحيا، فإن السارد محمد بن شهرزاد يحكي ليموت.

في **ألف ليلة وليلة** انتقلت شهرزاد من الحديث عن مشكلتها ومصيرها، الذي كان محتوما، إلى سرد حكايات متنوعة لا علاقة لها بها يتداخل فيها الواقعي بالخيالي والأسطوري، أي أنها انتقلـــت مـــن الحديث عن واقعها وورطتها ومأزقها إلى الحكاية وغوايتها. بينما انتقل السارد في هذه الرواية مـــن الحكي عن الغير إلى الحكي عن ذاته، أي أنه انتقل من خارج الحكاية إلى داخلها. في رأس الحكايـــة حكى عن الغير وفي ذيلها حكى عن نفسه. يقول:**" أؤكد مرة أخرى أني لا أتفلسف، وإنما أحكي، أحكي فقط !"** (الرواية، ص.76.)

الحكي في هذه الرواية محنة، وحكي عن المحنة، سواء في المقطع الأول أو الثاني؛ ففـــي الأول يعـــاني السارد وهو يحكي عن الغير ولو عبر الخيال، لأنه مرغم على ذلك بعد أن استقال من مهمته، أما في المقطع الثاني فإنه يحكي عن محنته ومنفاه بعين الفرس.

يتعلق الأمر بتفاعل نصي يفضي إلى موت الحكاية من الداخل، بهدمها والتمرد عليها، ذلك التمـــرد الذي يقود إلى بناء "حكاية" جديدة تريد أن تكون رواية، تعالج قضايا إشكالية، عبر ســـارد/ بطـــل إشكالي.

3-2- المعارضة بالقلب والتحويل(البناء)

إذا كان التفاعل النصي في القسم الأول يتأسس على التمرد الذي يحترم قواعد الحكاية التقليدية، مع تغييرات بسيطة، فإن التمرد في القسم الثاني يبلغ مداه، فنصبح أمام نصين مختلفين شكلا ومضـــمونا. ونلمس ذلك من خلال الإشارات التالية:

- اعتماد سارد واحد (محمد بن شهرزاد) في الذيل، مقابل تعدد الرواة (محمد بن شهرزاد، محمـــد النفال، المهدي السلوقي، الولد الضال) في الرأس؛ ذيل براوٍ واحد ورأس برواة متعددين.

- تحول محمد بن شهرزاد من راوٍ لا علاقة له بالأحداث إلى بطل روائي مشارك في الأحداث؛ بطل "متأزم وإشكالي"، بلغة جورج لوكاش، بطل بدون سند أو ظهير، ليس نبيا أو ساحرا؛ يقول السارد: **"أمد يدي، كمن ليست له يدان، لا أمسك بأية عصا أتكئ عليهـــا أو أهـــش بهـــا."** (الروايـــة، ص.84.) على عكس أبطال الأساطير والخرافات والسِّيَر الشعبية الذين كانوا مسانَدين من قبل قوى غيبية أو قوى سحرية.

تركيب:

يتعلق الأمر بولادة الرواية، بالانتقال من عالم الحكاية وطقوسها والتمرد عليها من الداخل إلى الرواية، ومن الحاكي إلى السارد، ومن الحاكي البعيد عن الأحداث إلى السارد البطل المشارك في الأحـــداث البطل الإشكالي الذي لا سند له. الرواية بحث عن صورة جديدة للسرد الروائي، انطلاقا من الـــتأمل في الحكاية ومساءلتها وقلبها وتحويلها إلى رواية.

جمالية المقاومة:طرائق اشتغال الأدب الشعبي في نماذج من الرواية العربية

د.أحمد فرشوخ

المغرب

تتوخى هذه الدراسة تشخيص أشكال استثمار الثقافة الشعبية في نماذج من الرواية العربية انطلاقا من فرضية أساسية ترى بأن الإبداع الشعبي قادر على مقاومة الهيمنة وتخريب السرديات المتمركزة، ومن ثم تنسيب التصنيفات الأدبية والثقافية وكسر المقاييس الأدبية المعيارية. ذلك أن إنتاج الأدبية مقترن بالسياق الثقافي، إذ لا وجود لأدبية وحيدة تتجاوز الشروط المكانية والزمنية،كما أن النصوص على اختلاف أنواعها متورطة وجوبا في شبكة العلاقات السياسية الاجتماعية المعقدة. وحيث إن الرواية العربية جزء من آداب الشعوب المستعمرة، فإن لا شعورها السياسي الجريح يتوق عبر التخييل إلى توكيد الهوية ورسم الاختلاف من خلال جمالية المقاومة التي تعتبر محاولة لنقض المفهوم الكولونيالي للعالمية. ومن ثم فإن الرد الروائي على العنف المادي للمستعمر لا يتمثل فقط في الموقف السياسي بل يتجلى أيضا في ممارسة عنف رمزي قوامه العودة القوية إلى تراث الشعب المقهور، وإبراز عناصر القوة المطمورة فيه، تلك التي يمكنها أن تنافس ثقافة المركز الغازية بل وأن تضاهيها وتكون ندة لها. ومن هنا توق الكثير من الكتاب العرب إلى الانزياح عن الشكل الروائي المعهود في الكلاسيكيات العربية والغربية معا، وذلك من خلال تشييد بناءات فنية مزحزحة لموقع حركة الحداثة الأوربية الساعية إلى دمج الثقافات كافة في ما تزعمه بالجمالية العالمية. ومن ثم فان استثمار تعبيرات الأدب الشعبي تروم مقاومة النموذج الروائي الغربي من الداخل رغم الاستفادة منه: الشيء الذي يدعو إلى انجاز قراءة طباقية قادرة على استكشاف مظاهر الاستفادة من التقنية الروائية الغربية وكذا صيغ تطعيمها و تبيئتها،بل وتقويض بعض أسسها المعرفية.

وهكذا فان تحليل طرائق اشتغال الأدب الشعبي في الرواية العربية من شأنه أن ينير جوانب من البعد الحواري لهذه الرواية ،ويكشف عن القوة الشاعرية للشعب بعيدا عن النظرة المتعالية التي تحصر الأدب في المكتوب وفي الثقافة العالمة .

1. سرادق الحلم والفجيعة:

في هذا الضوء، سنسعى لتحليل بعض بنيات ومقاصد اشتغال الأدب الشعبي في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" للأديب عز الدين جلاوجي، وذلك من منظور امتصاصها واستثمارها لكثير من

الصيغ والأنماط والتقنيات الفنية الشعبية، وتحويلها من ثمة إلى علامات تضيء عمق الشعب وتكشف عن أحلامه الدفينة ،و فضائله المنسية وجروحه الغائرة، وعما لا يعرفه عن نفسه.

1.1.النغمة المزدوجة

ومن ثم فان قراءة الرواية من هذه الزاوية ينير الأثر الجمالي القوي للأنواع الأدبية الشعبية في تركيبها ومقصدها، وهو الأثر الذي يموقع النص ضمن منطقة أجناسية بينية تمتح من الرواية الغربية والحكي الشعبي معا، إذ اغتراف الرواية من التقاليد الشفوية واستثمارها للحكايات الخرافية، وتمثيلها لطقوس الواقع المحلي وعاداته وتقاليده ومعتقداته المقترنة بالمتخيل الاجتماعي؛ إنما يفك عقدة التعارض بين قطبي الكتابة والمشافهة، وتقليص الفجوة بين الثقافة العالمة والشعبية، بحيث نستطيع استخلاص العناصر الشفوية من النص دون نقض نسيجه الكتابي ،**أي أن** ثمة جدلا بين الشفوي والمكتوب، يمكننا من تحليل **التمفصل بين البعد** الشعبي للحكاية والبعد العالم للرواية. فالكتابة ضمن النص ليست مجرد تقييد للشفوي، كما أن هذا الأخير لا ينتفي حالما تنبثق الكتابة. وهنا يمكن أن نتساءل عن طبيعة الكتابة ذاتها في "سرادق الحلم والفجيعة"، بوصفها مثالا لنماذج روائية عربية واعية بخصوصيتها واستقلاليتها، من منظور مقارنتها بمنطق الكتابة في الثقافة الغربية، وكذا بيان الخصوصية التي أضفتها الأشكال الشعبية على الرواية من جهة انبثاقها عن الجذور الشفوية وتصويرها لواقع مختلف يتداخل فيه الملموس بالمجرد والطبيعي بالعجائبي والعادي بالمدهش: الشيء الذي يجعل رواية السرادق كاشفة عن واقع محلي وعربي مختلف عن الفهم الغربي، الأمر الذي يفيد كون الشعوب تشيد هويتها بواسطة السرد، مصداقا لقول ادوارد سعيد: (إنما الأمم سرديات). وعليه، فان الكاتب ينفتح على فهم جديد للسرد يقرنه بكل ما يروى وما يحمل خطابا مفتوحا لا يتقيد بثنائية الأدب الراقي والأدب الوضيع.

وإذن فثمة جدل خصب بين الشفوي والمكتوب في الرواية، يفضي إلى وعي فني مزدوج يسعى للتسوية بين التناص مع الرواية الغربية على مستوى منجزها النصي وفلسفتها النظرية، بين النهل من معين التراث الشعبي بغناه الفني ورؤيته للعالم.

وهكذا فان تمثيل الواقع في السرادق لا يخضع لمنحى ضيق أو مستعار، بل هو معجون بخيالات الخرافة والسحر والأسطورة والعجيب والمعتقدات الراسخة.

2.1. خيال الشعب:

ويمكن ضمن هذا المنحى رصد بعض تجليات التراث الشعبي في الرواية من خلال استثمارها لصيغ فنية وأنماط ثقافية زاخرة بالرموز والخيالات المنتقدة والساخرة.

* **الليالي:** تستثمر رواية جلاوجي العالم التخييلي لكتاب ألف ليلة على مستوى محاكاة شكلها الدائري الذي يجعل السرد يلتف حول نفسه عبر نظم حكايات متكوكبة، وحبكات متوازية، وخلق أصداء ونقرات لصوت الحكاية الأصلي، أي للحكاية الإطار التي هي رحم الليالي.

ومن ثم نلفي السرد في رواية السرادق مستطيلا هو الآخر بفضل التوليد الحكائي المستند إلى محكي أساس يتجلى في مقطع (وحدي أنا والمدينة) المشخص لعلاقة التوترين السارد والمدينة المنعوتة بالمومس، حيث الإحساس بالاغتراب نتيجة الإخفاق في الحب والسياسة، ونتيجة انهيار القيم وفقدان المعنى. ومن رحم هذا المحكي الإطار الممثل لشعور الاغتراب تتولد محكيات صغيرة وافرة تنجذب لذاك الشعور الذي يتحول إلى استعارة موسعة تتنامى بداخلها صور الفقدان والعبث والإخفاق والعجز والتوق إلى العدالة والكرامة والمواطنة الإنسانية.

وإذا كانت قوة الحكي في الليالي تنهض على تأجيل الموت لفائدة الحياة، فان قوة حكي السرادق تقوم على تأجيل الفجيعة واستشراف الحلم من خلال توليد إرهاصات البشارة المشعة ببارقة الأمل ولمعة، الشيء الذي يحول التشاؤم المنبعث من النص غالى تشاؤم حي، يجسد تشاؤم الفن في مقابل تفاؤل الإرادة. ومن هنا القيمة الإنسانية للرواية هي لا تصنع الأمل الكب ولا التفاؤل الزائف الذي يخفي قبح الواقع وفجيعة الذات والمجتمع.

وفضلا عن هذا التناص البنائي،ثمة إشارات مبثوثة في النص تستوحي شخصيات القصة الاطار لليالي حيث حضور شهريار وشهرزاد ودنيازاد،كما في الخاتمة: (غير أن الملك شهريار أذاع يقينا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات..إن كيدهن عظيم..ص9). فهاهنا نلاحظ مزجا لشذرات حكائية من عالم الليالي الليالي وعالم القران الكريم،كما لو أنهما كتابان مؤسسان لعلامات المتخيل في الثقافة العربية الاسلامية التي ينهل منها الكاتب. ومن ثم استثمار قوتهما النصية والدلالية وفق مقاصد جديدة تعتمد التهجين والأسلبة. أو كما في المقدمة حيث يقول السارد: (وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح. حين ولى النهار وراح. حين تثعبن الدامس الطامس وصاح.. حين ضل الزمان وجاح.. قالت دنيازاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها انسي ولاجان... ص.126) . ففي هذا المقطع نلفي استيحاء لقفل الحكي المعهود في الليالي والمنظم للتوالد

السردي، لكن السارد يوشيه بالأسلوب البلاغي المسجوع تعبيرا عن قوة اللغة المستلهمة من لغة البديع التي شخصت قوة الدولة الإسلامية في أوج عظمتها السياسية المقترنة بالفتوحات. فهل تكون لغة الكاتب بحثا عن قوة مفتقدة؟ وبالتالي حنينا إلى زمن قومي أسطوري شهد تحالفا بين المعرفة والسلطة؟.

* **كليلية ودمنة:** تستوحي الرواية المجاز الاليغوري لهذا الكتاب الأساسي في الثقافة العربية، الذي يقدم عادة على أنها كتاب معتمد يحوز الشرعية الأدبية بخلاف الليالي التي أقصتها المؤسسة الأدبية، لكن ازدواجية الكتاب على مستوى التلقي، تجعله موجها في آن واحد للنخبة الباحثة عن معرفة السياسة والحكمة ،وكذا للعامة الراغبة في المتعة والتسلية .ومن هنا ذيوعه في الحقل الأدبي ونيله لحظوة شعبية سعى الكاتب لاستثمارها في اتجاه توظيف رمزية الحيوان بالأساس. ومن هنا تحويل الغراب والنسر، والثعلب والفأر والدود، تحويلهم إلى قوى فاعلة (بلغة غريماس) تحفز السرد وتسيد مساراته الخطابية والدلالية. وفي سياق مزج الخيالات والمرجعيات النصية يؤالف السارد بين الليالي وكليلة ودمنة كما في الخاتمة: (وخشيت أن تكون دنيازاد هي المومس الغاوية..الساهية اللاهية..فلم أثق بها حتى جاءني كليلة ودمنة وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عني وعن حبيبتي الحسناء نون ..وعن حاء ميم وعن المدينة وما وقع فيها من غرائب وعجائب. قالا كان يا ما كان في قديم الزمان ..وسالف العصر والأوان ..كانت مدينة من أغرب البلدان ..عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان ولا الحيوان ولا الإنسان وقعت لهم أحداث أقرب إلى البهتان ..يرويها لكم البطل السيد فلاص..126). فدنيازاد تغدو هنا هي الراوية لا أختها ،وكليلة ودمنة يشاركانها الرواية نيابة عن السارد ومدينته وحبيبته. وبذلك نكون أما أقنعة للسارد مستوحاة من خطاطات خيالية مرسومة في كتابين متعارضين على مستوى التسنين الثقافي، لكن السرد يجمعهما في مشهد يتوسل الطقوس الحكائية الشعبية (طقس الاستهلال:كان يا ما كان...) لكن في اتجاه تقويض الرواية من الداخل من خلال جعل حكايتها أقرب إلى المستحيل (اغرب البلدان، خلق لاهم انس ولا حيوان ولا جان ؟ أحداث أقرب إلى البهتان ..) فكأن السارد يقول: لقد كان ما حكيت و لم يكن . فهل في ذلك نقض للواقع برمته وإعلاء من شأن الكتابة وجعلها مجرد تمثيل لا غير؟ أم تراه اعتراف بالهوة التي لا ردم لها بين النص والسياق (المجتمع،العالم)، الأمر الذي يؤكد أزمة التمثيل كما فهمها التفكيكيون؟

***القرآن:** تحضر لغة القرآن الكريم وقصصه بشكل لافت في الرواية، ومن ذلك استلهام الأسلوب القرآني وفق تحويرات تروم منح قوة أسلوبية للنص مع خلق مقاصد جديدة، وكذا استيحاء قصة

الطوفان في اتجاه التعبير عن الكارثة التي تنتظرها المدينة جزاء إغراقها في الفساد السياسي والاجتماعي. ومن ثم فان هذه القصة الثرية بالرموز والنماذج تعتبر جزءا من الوجدان الشعبي للقارئ حتى ولو أنها مضمنة في كتاب مقدس،كما أنها تعتبر ،في تقديري،من علامات مقاومة السرد الكولونيلي في اتجاه ابتداع رواية تقوم بتهجين السرد المعهود ،ونقض أسسه المعرفية. ومن الهام تأويل هذا التعلق بالنص القرآني في ضوء وعي مقارن يستحضر فرضية (نورثروب فراي) في كتابه (تشريح النقد) إذ يرى بان الإنجيل يشكل القانون الأكبر للأدب الغربي.فهل يكون القرآن بدوره قانونا أكبر للأدب العربي الإسلامي على مستوى التأثر المقصود وكذا على مستوى العلامات والرموز والأساليب ورؤية الكون المضمرة في لاوعيه النصي؟ ذلك سؤال يستحق الاستنطاق ،وقراءة الرواية حافز على الاقتراب منه.

* **الخرافة:** يستفيد السرد من القوة الخيالية لخرافات عديدة تكشف مكبوت الشعب وتبوح بجرحه السري، ولا شك أن خرافة (العجائز والقمر) تعتبر من أبدع ما استلهمه الكاتب ،فقد ضمنها مقاصد ملتحمة بالبناء العضوي للرواية،مستثمرا ما تبوح به من تأويل تفسر سواد القمر(هل هو بسبب كذا أم كذا..ص.52)؛ وكذا ما يحتمله تعدد الروايات، ومن ذلك إنزال العجائز للقمر في قصعة مملوءة بالماء . واللافت أن السرد يدرج مشهدا من قصة يوسف القرآنية في الخرافة ضمن تأويل يزعم بان المدينة عشقت القمر فراودته عن نفسه فأبى وفر فأمسكت به وقدت قميصه من قبل، وشهد شاهد من أهلها ...(ص.52). وهذا ما يؤكد لدى الكاتب وسواس النهل من الثقافة القرآنية ودسها ضمن الكثير من الأشكال والصيغ والأنماط الشعبية.

* **العجيب:** يخترق العجيب مجموع مفاصل السرد ،وهو مستوحى من مصادر عديدة لا تتحدد بالمقاييس النظرية الغربية(شعرية الفانطاستيك عند تودوروف وآخرين)، ذلك أننا نجد إنطاق الحيوان وأنسنته في كليلة ودمنة،وفي الليالي، وفي عجائب القزوين، وفي الحكايات الشعبية القديمة.كما أننا نجد العجيب الخلاب في القرآن الكريم أيضا وفق ما يرى ذلك محمد أركون (هل يمكن الحديث عن العجيب الخلاب في القرآن؟/ الفكر الإسلامي، قراءة علمية). لأجل كل هذا فان الكاتب استوحى المدونة العجائبية في الثقافة العربية والإسلامية أساسا، ولو انه لقحها في بعض الصور السردية بالعجيب الكافكاوي كما في فقرة (المسخ) (ضحكت ببلاهة وبلادة..لقد فقدت كل شيء كان في ذاكرتي..كل شيء غدا أمامي جميلا وبديعا، وأحسست كأن طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة ،وان ذراعي قد بدأت تنبت زوائد صغيرة تشبه إلى حد بعيد زوائد جناحي الوطواط ،ودار في يقيني أنني روح خفاش....ص.112). ويعرف القارئ إن هذا المشهد الغرائبي يتناص مع

استهلال رواية المسخ لكافكا: (استيقظ جريجور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم). ومن ثم فان العجيب في رواية السرادق يشف في كعدة لحظات عن مسحة وجودية تستوحي كامو وسارتر وبيكت وكافكا لكن ضمن وعي فني يقوم على التهجين والتبيئة. إذ وجودية جلاوجي ليست عدمية بل هي متشبثة بالأمل الإنساني، تحفر وراء اليأس إلى أن تجد لمعة ضوء.

* **القدسي**: تتجلى مظاهر القدسي أساسا في توظيف الاعتقاد بقيمة البركة، ومعرفة الغيب. ومن ثم حضور شخصيات المجذوب والشيخ مولانا، حيث أجواء الحضرة والسحر والتعاويذ والطقوس واللغة الملغزة المؤمنة بالقوة السحرية للكلمات. وذلك ما نلفيه في فقرات (في حضرته، في رحاب الصخرة، عاقبة الشيخ، في حضرة مولانا..). ويتغيا هذا التوظيف بالأساس الغور في طبقات عميقة من الوجدان الشعبي للكشف عن حضور الخيالي في الواقعي خلافا لتلك المنظورات الضيقة التي تعزلهما، لان الواقع المرصود يتضمن مستويات إدراك، ويحضن طبقات تفكير متمازجة، ونماط عيش لا انفصام فيها بين العقلاني واللاعقلاني.

3.1. الكتابة والهامش:

من المشكلات المقلقة في الفن و الفكر العالمين مسألة الفجوة بين الكلمة والفعل. أيهما أسبق من الآخر؟ وكيف يمكن تقليص المسافة بينهما ؟، بل ومحوها بالتمام، وما سبيل تخفيف العذاب المنبثق عن تباعدهما؟ وهل ثمة مساحة للتجربة الإنسانية تسمح بتشكيل الفعل المقاوم من خلال الكلمة، ولو في واقع يشعر المبدع بالتبعية لأنماط مؤسسات اجتماعية متخلفة تسيطر عليه، وتستغل خيراته الرمزية، دون أن تعترف له بأكثر من موقع ثانوي ؟

أجل، إن الكلمة يمكن لها أن تكون ذات تأثير، ولو أن قولها كثيرا ما لا يشعر بها الآخرون لأن مسارها يؤثر الاختفاء و التأجيل. وانتصار الوعي ليس رهين صراع محدود في الزمان و المكان بنتائج حاسمة، بل هو حصيلة سيرورة طويلة فيها إقدام وتراجع وفوز وإخفاق. فمعركة الوعي لا راحة فيها، وطريق تغيير ميزان القوى شاق ومؤلم وطويل .

من هنا يكون وعي الكتابة مشتبكا بالقوى الاجتماعية، متموقعا ضمنها، باحثا عن كل ما يضمن له شق طريقه في الحياة، و بالتالي فإن حدة هذا الوعي تتوقف على كيفية معالجة الترابط الخفي بين بنى السلطة المادية وبنى الفكر والخطاب الفوقية: الشيء الذي يشكل دنيوية النص ويصنع تورطه في التاريخ.

ومن تجليات هذا التورط انحياز الكتابة الواعية إلى الجماعات المهمشة مانحة إياها صوتا مقلقا، وجاعلة من خطابها الضعيف سلطة ضدية تضغط على الوحدة السعيدة للدولة. فبذلك تتحقق (العدالة الشعرية la justice poétique) القائمة على تشريح الظلم وكشف قناع الاستغلال وإنصاف المضطهدين. ومن تبعات هذه العدالة تعبئة الفكر المناوئ، وبعث التساؤل الحر، وفضح تبريرات الاستعباد، ومن نتائجها أيضا تقوية حس المقاومة ضمن عمل دؤوب ينتصر لتفاؤل الإرادة حتى ولو أفضى التحليل الملموس للواقع إلى تشاؤم العقل. وقد يكون هذا المعنى واحدا من المقاصد العميقة والعديدة التي رمى إليها المفكر رومان رولاند، العزيز على غرامشي، من وراء مقولته الشهيرة: (تشاؤم الفكر وتفاؤل الإرادة) .

هكذا (تلتحق الكتابة من تلقاء ذاتها، عندما لا تكون رسمية، بالأقليات الهامشية التي لا تكتب لنفسها، والتي لا نكتب عنها [مباشرة]، أي لا نتناولها كموضوع [جاهز]، ولكنها تجرنا إليها، في مقابل ذلك، عن كره أو عن طواعية / جيل دولوز، حوارات...). و إذن فالكتابة الملتزمة بعمق تلتقي دائما بجماعة هامشية لا تكتب، بل وتقتنص صيرورتها وتلتحق بخطها الملتوي المكسور. فالأمر لا يتعلق بالمحاكاة، وإنما بالاقتران حيث يتأثر الكاتب عل مستوى لا وعيه الاجتماعي و الثقافي بصيرورة هامشية لا خلاص منها. وعليه، فإن اختيار الكتابة لموقعها المقاوم ضمن نظام السلط الرمزية والمكانات الاجتماعية، يحميها من أن تكون حشوا في خدمة القوى السائدة، ويزج بها بالتالي ضمن معترك تحرير المقهورين والمقموعين الذين أسيء تمثيلهم، من خلال تقويض الإيديولوجيات والمؤسسات التي تسعى لتسويغ اضطداهم.

ومن المؤكد أن حقل الأدب واجهة مؤثرة في معركة الوعي، لما له من قدرة على التوليد والتأمل والانزياح والارتياب والحركة، ولما له بالتالي من كفاءة في تحويل تجربة المعاناة الحسية والمتناثرة والمضمرة إلى نص يطوي الحدث الخارجي فيصنع منه قيمة وعالما يقبل المشاركة والانفتاح والثورة، ويتيح بالتالي إمكان ولادة وتجريب القوى الكامنة.

من هنا يمكن اعتبار الشعب منبعا لكتابة رواية السرادق لأنه كان سباقا إلى منح حكايته الاجتماعية (أقواله وتعبيراته وفنونه ومعتقداته...) إلى الكاتب. وهذا إذ يكتب النص إنما يبادله الرواية بالحكاية، أي يهديه رواية من خلال سردية اجتماعية موهوبة. وهنا يتخذ التلاحم بين السرد الاجتماعي والسرد الفني كامل رمزيته العميقة وكامل دلالته الجمالية والثقافية.

وعليه، وكما أكد ذلك جيل دولوز(حوارات..)، فإن المستقبل الثوري للكتابة لا يمر بالضرورة عبر المناضلين. فالأمر لا يتعلق بتقليد رطانات الثوريين، ولا بمحاكاة أصوات المقموعين، بل تلزمنا

صيرورة هامشية قادرة على ابتكار قوى و أسلحة جديدة.

هكذا تحتفي الكتابة الروائية بالهامش منجذبة إلى من لا صوت لهم و إلى من حجبتهم الخطابات التاريخية الرسمية، أو شوهت صورتهم. وبذلك تكون رواية " سرادق الحلم والفجيعة" نصا باحثا عن لغة الشعب، لأجل تخصيص السرد وتمييزه خطابيا ونفسيا واجتماعيا، وذلك في سياق العودة إلى أحلام الشعب وكلامه الجواني وحنينه وغربته المقلقة، وبالتالي في سياق كتابة التاريخ الجزائري من منظور مغاير يبتعد عن الرواية الكولونيالية والرسمية، وبعيد الاعتبار لرواية المغيبين من الفئات الشعبية. ولذلك وجدنا عز الدين جلاوجي ينأى عن السرديات الكبرى المقترنة بالروايات السياسية السائدة، مقتربا من سرديات صغيرة تهتم بجماعات صغيرة وهامشية لها أثرها القوي في ابتداع وطن مغاير للفهم السياسي التقليدي والمعهود، ومن ثم فان اللغة الشعبية والوجدانية إنما تتغيا السخرية من اللغة الشمولية القامعة، وتقويض ادعاءاتها الزائفة.

وعليه فان استثمار الكاتب للأدب الشعبي أفاد السرد على مستوى استلهام قوته الممثلة في نبرته الساخرة وقدرته الانتقادية.

ولأجل دعم نتائج تحليل رواية السرادق وتوسيع الإشكالات المنبثقة عنها، يمكننا ملامسة روايات أخرى (متن تكميلي) تستثمر العديد من صيغ التراث الشعبي الأغاني الشعبية والأساطير والألغاز والكرامات والأزجال والأمثال ورسومات الوشم..

2. سبع صبايا:

<< سبع صبايا>>رواية موجزة ولكنها مقلقة، كتبها الأديب التونسي صلاح الدين بوجاه بوعي فني تجريبي يطمح لتنسيب قانون السرد الغربي، وكسر قواعده المعيارية. ففيها نلمس محاولة تشخيص إضافات ومغايرات تسعى لبناء عالم حكائي مختلف في نمط خطابه و صيغة تلفظه وطبيعة صلاته بالنظام الثقافي، وعلاقاته التناصية بالأجناس الأدبية والأشكال البسيطة والخطابات المعرفية والنماذج البدئية.

وهذه الرواية على إيجازها وتشذر عناصرها القصصية، تعبر عن التباس عميق مكتوب في شكل صور و مجازات تريد أن تكتفي بذاتها، وأن تتحرر من كل سيطرة إيديولوجية أو إرغام خارجي.

ولأجل ذلك يستثمر النص الأسطورة على مستوى صياغة البناء والمتخيل، محققا من ثمة مفارقة تستدعي التأمل. فإذا كانت الرواية دنيوية و<< زائفة>> وممثلة للبدايات وموجودة ضمن اللغة، فإن الأسطورة << مقدسة>> و<< حقيقية>> تروي الأصول وتقع ضمن اللغة ووراءها في

آن واحد.

ومن هنا التعارض بين شكلين ثقافيين، يقترن أحدهما بالمجتمع الحديث والمعاصر، فيما يقترن الآخر بالأصول الخارقة و السحيقة.

هكذا يصوغ النص تمزقه الوجداني مترددا بين زمنين ومنطقين في الحكي: أحدهما نثري واقعي، والآخر شعري أسطوري، إلا أن تداخلهما يظل حاضرا ضمن رؤية معقدة تعيد طرح ثنائية الحقيقة والمجاز، بل وثنائية الاستعارة والمجاز المرسل في ضوء جديد. ذلك أن تأويل الأسطورة مهدد بخطر << الخلط بين الدال و المدلول، بين الكلمة والشيء، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، بين التشابه والتجاور >>. لذلك فإن قراءة << سبع صبايا>> تستدعي حذرا نقديا يأخذ بعين الاعتبار الحوار بين المكون الأسطوري الموصل بشعائر موغلة في القدم، الراغب في استعادة الإنسان المعزول والشريد التواق لتحيين الحبكات الجماعية بغموضها ومفارقتها؛ والمكون السردي الدنيوي المقترن بالحاضر و الظرفية و التاريخ و << الطبقة>>.

ورغم نزوع النص إلى التخفف من ضغط السياق التاريخي والتعالي على شرط الزمن الظرفي، فإن حياته ليست نقية ولا مغسولة من الإيديولوجيا؛ ومن ثم تورطه في المجتمع وتمثيله لمعنى ما في العالم.

وضمن هذا الاتجاه نلفي التفكير الميتي متخللا نسيج الرواية، ممتزجا بالإيدولوجيا المشتقة عنه.ومن البين أن الميتولوجيا أكثر عمقا، لأنها تصوغ سردية اجتماعية تتسم بكونها متطورة وموسوعية، تستوعب مجموع ما يرغب المجتمع في معرفته: الشيء الذي يجعل الإيديولوجيا مستخلصة منها ومولودة بعدها .ذلك أن العقل الباطني للمجتمع (اللاشعور الاجتماعي) لا يفكر بطقم من المقولات التصنيفية، والمبادئ المنظمة، والقوالب الجاهزة؛ بل يفكر من خلال القصص والخرافات والأساطير والأغاني.

وفي ضوء هذا الفهم يلتقي الحلم الجماعي العتيق لأساطير الرواية باللاشعور السياسي المنبثق عن علاماتها المرجعية الظاهرة والمضمرة.

ويهمنا هنا استكشاف بعض الحبكات الضمنية لعناصر النص القصصية و نتفه الحكائية، ذات الطابع الخرافي الشعبي والرمزية العجائبية، المتصلة بشخصيات وفضاءات غريبة تبعث على القلق والحيرة.

هكذا تحضر الحبكة الأولى في شكل<<تفسخ>> مقترن بصور العبث، والفوضى، والفساد، والظلم، والكذب واللؤم والخيانة، والشر. وترتبط الحبكة الثانية بوصفها <<ألما>> بصور الضعف، واللوعة، والارتعاش، والشبق، والقهر، وافتراس الذات. وتنطوي الحبكة الثالثة بما هـــي

<< عقاب>> على صور الأسر، والتشرد و السقوط والحنين الموجع، والرغبة المحبطة في الثأر. أما الحبكة الرابعة باعتبارها " ظلمة" فتضم صور عمى البصيرة، والوعي الزائف، وعتمة النفس وغموض أشواقها، كما تضم صور النسيان و الجنون والفناء، وكل ما يمنع رؤية الحقيقة، ويجلب الأوهام و الأخطاء والفواجع. وأخيرا فإن حبكة "النور" تجذب صور العزم والصبر والتذكر، والتعلم، والإصغاء، والحكمة والإرادة، والأمل، وصدق الذات.

إن الحضور العمودي لهذه الحبكات الضمنية و المتشابكة، هو الذي يشكل المعمار السري للحبكة الرئيسية الطافية فوق ظاهر النص؛ هذه التي تحكي سير الصبايا (مريومة، لبدة، فاطمة، كويثرة، سندة، درة، همية والأخريات). ولكل واحدة منهن قصتها مع العشيرة، وإن كن يشتركن في لوعة المعرفة، و تعلم الحكمة واستنطاق الطبيعة، والاحتفاء بالجسد وامتلاك سلطة الحكي والغناء. وبفضل تقنية << التضمين >> يستطيل السرد الروائي ويستدير ناسجا لمحكيات عجيبة تتوالد وتتداح ضمن دوائر الرغبة والمعرفة؛ حيث الشيخ <<راجح>> الممسوس بشبق الجسد يطارد الصبية<< فاطمة>> التواقة إلى التعلم واكتشاف السر، و إذ يكاد يظفر بها ينتصب الكلب الغريب <<زرنيج>> مانعا حدوث الوصال، محققا لثأر قديم من الشيخ الذي أمعن في إبادة السلالة بحز أعناق الجراء (ص 61) حيث كانت تلقى حتفها على يديه في تسلسل محسوب (ص 27) لكنها أخطأت < زرنيخ>> الذي ظل طليقا معافى (ص 61) .

هذا إضافة إلى محكي << الأطياف>>، حيث الأموات يزورون الحياة، ولهم صفات وطبائع وأسماء: (اسكيفب، عارف، شقرون، الكبير) (ص.ص36-37)؛ بل إنهم يشاركون العشيرة شؤونها ويتعاطفون معها .

هكذا تسيح الأسطورة على مجموع الفضاء النصي كما لو أنها قطرة مداد؛ وحتى الشخصيات والفضاءات التي تبدو واقعية نجدها مشوبة باللمعة لأسطورية: الأمر الذي يسمح بقراءة التاريخ وفق منظور مختلف يقول الهامشي والمسكوت عنه، وينقض الأصول و الرواسي، إلى حد الرغبة في غسل الأرض من<< المجلات العارية و صور نجمات القاهرة وهوليود، ولباس الجند القادمين من الثكنات البعيدة، والنساء المتحجبات والضحايا في هذا المعتقل أو ذاك ...>> (ص42)، بـــل << مواراة كل شيء (ص 43)، << وإتيان الماء عليه في صبيحة حر وعرق>> (ص122). لنتأمل هذا المغزى التقويضي في المسرود التالي: << والأطياف تملأ أرجاء البيت، بينما الوالد يتحدث عن تاريخ العرب والكتب المحجوزة من قبل عملاء الفرنسيين، والجد الذي يرتل... ويبكي ويعمل ضمن الإرادة الاستعمارية ... وعن أولياء الله المنتشرين في كل مكان، وليسوا بأولياء الله، ولا أولياء أحد ....

والمطر.... يهطل مدرارا فيغسل الرجاء و الدنس وتراب الأرض ... تتسلل المياه تحت الجسر الصغير فيبتل الورق، وتغيب الفصول البهية، و النصوص الصافية والشواهد البهيجة، ويغيب العقل والمنطق، وتغيب العروبة، .... وكمال أتاتورك والثعالبي جميعهم، وقد يغيب بعد ذلك عبد الناصر، وبورقيبة، وآخرون ....>> (ص42) .

وعليه، فإن << سبع صبايا>> تجعل من مبدأ التقويض رهانا فنيا معرفيا، يسعى للحفر السردي في الطبقات التاريخية والثقافية، مخرجا إلى الضوء تناقضات خفية، وكاشفا عن جرأة نادرة في الاقتراب من الممنوع والمحرم والسري والغريب والمقلق: الأمر الذي يصوغ سؤال التغيير المرتبط بتعويض الأصول ببدايات مبتكرة تسمح بتأزيم الأنظمة والمؤسسات، وتتيح بالتالي التفكير في المستقبل ضمن وعي ذاتي كامل قائم على القصد والاختيار؛ وضمن هذا السياق يتساءل سارد أحد المحكيات: <<كيف نبتدع هذه البداية الكبرى، كيف نعيد ابتكارها بأشجارها، ونهرها، وقصبها وسرها الأحمر ...>> (ص 56) .

بهذا المعنى إذن، تحول الرواية الإرث الثقافي إلى عمل فني مسهمة في الحد من الضياع الذي لحق بالأساطير الهامة في الأدب المغاربي، مجسدة بذلك نوعا من هندسة المكبوت المفضية إلى تحليل الأب الميت، أي تحليل لغة السلطة والمقدس (عبد الكبير الخطيبي، المغرب العربي وقضايا الحداثة...). ومن ثم تنبع تجريبية النص وحداثته الناهضة على مهر المعاصرة بالتراث، ومزج التاريخ بالأسطورة، ودمج عناصر الفن الروائي، << الغربي>> بمقومات الفن الأسطوري << التونسي المغاربي >>: الشيء الذي يعدل خبرة التلقي ويحفز على قراءة طباقية تراوح بين استقبال الحكاية الروائية واستقبال الحكاية الأسطورية، ضمن وعي نقدي يلتقط نغمة السرد المزدوجة.

ومن البين أن" الأسطورة لا تبوح بكل شيء، لأن أرضها مستديرة مغلقة، ولا يمكن تفسيرها إلا بأسطورة أخرى، دونما حاجة إلى البحث عن عللها الخارجية"(شترواوس، الإنسان العاري..). وهذا ما قد يفضي إلى اعتبار << سبع صبايا >> في متخيلها الدفين أسطورة حديثة تسعى لتفسير أسطورة قديمة، بحيث نكون أمام لعبة انعكاس تحول الرواية إلى رواق من المرايا المتعددة الأشكال.

3. الفريق:

رغم المظهر السردي العالم لرواية الفريق لعبد الله العروي، فإن تركيبها النصي يتضمن أنماطا من الثقافة الشعبية ذات النبرة الشفوية. ومن ثم حضور بعض الأجناس البسيطة المتخللة من قبيل ما يأتي:

* الخطبة:

وهي شكل تعبيري قديم تستضيفه الرواية في سياق محاورتها للذاكرة العربية العتيقة، ومن ثم محاكاتها عبر استحضار سجلات القول الموروثة وتحريكها لخدمة حركية السرد، مع كسْرها من الداخل عبر استحضار سجلات القول ضمن علائق مجاهة وتحاور مع لغة الحاضر، على شاكلة ما نلفيه في محاكاة "شعيب" لخطب الأستاذ الكبير" ومفخرة الصديقية": "يا بالغ ذروة المجد ومتسنم قمم العلياء، يا فارس السياسة وبطل المراوغة، لا تنسى الأرض التي ترعرعت فوقها، أرض الأبطال والشهداء، الأرض المباركة...- فصاحة تشرشل ما تنفع لازم فصاحة عمي الحاج... كان يرعد ويزيد ويصرخ ويبصق حتى أن المذياع كان يهتز من شدة الوقع، هكذا قيل. فصاحة الحجاج يا أهل العراق والنفاق ..." (ص. 42). وبمقاربتنا لهذا النص في سياق حواري، عبر ربطه بالأشكال الخطابية التي يتفاعل معها عن طريق استيعابها وتحويلها ومحاكاتها بسخرية [1]، تتبدى لنا "الخطبة" موصولة ببنية خطاب لغوي آمر، يقوم على الحذلقة والتضخيم اللفظي". إنها خطاب إيديولوجي تبريري، وملفوظ يشي بالرياء والخديعة.

* المثل:

في سياق إثراء التعدد اللغوي للخطاب، وإخصاب بنيته الحوارية، تلتقط الرواية كثيرا من الأمثال العربية الفصيحة، والمغربية الدارجة بما هي نصوص جاهزة ذات سلطة ثقافية أكيدة إذ هي لا تقول شيئا عند فصلها عن إحالته الثقافية. إنها "مدلولات مقولبة" حسب عبد الكبير الخطيبي (الاسم العربي الجريح..)، كما أنها مقترنة بزمنية لا تاريخية، ومن ثم شبهها بالأسطورة والحلم. ويظهر أن المثل يتقاطع مع القصيدة من حيث الإيقاع والصورة السريعة الخاطفة (العنيفة في حالات عديدة) والتشخيص البلاغي، إلا أنه يختلف عنها (أي القصيدة) في كون ملفوظة متتالية جد مقتصدة ومغلقة تقريبا، وفي ضوء هذا التصور نلامس الأمثال التالية:

- عمر داود ما يعاود (ص. 58).
- البز والفار لا توريه باب الدار (ص. 33).
- اللي ما عندو فلوس كلامو مسوس (ص. 35).
- اللي فات مات (ص. 35).
- ما نخلي خيرنا لغيرنا (ص. 102).
- خلط شعبان برمضان (ص. 282).

- لا سلام على طعام (ص. 63).
- الفول لرجل بلا أسنان (ص. 207).
- ما حك ظهرك غير ظفرك (ص. 126).
- تعليم الصغر كالنقش في الحجر (ص. 81).
- الزمن كالسيف إن لم تقطعه قطعك (ص. 60).

تشكل هذه الأمثال مَتْناً غنيا ومتنوعا، يندرج في سياق إعادة تـــثمين المتخيـــل الشـــعبي في ارتباطاته الملتبسة بـــ"الواقع". ومن ثم تحولها (أي الأمثال) إلى علامات شفوية تشع بظاهرات وعلائق ورغبات تنبثق عن قوة السرد الاجتماعي، وتكشف عن تعبير جمالي يكسبها خصيصة التداول، وهو ما نقف عنده عبر البنيات الفنية التالية:

- صياغة المثل وفق تنظيم متناظر، يرتكز على بنية إيقاعية، ويخضع بالتالي لقانون التماثل ومن ثم قيام غالبية نماذج المتن على خاصيات الازدواج (الأول) والسجع (الثاني والثالث) والتناظر الصـــوتي (السابع)...

- تغذي المثل من الدلالات التخييلية والجمالية للصورة البلاغية حيث استثمار الاستعارة بشتى تفاريقها (الثالث)، وكذا الكناية (السادس) فضلا عن التشبيه (11) والتلميح.

- اتخاذ المثل في بعض أشكاله لصيغة القول المأثور، كما في النماذج الثلاثة الأخيرة المفعمـــة برنين الحكمة، والموسومة بنزعة تعليمية وشكل رفيع.

هكذا تستضيف "الفريق" خطابات المثل بما هي حلقة وسيطة تصل الأشكال اللسانية بالأشكال الأدبية، مستفيدة من فرادة طرائقها الأسلوبية ومشغلة لبنياتها التخييلية والتداولية في عملية التحفيـــز السردي. فضلا عن استثمارها كعنصر بنائي يسهم في صوغ فسيفساء المعمار الروائي.

***الطـــرفـــة:**

تتقاطع مع المثل على مستوى التداول والتعبير الشعبي. ويعتبرها "ريفاتير" أوّل نص غير موقع، ويرى أن استمراريتها تدفعنا إلى الاعتقاد بأنها شكل بدائي للأدب لأنها باقية ولا يصيبها التحريـــف عند الاستشهاد (سيميوطيقا الشعر). ومن ثم إمكانية اندراجها إلى جانب المثل، ضـــمن خطابـــات المستنسخ.

في ضوء هـــذا التصور نتقدم لمقاربة الطرفة (النكتـــة) التالية: قالت خميطة: - مساكين! من

يطبخ لا يأكل، تعرف يا علي حكاية الجبلي؟ دخل لأول مرة إلى مطعم عصري. قدم له طبق زيتون، أخذ الشوكة وهم أن يغرسها في زيتونة فأخطأها فطارت الزيتونة واصطدمت بالحائط واستقرت في الجانب الآخر من الصالة. قام الجبلي غاضبا وأعاد الكرة بنفس النتيجة، والنادل ينظر إليه يجري وراء الزيتونة الطائرة، أخيرا اقترب منه وأخذ الشوكة وبأناقة غرس أسنانها في الزيتونة وقدمها للجبلي نظر هذا إليه شزرا وقال: الناه الناه! حتى عرقتها لك!" الرواية (ص. 335).

تشكل هذه الطرفة إذن بنية حكائية صغرى لا يعرف مؤلفها، إذ هي نتاج إبداع جماعي يلتقط بنية تخييلية مشتركة تنهض بوظائف عدة تشمل ما هو إيديولوجي (تشخيص مفارقة اجتماعية) وما هو نفسي، باعتبارها من آليات التفريغ العاطفي، ومن ثم علاقتها باللاوعي كما أبان عن ذلك فرويد (النكتة وعلاقتها باللوعي..) وكذا ما هو جمالي، إذ لا تخفى قيمتها الفنية المتمثلة في السخرية والإمتاع.

*الحكايـــة:

يستوعبها الخطاب السردي دون أن تفقد طبيعتها الشفوية، ومن ثم استدراج محكيات تاريخية موشاة بالتخييل الشعبي كما في حكاية هارون الرشيد مع وزيره البرمكي (ص. 102)، وقد تم استحضاره من قبل (اغرام) في سياق تصوير الفضاء الالفليلي المحتضن لـ"الغربي" في حياته الجديدة.

4. جارات أبي موسى: يستفيد أحمد التوفيق في هذه الرواية من التاريخ الشعبي للدولة المرينية، مركزا بالأساس على دسائس القصور وحكايات الجواري وحاشية السلطان. كما أنه ينهل من الكرامات من خلال التركيز على رسم صورة خارقة للشيخ أبي موسى الذي يحظى ببركة تجعل تمنحه قوة فوق طبيعية. ومن يمتزج السرد بشذرات المتخيل الاجتماعي المغروس في العمق الاجتماعي ،وذلك في اتجاه تشييد رواية بمذاق فني مغربي يقاوم قانون السرد الغربي ويزحزح فكرة الحداثة الرواية عن مكانها المركزي.

5. المباءة: يضمن عز الدين التازي في روايته علامات وافرة من الثقافة الشعبية في محاولة لبناء نص تجريبي مغاير ينهض على التراث. ومن هنا انفتاحه على القوة الفنية والحلمية للوشم (الذي حلله عبد الكبير الخطيبي ببراعة فائقة في كتابه: الاسم العربي الجريح، المخصص لمقاربة مظاهر الثقافة الشعبية المغربية)، ذلك أن جسد البطل قاسم موشوم بصور الحيوانات التي تنتظم وفق حبكة حكائية تقوم على الصراع، كما أن التازي يستثمر أيضا المعتقدات الشعبية الممثلة في طقوس التبرك وقدسية الأضرحة والقبور وما تحاك حولها من حكايات شعبية عجائبية. ولهذا الحضور الثقافي الشعبي مقاصد فنية تروم تهجين الحداثة الروائية الغربية بأشكال السرد المحلي الشفوي والمرسوم.

* **تركيب**: يتضح لنا من خلال تحليل مجموع نصوص المتن أن الرواية العربية شيدت خصوصيتها وجدتها من خلال استثمار عناصر التراث الشعبي: الشيء الذي يؤكد أن التراث ليس وراءنا بل مازال أمامنا ينتظر من المساءلة والتحليل. وعليه، فان الرواية العربية يمكن لها في نماذجها الناضجة أن تزحزح موقع الحداثة وتقوضه من الداخل، بحيث ترد على زعم الجمالية العالمية التي تحلل كثيرا من النصوص العربية كما لو أنها ملحقة بالأدب الغربي وتابعة له. لذا فالمطلوب من النقد العربي أن ينظر للتجربة السردية العربية من الداخل، وأن يبحث عن منظومة نقدية مستمدة من هجنة النص العربي الذي يمزج في طبقاته النصية أنماط كتابة متعددة، تركب بين الاتجاهات الأدبية المتنوعة، والصيغ التعبيرية الكتابية والشفوية. كما أن هذا النص يصوغ رؤية متميزة للعالم بفضل الملاءمة بين الصيغ الفنية وصيغ الوعي التاريخي: الأمر الذي يفسر فهمه الخاص للواقع، وقدرته المبتكرة على استرداد التقاليد ضمن وعي جديد ومقارن، يستفيد من التجربة الغربية مع تفكيك حمولتها الإيديولوجية ومواجهتها بسرد مضاد يحفز على إنتاج قراءة طباقية تقرأ السرد العربي في اتصال وتضاد مع السرد الغربي، بل وتقرؤه بوصفه أداة فنية وسياسية في آن واحد. هذا إضافة إلى ضرورة تفكيك طبقات السرد العربي وتحليل مستوياتها المتعددة بعيدا عن القراءة المتشاكلة التي تغلب قطب الكتابة على قطب الشفاهة بدوافع إيديولوجية تنضبط للمؤسسة الأدبية وحراسها، ومن ثم وجوب تقويض الفهم الواحد للنص العربي واستعادة مجموع العلامات المشخصة لغنى الشعب وتنوع ثقافته ضدا على الهوية المتوحشة، وضدا على التبعية لآداب الغرب.

المتن المعتمد :

- سرادق الحلم والفجيعة، عز الدين جلاوجي، منشورات أهل القلم- سطيف، 2006.
- سبع صبايا ،صلاح الدين بوجاه، دار الجنوب للنشر،تونس، 2005.
- الفريق ،عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ت.ط.
- جارات أبي موسى، أحمد التوفيق، دار القبة الزرقاء، ط3،2004.
- المباءة، عز الدين التازي، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البضاء، 2005.

* تمت الإشارة إلى المراجع العلمية في متن الدراسة، وتدقيقها يتم بعد إلقاء العرض واعتماد النسخة النهائية المستفيدة من ملاحظات المتلقين للعرض في الندوة.

الشخصية بين السرد القرآني والسرد الشعبي (البطل نموذجا).

أ.نور عبد الرشيد

جامعة محمد بوضياف – المسيلة -الجزائر–

تمهيد:

الخطاب السردي في أبسط مفاهيمه هو خطاب حركة الشخصية أو الشخصية في إطار زماني ومكاني له دلالة يرسله سارد يمتلك قدرة خطابية ويتلقاه متلق يمتلك قدرة تأويلية تمنح الخطاب دلالة ما.

وقد تعاقبت مناهج نقدية متعددة على قراءة الخطاب السردي ومكوناته الأساسية كالشخصية التي خضعت إلى تحولات عميقة منذ الشعرية الأرسطية إلى عصرنا هذا مع السردية بشقيها الشعري والسيميائي.

ويستعرض تاريخيا حسن بحراوي[1] أهم المحطات الأساسية لما كانت المأساة عند أرسطو هي أساسا محاكاة لعمل ما فقد كان من الضروري لها وجود شخصيات تقوم بذلك العمل وتكون لكل منها صفات فارقة في الشخصية والفكر تنسجم مع طبيعة الأعمال التي تنسب إليها وفي هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطاء ها أبعادها الضرورية والمحتملة وتصبح المأساة لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبر عنه من حقائق.

وهكذا ففي الشعرية الأرسطية كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم للقائم بالحدث.

وفي القرن 19 عندما احتلت الشخصية مكانا بارزا في الفن الروائي حيث أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة للشخصيات، أو لتقديم شخصيات جديدة وفي إطار البنيوية التكوينية أكد قولدمان على العلاقة بين البطل والعالم وجعلها في موقع القرار بالنسبة لبنية الملحمة أو الرواية وفي تراتبية الشخصيات داخل السرد بقيم "نور ثروب فراي" ثنائية البطل والبطل المضاد التي تشكل أطراف الصراع داخل الرواية وذلك لأن هذه الأخيرة بسبب شكلها نفسه ذات طبيعة سجالية. إن كل اهتمام فراي سيتركز حول مواجهة البطل

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الرواي، مركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1990،ص 208.

وخصمة فالبطل الذي يحمل صفات الكائن الإلهي ويمثل العالم العلوي سيجد نفسه في مواجهة البطل المضاد الذي يمثل القوى الشيطانية للعالم السفلي وقدرة البطل على كسب تلك المواجهة، هو ما يميز بين الأسطورة حيث تكون قدرات البطل ذات طبيعة إلهية والرواية حيث تكون قدراته إنسانية محدودة

وخلافا للاتجاهات السابقة التي ارتبطت بفلسفات وتوجهات اعتبرت الشخصية جوهرا نفسيا نجد المناهج النصية التي قاربت الشخصية من خلال شكلها ووظيفتها في نظريات السرد الحديثة التي تجاذبت الشخصية بوصفها مكون هام في البنية السردية، وتقع هذه النظريات في ثلاث مجموعات:

اعتماد على كونها تتعامل مع السرد:

1- بوصفه متوالية من الأحداث (بروب/غريماس /هامون).

2- أو بوصفه خطابا ينتجه سارد(فتمثلها الأعمال المهتمة بالرؤية السردية مع هنري جيمس وجون بويون .

3- أو بوصفه نتاجا ينظمه قراءه ويمنحونه معنى وهي الأحداث فتندرج تحت نظريات التلقي.

وتعتبر الشخصية عند المجموعة الأولى بمثابة وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف أي من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي وثابت ومن هذه الناحية يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها كدال فارغ في الأصل يمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص عن طريق إسناد الأوصاف والأدوار، على أن المدلول الشخصي يتشكل أيضا بالإضافة إلى ما سبق من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل المفلوظ الروائي الواحد، إن هذا التحليل الذي ينظر إلى الشخصية كوحدة دلالية قائمة الذات ويجعلها مشابهة في اشتغالها بالعلامة اللغوية يدعونا إلى العمل بمفهوم مستويات الوصف الأساسية في اللسانيات والسيميائيات.

الشخصية في السرد القرآني:

ولقد كان لحضور السرد في الخطاب القرآني عموما، بصورة متواترة وراسخة أثرا بارزا في الأغراض التي يقصدها، ولما كانت الشخصية الدينية وأدوارها من أهم المكونات التي يقوم عليها الخطاب السردي ويتحرك عبره الفاعل ضمن فضاءات زمانية ومكانية كان تشكيل الشخصية مشروط ببنية القصة النبوية التي تجسده وبالمقام الذي تساق من أجله للمتلقي الأول (محمد ص) والمرسل إليهم.

ذلك أن السرد القرآني[1] (قد تأسس على نوعين من القصص:

---

(1) سليمان عشراتي الخطاب القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، ط 1998، ص80.

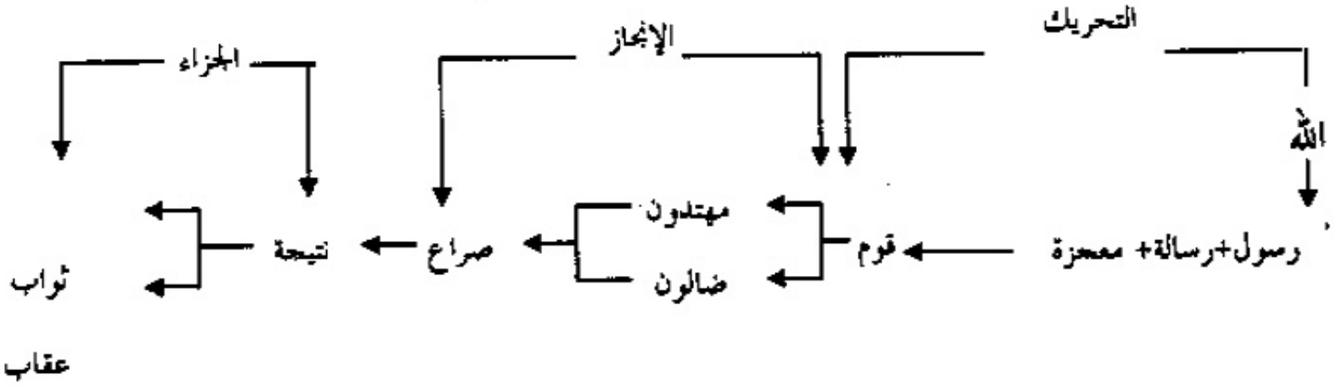
1- القصص ذو المرجعية التاريخية وهو المتعلق بأبناء الرسل والأقوام والأمم الغابرة وما كان من أمرهم في تكذيب رسل الله وما انتهى إليه مصيرهم جراء ذلك.

2- القصص ذو المرجعية الـــمـــثلية وهو نوع أقل تواردا من السابق وقد ساقه القرآن على سبيل التمثيل)

بالنسبة للنوع الأول (قصص الأنبياء) غالبا ما تكون قصة سيرة حيث يبادر الخطاب القرآني إلى ربط الحديث الديني المقرر (وهو البعثة) بوقائع حياة النبي المنتظر منذ الطفولة ليستمر شريط الوقائع مثلا حقا مرهصا للحدث الأساسي أي البعثة لتمضي من ثمت حياة (الفاعل) المحكومة بوظيفة التبليغ وبمكابدات الصمود والدعوة إلى الله) [1]

فكان من الطبيعي أن تتبلور من معطيات تلك السير. حيث تتولى آليات السرد القرآني نقل السيرة التاريخية كتوال لأحداث الشخصية إلى الخطاب السردي ضمن سلسلة من الوظائف، تشكل روايته نمطا سرديا من الناحيتين البنائية والوظيفية.

تمثل هذا النسق النمطي في البنية الخارجية التي يمثلها المخطط التالي:



فشخصية موسى في قصة طه عبارة عن قصة تحتوي متتاليتين وظيفتين تأخذ إحداهما بعقب الأخرى تبدأ بمرحلة الوحي والتكليم، وترتد إلى مرحلة الميلاد والنشأة وتعود إلى مرحلة التكليف بالدعوة يتلوها الجدال والمواجهة، ويختم بإغراق فرعون وانجاء بني إسرائيل "ولا يقف عند هذا الحد الجزائي بل إنها تمضي متابعة الإخبار عن سيرة بني إسرائيل بما يميز تلك السيرة من تذبذب، وجحود فكان هذا الامتداد القصصي الإضافي أي هذا الانفتاح في بنية السرد، إنما حدث لتستوعب القصة مآل تجربة النبوة، لأنها كانت تجربة فرزية إقصائية خارجية(مع فرعون وآله) وداخلية مع بني إسرائيل (قوم البني)" [2]

---

(1) المرجع نفسه،ص81.

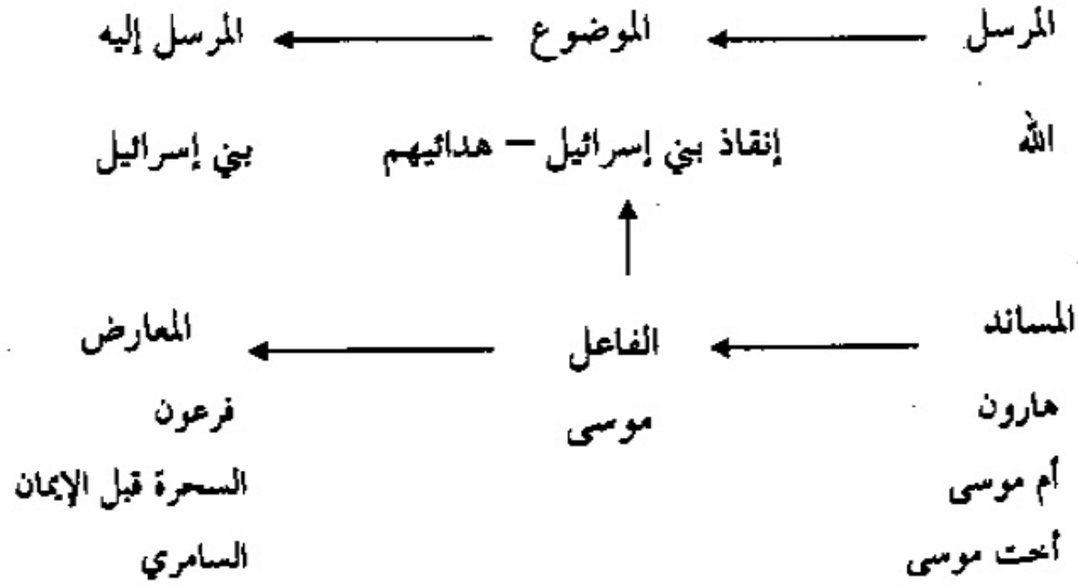
(2) سليمان عشرات الخطاب القرآني ،ص78.

بيد أن المتتالية الثانية لا تنتهي كسابقتها بنهاية جزائية فعليه وإنما كان جزاء السامري العزل (لا مساس) ونسف العجل في البحر كفرعون.

ونلاحظ على المستوى العام بين الترتيبين للأحداث أن نظام ترتيب الأحداث في الخطـــاب —السورة— خرج عن التوازن مع نظام الترتيب في القصة متضمنا سردا داخل السرد باستخدام تقنية المفارقة الزمنية وهي الاسترجاع حيث انطلق السرد من وسط المتن الحكائي- سيرة موسى بقوله تعالى: "وهل أتاك حديث موسى إذ رأى نارًا....." طه الآية 10.

ثم يرتد السرد عبر اللاحقة الطويلة المدى لتتناول القسم الأول من حياة موسى (موسى الإنسان) بصورة موجزة ومكشفة ليعود ثانية إلى الحدث الأساس وهو تكليم الله موسى وتكليفه بالدعوة(أي موسى النبي) محققة التوازي بعد ذلك بين الزمنيين، حيث تنعدم المفارقات سواء في الجزء الأول مع دعوة فرعون ومحاورته ومجابهة سحرته، بالإغراق وإنجاء بني إسرائيل أو الجزء الثاني من حياة موسى النبوية مع بني إسرائيل وتلقي التوارة حيث أنتجت هذه الزمنية السردية المحكمة معاني الهداية وجزاءها والإضلال وعواقبه.

وحدد المثال العاملي الموجد للمتتاليتين:



فسمات الفاعل، النبي، (البطل) المعد منذ البداية لهذا الدور النبوي المرتبط بحياة قومه وهو عادة يحمل الصفات التي تأهله لهذا الدور، فقد يولد ولادة عادية (موسى، محمد ،ابراهيم...) أو غير عادية (عيسى ويحي....) وفي كل الحالات يوحى إليه ويصير نبيا أو رسولا يجعل من مستقبله متميزا فريدا مرتبطا بإرادة الله ويحقق مشية وينفذ قدره في التاريخ.

ويؤكد على بشرية النبي من جهة وكما له الخلقي والخلقي ونبله وأصالته فهو جزء من الواقع

الاجتماعي يباشر تغيره من منظور ديني توحيدي.

الشخصية في السرد الشعبي

تنبهت الدراسات الأدبية الحديثة لمجالات الأدب الشعبي وخصائصه وفنونه المختلفة (الأمثال الشعبية والأغاني الشعبية، والسير الشعبية).

فبالإضافة إلى أحدى خصائصه وهي (مجهولية المؤلف) يعتمد الأدب الشعبي[1] على الرواية والحفظ في انتقاله من جيل لآخر وهو لهذا تغير من جيل لآخر لا ينال التغيير من أصول ولكن ينال من تتابع الشكل الفني والمحتوى المضموني متلائما مع متغيرات الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية من جيل إلى جيل».

ولا شك أن السير والقصص الشعبية تعبر تعبيرا ضمنيا عن متغيرات المجتمع في كافة مجالاته، فهي صورة واعية ومباشرة وأبطالها يعبرون عن الوجدان الجمعي عن طريق إسقاط الواقع على حقبته تاريخية سابقة بل وإسقاط المضمون المعاصر على مضمون تاريخي سابق. ترى في هذه السير والقصص حقبا تاريخية تبدأ أحيانا في بعض المقدمات من بدء الخلق ثم تنتقل حتى بدء الرحلة التاريخية مع البطل (عنترة، سيف، أبو زيد الهلالي) وهي تلح على صراع بين قوتين، قوة خير مطلق هي عادة في كفة صاحب السيرة، فهو البطل والمقدار والفارس الخيّر الذي يتحقق النصر على يديه، وقوة شر مطلق تحقيقا للصراع الأزلي الذي واجهه الإنسان منذ هبط إلى سطح الأرض.

وكقصص الأنبياء حيث تتولى آلية السرد تحويل المتن التاريخي للبطل إلى سيرة شعبية تصبح تجسيدا الدلالة ما في كل عصر.[2]

والفرق بين السيرة الشعبية والقصص الشعبي

أن السير الشعبية تاريخية في المقام الأول. تعكف على التاريخ لتستخلص مادتها منه وتحرص على الهدف التاريخي لا تتحول عند حتى نهاية السيرة، وأبطالها يتحولون إلى أبطال قوميين أو بمعنى آخر يتحولون إلى (نماذج بطولية).

أما القصص الشعبي فهو يصور في أغلبه الصراع من أجل استمرار الخير من نماذج البشرية أكثر موافقة للواقع المعيش تستقي قصصها من الحياة اليومية وبطلها (إنسان عادي بسيط).

---

(1) آثر الأدب الشعبي الحديث في الادب الحديث،د حلمي بدير، دار الوفاء، مصر، ط1، 2003،ص19.

(2) المصدر السابق ،ص53.

يحيل لفظ السيرة إلى الدلالة الاصطلاحية العامة في الموروث الثقافي العربي والديني منه بخاصة (على الترجمة المأثورة لحياة النبي) وإقترنت بالمغازي الدالة على أفعال الفروسية إبان الغزو، وتوسع مفهوم السيرة تبعا لتنوع الأشكال السيرية التي تنضوي تحت هذا النوع، فأصبح مصطلح السيرة الشعبية يدل على (مجموعة من الأعمال الروائية الطويلة، ذات سمات فنية متشابهة وذات أهداف فنية متماثلة).

ويعتبر الدكتور عبد الله إبراهيم أن (المتن الرئيس للسيرة الذي يصور غزوات الرسول (ص) بشكل وحدات شبه قصصية وهيكل السيرة بأجمعه يمثل وصفا شاملا مفصلا لشخصية ذات أهمية إعتبارية في التاريخ إبتداء من ظهورها وإنتهاءا بوفاتها مرورا بأهم الأفعال التي قامت بها طوال حياتها الأمر الذي يؤكد أن بنية السيرة النبوية كانت الموجه الأول لصياغة البنى السردية للسيرة الشعبية[1].

ويحدد بنية الشخصية السيرية (من خلال متن السيرة الشعبية الذي يتألف من سلسلة من الوحدات الحكائية المتعاقبة تمثيل أفعال البطل خاضع لمنطق خاص ينتظم مكوناتها تكشف بجمل التطورات في شخصية البطل، والوقوف على مراحل حياته.

تعبر دلاليا عن طبيعة المهمة التي ينجزها، وأن ميزات المعبرة عن جميع المراحل التي يمر بها تتضافر معا لتمنح الشخصية السيرية صفاتها وخصائصها [2].

إن تتبع شخصية بطل السيرة الشعبية تطورا ودلالة يكشف تواترا في عدد من الثوابت.

1- النبوءة:

تهيء النبوءة في السيرة الشعبية لظهور البطل قبل ولادته وتلمح في الوقت نفسه إلى الأعمال البطولية التي سيقوم بها.

2- الأصول النبيلة:

تتهيأ للبطل السيرة أصول بنيلة قبل ولادته وإن كان لا يعرض بها إلا في مرحلة لاحقة من الأحداث.

3- الاختبار والاعتراف الأولي

بعد أن يجتاز البطل الاختبار الأولى ويعترف به بطلا تنتدبه القبيلة أو المملكة فارسا لها ومدافعا عنها ضد الأخطار التي تتعرض لها.

---

(1) السردية العربية- عبد الله ابراهيم، منشورات 2000، ص147.

(2) المصدر السابق ،ص151.

4- التكليف القومي الديني:

يصبح البطل بعد سلسلة من التجارب شخصية قومية دينية، بعد الانتصار على خصومه الذين يختلفون معه دينيا وقوميا.

الاشتراك والتشابه والاختلاف بين (النبي) في السرد القرآني وبطل السيرة الشعبية

- الاشتراك:

- كلاهما من فئة الشخصيات المرجعية التاريخية حسب تصنيف فليب هامون.
- كلاهما شخصية بشرية واقعية مع عراقة في النسب وكمال خلقي وخلقي.
- كلاهما دور ديني قومي أو اجتماعي محوري في السرد بتعدد أدواره ووظائفه.
- كلاهما يمر بالاختبارات الثلاثة: (الترشيحي والحاسم والتمجيدي).

التشابه:

- النبي (في قصص الأنبياء) له دور تأسس للكون القيمي لجماعته.
- أما االبطل فدلالة السرد تعديل جزئي في بعض القيم.
- المعجزة مع النبي في بعض مراحل السرد أما البطل الشعبي فبالإضافة إلى قواه الخاصة بالخوارق والجن والسحرة.....

- الأختلاف:

- المرسل في حالة النبي (هو الله عز وجل) الذي يختار ويصطفي.

أما المرسل في سيرة الشعبية فهي الأوضاع الاجتماعية المهتزة.

- البعثة والنبوة في النبي بخلاف بطل السيرة الشعبية.

مراجع:

1- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، مركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1990.

2- الخطاب القرآني، سليمان عشراتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1998.

3- أثر الأدب الشعبي الحديث في الأدب الحديث، د حلمي بدير، دار الوفاء، مصر، ط1، 2003.

4- السردية العربية- عبد الله ابراهيم، منشورات 2000.

5- أضواء على السيرة الشعبية فاروق خورشيد.

تجليات الرموز الدينية في الحكاية الشعبية الأمازيغية: الأشكال والأصول.
أو تواصل الأشكال الأدبية في التراث الشعبي: العربي والأمازيغي.

د.خالد عيقون.

جامعة مولود معمري- تيزي وزو. -الجزائر-

التراث الشّعبي الدّيني، منظومة معرفية ثرية، وحقل جمالي خصب، متنوّع في أشكاله ومضامينه ولهجاته، يمتد في جذور الماضي، وينتظم بروافده حتّى بدء الخليقة بحكاياته التّأسيسية الأولى، ويحلّق في آفاق مستقبلية بحكاياته التّنبؤية العجيبة. هذا الصّرح الشّامخ من الحكايات الدّينية المتراكمة، أو هذا الوجه الجلي من جبل ثلجي، يكتنز عالما خصبا زاخرا من المعرفة الإنسانية، والفنيّات الجمالية، حُرم أن ينال مكانته الرّاقية الجدير بها، ولا يزال ينتظر أن يرد له اعتباره، رغم أنّ المكانة التي يحتلها الدّين لا تزال في الصّدارة، ممّا يضع مسؤولية كبيرة على عاتق الباحثين وأولى الأمر في الكشف عن جذورنا، كأساس راسخ وطيد لوجودنا ومحطة لإقلاعنا، ويتطلب النّهوض بالدّراسات العلمية المعمقة في معالجة هذه القضية الحضارية الكبرى قضية التّراث الإسلامي بروافده وفروعه القوس-قزحية: الفكرية، الفلسفية، التّشريعية، الرّوحية، الصّوفية، الأدبية والقصصية، مشكلا بمنظومته حلقة ذهبية هامة في سلسلة الحضارة والثّقافة الإنسانية المعاصرة.

- ورغم أنّ التراث الشعبي لا يزال يفتقر إلى الكثير من الجهد، في جمعه وتدوينه ودراسته، إلاّ أنّ ما جمع — رغم ندرته — من شعرٍ وحكايةٍ وأمثال وأقوال وألغاز، وغيره من ذخائر الفولكلور الجزائري، يعدّ لوحة رائعة، لا يقلّ في مضامينه ودلالاته وجماليته عن الأشكال الأدبية الأخرى.

إنّ إحياء التراث الشعبي هو إحياء للأمة، بعد أن طمس عن عمد وقصد في بعض أدوار التاريخ، وعن جهل وازدراء بقيمته في أدوار أخرى، من خلال الحكم عليه من منظور فكري متعسّف، بإحالته إلى شبه وثن لا قيمة له، ولا علاقة له بحاضر الأمة، ومستقبلها ووحدتها.

يمثّل قوّة دافعة، يشيع في النفس الثقة بالذات ويفجّر قدراتها الكامنة، ويحافظ على وحدتها وتماسكها، نظرًا لعمق أصالته، وصدق تعبيره، وقوّة ترابطه، إلى حدّ يمثّل بعدًا استراتيجيًا، لا يجب إغفاله في عمليّة تشكيل الحاضر والمستقبل، وضرورة حتميّة لا غنى عنها، ممّا توقع مسؤولية كبيرة على عاتق الباحثين، وأولي الأمر.

وقد عبّر الفيلسوف الكبير والمفكر المرحوم مالك بن نبي عن شخصيته العلمية بأنّها نتاج أربعة مدارس ومستويات متداخلة متفاعلة، وهي[1]:

المستوى الأوّل: مدرسة الأسرة والجدّة، « عرفت جدّتي التي عمّرت حتّى تجاوزت المائة وأورثت العائلة الكثير من مشاهداتها وذكرياتها القديمة، حيث كانت تقصّها علينا في ليالي الشتاء الباردة، وكانت بارعة في قصّ الحكايات، حيث تشدّنا إليها ونحن متحلّقون حولها. كانت هذه مدرستي الأولى، تكوّنت فيها مداركي ».

المستوى الثاني: المدرسة القرآنية، «ثابرت على التردّد إلى مدرستي القديمة لتعلّم القرآن الكريم، فكنت أقصدها كلّ يوم في الصباح الباكر».

المستوى الثالث: مدرسة المجتمع، «كانت الحياة الثقافية نشيطة، ففي السوق كان الحكواتي يسرد أخبارًا عن سيدنا الإمام علي أو شيئًا عن أبي زيد الهلالي، أمّا في المقهى فكان النّاس يستمعون إلى فصل من قصص ألف ليلة وليلة».

المستوى الرابع: المدرسة الفرنسية، «... وعلى الساعة الثامنة من كلّ يوم أكون في المدرسة الفرنسية».

وبعد فحص وتشريح المادة المجموعة من الميدان يمكن تمييز الأنواع القصصية وتصنيفها فيما يأتي: حكايات بدء الخليقة: (التأسيسية) وحكايات الأنبياء والمرسلين: (التبليغية) وحكايات المغازي: (الملحمية) وحكايات الأولياء الصالحين: (التأويلية) وحكايات الجنّ والملائكة: (الكائنات العلوية) وحكايات القضاء والقدر وحكايات الأموات والمبعوثين: (البرزخية) وحكايات الأحلام والتنبؤية: (المستقبلية).

وهي كلّها تندرج في إطار الوحدة الوطنية والدينية، إذ أنّ الإسلام دين الجميع يوحد بين قلوب سائر المواطنين، ويشكّل أوثق الصلات بين أفراد المجتمع، كما تعدّ بمثابة حوار الثقافات من منظور الحكاية الشعبية.

إذا كانت الدراسة العلمية للنصوص تلتزم بضرورة فهم الأسس الجمالية التي ترتكز عليها بنيتها، واكتشاف دلالتها وخصائصها وعلاقاتها التي تربطها بجذورها، فإنّه من خلال دراسة النصوص الحكائية تبيّن أنّ القصص الديني انبنى في علاقاته بأصوله على التماثلات الآتية:

---

1 – مالك بن نبي: مذكرات شاهد القرن، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، د.ط، دمشق سوريا، 1984، ص 15 و16.

1 – العنوان:

تتأسّس النصوص الشفوية القصصية الدينية العربية والأمازيغية على عناوين مماثلة أو متقاربة، وإن تعدّدت اللغات والروايات بينها وبين أصولها في المدوّنة العربية، خصوصًا القرآن الكريم والتفاسير والحديث النبوي الشريف وكتب التراث.

2 – الوحدة النصيّة الاستهلاليّة:

أ – تستهلّ النصوص القصصية الشفوية: العربية والأمازيغية بوحدة نصيّة موجزة قد تكون صيغة البسملة (بسم الله)، أو الحمدلة (الحمد لله)، أو سبحان الله، كما في قصّة آدم وحواء ومنظومة الأنبياء، وقصّة يوسف وغيرها، مثل:

سبحان الله إخلفن آدم يرناد حوا ذزواجيس

وهي الوحدات النصيّة التي استهلت بها قصص القرآن الكريم، مثل: الأنعام، الإسراء، الكهف، سبأ، فاطر، وغيرها: ﴿ **سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْـــلاً مِنَ الْمَسْجِـــدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى ...** ﴾[1].

ب – تستهلّ بعض القصص الدينية الشفوية بصيغة: يا سائلي:

يا سائلي نعيد لك هذي القصّة ما بين الحمامة والباز ماذا صار

وهي الصيغة نفسها الموظّفة في القرآن: ﴿ عمّ يتساءلون ﴾، ﴿ سأل سائل ﴾.

جـــ – تطيل بعض الحكايات في الاستهلال مما اصطلح عليه بالفرش أو الاستخبار، كما في قصّة الموت والمنظومة البرزخية. مثلما تطيل بعض القصص القرآنية التي تستهلّ بما اصطلح عليه بأسباب النزول، مثل قصّة أهل الكهف وغيرها.

د – تستهلّ بعض الحكايات الأمازيغية بوحدة نصيّة عربيّة بمثابة ترجمة لمعنى آية قرآنية تحمل دلالة النصّ كلّه، مثل:

لا إلـــــه إلا الله يفنى العبد ويبقى الله [2].

هـــ – تُستهلّ بعض الحكايات الأمازيغية بالصلاة والسلام على الرسول محمد عليه السلام:

---

1 – سورة الإسراء، الآية: 1.

2 – ترجمة لمعنى الآيتين الكريمتين: ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ۞ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلالِ وَالإِكْرَامِ ﴾. (سورة الرحمن، الآيتان 26 و27)

الصلاة أفرسول أعزيزن بـــوالقـــلـــب أحنيـــــــن

فلاس أبدون أوال[1]

الصلاة على محمد شارف الأنوار عدد ما يكون في الدنيا وسكانها

وإذا ما عدنا إلى القرآن الكريم فإنّ سورًا عديدة تستهلّ بالنبي محمد ﷺ، مثل طه، يس، يا أيّها النبيّ، يا أيّها المدّثر، يا أيّها المزمّل...[2].

خصّص حسن بن علي المسيلي (ت 1185م) الذي كان يكنّى بأبي حامد الغزالي الصغير والمتميّز بالمصنّفات الحسنة والقصص العجيبة المستحسنة كتابًا سمّاه "التفكير فيما تشتمل عليه السور والآيات من المبادئ والغايات"، واستهله بقوله: اعلم وفّقك الله أنّ هذا الكتاب حسن في معناه، مخترع في مبناه" [3]

3 – الاستغناء عن الاستهلال:

تستغني بعض الحكايات عن الاستهلال، فتلج في الموضوع مباشرة، وهي بذلك توحي بخاتمة مأساوية، مثل قصّة "قابيل وهابيل":

سقابيل إدبذا لفـــل الشـــيطان استغفل

إبليس ذمغري

وقصّة "يعلى"

ثقصيت نسيدنا يعلـــى ذوحيـــد إثربا يمّـــاس

وإذا ما عدنا إلى القصص القرآنية نجد بعضها تلج في الموضوع مباشرة حتى أنّ سورة التوبة استغنت عن البسملة: ﴿ بَرَاءَةٌ مِنَ اللهِ وَرَسُولِه...﴾.

- سورة نوح: ﴿ إِنَّا أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِه أَنْ أَنْذِرْ قَوْمَكَ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾
- سورة المجادلة: ﴿ قَدْ سَمِعَ اللهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللهِ... ﴾.

4 – الألفاظ والصيغ:

تشكّل النصوص بألفاظها وصيغها المقتبسة من القرآن عوالم دلاليّة، وارتبطت الألفاظ الموظّفة أكثرها بالعالم الآخر، وتزخر النصوص الشفوية الأمازيغية بألفاظ القرآن ومصطلحاته، مثل: الجنّة، الفردوس، الكوثر، الكافور... إلى حدّ أنّها تصلح بحثًا مستقلاً انطلاقا من أنه كلّما كان النص

---

1 – يترجم: الصلاة على النبي العزيز ذي القلـــب الحنيـــن

به يستهلّ الكلام

2 – انظر: السور: طه، يس، الأحزاب، الطلاق، التحريم، المدثر، المزمل على التوالي.

3 – الغبريني: عنوان الدراسة، ص 33 – 34.

الأمازيغي دينيًا كلّما كان أقرب إلى العربية في ألفاظه وصيغه ودلالاته.

اعتمد الرواة والشعراء في نصوصهم على ألفاظ القرآن، وتتجلّى بكثافة في نصّ "وصف الجنّة" إلى حدّ يعدّ كلّ بيت بمثابة ترجمة لمعنى آية قرآنية مع المحافظة على المصطلح القرآني، مثل:

أتسيالجنث ذي ثرفيث أكا إتسيورفا يحي

– لحشيش ذا الكافور أمانيس ذلعطر

– أيا إكرجان أيا صبّار(*)

– يخلق أسيف تامنت إتسازال وادي الكوثر

– أيتراح أكثر العطر يلا ألاذاسيف نلخمر

– أيا إكرجان أيا صبّار

– ألاح لعذاب أوسميظ أولاح اللاز اذلعرى(**)

– أكفا أحير نلقوث ولا أمان ذو أصغار

– أيا إكرجان أيا صبّار

– يخلق ثيمس أفسبعة العصاة أكذ الكفار

– الشيطان يعذ أرثنزر الشيطان يعذ أرثثر

– أيا إكرجان أيا صبّار

– أكفا رمضان تسزاليث يكفا الحج ذلعشور

– اكفان لهموم ندونيث يكفا اتسخميم ذحبر

– أيا إكرجان أيا صبّار(1)

5 – الوحدة النصيّة الاختتامية:

ورد الاختتام في الحكاية الدينية في أشكال عديدة يمكن توضيحها فيما يأتي:

أ – تُختتم الحكاية بوظيفة مكافأة واعتلاء العرش كقصّة يوسف عليه السلام.

ب – وقد تختم القصّة بالدعاء والتوسّل إلى الله بمكافأة دخول الجنّة، مثل قصّة يعلى، وقصّة آدم

---

* – ترجمة لمعنى الآية ﴿ وَمَا يُلَقَّاهَا إِلا الَّذِينَ صَبَرُوا ...﴾ (فصلت:35).

** – ترجمة لمعنى الآية ﴿ إِنَّ لَكَ أَلا تَجُوعَ فِيهَا وَلا تَعْرَى ﴾ (طـه:118).

1 – الرواية: ص. شرفاوي.

وحواء.

جـ - الإحالة إلى المصادر المعتمدة: حيث يؤكّد الراوي المبدع على المصدر الذي استقى منه مادّته القصصية، وهو القرآن الكريم.

ففي قصّة يوسف عليه السلام يقول:

باسم الله الجليـــل القديـــر الغفـــار تمّيت القصّة وفي الكتاب موجود معناها

وفي قصّة موسى عليه السلام، يقول:

هذي القصّة حكاهـــــا القهّار كلّ ما في الكتب جبت بلساني

يؤكّد الشاعر على المصدر الذي استقى منه مادّته القصصية في الاستهلال والاختتام، فهو يستهلّ قصّة يوسف عليه السلام بقوله:

بسم الله نبدا ونقول يا حضّـــار خذو هذي القصّة ونعيد أخبارها

الحديث موجود في كتاب الجبّار في سورة يوسف يا ناس قريتها

يحرص المؤرخون وكتّاب السير والقصص الدينية أثناء عرض قصّة من قصص الأنبياء، مثلاً على إحالة القارئ إلى القرآن الكريم باعتباره المصدر الأساسي الذي استقوا منه مادّتهم القصصية. كقول المسعودي أثناء عرضه لقصّة يوسف عليه السلام: « ... وقحط أهل الشام، فكان من قصّة يوسف وإخوته ما قصّه الله تعالى في كتبه ... »[1]. « ... فكان من أمر موسى ما قصّه الله في كتابه »[2].

يمثّل القرآن الكريم المصدر الأساسي والأوّل للقصص الديني، إلى حدّ أنّ جلّ القصص الديني بأنماطه يستمدّ مادّته من القرآن وتفاسيره «... فيه خبر ما قبلكم ونبأ ما بعدكم.. ولا تنقضي عجائبه...»[3]. تؤكّد النصوص القصصية المتداولة والمجموعة من الميدان، على العلاقة الجوهرية بينها وبين القرآن ليس على مستوى البنية العميقة فحسب، وإنّما حتّى على مستوى المبنى والصياغة، كالاستهلال والاختتام والشخوص والأمكنة والأزمنة والخصائص الأسلوبيّة والخصائص الفنيّة.

بعد الفحص والقراءة المتأنية للحكايات المجموعة من الميدان نكاد نجزم بوجود أصولها أو إشارة

---

1 - المسعودي: أخبار الزمان وعجائب البلدان، ص 262.

2 - نفسه، ص 270.

3 - الترمذي: كتاب الجامع الصحيح، ج 4، ص 345.

إليها في التفاسير الإسلامية، باعتبار القرآن النموذج الأصلي لكافّة الحكايات. وحتّى بعض الحكايات الأمازيغية والتي تبدو أنّها من صميم التراث الأمازيغي، لقرائن عديدة كرواياتها بالأمازيغية وارتباطها بمكان حقيقي جرجرة، نكتشف أنّها تتواصل وتلتقي، إن لم نقل تنحدر من أصولها في التفسير القرآني مع تبادل الأدوار واحتفاظها بالرواية الأصلية، مثل:

1 – حكاية "عجوز يناير" (الحسوم) التي تتلخّص في عزم عجوز على التوجّه مع حيواناتها إلى أعالي الجبل للرعي والاصطياف، قبل حلول موعد الرحيل، مخالفة بذلك طقوس قومها ومتحدّية عوامل الطبيعة من برد وثلج، ونفذت وعدها وانطلقت حتّى بلغت الجبل.

واختتمت الحكاية بانهزام العجوز أمام شهر يناير، وتجمدها من شدّة البرد على شكل تمثال صخري ضخم بأعالي جرجرة، لا يزال يحمل اسمها إلى الآن بالمنطقة: صخرة العجوز، أو تمثال العجوز[1].

وإذا ما عدنا إلى أصولها في القرآن الكريم وتفاسيره، فقد ورد في سورة الحاقّة قوله تعالى: ﴿ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ۞ سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُوماً فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ۞ ﴾[2]. ويفسّرها الفخر الرازي بقوله: دلالة لفظة (الحسوم): المقصود بها أيّام العجوز، وإنّما سمّيت بأيّام العجوز لأنّ عجوزًا من قوم عاد توارت في سرب، فانتزعتها الريح في اليوم الثامن فأهلكتها في أواخر الشتاء [3].

وإذا ما قارنا بين النصين: الشفوي الأمازيغي والأصلي يمكن استنتاج أنّهما يتفقان إلى حدّ التطابق في أوجه عديدة، منها:

- الاستهلال والاختتام.
- الشخصية الرئيسية: العجوز.
- الوظائف: قرار – رحيل – مخالفة – أذى وإساءة – تحوّل.
- الزمن: وهو سبع ليال أو ثمانية أيام من آخر الشتاء.

---

1 – نفسه، ص 185.

2 – سورة الحاقّة، الآيتان: 6 و7.

3 – انظر: التفسير الكبير ومفاتيح الغيب، مج 15/ ج 30، ص 104.

– لنظر: خالد عيفون: أسطورة من منطقة القبائل: برد العجوز، مجلّة الثقافة الشعبية، معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، العدد الأوّل، 1994، ص 41.

2 – حكاية راشدة: المروية باللغتين العربية والأمازيغية، حيث نكتشف أوجه التماثل بينها وبين قصّة مريم على كلّ المستويات: الاستهلال والاختتام والشخوص الأساسية والأمكنة والأحداث الخارقة، ممّا يمكن توضيحه فيما يأتي: تستهلّ الرواية الشفوية العربية العامية والأمازيغية بالتركيز على شخصية العبد الصالح معتكفًا في خلوته متفرّغًا لعبادة ربّه، وتستهلّ القصّة القرآنية الواردة في سورة مريم عليها السلام بالتركيز على شخصية النبي العجوز زكريا معتكفًا في محرابه متضرعا إلى ربّه[1].

ثمّ تنطلق أحداث القصّة الشفوية مركّزة على شخصية الحسناء العذراء راشدة الطاهرة العفيفة، فيتجلّى لها الشيطان في هيئة آدمي ونصب لها شجرة عجيبة، فتناولت من ثمرها، وأصبحت حاملاً، ولم يمسسها بشر، ويمكن توضيح أوجه التماثل في الجدول الآتي:

القصّة القرآنيّة	زكريا	مريم	غلام زكي (عيسى)	ملك	القوم	شجرة النخيل
القصّة الشفوية	العبد الصالح	راشدة	صبيّ كالهلال	إبليس	القوم	شجرة عجيبة مقدّسة
	اسم +	اسم +	اسم +	اسم +	اسم +	اسم +

في النصّ القرآني حملت مريم بفعل معجزة من الله، حيث أرسل إليها ملكًا تجلّى لها في هيئة بشر ﴿ فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِيّاً ... ۞ قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلاماً زَكِيّاً .... ۞ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ ... ۞ ﴾[2].

تستنكر الأمّ ما رأته وتوبّخ ابنتها"راشدة" على ما اعتقدت أنّها خطيئة ارتكبتها، ويصدر الاستنكار في النصّ القرآني من قوم مريم، ويمكن توضيح أوجه التماثل بين النصوص الثلاثة الأمازيغي والعربي العامي والنصّ القرآني في الجدول الآتي:

القصّة العربيّة	قالت	يمّاها	واش ذا	واش	عملت	يا راشدة
القصّة الأمازيغية	تنطق	يمّاس	ذاشو ذوا	ذشو	ثخذمض	أراشدة
	فعل ماض	اسم	فعل أمر	استفهام	فعل ماض	اسم منادى

– النصّ القرآني: ﴿ ... يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئاً فَرِيّاً ۞ يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ

---

1 – الراوي: الهاشمي عبد السلام.

2 – سورة مريم، الآيات: 17، 19، 23.

سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا ﴾ [1].

رغم أنّ محور الرواية الأساسي ينبني على مريم العذراء وعيسى عليهما السلام، إلا أنّ النصّ الحكائي بنوعيه الأمازيغي والعربي يخلو من المكوّنات المسيحية ورموزها.

وفي مقابل ذلك يزخر النصّ بالصور والدلالات الإسلاميّة، مثل القرآن والحديث والمسجد والهلال وعقيدة التوحيد والرسول محمد والصحابة والخلفاء الراشدين، والفقهاء وطلبة القرآن، وهذا ليس خاصًا بهذه القصّة، وإنّما تكاد تتواتر مع كلّ القصص الأمازيغية لأداء وظيفة أو تبليغ رسالة، حيث حوّرت عن أصلها لتناسب مشاعر المتلقّين من المسلمين.

ويمكن توضيح هذه المكوّنات فيما يأتي:

أ – مكوّن عقيدة التوحيد:

سبحان الواحد الوحيد يفعل في ملكه ما يريد

ما عندو لا شريك ولا عبيد مفتاح قلوب العاشقين

ب – إبراز شخصية الرسول محمد والخلفاء الراشدين.

صلّوا يا إسلام على الرّسول بحر الجود وبحر الفضول

أبو بكر وعمر وزيد قول عثمان وعلي والعشرة المجاهدين

جـ – إبراز العلماء والفقهاء والطلبة:

سل الطالب يعمل الطّريق سل العلماء كامليين

صاب سادات من أهل الكبار فوق الزرابي جالسين

د – تمجيد القرآن الكريم والإعجاب الشديد بخطوطه:

أفلاس إديزل القرآن تشبح ألا اذلكتيباس

هـ – مدح الطلبة وهم ممسكون بالمصاحف باعتبارهم حرّاس الدّين:

يوفا الطلبة أم لهلال النسخة قرعن الدين

و – الإشادة برموز الإسلام الهلال والمسجد:

قالت صبي مثل الهلال يضوي بنجوم زاهرين.

3 – **حكاية "لالة ميمونة"** المرتبطة بموقع طبيعي خلاب نادر في أعالي جرجرة، حيث ظلال الأشجار الكثيفة، وهدوء المغارة الساحرة، والمياه العذبة، بعضها ينساب رقراقًا، وبعضها يُسمع

---

1 – سورة مريم، الآيتان: 27 و28.

لخريره ولا يُرى، ممّا جعله قبلة للزوّار والسياح وملجأ آمنًا للحيوانات الشاردة.

وتتلخّص فيما يأتي: «كانت لالة ميمونة امرأة متصوّفة اتخذت لها خلوة بجبل جرجرة، وتفرّغت للعبادة، وكان الزوّار يقصدونها من كلّ مكان للتبرّك بها، وكانت تردّد في تسبيحاتها: « أنا نعرف ربّي، وربّي يعرف ميمونة». في حين كان الزوّار يردّدون خلفها العبارة الآتية: « أنا نعرف ميمونة، وميمونة تعرف ربي». وذات يوم قصدها شيخ فقيه في الدين، بادرها: ما هذه العبادة المبتدعة يا ميمونة؟ فاستفسرته عن الصلاة الأصلية الصحيحة، فعلّمها، وحفّظها سورًا من القرآن، و لم ينصرف إلا بعد أن اطمأنّ على صلاتها وترتيلها للقرآن الكريم على الوجه الصحيح الذي عليه السلف الصالح.

يحمل النص رسالة تبليغية ذات دلالات عميقة يمكن تلخيصها فيما يأتي:

- إنّ الانعزال المفرد والسلبي قد يؤدّي إلى نسيان المعارف المكتسبة والوقوع في الخطأ ممّا يتطلّب تجديدها باستمرار، وشحذ القريحة عن طريق الاتصال والمجالسة الدائمة بين التلميذ وشيخه (الشيخ بلا شيخ ما هو شيخ).

- حرص علماء السلف على تحمّل المشاق لتصحيح المفاهيم الخاطئة التي تمسّ المعتقد الإسلامي، حتّى وإن اقتضى خوض البحار والصعود إلى أعلى قمم الجبال، وإذا كان الشيخ الفقيه قد يرمز إلى الثقافة العربية الإسلامية الوافدة، فإنّ ميمونة قد ترمز إلى الثقافة المحليّة، وإلى بعض الصعوبات في استيعابها رغم حرصها واجتهادها.

وإذا ما عدنا إلى حكاية ميمونة في صورتها الأصلية، فقد وردت في المدوّنة العربية القديمة على الشكل الآتي: « كانت ميمونة امرأة عجوزًا ترعى غنيمات، فقصدها شيخ وهي تصلّي وبين يديها عكازة، ورأي الغنيمات ترعى مع الذئاب، فلا الذئاب تفترس الغنم، ولا الغنم تخاف من الذئاب، فلمّا رأت الشيخ عرفته فأوجزت صلاتها، فقال لها: يا ميمونة، إنّي أرى هذه الأغنام ترعى مع الذئاب، فلا الغنم تخاف من الذئاب، ولا الذئاب تأكل الغنم، فقالت: إليك عنّي، فإنّي أصلحت ما بيني وبين ربّي، فأصلح ما بين الذئاب وغنمي»[1].

يشكّل الحديث النبوي الشريف رافدًا مهمًا من روافد المادّة القصصية، ليس للسيرة النبوية والمغازي فحسب، وإنّما حتّى لأنماط أخرى كقصص الأنبياء والحيوان والجنّ والملائكة والقضاء

---

1 - الثعلبي بن إسحاق بن محمد. قصص الأنبياء المسمّى بالعرائس، ص 121.

والقدر[1].

وقد يعتمد الراوي الأمازيغي في صياغته لنصّه القصصي المنظوم على الحديث النبوي الشريف، مثل قصّة "المرضى الثلاثة"، وقصّة "راشدة":

هــذي قصّــة بحديثهــا في كتــاب كبير قريتها
عن ابن عبــاس ارويتها وابن صاحــب علاين

ويمكن إدراج الأولى في إطار الحكايات التمثيلية، وتتلخّص فيما يأتي: إنّ ثلاثة أشخاص أصيبوا بمرض مزمن، وهم: أبرص وأعمى وأقرع، وبعد الدعاء والتوسّل إلى الله شفاهم واستعادوا صحّتهم، واندمجوا في الحياة، حتّى صاروا أغنياء. وذات يوم أراد الله أن يختبرهم فأرسل ملكًا إليهم في صورهم: أبرص وأعمى وأقرع، وطلب من كلّ واحد منهم أن يتصدّق عليه، فأنكر كلّ من الأبرص والأقرع ماضيه، ونسي ما كان عليه، فدعا عليهما فعاد كلّ منهما إلى صورته التي كان عليها، في حين رحّب الأعمى بالملك وأكرمه ذاكرًا فضل الله عليه، فرضي الله عنه وسخط على الآخرين.

وقد ورد النصّ الأمازيغي كما يأتي:

أتســخــيــلــك القــــدرة ربّــي ســوضيـــــي أربــي أثـــزرغ
أذنتســا إيڤـــــحـــاب وولـــو أفغـيـغ أكيـــــذس أڤيمـــغ
أثســفريــر ثافــوث أفـــــــول أذحــلــو مـــــاذا أوضـانـــغ
أشـــــــو نســـبّـة أينـــــو أســـبّاو نســيدنـا أيـــوب
أســبّايـــو أذكســـــمـــــلاغ أسنبايـو يـون اسّـــايـــل
أبديـيـــــد أڤثـبـــــورث ثيـط إثيـــــوجبـــن ثحـــلـــل
أڤيمغ ثســـــرباعـــث إيســـو استحـــــاغ أذيـس نموقـل
إنيغـــــاس اذهـــب ســـيـي نَـغ أديـــدو ذيـــس وركـل
يتمـــــريغغ ذي القـــاعـــة يڤّـارس ثَعَـدّيســـــــت يغـن القـوث
ذاشـــــو مـــــاذا امنخـــــذم أنـش الرمـــل أذمنـحـــتـــم
ألان زيـــــك ثلاثة إيموضينـــن هلكـن لهـــلاك أريســعي حلـو
يـون يهلـــك أفـــــرضـــاس وايـض يهلـــك أجـــذام

---

1 – انظر: البخاري، صحيح البخاري، ج 3، ص 1280، 1401.

بوسلاثلاثـــة ذاذرغـــــــال | أغنيمنعاربـــي ســـمـــكول لبلا
يـــــواس اذعســـان ربـــــي | لو كـــان أنحلو أنوغال أمزيكنـــي
أذيحلو فرضاس أذيحلو وجـــــذام | أذيوغـــــال أذرغـــال يتســـولي
أنعبذ ربـــي ذقيـــض ذوقـــــاس | أنـــزال أنصـــــدق أنـــــزوم
أفـــــرجـــذ ربـــي فلاســـــن | أحـــــلان أغـــالـــن أخدمـــن
أسني إشـــقعد ربـــي المـــــلك | الملـــك ذي الصـــــورة انســـن
روحـــاث غورســـن جربنســـــن | ماتســـترجعـــن الخيـــــر أتخذمن
قصـــــذن أحـــدام إحوزيثيـــد | إيوضـــن ســـفرضـــــاس إيتلقثيد
ألمـــي يحضـــــر إوضـــن ســـاذرغـــال | ينا ياسن: عســـــلامة مرحبا أسون
أكـــــا إليـــغ زيـــكنـــي | الحمـــد الله ثـــورا إحـــليـــغ
ثورا أكنـــرفـــذغ ألملـــموثغ | عســـلامـــة مرحبـــا إســـون
إميرنـــي وكذنـــي أمـــك | اســـتـــخذم ســـيدي ربـــي
يراثـــن أكـــن الان زيكنـــي | يون يراث ذجذام وايض ذفرضـــاس
ثعـــداد القـــدرة ربـــي | ثنايســـن أشـــو إونيخـــذمن أكـــا
نتـــاس إهمـــالا ثقصيت انغ | أم ثقصيـــت ســـيدنا أيـــوب[1]

وإذا ما عدنا إلى الحديث النبوي الشريف، فقد وردت صورة الحكاية الأصلية كما يأتي[2]: « رُوي عن أبي هريرة رضي الله عنه أنّه سمع رسول الله ﷺ يقول: « إنّ ثلاثة في بني إسرائيل: أبرص وأعمى وأقرع بدا الله أن يبتليهم، فبعث الله إليهم ملكًا، فأتى الأبرص فقال له: أيّ شيء أحبّ إليك؟ فقال: لون حسَن وجلدٌ حسن، قد قذرني النّاس، قال: فمسحه، وذهب عنه، فأعطي لونًا حسنًا وجلدًا حسنًا، فقال: أيّ المال أحبّ إليك؟ قال: الإبل، فأعطي ناقة عشراء، فقال: يبارك الله لك فيها.

قال: وأتى الأقرع، فقال له: أيّ شيء أحبّ إليك، فقال: شَعر حسن، ويذهب عنّي هذا، قد قذرني النّاس، فمسحه، فذهب وأعطي شعرًا حسنًا، فقال: أيّ المال أحبّ إليك؟ قال: البقر، فأعطاه بقرة حاملاً، فقال: يبارك الله لك فيها. وأتى الأعمى، وقال له: أيّ شيء أحبّ إليك؟ قال: يردّ الله

---

1 – الرلوية: س. شرفاوي.

2 – البخاري، صحيح البخاري، ج 3، ص 1276.

– أيضا: الحافظ بن كثير، البداية والنهاية، ج 2، ص 138.

إليّ بصري، فأبصر به النّاس، قال: فمسحه فردّ الله له بصره، قال: أيّ المال أحبّ إليك؟ قال: الغنم، فأعطاه والدًا فأنتج هذا وولد هذا، فكان لهذا واد من الإبل ولهذا واد من البقر، ولهذا واد من الغنم. ثمّ إنّه أتى الأبرص في صورته وهيئته فقال له: رجل مسكين تقطّعت بي الحبال في سفري، فلا بلاغ اليوم إلا بالله، ثمّ بك، أسألك بالذي أعطاك اللون والجلد الحسن والمال بعيرًا، أتبلّغ عليه في سفري، فقال له: إنّ الحقوق كثيرة، فقال له: كأنّي أعرفك! ألم تكن أبرص يقذرك النّاس؟ فقيرًا فأعطاك الله عزّ وجلّ؟ فقال: لقد ورثت لكابر عن كابر، فقال: إن كنت كاذبًا فصيّرك الله إلى ما كنت.

وأتى الأقرع في صورته وهيئته، فقال له مثل ما قال لهذا، فردّ عليه مثل ما ردّ عليه هذا، فقال: إن كنت كاذبًا فصيّرك الله إلى ما كنت عليه. وأتى الأعمى في صورته، فقال: مسكين، وابن سبيل، وتقطّعت بي الحبال في سفري، فلا بلاغ اليوم إلا بالله، ثمّ بك، أسألك بالذي ردّ عليك بصرك شاةً أتبلّغ بها في سفري، فقال: قد كنتُ أعمى، فردّ الله إليّ بصري، وفقيرًا فقد أغناني، فخذ ما شئت، فوالله لا أجهدك اليوم بشيء أخذته لله عزّ وجلّ، فقال: أمسك مالك، فإنّما ابتليتم، فقد رضي الله عنك وسخط على صاحبيك ».

التعريف بالرواة المحترفين ومصادرهم:

1 – أحمد فراج:

ولد سنة 1932 م بالبيرين، غرب "البويرة". حافظ القرآن الكريم وشاعر بالعربية الدارجة راو محترف، وشاعر مبدع، بدأ ممارسة حرفته في فنّ رواية الحكايات منذ خمسينيات القرن الماضي في أسواق مدن "البويرة" و"عين بسام" و"سور الغزلان" وغيرها. يعدّ فارس الميدان في رواية الحكايات، بعد وفاة أغلب الرواة المحترفين، واعتزال بعضهم الآخر.

والذين أخذ عنهم حرفة الرواية وأشهرهم: "بوعلام النّاصر" (متوفّى)، أخذ عنه غزوة "علقمة وشميسة"، و"عبد السلام يعقوب" (متوفى).

تابع الباحث رواية "أحمد فراج" لحكاياته على جمهوره بسوق مدينة "البويرة" مرات عديدة، وأجرى معه على انفراد عدّة لقاءات، واكتشف أنّه بمثابة أرشيف لحكايات المغازي والألغاز والمعاني وغيرها، ولم يسبق له أن اتصل به باحث من قبل، وكان يصاحبه شاب يبدي رغبته في تعلّم فنّ الرواية، ولا يزال يمارس فن الرواية إلى يومنا هذا. يستقي مادّته من مصادر هي:

أ – قراءاته للقرآن الكريم وتفاسيره، والحديث النبوي الشريف، وصحيح البخاري، والسيرة

النبوية لابن هشام، وقصص الأنبياء، وكتب التراث، خصوصًا ألف ليلة وليلة، ثمّ يصوغها نظمًا بالعربية العاميّة، إذ يشفع كلّ مقطع من مقاطع قصصه بآية قرآنية، أو معناها، أو حديث، أو مثل أو حكمة.

ب – احتكاكه بالرواة المحترفين السابقين ومتابعة حلقاتهم ومصاحبتهم من أمثال: عبد السلام يعقوب، وبوعلام الناصر الذي روى عنه حكايات المغازي، مثل: "غزوة علقمة وشميسة" وغيرها.

2 – رمضان محفوف:

ولد سنة **1930** ببلدية "حيزر" شرق "البويرة"، بنّاء ماهر، شاعر بالقبائلية، له مستوى بسيط بالفرنسية، يساعده على تسجيل إنتاجه على كراريس يحتفظ بها، عضو في الاتحاد الوطني لحقوق التأليف. يترأس فرقة من ثمانية أعضاء متنوّعي الأعمار، يطوف بها في "البويرة" ونواحيها لإنشاد إنتاجه الشعري والقصصي، خاصّة في المناسبات الدينيّة.

يتمتّع بموهبة ابتكار الحكايات الشعبية وصياغتها نظمًا أو وضع خواتم منظومة لحكايات متداولة في حقل المنطقة، ويختزن الكثير من الشعر القبائلي والحكايات خاصّة حكايات الأولياء، وحكايات الحيوان والحكايات الواقعيّة والحكايات الخرافية البسيطة.

نال شهرة واسعة في المنطقة، وسجّل إنتاجه المتنوّع على الأشرطة السمعية والبصرية، وبثّته القناة الثانية والتلفزة. يحظى باحترام وتقدير في أوساط الجمهور لعوامل كثيرة منها: تديّنه وزهده وصدقه واستجابته لدعوات جمهوره. وتربطه بالباحث علاقة حوار وصداقة، وتتمّ اللقاءات بينهما بطريقة عادية جدًا، في المسجد، أو المقهى، أو البيت، وصدر له ديوان شعري تحت عنوان "ثمعيين نزمان". يستقي مادّته من المصادر الآتية:

أ – احتكاكه بالرواة السابقين، ومتابعة حلقاتهم بالأسواق، من أمثال: أعمر أمذاوي، أحمد العزام، وغيرهما.

ب – قراءاته السماعية لكتب التراث من قِبل أبنائه سابقًا وأحفاده لاحقًا، ثمّ يعيد صياغتها بالأمازيغية نظمًا.

جـ – متابعة الدروس والخطب الدينيّة بمساجد المنطقة التي كانت تُلقى غالبًا بالأمازيغية، وبأسلوب مشوّق جدًا، وإعادة صياغتها نظمًا بالأمازيغية. وقد اكتشف الباحث عنده مصدرين يعتمد عليهما هما: 1 – "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس: وهي طبعة قديمة بدون غلاف،

وعبّر الراوي عن إعجابه بالقصص الواردة فيه، ومنه استقى بعض حكاياته، مثل قصّة قابيل وهابيل.

2 – قصص الأنبياء لابن كثير.

3 – علي إلحاجـــن:

راوٍ محترف وشاعر من وسط المنطقة، بوغني، رئيس فرقة المديح الديني "المومنين"، لا يقرأ ولا يكتب إلا بالفرنسية، لذا يعتمد على معاني القرآن الكريم المترجمة إلى اللغة الفرنسية، ويعيد صياغتها نظمًا بالأمازيغية. وجاءت حكاياته متميّزة عن حكايات كلّ فرق المدائح الدينية البالغة 24 فرقة في ولاية تيزي وزو وحدها، لأسباب منها: أنّه أبدع حكايات جديدة لم يصادفها الباحث ولم يسمعها طوال فترة البحث من أحد، مثل:– قصّة آدم وحواء، قصّة قابيل وهابيل، قصّة إبليس.

وهي كلّها تعدّ إضافة إلى التراث الأمازيغي الحالي، وهي إحياء لحكايات قد تكون موجودة وانقرضت، وضمن لها التجذّر والاستمرارية. يتميّز أفراد أعضاء فرقته بقدر من الثقافة، فأصغر أعضائها يوسف قارة، انضمّ إلى الفرقة منذ كان في التعليم الأساسي، وحاليًا يحمل شهادة الليسانس في الحقوق، ولا يزال مداومًا على المديح.

وفازت الفرقة بالجائزة الأولى على المستوى الوطني في المهرجان الثالث للمديح الديني المنعقد بالمعهد الإسلامي سيدي عبد الرحمن من 24 إلى 26 سبتمبر 2003، بحضور ممثّلين من معظم ولايات الوطن.

المصادر والمراجع:

– القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع).

– الفخر الرازي: التفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر، ط 1، بيروت، لبنان، 1981.

– البخاري: صحيح البخاري، صحيح البخاري، مطبعة الشهاب، د.ط، الجزائر، 1991.

– الحافظ بن كثير: البداية والنهاية، دار المعارف، ط 6، بيروت، لبنان، د.ت.

– الثعلبي بن إسحاق بن محمد: قصص الأنبياء المسمّى بالعرائس، المكتبة التجارية الكبرى، د.ط، القاهرة، مصر، 1358 هـ.

– الغبريني: عنوان الدراية، تح: عادل نويهض، منشورات لجنة التأليف والنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 1969.

– مالك بن نبي: مذكرات شاهد القرن، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، د.ط، دمشق سوريا، 1984.

مقاربة سيميائية في عنوان ديوان " بسمات من الصحراء" لـــ" حسان درنون ".

د. رضا عامر– أ. حاتم كاعب .
جامعة محمد خيضر– بسكرة–الجزائر–

* تمهـــيد:

تعد مقولة **العنوان** مدخلا مهما، وعتبة حقيقية تـــفضي إلى غياهب النص وتـــقود إلى فك الكثير من طلاسمه وألغازه، لكنه أحيانا، قد يلعب دورا تمويهيا، يجعل القارئ في حيرة من أمره، يربكه ويخلق له تشويشا قهريا، وقد يقوده إلى متاهة حقيقية لا مهرب منها سوى إلى النص ذاته، إنه البداية الكتابية التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري ومحفز للقراءة، «وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية» [1]، ومع ذلك فلا سبيل إلى تجاوزه، فهو مرحلة مهمة من مراحل القراءة والتلقي.

1– المحور الأول مفهوم العنوان وتطوره:

1.1 مفهوم العنوان " définition du titre":

لقد اهتم علم السيمياء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبيـــة لـــكونه «نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة» [2]، فقد عرفه ليوهـــوك بأنه « مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل، نص) التي يمكن أن تدرج على رأس نصه لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته» [3]

والناظر إلى معظم الدراسات المعتمدة على مقاربة العنوان يدرك بشكل واضح الأهمية القصوى التي يحظى بها العنوان باعتبار أنه « نص مختزل ومكثف ومختصر » [4] له علاقة مباشرة بالنص الذي وسم به، فالعنوان والنص يشكلان ثنائية والعلاقة بينهما هي علاقة مؤسسة « إذ يعدّ العنوان مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سُرّي يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وأخرى استراتيجية إذ يحتل الصدارة في الفضاء النص للعمل الأدبي»[5].

عُدّ العنوان من أهم الأسس التي يرتكز عليها الإبداع الأدبي المعاصر، لذلك تناوله المؤلفون

بالعناية والاهتمام خاصة في الإنتاج الروائي الحديث والمعاصر، كل هذا دفع إلى التفنن في تقديمه للمتلقي، حتى يكون مصدر إلهامه، وحافزاً للبحث في أغوار هذا العمل الفكري، مع مراعاة أذواق الجمهور في الوقت نفسه، وحاجيات الساحة الأدبية، التي هي سوق رائجة لهذه المادة الخام التي تحتاج إلى متلقٍ ذكي يفكك شفراتها، فكان المبدع ملزما بمراعاة معادلة فنية لإنتاجه الأدبي هي:

(عنوان الإبداع + المتن الروائي + اسم المبدع = العمل الإبداعي).

وهذا ما دفع بالسيمياء إلى الاهتمام بالعنوان الذي أصبح علما قائما بذاته يسمى علم العنونة (titrologie) يدخل في عملية التأسيس الخطابي للنصوص الأدبية خاصة السردية، منها لهذا فالعنوان السردي يلعب دوارا بارزا في لفت انتباه المتلقي لرسالته، وهو العنوان المفتوح على دلالات هلامية متعددة لِرُؤى المثقفين، وقد فطن المبدع العربي إلى أهمية العنوان، وأدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجه، ومراعاة مقتضى الحال للمتلقين لهذا الإبداع، الذي يعكس قراءتهم، فالعنوان حسب الدراسات النقدية الحديثة نجده يلعب دور المنبه، والمحرض، فسُلطتهُ الطاغية تضفي بظلالها على النص، فيستحيل النص جسدا مستباحا لسلطته، ثم إنه نقطة الوصل بين طرفي الرسالة: ممثلة في ثنائية "**المبدع، والمستقبل**" إنه يُعَدُّ بداية اللّذة.

هذا ما جعل العنوان يحرك وجع الكتابة الذي يتحول تدرجيا إلى وجع قراءة متواصلة في صيرورة يتساوى فيها النص مع النّاصّ، لذلك كان لزاما على المبدع أن يراعي فنيات فن العنونة ليجعل منه مصطلحا إجرائيا في المقاربات النصية «فالعنوان ضرورة كتابية»[6] للولوج إلى أغوار النصوص واستنطاقها من خلاله، وعليه فالدراسة تقدم جملة تعاريف للعنوان أدرجها بعض النقاد هي:

يعرف "**ليوهوك**" العنوان أنه « مجموعة العلامات اللسانية (**كلمة، جملة، نص**) التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرّف الجمهور بقراءاته»[7]، ومع ذلك يستدرك "**ليوهوك**" ما قاله عن العنوان ويشير إلى صعوبة تعريفه لاستعماله في مصاف متعددة، أما "**عبد الله الغذامي**" فيذهب إلى أن العنوان بدعة وافدة إلينا من الغرب قائلا: « والعناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب –والرومانسيين منهم خاصة – »[8].

أما "**الطاهر روابنية**" فيرى أن العنوان هو: « أول عبارة مطبوعة وبارزة من الكتاب، أو نص يعاند نصا آخر ليقوم مقامه أو لِيُعَيِّنَه، ويؤكد تفرده على مرّ الزمان، وهو قبل كل شيء علامة اختلاقية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة وصفاته الرمزية، وهو من كل هذه الخصائص يقوم بوظيفتي التحريض

والإشهار» [9]

بينما "**محمد الهادي المطوي**" فيرى العنوان« عبارة عن رسالة لغوية تعرّف بهوية النص، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به»[10]، وفي نفس الصدد نجد "**بشرى البستاني**" ترى أن العنوان «رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه»[11]، في حين يقر الباحث الإسباني «**جوزيف بيزاكوبروبي: Joseph Besa Coprubi** » [12] بتعدد أبعاد العنوان فيقول: «إن العنوان عنصر متعدد الأبعاد(**multidimensionnel**) لأنه يقيم روابط علامة جدّ مختلفة، العمل الأدبي، النص والقارئ»[13]، ومن هنا يعد العنوان أساسياً في العمل الإبداعي والمتفق عليه أن "العنوان مرتبط ارتباطا عفويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة.

ويذهب" **بسام قطوس**" إلى أن العنوان أصبح يشكل حمولة دلالية « فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي / مادي وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل(النّاص)، والمتلقي» [14]، وعلى هذا فهو إشارة ذات بعد سيميائي، تبدأ منه عملية التأويل فيسهل على الملتقي قراءة المتن بناء على ما علق بذهنه من قراءته.

ومن كل ما سبق ذكره نجد أن جلّ هذه التعاريف المدرجة للعنوان تتناوله بكيفيات متباينة، ومع ذلك نستنتج أن العنوان في نهاية المطاف هو علامة لغوية مشفرة تحتاج إلى متلق حاذق يفك هذه الرموز التي تعلو بنيانه، ودلالاته لتعطي في الأخير مفتاحا يلج به إلى أغواره ويجسد معانيه على المتن النّصي له.

2.1. نشأة العنوان وتطوره " la naissance et l'évolution du titre":

لقد أُهْمِلَ العنوان كثيرا سواء من قبل الدارسين العرب، أوالغربيين قديما وحديثا، لأنهم اعتبروه هامشا لا قيمة له، وملفوظا لغويا لا يقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي؛ لذلك تجاوزوه إلى النص كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص، ولكن ليس العنوان كما يقول علي" **جعفر العلاق**":«هو الذي يتقدم النص ويفتتح مسيرة نموه، أو مجرد اسم يدل على العمل الأدبي: يحدد هويته، ويكرس انتماءه لأب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير، وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة (...) لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى

ليل من النسيان، و لم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا» [15].

وعلى الرغم من هذا الإهمال فقد التفت إليه بعض الدارسين في الثقافتين: العربية والغربية حديثا، وتنبه إليه الباحثون في مجال السيميوطيقا وعلم السرد والمنطق والخطاب الشعري، وأشاروا إلى مضمونه الإجمالي في الأدب والسينما والإشهار نظرا لوظائفه المرجعية واللغوية والتأثيرية الأيقونية، وهذا ما ستعرضه المداخلة فيما يلي:

ومن أهم الدراسات العربية التي انصبت على دراسة العنوان تعريفا وتأريخا وتحليلا وتصنيفا نذكر ما أنجزه الباحثون المغاربة الذين كانوا سباقين إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال على العنوان تنظيرا وتطبيقا، إلى جانب بعض الدراسات المحتشمة من المشارقة، وهذه الدراسات هي على النحو التالي:

1. محمد عويس، (**العنوان في الأدب العربـــي، النشأة والتطور**)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1988.

2. شعيب حليفي، (**النص الموازي في الرواية، استراتيجية العنوان**)، منشور في مجلة الكرمل الفلسطينية في واحد وعشرين صفحة، العدد46، سنة 1996،

3. جميل حمداوي، (**مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر**)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي الحديث والمعاصر، تحت إشراف الدكتور محمد الكتاني، نوقشت بجامعة عبد المالك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية (تطوان) بالمغرب سنة 1996، تتكون من "562 صفحة من الحجم الكبير".

4. محمد فكري الجزار، (**العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.

5. جميل حمداوي، (**مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش**)، أطروحة دكتوراه الدولة، ناقشها الباحث في 19 يوليوز سنة 2001 بجامعة محمد الأول بوجدة تحت إشراف الدكتور مصطفى رمضاني.

وغيرها من الدّراسات العربية إلى جانب ذلك، حرص النقاد الغربيون على التبشير في دراسات معمقة بعلم جديد ذي استقلالية تامة، ألا وهو علم العنوان(**TITROLOGIE**) الذي ساهم في صياغته وتأسيسه باحثون غربيون معاصرون منهم: "جيرارجنيت"**G.GENETTE**"وهنري متران"**H.METTERAND**"، ولوسيان غولدمان "**L.GOLDMANN**"، وشارل گريفل

"**CH.GRIVEL**" وروجـــر روفـــر"**ROFER ROGER**"، وليو هـــوك "**LÉO.HOEK**".

هذا وقد نادى لوسيان غولدمان الدارسين والباحثين الغربيين إلى الاهتمام بالعتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة، وأكد في قراءته السوسيولوجية للرواية الفرنسية الجديدة مدى قلة النقاد « الذين تعرضوا إلى مسألة بسيطة مثل العنوان في رواية الرائي" le voyeur" الذي يشير- مع ذلك بوضوح - إلى مضمون الكتاب، ليتفحصوه بما يستحق من عناية»[16].

كما كان للناقد (**ليو هوك**) دور بارز في التأسيس لعلم العنوان وخاصة مع ظهور كتابه (**سمة العنوان**) سنة 1973م، والذي يعد بحق كتابا في فقه العنونة من جميع جوانبها إضافة إلى "**جيرار جينيت**" الذي قدم كتابين(**الأطراس**)، و(**عتبات**) ويعد هذا الأخير بمثابة الديوان الحقيقي والرئيسي في علم العنونة كما يعتبر أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة والعنوان بصفة خاصة.

ولكن يبقى ليو هوك "**LÉO. HOEK**" المؤسس الفعلي (**لعلم العنوان**)؛ لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي والإطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا وتاريخ الكتاب والكتابة، فقد رصد العنونة رصدا سيميوطيقا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها.

من خلال هذه العناوين الغربية في "**علم العنوان**" يتضح جليا أن الدراسة أحصت مجموعة من المؤلفات التي تناولت هذا العلم، والسبق فيه، ومن ثمة وضع الأطر العلمية للباحثين في "**علم العنوان**"، والتنظير له، حتى يسهل الأمر أمام القراء، والباحثين النقاد.

2 – المحور الثاني بنية عنوان الديوان:

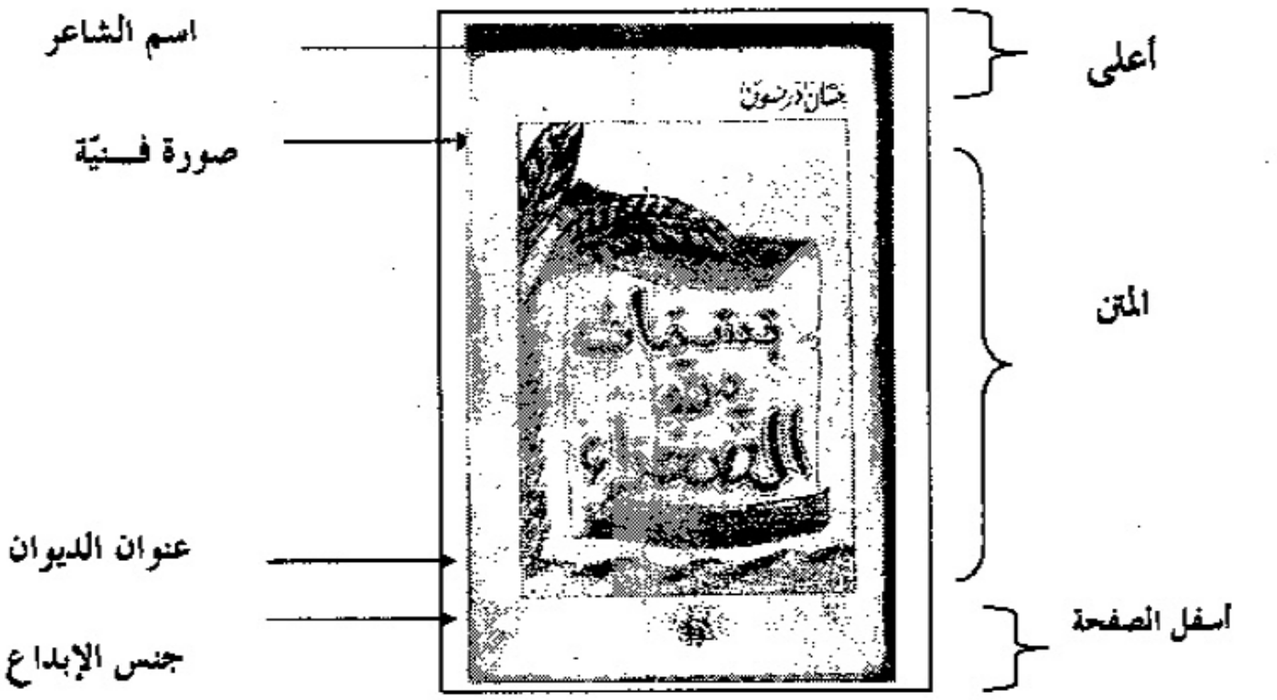
و يشمل هذا المحور التحليل السيميائي لبنية ديوان – **بسمات من الصحراء**-

وذلك من خلال ما يلي:

-1/2 البنية الأيقونية - غلاف الديوان-

إذا كانت الثقافة المعاصرة ترويجية بدرجة لافتة، فكذلك ثقافة الصورة، حيث لا يكاد يخلو نص مطبوع، أو نص إلكتروني من الصورة، في تجسيد حداثي واضح للاعتقاد الميتافيزيقي بأسبقية الصورة على الكلمة، هذا ما تشير إليه الحكمة الصينية الشهيرة التي تقول: « **صورة واحدة لها قيمة ألف كلمة** » [17]، وهذا ما يذهب إليه "**بشير عبد العالي**" قائلا: « فإن قراءة الصورة الواحدة تتعدد نظريا بتعدد القراء »[18].

كما يعتبر الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب أول واجهة مفتوحة الدلالات والتأويلات، التي تصادف العين البصرية لتفحص العمل، وهي المحفز للمتلقي بالإقبال أو الإدبار على اقتناء هذا الإنجاز، ومطالعته « فغلاف الكتاب إذاً واجهة إشهارية وتقنية»

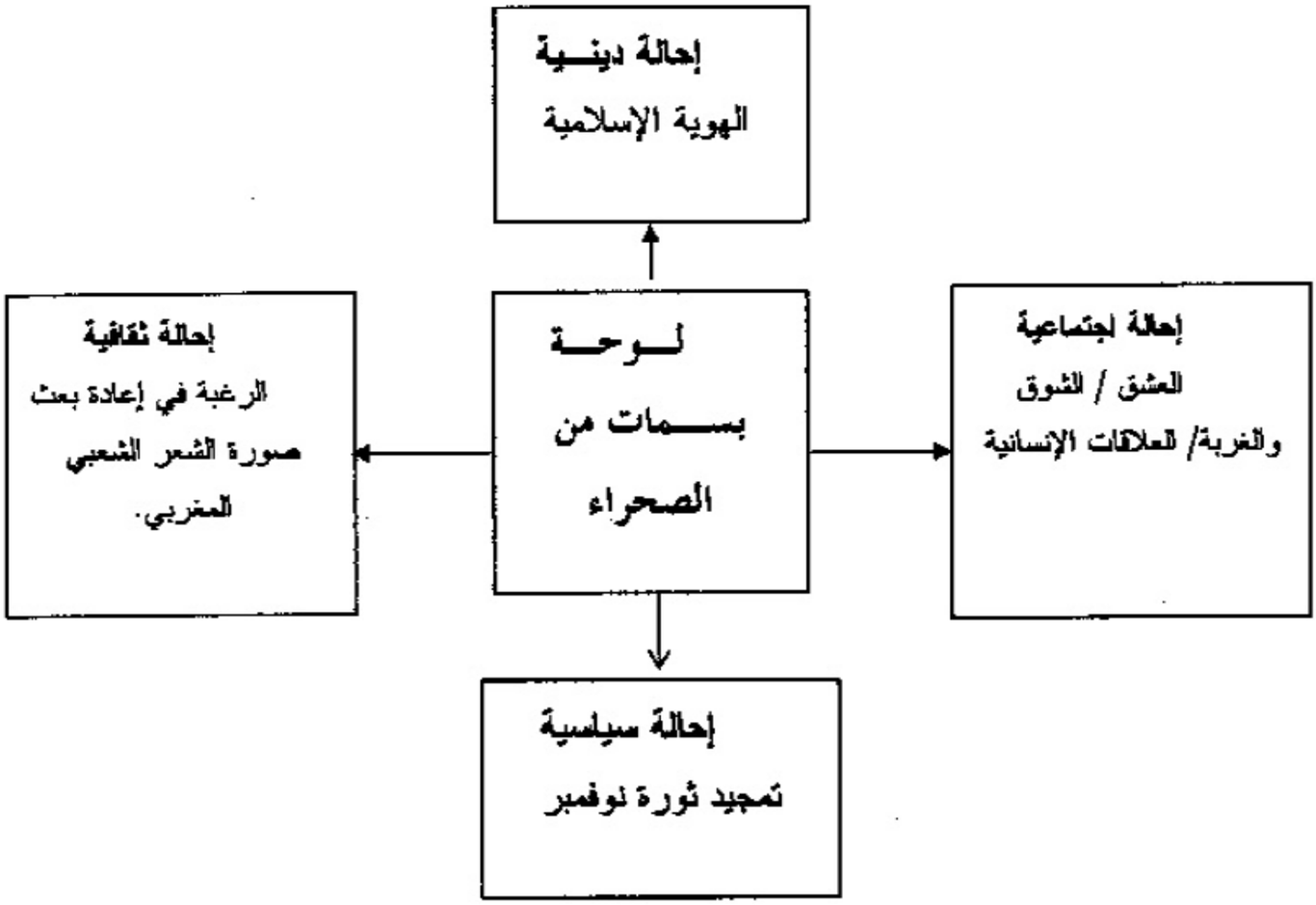


من خلال القراءة البصرية لغلاف الديوان يتضح جليا للمتلقي بروز اللون الأخضر الذي رسم بسمة الديوان الشعري من جهة، ومن جهة أخر ى جسّد المكان الرمز، المكان الإبداع، فالشاعر الشعبي (**درنون حسّان**) وجد في الصحراء التي كانت تحكي الكثير من القصص، والحكايات متنفسا لكل أسراره، حيث جسد الرمال التي كانت خضراء تذكرنا بخضرة المكان وخضرة الواحة الشعرية التي ينتمي إليها الشاعر البسكري، ثم نجد عنوان الديوان باللّون الأخضر متوسطا الغلاف وسط رسالة تبوح بالكثير من الأخبار المرسومة على أديم الرمال التي تلوح بأخبار المكان القفر المفعم بالمشاعر.

يعدّ الجانب البطولي للصحراء وما شهده هذا المكان من حروب وصراعات بين القبائل،

والعشائر مفعما بالشعر الحماسي الذي يعكس آهات المكان، وخصوبة الإبداع لهذا كانت الصحراء ومازالت موطن الإلهام، ومبعثه، إلى جانب الصحيفة التي احتوت عنوان المدونة، كما نعثر في الجهة اليسرى على صورة نخلة باسقة جذائلها الخضراء للدلالة على المكان الرمز المتعدد في الوقت نفسه.

وتتلخص هوية **اللوحة الشعرية** من خلال الإحالات الممثلة في الشكل التالي:



2/2- البنية التركيبية - بنية عنوان الديوان نحويا-

ومن هذا المنطلق كان «التركيب علم لساني جدّ معقد، يدرس بنية الجمل في اللغات (مكتوبة أو منطوقة) ترتيب الكلمات، مكان الصفات، والمفعولات»[19] وبما أن البنية التركيبية أساسها "**الجملة/التركيب**" التي تعدّ «الوحدة اللّغوية الرئيسة في عملية التواصل»[20].

وبما أن المدونة التي تتعرض لها الدّراسة — **مدونة شعرية شعبية**- فإنّ «لها خصائصها التركيبية الخاصة بها والتي تتفاعل داخلها وعلينا أن ننتبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة، ولا يكون البحث عن شخصية الجملة في القصيدة إلاّ وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي»[21]

حيث أحصت الدّراسة أنماطا تركيبية داخل العمل الشعري هي:

الرقم	الأنماط التركيبية	عدد عناوين القصائد
1	(مبتدأ محذوف) +خبر	21
2	(مبتدأ محذوف) +خبر	03
3	(مبتدأ محذوف)+ خبر+ مضاف إليه	07
4	(مبتدأ محذوف)+ خبر+ جار ومجرور	07
5	(مبتدأ محذوف)+ خبر+ حرف عطف+خبر	02
6	(مبتدأ محذوف)+ خبر+ حرف نداء+ منادى	02
7	(مبتدأ محذوف) +خبر	04

4/2 البنية الدلالية:

لقد تطور البحث الدلالي تطوراً سريعاً منذ عهد" **بريال ودي سوسير**"، حتى غدا فيه التنوع والاختلاف بين العلماء سمة مميزة وذلك لإغراقه في بحث المجرد، ولاتساع مساحة الدرس وظهور نظم جديدة زاحمت النظام اللغوي، وأضحى النموذج السيميولوجي أحد النماذج الأكثر حضوراً في القراءات النقدية الأدبية باعتبار النص شبكة من العلامات الدالة، ويُعد البحث في الحقول الدلالية من البحوث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة رغم الجهود اللغوية لعلماء الألسنية والدلالة، « إلا في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن»[22] وقد حددت الدراسة للديوان ثلاثة حقول دلالية هي:

أ – الحقل الدلالي السياسي:

يُعَدُّ الشعر من أرقى أنواع الفنون الأدبية ففيه تنطلق نفسية الأديب نحو إبداع نوع من الرؤى المنثورة على ساحة العمل، وتقدم رؤية الأديب لواقعه بصورة فنية، «في عالم الجمال، والوجدان لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة، ليست نظرته وليدة المنطق، أو العلم ولكنها وليدة الحدس، وليست أدواته هي التحليل والتركيب، بل هي الخيال المضيف»[23].

وقد يستعير المبدع بعض أدواته السياسية ومعانيها ورموزها وتواريخها وشخصياتها من أجل تبليغ رسالة ما للمتلقي الذي يساهم في التفاعل مع المثقف سياسيا دون دراسة منه كالتحفيز للثورة، أو مراسيم التأبين للشخصيات السياسية أو الرفع من قدر شخص سياسي ما أو الحط من قدره وهكذا.

وهكذا « العلاقة بين الأدب والسياسة خصبة ومعقدة، ليس للسياسة في الأدب أن تحصر بالمعنى

التقني فذلك ينفي الأدبية السياسة في الأدب تحصر بمعناها التاريخي أي بما هي أشكال لوعيه وممارسته الحياة الاجتماعية، والأدبية ليمارس السياسة في إنتاجه ولكن بأدواته، (...) وما أصعب ذلك عندما يكون الشعر هو أداة الرؤية»[24].

ومن خلال المدونة تحضر رؤية الشاعر-**حسان درنون**- في الحقل السياسي من خلال علاقته ببعض الأحداث التاريخية التي مرّت بها الجزائر من جيل الثورة إلى جيل الاستقلال وما صحبه من ثورات تاريخية تأثرت بها قريحة الشاعر.

ويحمل هذه القصائد هي:(**كلمة لنوفمبر/ 19ماي عيد توحيد الشباب اليوم/ التطوع والثورات الثلاثة/ المسيرة / الشباب والسلم/ هدية لفلسطين/ ذكرى 20أوت 56 / 24 أفريل عيد الشباب المناهض للإمبريالية والصهيونية/ عيد العمال العالمي/عيد الفلاح/ عيد الشرطة/ يوم العلم/أمجاد الأبطال- دخول فرنسا 1830-/ وقفة لـ 5 جويلية/عهد لنوفمبر/ نداء**).

والجدول التالي يبرز علاقة المدونة بالتاريخ (الجزائري) وذلك من خلال التمثيل لبعض النماذج الوطنية وهي:

عنوان القصيدة	التمثيل الشعري للحقل الدلالي
كلمة لنوفمبر	« نوفمبر هلليت مرحبا بذكـــراك* نحن جيل اليوم نترجى المـــيعاد أبطالك اجتمعوا وقرارهم دواك* وبالله أكبر صـــيحة الجـــهاد صديقك الأوراس هواللي سماك* والصحراء اعطاتك ما تبغي من زاد»[25]
ذكرى20 أوت 56	« نبدا بسم الله مولانا الجليل* الحي القيوم الواحد القـــهار في الستة وخمسين تبعث مراسيل* لكل مدينة ودشـرة ودوار بوادي الصومام بطلت الاقاويل* باتحاد واحد ضد ذوك الاشرار»[26]
عيد الفلاح	« نسمي باسم الله مولايا الجبار* الرزاق الخالق الماء اللي نشرب فيه أخي الفلاح اتكلم جهار* وفي أرض الحرية راسك ماتوطـــيه وسقي الارض واعطيها لغبار* واحصد المنتوج وهاهو ليك الديه» [27]
يوم العلم	« أشباب اليوم قوم واتعلم* العالم بالعلم خـــلق المعـــجزات اللي ماهو متعلم عقلو مظلم* منكم الفتيان والا الفســـتيات واخوانا الشهداء دفعوا عليه الدم* باش نصبح اليوم نملك كليات» [28]

وقفة لـ5 جويلية	« جانا الفجر بعد غياب طويل* وفي خمسة جويلية رفرف لعلام اميا وثلاثين عام الشعب ذليل*وسبعة سنين ونصف حاربنا الظلام الامة في عذاب ونهب ورحيل* اللي عملوا الاستعمار مايوصفو لكلام»[29]

وقد بلغت عدد القصائد في الحقل السياسي (16) بنسبة مئوية تقدربـ(34.78%)

ب- الحقل الدلالي الاجتماعي:

قبل الخوض في مسألة العلاقة بين العمل الإبداعي والبيئة الاجتماعية يجدر بنا الإشارة إلى أن المبدع فرد يعيش وسط جماعة من الناس، ويعبر عن ذاته كفرد اجتماعي بقصدية أو غير قصدية عن جملة الذوات الاجتماعية الأخرى فهو صوت الشعب الذي يعيش فيه ويتنفس أحلامه، وأحزانه، وأفراحه ضمن كلّ إنساني متفاعل وسط هاته التركيبة «مبلوراً آراءها واتجاهاتها، مجسما آمالها ومعبرا عن واقعها، وعما تصبو إليه انطلاقا من هذا الواقع وفي معركة الحياة والمصير» [3.0].

والمبدع إجمالا مسؤول عن تقدم مجتمعه وتأخره باعتباره مشاركا فيه، متأثرا به مؤثرا فيه «ولعل مسؤولية الأديب أعظم شأنا وأبعدها خطرا لأن الأدب وحده من دون سائر الفنون، يقوم على مادة الألفاظ اللّغوية أي على مدلولات معنوية صريحة» [31] وعموما فإن« الوظيفة الاجتماعية للأدب تتجلى في نهوضه بأعبائه المعرفية والفكرية والتربوية وذلك فيما يزود به المتلقي من معرفة وخبرة وتوجيه»[32].

وقد حصرت الدراسة المعجم الاجتماعي للمدونة من خلال جملة من الألفاظ التي تعكس الحياة الاجتماعية، ونظرة الشاعرة إليها داخل هذا النظام.

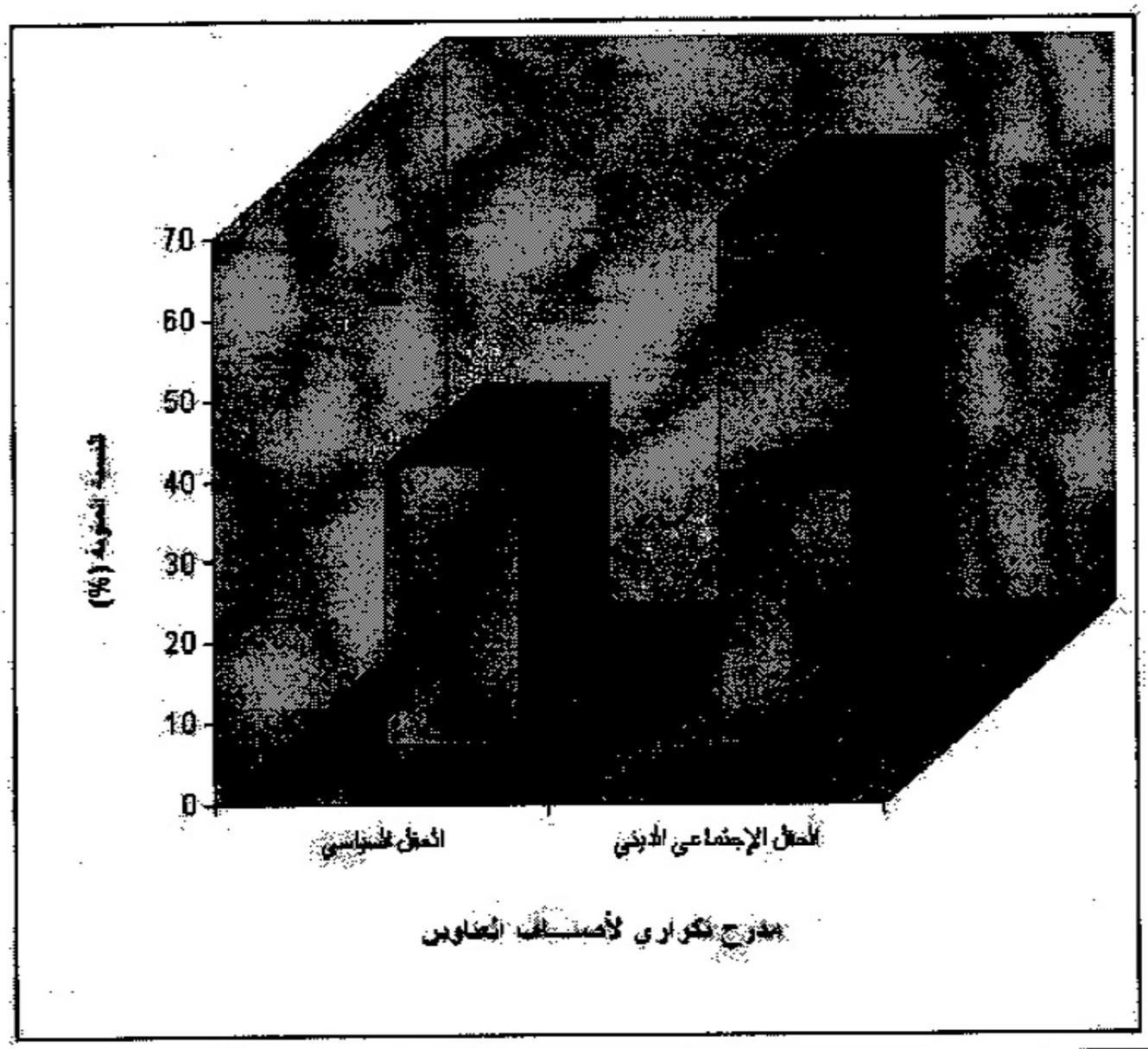
ويحمل هذه القاصد هي:(**موعظة /ذكرى المولد النبوي الشريف/ وصفة مجانا/ رأس السنة الهجرية/ قول يامن تسمع معا يا آمين/ الغربة/ التفرقة في صالح من؟/نصائح/ الغريب/ المودة/ التسول/ حوار/ الثبات/ يل وردة/ أغزالة/ حبيبة/ تذكرة/رجاء/يا طفلة /الحلال /صورة حية /الفرحة / التمني/ صدفة/غفوة / هدية العرس/ عروسة الزيبان/ تونس يا خضراء/ هدية المهرجان/ عدواة الأصحاب**).

والجدول التالي يبرز علاقة المدونة بالتاريخ (**الجزائري**) وذلك من خلال التمثيل لبعض النماذج الوطنية وهي:

عنوان القصيدة	التمثيل الشعري للحقل الدلالي
موعظة	« يا مسلم نوصيك كثر الاستغفار* وصللي على شافيغنا يوم العسر الإسلام نعمة من ذيك الـــــنار*وتسعد في الدنيا ويجيك الخير»[33]
الغربة	« الشوق والغربة وكثرة أحباني* ويكت نرجع لبلادي وفيها نرتاح خفت نموت وماتشوف أهلي عياني*نسهر طول الليل للصباح»[34]
المودة	« اسمع لكلامي إذا كنت إنسان* ورجع لعقلك وتفهم المقال تغير الجو في هذا الزمان * وجانا ريح أوروبا بدلنا لاحوال راحت الحشمةمن كل النسوان*حاشىبنت الأصل ما تتسام بمال»[35]
أغزالة	« أغزالة يازينة يا غزالة* يابنت الناس الرجالة احرقتي قلبي قبالة * وتركتي دموعي سيالة واش فرق بينك وبيني * واش خللى قلبي في حالة»[36]
هدية العرس	« افرح بيا قلبي هذا عرس كبير* غناء وزغاريد وقصب وبندير لساني نطق بهذا التعبير * قال مبروك عليكم يمالي الدار نرشها روائح ونفرشها حرير* ونرحب بكل من جاء لينا وزار»[37]

وقد بلغت عدد القصائد في الحقل السياسي (**30**) قصيدة بنسبة مئوية تقدربـــ(**65.21%**).

ولعل المدرج التكراري يوضح لنا التباين الملحوظ بين الحقلين الدلاليين ليميز للمتلقي ازدواجية الرؤية الشعرية عند الشاعر الشعبي " **حسان درنون**" من خلال المزج الفني بين (**الحقل السياسي والحقل الاجتماعي الديني**).


70
60
50
40
30
20
10
0
نسبة المئوية (%)
الحقل السياسي
الحقل الإجتماعي الديني
مدرج تكراري لأصناف العناوين

الـــــــــهوامش:

(1) جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية،
http://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-22/01/2007 hamadaoui.htm

(2) بسام قطوس،سيمياء العنوان،ص33.

(3) Léo H.ock , la marque du titre , dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers .Paris 1981, p5

(4) الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16، أفريل ،2002، ص25.

(5) شادية شقروش، سيميائية العنوان في "مقام البوح" لـــ:عبد الله العيش ،محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6، 7، نوفمبر، 2000، ص271.

(6) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998، ص 15.

(07) Léo. Hock , La marque de titre, P17.

(08) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير -- من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص261.

(09) الطاهر رواينية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن المائدة والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة 17/15 ماي، 1995، ص141.

(10) محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيماهو الفارياق، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28، العدد الأول، يوليو/سبتمبر، 1999، ص457.

(11) بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 34.

(12) جوزيف بيزاكومبروبي "Joseph Besa Coprubi" :دكتور في فقه اللغة، وأستاذ تحليل الخطاب بقسم فقه اللغة، جامعة برشلونة

(13) Joseph Besa Comprubi, les fonctions du titre nouveaux actes sémiotiques, 82,2002Pulim Université de Limoges, p91.

(14) بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص36 .

(15) علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، مج 6، ع 23، السنة 1997، ص100.

(16) لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنجدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص12.

(17) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دارالغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، 2004، ص 152.

(18) محمد بن يوب، آلية قراءة الصورة البصرية، الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006، ص82.

(19) برنار توسان، ماهي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، دار النشر إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص 17.

(20) محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي نواس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص123.

(21) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005، ص61.

(22) منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه

22/01/2007 http://www.awu-dam.org/book/01/study01/267-M-A/book01-sd004.htm

(23) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط1، 1989، ص21.

(24) نبيل سليمان، أسئلة الواقعية والالتزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1985، ص92.

(25) حسان درنون، بسمات من الصحراء، دار البعث، قسنطينة، الجزائر،ط1، 1986،13

(26) المصدر، ص، 43، 46.

(27) المصدر، ص، 55، 57.

(28) المصدر، ص، 63.

(29) المصدر، ص، 74.

(30) ميشال عاصي، الأدب والفن، بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1970، ص41.

(31) المرجع نفسه، ص، 43.

(32) نبيل سليمان، أسئلة الواقعية والالتزام، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط1، 1985،ص،93

(33) المصدر،ص،91.

(34) المصدر،ص،110.

(35) المصدر،ص،121.

(36) المصدر،ص،143

(37) المصدر،ص،173.

تعالق النص الروائي بالتراث الشعبي.

د. عبد القادر عميش.

جامعة حسيبة بن بو علي- الشلف -الجزائر-

في البدء يجب تحديد وضبط مفهوم التراث الشعبي، لأن في تحديد المفهوم يكمن الاختلاف وتتباين الرؤى النقدية، وتتعدد زاوية الرؤية والمفهومات.

فقد ير ى بعض الدارسين أن لفظة (التراث) يقابلها (المأثور الشعبي) أو مصطلح (الفولكلور). فقد جاء في معجم الفولكلور لـــ: ليتش مجموعة من التعريفات المتباينة، وقد ورد فيه العديد من الآراء، والتفسيرات لدارسين مختصين في علم الفولكلور. تناولت هذه الدراسات مفهوم التراث وتعريفاته المختلفة، من ذلك أنه يشمل الموروث من الشعر والنثر، والمعتقدات الشعبية والخرافات، والعادات وأشكال الأداء من رقص وألعاب. وأكد بعض هذه الدراسات أن الفولكلور ليس العلم الذي يتناول الشعب، ولكنه علم الشعب التقليدي وشعر الشعب.

وقد نبه سعيد يقطين إلى اللبس الذي يصاحب كلمة التراث فعرفه بأنه: (..مفهوم ملتبس فهو يعني في مختلف الأبحاث التي تناولته كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبل النهضة من جهة ثانية. وهذا التحديد نجده يتسع ليشمل كل الموروث المكتوب والمحكي، وكل الآثار التي بقيت من عمران وعادات وتقاليد. ولها صلة وثيقة بالحقب الخالية. هذا الشمول والاتساع لا يمكن إلا أن يدفع إلى الالتباس ويخلق الإيهام..)[1]

وحتى لا ننـــزاح بدراستنا هاته بعيدا عن محور مداخلتنا والتي حددناها في فعل التعالق ما بين شظايا النصوص التراثية الشعبية والنص السردي الروائي بالذات، نشير أولا إلى أنواع المنصوصات المتفاعلة في النص الروائي بصفته الخطاب السردي المفتوح على شتى النصوص الشعبية. ومنها الشعر الشعبي والغناء والأقوال المأثورة والأمثال والحكايات الخرافية والشعبية أو القصص الساذجة والاحتفالات والطقوس الموسمية أو السنوية وغيرها ومن التعابير المعبرة عن ذهنية وتفكير الشعب.

كما يراعى في هذه الأشكال والأنواع الشعبية مستوى الرسوخ والترسب في ذاكرة الأكثرية لا الأقلية.

---

1 – د. سعيد يقطين. الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي. ط1. 1997.ص: 47

وقد اهتم علم الفولكلور والأنثروبوجيا بجمع التراث الشعبي وتنظيمه ودراسته، لفهمه أكثر، دراسة روعي فيها الجانب العلمي والإحصائي، والنفسي، والتاريخي وغيره من الضوابط الإجرائية والمنهجية، بغية التعرف على مغزى الموروث الحكائي والخرافي. ومن خلال الإجابة عن سؤال افتراضي: ما الذي جعل هذه الحكايات والخرافات الشعبية تصمد أمام ذوق العصر، ورقي الثقافات ومظاهر التحضر التكنولوجي والعلمي المبهر؟ (فلا بد من أن تحتوي على مغزى ولا بد من أن يصبح اللامعقول فيها معقولا. كما لابد أن ينتظم الخلط في شكل شائق منظم)[1]

ونظرا لأهمية التراث الشعبي الذي يمثل سجل الشعوب وذاكرتها وتفكيرها في جانب حياتها الساذجة والعفوية، فإن الأمم، على درجات اختلافاتها وتكوينها، تعود إلى تراثها السابق (في أوضاع تاريخية محدودة يمليها عليها واقع التطور الذي تعرفه في صيرورتها. قد يكون هذا الالتفات بمثابة الطاقة الدافعة للتحول والانطلاق، بناء على وعي جديد، يتحقق على أساس العلاقة المتخذة من التراث. وإنتاج الوعي الجديد لا يتأسس إلا على قاعدة تقدم معرفة جديدة، وجذرية. وقد يكون رافدا من روافد تثبيت الهوية الثقافية والاجتماعية ونظم عناصرها ومكوناتها أمام العناصر الطارئة والتحولات التاريخية.)[2]

تعالق النص الروائي بالتراث:

يشكل حضور التراث في النص السردي الروائي بصفته سياقا ثقافيا ومعرفيا. (تحاورا صريحا بين زمانين ثقافيين: زمن ثقافي غائب وزمن ثقافي حاضر. ومن جهة أخرى تجسيد لمختلف البنيات الائتلافية، ضمن نسيج النص الحاضر. إن توظيف التراث في النص السردي والرواية بصفتها مجالا سرديا أكبر مفتوحا على كل التجارب الإبداعية وغير الإبداعية، يستدعي شظاياها المنتقاة ليدمجها في فضائه مانحا إياها دلالات جديدة مغايرة لدلالاتها السابقة، ضمن نصها الأصلي) [3]

إن فعل التعالق الحاصل ما بين الخطاب الشعبي والنص السردي الروائي (النص الماضي والنص الحاضر) يمثل بشكل إدغامي تحاور الفاعل (الكاتب) مع الصوت الشعبي الموغل في الذاكرة الجماعية الشعبية كاشفا عن بنية تأسيسية لمقولين متباينين من حيث المد الزمني – الخط الكرونولوجي- للمنتوج الثقافي عبر مراحله المتعاقبة. وهما يؤسسان لبنية تخاطبية معاصرة، وهو ما يمكن وسمه حاضر

---

1 – فردريش فون دير لاين. الحكاية الخرافية. نشأتها,منهج دراستها, فنيتها.تر: د/نبيلة إبراهيم, مر:د/ عزالدين اسماعيل. دار القلم بيروت لبنان.ط1.1973. ص: 21

2 – د. سعيد يقطين. الكلام والخبر. م. س. ص: 40

3 – د. سعيد يقطين. الكلام والخبر. ص:41

الترهين الإبداعي المبني على ثنائية التناص – المتعلق والمتعلق به.– ضمن بنية تعاشقية وهذه البنية المركبة هي بنية التناص الجامعة للمقول الشعبي والمقول الإبداعي (الروائي) وهذا التعالق من شأنه منح النص الروائي مفهوما معرفيا مغايرا لبنية التراث الشعبيي، أكثر جدية وأكثر إدراكا ومعاينة. وهو ما يسميه: أمبرتو إيكو: سيميوطيقا التراث.

يقول إمبرتو إيكو في شأن سيميوطيقا التراث: (إن العمل على تطوير الفكر لا يعني رفض الماضي بالضرورة، إننا نعيد فحصه ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلا، ولكن أيضا بهدف معرفة ما يمكن أن يقال، أو على أقل ما يمكننا قوله الآن...بناء على ما قيل سلفا).[1]

يشكل تعالق التراث بالنص الروائي من جهة تعالق الماضي بالحاضر. تعالق المعرفي الشعبي بالمعرفي الرسمي. ذلك لأنه كثيرا ما يلتبس مفهوم التراث بمفهوم الماضي. وكما أن للماضي حضوره في الحاضر، فإن للحاضر حضوره في الماضي على جميع الأصعدة المعرفية والاجتماعية والتاريخية؛ بمعنى: (أن له وجودا تاريخيا في الماضي (وجود بالمعنى الأنطولوجي)، أما بالمعنى المعرفي (الإبستمولوجي) فالماضي مستمر يشكل الحاضر. كما يعيد وعينا الراهن إعادة تشكيله. إن العلاقة بين الماضي والحاضر – بهذا الفهم – علاقة جدلية–)[2]

إن ما يقوم به النص الروائي هو أنه يقدم لنا (للقارئ) شظايا نصوص تراثية كما أنه يمنحنا قراءة مغايرة للتراث الشعبي. من خلال قراءتنا للنص الحاضر (المتن الروائي). إنه يدمجه في تقنياته السردية وفي فكره المعاصر النير. إنه يمنحه حضورا إبداعيا مغايرا لما كتب به، ومغايرا لما كتب من أجله. إنه تشبيب للنص الشعبي وتفصيح (ضمن إطار الفصيح) وتلك ميزة من مميزات التناص. ضمن تأطير فكري وأسلوبي حداثي.

ومن جهة فإنه إشراك صريح للآخر الموغل في صمته وغيابه، الآخر الذي هو صوت الفطرة وذاكرة المجتمع الساذج أو المجتمع الطفل.

إن توظيف التراث في النص السردي يمثل إشراك الآخر بثقافته وصوته (مقوله) في إنجاز أفكارنا وخطاباتنا السردية، إننا نمنحه مقاما بيننا، نتوقف عن الكلام المباح لنستمع إليه يخاطبنا من موقعه البعيد، من زمنه الغائب. إننا نقر له بالنموذجية والفحولة اعترافا منا بحتمية وأحقية السياقات الثقافية والفكرية التي تفرض نفسها كحتمية فكرية وإبداعية. قدر النص أن يتناص.

1- U/ECO Sémiotique et philosophie du languange buf 1988p13

2 – د. نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات والتأويل. المركز الثقافي العربي.ط6/2001/ ص: 228

ومن ثم تعالق النص الروائي بالشعبي ضمن بنية التعالق النصي (البنيصية) يعتبر بمثابة صلة الموصول. ربط الفرع بالأصل. وقد يعد ذلك دعوة أكيدة لإعادة النظر والتدبر في قدرات وثراء الخطاب التراثي الشعبي. وقد تفسر تجليات الشعبي كشظايا أو بقايا نصوص في المسرودات كزينة فكرية وحكائية عتيقة. أو عجائبي ينـــزاح للطرفة والفكاهة. كما يتجلى بنية محورية لشفرة الملغز وفض الغامض.

ومن جهة فإن حضور الموروث الشعبي في النص السردي والرواية على وجه التحديد بصفتها أكثر السرود احتضانا للموروث الشعبي هي دعوة أيضا إلى التفكير (بجدية وصرامة في الذات العربية وواقع الإنسان العربي في تاريخه وتراثه وآفاقه بدون نرجسية كاذبة أو وهم خادع يحول بيننا وبين رؤية ذاتنا ذاتها كوجود وطرائق للتفكير في آن معا في الزمان والمكان. ويجدر بهذه الرؤية أن تنطلق في الرغبة في ما كان لهذه الذات أن تكون عليه. في الماضي والحاضر والمستقبل. ولكن أن تصورها بالصورة التي يمكن أن تسهم في تشكيل الإنسان العربي الجديد (الممكن) القادر على (فهم) ومواجهات أمريات العصر، وتحديات الواقع. وهذه الرؤية هي ما يمكن أن تتسم به نظرتنا إلى الماضي بلا عقد وبلا مغالطات، لأن الماضي بشكل أو بآخر ممتد في حاضرنا.)[1]

إن النص الروائي وهو يقيم تعالقاته المختلفة (تموضعات التناص) مع شظايا التراث الشعبي أو الموروث التراثي عموما يكون بذلك يستحضر ماضي المجتمع في فترة تحددها الوظائف والأفعال المستدعاة وعلى مستوى الشخصيات الفاعلة (البطل الشعبي) بصفتها نماذج صوتية اجتماعية ونماذج فكرية تقرأ الذات المعاصرة ذاتها وتقيم وتصوب قيمها وتطلعاتها الراهنة على ما تراه سبيلا لتحقيق غاياتها. قياسا واقتداء بما رصدته من قيم راسخة يقدمها الموروث الشعبي، بصفته متعاليا وسياقا لمحمولات فكرية واجتماعية.

وليس بالضرورة أن يمثل التراث الشعبي سياقات ثقافية بالمفهوم العلمي والمعرفي والأكاديمي لمعنى الثقافة. حسبه أنه يقدم نفسه سياقا اجتماعيا يحمل تسجيلات لمرحلة من مراحل المجتمع وأنه تمفصل فكري في صيرورة المجتمع. فتوظيف الشخصيات الشعبية والأبطال كثيرا ما يتقصد الأشخاص الواقعيين بالفعل. بالرغم مما صاحب هذه الشخصيات من هالات عجائبية وحتى خرافية إلى درجة التهويل واللامعقول.

فكثير من أبطال السير الشعبية والحكايات والمرويات أشخاصها واقعيون. لكن الراوي النكرة خلع عليها هالات عجائبية من قيم وأفعال خارقة ومواقف نادرة. إلا أن واقعيتها ظلت راسخة مع كل الروايات وما تختص به كل رواية من صيغ وأساليب سردية.

---

1 – د. سعيد يقطين: الكلام والخبر. م. س. ص: 16

وما نشهده من عودة قوية للروائيين إلى التراث، وتوظيف صيغه وأساليبه والتفنن في توظيفها والاستعانة ببنياته الحكائية إلا دليل على ثراء وتميز النص الحكائي الشعبي. فقد تجلت في الرواية بقايا الشعبي سواء النصوص الشعبية الحكائية، أو الصيغ الحكائية الجاهزة. وصيغ المقول، أو توظيف الدارج أو العامي. وبعض أنماط التعابير الجاهزة. التي ما تزال الطبقات الشعبية تتناقلها مع ما يلحق بنيتها من تحريف بالنقصان أو الزيادة. ومن هنا نسبت إلى (الشعب) أي أنها نصوص جماعية مفتوحة، لأنها كما يقول سعيد يقطين غير مكتملة: (ولا يمكنها أن تصل إلى درجة (الانغلاق). إلا بعد طبعها)[1].

إن حاجة النص الروائي إلى توظيف التراث الشعبي أكيدة، أملتها رغبة الناص في خوض غمار التجريب الفني وإثراء النص الروائي بما هو أصيل، وثابت. ونموذجي ضمن تموضعات، وتمظهرات متنوعة، بغية دفع القارئ إلى إعادة النظر في التراث الشعبي.

إن هذا التوارد النصي وتعلقاته وتفاعلاته في الرواية يتخذ كامل (أبعاده في ممارسة التعلق من خلال تعالق النصوص وتفاعلها، وعلى مستويات متعددة)[2]، ومن ثم إقامة طرائق سردية وانبنائها على تشكيل غير نمطي. وبذلك إعادة كتابة التراث الشعبي بطرق رسمية ضمن نص رسمي له معاييره وأسسه السردية. ومن ثم يغدو التراث رافدا جماليا وابستومولوجيا، متجاوزا لبنيته الشعبية وهو بذلك فتح جديد ودافع إلى (ممارسة تنحو نحو الإبداع من داخل التراث وتنتج نصا يأخذ ملامحه وسماته الخاصة. ليس من التراث نفسه، ولكن من نوع التصور الذي يحكم هذه الممارسة ويجعلها بنت واقعها وسليلة عصرها)[3] .

وفي الأخير ونحن نشمر الكلام يمكن القول أن التعامل مع التراث، التراث الشعبي خاصة، نحسب أنه ما يزال يحتاج إلى دراسات جادة وعلمية خاصة على مستوى البحث الجامعي، يمكن لهذه الدراسات أن تسهم في تعميق معرفتنا بالتراث الشعبي، وخاصة في حقل توظيفاته السردية، باعتبار الرواية أكثر الأجناس الإبداعية حضورا، وأنها الحقل الثقافي الجماعي الذي يحتضن التراث والتراث الشعبي بالذات تجسيدا للوعي الجديد للتراث. لأن التراث هو الأكثر تمثيلا للذاكرة الجماعية وللذات والهوية. ولأنه مرتبط ارتباطا وثيقا باليومي والمعيشي، مما يستلزم من السارد المبدع استلهامه في نصه السردي وإعمال الأدوات الجديدة والكفيلة بإثارة مكامن المسكوت عنه والمغيب في ذاكرة المجتمع، وبعثه خلقا جديدا.

---

1 – سعيد يقطين . قال الراوي . البنيات الحكائية في السيرة الشعبية . المركز الثقافي العربي. ط1 –1997. ص: 221.

2 – د. سعيد يقطين . الرواية والتراث السردي . من أجل وعي جديد بالتراث . رؤية للنشر والتوزيع.ط1/ 2006/ ص: 190.

3 – م. ن. ص: 190.

منهج علماء العربية القدامى في الاهتمام بالتراث الشعبي.

أ.فوزية عساسلة.

جامعة باجي مختار- عنابة-الجزائر-

إذا كان التراث الشعبي هو كل ما ورثته الإنسانية على مدى الأجيال: من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكات وأحوال، تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرق التواصل بين الأفراد والجماعات[1]، فقد اهتمت كل أمة بدراسته حسب ظروفها وتوجهات باحثيها الفكرية . وباعتبار الدراسات الشعبية حديثة العهد، وكانت بدايتها مع الأخوين "جرم" بألمانيا في القرن الثامن عشر[2]، فقد حاولنا في هذه المداخلة إثبات عكس ذلك، وأن الاهتمام بالأدب الشعبي قديم العهد، وأن الباحثون العرب القدامى دوّنوا ذلك في كتبهم، وما سيأتي يثبت ذلك.

1- علماء العرب الذين اهتموا بالتراث الشعبي:

أ-الجاحظ (ت 255هـ): تطرق في كتابه "البيان والتبيين" لموضوع التراث الشعبي، فتناول جوانب كثيرة من الحياة العربية، كباب الضيافة عند العرب، الذي جاء فيه كيفية استقبال الضيف والاهتمام به، يقول: "ان العرب تجعل الحديث والبسط والتأنيس والتلقي بالبِشر من حقوق القِرى، ومن تمام الإكرام، وأدرج على لسانهم قولهم: تمام الضيافة الطلاقة عند أول وهلة، وإطالة الحديث عند المؤاكلة"[3]. هذه عادة حميدة من عادات العرب، عُرفوا بها منذ القدم وهي باقية حتى عصرنا الحاضر يتوارثها جيل بعد جيل، فحسن استقبال الضيف ورعايته حتى يظن أنه صاحب البيت، وذكر الجاحظ بعد هذا أمثلة من الشعر لحاتم الطائي وغيره، وهي عادة كل من دوّن هذا التراث لأن الشعر ديوان العرب. وجاء في الكتاب أيضا باب ما يستوجب من إطالة خطبة الزواج[4]، وهي فترة مهمة في حياة الزوجين، يتسنى لكلٍ منهما التعرف على الآخر في حضور الأهل.

كما وضع بابا لاتخاذ العصا في الخطابة[5] وذكر فيه أنها أعرق العادات العربية وأقدمها، إذ يعود

1- حلمي بدير، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لطباعة والنشر، ط2، الإسكندرية، (دت)، ص 15.

2- نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، طبع ونشر مكتبة القاهرة الحديثة، (دت)، ص 11.

3 - الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، ج1، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 2003، ص 13.

4 - الجاحظ، المرجع نفسه، ج1، ص 79.

5 - المرجع نفسه، ج3، ص 427.

بها التاريخ إلى سيدنا سليمان وسيدنا موسى عليهما السلام، ولا زالت من شيم العربي حتى وإن لم يستعملها فهو يحملها تباهيا واعتزازا بها، وما زالت ليومنا هذا تتخذ أشكالا متعددة كالعصا السحرية التي تظهر على أفلام الكارتون والأفلام الخيالية ...إلخ . وذكر بابا آخر في من اشتُهر بلَبْس العَمَامة من العرب[1]، وهي سمة بارزة من سمات العربي؛ إذ لا يبقى رأسه عاريا، بل يغطيه بقطعة من القماش تُعطيه الهَيْبَة وعُلُو الشّأن والانتساب إلى سادة القوم وأعيانهم، وما زالت هذه العادة إلى يومنا هذا كلباس تقليدي يظهر في المناسبات المهمة والأعياد يتبعها البرنوس والجبة ...إلخ .

ب-ابن قتيبة (ت 276هـ): كان حُجَّة في علوم العربية، وخلّف الكثير من أمهات الكتب في غريب القرآن ومعانيه، وفي الفقه واللغة والأدب، واهتم إلى جانب ذلك بأخبار العرب وعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم وقصصهم، وذكر له "ابن نديم" كتبا اهتم فيها كُلِّيَة بالتراث الشعبي العربي منها "الحكاية والمحكي" و"حكم الأمثال" و"تعبير الرؤيا" و"عيون الأخبار"[2] . وعلّقت نبيلة إبراهيم: أن كتاب عيون الأخبار بالذات خصصه ابن قتيبة لجمع الأخبار المتنوعة التي ترتبط بطباع العرب وحياتهم الاجتماعية بصفة عامة، مستشهدا بالروايات الطريفة التي يمكن أن تندرج -إذا صنّفت- تحت مباحث شتى في الدراسات الشعبية[3].

وجاء في مقدمة كتابه "أدب الكاتب" أن "عيون الأخبار" مؤلّف يشتمل على عشرة كتب: في السلطان والحرب والشرف والأخلاق والعلم والفصاحة والإخوان والرجاء والطعام والنساء، وهو يسوق في كل موضوع شواهد من الآثار والأخبار والشواهد الشعرية[4].

واحتوى كتاب "أدب الكاتب" على عدة كتب (كتاب تقويم اليد، وكتاب تقويم اللسان ...إلخ) وقدّم له بكتاب في المعرفة بشتى أنواعها، ومنها "باب معرفة ما في السماء والنجوم والأزمان والرياح، وباب معرفة ما في الخيل وما يستحب من خَلْقِها وعيوبها، وباب في معرفة الطعام والشراب، وباب في معرفة الآلات من (لباس وثياب وسلاح)، وباب اختلاف الأسماء في الشيء الواحد لاختلاف الجهات"[5]، وكل هذه الأبواب دلّت على اهتمام العرب منذ القدم بعلم الفلك، وتربية الخيول، لاستخدامها في حروبهم وأسفارهم ...إلخ، وطريقتهم في اللباس والتجهيز لوسائل

---

1 - المرجع السابق، ج3، ص 462.

2 - نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 92.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - ابن قتيبة، أدب الكاتب، اعتنى به وراجعه: درويش جويدي، ط1، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 2002، ص 8.

5 - ابن قتيبة، المرجع السابق، ص 72-88-100-127-137-143.

الدفاع عن النفس من سيوف ودروع ...إلخ، واختلاف القبائل العربية في لهجاتها.

له أيضا كتاب "المعارف" تحدث فيه عن تاريخ الأنبياء والرسل، والعرب الذين كانوا على دين قبل الإسلام، وأنساب العرب بتوسع، ثم سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام، ونسبه وصحابته، والخلفاء العباسيين، وأخبار مختصرة عن الفقهاء والقرّاء والناسيين، وأصحاب الأخبار والغريب والنحو، ثم أخبار الأوائل والفتوح، وأخيرا تحدث عن أُسَر الملوك في جنوبي الجزيرة وشماليها ...إلخ[1].

ج-أبو الفرج الأصفهاني (ت 356هـ): جاء في كتابه "الأغاني" ترجمة لأكثر شعراء العرب من جاهليين ومخضرمين وإسلاميين ومحْدَثين، وترجمة كثير من المُغَنّين في الدولتين الأموية والعباسية، كما خصصه لجمع الأغاني العربية قديمها وحديثها، وضمن موسوعته قدرا هائلا من الروايات الجاهلية والإسلامية، التي ترتبط كل الارتباط بتقاليد العرب وعاداتهم وحياتهم الروحية والفكرية بصفة عامة[2]، ولا يمكن الاستغناء عن أي من هذه المصادر للاطلاع على رموزنا التاريخية رغم ما وُجِّه إليها من نقد .

د- ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ): يقول في مقدمة كتابه العمدة: "قال صلى الله عليه وسلم: إن من الشعر لحِكْمَة، وقال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: نِعم ما تعلمته العرب، الأبيات من الشعر، يُقَدِّمُها الرجل أمام حاجته: فيستنزِل بها الكريم، ويستقطِب بها اللئيم" مع ما للشعر من عظيم المزية، وشرف الأبية، وعز الأنفة، وسلطان القدرة[3]، في كلام ابن رشيق اهتمام بالشعر، لأنه مصدر أساسي جُمع فيه تراث العرب الشعبي، فمن أراد الاطلاع على حياتهم في شتى مراحلها وحالاتها، فالشعر هو الملجأ، ولا يمكن أن تُطمس معالم العرب التراثية من الشعر، لأنه يحمل سلاحه في ذاته، وكل ما يدخل عليه يُعلم لبراعة العرب في سبك كلامهم.

وذكر ابن رشيق في كتابه عدة أبواب خاصة بالتراث العربي منها: باب في وقائعهم وأيامهم: كمغازي الرسول (ص)، وباب في أصول النسب: ذكر فيه مفاخر القبائل العربية وفرسانهم وبيوتاتهم، وباب خاص بملوك العرب: كملوك اليمن والشام والحيرة، وباب دوّن فيه الأماكن والبلدان: كالحجاز وجزيرة العرب والعراق والشام واليمن ...إلخ، وباب ذكر فيه منازل القمر وطريقة العرب

---

1 - ابن قتيبة، المرجع نفسه، ص 8.

2 - نبيلة إبراهيم، ، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 91.

3 - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، حققه وفصله وعلّق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، 1981، المقدم، ص 10.

القدامى في معرفة الأوقات على مدار السنة: كالصيف والشتاء والخريف ...إلخ[1].

هـ-السكّاكي (ت 626هـ): بعد إسهابه في علوم الصرف والنحو والعروض، ذكر في خاتمة كتابه "مفتاح العلوم" بعض الأخبار عن نساء العرب وذكائهن وفطنتهن: كالخنساء ونقدها لشعر حسان بن ثابت، وسكينة في تحكيمها بين رواة كل من جرير وكثير وجميل ونصيب[2]. ولا يخلو كتاب من الكتب العربية القديمة إلا وفيه لمسة من لمسات التراث الشعبي العربي.

2- منهجهم في الاهتمام بالتراث الشعبي :

-يقول أبو الفرج الأصفهاني: "فلو أننا أتينا بما غنى به شعر شاعر منهم، ولم نتجاوزه حتى نفرغ منه، لجرى هذا المجرى، وكانت للنفس عنه نبوة، وللقلب منه ملّة، وفي طباع البشر محبة الانتقال من شيء إلى شيء، والاستراحة من معهود إلى مستجد، وإذا كان هذا هكذا فما رتّبناه أحلى وأحسن ليكون القارئ له بانتقاله من خبر إلى غيره، ومن قصة إلى سواها، ومن أخبار قديمة إلى محدثة، ومليك إلى سوقة، وجد إلى هزل، أنشط لقراءته، وأشهى لتصفح فنونه"[3].

ينبّه هذا النص إلى قضية مهمة، مفادها أن علماء العربية القدماء انتبهوا إلى المتلقي وأعطوه حقه في مشاركتهم عملهم الإبداعي وبحثهم في مختلف الفنون والعلوم، لأنه الفضل يبدأ منه في دفع العلماء إلى البحث، ويعود إليه لأنه من صاحب الرأي في استحسان أو استهجان ما يُعرَض عليه، والعامل النفسي الذي ركز عليه هؤلاء جعلهم يعطون المتلقي حقه، وأبو الفرج خبير بأعماق المتلقي العربي، الذي تطوق نفسه إلى التجديد والتنويع، فكان تناوله للأدب الشعبي أشبه بالتسلية إذ يُوصل أبعاد هذا العلم إلى كل المستويات الاجتماعية حتى البسيطة منها، ففيه ترفيه عن النفس، وإشباع للعقل، وتغذية للروح دون إقحام ذلك بالقوة فيقبل المتلقي بشهية عليه، فانتقاله من هذا العلم إلى غيره يخلق لديه الرغبة في الاستزادة والإقبال بقوة . وعلم الرجل بما يمثله التراث الشعبي في حياة الفرد والمجتمع، ولا غنى له عنه، به يقتدي، وإليه يحن، وهو دعامة أساسية في حياته لا يمكنه الاستغناء عنها ؛ إذ يغذي روحه وخياله، فهو صورة الجماعة، وتجارب نفسية لمن سبقوه سنا وخبرة وزمانا، ويجد فيه تنفيسا وترويحا، فهو يقع الموقع الحسن في القلوب والأذهان، هو يختبئ بطريقة أو بأخرى في

---

1 - ابن رشيق، المرجع نفسه، ج2، ص189-190-227-252.

2 - السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وكتب هوامشه وعلّق عليه نعيم زرزور، (دط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (دت)، ص 582-583-584.

3 - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، المقدمة، ص 4 حار الكتب، نقلا عن نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 91-92.

مشاعره الدفينة أي لاشعوره، وهذا هو علم النفس بعينه .

– وتعلق نبيلة إبراهيم عن كيفية تناول العرب القدماء للتراث الشعبي بقولها: "عندما يتصفح القارئ المتخصص موسوعات التراث العربي، يسترعي نظره على التو أن الكتّاب العرب القدامى ... كانوا يهيمون بأن يقدّموا للقارئ العربي مادة موفورة عن حياة الشعب العربي في عصوره الجاهلية والإسلامية بقدر ما كانوا يهتمون بالإلمام الشامل بالعلوم العربية"[1].

يفضي قولها إلى أن هدف الدارسين العرب لهذا لتراث هو ربط حبل التواصل بين الماضي والحاضر؛ إذ خدموا التراث الشعبي بصدق وحب وتفانٍ، دون أن يهملوا مهمتهم الثانية وهي تحليل هذا التراث، واستخراج القواعد منه بغية المحافظة على لغته من الضياع والاندثار.

– يقول ابن قتيبة في كتابه "عيون الأخبار": "واعلم أنا لم نزل نتلفظ هذه الأحاديث في الحداثة والاكتهال عمّن هو فوقنا في السن والمعرفة، وعن جلسائنا وإخواننا، ومن كتب الأعاجم وسيرهم، وبلاغات الكتّاب في حقول من كتبهم، وعمّن هم دوننا، غير مستنكفين أن نأخذ عن الحديث سنا لحداثته، ولا عن الصغير قدرا لخساسته، ولا عن الأمة الدكعاء فضلا عن غيرها"[2] .

يذهب صاحب النص إلى أن المنهج الأمثل لجامع المادة التراثية هو التواضع، إذ لا يهمل صغيرا أو كبيرا، قريبا أو بعيدا، عربيا أو أعجميا، غنيا أو فقيرا، فالتراث الشعبي في أفواه كل فئات المجتمع، وربما فضلنا فئة عن غيرها ففاتنا الخير الكثير، وهذه المرحلة من الجمع التي تحدث عنها ابن قتيبة مهمة جدا، إذ هي أول مرحلة في دراسة التراث الشعبي، تليها بعد ذلك مرحلة التمحيص والتدقيق والفرز والمعالجة واختيار الصواب، ولا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال.

ورغم ما وُجِّه لعمله من نقد، إلا أنه قد قام بأصعب المهام وهي الجمع، الذي يعدّ الركيزة الأساسية في الدراسة.

– يحدد ابن خلدون (ت 808هـ) شروطا وجب الاقتداء بها لكل من يرغب في جمع المادة التراثية يقول: "أسباب كذب الخبر [مايلي]:

*–الثقة بالناقلين، وتمحيص ذلك يرجع إلى التعديل والتجريح.

*–الذهول عن المقاصد، فكثير من الناقلين لا يعرف القصد منها غالبا أو ينقل الخبر على ما في ظنه وتخمينه.

---

1 – نبيلة إبراهيم ،، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص 93.

2 – ابن قتيبة، عيون الأخبار، المقدمة، ص م، طبعة الدار القومية للتأليف والنشر، نقلا عن نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص 92.

*-الجهل بتغطية الأحوال على الوقائع، لأجل ما يداخلها من التلبيس والتصنّع، فينقلها المخبر كما رآها وهي بالتصنع على غير الحق في نفسه.

*-تقرّب الناس في الأكثر لأصحاب التجلّة والمراتب، والثناء والمدح وتحسين الأحوال بإشاعة الذكر بذلك، فيستفيض الإخبار بها على غير حقيقة"[1].

هذه الشروط تَضْمَن - حسب رأيه- سلامة الأخبار المنقولة من الزيف والغلط. وهي تقترب إلى حد بعيد بالمناهج الحديث في دراسة التراث الشعبي مثل: الشك العلمي؛ إذ لا بد من إرجاع كل خبر إلى مصادره الحقيقية، والابتعاد عن الذوق والملاحظات والتخمينات الشخصية، التي تحول بالبحث عن علميته، وبالخبر عن صحته. الاستناد إلى المنهج التاريخي الجغرافي الذي يسند الأخبار إلى زمانها ومكانها الأصلي الذي ولدت فيه، ومقارنة هذا بذاك بغية التوصل إلى نسبة الخبر إلى أصحابه الذين ألّفوه، وهو ما عبّر عنه "آنتي آرني" -صاحب المنهج الجغرافي التاريخي- معرفة ما يعتري الرواية من حدث وإضافة وتحوير وتغيير[2]، وهو ينبّه بشدة إلى أن بعض الروّاة يستندون إلى أغراض شخصية في نقل رواياتهم، ولذا وجب الحيطة والحذر من أخبارهم الزائفة. وهو ما تذكره الدراسات الحديثة من شروط أهلية الرّاوي للتراث الشعبي: أي نسبه، مكان وزمان ولادته، أجداده، ثقافته وخاصة الدينية منها، أهدافه في جمع التراث، قوة ذاكرته، لكونه يُحْمَل من طريق الحفظ، وتوفر الموهبة والمقدرة على الحفظ[3] أمر لا غنى عنه.

يضيف صاحب المقدمة: [الباحث] يحتاج إلى مآخذ متعددة، ومعارف متنوعة، وحسن نظر وتثبيت، يفضيان بصاحبهما إلى الحق ...ويحتاج إلى العلم بقواعد السياسة، وطبائع الموجودات، واختلاف الأمم والبقاع والأعصار في السير، والأخلاق، والعوائد، والنحل، والمذاهب، وسائر الأحوال، والإحاطة بالحاضر من ذلك، ومماثلة ما بينه وبين الغائب من الوفاق، أو كوّن ما بينهما من خلاف، ومبادئ ظهورها، وأسباب حدوثها... وأحوال القائمين بها وأخبارهم، حتى يكون مستوعبا لأسباب كل خبرة ... وحينئذ يعرف فيه المنقول على ما عنده من القواعد والأصول، فإذا وافقها وجرى على مقتضاها كان صحيحا، وإلا زيفه واستغنى عنه"[4].

---

1 - ابن خلدون، المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2006، ص 41.

2 - آنتي آرني، صاحب تصنيفات شهيرة أهمها بحث بعنوان "أساس البحث المقارن في الحكاية الخرافية"، نبيلة إبراهيم، ، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 28.

3- نبيلة إبراهيم، مرجع نفسه، ص 307-308-309.

4 - ابن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص 16-33-34.

يشر ابن خلدون إلى أن دارس التراث الشعبي لا بد له من شخصية متميزة ذات خبرة واسعة بكل العلوم دون استثناء، وقدرة على التمييز والتفسير والمقابلة لأجل سلامة الأخبار، ولا بد أن يكون عارفا بالعلم ووسائله، من تاريخ وجغرافيا، وعلم نفس وعلم مجتمع، وعلوم الطبيعة والسياسة، والاقتصاد، والأنثربولوجيا، والنقد، وعلوم اللغة...إلخ حتى يعرف صحيح الخبر من زائفه، وإن كان زائفا وجب على الفور التخلي عنه وعدم ملأ الكتب به، وهذه أسمى صفات الباحث الجاد الذي يخدم العلم والمجتمع، عكس من يخدم الذوات كما سبق ذكره في النص السالف الذكر.

وهذا قريب إلى حد بعيد بما يدور في الدراسات الشعبية الحديثة، حيث يشترطون اتباع المراحل التالية في دراسة الحكايات الشعبية: جمع الروايات المختلفة للحكاية الواحدة جمعا متقنا شاملا، ثم تريب الحكايات زمانيا ومكانيا، وتحليل مادة الحكاية الواحدة إلى عناصره الأساسية، وبحث كل عنصر على حدة، بعده تتم المقارنة بين ملامح العنصر الواحدة في الروايات المتعددة، واختيار العناصر التي ترد بكثرة في الروايات، فهي أصيلة عن تلك التي ترد فيها بقلة، ثم يخلص الباحث إلى ملاحظة النقص في إحدى الروايات ليحافظ على الرواية الكاملة للحكاية[1]. فهذه العملية الشاقة للفرز والفحص نبّه إليها ابن خلدون.

3-أهمية التراث الشعبي في حياة العرب :

يقول ابن قتيبة في مقدمة كتابه "أدب الكاتب": "هذا [ما] نختاره للكاتب، فمن ...أمده الله بآداب النفس من العفاف، والحلم والصبر، والتواضع للحق، وسكون الطائر، وخفض الجناح، هذا المتناهي في الفضل، العالي في ذُرى المجد، الحاوي قصب السبق، الفائز بحيز الدارين إنشاء الله تعالى، [ولا بد للكاتب من] النظر في جُمل الفقه ومعرفة أصوله من حديث رسول الله -صلى الله عليه وسلم- وصحابته -رضوان الله عنهم-، ولا بد له -مع ذلك- من دراسة أخبار الناس، وحِفْظِ عيون الحديث، ليدخلها في تضاعيف سطوره، متمثلا إذا كتب، ويصِل بها كلامه إذا حاوَر"[2] .

يجعل صاحب النص أن التراث الشعبي مهم في حياة الفرد كالروح في الجسد ؛ إذ لا يمكن الاستغناء عنه، فالتسلّح به هو الكمال بعينه، ونوال الدارين (الدنيا والآخرة) لا يتم إلا به، لأنه دعامة الفرد في كل مسالك حياته ؛ إذ يحتاجه إذا تكلم، وإذا نظم شعرا، وإذا خطب خطبة، وإذا حاور

---

1 - نبيلة إبراهيم، ، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 47.

2 - ابن قتيبة، أدب الكاتب، مرجع ساب، ص 25-19-20.

شخصا أو جماعة، فهو لا يقلّ أهمية عن علوم الفقه والحديث، وهو بمثابة الأدب الذي لابد للشخص أن يعوّد نفسه عليه، فمعرفة آثار السلف خير سلاح لبناء حياة سليمة لا يشوبها نقص، فالشخص من دون تراثه كالأعرج في سيره، والأعمى في بصيرته، والأبتر في يديه . وإن دلّ هذا على شيء فلا يدل إلا على ضرورة وصل الماضي بالحاضر لأجل بناء المستقبل، فالقطيعة بينهما لا تعطي شيئا غير الضياع والغياب عن الوعي.

لا بد من العودة إلى التراث الشعبي، الذي يمثل تجارب واقعية أثمرت حِكَما وجب السير على خطاها، لأنها لم تأت من عدم بل هي نتيجة مخاض طويل حتى رسّخها في الذاكرة الشعبية، والانطلاق منها والعودة إليها دواء وضرورة لا غنى عنهما في حقيبة كل فرد، يلجأ إليه دون شعور، فهو مخزون في لاشعوره وذاكرته الأبدية، ولا يمكن لأحد أن يستغني عن حكاية، أو أغنية شعبية، أو حكمة قديمة، أو مثل متوارث، فكلها متعة للنفس، وحاجة ضرورية.

4-مميزات الأدب الشعبي:

يقول صاحب المقدمة: "من الغلط الخفي في التاريخ الذهول عن تبدّل الأحوال في الأمم والأجيال، بتبدل الأعصار ومرور الأيام، وهو داء دوًى شديد الحق؛ إذ لا يقع إلا بعد أحقاب متطاولة، فلا يكاد يتفطن له إلا الآحاد من أهل الخليقة؛ وذلك أن أحوال العالم والأمم وعوائدهم ونحلهم لا تدوم على وتيرة واحدة ومنهاج مستقر، إنما هو اختلاف على الأيام والأزمنة وانتقال من حال إلى حال، وكما يكون ذلك في الأشخاص والأوقات والأمصار، كذلك يقع في الآفاق والأقطار والأزمنة والدول. سنة الله التي قد خلت في عباده"[1].

يذكر ابن خلدون مميزات التراث الشعبي هي كالآتي:

- التبدل والتغير من جيل إلى جيل ومن زمن إلى زمن، ومنه عدم ثبات التراث على شكله الذي ولد عليه، وهو ما يفسر تغير الروايات وخاصة في القصص والأمثال الشعبية.

- تكوّنه بعد حقب طويلة من الزمن، أي هو ذاكرة الأمة الضاربة في أعماق القِدم، وهي تجارب إنسانية تمخضت عن صراع طويل، سقَلها ورتّبها ومحّصها وأضاف إليها، وتعرضت للنقد والتأويل والتعديل، فهي عصارة فكر شعبي عريق، وتتمثل في الأمثال والحكم التي تعتبر دواء من كل داء، إذ وضعها في تضاعيف الحديث وبين أسطر التآليف جواهر ثمينة لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال.

---

1 - ابن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص 34.

-لا يمكن دراسته إلا صاحب العقل الوفير والذهن الثاقب، إذ اختلط في عصرنا الحابل بالنابل، ولا يمكن معرفة الصحيح من الخاطئ، ولذلك وجب تحميل مسؤولية الاهتمام بهذا التراث لمن لهم دراية بالعلوم المتعددة، وأصحاب الضمير الحي، والسليم، والمحب لخدمة العلم والبشر على السواء، وهو ما ينطبق على معرفة أصول الحكايات والأغاني والأمثال الشعبية، أو ما يسمى الآن بالمنهج التاريخي الجغرافي الذي يبحث في تغيرات التراث من حذف وزيادة ...إلخ. والذي يبحث عن مصادر التراث الشعبي، ولا يتأتى ذلك إلا للعارف بأحوال الأمم وعوائدهم ونحلهم وتاريخهم بمختلف تغيراته الزمنية والمكانية، وتبدل الأشخاص تبعا لذلك، وهو ما يعرف الآن بطرائق الرواية والحفظ، وطبيعة الجمهور المتلقي للتراث، فهو يدل على تجارب الجماعة في مدلولها المعتقدي والاجتماعي، ويفضي هذا كله إلى مجهولية المؤلف التي تميز التراث الشعبي، نتيجة كل هذه التغيرات بمختلف أنواعها[1].

من كل ما سبق نخلص إلى علماء العربية القدامى قد درسوا التراث الشعبي خوفا من ضياعه، واندثاره، وطغيان الثقافات المختلفة عليه، وهو ضروري في حياتهم. لكن رغم محاولاتهم الحديثة وتبريراتهم الناتجة عن الانتقادات التي وُجّهت إليهم، وما قدّموه للخلف من طرق ووسائل للاهتمام به، إلا أن ذلك لا يعني أنهم درسوه دراسة علمية حقّة، لكنه كافٍ ما توصلوا إليه في زمانهم، والزمان كفيل بالتغيير والتحوير والإبداع. وما هو موفور في أيامنا هذه من وسائل ومناهج حديثة يجعل الدراسات أكثر دقة وعلمية، ولا بد من توسيع دائرة الدراسات الشعبية لتشمل المناهج المختلفة (الاجتماعي والنفسي والجغرافي التاريخي) فتتضافر مشكلة معا منهجا علميا سليما، ولا بد من تخصيص معاهد تهتم بهذا التراث، يتوزع العمل فيها على أخصائيين في هذا المجال، وتدعيمها بأرشيف[2] متطور جدا بوسائل معلوماتية حديثة، وفتح المكاتب المتخصصة بهذا المجال أمام الجمهور ليطلع عليها، ويأخذ منها ما يدعم حياته ومستقبله، ويشبع رغباته الجامحة في معرفة أصله وذاكرته، لتطور هذه المكتبات إلى معارض واسعة المجال تتنقل في كل الضواحي دون استثناء لخدمة الجمهور بالدرجة الأولى، ولا بد للجمهور من مساعدة هؤلاء المتخصصين بالإدلاء بشهاداتهم وتجاربهم ولا يخفون شيئا هو ملك للعامة دون الخاصة: من كتب ووسائل تراثية تخدم الأمة جمعاء.

---

1 - حلمي بدير، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، مرجع سابق، ص 16 إلى 21.

2- نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 215-216-305.

المراجع :

[1] -الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، ج1، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 2003.

[2]- حلمي بدير، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لطباعة والنشر، ط2، الإسكندرية، (دت) .

[3] - السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وكتب هوامشه وعلّق عليه نعيم زرزور، (دط)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (دت).

[4]- ابن قتيبة، أدب الكاتب، اعتنى به وراجعة: درويش جويدي، ط1، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 2002.

[5] - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن العشر وآدابه، حققه وفصله وعلّق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، 1981.

[6] - نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، طبع ونشر منكتبة القاهرة الحديثة، (دت).

[7] - ابن خلدون، المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2006.

الكفاءة السردية في التراث الشعبي.

الأستاذة: راضية بن عربية

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف–الجزائر– .

التراث الشّعبي– في رأي أغلب الدارسين – هو الأكثر دلالة على روح الشعب وأعماقه وأصدق تصويرا لأفكاره ومعتقداته الراسخة والتي لم تنل حظها من العناية والتنقيب والبحث ولاسيما في مجال النصوص السردية أو ما يعرف بالقصص الشعبية بشكل أدق وهذا موضوع متشعب لا يمكن حصر جوانبه بالصورة التي يستحق وزيادة على ذلك لما يتسم به هذا السّرد من أهمية في طيات النّصوص الشعبية، فهو يصدر من مرسل إلى مرسل إليه في نظام لا يخلو من الكفاءات – Compétences narratives – وتختلف باختلاف النسج الفني والملفوظات السّردية – Ennonimes narratives – والتي تتحقق فيها الحقول الدلالية لكل ملفوظة سردية، فماهي هذه الكفاءات ؟ وفيم يمكن حصر هذه الكفاءات السّردية لكل تراث شعبي ؟

ونقصد بالكفاءة هي تلك القدرة على الإنتاج والإبداع، وذلك باعتمادها على الفعاليات المخزنة في الملكة اللّغوية لدى كل فرد ومن بينهم السارد.

كما أنها تشتمل على أربعة أبعاد رئيسية هي:

1- الكفاءة النّحوية: وذلك فيما يتعلق بصحة الأداء النحوي والصرفي.

2- الكفاءة الاجتماعية: والتي تتضمن السياق اللغوي والاجتماعي الذي يحصل التواصل بما في ذلك من الأدوار الاجتماعية والمعلومات التي يشارك بها السارد ولتحقيق أهدافه المرادة، ومن أهمها: الرغبة في إبراز معتقداته أو أفكاره في أمور الحياة وبعض القضايا الاجتماعية وهنا كثيرا ما ينتهز السارد قصة أقسام الخرافة الدينية.

3- كفاءة الخطاب: وهي تشير إلى ترابط المعاني بين المشاركين في التواصل وتحليل الخطاب.

4- الكفاءة الإستراتيجية: ويقصد بها استراتيجية التكييف التي يستخدمها المتصلون فيما بينهم.

وعَوْد الأمر هنا إلى طبيعة السارد في تحديد الكفاءة الخاصة به، والتي تجمع عوامله الأربع:

1- عالم حقيقي: هو عالم المؤلف (السارد) وهو عالم واقعي.

2- عالم الكتابة: ويعد السارد هنا صانع القول، ويكون أسلوبه كتصويره لهذا العالم، ساذجا واضحا، واقعيا يعتمد على الإيجاز الكافي لبث الحيوية التي لا مناص منها في قصة المغامرات الشعبية، وينجلي هذا في لغة السرد والحوار.

فلغة السارد تكون لغة غنية وبسيطة معا، تتدفق في المعنى دون أن يثقلها بالزخرف اللفظي المصبغ بصبغة أدبية وحرفية، وبذلك تكون لغة دقيقة المعنى يفهمها الشعب ويتذوقها ويتلذذها.

كما أن الإيجاز قد اتسم به المخطوط الشعبي الذي يزداد خاصة في الرواية الشفوية.

3- عالم التلفظ السردي: لاشك في أن استعمال السارد للأسلوب المباشر الذي يزيد قوة ووضوحا في عمله الفني، حيث أن المتلقي يميل إلى الوضوح - فهو أمي في الغالب — لا تهمه التراكيب المليئة بالزخرفة اللفظية .

فالطابع المضفي على النصوص السردية كله يرتكز على سهولة الكلام الذي لا يعوق على متابعة التعبير عن جزئيات القصة أو الرواية أو الحكاية أو الأسطورة ... وهكذا يمكن أن يعد السارد واضح اللغة فصيح اللسان وإن استعمل اللهجة المحلية وبخاصة القريبة من لغة المجتمع أو المتلقي.

فإن هذه المزايا تجعل قضية السارد نفسَها سهلة الانتشار أكثر من غيرها وذلك ما يدل على أهمية السارد في رواجها، فرواجها يقلّ أو يكثر حسب فطرته وفنه القصصي.

4 - عالم الخيال: كان الإنسان البدائي يعيش في عالم مملوء بالألغاز لم يكن في إمكانه إدراك كنهها، وأطلق العنان لخياله ليفكر ويبدع فكانت لغته مبنية على الصور الخيالية، كان يخلق الحياة في كل مكان يسميه، وفي أثناء هذا التطور، فتح السّارد بابا واسعا للفرار من واقعه، فوجد في عمله الفني تعويضا له يحياه بحيث يتلاءم مع رغباته ونزعاته، فاستطاع أن يخلق عالمه الخيالي فوجد فيه كل ما تتطلبه نفسه من غنى ولهو ومتاع.. فهذا الخيال أثناء نقل العمل الفني الاجتماعي نوعا من الإزاحة النفسية للسارد إما إفراغا أو إشباعا وهذا بدوره يحقق متعة فنية بطريقة ما.

وعلى العموم فإن الكفاءة بمختلف أقسامها تعتبر الركيزة الأساس لدى السارد لبناء قاعدة ذات معطيات خاصة به أثناء إنتاجه الأدبي، وإن كنّا قد أوضحنا بعضها فقط فهي أوسع من ذلك ولاسيما تلك التي عنيت بالدراسة من طرف أيادي غربيّة أوجدت لها اللّبنة والقواعد وأفردت لها مباحث وبحوثا.

قائمة بعض المصادر والمراجع:

1- في عالم النص والقراءة – عبد الجليل مرتاض – ديوان المطبوعات – الساحة المركزية – بن عكنون – الجزائر – ط : 02-2007.

2- القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي – روزلين ليلى قريش ديوان المطبوعات الجماعية – د ط – 2007.

3- تحليل الخطاب - عبد العالي بشير.

الخيال القصصي الشعبي والبعد العجائبي في ثلاثية " أرض السّواد " لعبد الرحمن مُنيف.

بن الشيخ عبد الغني.

جامعة محمد بوضياف / المسيلة.

1- الرواية العربية المعاصرة والمراهنة على التّراث:

تتعدّد الآراء بشأن أصول الرواية العربية وخصوصياتها، بين من يجزم بأنها محاكاة لنموذج الرواية الغربية باعتبارها جنيستها، وبين من يرى غير ذلك تماما، بإرجاع أصولها إلى المرويات السّردية العربية القديمة،وهذا الرّأي الأخير،رأي يتبنّاه العديد من النّقاد والروائيين المعاصرين، مثلما هو الحال عند الروائي جمال الغيطاني الذي يذهب إلى القول أنّ للرّواية جذورا في التّراث العربي، وأنّه يمكن العثور على دلائل لذلك في عدّة مصادر — مباشرة وغير مباشرة – منها أساليب القصّ والرواية في كتب الرحلات، وما هو ماثل في كتب التراجم التي هي بمثابة موسوعات ضخمة، ترجمت لآلاف الشّخصيات، بما في ذلك كتب التّراجم الذاتية [1]

وحسب الغيطاني دائما " فإنّ الدارسين لم يكتشفوا تلك الصلة بين الرواية العربية وتلك المرويات لأنّ هناك انقطاعا حدث بين التّراث العربي القديم وبين الثقافة العربية الحديثة، فجوةٌ حدثت بمجيء الحملة الفرنسية إلى مصر وتوجُّه المثقفين العرب إلى الغرب في القرن التاسع عشر، وتصاعد ذلك في القرن العشرين، كل ذلك أدى إلى إحساس عميق بالدّونية تجاه الثقافة الغربية " [2]

وقد استطاع جمال الغيطاني ومعه العديد من الروائيين المعاصرين مثل عبد الرحمن منيف، وإميل حبيبي،ومحمود المسعدي وغيرهم،من استثمار التراث في تأليف رواياتهم،مما جعل منها روايات متميّزة شكلا وأسلوبا، إذْ، ومنذ السبعينات من القرن العشرين بدأت الرواية العربية تحقّق تطوّرها الفنيّ الخاص بها، وخصوصا في ظل طموحها للتصدّي للهموم الكبرى التي طرحها التطوّر المذهل للبشرية في العالم وفي المنطقة العربية، يضاف إليها طموحها الملحّ لإثبات وجودها، ليس في السلسلة الثقافية العربية فقط، كما كانت عليه الحال في النصف الأول من القرن بل لإثبات وجودها إلى جانب الروايات العالمية،التي نشطت حركةُ ترجمتها كثيرا في العقود الأخيرة من القرن العشرين [3]

وهو تحدٌّ من شأنه تغيير النظرة التي ظلت ترافق الرواية العربية –ولفترة طويلة– على أنها جنيسة الرواية الغربية، وأنه لا علاقة لتشكّلها بالموروث السّردي العربي، وذلك ما نجده في العديد من

المؤلفات النقدية الروائية، التي اهتمت بالتّأريخ للرواية العربية، سواء ممن هم من النّقاد العرب أو من المستشرقين، كما نجده في كتاب" الرواية العربية" لروجر ألن (Roger Allen) الذي يقول فيه: " إذا أخذنا بعين الاعتبار سمات الرواية كنمط أدبي بيّناها سالفا، وكذلك مسار تطوّرها المبكر في العالم العربي، فإننا نتوصّل للقول بأنها نمط مستورَد بالنسبة للعالم العربي"[4] ثم يضيف قائلا: "ويعبّر شارلز فيال Charles Vial عن ذلك بصورة جلية لا لبس فيها، إذْ يقول "لا تدين القصّة العربية المعاصرة بأيّ صورة من الصّور لتقاليد الأدب العربي، إذْ لا علاقة لها بالأدب الشعبي الفلكلوري في " ألف ليلة وليلة " ولا لحكايات الفروسية أو الأنماط السّردية التي تندرج تحت اسم الأدب "[5]

وإذا كانت العديد من الروايات العربية قبل السبعينات من القرن العشرين قد تبنّت في كثير من الحالات النموذج الغربي، فإنّ الرواية العربية عند الغيطاني وعبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني وغيرهم، قد أثبتت- بعد هذه المرحلة – أنّ الزّعم الذي ذهب إليه شارلز فيال لا ينطبق إلاّ على نماذج من الرواية العربية في مراحلها الأولى،وأنّ الرواية العربية المعاصرة باتت مختلفة، وقادرة على أن تستلهم بوعي إبداعي تراثنا العربي،بما في ذلك الموروث الشعبي، ما من شأنه أن يمنحها خصوصياتها التي تميّزها كل التّميز عن الرواية الغربية شكلا ومضمونا.

وحسب تقسيم منصور قسيمة لمراحل تطوّر الرواية العربية فإنّه قد " تكون هذه الفترة الثالثة الفترة الحاسمة في تطور الرواية العربية، لأسباب مختلفة: منها كثرة الروائيين والروايات في كافة البلدان العربية، وتطوّر الأساليب الفنيّة في بناء الرواية العربية وعمق تجربة الروائيين، وتجذّر تلك التجربة في التّراث العربي، إنها الفترة التي عادت فيها الرواية العربية حقًّا وحقيقة إلى التّراث، دون الانبهار به انبهارًا يجعل النّهل منه أو توظيفه، مجرّد تغطية لعجز، ودون الانبهار بالرواية الغربية بطريقة تجعلها تابعة لها أو مجرّد محاكاة لأساليبها" [6]

والملاحظ أنّ ثمة نصوصا سردية عربية حديثة كثيرة باتت تتشكّل خطاباتها على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التّراث السّردي العربي القديم، بتنوّعه وثرائه، وأنّه يمكن ضبط مختلف أوجه تلك العلاقات من خلال مظهرين[7] يحدّدهما سعيد يقطين كما يأتي:

أ- الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، ويتجلى ذلك من خلال أشكال السّرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه.

ب- الانطلاق من نص سردي قديم محدّد الكاتب والهويّة، ثم من خلال التفاعل النّصي معه يتمّ تقديم نص سردي جديد (الرواية) يتبعه إنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الذي ظهرت فيه تلك الرواية [8].

غير أنّه ومهما كان نوع الانطلاقة في التفاعل مع ذلك التراث ومهما تعدّدت آليات استثماره، فإنّ ما تجدر الإشارة إليه، هو أنّ التّراث السّردي العربي ثري ومميّز بتنوّع مادته وأشكاله، والتي بات يستدعيها خطاب الرواية المعاصرة، التي لا تنصاع لنوع محدّد بعينه من الخطابات، فقد أصبحت منفتحة على مختلف الخطابات الأدبية وغير الأدبية مثلما يذهب إليه باختين.

وبالعودة إلى التّراث السّردي العربي نجد أنّ العرب قد عرفوا " القصص الخرافي المصوّر لعالم الغيلان والجن والعفاريت والشياطين والقَصص الديني الرّاوي لحكايات الرّسل، كما عرفوا السيرة الدينية والتاريخية والأدبية والشعبية مثل قصة "حي بن يقضان" لابن طفيل وبعض قصص السّهروردي "وإخوان الصفا" وقصة "سلامان وأبسال "لابن سينا، وقصص الحيوان كما في "كليلة ودمنة" لابن المقفع والحكايات الشعبية كألف ليلية وليلة والحكايات الأخلاقية والنّوادر" [9]

ولعلّ القاسم المشترك بين جل تلك الأشكال الحكائية القديمة، إنما يكمن بالأساس في ابتعادها عن الواقع ونزوحها نحو عالم خرافي وهمي [10] وهو ما يزيد من سحر جاذبيتها وتأثيرها لدى المتلقي، لذا يحظى قص السّير الشعبية في ثقافتنا العربية المحكية بدلالة شديدة الأهمية، من جانب التأثير المشار إليه [11].

وقد استلهم الروائيون العرب مثل هذا التراث الشعبي، ووظّفوه في رواياتهم، فكان له بعده في تشكيل عنصر التّخييل في تلك الروايات وتنويع مظاهره، كما في ثلاثية " أرض السّواد " لعبد الرحمن منيف.

2- مظاهر الخيال الشعبي ووظائفه في " أرض السّواد ":

لعلّ أول ميزة تميز الخطاب الروائي في "أرض السّواد" هي اتكاؤه على عنصر التراث الشعبي، كعنصر يُراهَن عليه - ضمن عناصر أخرى عديدة -في تشكيل البنية السّردية للرواية، وكذلك تشكيل جانب من عالم التخييل فيها، وهو ما أضفى على خطابها سمة التّنوع والتعدّد ،دون أن يكون ثمة تنافر بين العناصر التي تشكّل مادة الخطاب بأكمله.

وإذا كان لكل روائي طريقته في إستحضار النّص التراثي الغائب، بطريقة يتم " تجسيدها بناءً على نوع من أنواع العلاقة التي يقيمها النّص اللاّحق بالنّص السابق"[12] فإنّ أول ما نلاحظه بخصوص هذه الرواية أنّ مؤلفها يحرص على استحضار ما أمكن من الأجناس الأدبية التراثية، كما يحرص على استلهام ما تحفظه الذاكرة الجماعية من موروث شعبي، فلا يكاد يكون ثمة جنس أدبي تراثي معروف إلا وقد تمّ استحضاره في هذه الرواية بشكل من الأشكال.

غير أنّ تعدّدية تلك النّصوص والخطابات الغائبة المدمجَة، لا تبدو مُقحمَة بشكل قسري ولا حتى دخيلة أو قديمة، إذْ تتسلّل إلى الخطاب عبر قنوات مختلفة وبأشكال مُبرَّرة فنيّا، لتستقلّ موضعها المناسب، فتصبح جزءا منه لا يمكن الاستغناء عنه، وإذا كان يتعذّر في هذا الموضع الإحاطة بمختلف الأشكال التراثية المدمجة في خطاب هذه الرواية، فسنكتفي بالوقوف عند مظهر بارز فيها في علاقة خطابها بالموروث، ويتمثّل في استلهام الخيال السردي الشعبي.

ونعني بهذا الأخير: التراث المتداول في شكل قصص أو حكايات شعبية، تتميّز معظمها بطابعها الخرافي، وإنْ كنا نلاحظ أن الروائي لا يتقيد بنص حكاية معيّنة متداولة، فيدرجها نقلا أمينا في خطابه بل نجده يستلهم تلك القصص والحكايات في الثقافة الشعبية، ويصوغها في شكل جديد محافظا على البعد الرمزي لتلك القصص الشعبية المتنوعة، ومنها ما يتعلق بقصص الكرامات – على وجه الخصوص – والتي نجد لها حضورا مكثّفا في الثقافة العربية الشعبية المروية، كما نجد لها موضعا مميزا في خطاب رواية " أرض السّواد" وهي قصص تتميّز بلامعقوليتها، بتركيزها على حدث غير مألوف يرتبط عادة بشخصية موهوبة الجانب – دينيا– لها تأثيرها في الوسط الثقافي الذي تنتمي إليه.

وهو ما يتجلى من خلال المقاطع السّردية التالية، التي تشترك جميعها في بعدها العجائبي اللاّمعقول، بالإضافة إلى أنها تستند إلى ما ترسّب في ذاكرة الثقافة الشعبية من أفكار ومعتقدات وطقوس.

• المقطع الأول: "ومرّ الخضر تلك الليلة، ترك إشارة بارزة على صحن زكيّة، كانت الإشارة من الوضوح إلى درجة أن اعترف الجميع برؤيتها، أمّا بعد أنْ تذوّقوا الحليب المطبوخ الذي مسّه الخضر، فقد كانوا واثقين أنّ الخير كل الخير، فيما اختاره هذا المقدّس، لأنهم لم يتذوّقوا ،طوال حياتهم ،حليبا أطيب من هذا الحليب" (13)

ففي هذا المقطع يتجسّد البعد الشعبي الثقافي، لبعض العادات والطقوس التي تمارس بغرض تحقيق الأحلام والغايات المنشودة بالاستعانة بالمقدّس الخفي، الذي يحضر عند طلبه وفق طقوس معيّنة، وإذن، فقد استلهم الروائي من الثقافة الشعبية السائدة هذا البعد، ليدمجه كقصة فرعية – ضمن جملة من القصص الفرعية الجزئية – داخل قصة الرواية الأصل، وهي وإنْ كانت قصة فرعية، فإنها تساهم في بناء حيّز من العالم التخييلي في الرواية، حيزٌ يصنعه خيال الشخصيات، التي ترسّبت في أذهانها معتقدات باتت تتحكّم في مصائرها وتوجّهها.

• المقطع الثاني: "خادم جامع أبي حنيفة، بكري الدادة، يعرف مثل الكثيرين علاقة داود باشا بمقام عبد القادر الكيلاني، فيتخيّل الهدايا والهبات التي ستذهب إلى هناك، ولن يطال منها شيئا، فيحمّ

ليلة وثانية، ويقول للناس في اليوم الثالث، إنّ ثلاثة رجال، لثلاث ليال متوالية، جاءوا إلى جامع الإمام الأعظم قبل الفجر، كانوا يلبسون ثيابا بيضاء كأنها الأكفان، وجوههم منيرة كأنها الأقمار، ورائحتهم المسك والعنبر، كانوا يدخلون إلى الجامع لا يُعرَف من أين، فقد كانت البوابات مغلقة، ويبدؤون بالدوران حول الضريح، وهم يبكون ويردّدون الأدعية طالبين من الإمام الأعظم أن يفك أسر الغائب ..سعيد " (14)

يتبيّن لنا أنّ المقطع الثاني لا يختلف من حيث المظهر العجائبي الماثل فيه عن المقطع الأول، كونهما لا يخرجان عن دائرة المعتقد الشعبي الخرافي المتداول، وإن اختلفت القصة، فما جاء هنا، لا يخرج عما هو مألوف من قصص الكرامات التي كثر تداولها في العديد من الكتب التراثية – ذات البعد الصوفي على وجه الخصوص — والتي يطغى فيها مظهر المبالغة والعجائبي.

وربما تعدى الأمر إلى ما هو أبعد من ذلك، في المراهنة على عنصر الإدهاش والتخييل العجائبي، مثلما يتجلّ في المقطع السردي الآتي:

• المقطع الثالث: "جتني اليوم حمامة، چنت الزين راس سيد منعم، حطت الحمامة على الحِب، شربت، رفعت رأسها للسما، شكرت ربّها، وقالت: "حِمل سم ولا مثقال هم" قلت لسيد منعم :سمعت؟ قال: قرقرت وطارت، قلت للحمامة شنو بعد؟ ردت وقالت: خش بضيق تعرف العدو من الصديق، قلت لسيد منعم: سمعت؟ قال: مافهمت فدّ شي، كله قرقرة، إلتفت على الحمامة وسألتها: وشنو بعد ؟ ردّت وقالت: روحْ على القهوة وخذ زعوط أو تتن" (14)

إن ما هو غير معقول في واقع الحياة يصبح معقولا في العالم التخييلي الروائي، وبالتحديد في عالم خيال الشخصية التي تروي الحدث العجائبي على أنه حقيقة، مثلما نجده في قصص الكرامات الصوفية حيث يغيب منطق الأشياء والأزمنة والأمكنة، وبين الإيهام والتخييل يزداد عنصر الإدهاش عند المتلقي الذي يتوق إلى تتبّع الأحداث التخييلية المفارقة للواقع .

أمّا ما يبدو مختلفا في هذا المقطع هو توظيف الروائي للغة العاميّة العراقية، والتي تتحوّل في الحقيقة إلى ظاهرة أسلوبية في هذه الرواية، وباستخدامها في هذا الموضع – وفي مواضع أخرى كثيرة – تعميق لطابع الثقافة الشعبية عند معظم الشخصيات في هذه الرواية، وهو ما ينحم عنه تعدّد في الأساليب والأصوات، وهي خاصية باتت تميز لغة الرواية العالمية المعاصرة بما في ذلك الرواية العربية.

ولعل ما تجدر إليه الإشارة – في هذا المقام – أنّ الأمر يتعدّى مجرد استحضار الروائي للمعتقد الشعبي المسرود في خطاب هذه الرواية، إلى الرغبة الملحّة عنده على السعي إلى تأصيل الرواية العربية، وهي رغبة تتجسّد من خلال التّشكيلات الخطابية المشحونة بعبق التّراث الثقافي العربي، بمختلف

أشكاله وأبعاده، كما أنّ الروائي هنا لا يحاكي نموذجا مُعدّا سلفا، وإنما يعيد تشكيل أنساق تراثية ثقافية ليدمجها في خطاب الرواية، بالاعتماد على تقنيات روائية حديثة تزاوج بين العتيق الموروث والجديد المستعار من الرواية الغربية، وفي ذلك يكمن تميّز الخطاب الروائي المعاصر عند عبد الرحمن منيف في رواية "أرض السواد" وفي روايات أخرى له، يظل فيها هاجس التأصيل العلامة البارزة.

مراجع :

1- عبد الله إبراهيم: السّردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الإستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص: 203 .

2- المرجع نفسه، ص: 204 .

3- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية) المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص:32.

4- روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1997، ص:25 .

5- المرجع نفسه،ص ن.

6- منصور قسيمة: الرواية العربية الإشكال والتّشكّل، دار سحر للنشر، ،تونس، ط1، 1997، ص:86

7- سعيد يقطين: الرواية والتّراث السّردي(من أجل وعي جديد بالتراث) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،ط1، 1992، ص: 5 .

8- المرجع نفسه، ص ن.

9- منصور قسيمة: الرواية العربية الإشكال والتّشكّل، ص :50.

10- المرجع نفسه ،ص :55.

11- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية)، ص :28.

12- الرواية والتّراث السّردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، ص :17.

13- عبد الرحمن مُنيف: أرضُ السّواد (2)، المركز الثقافي العربي للنّشر والتوزيع،الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص: 178.

14- عبد الرحمن مُنيف: أرضُ السّواد (1)، المركز الثقافي العربي للنّشر والتوزيع،الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص: 70.

15- عبد الرحمن مُنيف: أرضُ السّواد (2)، ص: 445 / 446 .

توظيف التراث الشعبي في مسرح الطفل وتجلياته.

د. إسماعيل بن اصفية .
جامعة عنابة- كلية الآداب والعلوم الإنسانية-الجزائر-

البواكير الأولى لمسرح الطفل في الأدب العربي:

تتشبث الأمم بتراثها وتتمسك به وتسعى إلى تطويره لأنه روحها ومقومها الأساس، والأمم التي تتخلى عن تراثها أو تهمله، فإنها تتخلى عن روحها وتهدم مقومتها، وتعيش بلا تاريخ. وعلى نحو ما أفاد الكثير من الشعوب من التراث في تطوير آدابها وإثرائه، كانت عودة الكتاب العرب إلى التراث ـــ بمفهومه العام ـــ السمة الغالبة التي تميزت كتاباتهم الإبداعية، لا سيما المسرحية منها، التي سعى كتابها إلى تأصيل هذا الفن في أدبنا، حيث ارتبط البحث عن هوية المسرح العربي بقضية التراث الذي لم يعد مادة جامدة أو طبيعة تراكمية، بل طاقة إبداعية وتشكيلا جماليا، انه المرجعية الأساسية لمعظم كتاب المسرح، إلى درجة قل أن تجد كاتبا لم يستحضر هذا المصدر أو يستظل به وإن اختلفوا في دوافع العودة إلى التراث والغاية من توظيفه واستحضاره وقائعه وشخصياته.

من العلامات المميزة في حركة التأليف المسرحي في أدبنا العربي أنه ظل موجها أساسا للكبار، ولم يلتفت المسرحيون إلى أدب الطفل ومسرحه إلا في الفترة الأخيرة ؛ مع أن هذا النوع من الكتابة لا يختلف كثيرا عن نص الكبار إلا في المستويين اللغوي والإدراكي. فالأطفال - في مراحل طفولتهم - قاموسهم اللغوي وقدراتهم الإدراكية على تتبع العمل الأدبي واستيعاب أبعاده.

وأول اهتمام رسمي بأدب الطفل في أدبنا في العربي تم على يد رفاعة الطهطاوي، حين ترجم بعض القصص والحكايات الأجنبية، وفي مرحلة ثانية أدخلت قصص الأطفال إلى المناهج الدراسية.

أما على مستوى الكتابة الإبداعية، فقد كان شوقي رائد هذه التجربة وفارسها، حيث نشر مجموعة من القصص والحكايات على ألسنة الحيوانات والطيور، في الجزء الرابع من الشوقيات، وأتبعها بالعديد من الأناشيد والأغاني المبسطة في ديوان سماه "ديوان الأطفال".

ولئن كان شوقي رائدا لهذا النوع من التأليف، إلا أن ما ميز تجربته تلك الترفع اللغوي، حيث لم يراع فيها المستوى الذهني للطفل «لقد كتب شوقي للصغار، ولكن بلغة الكبار ونسيجهم وتعبيرهم، ولكن كان الرائد .. من بين شعرائنا المرموقين الذين أدركوا خطر هذا الموضوع وجلاله ودقوا بابه

جادين»[1]. وتوالت بعد ذلك التآليف، فنشر علي فكري كتابين هما "مسامرات البنات"، و"النصح المبين في محفوظات البنين".

وإذا كان شوقي قد استأثر بفضل الريادة في حقل الكتابة الشعرية للأطفال، فإن كامل كيلاني مثل بحق ريادة أدب الطفل النثري ؛ حيث أثرى المكتبة العربية بالعشرات من الكتب المؤلفة والمترجمة والمقتبسة، وسعى إلى كتابة القصائد الشعرية للطفل، ولكنه لم يوفق فيها توفيقه في الكتابة النثرية، ومع ذلك فإن جيلا عاش على مائدة الكيلاني، بما احتوته من حكايات وقصص، وعلى مائدة مؤلفي الكتب المدرسية المستلهمة من كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة ... وكل هذه المحاولات لم تتبلور فيما يسمى "أدب الطفل"، فبين أن تكتب للأطفال، وبين أن تنشئ أدبا للأطفال فرق شاسع.

وإذا كان شوقي قد التفت في مرحلة مبكرة إلى شعر الأطفال، وكامل الكيلاني اهتم بالنص القصصي، فإن مسرح الطفل ظل أبرز شكل أدبي لم ينل حظه من الاهتمام، واستمر فنا مجهولا إلى بداية العشرينيات، حين نشر محمد الهراوي الباكورة الأولى لمسرح الطفل العربي، فأقبل على التأليف لهذا الفن البكر، وكانت محصلتها مجموعة من النصوص؛ افتقر بعضها إلى العديد من مقومات النص المسرحي، ومنها: "حلم الطفل ليلة العيد"، و"عواطف البنين"، و"المواساة"، و"الذئب والغنم"، وما ميز تجربته أنه استلهم التراث، واتخذ العربية الفصحى أداة للحوار ورفض أن يكون لها بديلا، ودلت ملاحظاته على المناظر والملابس والحوار والحركة على أن مسرح الطفل كان إقبال الحاذق له المطلع عليه، مما أهله إلى أن يكون رائدا أيضا لمسرح الأطفال الشعري في الوطن العربي.

واختلف النقد حول القيمة الفنية لتلك النصوص، فأسقط عنها بعضهم ملامح الدراما، وذهب إلى أنها « محاولات أولية تفتقد إلى دراما المسرح وعناصره» [2]، وأعلى بعض دارسي أدبه ووقف مدافعا عنها متحمسا له ولاحظ أن «التجربة المسرحية للهراوي لم تكن بسيطة وإنما هي تحمل فهما عميقا لدور المسرح وحرفيته، فهي محاولات طـــبة لبيئة بكر» [3].

وتبقى تجربة جادة نحكم عليها في ظل ظروف عصرها وزادها المسرحي، فلا شك أنه حين أقبل على التأليف لمسرح الطفل خلال نهاية العشرينات، لم يكن العرب يعرفون شيئا عن هذا النوع من التأليف، مما يجعلنا نكبر فيه روح المغامرة.

والملاحظ أن بواكيره لم تفتح الباب لكتاب المسرح للإبداع في هذا المجال، فلم يعرف الأدب العربي مسرحيات شعرية إلا من خلال المسرح المدرسي الذي أسهم في الكتاب له مجموعة من المعلمين الذين أعلنوا أن هدفهم تربوي أولا وأخيرا، ولذلك لم تكن الجوانب الفنية ذات أهمية في هذه التجارب، وانطلاقا من تلك الغاية استلهموا التراث الإسلامي. فأغلب المسرحيات استحضرت السيرة

الذاتية لبعض الشخصيات الإسلامية والصفحات المشرقة من ذلك التاريخ ..

ولكنها تجارب ضعيفة لم تستطع أن تسد حاجات الطفل أو قادرة على لمس الوتر الحساس في قلبه وعقله، حضرت فيها المضامين التعليمية والهدف التربوي، وغاب عن معظمها العناصر الفنية التي يتشكل منها أي نص مسرحي، مما يجعلنا نخرجها الكبر منها من دائرة التأريخ لحركة التأليف لمسرح الطفل «إن كثيرا من مؤلفي مسرح الأطفال يكتبون نصوصا هي بمجرد صياغة للنصائح والمعلومات في شكل حوار، وهم بهذا يفشلون سواء في تقديم المسرح أو تقديم النصائح والمعلومات، ذلك أنه لابد من تقديم المضمون الجيد بأفضل الطرق الفنية، ولا قيمة لمضمون جيد يفشل في أن يصل إلى عقول الأطفال بسبب عدم مراعاة العناصر الفنية المختلفة من حبكة مسرحية ورسم واضح للشخصيات وصراع يتضمن قدرا كافيا من التشويق وحوار ينبع من الشخصيات ويحسم الصراع، ويتقدم بالموضوع خطوة بعد أخرى، حتى يصل بالموضوع إلى ذروته وروح فكاهية تنسجم مع طبيعة الأطفال المرحة، وتحببهم في العمل المعروض» [4].

مرّ المسرح العربي خلال الأربعينيات والخمسينات بفترة صمت طويل انحسر فيها التأليف وتراجع الاهتمام بالمسرح على مستوى الكتابة والعروض التمثيلية، سواء الموجه للكبار أو للصغار، وظل الأمر إلى بداية الستينات، حيث شهد تطورا كبيرا كان من ملامحه أن التفت بعض الشعراء والمسرحيين إلى هذا النوع من الكتابة المسرحية التي لا تزال حديثة العهد، وكانت تجربة سلمان العيسى أنضج تلك التجارب؛ حيث تم تمثيلها وإخراجها مسرحيا، سعى من خلال نصوصه التي جاوزت الثلاثين عملا إلى ترسيخ هذا التوجه في الكتابة المسرحية، أملا في وضع أسس لمسرح جاد للطفل العربي، ومن مسرحياته "احكي لكم يا أطفالي الصغار"، و"القطار الأخضر"، و"الحلم العظيم"، و"النملة والصرصور"، و"الغربان في بستان العم أبي سلمى" [5] ... تلتها محاولات أخرى لعادل أبو شنب الذي تعود تجاربه المسرحية الأولى إلى بداية الستينيات، حيث نشر مسرحية "الفضل الجميل" أعقبها "السيف الخشبي"، و"معطف الإخاء"، وهي الفترة التي شهدت صدور بعض مسرحيات عبد التواب يوسف الذي عد في عرف بعض النقادمن«أبرز كتاب المسرحية النثرية للأطفال في مصر»[6] وكانت مسرحية "عم نعناع" باكروة أعماله، وقدم كعرض مسرحي في القاهرة سنة 1964، وتوالت بعد ذلك مسرحياته التي بنى العديد منها على حكايات وأقاصيص جحا، نظرا لما تتميز به هذه الشخصية التراثية التي جمعت بين الدعابة والحمق والحكمة والطرافة، فكانت لها جاذبية خاصة عند الأطفال، ومن هذه المسرحيات "جحا والحذاء الهارب"، و"جحا وأمطار النقود"، و"جحا يطعم ثيابه"، و"جحا وشجرة الأرانب" وغيرها .

ومن الأدباء الذين جذبهم مسرح الطفل عيسى أيوب الكاتب السوري الذي بذل جهودا مخلصة في التأسيس لمسرح الطفل العربي، وظل يكتب له لفترة جاوزت الثلاثين عاما، ويعد الصوت المسرحي الأول في سورية، وفي العالم العربي، بعد أفول نجم سليمان العيسى، حيث قاربت أعماله الأربعين نصا، وقدم له المسرح السوري في الفترة الممتدة من 1980-1990 خمسة وعشرون عرضا مسرحيا [7]، ومن مسرحياته "الملك والربيع"، "الأميرة وقطرة الماء"، و"الرغيف"، و"المصباح"، وجحا يزن أفكاره"، و"زهرة الصحراء"، و"عروة من الورد"، و"السجادة"، و"الصندوق والأقفال الثلاثة" ...إلخ، ونالت مسرحية "القنيطرة" 1979، التي قدمها الأطفال أنفسهم جائزة في مهرجان مسرح الطفل بتونس بمناسبة العام الدولي للطفل .

وكثير من عروضه المسرحية سجلها التلفزيون السوري وقدمها في برامج الأطفال، بل لعله الوحيد الذي قدمت العديد من مسرحياته في بعض الأقطار العربية [8]، وفي سعيه لترسيخ هذا التوجه في الثقافة المسرحية، ساهم مع بعض المخرجين والممثلين منذ عام 1985 في تأسيس فرق فنية اختصت بتقديم عروض مسرح الأطفال، واستطاعت هذه الفرق من خلق حركة مسرحية داخل الحافظات السورية وخارجها. وتظافرت جملة من العوامل في إغناء هذه التجربة ونجاحها، منها أنه انطلق من خبرة فنية في مخاطبة الأطفال مراعيا في صياغة مسرحياته الاعتبارات الفنية، وحين استلهم التراث قرب قيمه من وعي الأطفال، ولما له من قدرة على إعادة موضوع الحكاية الشعبية بروح جديدة تنبع من التركيب الجديد للحكاية، وتشيع القيم الموجودة فيه.

وعلى الرغم من أن مسرح الطفل اعتبر « أهم إنجاز عرفه العالم في القرن العشرين »[9]، حيث أقبلت عليه الكثير من الأمم، وسعت إلى تأصيله في ثقافتها وأدبها واتخذته وسيلة للتربية والتثقيف، إلا أن الأمر مختلف في الوطن العربي، حيث لم يحظ هذا الفن باهتمام كبار المسرحيين العرب، فلا نعرف إسهاما واضحا لتوفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله دنوس ونعمان عاشور ووليد اخلاصي وسعد الدين وهبه وغيرهم .

ولعل أهم إنجاز حققه مسرح الطفل في السنوات الأخيرة حين التفت إليه بعض كبار كتاب المسرح، التفاتة يشوبها الخوف ويطبعها الحذر، فساهم إقبالهم عليه والتأليف له في إغنائه فكريا وفنيا نتيجة لما يتمتعون به من رصيد فني، وفي مقدمة هذه الأسماء ألفريد فرج الذي أثرى مسرح الطفل ببعض النصوص منها "رحمة وأميرة الغابة المسحورة"، و"هردبيس والزمار"، وساهم فرحان بلبل في هذا الإثراء بثلاث مسرحيات هي: "الصندوق الأخضر" و"حارسو الغابة"، و"البئر المهجورة" [10]، وقدم صلاح جاهين - هو الآخر - "الشاطر حسن"، و"الليلة الكبيرة"، و"حمار شهاب الدين" .

وخاض أنس داود تجربة الكتابة للأطفال بعد رحلة طويلة مع مسرح الكبار، أغنى من خلالها مسيرة المسرح الشعري بمجموعة من النصوص، حيث قدم للناشئة عشر مسرحيات منها "الذئب"، و"ماما نشوى"، و"حكايات السنونو" المشكلة من أربع مسرحيات يربطها خيط فكري واحد، ومما أنفرد به عن هؤلاء الذين كانوا يكتبون للكبار أن جميع مسرحيات كتبت شعرا عربيا فصيحا وبسيطا ليكون بذلك امتدادا للاتجاه الذي كان قد بدأه سليمان العيسى، ولم يستلهم مضامين مسرحياته من التراث الشعبي على نحو ما ميز معظم من كتب للأطفال، فمادة مسرحية "حكاية النونو" مستوحاة من قصة "الأمير السعيد" للأديب الانجليزي أوسكار وايلد [11] وكان الواقع مادة مسرحية "ماما نشوى"، التي سعى من خلالها إلى التعبير عن أفكار الأطفال واهتماماتهم واختراق عوالمهم، والتعرف على مكوناته.

ولكن تجارب هؤلاء الكبار في الكتابة للصغار وإن ساهمت في إغناء مسرح الطفل، لكنها لم تعرف الاستمرارية والثبات واتسمت بالخوف والحذر، وكانت أشبه بمحطات استراحة، حيث عاد هؤلاء إلى ديدنهم.

يبقى أحمد سويلم أبرز من يمثل المسرح الشعري الموجه للأطفال بعد تلك التجربة الرائدة لسليمان العيسى، فهو من أغزر أبناء جيله إنتاجا، وأبرز الأصوات الأدبية التي أقبلت على هذا الفن منذ أكثر من عشرين سنة، نشر من خلالها مجموعة كبيرة من المسرحيات أهلته في نظر بعض النقاد إلى أن يكون« أفضل من عبد الطريق أمام أدباء الطفولة المعاصرين في مصر للكتابة المسرحية الفنية للأطفال» [12].

بدأ تجاربه في مطلع الثمانينيات مع مسرح العرائس، وإعادة صياغة بعض مسرحيات كامل كيلاني في قالب درامي جديد، وقدمها كمسرحيات غنائية بإشراف المركز المصري لثقافة الطفل[13].

كانت هذه التجربة دافعه الأول للكتابة، فأقبل على المسرح الشعري وصدرت له أكثر من ثلاثين مسرحية شعرية منها الدرويش، والطماع، و"جحا والبخيل"، و"الطبيب الشرير"، و"القاضي وجحا"، والوفاء بالعهد"، و"هزيمة أبرهة"، و"الجزاء العادل"، و"الأمير الفنان"، و"حي بني يقظان" ... فضلا عن العديد من البحوث والمؤلفات التي تتناول أدب الطفل وتسعى إلى ترسيخ ثقافته.

استلهم مضامين أعماله من التراث بكافة ألوانه وأشكاله مثل ألف ليلة وليلة، وكلية ودمنة، والقصص الشعبي، والتراث الأدبي، ولا نكاد نعثر له عن مسرحيات خارج هذا المنبع، وذلك حتى يظل الطفل العربي على صلة بتراثه وحضارته، وقدماه راسختان في ذلك الإرث الحضاري العريق،

لأن الهدف الأسمى من هذا الأدب تربوي تهذيبي في المقام الأول وفي سبيل تلك الغاية، حرص على أن يكون الشعر في مسرحيات « مبسطا يعتمد على إيقاعات متكررة الشعر الحر، في سياق الحوار بين أبطال العمل ومطعما بالأغاني التي تلتزم مجزوءات البحور ... وتغيير القوافي كسرا للملل ووصولا إلى وجدان الطفل » (14).

وحدد المستوى اللغوي والغاية التربوية بقوله « تتخذ هذه المسرحيات أسلوب الفصحى المبسطة والقريبة من وجدان الطفل، وهو هدف ينبغي أن يسعى إليه كتاب أدب الأطفال، ليعود الطفل إلى (شخصيته) اللغوية الحقيقية خلاصا من يشعر به من (انشطار) لغوي نتيجة حصار أجهزة الاعلام والتعام اليومي مع الشارع» (15).

وعلل اتكاءه على التراث الشعبي والغاية منه العودة إلى هذا المنبع بقوله: « تستمد هذه المسرحيات مادتها من حكايات التراث العربي العريق في محاولة لكسر حصار القوالب الجاهزة المترجمة وربط الطفل العربي بماضيه وكنوزه الثمينة بعد أن تغرب عنه طويلا، وقد قدمت المسرحيات المضامين والحكايات والأمثال التاريخية العربية الإسلامية التي تدعو إلى القيم الخالدة التي لا تتغير بتغير الزمان والمكان، ومنها الفروسية، الشجاعة، الوفاء بالوعد، الأمانة، الكرم، التسامح، المحبة، الإخلاص، التعاون، السلوك الحسن، وأيضا قيمة الإيمان بالله تعالى، كما قدمت بعض الشخصيات التاريخية العربية مثل جحا في فكاهياته، وأشعب في مواقفه المختلفة، وحاتم الطائي في كرمه وجوده، وغيرها من الشخصيات، وكذلك لم تغفل هذه المسرحيات حكايات الحيوان، وهذا جانب هام يحمل المتعة والقيمة معا « فالطفل بطبيعته ينجذب إلى الحيوان، وعن طريقه يمكن أن يتعلم الكثير، ولهذا فإن حكايات كليلة ودمنة وحكايات الحيوان العربية التي وردت في المصادر المعروفة يمكن أن تعطينا مادة قيمة وتقدم بأسلوب العرائس أو الأقنعة على المسرح، وقد راعيت في حكايات الحيوان أن يحمل الموقف قيمة تؤكد أهمية الحيوان للإنسان، وتطلب ذلك بالضرورة تعديلا كبيرا وإضافات ورؤية مختلفة للحكايات بما يتلاءم مع حب الطفل للحيوان » (16).

وقد أهله ذلك إلى أن يكون « الأنموذج الطموح لتأسيس مسرح شعري للأطفال بما أصدره من مسرحايت شعرية جيدة المستوى، وما تنبئ عنه المخطوطات التي تتوفر بين يديه -قيد النشر- في ذلكم اللون المستحدث، والذي نعده درة أنواع أدب الطفولة » (17).

وعلى مستوى النقد والتقويم كشف كتابه "المسرح الشعري للأطفال" عن وعي كبير بعالم مسرح الطفل، والأسس الكفيلة بنجاح هذا النوع من التأليف، وظل يسعى إلى ضرورة أن تستمد مضامين تلك النصوص من تراث الأمة، أملا في ربط الطفل العربي بتاريخه وتراثه بعد أن تغرب عنه طويلا ..

- تجليات التراث في مسرح الطفل:

أولا : على مستوى المضمون.

التراث أحد مقومات الأمة الأساسية، والعودة إليه واستحضاره وتوظيفه من ملامح الولاء لذلك التراث، باعتباره القيمة الثابتة عند كل الأمم، وفي مختلف الحضارات. وتبعا لذلك، ظل الركيزة الأساسية التي انطلق منها المبدعون العرب، وفي شتى الأجناس الأدبية.

إن علاقة التراث بالمسرح ليست علاقة ثانوية اقتضتها ضرورات جمالية، بقدر ما هي علاقة حميمية، فرضها الواقع لا سيما لدى نخبة من المسرحيين والنقاد الذين ظل هاجس تأصيل الخطاب المسرحي يؤرقهم.

وعليه فإن حضور التراث في مسرح الطفل ما يبرره جماليا وفكريا، فعلى المستوى الفكري فالمسرحيات التي استحضرت كنوز الأمة وصفحاتها المشرفة سعت إلى ربط هذا الجيل بثقافته وتراثه وحضارته حتى لا يظل مقطوعا عن ماضيه، باعتبار أن المسرح هو الأداة التي نستطيع من خلالها أن نسهم في إغناء روح الطفل بالقيم والمثل الإنسانية العليا، من حق وخير وعدل، ونساعد على تربيته جسديا ونفسيا وعقليا فأطفال اليوم هم رجال الغد، وعن هذه الأهمية يقول أحد الباحثين: «أعتقد أن مسرح الأطفال من أعظم الاختراعات في القرن العشرين، إنه أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع للسلوك الطيب، اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقى بالكتاب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماسة وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعتبر أنسب وعاء لهذا الدرس، إن كتب الأخلاق لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلما تصل بعد رحلتها الباهتة الطويلة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنها لا تقف في منتصف الطريق، بل تمـــضي إلى غايتها» (18).

وإذا كان شعراء مسرح الطفل وناثروه قد تقاطعوا مع مسرح الكبار في العودة إلى التراث بمفهومه العام، لما اتسم به من غناء وثراء، فإن الاختلاف بينهم قائم في أسباب العودة وطرق التوظيف وغاياته.

وأولى ملامح التمايز والاختلاف أن شعراء مسرح الأطفال قصروا منابعهم الإبداعية على التراث الشعبي، الذي ظل يزودهم بالحكايات الممتعة والهادفة والشخصيات الجذابة والمحببة لدى الأطفال، وفي طليعتها جحا وأشعب، وبعض قصص الحيوانات المستمدة من كتاب كليلة ودمنة، وقلّ ما التفتوا إلى غيره، أو نوعوا في مصادرهم الإبداعية، بل ظلوا يعتمدون في مضامين مسرحياتهم على ما شاع في التراث من قصص وحكايات شعبية تلائم نفسية الطفل وتسهم في تنشئته واقتصرت

جهودهم على فكرة إحياء الحادثة أو الشخصية، وتقديمها (مسرحتها) في شكل مسرحي دون إضافة أو تحوير أو إعادة قراءة.

وقليل هم الكتاب الذين بنوا مسرحياتهم على إعادة صياغة بعض الوقائع والأحداث الماضية، وعالجوا السرد التراثي بأشكال جديدة وتطلعوا – من خلال عملية التشكيل – إلى التعبير عن قيم أخرى غير تلك التي ظل يحملها النص التراثي، وفق رؤية فكرية ولمقاصد تعليمية وأهداف تربوية.

ففي مسرحية "البئر المهجورة" لفرحان بلبل، تطوير لحكاية شعبية، إذ تفتقد إحدى القرى للماء، وهو أساس الحياة، حيث أوهم أحد أصحاب الآبار السكان بوجود عفاريت وأرواح شريرة في البئر التي تتزود منه القرية، وتنتهي المسرحية باتحاد سكان القرية لمواجهة هذا العدو المشترك، وينتصرون على الخوف والعجز، وتعود الحياة إلى القرية بعودة الماء إلى سكانها [19]. فمثل هذه المسرحيات عبارة عن إعادة صياغة لحكاية شعبية متوارثة، أو معالجة جديدة لها.

وتعبر عملية الموازنة بين الحدث كما روته الذاكرة الشعبية وبين صورته الجديدة، حين وظف مسرحيا، عن مدى التغير الذي مس الحدث التراثي حين انتقل من حال إلى أخرى، من كونه قصة أو حدثا شعبيا بسيطا إلى مسرحية تراثية. ولم تكن الغاية من ذلك تجاوز هيمنة النص التراثي، بل الانطلاقة منه واستغلال ثرائه لإنتاج دلالات جديدة، ما دامت إعادة تشكيل المادة التراثية تبيح ذلك.

ويبقى هذا اجتهادا فرديا لا يمثل ظاهرة عامة تطبع تعامل كتاب مسرح الطفل مع التراث، ولا شك في أن هذا الانصراف والهجرة إلى المادة التراثية مرجعه غناؤها بالمواعظ والعبر وشيوع روح الفكاهة والمتعة، وتلك أحد أهداف أدب الطفل باعتباره الثروة الحقيقية لأي أمة، والحجر الأساس في بناء المجتمعات الحديثة، وتبعا لذلك تحرص الأمم المتحضرة عل توفير سبل السعادة والتثقيف والتنشئة السليمة.

غير أن الاتكاء على هذه القوالب التراثية وحدها ليس كافيا لإشباع طموحات الطفل ولا تحقق الأهداف التربوية التي تسعى إليها من غرس للقيم الأخلاقية وتنمية للإدراك وتطوير للقدرات الذهنية واللغوية والتعبيرية التي تنشدها المعطيات الحديثة للتربية وعلم النفس، وتهدف إلى الإسهام في تنشئة طفل سليم فكريا ونفسيا واجتماعيا، وتفجير طاقاته الإبداعية والفكرية حيث « يلعب المسرح بدور هام في تكوين شخصية الطفل وإنضاجها، وهو وسيلة من وسائل الاتصال المؤثرة في تكوين اتجاهات الطفل وميوله وقيمه ونمط شخصيته» [20]. فبقدر ما ربطته تلك المسرحيات بماضيه وكنوزه التاريخية، فإنها أبعدته عن حاضره وما يفرزه من مشكلات.

وتبعا لذلك، فمن المفيد أن يسعى أدباء الطفل إلى إحداث توازن بين الحدث التراثي والواقع المعاصر، وعقد الصلة بين الماضي والحاضر، الذي لا شك في أنه قادر كذلك على أن يمنح النص

المسرحي حيوية.

وبدلا من أن يتحول التراث إلى مادة مطواعة في يد الكاتب، يشكل منها ما يراه مناسبا، حدث العكس؛ حيث أصبح الكثير منهم أسيرا لهذا التراث. ومن ملامح التأثير السلبي للمادة التراثية في النص المسرحي شيوع النزعة الخطابية، والوعظ المباشر، وهو ما أفقد العمل فنيته، لأن المسرح ليس منبرا للوعظ والإرشاد، بل مجالا للتصوير الفني، على أن تكون الحكمة أو الموعظة في ثنايا الحوار، ويترك المجال للموقف والأحداث والشخصيات للإفصاح عن ذلك، بطريقة فنية، فـ «على الكاتب المسرحي أن يتجنب قلب مسرحيته إلى درس في الوعظ والإرشاد، بل يجب أن يهتم بالجانب الفني الذي يتولى بدوره نقل مختلف المعاني والقيم للأطفال، بحيث يدرك المشاهد الصغير المضمون بغير تصريح، ذلك أنه لا بد من تقديم مضمون جيد بأفضل الطرق الفنية، ولا قيمة لمضمون جيد يفشل إلى أن يصل إلى عقول وقلوب الأطفال » (21).

وفي سبيل الغاية التعليمية والهدف التربوي لجأوا إلى المضامين التراثية، باعتبار أن التراث هو القيمة الثانية عند كل الأمم، وفي مختلف الحضارات، فهو خزان الأمة، والحافظ لقيمها الخالدة ومثلها العليا، من عدل ووفاء وتعاون وشجاعة وغيرها من القيم التي لا تتغير بتغير الزمان والمكان، فساهمت العودة إلى التراث على الخروج من دائرة القوالب الجاهزة المترجمة، وربطت الطفل بماضيه وكنوزه الثمينة، ومن هنا كان التركيز على القصص والحكايات التراثية التي تدعو إلى القيم الخالدة و لم تخرج الكثير من المسرحيات عن هذا الهدف التربوي الأخلاقي، فقد سعى أحمد سويلم في مسرحية "الدرويش والطماح" التي استمد مضمونها من ألف ليلة وليلة إلى غرس مجموعة من القيم واقتلاع أخرى، حيث تظهر المسرحية الأثر السلبي للطمع وتعجل الثروة، لأن صحة الإنسان أثمن من المال وأبقى، حيث أنهى المسرحية بهذه العبرة:

الدرويش:

خلق الإنسان والطمع أصيل في نفسه،

لو أعطى جبلين من الذهب ...

تمنى الثالث والرابع ... (22)

ونفر في مسرحية "جحا والبخيل" من الآثار السلبية للبخل باعتباره محور المفاسد الشريرة لدى البشر، وتلخص مسرحية "الجزار العادل" فكرة انتصار الخير على الشر وترسيخ في ذهن الناشئة ضرورة اجتناب شرور المنافق، وعادت كوليت خوري في مسرحية "أغلى جوهرة في العالم" إلى التراث الشعبي لغرس القيم الأصيلة في وجدان البراعم، وبنت مسرحيتها على حكاية شعبية مفادها أن

أميرة طلبت من خطابها وهم كثر أغلى مهر في العالم، فخرج كل خاطب يبحث عن مهر يليق بمقام الأميرة، وكان أحد هؤلاء الخطاب شاعرا، فقدم لها قطرة دم شهيد روى تراب الوطن فسعدت لهذا المهر، وباركت الزواج منه، لأن الشهادة قيمة القيم مقدسة وحية في وجدان كل مواطن[23].

وتقدم مسرحية "الأصدقاء والغابة" لمحمد عتيق أهمية التعاون في حياة الأفراد من خلال تعاون مجموعة من الحيوانات الأليفة ضد الذئب عدو هذه الحيوانات مجتمعة.

وعزف في مسرحية "مملكة النحل" وبطريقة جد مبسطة على حب العمل وأهمية النظام من خلال مملكة النحل.

ولما كان مسرح الطفل تربويا بالضرورة، فإن أهم ما يعطيه مشروعيته هو ما يتضمنه أو يعبر عنه من المثل والقيم الإنسانية السامية والنبيلة، وعليه يبدو كل ما ينفع الناس ماديا وروحيا وأخلاقيا ضروريا في المسرح، وتبعا لذلك أولت المعطيات الحديثة للتربية وعلم النفس أهمية كبرى لمسرح الطفل وأدبه بشكل عام، ذلك أن المسرح لم يعد مجرد متعة، وإن كانت تلك إحدى غاياته، بل وسيلة تربوية تسهم في تنشئة الأطفال نفسيا وفكريا واجتماعيا وإذا كان يعرض في عمومه صراع الخير والشر، فإنه يهدف إلى التأكيد على الخير بكل تجلياته ومفهوم الخير نسبي مشروط بظروفه التاريخية الدائمة التطور.

انطلاقا من توظيف التراث لغايات تربوية، عاد عادل أبو شنب إلى كليلة ودمنة، لترسيخ بعض القيم أو التنفير من أخرى، فقدم في مسرحيتي "السيف الخشبي"، و"معطف الإخاء"، درسا في دور العقل وأهيمة الذكاء في مجابهة الأعداء، وحذر الناشئة في مسرحية "بائع الأسماء"، من ألاعيب المخادعين وأساليب المحتالين[24].

وقد ظل كتاب كليلة ودمنة من أهم المصادر التي أمدّت مسرح الطفل وأدبه بشكل عام بالحكايات الممتعة، وأكثرها رواجا وأشدها حبا بين جمهور الأطفال، لاسيما حين يكون الطير أو الحيوان هو الشخصية الرئيسية، وهي من أقدم الأشكال القصصية التي عرفها الإنسان واستخدمها واستفاد منها، وقد وجدت هذه القصص لدى معظم الشعوب وفي مختلف الحضارات، وعرفه العرب من خلال ترجمة عبد الله بن المقفع، وهي قصص قصيرة على ألسنة الحيوانات، تهدف إلى معنى أخلاقي أو هدف تربوي، وعادة ما تكون الشخصية الرئيسية فيه من الحيوانات، لكنها تحمل صفات الإنسان وتؤدي وظائفه، وأن وجدت قصص أخرى لم يكن الحيوان بطلها والدرس التهذيبي الأخلاقي، قد يذكر مباشرة أو من خلال التضمين (غير واضح)، تلميحا أو تصريحا.

ثانيا: على المستوى البناء الفني:

وإذا كان الاتكاء عل التراث الشعبي على المضمون هو السمة الغالبة عل معظم ما قدم فإن التأثر امتد ليشمل بعض الجوانب الفنية، حيث حذت الكثير من المسرحيات حذو الأدب الشعبي في طريقة سرد الأحداث، وتأثرت بقصص ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، فاستحضرت شخصية الراوي، وأسندت لها سرد الحادثة وروايتها والتعليق عليها.

وأولى ملامح التأثر الفني توظيف تلك النصوص لعبارات وصيغ شاعت في التراث الشعبي على شاكلة "كان يامكان في قديم الزمان"، و"بلغني أيها الأطفال"، و"أحكي لنا يا جدي"، لدرجة كادت أن تتحول بعض النصوص إلى سيرة شعبية، ويقوم الراوي بالتعليق على الأحداث والتمهيد لأخرى ستقع في المستقبل.

ويبدو أن هذا التأثر جعل الكثير من مقدمات المسرحيات وخواتمها تأتي متشابهة أو تكاد، فكثيرة هي المسرحيات التي تبدأ بمشهد يطلب فيه الأطفال من الجد (الراوي) أن يقص عليهم حكاية مسلية من حكايات سالف الأزمان، وتنتهي بمشهد يشكرون فيه الجد على تلك الحكايات الممتعة التي مدتهم بالعبرة وزودتهم بالمتعة.

فقد استهل أحمد سويلم مسرحية "الدرويش والطماع" بمشهد يذكر بأجواء ألف ليلة وليلة، حين تشرع شهرزاد كل ليلة في سرد قصصها على شهريار، حيث افتتحها بقوله:

بلغني أيها الأولاد
أنه كان في بغداد
في سالف الزمان
تاجر غني ...
لكنه غبي
ينفق ماله بلا حساب (25).

وتجلى التأثر بالتراث في بناء الحدث المسرحي، حيث اتبع الكثير من المسرحيات الطريقة ذاتها التي بنيت عليها الأحداث في التراث الشعبي، من حيث اعتماد الصدفة والمغامرة والتوسل بالحيل سواء أكان مصدر الحدث ألف ليلة وليلة، أو كليلة ودمنة، أو السير الشعبية، وتكاد مهمة المسرحي تقتصر على مسرحة ذلك الحدث التراثي والسعي إلى تبسيطه ليسهل على الأطفال فهمه والوقوف على مغزاه.

وشمل التوظيف كافة أشكال التراث وألوانه وصوره، فاستلهموا مسرحياتهم من سير بعض

الشخصيات، لا سيما تلك التي اشتهرت بين جمهور الأطفال بجاذبية خاصة مثل جحا في فكاهاته، وأشعب في مغامراته، وعلي بابا، لما لهذه الشخصيات الفكاهية من مكانة خاصة لدى الأطفال، وظل جحا أهم هذه الشخصيات التراثية حضورا في مسرح الطفل، لما اشتهر به من ذكاء وغباء وحمق وطرافة، مما أهله إلى أن يكون مادة خصبة للعديد من المسرحيات، فاستلهم سيرته عبد التواب يوسف في أربع مسرحيات هي "جحا يطعم ثيابه"، و"جحا وشجرة الأرانب"، و"جحا أمطار النقود"، و"جحا والحذاء الهارب"، ووظفها أحمد سويلم في "جحا والبخيل"، و"القاضي جحا"، وقيل هؤلاء جميعا كان محمد الهراوي رائد مسرح الطفل، قد استحضرها في بعض إبداعاته.

وكان التعامل مع هذه سير هذه الشخصيات بسيطا وسطحيا في أغلب الأحيان، حيث خضعت المسرحيات للتراث وتقيدت بفنياته، وبحكم طبيعة المتلقي (الطفل) لم تسع إلى تجاوز الحادثة، بل اقتصرت على إعادة إحيائها وصبها في قالب مسرحي.

وكان عنصر الفكاهة والإضحاك السمة المميزة لمعظم هذه المسرحيات، استحضروا فيها قصص جحا وأشعب وعلي بابا غيرهما من الشخصيات التراثية المحببة للأطفال، ولم يتقيد بعض الكتاب بالصيغ القديمة لهذه الشخصيات بل أخضعوها إلى واقع الحياة المعاصرة فصار أشعب يشاهد التلفزيون ويحضر المجالس ولم يعد جحا شخصية تراثية قديمة بل رجلا معاصرا يدخل المقاهي ويتجول على الشواطئ، وسعى البعض إلى تنقية نصوصه من بعض التفصيلات والجزئيات التي رأى أنها لا تخدم النص أو تسهم في إضاءته، ذلك أن إيصال المضمون في الفن عموما، وفي فن الطفل خصوصا، يستوجب اللذة الفنية والاتجاه التربوي السليم ينتصر فيه الخير على الشر، ويتفوق الفن على الابتذال: « فالفن يغرس معارفه في أعمق أعماق الوجدان على شكل قيم دافعة للسلوك، دالا فلن يكون فنا لذا يجب تجنب المباشرة والوعظ والطرح المجدد للأفكار والمفاهيم، فكل هذه الطروحات لا ترسخ في نفس الطفل، لأن حاملها أي الكلام المجرد لا ينفذ إلى أعماق الروح، ما تنفسذ المشاعر الجميلة »[26].

ولم تكن هذه الأشكال التراثية على مستوى واحد من حيث التوظيف والاستحضار، إذ ظل التراث الشفوي والديني بوقائعه وشخصياته النبع الأول الذي يغترف منه الكثير من المسرحيين، في حين لم يكن حضور التراث الأدبي مميزا في حركية مسرح الطفل، فلم نعثر إلا على عدد محدود جدا من المسرحيات استلهمت مادتها من هذا المصدر، فعلى الرغم من أن أحمد سويلم أهم من يمثل المسرح الشعري الموجه للأطفال، ومن أكثرهم إبداعا، إلا أنه لم يقدم سوى نصا واحدا مستمد من التراث الأدبي بعنوان "حي بن يقظان"، تأثر فيها بنص للكاتب الأندلسي ابن طفيل، كما كانت قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة مادة للكثير من المسرحيات، لدرجة يندر أن تجد كاتبا لم يستلهم

هذه المصادر أو يتأثر بفنياتها.

ومن جانب آخر، فإن العودة إلى التراث تقليد عام شمل الثقافة العربية برمتها، فعادت ثلة من أدباء عصر النهضة إلى التراث الشعري في بناء قصائدهم، على نحو ما جسدته أشعار البارودي ومحمد عبد المطلب وشوقي وحافظ، وفي النثر ظهر تأثير المقامات في عدد من النصوص مثل حديث عيسى بن هشام للمويلحي، وليالي سطيح لحافظ إبراهيم.

وارتبطت بواكير المسرح بالتراث، حيث كانت أحداثه وشخصياته المادة التي بنى عليها النقاش والقباني وصنوع تجاربهم المسرحية، وعليه فإن توظيف التراث واستحضاره مثل مرحلة من عمر الإبداع العربي، واتخذ التعامل معه في التجارب المعاصرة أبعادا أخرى، تمثلت في إعادة قراءته والتأسيس له والإفادة منه، وتحول إلى هاجس لدى العديد من النقاد والمبدعين الذين يسعون إلى تأصيل مثل هذه الفنون في أدبنا وثقافتنا.

وننتهي إلى أن التراث الشعبي ظل رافدا من روافد الكتابة للأطفال، حتى يظل التواصل مع الأجداد مع التراث القادم من أعماق التاريخ.

الهوامش والإحالات:

1- عبد العزيز المقالح: الطفل في الأدب العربي، الموقف الأدبي، ع1، 2، س5، 1975، ص 165.

2 – أحمد زلط: في جماليات النص، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة 1996، ص 121.

3- عبد التواب يوسف: الهراوي رائد مسرح الطفل، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى القاهرة، 1987 ص 41.

4 – يعقوب الشاروني: فن الكتابة لمسرح الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 136 .

5 – سليمان العيسى: المجموعة الكاملة، المجلد الثاني، دار الشورى، بيروت 1980 .

6 – في جماليات النص، ص 201.

7 – عبد الله أبو هيف: مسرح الأطفال في سورية، مجلة الحياة المسرحية، ع41، ص 117.

8 – المرجع نفسه، ص 117.

9 – المرجع نفسه، ص 129 .

10 – لعل أهم ما في تجربة فرحان بلبل ذلك الربط بين التأليف والإخراج، حيث حوّل جميع مسرحياته للأطفال وبعض المسرحيات الأخرى إلى عروض تمثيلية .

11 – فوزي عيسى: أدب الأطفال، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 1، 1998، ص 176 .

12 – في جماليات النص، ص 127 .

[13] – المرجع نفسه .

[14] – أحمد سويلم: المسرح الشعري للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987 ، ص 177.

[15] – المرجع نفسه، ص 177.

[16] – المرجع نفسه، 177.

[17] – في جماليات النص، ص 123 .

[18] –. فن الكتابة للطفل، ص 262

[19] – مسرح الأطفال في سورية، الحياة المسرحية، ع 41، ص 109 .

[20] – أدب الأطفال، ص 90 .

[21] – سمير سلمون، مسرح الأطفال بين الواقع والطموح، مجلة الحياة المسرحية، ع 41، ص 129

[22] – في جماليات النص، ص 134 .

[23] – المرجع نفسه، ص 141 .

[24] – مسرح الأطفال في سورية، الحياة المسرحية، ع 41، ص 108 .

[25] – أدب الأطفال، ص 144 .

[26] – سلام اليماني: واقع الكتابة المسرحية، عدد 34، 35، سنة 1988، ص 8 .

نصّ حكاية "بلعجوط" مقاربة سيـــميائـــية.

د. حورية بن سالم .
جامعـــة مولود معمري – تيزي وزو–الجزائر– .

مقـــدّمة منهجية:

تكون انطلاقتنا، في المقاربة المنهجية للنّصوص الخرافية العجيبة الّتي نعتزم تحليلها، من المفهوم الّذي يرى فيها حاملا لدلالات، يسعى البحث إلى الكشف عنها بدءا بمراعاة التّسلسل السّردي عن طريق استجلاء العلاقات السّياقية واستخراج علاقات التّضاد الكامنة ذات الطّبيعة الاستبدالية. وسننطلق من الخطاب منظورا إليه كتتابع لأحداث الحكاية الخرافية العجيبة في مستوى التجلّي النّصي، ممّا يفتح المجال لمعالجة مستوى الرّسالة المبثوثة أو المعنى العميق الّذي يفتح لنا مجالا لاستنباط العلاقة المفترضة للنصّ المحلّل بغيره من النّصوص وعلاقاتها بالمجتمع الّذي يتداولها.

نُباشر تحليل النّصوص الحكائية عن طريق تقطيعها إلى مُتواليات، ثمّ كلّ متوالية إلى وظائف، ثمّ وصف البنيات الصّغرى في علاقاتها مع البنيات القاعدية أو الكبرى macrostructures المُكوّنة لأحداث الحكاية المحورية والأوثق صلة بالموضوع، والأكثر جوهرية، بمعنى أنّ تقطيع الحكاية الخرافية العجيبة يعتمد على المبدأ الّذي يعتبر أنّ الحكاية تُمثّل ملفوظا مؤدى عن طريق وحدات توزيعية محدّدة هي الوظائف والمتواليات، فالمقطوعات وهي وحدات سردية.

وتُمثّل الوظيفة أبسط وأصغر وحدة سردية في النصّ الحكائي، وهي تُجسّد مشهدا قصصيا متكاملا يُقابل التّوالي المنطقي لثلاث مراحل: لِما قبل / أثناء / لِما بعد، ويتمّ ذلك عن طريق تحديد المسار السّردي العام من خلال عملية تجريدية abstraction للحوادث الأساس التي يتضمّنها كلّ نصّ خرافي عجيب، من بدايته إلى نهايته.

ونعني بالمسار السّردي البناء الفوقي الّذي يُؤطّر النصّ أو التّرسيمة السّردية schéma narratif، وهي ذات طبيعة خطّية linéaire، تُكسب النصّ بناءه وهيكله وفقا لقواعد تنسيقية لأنموذج محدّد وهو هنا النصّ الخرافي العجائبي؛ ثمّ يلي استخراج الأدوار الغرضية les rôles thématiques عن طريق تمييز علاقة الأفعال بالشّخصيات، ممّا يُسهّل التعرّف على الوظائف المُسندة إلى فاعليها. وتحمل كلّ وظيفة غرضا يمثّل محورا دلاليا يكون قطباه في علاقة التّضاد، ثمّ يتمّ

إدخال عنصر ثالث يكون جسرا لمرور علاقة التّضاد. ويعتمد إنجاز مسار وظيفة على التّضاد ونهاية التّضاد.

ونهتم، في تحليلنا لشخوص النّصوص الحكائية، بمستويين:

1 – المستوى العاملي، وفيه يتّخذ عنصر الشّخصية مفهوما شموليا مجرّدا يهتم بالأدوار ولا يهتمّ بالذّوات المنجزة لها.

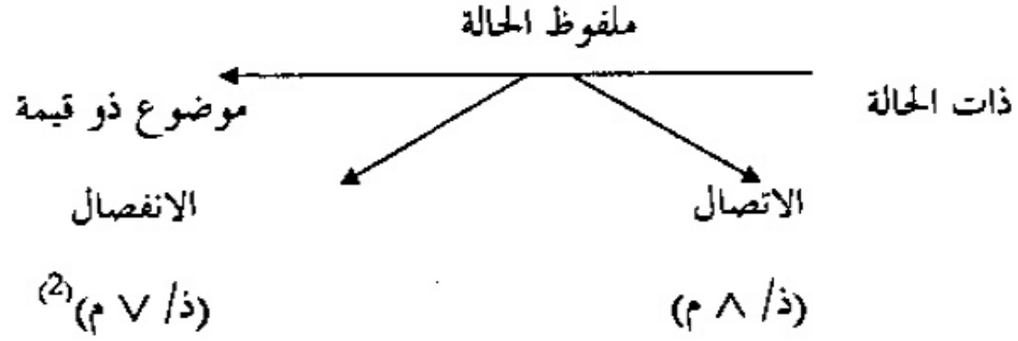
2 – المستوى الممثّلي، وفيه يتّخذ مفهوم عنصر الشّخصية صورة فرد يقوم بدور ما في النصّ الحكائي، فهو شخصية فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدّة أدوار عاملية[1].

دون أن ننسى الكشف عن السّياق المعرفي الّذي يُعبّر عن النّظرة إلى العالم الّتي يُشخّصها النصّ الحكائي والسيّاق النّفسي – الاجتماعي بُغية الاستكشاف عن الحالات والتحوّلات النّفسية المُعبّر عنها في النصّ وعلاقتها بالنّظام الاجتماعي الّذي تصفه الحكاية.

يتأسّس الأنموذج العاملي، لدى غريماس، على ستّة عوامل تتمثّل في: المُرسِل، المُرسَل إليه، الذّات، الموضوع، المساعد والمعارض. وتقوم العوامل الستّة على ثلاث علاقات هي:

أ – علاقة الرّغبة relation de désir:

الّتي تجمع بين الذّات الرّاغبة والموضوع المرغوب فيه، وهذه العلاقة تمرّ بالضّرورة عبر ملفوظ الحالة الّذي يتجسّد أساسا في الملفوظات السّردية التي تتجسّد بدورها في الاتصال jonction (٨) أو الانفصال disjonction (٧). ويكتسي عنصر الرّغبة صفة المحرّك الأساسي للفاعل أو القوّة الّتي تدفعه إلى القيام بالفعل (إنجاز الدّور) وفق هذه الخطاطة التالية:



---

1 – يُنظر: حميد الحمداني، بنية النصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي، 2000، ص 52.

2 – يُنظر: المرجع السابق، ص 34.

نجد ضمن هذه الخطاطة ملفوظ الحالة الّذي لا بدّ أن يتضمّن ذات الحالة (Sujet d'état)، وهي ذات تتّجه نحو موضوع له قيمة (Objet de valeur)، وهذا الاتّجاه هو الّذي يُحدّد رغبة الذّات.

يتّخـــذ ملـــفوظ الحـــالة صورتين: فإمّا أن تكون في حالة اتّصال مع الموضـــوع ($S_1 \wedge O$)، وإمّا أن تكون في حالة انفصال عن الموضوع ($S_1 \vee O$)؛ وملفوظات الحالة هذه يترتّب عنها تطوّر ضروري قائم على ملفوظات الإنجاز énoncés de faire على حسب ما أطلق عليه غريماس. وهذا الإنجاز المُحوّل faire transformateur يسعى إلى تطوير الحكي، فإنّه يُفضي إلى خلق ذات أخرى يسمّيها غريماس ذات الإنجاز (Sujet de faire)، وتُوضّحه هذه الخطاطة:

ملفوظ الإنجاز

ذات الإنجاز (S_2)

تحوّل انفصالي	تحوّل اتصالي
(ذ/ ∨ م) ← (ذ/ ∧ م)	(ذ/ ∨ م) ← (ذ/ ∧ م)
انفصال اتصال	انفصال اتصال

وهكذا يُمكن لملفوظ الإنجاز أن يأتي في شكل تحوّل اتّصالي، فيكون بذلك البرنامج السّردي مجسّدا في الإنجاز المحوّل، وممثّلا بذات الإنجاز عاملا على تحويل حالة الانفصال إلى حالة الاتّصال[1].

ب – علاقة التّواصل relation de communication:

تكون علاقة التّواصل محقّقة في المسار السّردي، ولا بدّ أن يسبق كلّ رغبة دافع أو محرّك يُجسّده عامل أو عوامل يُطلق عليه غريماس مُرسّلا destinataire، ولا بدّ أن تجمع بين عنصرين المُرسِل والمُرسَل إليه علاقة رغبة، بمعنى علاقة التّواصل هذه يجب أن تمرّ عبر علاقة الذّات بالموضوع، تُجسّدها هذه الخطاطة:

المُرسِل ← الذّات ← الموضوع ← المُرسَل إليه

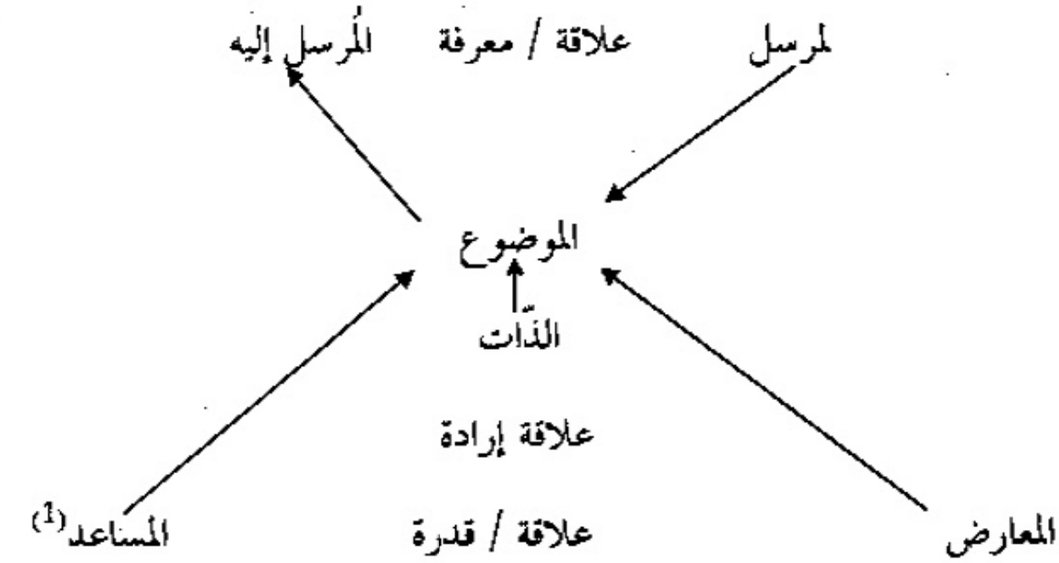
---

1 – يُنظر: المرجع السابق، ص 35.

نُلاحظ أنّ المُرسِل هو الّذي يُولّد ويخلق في الذّات رغبة في تحقيق شيء ما، أمّا المُرسَل إليه فهو الّذي يعترف لذات الإنجاز بأنّها أفلحت في القيام بالمهمّة المنـــوطة بها أحسن قيام.

جـــ – المشاركة:

تسهر هذه العلاقة إمّا على تحقيق وإنجاح علاقتي الرّغبة والتّواصل، وإمّا على منع حصولهما. تُشكّل هاتان القوّتان المتعارضتان: المساعد VS، المعارض ← محور الصّراع، ويُشكّل علاقة صراع relation de lutte المساعدُ adjuvant والمعارضُ opposant. وهكذا تكتمل صورة التّرسيمة العاملية عند غريماس.



وسيكون مُنطلقنا في دراسة الشّخصيات وكيانها الدّلالي وبطاقاتها الدّلالية من الملفوظات النّصية مع تباين مختلف العلاقات الّتي تربط هذه الشّخصيات فيما بينها، ثمّ محاولة تفسير تلك العلاقات على ضوء المعطيات والموجودات السّردية الّتي يتضمّنها النصّ الحكائي الّذي نحن بصدد تحليله.

كما ينصبّ اهتمامنا هنا على الذّوات وعلاقاتها بموضوعات السّعي (Objet de quête) انطلاقا من البِنية السّطحية للخطاب الحكائي وكيفيات تمفصلها للوصول إلى حصر الشخصيات في الخانات الّتي تحتلّها وتتموقع فيها بغية تصنيفها للكشف عن بطاقاتها الدّلالية.

وانطلاقا من هذه المعطيات النّظرية، سنسعى إلى جمع التّراكمات الصّورية المتعلّقة بكلّ شخصية من الشّخصيات الفاعلة في التحلّي النصّي، وكذا اكتمال الخبر وتحقيق الامتلاء الدّلالي، فالشّخصية، في تصوّر فيليب هامون Philippe Hamon، « لا تتشكّل دُفعة واحدة لأنّها مُرفيم فارغ في

---

1 – Voir, Greimas, Sémantique structurale, Ed. Presses Universitaires de France, 1986, p. 180.

البداية، ولّما كانت كذلك فهي لا تمتلـــئ إلاّ في آخر صفحة من النصّ، حيث تتمّ مجمل التحوّلات الّتي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لهـــا»[1].

نصّ حكاية "بلعجوط"[2]:

في قديم الزّمان، غرس "بلعجوط" شجرة تين ليلا، وفي الغد نبتت، وأورقت، وأخرجت ثمارها ناضجة. صعد عليها "بلعجوط"، وأخذ يقول بأعلى صوته: « مَنْهُ أَرَيْشَنْ ثِبَخْسِسِنْ نْ بَبَ بَجْغِطْ إِدِوَنْ أَقْطْ أَلَ ذَ يْطِطْ أُهَنْتَغْرِطْ »[3]. بينما كان يُردّد هذه الكلمات، أقبلت "ستوت" تطلب منه قائلة: « أَهَ أَمِ فْكِيذْ، أُمَـــخِ يِوَتْ »[4]، فردّ عليها: « خَطِ أَيَمَ جِدَ، أَكْسَدْ سَ ثْفُسَتِمْ إِتَشَبْحَنْتْ، إِتَرَبْحَنْتْ »[5]، فأجابت قائـــلة: « خَـــطِ أَمِ، أَكْسِيـــذْ سَ ثْفُسْتِگْ إِتَشَبْحَنْتْ إِتَرَبْحَنْتْ »[6].

قطف لها حبّة تين، وعندما قدّمها لها، أمسكته من يده ثمّ أدخلته في كيس من جلد، وحملته على ظهرها، وأخذت تمشي وتمشي، وتمشي، وعندما وصلت إلى مكان قالت له: « اقعد هنا يا بنيّ، وأنا أنزل إلى الوادي لأتوضّأ وأصلّي، ثمّ نواصل طريقنا». بينما كانت تتوضّأ، مزّق "بلعجوط" الكيس الجلدي وخرج، ثمّ ملأه بالأحجار، وبصق عليه بعد أن ربطه جيّدا، ولّما فرغت "ستوت" من صلاتها عادت وأخذت تُخاطب "بلعجوط" « قم لنواصل طريقنا إلى الدّار ». حملته على ظهرها، وأخذت تسير، فكانت تلك الأحجار تُألمها في ظهرها، فتقول له: « ابعد قليلا ركبتيك عن ظهري، إنّهما تؤلمانني »، فيردّ عليه ذلك البصق: « هه ! يا أمي جيدة ».

وعندما وصلت إلى الدّار خاطبت ابنتها: « أسرعي، أضرمي النّار، وضعي الطاجين، فقد أتيت بالنفقة ». أشعلت بنتها النّار، ووضعت الطاجين، وأخذت تفكّ الرّبط عن الكيس، ولّما أخذته من أسفله لتُفرغ ما فيه في الطاجين، امتلأ الطاجين بالأحجار التي كسّرته، ووقعت داخل الكانون.

نظرت "ستوت" إلى ابنتها، وعـــلامات الغضب بادية على مُحياها، ثمّ قالت متنهّـــدة: « آه !

---

1 – فـيليب هامون، سيميـولوجية الشّخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص 50.

2 – الرّجل النّحيف والهزيل.

3 – « من يأكل تين الرّجل النّحيف، النّاضجة ليلا، والتي لم يذقها طائر. »

4 – « هيا يا بنيّ، أعطني ولو واحدة. »

5 – « لا يا أمي جيدة، اقطفي بيدك الجميلة والمربحة. »

6 – « لا يا بنيّ، اقطف لي بيدك الجميلة والمربحة. »

لقد خدعتني يا بلعجـــوط، خدعك الله، ولكن سأقبض عليك آجلا أو عاجلا ».

وفي اليوم التّالي، عاد "بلعجوط" فوق شجرة التّين، وأخذ يردّد نفس الكلمات والعبارات السّابقة الذّكر، فتمكّنت "ستوت" من القبض عليه مرّة أخرى، وضعته في كيسها الجلدي ثمّ انصرفت، ولمّا أتيا إلى نفس المكان الذي صلّت فيه "ستوت"، لم يتمكّن "بلعجوط" من الإفلات منها. سألها قائلا: « إنّك لم تُصل يا أمّي جيدة »، فردّت عليه قائلة: « لا، لا، لا أصلّي قبل أن نصل إلى الدّار ». وأثناء الطريق أخذ "بلعجوط" يُحدّث "ستوت" عن جسمه الهزيل والنّحيف، فقال لـــها: «ماذا تأكلين من بلعجوط ؟ ليس فيه سوى العظام والجلد، فلن تجدي ما تأكلين! إذا أردت أن تأكلي اللّحم الطريّ فضعيني في أكُفٍ[1] من التّمر، وقدّمي لي أسَيّرْ[2] وأزْذُزْ[3] ومتى أظهرت لك أسَيّرْ، فاعلمي أنّني بقيت مثلما كُنت، ومتى أعطيتك أزْذُزْ، فاعلمي أنّني قد امتلأت شحما ولحما، وحينئذ اذبحني، وكُلي من لحمي. »

وعندما وصلت "ستوت" إلى بيتها، أدخلته في أكُفٍ من التّمر وقدّمت له أسَيّرْ وأزْذُزْ. وبعد أيّام مضت، سألته "ستوت": « كيف حالك يا بلعجوط ؟ »، فأخرج لها أسَيّرْ، فقالت في نفسها: «لا يزال كما كان سابقا.»، وبعد أيّام أخرى، سألت عنه "ستوت": « كيف حالك يا بلعجوط؟»، فأخرج لها أزْذُزْ فقالت في نفسها: « الآن فقط قد امتلأ شحما ولحما، يمكن لي أن أذبحه ».

طلبت "ستوت" من ابنتها أن تذبح "بلعجوط" وتقطعه إربا إربا وتطبخه، ثمّ تذهب إلى خالاتها وتأمرهنّ بنزع أسنانهنّ لكي يحضرن لأكل اللّحم الطريّ. أمّـــا هي فقد ذهبت لتُحضر الحطب من الغابة، وكان "بلعجوط" يسترق السّمع.

اتّجهت "ستوت" شطر الغابة، أمّا ابنتها فقد نامت قُرب الكانون. خرج "بلعجوط" وذبح البنت وارتدى ثيابها، وعلّق مجوهراتها، وقطّعها إربا إربا، وطبخها. ولمّا استوى الأكل، ذهب عند خالات البنت وبلّغهنّ بالرّسالة. وبعد قليل رجعت "ستوت" وقد أحضرت الحطب. سألـــت ابـــنتها: « هل ذبحتِه وطبختِه ؟ »، فردّ عليها: «نعم، لقد ذبحتُه وطبخته، وبلّغت خالاتي بالحضور».

---

1 - "الخابية".

2 - "قطعة خشبية طولها 50 سم، تُستعمل لتمديد العجين".

3 - "قطعة خشبية طولها 50 سم، نصفها الأسفل ضخم وخشن، أمّا نصفها الأعلى فهو رقيق، ويُستعمل لدرس ما تبقّى من الغلّة".

أخذت الخالات إِزَمْزِيَنْ[1] واقتلعن أسنانهنّ، ثمّ حـــضرن إلى البيت. شـــرعن في تناول اللّحم الطريّ، فقالت "ستوت" لابنتها: « اجلسي يا ابنتي لتأكلي أنت »، فردّ عليها: « دعيني أملأ هذا الإبريق ماءً ». أخذ "بلعجوط" الإبريق، ثمّ خلع ثيابه، وقفز فوق سقف المنزل، وأخذ يصيح بأعلى صوته: « طَلِـــسْ، طَلِسْ، لْغُلَ تَتْشَ يَلِسْ أَذِ سْطَرْ رَبِ أَذَنِسْ فَ لْقَعْ وَخَمِسْ »[2]. قامت وقالـــت: « ماذا يقول ؟ »، فأعاد نفس الكلام. قفزت لتُمسك به فقبضته من رجله وقال لها: « وِغْ وِغْ، وِغْ وِغْ، تَطَفْ أَزَرْ تَتْغِلْ ذَطَرْ »[3]. أطلقت رِجله وأخذ يجري، وهنّ يجرين وراءه. وعندما أتى شجرة عالية صعد إليها، وهنّ اجتمعن حول جذعها فقال لهنّ: « إذا أردتنّ أكلي، فاذهبن إلى الغابة، واحضرن الحطب، وأضرمن النّار، وإذا دوّخني الدّخان سقطت، وحينذاك يمكن لكنّ أكل لحمي ». ذهبن، وأحضرن الحطب، وأضرمن النّار حول الشّجرة، وبعد قليل ألقى برنوسه فهجمن عليه واحترقن كلّهن وبذلك نجا "بلعجوط" من شرّهنّ وشرّ "ستوت".

تحليل نصّ حكاية "بلعجوط":

نُلاحظ أنّ البِنية الكبرى للنصّ الحكائي "بلعجوط" تتشكّل من جمل إسنادية، لكلّ منها سِمة دالة عن حال أو تحوّل. فقد وردت الوظائف أو الوحدات السّردية فيه على النّحو التّالي :

1 – الوضع الابتدائي:

يحمل الموقف الافتتاحي للنصّ الحكائي «غرس "بلعجوط" شجرة تين ليلا، وقد أورقت وأزهرت وأخرجت ثمارها ناضجة في اللّيلة نفسها»، وستكون هذه الشّجرة الحدث الذي سبّب متاعب لـــ "بلعجوط".

لا يُشكّل الوضع الابتدائي للحكاية وظيفة، بل يُمثّل عنصرا مورفولوجيا هاما في بناء الحكاية.

يتشكّل الموقف الاستهلالي من ثلاثة إسنادات هي:

أ – غرس بلعجوط لشجرة تين وتسلّقها.

ب – رغبة "ستوت" العارمة في الإمساك به.

---

1 – "آلة تُستعمل لخلع الأسنان".

2 – "الموت والفناء لها، الموت والفناء لها، الغولة قد أكلت ابنتها، أنزل الله بطنها وسط دارها".

3 – "غبية هي، غبيّة هي، أمسكت بعروق، وظنّتها رجلا".

جـــ - تغلّب الخير على الشرّ.

يُعبّر الموقف الافتتاحي عن حالة الكينونة من خلال الجملة الإسنادية الأولى: شجرة تين، ثمارها يانعة وصعود "بلعجوط" فوقها يدعو النّاس بصوت مرتفع إلى الإقبال نحوه للتذوّق من طعم التّين.

وتُشير الجملة الإسنادية الثّانية إلى وجود شخصية شرّيرة، ثمّ يلمح إلى الجملة الإسنادية الثّالثة بانتصار الخير على الشرّ.

وهكذا يُخبرنا الوضع الابتدائي بمحمول النصّ الحكائي، وهو انتصار الخير على الشرّ، ويعمل الـــمسار السّردي التحوّلي على تبيانه. وتلي الموقف الابتدائي جملة من الوظائف نوردها فيما يلي:

لقد تمكّنت "ستوت" الدّاهية، بكلماتها المعسولة، من القبض على "بلعجوط" البطل الضّحية ووضعه في كيس جلدي، وبذلك تمّ خداعه، وهذا الخداع أوجد انخداعا توسّطهما تواطؤ "بلعجوط" حينما قدّم لها تينة بيده وبذلك ألحقت به الأذى وخلقت إساءة. وهذه الوظيفة تلعب دورا محوريا في خلق جميع الوظائف التّالية لأنّها تُعدّ الحافز stimulateur لظهور سائر الوظائف التي تُشكّل النّسيج النصّي لحكاية "بلعجوط" الخرافية العجيبة.

سيتكفّل المسار السّردي من إبراز مجموعة من أفعال الأذى الّتي تعرّض لها البطل "بلعجوط"، وهي في اقتضاب:

أساءت "ستوت" إلى البطل "بلعجوط" حينما غدرت به وأمسكت به وأدخلته الكيس الجلدي وأحكمت القفل والغلق عليه، كما ألحقت به أذى للمرّة الثّانية حينما قبضت عليه وأدخلته خابية من تمر، ثمّ قرّرت ذبحه وتقديم لحمه غذاءً شهيًا لها ولابنتها وأخواتها حين يمتلئ شحما ولحما، إلاّ أنّ "بلعجوط" كان أذكى من "ستوت" الشّريرة، حيث كان في كلّ مرّة يحتال وينتصر عليها، وقد تمكّن من القضاء عليها وعلى ابنتها وأخواتها حرقا، وبذلك نجا من بطش "ستوت" وأضحى معافى.

كانت "ستوت" هي التي قدّمت وساطة سمحت لـــ "بلعجوط" من الفرار والنجاة عندما طلبت منه التريّث والانتظار حتّى تُصلّي صلاتها.

كانت الوساطة ناجحة لـــ "بلعجوط" لأنّها مكّنته من التخلّص من الكيس وملئه بالأحجار وإلقاء بصقه فوقه. وعندما عادت "ستوت" من النّهر وأدّت صلاتها، لم يخطر ببالها أبدا أنّ الكيس زاد ثقله من جرّاء تلك الأحجار، بل ألقته على ظهرها وواصلت طريقها إلى حيث تقطن. ولمّا كشفت الحقيقة أخذ الغضب يتطاير من عينيها وأخذت عهدا على نفسها أن تقبض على "بلعجوط" كيفما

كان الحال. تحقّقت هذه الوساطة عن طريق خروج "بلعجوط" من الكيس وملئه بالأحجار وغلقه ثمّ إلقائه البصق فوق الكيس، فقد تلقى المساعدة من الطبيعة ومن المحيط الطبيعي، حيث ملأ "بلعجوط" الكيس بالأحجار، وكذا البصق الذي عوّض صوت "بلعجوط" الطبيعي، إذ كان البصق يُجيب "ستوت" كلّما حدّثته.

يمكن أن يكون العامل actant، في نظر غريماس، جمادا، فالشّخصية، في تصوّره، مجرّد دور يؤدى في الحكي بغضّ النّظر عمن يؤديه.

كـــان البصق مُرافقا لـــ "ستوت" على امتداد الطريق، وهي تخطو خطوات حثيثة وتنتظر على أحرّ من الجمر متى تبلغ دارها لتشوي "بلعجوط" وتلتهم لحمه. ولّما بلغت بيتها قالـــت لابنتها على التوّ: "أسرعي، أضرمي النّار وضعي الطاجين، فقد أحضرت النفقة".

وقد تمّ إصلاح الإساءة عندما قبضت "ستوت" على "بلعجوط" مرّة أخرى ورفضت قبول طلبه في التوقّف لتؤدّي صلاتها، وأصرّت على أنّها لا تصلي صلاتها إلاّ حينما تصل إلى مسكنها.

وعندما اجتمعت "ستوت" وأخواتها وبدأن يلتهمن اللّحم في نهم شديد، اكتشفت "ستوت" البطل المعتدي "بلعجوط" وقد خدعها للمرّة الثّانية، إذ قام بذبح ابنتها وأصبحت تأكل منه بشهيّة كبيرة ثمّ انتهى الأمر بها وبأخواتها إلى الهلاك والموت حرقا. وصار "بلعجوط" يتنفّس الصّعداء حين استرجع أمنه وحريته ووجوده بالقضاء على الشرّ الذي ما فتئ يطارده.

2 – الـــشّخوص:

إنّ الحكاية الخرافية العجيبة لا تتحدّد بوظائفها والعناصر المساعدة فحسب، بل إنّها تتحدّد فضلا عن ذلك بشخوصها. وتتوزّع شخوص الحكاية الخرافية العجيبة "بلعجوط" عبر مختلف مراحل المسار السّردي حسب الأغراض والقيم التي تحملها هذه الأطراف.

تظهر الذّات العاملة في نصّ "بلعجوط" الخرافي العجيب من خلال شخصية "ستوت" ويتمثّل في موضوع الرّغبة في الإمساك بـــ "بلعجوط". يبدو جليّا أنّ ثمّة علاقة متينة، قوية، بين الذّات والموضوع، بمعنى بين "ستوت" والإمساك بـــ "بلعجوط". تتجلّى هذه العلاقة الصّلبة في إصرار "ستوت" الشّديد على "بلعجوط" أن يُقدّم لها التّين بيده الجميلة والمربحة، وذلك عن طريق أقوالها المعسولة والمتكرّرة: "هيّا أعطني تينة ولو واحدة يا بنيّ" و"اقطف لي تينة واحدة بيدك الجميلة المربحة"، ولتحقيق هذه الرّغبة العارمة، يتطلّب خلق علاقة وصلة أخرى بين الذّات و"بلعجوط" عن طريق إيجاد

كفاءة مزدوجة لتحقيق رغبتين متضادتين هما الانفصال في الإمساك ببلعجوط الذي يُمثّل خانة الإيعاز والاتّصال. تتجلّى من النّص الخرافي العجيب "بلعجوط" الوظيفة (رقم 8) التي تعمل على إلحاق الأذى والضّرر بـــ "بلعجوط"، فهذه الحاجة فُرضت على "ستوت" من الخارج، لأنّ "بلعجوط" هو الذي يدعوها إلى الإقبال نحوه لتتذوّق وتأكل التّين الذي نضج واستوى ليلا، وحتّى أنّ طائرًا لم يذقه، وهو الذي أغراها وزيّن لها التّين الذي يخرج عن المألوف، في حين أنّ شعور "ستوت" بافتراس "بلعجوط" في وظيفة (رقم 10) إنّما نبع من داخلها، فهو إحساس أو شعور داخلي انتباها.

لقد أوجد القاص الشّعبي شخصيّة مساعدة لشخصيّة "ستوت" تتمثّل في "اليد"، وهنا على سبيل إطلاق الجزء على الكلّ، بمعنى أنّ "بلعجوط" قد ساعد "ستوت" على الإمساك به عن طريق يده، ولكن "ستوت" اصطدمت، بعد الإمساك بـــ "بلعجوط"، بعدّة عراقيل حالت دون تحقـــيق رغبتها.

كـــما خلق وأنشأ ذاتًا عاملة دون أن تكون ذاتًا بالمعنى الحقيقي، كونها ليست وراء برامج سرديـــة ضدّية تنوي إنجازها لإفشال مخطّط "ستوت"، وتتجلّى هذه المعارضة العفوية في :

أ – حلول زمن أداء "ستوت" لصلاتها وهي متّجهة شطر بيتها وتوقّفها لأدائها.

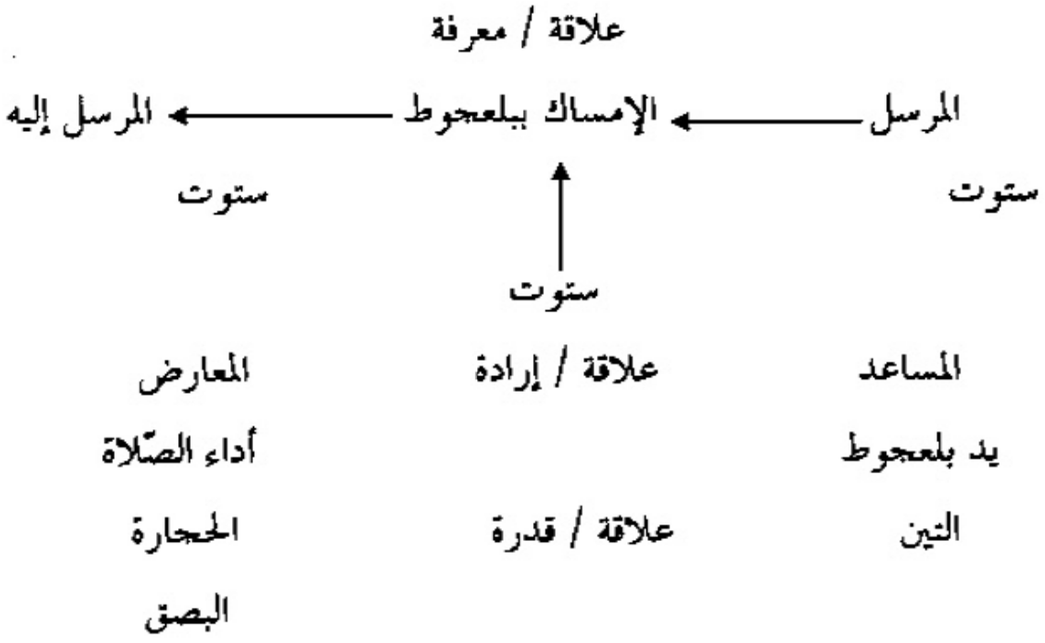
ب – توفّر الأحجار في ذلك المكان وملء الكيس بها.

جـــ – البصق المتكلّم الذي حلّ محلّ "بلعجوط".

أدّت هذه الذّوات إلى تضليل الكائن الذي كانت "ستوت" تحمله في ذلك الكيس، فهي الّتي أدّت إلى تصعيد التأزّم للعلاقات السّببية الّتي أسهمت في التدهور التدريجي وإبعاد "ستوت" عن تحقيق الغائية. وقد اكتشفت "ستوت"، حين وصولها إلى بيتها، أنّها أخطأت الهدف، وقد تمكّن "بلعجوط" من الفرار بين مخالبها ولم يكن لقمة سائغة لها. وهذه العراقيل عملت دون تحقيق رغبتها، ويمكن أن نمثّله في الخطاطة التّالية[1] :

---

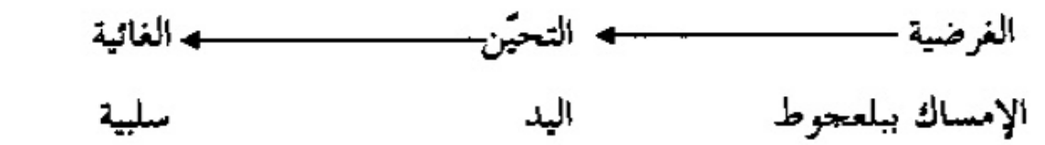
1 - Voir, A. J. Greimas, op. cit., p. 180.



وما دامت الحكاية تُمثّل رسالة تحمل دلالة، فلا شكّ أنّ العلاقة الجامعة بين الأطراف المشاركة في هذه الرّسالة تتمثّل في صنفين يخضعان لعلاقة التّضاد. ومن هنا نُلاحظ أنّ العلاقات التي تربط بين الأطراف جميعا تتمثّل في أنماط دلالية محدّدة، فالتّقابل بين مرسل/مرسل إليه يعني نمط المعرفة، والتّقابل بين مساعد/معارض يعني نمط القدرة، والتقابل بين ذات الفاعل والموضوع يعني نمط الإرادة.

وهكذا، فإنّ هذه المقطوعة تتأسّس على بنيتين دلاليتين سواء على مستوى الوحدات الوظيفية أو على مستوى القائمين بالأدوار الغرضية، وأنّ هاتين الوحدتين تتكاملان لتؤلّفا البنية الكامنة لهذه المقطوعة، وبذلك تتمتّع بدورها باستقلال ذاتي عن بقية مقطوعات نصّ حكاية "بلعجوط" الخرافي العجائبي، وتتوفّر على شروط الحكاية المتكاملة.

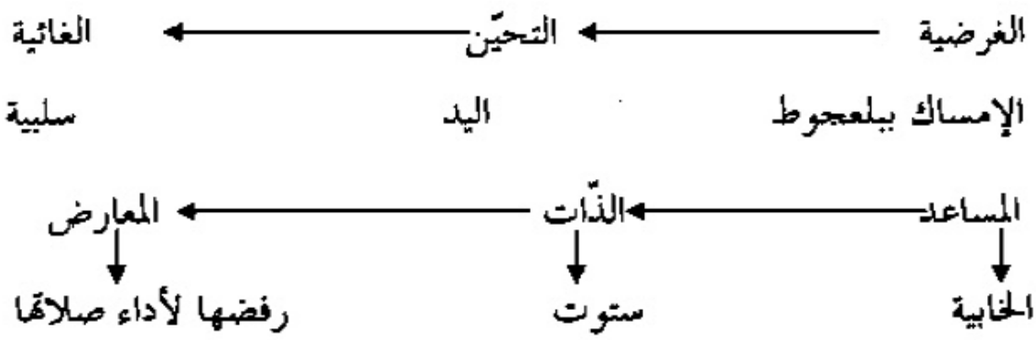
ويمكن أن نمثّل ترسيمة أخرى تُبرز سبب فشل "ستوت" في الإمساك بـــ "بلعجوط" على الشّكل التالي:



تُمثّل الغرضية عنصر الرّغبة المُراد تحقيقها، أمّا التحيّن فهي الطّريقة والكيفية التي يتمّ بها تجسيد الرّغبة، ثمّ الغائية فهي نتيجة الفرضية.

وقد كانت الخابية والقطعة الخشبية التي تُستعمل لتمديد العجين والقطعة الخشبية التي يكون نصفها الأسفل ضخما ونصفها الأعلى رقيقا تُستعمل لدرس ما تبقى من الغلّة بعد عملية الدّرس والتّصفية في البيدر، وملابس بنت "ستوت" وحُليها وإناء الماء والجدار والسقف والشّجرة والنار

والبرنوس تُمثّل كلّها ذواتا عملت على تعطيل تحقيق المشروع السّردي لستوت (programme narratif). ويُمكن أن نمثّل لهذا المشروع بالخطاطة التالية على الشّكل التالي الذي يجسّد فيه الغرضية والتحيّن والغائية :



القطعتان الخشبية

الملابس

الحليّ

الإناء

الجدار

الشّجرة

وإذا جئنا إلى تفسير هذه التّرسيمة وجدنا أنّ المشروع السّردي الذي لم يتحقّق يعود إلى ذكاء وحنكة "بلعجوط" في إيجاد عراقيل عملت في كلّ مرّة على إفشال تحقيق "ستوت" لرغبتها. وأدّى هذا الفشل إلى تأزّم الأحداث أسهمت في موت وفناء "ستوت" وابنتها التي ذبحها "بلعجوط" وارتدى ملابسها وتزيّن بحليها. وبذلك نجا "بلعجوط" من بطش "ستوت".

جاءت الشّخوص، التي وظّفها الرّاوي/الشّعبي في هذه الحكاية الخرافية العجيبة ذات المستوى الواحد، وهي الشّخصية النّمطية البسيطة، في صراعها، غير معقّدة وتُمثّل صفة أو عاطفة واحدة، وتظلّ سائدة فيها من بداية النّسيج الحكائي إلى نهايته، ويعوزها عنصر المفاجأة، إذ من السّهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشّخصيات الأخرى[1].

يمثّل هذا الصّنف من الشّخصيات أيسر وأسهل تصويرا وأضعف فنّا، كون تفاعلها مع أحداث التحلّي النصّي يكون قائما على أساس بسيط لا ينمّ ويكشف كثيرا عن الأعماق النّفسية[2].

---

1 – عبد المالك مرتاض، الشّخصية في القصّة الجزائرية المعاصرة، الكاتب العربي، 1984، ص 25.

2 – يُنظر: محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 66.

إنّ المُلفت للانتباه أنّ هذا النّوع من الشّخصيات كثيرا ما يغيب في التجلي النصّي بسرعة، إذ يكفي عن أداء دور بانتهاء اللّفظة التي اختارها لها الباث الشعبي لتأديتها، ثمّ بعد ذلك لا يعرف عنها شيئا. ونلاحظ أنّ نصّ "بلعجوط" لم يتوفّر على تنويعات واضحة في كيفية بنينة الشّخصيات structuration des personnages أو techen du personnage من منظور فيليب هامون، وهذا ما وقف حائلا في خلق أفكار متباينة في النصّ نفسه، كما لم نجد تناغما رؤويا يؤدي إلى بناء ضمني موحّد لأنّه لمّا ينمحي الاختلاف بين الشّخصيات تدخل في عالم معياري يُفقدها خصوصياتها.

3 – الأدوار الموضوعاتية :

وإذا جئنا لاستخلاص الأدوار الموضوعاتية لشخصية "بلعجوط" انطلاقا من البطاقات الدّلالية لها، نجد:

3 – 1 – "بلعجوط" :

3 – 1 – 1 – المسار الصّوري 1:

"من يأكل تين أبي بجغيط الناضجة ليلا، والتي لم يذقها طائر".

"لا، يا أمّي جيدة، اقطفي بيدك الجملية والمربحة".

3 – 1 – 2 – المسار الصّوري 2:

"مزّق بلعجوط الكيس الجلدي وخرج منه، ثمّ ملأه بالأحجار، وبصق عليه بعد أن ربطه ربطا محكما".

3 – 1 – 3 – المسار الصّوري 3:

"ماذا تأكلين من بلعجوط، ليس فيه سوى العظام، فلا تجدين ما تأكلينه".

3 – 1 – 4 – المسار الصّوري 4:

"أخرج لها أسيْرُ".

"ثمّ أخرج لها أزْذُزْ".

3 – 1 – 5 – المسار الصّوري 5:

"ذبح بلعجوط بنت ستوت، وارتدى ثيابها، وعلّق مجوهراتها".

3 – 1 – 6 – المسار الصّوري 6:

"هرب، وعندما أتى شجرة عالية تسلّقها".

"ألقى برنوسه فوق النّار فهجمت عليه النّساء فاحترقن كلّهن".

تعكس هذه المسارات الصّورية الستّة لشخصية "بلعجوط" مقوّمات البطل في الحكاية الخرافية العجيبة.

يكشف المسار الصّوري الأوّل عن الطّابع الخرافي العجيب لشجرة التّين، لأنّه لا يعقل أن تُغرس شجرة ليلا وتنبت وتورق وتخرج ثمارها يانعة في اللّيلة ذاتها. كما يكشف هذا المسار عن العالم المليء بالمستحيلات فهو العالم الذي نلفي فيه الجبال تتمخّض فتلد فأرا، وتطير الذّئاب والحمير في الهواء، والذّئب يحمي قطيع الغنم، والغزال ينتصر على الأسد، والبقرة تسبق الأرنب... فهو العالم الذي تطغى عليه العناصر فوق الطبيعة والتي تتحرّك تحرّكا لا يقبله المنطق.

وتكشف المسارات الصّورية الثّانية والثّالثة والرّابعة والخامسة والسّادسة عن الذّكاء الخارق الذي كان يتمتّع به البطل "بلعجوط"، إذ كان دوما يقف حائلا أمام تحقيق "ستوت" لرغبتها. ومن هنا تهدف الحكاية إلى الوصول بالبطل إلى الحياة الجملية، والتي تستخدم أسلوبا سحريا لتحقيق هذا الهدف تعدّ بلا شكّ نمطا رومانسيا بين أنماط التّعبير الشّعبي.

3 – 2 – "ستوت" :

3 – 2 – 1 – المسار الصّوري 1:

"لا يا بنيّ، اقطف لي بيدك الجملية والمربحة".

3 – 2 – 2 – المسار الصّوري 2:

"اقعد هنا يا بنيّ، وأنا أنزل إلى الوادي لأتوضّأ وأصلي ثمّ نواصل طريقنا".

"قم لنواصل طريقنا إلى الدّار".

"أبعد قليلا ركبتيك عن ظهري لأنّهما تؤلمانني".

3 – 2 – 3 – المسار الصّوري 3:

"أسرعي، أضرمي النّار، وضعي الطاجين، فقد أتيت بالنفقة".

"آه، لقد خدعتني يا بلعجوط خدعك الله، ولكن سأقبض عليك آجلا أم عاجلا".

3 – 2 – 4 – المسار الصّوري 4:

"لا، لا أصلّي إلاّ بعد أن نصل إلى الدّار".

3 – 2 – 5 – المسار الصّوري 5:

"كيف حالك يا بلعجوط ؟".

"كيف حالك يا بلعجوط ؟".

"الآن فقط قد امتلأ شحما ولحما، يمكن لي أن أذبحه !".

"هل ذبحته وطبخته ؟".

3 – 2 – 6 – المسار الصّوري 6:

"ماذا يقول ؟...".

تعكس هذه المسارات الصّورية الستّة لشخصية "ستوت" خصائص البطل في الحكاية الخرافية العجيبة.

يكشف المسار الصّوري الأوّل عن الطابع الخرافي لشخصية "ستوت" لأنّه، كما هو معروف، فإنّ شخصيات النّمط الخرافي ميّالة إلى التهام اللّحم البشري، وتعمل باستمرار وعلى الدّوام على إيذاء البطل، أو أحد أفراد الأسرة.

وتكشف المسارات الصّورية الثّانية والثّالثة والرّابعة والخامسة والسّادسة عن الرّغبة الشّديدة والجامحة والقوّية التي تشعر بها "ستوت" للإمساك بـــ "بلعجوط" لأنّ "ستوت" جائعة، عطشى، تريد أن تروي من دم "بلعجوط" وتفطر بلحمه وشحمه.

وهكذا، فقد سمحت لنا هذه المسارات الصّورية المبثوثة في ثنايا نصّ حكاية "بلعجوط" أن نستخلص ما يلي: إنّ شخصية "بلعجوط"، في العرف الشّعبي، هي شخصية تتصف بالهزل والضعف والنحافة ولكنّها صاحبة ذكاء وقّاد، بينما "ستوت" شخصية شريرة، غبيّة، جائعة على الدّوام، توّاقة

إلى لحم ودم بني البشر، فهي، في الحكاية الخرافية العجيبة، تنمو من الخارج كونها لا تواجه الخطر الذي يهدّدها من الدّاخل، بل تعتمد اعتمادا كلّيا على معونة القوى الخارجية التي تُمنح لها، إذ لا تتفاعل معها، حيث نلفي البطل يعيش مغامراته وتصرّفاته وردود أفعاله بعيدة عن عالمه الدّاخلي، وقد سعى القاص الشّعبي إلى جعل حكايته تخدم غرضا نفسيا واحدا هو الكشف عن تجارب اللاشعور وصراعه الدّائم مع الشّعور من أجل الوصول بالإنسان إلى شخصية كاملة.

إنّ الأدوار الغرضية وشبكات علاقاتها المتبادلة تُعيّن النّظم الاجتماعية والثقافية للوسط الذي تُتداول فيه الحكاية، وتفضي هذه العناصر السّردية التي تربط بين معنى النصّ والسياق الاجتماعي والثّقافي إلى تبيان دلالات الحكاية.

4 – زاوية رؤية الرّاوي الشّعبي:

تتعلّق زاوية الرّؤية عند الرّاوي الشّعبي بالتّقنية المستخدمة في حكي النصّ المتخيّل قصد التّأثير على المروي له أو المسرود له أو المتلقي.

وإذا جئنا للنّظر إلى زاوية رؤية الرّاوي الشّعبي إلى العالم الذي يقوم بروايته بأشخاصه وأحداثه وإلى الكيفية الّتي من خلالها يُبلّغ ويوصل أحداث الحكاية إلى المتلقي أو المستمع، ترى أنّ القاص الشّعبي في هذا النصّ –حكاية "بلعجوط" – مطلق المعرفة، فهو يتدخّل، سواء اتصلت تدخلاته بالحكاية وأحداثها أو لم تتصل. وهذه الكيفية هي، في نظر فريدمان، الرّؤية من الخلف، لأنّ الرّاوي الشّخصية كان عارفا أكثر ممّا تعرفه وتدركه الشّخصية الحكائية، إنّه بمقدوره أن يصل إلى كلّ المشاهد. كما تتجلى سلطة الرّاوي الشّعبي هنا بين الرّاوي والشّخصية الحكائية، وهي ما أشار إليها توماتشفسكي بالسّرد الموضوعي، وهو ما يُسمى بالتّبئير الصّفر أو اللاتبئير الذي نجده في الحكي التّقليدي.

5 – زمن الحكاية:

انطلاقا من أنّ الزّمن موجود في مختلف أشكال الحكي، إلاّ أنّه لا يأتي متنوّعا ومعقّدا ومتداخلا في الحكاية الخرافية العجيبة مثلما هو الحال في الأدب الرّوائي، فهو عنصر أساس وضروري لا يُمكن تجاوزه، وقد يُكسب الزّمن في نصّ بلعجوط من كونه أهمّ العناصر التشويقية، فهو الذي يحدّد مجموع الدّوافع المحرّكة للأحداث، فالزّمان يتخلّل الحكاية كلّها، فهو الهيكل الذي تنبني عليه الحكاية، وهو خاصية أساس للواقع القصصي.

تبدأ أحداث حكاية "بلعجوط" في الظّهور لمّا صعد فوق شجرة التّين، وتعالى صوته، ويواصل الرّاوي الشّعبي في روايته للأحداث في اتجاه خطّي واحد، لم يقطع تسلسل الحدث ممّا جعل النصّ الحكائي يخلو من السّوابق واللّواحق بأنواعها ومن المفارقات السّردية، كما استخدمها جيرار جينات Gérard Genette.

تتضمّن حكاية "بلعجوط" الخرافية العجيبة السّرد الآني، فهو مجرّد وسيلة لإيهام القارئ بوجود تطابق بين الحكاية وزمن السّرد، لأنّ الحكاية، عند الشّروع في سردها، تكون قد اكتملت. ويتجلى هذا النّمط في نصّ هذه الحكاية عندما خاطب "بلعجوط" "ستوت"، بعد أن أمسكت به، قائلا لها: "ماذا تأكلين من بلعجوط، ليس فيه سوى العظام والجلد، فلا تجدين ما تأكلينه. إذا أردت أن تأكلي اللّحم الطريّ، فضعيني في خابية من تمر وقدّمي لي أسَيْرُ وأزْذُزْ، ومتى أظهرت لك أسَيْرُ فاعلمي أنّني بقيت مثلما كنت، ومتى أظهرت لك أزْذُزْ فاعلمي أنّني قد امتلأت شحما ولحما، وحينئذ اذبحيني وكلي من لحمي".

يبدو جليّا في هذه العيّنة التي اجتزأناها من نصّ الحكاية تكرار أفعال الأمر للدّلالة على الحاضر، وهي مطابقة في زمن حدوثها لزمن السّرد مُحيلة بذلك إلى رغبة القاص في التّغيير من وضع الشّخصية، ممّا يجعلنا نعتبره، في هذا المنظور، سردا آنيا، وغالبا ما يأتي السّرد الآني للحاضر، وقد احتوى النصّ الحكائي "بلعجوط" على التّواتر المتكرّر، وتهدف طاقة التّكرار إلى خدمة حدث تتأصّل قيمته من خلال إعادة صياغته وفق تراكيب وألفاظ عديدة[1].

مـــثـــلا: يقول "بلعجوط" بأعلى صوته وهو يتسلّق جدارا طلبا للنّجاة من ويل وشرّ "ستوت": « طَلِسْ، طَلِسْ، لْغُلَ تْشَ يَلِسْ أَدِسْطَرْ رَبِ أَذَنِسْ فْ لْقَعْ وَخَمِسْ »، ويردّد هذه المقولة عدّة مرّات، فأسرعت "ستوت" تُريد القبض عليه، فأمسكت بجذور نبتة ظنّا منها أنّها أمسكت برجلي "بـــلعجوط" الذي انطـــلق يردّد بصوت يصمّ الأذان صمّا: « وِغْ وِغْ، وِغْ وِغْ، تْطَفْ أَزَرْ تْغِلْ ذَ طَرْ ».

ولقد عمد القاص الشّعبي إلى تكرار الموت والفناء، ذلك ليؤكّد على أمنيته من التخلّص من "ستوت" رمز الشرّ إلى الأبد. كما كرّر "غبيّة هي" ليرمز إلى أنّ البطل في الحكاية الخرافية العجيبة — ستوت – شخصية غبيّة، لا ذكاء لها ولا تملك حرية القرار.

---

1 – يُنظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، ص 87.

وقد جاء التواتر السردي (التكرار) ليسدّ ثغرات في النصّ بسبب غياب ظهور الوظائف وتأكيدا للمعاني السّابقة. وإذا جئنا لتحليل الإضمارات التي يتضمّنها نصّ الحكاية وذلك بناءً على الزّمنية الدّاخلية للنصّ الحكائي بصفة واضحة تبرز العناصر الزّمنية، وتبيّن فقط التحامها.

والإضمار – كما هو معروف – هو الجزء المُسقط من الحكاية، سواء نصّ على ديمومة هذا الإسقاط أو لم ينص، مثلا: "وبعد أيام... وبعد أيام أخرى"، لأنّ "ستوت" مُرغمة على الانتظار أياما عديدة حتّى يمتلئ "بلعجوط" النّحيف لحما وشحما حتّى تتلذّذ بلحمه وترتوي من دمائه. والإضمار هنا **éclipse** يكون زمنه صفرا وزمن الحكاية السّرعة.

5 – السّياق التداولي لنصّ الحكاية:

تُعدّ حكاية "بلعجوط"، في سياقها التّداولي، عبارة عن أفعال كلامية تهدف إلى الاستمتاع والسّمر وإزجاء الوقت، لأنّها تُروى ليلا في حلقة تجمع كلّ من الرّاوية، غالبا العجوز والعمّة أحيانا والخالة نادرا، لأنّ المرأة، في المجتمع القبائلي، هي التي تقوم بمهمّة الرّواية بالدّرجة الأولى والحفاظ على الموروث الشّفاهي، أمّا الرّجال فلهم انشغالات أخرى، يكدّون ويشقون في النّهار من أجل تلبية حاجيات الأسرة، ويجدون اللّيل ملاذا لاسترجاع قواهم وطاقاتهم لغد قادم.

فتنقُل الرّاوية جمهور المستمعين من عالم الواقع المعيش المحفوف بالمخاطر وكلّ ما فيه ينبّئ بالزّوال إلى عالم الخيال الذين يحلمون به. فقد حرصت الحكاية الخرافية العجيبة على إبراز الصّور المتطرّفة للفقر وكذلك انتصار الخير على الشرّ في النّهاية وهو بمثابة انتصار الفرد الشّعبي على هذه الطبيعة القاسية التي كبّدته محنا كثيرة وشحّت عليه بمواردها الطبيعية القليلة لكونها أرضا سجسجا، قاحلة، ماحلة، جرداء، تكاد تكون كلّها جبالا ووهادا وربى، تقلّ فيها السّهول الصّالحة للزّراعة أو البستنة، ممّا أضفى على حياة سكّان منطقة القبائل الخصاصة في كلّ شيء، الأمر الذي دفع بالرّاوية لأن تبثّ آمالها التي تحلم بها فيما تحكيه وتنسجه من أشكال تعبيرية عدّة ومنها الحكايات الخرافية العجيبة، « وعلى كلّ فإنّ الشّيء الواضح هو أنّ الحكايات الخرافية تعبير رومانسي عن آمال الشّعب الذي كان يرتاح إلى هذا التّعبـــير لأنّه يصوّر له العالم الجميل الذي يصبو إليه »[1].

كما ضمّن الرّاوي الشّعبي نصّ حكاية "بلعجوط" السّخرية المقامية التي تصف وضعية مرجعية

---

1 – نبيلة إبراهيم، قصصنا الشّعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974، ص 7.

يُدركها الجمهور المستمع كوضعية ساخرة، باعتبارها تحتوي على تناقض داخلي ما[1].

فالسّخرية المقامية ذات صبغة دلالية حديثة، كامنة في صلب النّظام التطوّري للنصّ، بحيث يسعى المستمع أو القارئ إلى استكشافها وإدراك مواطن انبثاقها وتشكّلها[2].

إنّ إصرار "ستوت" الأعمى الذي نلمسه في علاقة الصّوت السّردي بالشّخصية محدّدة لمقاصدها وأفعالها يغدو ملازما لكلّ تحرّكاتها، ويؤدي بها، على الدّوام، لفشل ذريع أمام ذكاء "بلعجوط" وتكيّفه السّريع مع المواقف الطارئة التي يخلقها هو بنفسه أو تخلقها "ستوت"، فهذه المفارقة تسهم بشكل واضح في خلق الشّروط التي ستتولّد عنها المواقف السّاخرة في النصّ، بل يمكن اعتبار هذه المفارقة علامة ساخرة بين السّارد والشّخصية من جهة، وبين "ستوت" وشخصيتها نفسها. وانطلاقا من هذا المبدأ السّاخر تتجلّى مسيرة السّلسلة السخرة في النص[3].

وتستهدف هذه السّخرية إلى التهكّم من "ستوت" وأفعالها ومواقفها حيال ذكاء "بلعجوط"، وهذا يعني أنّ علاقة شخصية "ستوت" مرتبطة بالعملية السّردية وصبغتها التّنظيمية التي تتحكّم بشكل واضح في إنتاج الدّلالة الحديثة كون السّخرية ظاهرة تكتسي أهميتها من كونها محدّدة بلحظات الانتقال وفي ارتباطها بالحدود الفاصلة بين الأحداث والظّواهر، فهذا الطّابع السّاخر لشخصية "ستوت" هو الذي يدفع بها إلى مراكمة المغامرات ذات النتيجة المعكوسة والتي تزيد الوضعية تأزما، ومن ثمّة، فالمسافة السّاخرة التي تشكّل استجابة مرآوية للمسافة الحكائية التي تفصل الشّخصية الرّاغبة "ستوت" وموضوع رغبتها (الإمساك ببلعجوط) ممّا يؤدي إلى تعاكس مسار الشّخصية مع طموحاتها[4].

---

1 - Voir Kerbat Orecchioni, « L'ironie comme trope », in poétique du récit, 1978, p. 427.

2 – يُنظر: الزاهي فريد، النصّ والجسد والتأويل، أفريقيا، بيروت، لبنان، 2003، ص 169.

3 – المرجع نفسه، ص 170.

4 – يُنظر: المرجع السابق، ص 171.

المراجع بالعربية:

1. الحمداني حميد، بنية النصّ السّردي من منظور النقد الأدبي، 2000.
2. الزاهي فريد، النصّ والجسد والتأويل، أفريقيا، بيروت، لبنان، 2003.
3. غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث.
4. مرتاض عبد المالك، الشّخصية في القصّة الجزائرية الحديثة، الكاتب العربي، 1984.
5. المرزوقي سمير وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصّة.
6. نبيلة إبراهيم، قصصنا الشّعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974.
7. هامون فليب، سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية، ترجمة سعيد بن كراد، 1990.

المراجع بالفرنسية :

1. Greimas (A. J.), Sémantique structurale, Ed. Presses Universitaires de France, 1986.
2. Hamon (Ph.), Pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, Ed. Seuil, 1977.
3. Kabat Orecchioni (C.), L'ironie comme trope, in poétique, 1978.
4. Propp Vladimir, Morphologie du conte, Ed. du Seuil, 1970.

التشكيل العجائبي والغرائبي في النص السردي

دراسة لرواية: امرأة حلم أزرق لعبد الحميد الغرباوي.

أ/ سليم بركان.

جامعة جيجل-الجزائر- .

لقد ارتبطت تكوينية النصوص السردية العربية عامة والمغاربية على وجه الخصوص ارتباطا وثيقا بحيثيات تاريخية وثقافية ومجتمعية، بحيث شكلت هذه البنيات المرجعية الحقيقية لهوية النص السردي المغربي، فطبع بها وتميز بها عن غيرها، بل وعرف عبرها، وهذا نتيجة التراكمات للثقافة الاستعمارية والمجتمعية، ذلك أن النصوص السردية المغاربية في بناها السردية والأسلوبية ركزت في التعبير عن طموحاتها التحررية، لتنتقل بعد ذلك إلى تبني تكوينية حديثة للنص، بحيث اعتمدت التوظيف الرمزي الأسطوري الشعبي وذلك بإدماج الأدبي بالمجتمعي وكذا السردي بالعجائبي السحري، من أجل إعطاء بعد جمالي وفني للنص من جهة وهوية حقيقية للكتابة الروائية المغاربية من جهة أخرى، هذا ما يجعلنا نعتقد أن حضور الأسطوري والتراثي في عملية التشكيل السردي للنص الأدبي يعطي له مشروعية القراءة والتأويل وذلك باستحضار العجائبي من خلال الأدبي، فالفعل السردي لا يمكن أن تستقيم فنية شكله ومضمونه إلا إذا كان متناسقا ومتماسكا في تشكيل جمالية العوالم الغرائبية مع الأدبية ووفق بنية دلالية كبرى هي النص السردي.

وفق هذا المنظور تسعى هذه المداخلة إلى تحليل نص رواية: امرأة حلم أزرق للكاتب الروائي: عبد الحميد الغرباوي، وذلك بمعاينة المعمارية التكوينية للنص من جهة ولظهور سيمات الشعبي العجائبي في السردي من جهة أخرى خاصة في التوظيف الجمالي للشعبي العجائبي لعوالم المرأة، مع محاولة الاعتماد على إستراتيجية قرائية تأخذ بعين الاعتبار تفسير ما تجلي في النص وتأويل لرمزية هذه العوالم ومن ثم تحديد الرؤية للعالم التي يحملها نص الرواية.

الإطار العام لنص الرواية

صدرت رواية: امرأة حلم أزرق عن المركز الثقافي العربي بالمغرب، في طبعتها الأولى سنة 2006 لكاتبها عبد الحميد الغرباوي، تقع هذه الرواية في مئة وثلاثة وأربعين صفحة (143) من

الحجم الصغير مقسمة إلى خمسة وعشرين(25) قسما معنونا، فيطلعنا نص رواية الغرباوي على عوالم واقعية وأخرى سحرية، استهلها بموعد عودة شخصية "إدريس" إلى بلـــده – المغـــرب – ثم لقائـــه بصديقه البطل " محسن" الذي تناسى موعد عودته واللقاء به، ليحصل اللقاء ويتبدلا أطراف الحديث عن حالة الوطن السياسية والاجتماعية والثقافية، لينتهي اللقاء بفتور وجمود من طرف "محسن" الذي كان غارقا في عوالم سحرية لم يجد لها من بد ولا حتى من سبيل لينسى ليتدخل إدريس ويسأله عـــن سبب هذا الفتور والضياع، ليؤكد له "محسن" عن هذا المربع العجائبي الذي يقبع فيه منذ سنوات عدة مع امرأة، مارست عليه شتى أنواع العذاب إن على مستوى أيامه أو على مستوى لياليـــه، بحيـــث أصبحت تتراءى له في المنام على هيئة امرأة موت لونها أزرق ووجها أسود يقول السارد:"ألا تكـــون تلك المرأة التي أراها في المنام، وأحملها بين ذراعي هي الموت! أحمل بين ذراعي موتي"[1] وبين الحيـــاة والموت وبين المرأة الحلم والمرأة الكابوس لم يجد "محسن" أين يموضع نفسه مع هـــذه الحيـــاة المليئـــة بالعجيب والغريب لتصرفات هذه المرأة الموت، التي تحسن لعبة الظهور والاختفاء معه، ليقرر "محسن" البحث عنها مع عدم الاستسلام والخضوع لها ولا حتى الاعتراف بتلك العلاقة الزوجية الوهمية التي لا أساس ولا مرجعيات لها يقول السارد:" يثبتون زواجا مع أن كل حيثيات وشروط التثبيت منعدمـــة وشهود إن هم شهدوا على أكبر وأعظم ليلة عربدة وسكر ودعارة عرفتها منطقة القريعة في تاريخهـــا بالواضع وليس بالرموز"[2] لقد رمته هذه المرأة المومس في مد رملي جعلته وحيدا لا يستطيع حتى فك ألغاز وجوده في عوالم المرأة الزرقاء الموت يقول:« وأجد نفسي وحيدا في مدى رملي يحده البصـــر أجر جسدا منهكا... شمس لافحة تملئ عيني زرقة تعمي، الصمت خانق، ثقيل، يبث في الأذنين طنينا حادا موجعا، وأنتبه إلى أنني أحمل بين ذراعي امرأة عارية تضحك ضحكا فاجرا ... تصطبغ بلـــون أزرق غريب، ويتوارى وجهها خلف قناع أسود» [3] لينصهر الواقعي في العجائبي لحياة "محســـن"، ليصبح في خانة الهامش مع المرأة المركز، وبين المركز والهامش تتحدد هوية الأنا على الآخر أو هـــذا الأخير على الأول فالتوظيف العجائبي لعوالم المرأة أعطى لها مشروعية ممارسة المركزية علـــى الآخـــر الهامش بحيث برزت المركزية للمرأة في النص من خلال الرؤية المأساوية التي أراد الناس بثها للرجـــل الآخر الهامش المهزوم، فلم يجد "إدريس" من عزاء يقدمه لنفسه ولـــ"محســـن" ســـوى الإشـــارة إلى التخلص منها، لكن "محسن" مهووس يتلقف آثار هذا الحلم الأزرق الذي اتخذ شكل امـــرأة زرقـــاء تركته يوما يتخبط في كيفية إصلاح ما يمكن إصلاحه ليؤكد له بعد ذلك أخذ المعارف بأنها لم تعـــد تصلح له ولا يمكن البحث عنها ولا حتى الحلم بها، أنها باختصار شديد "مومس" يقول السارد:« كل الذئاب أكلت ونهشت من لحمها... من لم يأكل قضم قضمة»[4]، غير أن محسن لم يأخـــذ بعـــين

الاعتبار ما قاله أحد المعارف فراح يبحث عنها في المدينة وتحديدا بالمشغل الذي تعمل فيه، فحدث اللقاء بعد الفراق الذي دام أكثر من عشرين سنة يقول السارد:« أخيرا أقبض على عصفورتي النادرة وصممت على ألا أترك الفرصة تضيع من بين يدي... لا بد أن أخرج من هذا اللقاء بحل ينقذ ما يمكن إنقاذه قبل فوات الأوان »[5]، لكن دهاء المرأة الكابوس الكبير جعلته يخرج من هذا اللقاء مهزوما ومحطما، نتيجة رفضها تسوية أوراق الثبوتية لابنتهما ولتزيد من تعذيبه أكثر تعود إليه ليلا وتظهر له في منامه على هيئة كائن غير بشري محدثة رعبا له وفي مكان مخيف ومظلم، يقول السارد: « لست أدري من أين انبثق رجال عراة، حفاة، مقنعون يتقافزون أمامي ويدورون حولي كقردة هائجة... يصدرون أصواتا مكتومة، خشنة غريبة... كانت تزعق ضاحكة ضحكها الفاجر... وما بين الضحكة والضحكة أنة، وتأوه ينم عن استمتاع جارف، ودعوة إلى المزيد من العنف والقوة... وينطلق فجأة نداء استغاثة وأسمعها تناديني باسمي»[6] وعن سحرية وعجائبية هذه العوالم الزرقاء السوداء، التي تحلو للمرأة الكابوس ممارسة السلطة عليه، راح هو الآخر يتحسس دلالات هذا الأزرق الذي اصطبغت به وصبغت به كل الموجودات يقول السارد: «إنها تلك المرأة التي تملك حياتي نغصا ونكدا... بعد كل هذا... قد يصبح اللون الأزرق عدوا لي هذا اللون الذي أحب»[7] ولتزيد من تشريده راحت أمام مفتش الشرطة تتهمه بإهمال الحياة الزوجية يقول السارد: «و لتؤكد قولها، أخرجت من حقيبتها اليدوية صورة قديمة، وقدمتها للمفتش... عشرون سنة من العربدة والسكر والبغاء وأنا زوجها، كل الرجال الذين امتطوا مؤخرتها، بصقوا بين فخذيها عجنتهم في عجينة واحدة هي أنا»[8] فعلى الرغم من الزج به في السجن نتيجة إهماله للحياة الزوجية إلا أنه بقي وفيا لها وحائرا من شجاعتها ودهائها في تلفيق الحقيقي بالوهمي وما هو سردي بما هو عجائبي، فبين المكانين الواقعي والسحري، يجد "محسن" نفسه مكبلا ومعذبا ومحطما لا لشيء سوى أنه حاول اختراق الخطوط الحمراء لعوالم المرأة المومس والتي لا بد أن تبقى من المحرمات عليه بل على الآخر، كما لا يمكن البتة المساس بها ولا حتى الحديث عنها يقول السارد: « ليس للمرأة سوى عالمه والرجل يسعى دوما إلى فرض كيانه في عالمها هذا، ولكن سعيه يبوء بالفشل الذريع... ويبقى عالم المرأة السري عصيا على المعرفة بالنسبة للرجل»[9] فانصهار الواقعي في العجائبي وكذا المرأة الحلم في عالم المرأة الكابوس، يقبع الآخر في مد وجزر، بحيث لا يمكنه تحديد عالم سوي بين الأنا والآخر، ذلك أنه لم يجد تفسيرا وجوديا لهذا الكائن اللطيف القوي الجميل المخيف في الوقت نفسه، فبين النسيان والتذكر لمسارات الحياة البشرية الواقعية والعجائبية يجد "محسن"، نفسه مع "ادريس" أمام البحر، الذي يمنحه في كل مرة فرصة ممارسة الحياة بواقعيتها وغرائبيتها، وبحلول موعد سفرية "ادريس" إلى "باريس" لم يجد من سبيل

ليكفر به عن سبب ما جر لصديقه سوى إهدائه بعض القوارير الباريسية، ليعود "محسن" إلى ذلك المقهى الذي افتقده وافتقد معه بعض وجوهه التي ألفها وصاحبها نتيجة دخولهم عوالم المرأة المومس، فمرض "الركراكي" أكد "لمحسن" أسباب هلاكه وهو المعاشرة والفوضوية لهذه الكائنات الليلية التي تحسن حشو الأمراض والفيروسات، وبهذا الرؤية المأساوية، يجد البطل نفسه مجبر على تدوين وكتابة قصة مدجنة بالواقعي والعجائبي بطلتها امرأة مومس يقول: «الليلة أبدأ الكتابة» وبهذا يكون النص رواية الغرباوي مفتوح على نهاية البداية لقصة كان يفترض أن تكتبها امرأة لأنها أدرى بعوالمها العجائبية والغرائبية ويقرأها رجل علها تساعده الدخول إلى هذه العوالم، لكن ما حصل في نص الرواية أن كاتبها وساردها رجل أراد المحافظة على مركزيته بسرده لهذه العوالم المتخيلة من امرأة إلى امرأة حلم أزرق وبهذا أصبحت السرد في نص الغرباوي مقلوبة بعدما كان أنثويا أصبح رجاليا في نص هذه الرائعة.

الإطار الدلالي لنص العنوان:

يعتبر نص العنوان جزء لا يتجزأ من العمل الأدبي، فمهارة اختياره على مستوى اللفظة والسياق يتطلب كفاءة لغوية ودلالية فذة، بل ومعرفة خاصة بأسرار اللغة وبجماليتها فكما أن نص العنوان لم يعد نصا تبعيا مسلوب الإرادة والدلالة، بل وبحكم تكيونية وظيفة فنية تتناسب ومؤهلاته الدلالية والتداولية، والسحرية الحرص على دلالة خطاب نصه وعلى موقعه ونوعية لغة حروفه، فالذي لا شك فيه، هو أن قيمة النص الأدبي ترتبط بقيمة مقروئيته بالارتكاز على إستراتيجية خطاب ونص العنوان الدلالية والتداولية والسحرية لما كان للعنوان هذه الأهمية، فقد أولت الدراسات في علم العنونة كذا السيميائية أهمية كبيرة، إن على مستوى موقعة أو دلالته أو تداوليته، وذلك باعتباره مفتاحا إجرائيا في تفسير وتأويل النص الأدبي، بل أداة لممارستيه يعتمد عليها كل من القارئ والدارس للولوج إلى أغوار بناه العميقة، قصد استنطاق خطابه وتأويل لغته عبر تفكيك عوالمه الداخلية والخارجية ومن ثم إعادة تركيبها ليقرأ النص من خلال توظيفها للأشكال الأدبية الأخرى، وهذا ما أقره "بارث" باعتبار أن تكوينية العنوان تأخذ شكل: « أنظمة سميولوجية، تحمل قيمتا أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية، فاللباس الإماءة، اللوحة الإشهارية، هي أدلة تعطي فكرة عن الوضع الاجتماعي والأخلاقي والإيديولوجي »[10] بمعنى أن التكوينية الدلالية لنص العنوان قد تأخذ أشكالا دلالية سواء أكانت اجتماعية أو ثقافية أو حتى أسطورية سحرية، يصل إلى احتوائها القارئ من خلال تفكيك لغة نصه ومن ثمة تفسير وتأويل خطاب النص الأدبي.

ولعل ما يستوقف القارئ في نص رواية "الغرباوي"، هو لغة نص العنوان: "امرأة حلم أزرق"،

هذا التركيب اللغوي الاسمي المدجن بدلالة استفزازية، إنه يعطي انطباعا من نوع خاص وهو يواجه القارئ الاستهلاكي أو النموذجي، بتلك الضبابية، والعبثية والعجائبية من جهة وعلى الكثافة الرمزية لتكوينية لغة، لكن بعد ربط لغة نص العنوان بعوامله الحقيقية وكذا السحرية العجائبية، تتبدد الدلالة في طور الانفتاح والاتساع أكثر خاصة على الإشارة إلى بنية حضور وتمظهر هذه التلوينات العجائبية والسحرية في متن النص الروائي، والتي أحسن "الغرباوي" عجنها مع السرد لينتج لنا عنوانا أسماه بـ: "امرأة حلم أزرق"، فهذا التشكيل اللغوي الذي اعتمده "الغرباوي" مشبع بالرمزية الغرائبية والعجائبية، أعطى لنص العنوان مشروعية ممارسة سلطة رمزية مكثفة ومنفتحة على التفسير والتأويل للعجائبي والغرائبي، لزرقة الحلم على المرأة، وعلى مستوى آخر من القراءة التفسيرية يوحي على خطية الزمن وانبعاثه من عوالم سحرية من جهة وعلى تجدد سلطة رمزية للمرأة كانت في وقت سابق متوارية في عوالم محرمة من جهة أخرى، بل ومنعدمة نتيجة القهر الذي يمارسه المجتمع والرجل على الآخر، لكن توظيفه في عوالمه السحرية أعطى انطباعا أولويا بممارسة حق التهميش والتنكيل به نتيجة تعنته واعتقاده بأن المرأة كائن جميل ناقص، ولشحذ سلطة الحضور الأنثوي في نص الرواية اعتمد "الغرباوي" تشكيلا عجائبيا سحريا لهذا الكائن الضعيف القوي، ليسترد وجوده ويمارس من ثم سلطتها عليه، حيث نكلت به وأذاقته العلقم نتيجة تحديه دخول عوالمها الغريبة، وأصبحت بذالك المرأة الرمز الحلم الكابوس لهذا الرجل الرقم أو الخطأ، ففي نص عنوان "الغرباوي" نتحسس تلك المركزية التي تتمتع بها المرأة الحلم الكابوس وعلى الهامشية التي اتسم بها الرجل، وبين المركزية والهامشية انصهرت القيم الرجولية مع الأنثوية في عوالم قل أنها سحرية وعجائبية، وهذا ما يطالعنا به نص "الغرباوي" عن لقاء "محسن" بامرأة سادية أحسنت الإنفراد به في عوالم سحرية غريبة مذيقة أياه أشكالا من السخرية والعذاب يقول السارد واصفا هذه العوالم العجائبية: «شمس ورمال تطوقني من كل الجهات، وصمت شامل، لا رفرف لجناح، حتى الزواحف لا خشخشة لها، كأنما يجثو على المكان رعب مميت... وبغتة يمزق حجاب الصمت قهقهات ضحك عال وتنزل على ظهري وكتفي سياط جارحة... وأنتبه إلى أنفي أحمل بين ذراعي امرأة عارية تضحك ضحكا فاجرا، عارية، زرقاء... امرأة بين ذراعي ! عارية! اصطبغت بلون أزرق غريب، ويتوارى وجهها خلف قناع أسود وأنا كالمحكوم عليه بالأشغال الشاقة»[11] إنه العالم الأخروي السحري الذي تلقى فيه البطل جزاءه نتيجة تجبره على الآخر واختراقه للخطوط الحمراء لعوالم المرأة. ولقد تبدت تكوينية الصيغة اللغوية بنص العنوان بأسماء نكرة متتابعة فبين الاسمين الأولين تحققت الدلالة أما اسم الصفة فقد كسر خطية الدلالة وفتح للقارئ مجالا واسعا لتأويل هذه الأسماء بنص العنوان، بعبارة أخرى أو إلحاق الزرقة

بالحلم أولا والمرأة ثانيا يوحي فيما يوحي إلى أن المرأة في عرف الرجال تبقى الحاملة لمتعة الشقاء بل وتتعدى أن تصبح الصديق العدو بل وأكثر من ذلك أنها الكابوس الأمدي للرجل، خاصة حيثما تتخلص وتتحرر من القيود الاجتماعية وكذا الحدود الشرعية، فإذا عدنا لفك معاني الدلالات المعجمية لاسم المرأة، فنعني بها ذلك الكائن الحي البالغ الناطق الأنثوي، أما معنى اسم كلمة حلم فهو ما يراه النائم في نومه، بمعنى تلك الرؤى الوهمية والسحرية والمستعصية الوقوع في هذا العالم، والتي يحاول الفرد تجسيدها إلا في عوالم عجائبية وغرائبية، وهذا ما نتحسسه في نص عنوان الرواية، أما معنى اسم أزرق، فهو ذلك اللون الذي يصنف ضمن مجموع الألوان الباردة، إنه لون السماء، الماء، البحر إنه سواد العين فمن هذا وذاك تبدي دلالة الزرقة التي ألحقت بالمرأة والحلم في أنها الهم والغم، إنها باختصار شديد الخصومة والمصيبة الكابوس الأسود المقنع، فوفق هذا المسار الدلالي لدلالة الزرقة على المرأة والحلم تتحقق منطقية نص عنوان الرواية مع نص متنها، فإضفاء صفة الزرقة عليها تصاعدت الدلالة بل وتكاثفت أكثر لتشير إلى مصائر غريبة وعجيبة لذلك الآخر الذي أراد أن يحلم في دنيا المرأة فكان له ذلك لكن وفق ما أرادته هي وفي عوالم سحرية وواقعية أحسن "الغرباوي" عجنها في نص جميل وعجيب وغريب هو: امرأة حلم أزرق، فبين المرأة المومس والمرأة الزرقاء الكابوس، بمعنى بين الحقيقة المرة والواهم السحري تتجلى تلك المأساة التي عاشها البطل "محسن" التي انتهى إليها وعليها بدأ ممارسة الكتابة عنها.

لعل طبيعة التشكيل اللغوي والسردي الذي اعتمده "الغرباوي" في نص عنوان روايته منطقي في مستواه النحوي والمعجمي وسحري وغرائبي في مساره السردي، ذلك أن خطاب نص العنوان يحيل على العجائبية بشكل كبير في متن نص الرواية، فامتزاج السحري بالأدبي أعطى للنص "الغرباوي" مشروعية القراءة والتأويل، بحيث أن التشكيلات التي تلونت بها شخصياته خاصة المرأة الحلم الأزرق، أعطت للنص جمالية وفنية رائعتين ارتسمت عبره رؤية للعالم أحسن الغرباوي التعبير عنها عبر توظيفة لهذه العوالم السحرية والغرائية في السردي فاصباغ المراة بالزرقة يعني انها تمثل ذلك المحرم على الاخر هذا ما جعل صيغة لغة نص العنوان امراة حلم ازرق مدعاة للفضول لمعرفة الخبايا العجيبة وكذا للمصائر السحرية لكل من الذات والاخر وهو في جانب اخر استفزازي في إباءات دلالاته المختلفة ومحرض على اكتشاف مضامينه السحرية ولتشكيلاته السردية وأخيرا لرؤيته الكونية التي أهلت للقراءة والتأويل ليصبح بعد ذلك نص عنوان رواية الغرباوي، الأصلح لغة الأمتع نصا والأعجب تسريدا والأغرب خطابا والأعمق رؤية العالم وهذا بعد أن كان يبدو غريبا ومنه جاء خطابا تصويرا لرحلة سحرية مريرة جميلة عاشها البطل في دهاليز المرأة التي اصبغها الغرباوي بألوان

مختلفة وعجيبة بين المرأة والكابوس وجد البطل نفسه في مأساة جميلة دونها للآخر ومنه جاءت دلالة نص العنوان تحمل رأية كونية للاخر مفادها انهيار المركزيات الذكورية وإحلال المركزيات الأنثاوية في هذا العالم القذر يقول السارد: « الرجل يسعى دوما إلى فرض كيانه في عالمها هذا لكن سعيه يبوء بالفشل الذريع »[12]

الإطار التقني للأصوات السردية في نص الرواية :

جاء في "لسان العرب" أن معنى السرد لغة هو: « تقدمة شيء إلى شيء بمعنى تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له»[13]. بمعنى أن مفهوم السرد ينحصر في تتابع الأحداث مهما كان جنسها، والتي يقوم بسردها السارد من أجل إنتاج نص قصصي مشتمل على ملفوظ أو خطاب سردين وعلى حكاية تشتمل على جملة من الأحداث تدور في زمن ومكان محددين وبشخصيات متخلية من السارد.

تكوينية الأصوات الساردة في نص الرواية :

لعل ما نسجله على نص رواية امرأة حلم أزرق ذلك البناء التركيبي المحكم لسردية العوالم الواقعية والعجائبية والتي مثلتها أصوات لشخصيات ساردة لحياتها الشخصية والغرائبية، على السواء كما أن كل الأصوات الساردة في نص الرواية اكتفت بتجسيد وظيفة سردية واحدة ألا وهي إنارة كل الجوانب المجتمعية والسحرية لقصة نص الرواية، كما نلحظ ذلك التخلي الكلي والمطلق للمؤلف عن جميع مسوغات الخطاب الذاتي لفائدة شخصية خاصة البطل منها، بمعنى أعطى لهم الحرية الكاملة في التعبير عن رؤاهم وتكوين رؤية الكونية، هذا ما جعل الصيغة السردية تجنح للأحادية باعتمادها في التكوين السردي على ضمير المتكلم لسرد الأحداث والتعليق عليها في آن واحد بل أن الغرباوي ترك لهم حق الممارسة الديمقراطية التعبيرية مما جعل شخصيات نص الرواية على حد قول "يمنى العيد": «... تحقق نوعا من ديمقراطية التعبير داخل الرواية»[14] فمباشرة ومع الفاتحة النصية، يوجهنا السارد إلى وجود راوي في الحكاية سرد قصة لصديقه المغترب، وبذلك انفتح نص الرواية على صوت سردي يحكي لنا أحداث عاشها مع شكل بشري لطيف تحول مع مرور الأيام كابوسا أسودا أذاقته أشكالا من العذاب والفراق يقول السارد: « صرخت في وجهي ذات يوم، مهددة سأدمر حياتك سأحولها جحيما لا تطيقه سأجعلك تذوق مرارة النوم ... سأجعل جلدك يزرق»[15] ولعل تقنية السرد الموضعي في نص الرواية هي التي اعتمدها الغرباوي في بناء نصه ذلك أن الأحداث التي عاشها

البطل السارد وعرضها كما وقعت له سواء في يومياته أو في لياليه، وتبعا لظهورها في أفق القصة بمعنى آخر وكأن رمزية أحداث القصة تبدو إلى حد ما مسرودة من تلقاء نفسها وهذا ما يتلمسه القارئ في توظيف الغرباوي لتلك البنيات السحرية التي ساهمت مجتمعة في تكوينية الحدث الروائي، إضافة إلى تنوع رمزية البناء الزمني والمكاني مع إعطائه بعدا عجائبيا وآخر غرائبيا جعل نص رواية الغرباوي ينفلت من العوالم الواقعية للمرأة الحلم ويجنح إلى العوالم السحرية للمرأة الوهم أين تختل الموازين وينعدم المنطق وحكم الفعل ويمتزج السردي بالعجائبي، ليصبح عسيرا على القارئ احتواء هذه العوالم من جهة، وعلى فهم تكوينية منطق سردها في نص الغرباوي فإعطاء البعد السحري لهذه البنيات السردية منح لنصه مشروعية القراءة والتأويل لبنية حكائية أحادية أنتجت بنية دلالية جاءت وفق رؤية للعالم في نص الرواية، ذلك أن: «نشاط الحكي لا يتوقف عند حد السرد البسيط ... إنما يرمي في آخر الأمر إلى تكوين وحدات ذات معنى من تلك الأحداث المتفردة»[16]. أما عن التوظيف السحري في السردي نص الرواية يقول السارد: « ولست أدري من أين انبثق رجال عراة حفاة مقنعون يتقافزون أمامي ويدورون حولي كقردة هائجة أطلقت للتو من أقفاصها يصدرون أصوات مكتومة خشنة وغريبة وعلى حين غرة انقضوا على ذراعي وانتزعوا المرأة الزرقاء كانت تزعق ضاحكة ضحكها الفاجر»[17]. ومنه جاء نص الغرباوي مكثفا دلاليا وعجيبا مما جعل قراءته وتأويل بناه السردية مستعصية على قارئ استهلاكي الذي يتخلى في كثير من الأحيان عن فك الرموز والإشارات لهذا التشكيل السحري للنص.

إن نص الغرباوي يشترط قارئا له إلمام بالتراث الشعبي العربي فالوقف عند العلامة اللغوية (امرأة زرقاء) في نص الرواية قد لا يعني لبعض القراء شيئا لكن عند البعض قد تأخذ عدة معاني ودلالات وبذلك تنفتح دلالة رؤية النص على قراءات متعددة ومنتجة، تشير إلى ذلك التحول من امرأة حلم إلى حلم أزرق أسود كما أن تسريدها لهذه الأمكنة والأزمنة المرعبة تعني للقارئ المنتج حضور زمان ومكان عجائبين بل وأسطوريين تجليا في فضاءات وهمية وأخرى عجائبية وأنبنتا على ثنائية الحلم والكابوس، أين ينعدم المنطق وتلتبس الحقيقة بالوهم وبل يصبح حتى المستحيل ممكنا وهذا ما نتحسسه مع نص الغرباوي في تصويره لسوريالية زرقة المرأة يقول السارد: « أنا م فأراه في المنام يصبح الأماكن والوجوه والأشياء ... أزور معرضا تشكيليا، فيخرج إلي لسانه من قلب اللواحات، مرة ومرة يمد يديه في عطف يناديني إليه»(18) . فهنا نلحظ ذلك التوظيف الفني للعجيب والغريب في تسريد الأحداث خاصة في وصفه للأزرق واصطباغ المرأة الحلم به،و كأن نص الغرباوي ينبعث من اللاوعي وتحت سلطة المرأة على الرجل ففي لحظة زمانية سحرية تصبح زرقة

المرأة تتكلم معه وتمد يديها، إليه فيبدو واضحا هنا أن لحظة السرد عجائبية تتزامن مع لحظة وقـــوع الحدث الروائي، فيسرد البطل ما وقع له في تلك العوالم السحرية مع تلك المرأة الخطأ الوهم، كمـــا نلحظ على نص "الغرباوي" أنه لا يدخل لنا ساردا جديدا يحكي لنا حكايته الخاصة –باستخدام تقنية التضمين – لكن يدخله من أجل استكمال بناء الرؤية الكونية التي أراد تمثلـــها الغربـــاوي في نـــص روايته، وفي جانب آخر لإيضاح بعض الأمور الخفية من القصة المجهولة من قبل السارد البطل وهذا ما نتحسسه في شخصية إدريس فهذه التقنية السردية نجدها حاضرة أكثـــر في النصـــوص التراجيديـــة الإغريقية ،بحيث تشارك كل الشخصيات في إنارة الحكاية ،ذلك أننا لا نكاد نعرف في نص الروايـــة عن شخصية "إدريس" إلا بما يتصل بموعد الذهاب والإياب إلى باريس أو مـــن خـــلال القـــوارير الباريسية التي تنبئ عن موسم العودة يقول السارد: « يهديني كيسا أنيقا من بلاستيك ،كأنه خـــارج للتو من أحد متاجر باريس الفاخرة، ويرجوني ألا أكشف عن محتواه إلا في البيـــت» (19)، فمـــن خلال هذا المقطع السردي نتحسس القيمة التواترية لشخصية إدريس وفي حضوره الرمزي في انفتاح النص على بداية الحكاية في نص الرواية فبمجرة تسلم للقوارير تبدت لنا تلك النهاية البدايـــة علـــى تدوين وكتابة قصة كان فيها محسن البطل والضحية في الوقت نفسه وبهذا بقي نص الرواية مفتوحـــا ينبئ على تشكل نص في طور الإنجاز.

ومع النهاية البداية لنص رواية "الغرباوي": امرأة حلم ازرق نقول أله أحسن عجن الســـردي بالشعبي العجائبي في نص جميل لغة وسردا، ذلك أنه أنقن المزج بين أسلوب الحكي الـــواقعي وبـــين أسلوب الحكي الشعبي السحري، هذا ما جعل نصه أصيلا في تكوينيته وحديثا في عمليـــة تشـــكيله الإبداعي الأدبي، وهذا ما حاولنا تلمسه في هذه المداخلة للعجيب والغريب في سردية نص الروايـــة والذي وظف بنايات سردية محشوة بالسحري الواقعي والذي مثلها خطاب نص العنـــوان خاصـــة وخطاب نص الغرباوي عامة فامتزج بذلك العجائبي بالأدبي في نص شهي ولذيذ.

الإحالات:

1- عبد الحميد الغرباوي. امرأة حلم أزرق، المركز الثقافي العربي ط 1. المغرب 2006 ص: 65

2- الرواية ص:62

3- الرواية ص:62

4- الرواية ص:41

5- الرواية ص:78

6- الرواية ص:85.86

7- الرواية ص:30

8- الرواية ص:106

9- الرواية ص:111

10- انظر.عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي .د.م.ج. الجزائر 1995 . ص 277

11- الرواية ص:21.22

12- الرواية ص:111

13- انظر. ابن منظور لسان العرب، دار الصادر ،بيروت .1955 ص 79

14- يمنى العيد .الراوي. الموقع.الشكل.مؤسسة الأبحاث العربية .ط1.بيروت1986.ص 177

15- الرواية ص:15

16- عبد المالك مرتاض. البنية الزمانية في القص الروائية د.م.ج 1993 .ص:16

17- الرواية ص:85

18- الرواية ص:09

19- الرواية ص:133

الأدب الشعبي: المفهوم والوظيفة.

د. عيسى بوفسيو.
جامعـــة محمد بوضياف بالمسيلة–الجزائر–

1- مفهوم الأدب الشعبي:

شاع في ثقافتنا العربية منذ منتصف القرن العشرين مصطلح فولكلور (Folklore)، ذلك المصطلح الإنجليزي الذي استخدمه العالم الإنجليزي جون وليام توموز (W.J.Thoms) سنة 1846، في خطاب وجهه لمجلة ذي أثينيوم (The Athenaeum) البريطانية كمحاولة علمية من جانبه لتحديد مفهوم ما كان يعتني به علماء الأثريات، والمهتمون بالآداب الشعبية واللغة واللهجات، وكذا دارسو الثقافات الشعبية، وما يرتبط بمواد التراث الشعبي التلقائي، من بقايا الأساطير والحكايات الخرافية، وما يرتبط بذلك من أشكال الممارسات الطقوسية، وأشكال الإبداع الفني الشعبي الشائع في الحياة اليومية الجارية مما له أصول قديمة موروثة.(1)

كما شاع أيضا بعد ذلك مصطلح فولكلور كمصطلح يدل على مواد الأدب الشفاهي للأمة، وعلى الأغاني والموسيقى، وعلى مختلف أشكال الإبداع الفني الشعبي بعامة؛ سواء أكانت وسيلة هذا الإبداع الكلمة المصوغة شعرا أم نثرا، أم كانت وسيلة التعبير النغم والإيقاع في فنون الموسيقى الشعبية، وسواء أكانت هذه الموسيقى مصاحبة للحركة الإيقاعية، أم للكلمة المغناة أو موسيقى خالصة للاستماع الفني.

كما شمل التعريف أيضا وسائل التعبير الدرامي والمسرح الارتجالي والاحتفالات الطقوسية، سواء ما ارتبط منها بموروثات أسطورية أو معتقدات خرافية، مثل حفلات الزار وغيرها، أو ما ارتبط بمناسبات دينية في الأعياد والاحتفالات الموسمية.(2)

كما اشتمل كذلك مصطلح فولكلور على وسائل التعبير التشكيلية والفنون التطبيقية ذات القيمة الجمالية، من نقوش وزخرفة وصور جدارية وتراكيب لونية وأدوات الزينة والحلي وقطع الأثاث المطعمة بالصدف أو المنقوشة، إلى غير ذلك من أشكال فنية لقطع الفخار والأواني الزجاجية، مما هو شائع في الحياة اليومية إلى غير ذلك من فنون التشكيل والزخرفة والنسيج والتطريز.(3)

كما احتوت المواد الفولكلورية فنون ألعاب الأطفال، ومهارات الفروسية وكل مظاهر النشاط

الإنساني، مما له قيمة جمالية وطبيعة فنية.[4]

وفي مجتمعنا العربي شاع أيضا مصطلح (الفنون الشعبية) أو (الفن الشعبي) كمصطلح عربي دارج يدل على مصطلح الفولكلور بدلالاته العلمية والواقعية كما يدل كذلك على مختلف أشكال الإبداع الشعبي، الفكرية والمادية والوجدانية باعتبار أن الفن بإطلاقه، هو القدرة على التعبير بمختلف وسائل التعبير الفنية.

وكذلك باعتبار أن هذه المواد التعبيرية هي موروثات ثقافية، تتناقلها الأجيال من الأجداد إلى الأحفاد في تواصل ثقافي حي، وهي موروثات ثقافية تتغير أو تتبدل أحيانا بطبيعتها الحية، تبعا لتغير الظروف التي تحيط بكل جيل، وتحيط أيضا بظروف ومناسبات استخدامها، ولكن مع تغيرها وتبدلها تظل عناصرها الأساسية ثابتة ومحورية، كمركز وأساس لأشكال الإبداع الجديدة.[5]

فالفنون الشعبية بعناصرها الأصلية تكون هي المخزون الثقافي الكامن في وعي الإنسان في تتابع أجياله، وتكون أيضا بتواصلها الحي، هي الركيزة التي تحدد شخصية المجتمع أو الشعب مع تتابع أجياله.[6]

وربما هذا هو السبب الذي أدى إلى ظهور مصطلح التراث الشعبي في ثقافتنا المعاصرة كمصطلح يدل على مواد التعبير المتوارثة الحية والمعاشة، بل اصطلح أيضا على استخدام "التراث الشعبي الحي" كتأكيد لهذه الحيوية، باعتبار أن عناصر من هذا التراث تضرب من عمر الزمان إلى أكثر من ألفي عام، أو تمتد في أصولها الحضارية إلى ما هو أبعد من ذلك.[7]

ومع تحليل المواد التي يدل عليها هذا المصطلح أقر مجمع اللغة العربية مصطلح المأثورات الشعبية، كترجمة دقيقة للمصطلح الأعجمي فولكلور، باعتبار أن مواد المأثورات الشعبية تتمتع بالبعد التاريخي والحيوية والاستمرار في آن واحد، وهو ما يميزها عن غيرها من مواد التراث مما قد كان ولا يكون حاليا، فمن التراث ما كان شائعا في عصر ما ثم اندثر أو تبدل، ولم يعد له وجود حي في حياة الناس، في حين أن المأثورات تتميز بالحيوية والانتقال بمضامينها؛ بل وفي معظم الأحوال بأشكالها الأساسية عبر الأجيال.[8]

ومع تنوع هذه التعاريف أو المصطلحات العربية لمصطلح فولكلور، ومع الحركة العالمية للاهتمام بموضوعات، ومواد الفولكلوريين بين مختلف الشعوب، كأثر من آثار الاهتمام الرومانسي بحياة عامة الناس، للحفاظ على الذات والإبداعات الإنسانية أمام حركة التطور الصناعي والكم الآلي الكبير، نشطت اتجاهات فنية وعلمية في حياتنا المعاصرة، منها ما اهتم بالفنون التعبيرية وتكوين الفرق الشعبية، تقدم لوحات غنائية وراقصة وبأزياء شعبية، وألحان مستلهمة أو مؤلفة على نسق الألحان

الشعبية الأصيلة، أو بتقديم عروض فنية أصيلة، تجمع الفنانين الشعبيين على خشبة المسرح، أو بالمزج بين هذه الفرق بأصالتها الفنية، مع العروض المستحدثة، كمحاولة إعلامية لتأكيد شعور الأمة وكذلك لتأكيد الدور الخلاق للمجتمعات العربية في المحافظة على مقومات شخصيتها وهويتها وكظاهرة فنية تؤكد الدور الإبداعي للإنسان في هذه المجتمعات إزاء حملات الاستعمار العسكري والسياسي أو الغزو الثقافي المخطط له مسبقا.(9)

ولقد حققت تلك الجهود الواعية الفنية والرسمية دورها الفعال في إزالة كثير من مظاهر الغزو الثقافي والفني للبلاد العربية، وبخاصة ما كان مدعوما بغزو استعماري عسكري، فبمجرد أن انزاحت الغمة الاستعمارية وملكت الدول العربية إرادتها بيدها، بزغ الاهتمام الواثق بقدرات الشعب العربي الإبداعية.(10)

مع هذه الجهود الفنية كان جهد آخر يواكبها ويسبقها أيضا، وهو الجهد العلمي الذي بذله عدد من أساتذة الجامعات العربية، وتزخر المكتبات العربية بدراساتهم العلمية في الكشف عن مقومات ومميزات وقدرات الإنسان العربي في التعبير عن رؤيته الفنية لواقع الحياة، ومهارته الفكرية والفنية في صياغة حياته صوغا جماليا، والتعبير عن ذلك بمختلف أشكال التعبير، فكانت حركة الاهتمام العلمي بهذه القدرات الإبداعية المتوارثة، مركزها الجامعات العربية، وكانت رسائل الماجستير والدكتوراه منذ أكثر من أربعين عاما، تتناول موضوعات من التراث الشعبي، سواء كان ذلك يرتبط بالسيرة الشعبية مثل السيرة الهلالية أو القصص الشعبي مثل حكايات ألف ليلة وليلة، أو بالأمثال، أو بالأغاني الشعبية، والمكتبة العربية تضم العديد من الدراسات الأكاديمية، والكتب العلمية.(11)

وقد واكب الجهدين السابقين، الفن والدراسة الأكاديمية جهد آخر لجيل واع من الفنانين المحدثين استلهموا موضوعات التراث الشعبي والمأثورات الشعبية في أعمال فنية جديدة في مجال التأليف المسرحي والقصصي واللوحات الفنية وأعمال النحت التي تصور جوانب من الحياة اليومية للإنسان.(12)

هذه الجهود الجادة الواعية كان لها أكبر الأثر في تحويل مسار الثقافة العربية المعاصرة، فقد فجرت هذه الجهود منابع جديدة للتعبير الفني والفكري، وأعادت للإنسان العربي ثقته بنفسه؛ بل فتحت أمامه باحات جديدة يطل بها ويخرج من خلالها أيضا إلى الإنسان في كل مكان في العالم، ويقدم للإنسانية؛ بل وللحضارة المعاصرة رؤية جديدة وأصيلة تكشف عن قدرات الإنسان في صنع الحياة داخل مجتمعه وخارجه.(13)

وإذا تأملنا هذه الجهود سنجد أنها في حقيقتها لم تكن صدى للحركة العالمية للاهتمام

بإبداعات الشعوب وتراثها الحي أو مأثوراتها المعاشة؛ بل سنجد أنها مع الحركة العالمية لفتت أنظار الشعوب العربية إلى أصولها الحضارية وما تتضمنه كتب تراثها من اهتمامات واعية وجادة بواقع الحياة اليومية؛ فشعراء الجاهلية لم يغفلوا في شعرهم مظاهر الحياة الفنية، فطرفة بن العبد في مطلع معلقته يصور وشم اليد وبعض الألعاب(*) التي مازالت شائعة إلى يومنا هذا، وإذا قرأنا شعر الجاهلية قراءة جديدة على ضوء مفهوم دراسات المأثورات الشعبية أو التراث الشعبي، سنجد كثيرا من صور الحياة اليومية القديمة التي لا زالت لها آثارها في ممارساتنا اليومية المعاصرة، كما أن كتب المؤرخين والرحالة والجغرافيين تزخر بموروثات ثقافية لها وجودها حتى الآن. (14)

بل إن الاهتمام بالتراث الشعبي بمفهومه الحديث في الدراسات الفولكلورية له أصوله الثابتة في دراستنا العربية، قبل أن يظهر مصطلح الفولكلور في الحياة الغربية والأوربية بخاصة، ولن نبالغ إذا قلنا وقبل أن تنتبه الدراسات الأوربية إلى هذا الموضوع الهام من مواضيع الكشف عن ثقافات الأمم. (15)

فلقد التفت المفكرون والأدباء والفنانون العرب القدامى منذ ألف عام وأكثر إلى أهمية أشكال الإبداع الشعبي، والموروث الثقافي في مكونات الثقافة العربية، ومن رواد ذلك الجاحظ على سبيل المثال (775-868 هـ) الذي يعتبر من النماذج الأدبية المتميزة في تراثنا، التي ساهمت في إنشاء الصيغة الأدبية للمادة الفولكلورية، سواء بتسجيله لما في حياة العامة من عادات وتقاليد، أو من تصورات أسطورية عن عالم الجن والغيلان، أو نوادر البخلاء، أو أنماط من السلوك كانت شائعة في عصره، أو وصف أنماط من العلاقات الاجتماعية التي كانت شائعة بين عامة الناس، كما أن عبد الله بن المقفع (ت 759 هـ) كان أديبا رائدا وعالما فذا من علماء الأدب العربي، لا يزال كتابه (كليلة ودمنة) الذي نقله أو وضعه، له أثر وجوده في التراث الشعبي والعالمي، سواء كانت هذه الحكايات التي تدور على لسان الحيوان من تأليفه أو ترجمة لحكايات هندية، ولا يمكن أن ننسى أو نتجاهل بهذا الصدد كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (897-967هـ) الذي يقف شامخا بين الدراسات الإنسانية العالمية بغزارة مادته ووعيه الحضاري لمكونات الثقافة العربية والاجتماعية في عصره، سواء بما يتضمنه هذا العمل العظيم من وصف لمجالس الغناء والطرب، وما يحوط هذه المجالس من أنماط السلوك والمناسبات العامة.

وقد كان منهجه في تقصي المعلومات وسردها، أساسا لأي منهج عربي حديث في جمع مواد المأثورات الشعبية. (16)

وهناك الكثير من المفكرين والفلاسفة والأدباء الذين اهتموا بأنماط الثقافة العامة والشعبية الشائعة في عصورهم، ولا حاجة لنا أن نذكر هنا ابن خلدون (1332-1406هـ) الذي يعتبر

رائدا من رواد الدراسات الفلكلورية في العالم، وليس مؤسس علم الاجتماع فحسب، فالمنهج الذي استنه ابن خلدون في دراسته للحياة الاجتماعية، ورصده للتغيرات الثقافية التي تحدث في المجتمعات نتيجة الانتقال من حالة اجتماعية إلى أخرى، يمكن أن يكون أساسا علميا سليما لوضع أسس نظرية جديدة في مجال الدراسات الشعبية. (17)

ومن خلال الدراسات العلمية المتأتية لمأثوراتنا الشعبية يمكننا الاستدلال على مجموعة من المقولات والمفاهيم الفكرية والاجتماعية، التي تشكل بنية الثقافة العربية، فمثلا يمكن الكشف عن مفهوم الخير أو الشرف أو الأمانة، والحق والجمال، ومفهوم الحرب والسلم، والصبر والاحتمال، والموت. إلى غير ذلك من أحكام القيم التي تشكل أنماط سلوكه، كما يمكننا إدراك البواعث والعوامل الدافعة للإبداع وأسسه النفسية والفكرية، باعتبار أن الإبداع الفني للمجتمع هو في حد ذاته تعبير عن مجموعة القيم والمقولات الفكرية التي يعايشها المجتمع وتحكم أنماط سلوكه. (18)

2- مناهج دراسة الأدب الشعبي:

المعروف أن الفولكلور يستهدف دراسة الجانب المادي والروحي عند الشعوب، ولهذا نلاحظ أنه مع بداية هذه الدراسات تعددت المدارس والمذاهب واختلفت الآراء، ولعل ذلك يرجع إلى بعض الظروف التاريخية والاجتماعية التي مر بها هذا العلم والخلفيات الثقافية لروادة، وبمرور الوقت أصبحت هذه الدراسات تعبر عن مناهج واضحة من أبرزها ما يلي:

أ- المنهج التاريخي:

ويعتبر المنهج التاريخي في دراسة الأدب الشعبي من أقدم المناهج، ذلك لأنه يرتبط منذ بدايته بالدراسات الأدبية واللغوية، وهو يفيد في تعقب أصول بعض النصوص الشعبية، والربط بينها وبين الظروف المتغيرة التي مر بها. وهذا النمط من الدراسة يساعد على معرفة أوجه التماثل أو الاختلاف بين النصوص الشعبية في الأزمنة المتعاقبة بغية الوصول إلى إدراك التطور الذي قطعته النصوص، والتعرف على المؤثرات المحلية والأجنبية التي لعبت دورا في تشكل هذه النصوص في مرحلة معينة.

وقد يفيد هذا المنهج في سد الثغرات التاريخية أو إزالة الغموض والتزييف الذي قد تتعرض له أحداث التاريخ، غير أن الغلو في الاعتماد على هذا المنهج قد يشد الدارس إلى تفصيلات تاريخية لمشكلات فرعية في النصوص الشعبية خارجه عن الموضوع. (19)

ومن المفيد استكمالا للنظرة التاريخية الاهتمام بالنظرة الجغرافية.

ب- المنهج الجغرافي:

وأصحاب هذا المنهج يسعون إلى ربط النصوص الشعبية بالمناطق والأماكن التي نشأت فيها، وذلك لأن اختلاف الظروف المكانية تؤثر بشكل أو بآخر على النصوص؛ فالنصوص التي تنتشر في مناطق جبلية تختلف عنها في مناطق ريفية، والنصوص التي ترتبط ببيئة صحراوية، قد تختلف عن تلك التي تشيع في بيئة ساحلية، وتبدو أهمية هذا المنهج بالنسبة للناحية المادية في التراث الشعبي، فأدوات العمل الزراعي، والأدوات المرتبطة بالنشاطات الحرفية، المحلية لا يمكن دراستها إلا من خلال البيئة، وقد تقل هذه الصلة بالنسبة لعناصر التراث الروحي عموما، كالأغاني والأمثال والحكايات، ولا شك في أن المنهج الجغرافي قد أفاد في عرض النصوص الشعبية على الخرائط والصور وأصبح في الإمكان عمل أطالس للمناطق الفولكلورية، ومن هنا فإن الاهتمام أو الاعتماد على منهج واحد في دراسة النصوص الشعبية، قد يؤدي إلى نتائج ناقصة أو خارجة عن الموضوع الأصلي، ومن هنا حث العلماء على ضرورة الربط بين المنهج الجغرافي والتاريخي أي ربط البعد المكاني بالبعد الزماني. (20)

ج- المنهج الاجتماعي:

وأصحاب هذا المنهج يهتمون بالجماعات التي تحمل التراث الشعبي على اعتبار أنه انعكاس لحياتهم، وطرائق تفكيرهم، ومن ثم يتجه العلماء إلى رصد التغيرات التي تطرأ على النصوص بين الحين والآخر، خاصة إذا كانت هناك تحولات اجتماعية كالتغيرات الطبقية أو الهجرة، كما يتوقف أصحاب هذا المنهج كثيرا عند تعريف المجتمع الشعبي الذي يحمل النصوص، حيث يرون أن المقصود بهذا المجتمع هم المجموعة من الناس التي تتمسك بالعادات والتقاليد القديمة، وهم الذين يحملون التراث الشعبي عبر الأجيال دون حاجة إلى تسجيله، ويغلب على هذا المجتمع التلقائية، ويتحكم فيه الماضي أكثر من الحاضر، ويتهيب الجديد ولا يأخذ به إلا بعد جهد حتى يتوافق مع سلوكه وعاداته وتقاليده. (21) ومن المفيد كذلك واستكمالا للنظرة الاجتماعية، الاهتمام بالنظرة السيكولوجية، أي المنهج السيكولوجي.

د- المنهج السيكولوجي:

ويهتم أصحاب هذا المنهج بحامل الثقافة الشعبية، ويحرصون على تحديد موقفه العقلي والنفسي من المجتمع، ولذلك فهو يرتبط بالمنهج الاجتماعي، وكلاهما يكمل الآخر، بالإضافة إلى هذا يرى أصحاب المنهج السيكولوجي أن دراسة العناصر الشعبية، إنما هي وسيلة لغاية أخرى هي معرفة الإنسان، ولكن ما يؤخذ على هذا المنهج هو مغالاة أصحابه في البحث عن أعماق الإنسان، وهو ما يؤدي إلى تحول الدراسة، إلى دراسة سيكولوجية، تبتعد عن دراسة النصوص الشعبية ذاتها، وهو ما

يفقدها أصالتها وطرافتها.[22]

هـ- المنهج البنائي:

أما المنهج البنائي فقد شمل في العصر الحديث كافة فروع العلم والمعارف الإنسانية، وهذا المنهج يعتمد على بعض الجوانب الإحصائية، كاستخدام الرسوم البيانية وبذلك تتحول الأفكار الإنسانية إلى أرقام ورموز على غرار العلوم الرياضية والتجريبية، وقد دخل هذا المنهج في الدراسات الشعبية على يد فلاديمير بروب (Vladimir Propp) في كتابه (مورفولوجية الحكايات الخرافية) ونقل إلى اللغات الأوربية عام 1968، واتسع نطاق استخدامه في مجال الدراسات الشعبية، حتى أصبح التحليل البنائي عند بعض العلماء هو أساس الدراسة الشعبية، وأصحاب هذه الدراسات يعرفون المنهج البنائي بأنه المنهج الذي يتعرض لدراسة الشكل بوصفه كلا بعد تحليله إلى أجزائه الصغيرة، بهدف وضع هذا الشكل في التصنيف الملائم له، وعلاقته بالمناخ الحضاري السائد.[23]

والواقع أن الإغراء في تحويل الأفكار الإنسانية إلى رموز وأشكال وأرقام سيفقدها لذتها وطرافتها، ثم أن النفس الإنسانية ليست مادة محدودة المعالم والأبعاد مثل العلوم الرياضية، بحيث يمكن ضبط الظواهر المرتبطة بها، ولكن النفس الإنسانية عبارة عن شيء بالغ التعقيد والغموض.

وليس معنى ذلك أننا نرفض الإفادة من نتائج العلوم التجريبية في مجال الدراسات الإنسانية، ولكن ينبغي أن تكون هذه الإفادة في نطاق محدود، هذه هي أبرز المناهج والاتجاهات في الدراسات الشعبية، بيد أن التركيز على إحداها قد يؤدي إلى الشطط، أو الخروج عن الموضوع، فالدراسة الشعبية ترتبط بشكل أو بآخر بكل هذه الاتجاهات، وعلى الدارس أن يوجه دراسته طبقا لظروف النص وطبيعته، وأن يفيد بكل ما يستطيع من طرائق المناهج السابقة، دون تلفيق أو افتعال أو مبالغة.

3- مميزات الأدب الشعبي:

المعروف أن الأدب الشعبي هو الأدب الذي انتقل شفويا خلال عصور التاريخ بين الفئات الشعبية، دون تدخل من جانب المثقفين كما أن اللغة التي ينتقل بها هذا الأدب هي لغة الفئات الشعبية التي ارتبطت بالقطاعات الشعبية، ومن مميزات هذا الأدب الشعبي ما يلي:

أ- العراقة (الأصالة):

لقد ارتبط التراث الشعبي بالإنسان منذ العصور الأولى، وسجل القدماء بعض المأثورات الشعبية التي ارتبطت بالجماعات البشرية الأولى وكانت هذه المأثورات تفي بحاجاتها الروحية والإنسانية، وقد ظهرت هذه المأثورات مع ظهور اللغة كوسيلة للتعبير، والمعروف أن الإنسان عندما

نظر حوله وشاهد الطبيعة بكل ما فيها من محاسن ومساوئ، حاول أن يعبر عن انطباعاته نحوها، بطريقة تلقائية فطرية، تتفق مع تطوره الفكري، ولهذا فقد اعتبر العلماء أن هذه المأثورات بفطريتها، إنما هي جزء من التراث الشعبي وتستطيع أن تمدنا بالمعارف والمعلومات عن الحياة الشعبية عند الجماعات البشرية في تلك المراحل القديمة، علاوة على ذلك فإن الأدب الشعبي لا يزال يعتمد على الرواية الشفوية والتلقين، وهذه الميزة قد انتهى دورها بالنسبة للآداب الرسمية بعد ظهور الكتابة، والتدوين، بينما ظلت تلازم الأدب الشعبي بحكم فطرته وتلقائيته. (24)

ب- الواقعية:

إن من أبرز سمات الأدب الشعبي هو فطريته وتلقائيته، ذلك لأن التعبير الشعبي لا يخضع للتحبير، أو التجويد العلمي أو الثقافي، ولكنه كما ذكرنا سابقا تعبير فطري، وليس معنى ذلك أنه أدب سطحي؛ بل هو أدب ثقافي يقوم بدور واضح في مجال الثقافة، بما يحمل من مضامين اجتماعية وفكرية، تدل على ظروف المجتمع وطبيعته، دون تعقيدات فكرية أو تأثيرات ثقافية أجنبية غريبة عن المجتمع، ومن هنا يرى الدارسون أن الأدب الشعبي يستطيع أن يعطي صورة واضحة عن المجتمع، لأنه أدب ارتبط بالواقع المعاش، دون زيف أو نفاق، وسجل هذا الواقع بكل ما فيه من سلبيات وإيجابيات، ومن هنا تأتي واقعيته، فهو أدب يقترب من أفكار الفئات الشعبية، ويعبر عنها في قوالب محفوظة، تتكرر كثيرا مع إضافات تقتضيها الظروف، وهذه القوالب منحوتة من الحياة مباشرة دون جمود، لأنها تتغير ببطء شديد، ولو كانت هـــذه القوالب ميتة لانصرف عنها الإنســـان، لأنه بطبعه يمل التكرار وينفر من الجمود. (25)

ج- الجماعية:

من السمات البارزة في الأدب الشعبي أنه مجهول المؤلف، ولهذا فقد لاحظ العلماء اختفاء دور الفرد، وليس المقصود بهذا انعدام دور الفرد في عملية الخلق؛ فالأدب الشعبي في المرحلة الأولى لا بد له من فرد منشئ وهذا الفرد لا يهتم بنسبة النص الشعبي له، ذلك أن دوره منصهر في الجماعة كما أنه عندما ينشئ هذا العمل لا يميل كثيرا إلى الابتكار، ولكنه ينشئ عمله طبقا لنموذج شعبي سابق اشتهر وذاع، كما أن عمله هذا لا بد أن يحمل مضامين شعبية، سواء كانت أخلاقية أو تربوية أو فكرية، وقد يأتي المنشئ أو الراوي بالنموذج الشعبي القديم، ويجري عليه التحويرات المناسبة لكي يتوافق مع الظروف، ولهذا فقد لوحظ اهتمام الجماعة بالنص لا بالقائل، -وقد اختفى القائل- لأن النص أصبح ملكا للجماعة يتوافق مع ذوقها وقيمها، ويشيع بين الناس على اعتبار أن الجماعة هي التي أصدرته،

وهي التي تنشره من ناحية أخرى، ولذلك فإن ارتباط الأدب الشعبي بضرورات العمل وتسجيله لمختلف مراحل العمل، جعله يرتبط بالجماعة، كما أن انتشار العمل الأدبي شعبيا هو الذي يعطيه أهميته الجماعية، وهو لا ينتشر إلا بعد أن يلقى قبولا عريضا، ويمس ضرورات اجتماعية. (26)

د- التداخل (أي تداخل الأدب الشعبي مع الفنون الأخرى):

إن جماعية الأدب الشعبي وارتباطه بضرورات العمل، واتصاله اليومي بقضايا الناس، قد جعله يرتبط بكل النشاطات والفنون الإنسانية الأخرى؛ فهو دائم التسجيل لها والتعريف بها. والمعروف أن النشاط الإنساني متعدد الاتجاهات، يشمل قضايا العمل والمهن من طب وزراعة وفنون حرفية وتجارة، فقد ارتبط الأدب الشعبي بكل هذه النشاطات؛ فكتاب ألف ليلة وليلة لا يقتصر دوره على الحكايات، ولكنه يتحدث عن الطب الشعبي والنباتات والحرف اليدوية، فضلا عن القضايا الاجتماعية، التي ترتبط بالعلاقات كالرقيق والجواري، وفنون الغناء والرقص والتمثيل والعلاقات الزوجية ... الخ، ودارسو الأدب الشعبي لا يقفون عند حدود النص، بل يتخطون ذلك إلى آفاق واسعة تفرضها النصوص، وهي تشمل كل أنواع النشاط الإنساني، ولذلك فقد عد الأدب الشعبي أدبا ملحميا، (27) بل إن فنلندا استطاعت أن تجمع تراثها الشعبي وتبني منه ملحمة كاليفالا (Kalevala) (*) الشهيرة على غرار الإلياذة والأوديسة لهوميروس، وأقامت عليها دراسات متعددة حول الشخصية الفنلندية (28) وفي هذا المجال يقول أحد العلماء "أن الأدب الشعبي يشغل المكانة التي كان يشغلها الأدب الإغريقي القديم حين أدخل أرسطو العلوم الرياضية في الأدب، ونفس المكانة التي كانت لأدب الفصحى العربية خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين حينما استخدموا كلمة أدب لتدل على جملة المعارف التي تسمو بالذهن والتي تبدو أكثر صلاحية في تحسين العلاقات الاجتماعية وخاصة اللغة والشعر وما يتصل به وأخبار الجاهلية". (29)

4- وظيفة الأدب الشعبي:

لا شك في أن مناهج الفولكلور التي أشرنا إليها سابقا، لم تتجه إلى دراسة هذا العلم لمجرد الدراسة النظرية أو الهواية، ولكنها كانت تهدف إلى استخلاص الحقائق المتعلقة بالشعوب في الماضي والحاضر، واكتشاف الدور الذي يلعبه التراث الشعبي في عمليات تطور المجتمعات وإبراز أصالتها، وقد وجد علماء الشعبيات أن هذه الدراسات يمكن أن تلقى أضواء كاشفة على المراحل التاريخية السابقة، وخاصة تلك المراحل التي افتقدت الوثائق التاريخية، وفي هذا المجال فإن التراث الشعبي يؤدي دورا كبيرا في سد الثغرات التي قد تظهر خلال فترات التاريخ، والتراث الشعبي من هذه الناحية دليل

صادق على المراحل التاريخية التي مر بها الإنسان. (30)

والأصل في الأدب الشعبي أنه يهدف إلى غاية؛ إما ظاهرة مثل تزجية أو قضاء أوقات الفراغ، وهذا حق مشروع للإنسان، يقابل في أهميته العمل والإنتاج، ودور التراث الشعبي في هذا المجال واضح ومعروف، بل إننا نجد أن كل الدول دون استثناء قد لجأت إلى إحياء فنونها الشعبية والاستمتاع بما فيها من تلقائية وطرافة. (31)

أما الغاية الأخرى فربما كانت تعريفا بواقع اجتماعي أو تأكيدا لقيمة خلقية، أو نقدا لعيب اجتماعي أو تسجيلا لحادث عابر، شخصي أو جماعي، ولذلك تعد الآداب الشعبية بحق ملاحم إنسانية إذ نجد فيها تسجيلا أمينا لكافة التيارات الظاهرة والخفية في المجتمع، (32) وخطورة هذا التسجيل وأهميته تأتي من أنه لا يخضع للتوجيه الفردي أو للتوجيه الإداري، ولكنه يخضع للتوجيه الجماعي؛ ذلك لأن الجماعة هي التي تسجله ولها حق الاستمتاع به، أو رفضه إذا لم يتفق مع ظروفها وطبيعة تكوينها، وفي هذا الصدد فإن الآداب الشعبية تختلف عن الآداب الرسمية، ذلك لأن الحوافز لديهما مختلفة، فالأدب الشعبي يستمد مقوماته من الشعب، ثم يقوم الشعب بعد ذلك بترديدها ونشرها، ثم إن الحوافز هنا شعبية، وعلى الأديب الشعبي أن يرجع بين الحين والآخر إلى الشعب ليرى اهتماماته، وهذه الاهتمامات الشعبية هي في الواقع عبارة عن مثل معينة تتوافق مع طباعه، أو يطمح إلى أن تسود بين أفراده، وقد تكون هذه الاهتمامات عبارة عن مشاكل حياتية تأخذ شكلا جماعيا، ومن هنا نجد أن الراوي يركز على هذه الاهتمامات، ومن هذه الاهتمامات أيضا تلك الأفكار الموروثة التي يريد أن يستبقي منها ما يتوافق مع حياته الحاضرة، ويسقط ما لا يتوافق مع ظروفه، والمجتمع في حاجة مستمرة إلى عناصر ثقافية تنبع من داخله تسدد خطاه، أو ترصد بعض الظواهر الموجودة، أو تعكس الحركة الاجتماعية، وليس هناك أقرب إلى طبيعة الشعب من آدابه الشعبية التي يفرزها بين الحين والآخر، ولهذا فإن الأدب الشعبي فضلا عن كونه عامل توثيق تاريخي، فإنه في الحياة الحاضرة يعتبر عامل توجيه وتعليم ولذلك فقد اختفى دور الفرد في الأدب الشعبي، ولم يعد المجتمع يهتم بالقائل أو المنشئ بقدر اهتمامه بالمادة الشعبية. (33)

وقد تنبهت الدول إلى أهمية هذا العلم وخطورته، وحاولت الإفادة منه في شتى المجالات، بل أصبح هذا العلم سلاحا ذا حدين؛ فعندما أحسن استغلاله نهضت على أساسه بعض الدول، وعندما أسيئ استخدامه كان شرا على الدول، مثال على ذلك ألمانيا التي وجهت الاهتمام بالتراث الشعبي في اتجاه العنصرية والاستغلال الطبقي وإثارة النعرة القبلية، وقد أدى ذلك إلى الحروب التي تعرضت لها أوروبا عدة مرات. (34)

ومن ذلك أيضا الدول الاستعمارية كانجلترا وفرنسا وغيرهما فقد اهتمت هذه الدول بالفولكلور في المستعمرات لغرض استعماري، فقد كانوا يبرزون الحلقات السلبية في سلوك المجتمعات المغلوبة كالنفاق، والسلبية والخوف والجهل، من خلال تلك النصوص الشعبية، كما كانوا يكشفون الحلقات الإيجابية، ويحاولون التنبيه إليها والتحذير من دورها، كما حرص علماء الشعبيات في هذه الدول، على أن يضعوا نتائج الدراسات الشعبية في المستعمرات، أمام المسؤولين للاستئناس، بها في مجال الإدارة،(35) وقد وجدنا أثر هذا التراث في الآداب العالمية في العصور الحديثة حيث لجأ كبار الأدباء إلى تلقيح أفكارهم بما في التراث الشعبي من صور وخيال، ولهذا يقول الباحث السوفياتي يوري سوكولوف "... ومن الصعب أن نذكر أي مؤلف بارز – منذ القرن الثامن عشر إلى العشرين–، لم يتجه بدرجة أو بأخرى – مع اختلاف دوافعهم ومبادئهم– إلى الشعر الشفوي على أنه منبع القوالب الفنية واللغة الحية والإيقاعات الفنية".(36) ففي القرن الثامن عشر ظهرت اهتمامات واضحة، خاصة عند بوشكين وجيوجول وموليير وغيرهم، وفي القرن العشرين كثيرا ما نرى أن كل مدرسة أدبية جديدة، يمكن إرجاعها إلى الفولكلور.(37)

وقد تعرضت اللغة الشعبية في داخل بعض الأوطان العربية إلى الانتفاع بها، حيث لجأ بعض الشعراء بدوافع إقليمية أو إيديولوجية أو دينية إلى كتابة أشعارهم باللهجات المحلية بقصد النفاذ إلى الفئات الشعبية، غير أن هذا الأدب العامي ظل محصورا بين فئة معينة، ولم يخرج عن نطاق الأدب الرسمي، لأن هذه الآداب تصدر عن أفراد ولا تحمل حسا جماعيا. أما الدور التربوي الذي يلعبه هذا الأدب فهو واضح ومعروف، ذلك أن جزءا كبيرا من القصص الشعبي، كان موجها للأطفال، فقد لعبت هذه الحكايات دورا كبيرا في إثراء خيال الطفل وتعريفه بقيم المجتمع وتقاليده بطريقة غير مباشرة.(38)

والواقع أن نواحي الإفادة من التراث الشعبي كثيرة ومتعددة، ولهذا اهتمت الدول المتقدمة بتطويره وعرضه في المناسبات العامة والخاصة على اعتبار أنه يمثل الهوية الوطنية، وإذا عدنا إلى عناصر التعبير الشعبية، لنبحث عن الدور الوظيفي في كل منها لوجدنا أن الأمثال الشعبية تساعد على اتخاذ القرارات وتأكيد المواقف.

أما الأغاني الهجائية فهي تنفس عن مشاعر العداوة المكبوتة، والأغاني العاطفية تعبر عن الإحساس بالجمال، والأغاني الفكاهية تعبر عن الإحساس بالإشراق والتفاؤل، أما النوادر فهي تنفس بالأسلوب الساخر عن مشاعر الضيق، أو تهاجم في الوقت نفسه العادات وأنماط السلوك الشاذ.(39)

الهوامش:

1- انظر: الفلكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبي لفوزي العنتيل، دار الميسرة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1407 هـ، 1987م، ص: 15-18، 44.

2- المرجع السابق، ص: 23-28، 35-41، 89.

3- المرجع السابق، ص: 28-30.

4- المرجع السابق، ص: 42-43.

5- صفوت كمال، التراث الشعبي وأثره في الثقافة العربية المعاصرة، الدوحة، ع: 102، وزارة الإعلام بدولة قطر، 1404هـ-1984م، ص: 122.

6- المرجع السابق، ص: 123.

7- المرجع نفسه، ص: 123.

8- المرجع نفسه، ص: 123.

9- المرجع نفسه، ص: 123.

10- المرجع نفسه، ص: 123.

11- المرجع نفسه، ص: 123.

12- المرجع نفسه، ص: 123، 124.

13- المرجع نفسه، ص: 124.

(*)- كلعبة المقايل وهي لعبة لا تزال شائعة حتى الآن في بعض دول الخليج.

14- المرجع نفسه، ص: 124.

15- المرجع نفسه، ص: 124.

16- المرجع نفسه، ص: 124.

17- المرجع نفسه، ص: 124.

18- المرجع نفسه، ص: 124.

19- حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، اسكندرية، 1993، ص:22ـــ24. وانظر أيضا: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية لنبيلة إبراهيم، دار العودة، بيروت، 1974م، دار الكتاب العربي، طرابلس، ص: 13، 14.

20- المرجع السابق، ص:24ـــ26.

21- المرجع نفسه، ص:27ـــ28.

22- المرجع نفسه، ص:27 وانظر كذلك: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية لنبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص: 133-137.

23- المرجع نفسه، ص:29 ـــ30. وانظر كذلك: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية لنبيلة

إبراهيم، مرجع سابق، ص:18-44.

24- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1971م، ص: 17-22.

- وانظر كذلك: الأدب الشعبي الجزائري بين النظرية والتطبيق لسعيدي محمد، ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 16- 18.

25- المرجع السابق، ص: 22- 24.

- وانظر كذلك: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق لسعيدي محمد، مرجع سابق، ص: 18-20.

26- المرجع السابق، ص: 24-25 .

- وانظر كذلك: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق لسعيدي محمد، مرجع سابق، ص: 20-21.

27- المرجع السابق، ص: 25-26.

- وانظر كذلك: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق لسعيدي محمد، مرجع سابق، ص: 21.

(*)- كاليفالا Kalevala وهي مجموعة قصص شعرية مغناة، جمعها إلياس لونروث Elias Lonnrot.

28- أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995، ص: 32-42.

29- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص:26.

30- حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، مرجع سابق، ص:11. وانظر كذلك، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق لسعيدي محمد، مرجع سابق، ص: 18.

- وانظر: بحثا عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية، لرفعت سلام، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989م، ص: 230-232.

31- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص: 16، 23، 316، 317.

- انظر كذلك: حتى لا يضيع التراث الشعبي في الخليج لبشرى ناصر، مقال في مجلة الدوحة، ع: 73، وزارة الإعلام بدولة قطر، 1402هـ-1982م، ص: 48، 49.

32- نور سليمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص: 192-211.

33- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص: 24-29، 35.

34- أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، مرجع سابق، ص: 28-32.

35- المرجع السابق، ص: 39-42.

36- عبد الحميد بورايو، توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية، مجلة آمال، ع: 51-52، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، 1980، ص: 08.

37- المرجع السابق، ص: 08.

- انظر كذلك: الفولكلور ما هو؟ لفوزي العنتيل، مرجع سابق، ص: 70-88.

38- سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص: 99-100.

- وانظر كذلك: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير لنور سلمان، مرجع سابق، ص: 211-213.

39- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص: 327-355.

وانظر كذلك: حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، مرجع سابق، ص:29 ،118ـ 125. وانظر أيضا: مفردات الحكمة في الشعر الشعبي لمحي الدين خريف، مقال في مجلة الحياة الثقافية، ع:34، وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، تونس، 1984، ص: 48-51.

<u>المصادر والمراجع:</u>

1- فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟ دراسات في التراث الشعبي، دار الميسرة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1407 هـ، 1987م.

2- صفوت كمال، التراث الشعبي وأثره في الثقافة العربية المعاصرة، الدوحة، ع: 102، وزارة الإعلام بدولة قطر، 1404هـ-1984م.

3- نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974م، دار الكتاب العربي، طرابلس.

4-حسين عبد الحميد أحمد رشوان،الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، اسكندرية، 1993.

5- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1971م.

6- سعيدي محمد، الأدب الشعبي الجزائري بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية.

7- أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995.

8- رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

9- بشرى ناصر، حتى لا يضيع التراث الشعبي في الخليج، مقال في مجلة الدوحة، ع: 73، وزارة الإعلام بدولة قطر، 1402هـ-1982م.

10- نور سليمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

11- عبد الحميد بورايو، توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية، مجلة آمال، ع: 51-52، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، 1980.

12- محي الدين خريف، مفردات الحكمة في الشعر الشعبي، مقال في مجلة الحياة الثقافية، ع:34، وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، تونس 1984.

في مصطلح الأدب الشعبي.

أ.د.علي بولنوار.
جامعة المسيلة–الجزائر–

1

مصطلح الأدب الشعبي، مصطلح شديد الغموض والشمولية، وتحديد مفهوم نهائي له يبدو من الصعوبة بمكان، وعلى كل فبين أيدينا كمّا هائلا من المفاهيم، سأحاول قدر المستطاع أن أقف عند كل واحد وقفة مستأنية لأوضح مدلول وأبعاد كل مفهوم.

لكن قبل ذلك أريد أن أشير إلى مسألة أراها في غاية من الأهمية وهي الطابع العام الذي ينتاب الباحث المتفحص والمتصفح للكتابات في هذا الميدان، وهو شعور باليأس والإحباط، نتيجة عدم التركيز والجدية في البحث، حيث يقف المرء عند فكرة ولا يكاد يستوعبها حتى يجد ما يناقضها، شعور يتملك القارئ موحيا إليه أن الذي يكتب في الأدب الشعبي وكأنه مدفوع دفعا لذلك دون إرادة منه وأن ما يكتب غير نابع من وحي ذاته الواعية الإرادية، أمور كثيرة –من عدم التركيز والجدية– خرجت بها وانا أحاول أن أصل إلى تعريف يحدد مجال الأدب الشعبي.

وبعد هذه المناقشة التي سأقدمها، أحب أن أقول عنها بأنها ليست مناقشة بالمعنى المتفق عليه وليست تلخيصا لكتابات الباحثين بقدر ما هي إشارات، وإن لم تأت بالغرض المتوخى تبقى أنها محاولة حاذقة وجادة.

ولعل محمود ذهني من أكثر الكتاب الذين طرحوا عددا كبيرا من التعريفات، ولكن من خلال مناقشته سوف نلم بجوانب كثيرة تخص ماهية الأدب الشعبي. وقبل ذلك أشير إلى مسألة تخص موقف ذهني فهذا الباحث أراد أن ينقل صورة طيبة عن الأدب الشعبي، وأن، ينظر إليه كشكل من أشكال التعبير الذي يسعى صاحبه من خلاله إلى نتاج فني يساهم في بناء الفكر، وأراه من كثرة غيرته وحرصه عليه قد ورط نفسه، حيث ألحق به نعوتات تهدم صرح أجيال عملت على بنائه، وأعطاه صورة تحط من قيمته الفنية والإنسانية. ويظهر ذلك من خلال قوله أن الأدب الشعبي يعاني الآن " من خلط واضح بين أسمائه ومسمياته –عربية كانت أو أجنبية– إلى تداخل بين مفاهيمه وميادينه ومعالمه، والى إقحام للسقيم والتافه والمتخلف، والى تخلص من قواعد اللغة وعلومها، والى ضحالة من الأفكار وسذاجة من المعاني وإسفاف في التعبير... وهكذا أصبح "الأدب الشعبي" موضة العصر، يتسلق إليه

كل من لم يستطع الوصول إلى إنتاج أدبي محترم وكل من أخفق في دراسة جادة مثمرة، وكل من عجز عن إتقان العربية كأداة للتعبير الفني، وكل من رأى وسائل الإعلام الحديثة مورد رزق سخي سريع العطاء[1]. النص معقد متشابك لا يمنح معناه بسهولة ولا يهب نفسه في يسر، وذلك لأن معناه لا يعكس توجه صاحبه، فالمفروض أن محمود ذهني يدافع عن الأدب الشعبي، لكن عندما يرى بأن هناك خلطا واضحا بين أسمائه ومسمياته، وأن هذا وجها من وجوه المعانات التي يعاني منها الأدب الشعبي يكون قد وضعه في حدود دائرة جامدة. فاختلاف الدراسين في أسمائه ومسمياته ليس عيبا وإنما اجتهادا أراد به أصحابه، إبراز الوجوه المختلفة، كما أرادوا به التعبير عن أرائهم، وإذا نظرنا إلى مضمون هذا الأدب واختلاف شكله نجد ذلك طبيعيا.

وعندما يقول إلى تداخل بين مفاهيمه وميادينه ومعالمه "نجد أنفسنا مضطرين للقول بأن هذه ليست معاناة، إنما هو تداخل في الأفكار وإثراء للمفاهيم، ورحابة في ميادينه، وليس أدل على ذلك هذه المناهج التي تظهر من وقت لآخر، وهذه النظريات الفكرية التي يخلقها أصحابها بين الحين والحين، فهذه علامة من علامات تقدم الفكر ودلالة من دلالات تطور الإنسان شكلا ومضمونا. ثم إن هذا التداخل يعتبر لبنة التفكير المنتج والعقل الحي، فالتداخل يعني الاختلاف، والاختلاف يؤدي إلى التنوع، والتنوع يعكس الجدية في العمل. فإذا توقف كل باحث أو دارس عند المفهوم نفسه، فذلك يعني الهبوط إلى هاوية العقم، ونحن لا نريد للأدب الشعبي أن يكون عقيما، نريده ثورة فكرية، ورؤية فلسفية، إنما بكل إخلاص وجدية، وبعدها على المتلقي أن يتوجه الوجهة التي تتفق مع ذوقه الفني، فليس شرطا أن تتوافق الآراء، إنما الشرط في أن تحترم، فكل رأي يمثل فكرا، وكل فكر وراءه مبدع، ولكل مبدع حرية في التفكير، المهم أن يكون موضوعيا وفعالا.

قوله: "وإلى إقحام للسقيم والتافه والمتخلف" فهذه شهادة ما بعدها شهادة من أن الأدب الشعبي أدب هابط، كيف لا وهو الذي يحوي السقيم والتافه والمتخلف، وبهذا نكون قد أضرينا بالأدب الشعبي، فأي مكروه بقي و لم ننسبه إليه.

قوله: "إلى تخلص من قواعد اللغة وعلومها" الواقع أن الأدب الشعب لا يعاني من هذا، لأنه وببساطة لا يخضع لقواعد اللغة الفصحى، إنما خضوعه التام لقواعد لسان العامة، وعامة الناس كخاصتهم ترى أن قواعد اللغة وعلومها تتبع الأدب الفصيح. وللأدب الشعبي لغته الخاصة يفرضها منطقه الخاص.

---

(1) محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي:"مفهومه ومضمونه" مكتبة الأنجلو المصرية ص 18-19

قوله: "إلى ضحالة في الأفكار وسذاجة في المعاني وإسفاف في التعبير" هذه العبارة تدفعني للقول: إن أول وأهم ما ينبغي أن يقال هو إن هذا يعتبر بمثابة إقرار صريح من محمود ذهني من أن الأدب الشعبي أدب ساذج ركيك وبه إسفاف، وإذا كان كذلك فإن الأمر يحتاج إلى إعادة نظر وإلى تأمل عميق لتصنيف جديد له.

قوله: "وهكذا أصبح "الأدب الشعبي" موضة العصر، يتسلق إليه كل من لم يستطع الوصول إلى نتاج أدبي محترم، وكل من أخفق في دراسة جادة مثمرة، وكل من عجز على إتقان العربية كأداة للتعبير الفني، وكل من رأى في وسائل الإعلام الحديثة مورد رزق سخي سريع العطاء.."

بهذا نكون قد وضعنا للأدب الشعبي بناء يسيء إليه أكثر مما يخدمه كيف لا وهو فن غير محترم وغير جاد ومثمر وإن صحت هذه الدلائل فهو فعلا يعاني مما جعله ذهني يعاني منه.

وإذا آمن بأن الأدب الشعبي أصبح يتسلق إليه كل من لم يستطع الوصول إلى نتاج أدبي محترم، نكون قد بيّنا من جهة أخرى من أن الأدب الرسمي أدب محترم، والذي لا يصل إلى نتاجه يتوجه لغير المحترم أي للأدب الشعبي حسب ذهني.

وأخيرا أقول أن الأدب الشعبي لا يعاني إنما من يعاني حقا هم الباحثون في ميدانه.

هذا موقف مختصر أو تطلع يسير لمسألة عدم التركيز فيما يكتب عن الأدب الشعبي، وقد بدأ التفكير في المسألة، وكانت قرين التطلع المستمر إلى فهم أعمق لهذه المشكلة الشائكة أو أقرب إلى ذلك. ولو مضيت أتعقب محمود ذهني في تحليلاته للكشف عن أبعاد المشكلة ورحت أبحث عن كل ما يعطي صورة كاملة أو شبه كاملة لهذه المسألة –عدم التركيز والجدية– لوقفت عند نصوص كثيرة تثبت ذلك، من بينها حديثه عن اللغة، فعندما كان يتحدث عن اللغة استشهد بقول "فندريس" الذي يرى بأن اللغة "تعد بمثابة انعكاس للضمير البشري وتعرفنا صورة النفس التي تحملها"[1] ويرى ذهني أن النص يظهر أول وأهم فارق بين اللغة المشتركة واللهجة العامية «فالأولى تعكس ضمير الأمة بكل ما يثور فيه من عواطف عامة يستشعرها الشعب بأكمله، وتعبر عن وجدانه الجماعي الذي يتسامى إلى الكليات، وتترجم آماله وأحلامه المتعلقة بمستقبله، أما اللهجات المحلية التي هي وسيلة التعامل اليومي فلا ترتبط إلا بظروف المعيشة المحلية، ولا تستطيع أن تخرج عن دائرتها المحدودة في نطاق الاحتياجات المادية أو العاطفية المحدودة بحدود الطائفة أو الإقليم»[2]. النص يطرح أكثر من قضية،

---

(1) فندريس: اللغة ص 431 ضمن كتاب محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي "مفهومه ومضمونه" ص 49

(2) محمود ذهني، الأدب الشعبي ص 49.

وما شدني أكثر كلامه عن اللهجات المحلية من أنها وسيلة التعامل اليومي.

فإذا كانت بهذه الصورة فلماذا ألحقها بفئة الأطباء والمدرسين والمحامين والموظفين، وجعلها لهجة المثقفين؟[3]، فاللهجة —على حد تعبيره– ترتبط ارتباطا وثيقا بأصحابها وتواكب تطورهم الاجتماعي والمعيشي وتعبر عنهم تعبيرا مباشرا[4]. أمن المعقول أن تكون اللهجة وسيلة التعامل اليومي وهي تمتاز بهذه الحيوية؟ وأن تلك الفئات ليس لها صلة بما تمتاز به اللغة المشتركة من سمات وهي الطبقة المثقفة.

ولعل ما يساعد على توضيح هذه الفكرة أن نعرض لرأي آخر له، يقول: يلزم «التنويه إلى حقيقة واحدة هي أن اللهجات المختلفة لأمة من الأمم إنما هي في الأصل وليدة اللغة الأم أو اللغة الرسمية لغة الكتابة والتدوين»[5] وبما أن الأمر كذلك فاللهجة العامية ليست بعيدة عن اللغة الفصحى، ولابد أن تحتفظ لها ببعض سماتها. وإذا فالفارق الذي أوجده ذهني بين اللغة واللهجة يجب أن يعاد فيه النظر فهو يحتمل قولا آخر وبناء مختلفا.

وما هو جدير بالذكر أن "فندريس" الذي استشهد بقوله ذهني عندما كان يتحدث عن اللغة لم يكن في ذهنه أن يضع فروقا بينها وبين اللهجة العامية.

ونستطيع أن نمضي فنضرب أمثلة متعددة تظهر نظرة ذهني للغة وحينئذ تجد أنه وقع خلط كبير وأنه لم يكن يركز في مواقفه. فمثلا يرى بأن الأدب العامي يستخدم لهجات محلية لا ترقى إلى مستوى اللغة، وهذه ليست لها قواعد تمكن من كتابتها بطريقة منضبطة، فالأدب العامي يعتمد المشافهة دون الكتابة وإذا سجل استعار لتسجيله طريقة كتابة الفصحى. وبعد هذا راح يتأمل العلاقة بين الأدب الشعبي واللهجة العامية، ورأى بأن هناك أدبا شعبيا مدونا بلهجة عامية[6]. لست أدري كيف تكون اللهجة من جهة غير صالحة للتدوين ومن جهة أخرى يدون الأدب الشعبي بها؟.

ما من شك أن محمود ذهني كان يهدف إلى تعميق النظرة، أو ربما إلى تصحيح بعض الأخطاء المتداولة، لكنه عالجها مع كل أسف بمجموعة من المتناقضات، الأمر الذي جعل معالجته لافتة.

وأنا، إذ وقفت هذه الوقفة، لا تحاملا عليه إنما لتقديري الشديد لمجهوداته، ولأبين مدى العمق الذي أراده للبحث. وأشير إلى أني سأقف الموقف نفسه لأظهر عدم التركيز والجدية في دراسة الأدب الشعبي مع كتاب آخرين وذلك بعد سرد لمجموعة من التعريفات التي طرحها ذهني.

---

(3) أنظر محمود ذهني. الأدب الشعبي العربي: ص 40.

(4) أنظر المرجع نفسه ص 40.

(5) محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي: ص 41.

(6) أنظر محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي: ص 52.

ومن المفيد هنا أن أشير إلى أنه لم يكن دقيقا، حيث لم يذكر أصحاب التعريفات ولا مصدرها، الأمر الذي يجعلنا نفقد متعة مناقشة المفاهيم. فمناقشة مفهوم المصطلح يثير عدة قضايا هامة لابد من جلائها لتتفتح حقيقة العالم الذي يضمه هذا المصطلح ويعبر عنه.

أول هذه التعريفات: «إن الأدب الشعبي هـــو الذي يستخدم اللهجات الدارجة»[1]. لكنه لم يذكر المعطيات التي بفضلها صيغ التعريف، فمن الممكن جدا – والأمر كذلك- أن صاحبه كانت لديه نظرة خاصة وجزئيات تبرر مذهبه. فمن المعروف أن التعريف يكون خلاصة بحث وتنقيب، ومناقشة وتهذيب حتى تحصل لصاحبه القناعة التامة به. لكن تعريفا عاريا هكذا يقيدنا. عموما فذهني يرى بأن التعريف يخلط خلطا مشينا بين الأدب الشعبي والعامي، فالمسلم به –حسب ذهني- أن الأدب العامي هو المستعمل للهجات الدارجة. لكن ما أدرانا أن صاحب التعريف يؤمن أصلا بوجود أدب عالمي؟. إن موقفا كهذا أراه ضعيفا ولا يمكن الأخذ به، لأنه يعتمد سندا لا يخص إلا صاحبه.

وإذا كان قد تحدث عن الخلط فإن هذا لا يخص سواه، ويظهر ذلك عندما يرى بأن الأدب الشعبي يستخدم الفصحى عادة. والمعروف أن الذي يستخدم الفصحى هو الأدب الرسمـــي، وشتان بين الأدبين وما يزيد الأمور تعقيدا محاولته –خطأ- إقناعنا من أن لغة الأدب الشعبـــي هي اللغة الفصيحة. ويضرب لذلك مثلا بالنشرات الإخبارية التي تذيعها محطات الإذاعة العربية. فهذه تكون الفصحى، ومع ذلك فإن الشعب بجميع طبقاته يستوعبها دون حاجة إلى ترجمتها للهجة الدارجة[2]. هنا أراد أن يوضح كيف أن جمهور الأدب الشعبـــي يستقبل نشرات الأخبار التي تذاع بالفصحى ويفهمها-طبعا القصد من وراء هذا محاولة إقناعها بعدم جدوى التعريف- ونسي أن المثل الذي قدمه هو الخطأ عينه. وصواب الرأي أن الشعب بجميع طبقاته ليس فـــي مستوى استيعاب النشرات المذاعة. فالمعروف والثابت أن النشرات تحوي مصطلحات ومفاهيـــم لا يدركها إلا أناس معينين.

ولعله من المفيد هنا ونحن نتحدث عن اللغة أن أصحح فكرة –أراها- مغلوطة وهي سعيه وراءها –اللغة- كي يثبت بطلان التعريف، ويبدو أنه نسي أن اللغة المشتركة هي لغة الأدب الرسمي.

فاللغة الرسمية إن كانت تبعده عن الأدب العامي فهي ترمي به فـــي أحضان الأدب الرسمـــي، وإذا كان ذهني يريـــد أن يبتعد عن الأدب العامي ويتورط في حدود دائرة الأدب الرسمـــي، فهو لم يأت بشيء يعتد به. والظاهر أنه قد تورط فعلا، فبعد أن أرهق نفسه واعتمد اللغة

---

(1) المرجع نفسه ص 55.

(2) أنظر محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي: ص 55.

فـــي رسم الحدود بين الأدبين العامي والشعبي، نراه فـــي موضع آخر يصرح بأن اللغة لا تصلح أساسا لتعريف الأدب الشعبـــي[3] ليرسم بذلك أوضح صورة مـــن صور التناقض الناتج عن عدم التركيز والجدية فـــي البحث، والغريب في الأمر أنه يعود بعد ذلك ليعـــرف الأدب الشعبي معتمدا علـــى اللغة، فالأدب الشعبـــي عنده لا ينبغي أن يلتزم بالفصحـــى ولا بالعامية، ولا أن يتميز بواحدة منهما، وإنما الأولـــى أن يقال إن له لغة خاصة به، لها من الصفات والسمات «ما يجعلها تضم الفصحى والعامية، أو تسمو عليها حين تأخذ بساطة العامية وانتشار الفصحى وتصبح قادرة على التوصيل والإبلاغ لكل فرد من أفراد الأمة، بقدر ما هي قادرة على التصوير والإبداع والتأثير في كل فرد من أفراد الأمة»[1] فإذا لم تكن الفصحى ولا العامية هي لغة الأدب الشعبي، فإن هناك لغة خاصة، وهذا أمر لا يتفق مع ما ذهب إليه من أن اللغة لا تصلح أساسا لتعريف الأدب الشعبي.

التعريف الثاني الذي اقترحه، والذي يرى انه يخلط بين الأدب الشعبي والأدب العامي، هـــو الذي يعرف الأدب الشعبي بأنه الأدب الشفوي، الذي يتم تناقله كلاما دون تدوين[2]. فهذا التعريف: إما أنه قـــد أهمل الأدب العامي، وأنه لم يفرق بينه وبيـــن الأدب الشعبي واعتبرهما شيئا واحدا، وفـــي الحالتين يكون – التعريف- خاطئا لأنه بني على أساس خاطئ[3]. ربما الأساس الخاطئ مصدر، كون الأدب العامي –عنده- يعتمد على المشافهة دون الكتابة[4]. وبذلك تكون المشافهة خاصية تلحق الأدب العامي لا الشعبـــي، أما اعتبار الأدبيين شيئا واحدا فهو مفهوم خاطئ عنده لأنه يفرق بينهما.

والسؤال الذي يجب طرحه هو صيغة العبارة التي عالج بها التعريف يقول "التعريف خاطئ لأنه بني على أساس خاطئ" فهذا الجزم في القول لا يباركه منطق القول لأننا وببساطة لا نتحدث في أمور منتهية، لذالك كان يجب أن نبتعد عن الأحكام الجازمة. لكن الظاهرة الجديرة بالملاحظة والتي لا تحتاج إلى عناء كبير هي أن بين أيدينا نصا يخطئ ذهني نفسه بنفسه، فهو عندما يرى بأن الأدب العامي يتم تداوله مشافهة لم يقل عكس ذلك عـــن الأدب الشعبي، بدليل أنه يرى أن الجزء الأكبر

---

(3) أنظر نفسه: ص 59.

(1) المرجع السابق: ص 60.

(2) انظر المرجع نفسه: ص 60

(3) أنظر نفسه: ص 60

(4) أنظر: ص 62

من الأدب الشعبي يتم تداوله مشافهة[5]. بمعنى أنه يتميز بسمة المشافهة وبالتالي لا ضرر أن يعرف ويعرف بها. لست أفهم مالذي يريده ذهني، ففي السابق يقول إن اللغة لا تصلح كأساس لتعريف الأدب الشعبي، في حين وجدناه يعتمدها كلية في التفريق بين الشعبي والعامي، وهنا يرى بأن المشافهة لا تصلح أساسا لتعريف الأدب الشعبي، وفي ذات الوقت يرى أن معظم الأدب الشعبي يتم تداوله مشافهة. ويقول أيضا إن الأدب الشعبي يتم مكتوبا ويتم مشافهة[6]. ليس هذا فحسب بل الأدب الشعبي قد اعتمد على النقل الكتابي مثلما اعتمد النقل الشفوي سواء بسواء[7].

ونحن نتحدث عن المشافهة نشير إلى أن هناك من آمن بها لدرجة أنه اعتبراها سنة يجب أن تتبع، يقول محمد علي الصباح، الأدب الشعبي يجب أن «يتداول شفاهة بين الناس ولو لمدة وجيزة من الزمن»[8].

صحيح أن الرواية الشفوية كان لها إسهام كبير في نقل وإيصال التراث العربي الرسمي والشعبي، فالأدب الجاهلي مثلا وصلنا عن طريق الرواية قبل أن توجد وسائل الطباعة، فهو لم يكتب إلا بعد حين. ومع ذلك ينبغي أن نشير إلى أن اشتراط الرواية الشفوية يعني عدم الاعتراف بالأدب الشعبي المطبوع والمنشور مثل قصص ألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة بن شداد وغيرهما..، فلا أظن أن أحدا ينكر على تلك الأعمال صفة الشعبية. ومن هنا فلا أجد ضررا من اعتبار الشفاهية مرحلة وليست قدرا مكتوبا أو قيدا.

وإذا كان البعض اعتبر الشفاهية سنة فهناك من ذهب إلى حد خلق وإيجاد عداوة بين النص الشعبي والكتابة بسيط. فالنص الذي يظهر فيه التأثر واضحا بالمصدر المطبوع لا ينبغي أن ينظر إليه، ليس هذا فحسب، بل إن انهيار النص سببه معرفة الكتابة والقراءة، وقد مثل هذه الجماعة «سميث» الذي يقول إنه بازدياد المعرفة بالقراءة والكتابة تتضاءل المأثورات الشعبية[1]. وكأن سميث هنا ينادي بالأمية ويجعلها شرط من شروط الفن الشعبي. وهذا زعم باطل، لأن الواقع يفنده، فكما نجد الفن الشعبي عند الأميين أيضا نجده –وبصورة أكثر– عند الذين يعرفون القراءة والكتابة.

---

(5) أنظر محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي. ص 56

(6) أنظر نفسه: ص 62.

(7) أنظر نفسه: ص 61 وأنظر أيضا ص 66.

(8) القصص الشعبي في مؤلفات سلام الراسي، دار الفكر اللبناني بيروت ط1 1990 ص 18.

(1) أنظر احمد علي مرسي الأغنية الشعبية: دار المعارف، القاهرة 1983، ص 63.

ليس هذا فحسب، بل هنـــاك من يعتقد بأن النص الأدبي الشعبي لا يتمتع بكيانه الحـــي إلا إذا أدى دوره بوصفه عامل تواصل شفاهي[2]، وذلك ربما لأن النقل الشفاهي لا يلزمه فضاء ضيقا وحدودا جامـــدة، بحيث يكون من الممكن أن يضاف إليه ويحذف منـــه أو يعاد ترتيب عناصره، وذلك عند انتقاله مـــن شخص إلى آخر. فالمعروف أن الحدث إذا نقل شفاهة كان عرضة للزيادة والنقصان، وهـــذه ظاهرة سليمة، لأن المرء كثيرا ما تتدخل فـــي روايته ذاته الناقلة فالتحم مع ذاته المفكرة، وبالتالي لا يمكن أن ينقل الحدث كما هو.

عموما فلقد قيل الكثير عن النقل الشفاهي بين مؤيد ومناصر وبين رافض، ومهما يكن مـــن أمر فإن التركيز على شيء واحد، وهو طريقة نقل هذا الفن لا يعطينا فكرة واضحة عن الأدب الشعبي.

أخيرا أقول إن أهمية التراث وقيمته لا يحددها في الواقع تدوينه ولا شفاهيته، إنما أهميته تستمد من كونه عملا من أعمال الإبداع والخلق، وأن يلائم ضمير ووجدان الأمة، وأن يحقق التواصل بين أفرادها «فالكلمة سواء كانت مدونة أو غير مدونة، ما هي إلا أحد انعكاسات الفكر، ومن هنا تصبح القضية هي ما تعبر عنه الكلمة، لا كيف تبدو الكلمة»[3].

التعريف الثالث يعتمد في قيامه على شخصية المؤلف، يرى صاحبه أن الأدب الرسمي هو المعروف القائل والشعبي هو المجهول القائل[4]. ويبدو أن ذهني لم يعجبه هذا، لأن شخصية القائل لما تتخذ «كمفرّق بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي يعتبر أساسا غير سليم لإقامة تعريف عليه، نظرا لكثرة الشذوذ في الجانبين مما يجعل التعريف غير جامع وغير مانع»[5]، في حين أننا نجده يفعل الأمر نفسه عندما أراد تحديد مجموعة من الصفات التي تميز الأدب العامي عن كل من الأدبين الرسمـــي والشعبي، يقول متحدثا عن الأدب العامي إن قائله معروف ومنسوب إلى صاحبه الفرد، وهذا تماما عكس الأدب الشعبي «الـــذي قد ينسب بعضه لقائل هو في الحقيقة أول من أوجده، ولكن دوامه يدل اعتبارها على توالي تطوره على يد الشعب –أفرادا ومجموعات– مما يعطيه خاصية تمـــايز بينه

---

(2) أنظر نبيلة ابراهيم، مجلة فصول، المجلد العاشر، العدد الثالث والرابع يناير 1992، ص 69.

(3) احمد علي مرسي، الأغنية الشعبية: ص 64.

(4) أنظر الأدب الشعبي العربي، ص 64، وأنظر أيضا علي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف القاهرة ط1 1986،ص 16، وأنظر أيضا حسين عبد الحميد، الفلكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجاهلي الحديث، الاسكندرية 1993.ص 35.

(5) محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي: ص 64.

وبين الأدب العامي»[1]. لعل الملاحظة المبدئية التي يمكن لنا أن نلحظها من هذا النص ومن الكلام الذي سبقه أن ذهني قد سمح لنفسه بما لم يسمح به لغيره. صحيح أنه لم يفرق بين الأدب الرسمي والشعبي، لكنه أخذ جوهر العملية. والجوهر هنا نقصد به اتخاذ شخصية القائل كمفرق لإقامة التعريف، أما الشذوذ كما هي موجودة بين الأدبين الرسمي والشعبي أيضا موجودة بين العامي والشعبي.

أعتقد أن خاصية مجهول القائل ومعروف القائل معادلة غير متوازنة وغير دقيقة، ذلك أننا كثيرا ما نعثر على أعمال تعتبر من عيون الأدب الشعبي – قديما وحديثا- ومع ذلك فهي منسوبة إلى قائليها تماما كالإلياذة والأوديسا لهوميروس. والإلياذة لفرجيل وفي الأدب العربي سيرة عنترة بن شداد التي يقال إنها من تأليف يوسف بن اسماعيل وغيرها.

وفي العصر الحديث لا نكاد نعثر على قصيدة شعرية شعبية دون معرفة صاحبها، وعندنا في الجزائر لا يخلو الأمر من هذا. ولعل قصيدة "حيزية" لابن قيطون من أكثر القصائد انتشارا، فهل يجوز أن ننفي صفة الشعبية عنها لمعرفة قائلها.

كذلك الحال بالنسبة للأدب الفصيح، يحدث أن نعثر على أعمال غير منسوبة لأصحابها، ومع ذلك لا يمكن أن تصنف إلا ضمن الفصيح وكمثال على ذلك ما نجده في المفضليات والأصمعيات، كذلك الأمر بالنسبة لديوان الحماسة لأبي تمام. فالمقطوعات الشعرية التي يذكرها دون ذكر أصحابها، لا يمكن أن تصنف كفنون شعبية مع أنها مجهولة القائل – على الأقل بالنسبة إلينا- وإلا فسنضطر إلى تقسيم الديوان إلى جزئين، جزء شعبي وجزء فصيح، وهذا طبعا غير ممكن.

فعدم انتساب الأعمال الشعبية إلى قائليها ربما تعود إلى أن الناس لم تهتم بالمؤلفين، بل قصروا اهتمامهم على النصوص، من هنا سقطت الأسماء وبقيت النصوص، وإذا فعدم نسبته لا تمنع من شعبيته. زد على ذلك فإن عدم التدوين الذي لاحق الأدب الشعبي ساهم في سقوط أسماء المؤلفين.

ولأجل معروف القائل أو مجهوله ذهب البعض إلى حد إسقاط حق الأدب الشعبي. فرشدي صالح يقول: «أنت تلقى الأدب الخاص بوصفك ناقدا أو دارسا أو محبا للأدب. وليس لك أن تدخل عليه ما ليس منه، فهو أدب معروف المؤلف محدود القالب، فإذا نسبت إلى نفسك شيئا منه، عد ذلك سرقة أدبية، أي أن له قدرا من صفات الشيء المملوك ولذلك تجد قوانين تحافظ على أديب الفصحى

---

(1) نفسه ص 52.

فيه، في حين أن الآداب الشعبية التقليدية ملك شائع للكافة يسوونه على مألوفهم»[2] أدب الفصحى يمتاز بهذه الصفات لأجل أنه أدب معروف المؤلف، محدود القالب، والمعروف أن هناك العديد من الأشعار الشعبية تمتاز هي الأخرى بالخاصية نفسها أي محدودية القالب ومعروفة القائل، فهل لأجل هذا لا ندخل عليها ما ليس منها، وألا ننسب شيئا منها لأنفسنا لأن ذلك يعد سرقة، أم لأنها مأثورات شعبية يجب ألا تخضع لذلك.

هذه النظرة غير عادلة ولا تمثل فكرا متطورا يريد به صاحبه أو أصحابه أن يضعوا الفنون الشعبية في مكانها الذي يليق بها. وأعتقد أن الأمر سيظل كذلك ما دمنا ننظر للفنون الشعبية على أساس أنها مجهولة المؤلف، وشفاهية...

وأخيرا أقول إن تعريف الأدب الشعبي بمجهول المؤلف والأدب الرسمي بمعروف المؤلف غير سليم، لأن معرفة المنشئ لا تطعن في الشعبية، كما لا تثبت الرسمية.

التعريف الرابع يقوم على أساس وحدة المؤلف، بمعنى أن الأدب الرسمي له مؤلف واحد خلاف الأدب الشعبي الذي يشترك في تأليفه أكثر من مؤلف[1].

هذا التعريف في اعتقاد ذهني يعتبر تحريفا للتعريف السابق. لكني أرى خلاف ذلك، فبين المفهومين هوة واسعة بحيث لا مجال لأن يقترب هذا من ذاك. ولا عجب والحال هذه أن أشير أنه اعتمد في تفسيره معادلة أراها خاطئة، فهو يقول إن الجهل بالمؤلف يمكن أن يدل على تعدده، وتعدده يمكن أن يدل على جهله[2]. فلفظ التعدد الذي ذهب إليه ذهني يختلف في معناه عن المعنى الذي يقصده صاحب التعريف، فهذا يقصد بالتعدد، تلك المشاركة أو الممارسة الفعلية لأحداث النص التي يقوم بها الأفراد. لا جدال من أن صاحب النص الشعبي هو فرد واحد، لكن بحكم أن النص خاضع للزيادة والنقصان —النص المروي– فكر راوي يمارس عليه جملة من الإسقاطات، في حين أن الذي يفهم من كلام ذهني في مسألة التعدد أن هذا يحدثه الاختلاف في النسبة. فعندما يجهل المؤلف تكثر الأسماء المرشحة لملكية النص، فكل يرى أن شخصا معينا هو المؤلف وبالتالي يحدث التعدد، وشتان بين دلالات هذا المعنى ودلالات المعنى الآخر.

كما يرى أن الرد على التعريف السابق يمكن أن يكون هو نفسه ردا على هذا. ففي اعتقاده لم يحدث أن عثرنا على عمل شعبي من تـــأليف عدد من الأشخاص، وهنا يريد أن يثبت فردية

---

(2) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي. مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط3 1971.

(1) أنظر محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي ص 65.

(2) أنظر نفسه ص 65.

العمل، ومن جهة أخرى يرى أننا إذا عرفنا شخصية المؤلف ثبتت فرديته، وإذا فالأدب الشعبي غير مجهول القائل، وبهذا يكون قد رد على التعريف السابق من أن الأدب الشعبي غير مجهول المؤلف، كما رد على التعريف السابق من أن الأدب الشعبي أحادي التأليف. لكن هناك مسألة يجب الوقوف عندها والإشارة إليها، وهي زعمه من أننا إذا عرفنا المؤلف ثبتت لنا فرديته[3] حسبه غير صحيحة، لأن جهلنا بالمؤلف أيضا يثبت فرديته، ثم إن عكس ما ذهب إليه غيـــر صحيح، مما يدل على عدم جدوى هذه المعادلة. فقولنا إذا عرفنا شخصية المؤلف ثبتت لنا فرديته معناه أن جهلنا بشخصية المؤلف تؤدي إلى جماعية التأليف، وطبعا هذا غير صحيح.

ولعله من المفيد هنا ونحن نتحدث عن هذا التعريف أن أشير إلى مسألة في غاية من الأهمية، وهي مسألة التأليف الجماعي للأدب الشعبي.

فمـــن غير المعقول أن تجتمع مجموعة مـــن الناس لتؤلف أدبا، وبالتالـــي فالأصل فـــي التأليف لابـــد وأن يعـــود للفرد « وهـــذا الفرد الخلاق لا يعيش حياة مـــن نشاط إبداعـــي خلاق، يخلق الكلمـــة المعبرة...»[1].

فكما أن وراء كل عمل رسمـــي فنان متميز، كذلك وراء كل لون فني شعبي فرد متميز ومزود بقدرات وملكات فنية تؤهله لذلك، وتميزه عن بقية الناس. فالنص الشعبي نتاج الموهبة الفردية للإنسان.

ليس هذا فحسب بل علينا أن ندرك أيضا من أن الراوي ليس مؤديا للنص غريبا عنه، بل فنان مبدع يتعامل بنسق خاص وبدرجة ما من الحرية مع المادة الشعرية التي ينقلها.

وإذا قلنا أن النص الشعبي جماعي، فهو كذلك من حيث أنه يعكس فكر الجماعة ومشاعرها، وحياتها بشكل عام. فهو تعبير عن وجدان الناس، مهما تفاوتت مواقعهم في الهرم الاجتماعي، واختلفت قدراتهم الثقافية، ولعل الحيوية هذه التي يتمتع بها الفن الشعبي جعلت بعض الباحثين يرونه تجسيدا لعقل المجتمع وميوله الحضارية والأخلاقية. هذا من حيث الموضوع، أما من حيث التأليف، فالأدب الشعبي يمكن أن يفهم من أنه من تأليف عدة أشخاص بسبب عوامل عديدة[2]، من بينها عامل التغيير —وأشير هنا إلى أن هذا العامل لا يمس جوهر المأثور الشعبي وإنما يؤثر في الأهداب البعيدة عن الجوهر- فبسبب انتقال النص الشعبي من مكان إلى مكان آخر يخضعه لضرورة الأقلمة

---

(3) أنظر المرجع السابق ص 66.

(1) نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب الفجالة ط3، ص: 04.

(2) هذا الكلام يخص النصوص غير المكتوبة.

بالمكان الجديد.

كذلك طول الزمن يجعله دون شك عرضة للتغيير من وقت لآخر، وأيضا عامل النسيان. فكل فرد يضيف للنص الشعري رؤى جديدة تعبر عن ابتكاره كما تسقط منه رؤى أخرى بفعل عوامل التفسخ الناتجة عن النسيان. هذا دون أن ننسى طريقة نقل النص الشعبي، فالنقل الشفاهي يساهم بدور كبير في التغييرات. كذلك مزاج الراوي يساهم بقدر كبير في تغيير النص، وأيضا مجلس الحضور. فالراوي الحاذق يعرف بفراسته المواضع التي ترضي جمهوره فيطيل ويزيد، فبتغير جمهور المستمعين كل مرة يتغير موقف الراوي من قصة إلى أخرى.

كل هذه الأمور تجعل من النص الواحد عدة نصوص، وكأنه تأليف جديد في كل مرة. فالنص الواحد يردده راوي مختلف في كل مرة مما يعطي الإحساس بجماعية التأليف.

وإذا فمفهوم الجماعية لا يعني تجاهل حق المبدع الفرد، وامتصاص جهوده الذاتية، إنما يعني تبني الجماعة نتاج الفرد وتداوله.

كما ينبغي أن أشير إلى أن الفن الشعبي لا يعبر دائما عن روح الجماعة، فهو أيضا تعبير عن ذات الفرد وعن حياته التي لا تخص غيره، فابتعاده عن بعض المواضيع التي لا تعكس واقع المجتمع – ككتلة جماعية- لا ينفي عنه صفة الشعبية. فالشاعر الشعبي عاش المواقف الخاصة وعبر عنها، كقصص الحب مثلا. وكما عبر عن الطبقة الشعبية اتصل أيضا بالأمراء والحكام، وعبر عن حياتهم وحياة قصورهم.

من هنا أجد من الصعب تقبل فكرة من الأدب الشعبي لا يعبر عن وجدان فردي واحد، وأنه لا يعبر عن فكرة الفرد ولكن فكرة الجماعة[1].

وفي السياق ذاته يقول محمد علي الصباح عن الأدب الشعبي من إنه «يعبر عن تجربة جماعية لا عن تجربة شخصية»[2]. كما يرى حسين عبد الحميد أحمد بأن الأدب الذي تطغى عليه النزعة الفردية لا يمكن عدّه أدبا شعبيا، وذلك لأن الأصل في الأدب الشعبي التعبير عن شخصية الجماعة، ولا ينبغي أن تظهر فيه الشخصية الفردية[3].

ما من شك في أن هذه النصوص أو المفاهيم وأشباهها نصوص مشوبة بشيء غير قليل من القصور، لأنها تنكر عن الفنان ذاته. حيث ينبغي أن نقتل في الفنان جانبه الفردي حتى نعد نتاجه أدبا شعبيا.

---

(1) أنظر حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ص 17.

(2) محمد علي الصباح: القصص الشعبي في مؤلفات سلام الراسي، ص 18.

(3) أنظر حسين عبد الحميد أحمد: الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع ص 34.

ليس هذا فحسب، فقد ذهب البعض إلى فرض شروط أكثر على العمل حتى يكسب شعبيته. من ذلك هذا النص الذي يقول فيه صاحبه: «ما يبدعه فرد ما، وتتلقاه الجماعة كما هو، ثم يشيع لفترة ما، طالت أم قصرت، فإن هذا الإبداع يظل منسوبا لصاحبه، ويكون لصاحبه الفضل في القدرة على تقديم ما يعبر عن ذاته ويتوافق مع ذات الجماعة. فهو إبداع فردي حتى وإن توسل بأساليب أو حتى بأشكال ومضامين من الإبداع الشعبي.

فالشيوع والانتشار والتلقي الجماعي ليس هو الصفة التي تجعل الإبداع الفردي المعروف مؤلفه أو مبدعه والأكثر انتشارا بين الجماهير هو فن شعبي، بل التلقي والإبداع والتبني للعمل من قبل الجماعة ومن ثم تواتره واستخدامه تلقائيا خلال ممارسة الحياة اليومية الجارية، تبعا لظروف ومجالات مجريات هذه الحياة اليومية، هو الذي يعطي لهذا الفن شعبيته»[4].

التعليق الذي لا أجد سواه على هذا النص، هو أن الإبداع الشعبي بهذه الصورة إبداع لا يجب أن يكون!

عموما، فالنص الشعبي سواء أكان فردي المنشأ أم جماعي، لابد وأن يكون في كل حالاته (كفن) وفي كل أشكاله (كإبداع) شكلا من أشكال السلوك الاجتماعي لأبناء المجتمع. يخضع في ممارسته لمجموعة من القيم الإنسانية. كما هو تعبير عن الفضاء الوجودي للإنسان عن نموه الحضاري، عن رؤيته الجمالة والفنية.

فعمليات الإبداع الجمالي والفني في المجتمع ينبغي أن تتكامل معا باعتبار أنها فردية أو جماعية تعبر عن الواقع الإنساني الواحد الذي يعايشه الفرد وتحياه الأمة.

أخيرا وكما بدأنا الحديث في ضوء هذا التعريف عن الأدب الرسمي والأدب الشعبي ننهيه أيضا بالحديث عنهما. لنقول إن الاختلاف بينهما من المؤكد أنه اختلاف في الدرجة، وليس اختلافا في النوع بحكم أن كلا منهما إبداع يحاول فيه صاحبه أن يمزج بين التجربة الفردية والتجربة الجمعية. فالعلاقة بينهما متداخلة متلاحمة، كل منهما يكمل الآخر.

- كثير من إبداعات الأدب الرسمي كانت ألوانا شعبية، ومن غير اللائق ولا من بال المنطق أن ننظر إليهما على أساس أن أحدهما أحادي التأليف والآخر جماعي.

التعريف الآخر الذي طرحه ذهني هو الذي يرى فيه أصحابه، أن الأدب الشعبي هـــو الأدب

---

(4) صفوت كمال: المأثورات الشعبية (الفولكلور) والإبداع الفني الجمالي، مجلة عالم الفكر، المجلد الوطني للثقافة والفنون/ الكويت، المجلد 24، العدد 1،2، سبتمبر/أكتوبر 1995. ص 246.

الذي يقدم للطبقات الهابطة من الأمة بمفهومها الاجتماعي، أي الطبقات الفقيرة الجاهلة[1].

هذا المفهوم الخلط فيه واضح بيّن، ويبدو أنه نابع من سوء فهم كلمة شعبي، فمن الناس من يرى بأن لفظ "شعبي" يدل على الطبقة الدنيا. في حين أن مدلول الكلمة مختلف تماما، فهي تعني مجموع الناس على اختلاف طوائفهم وانتماءاتهم.

وبما أن التعريف قد بني على أساس خاطئ، فبالتأكيد سيأخذ منحى خاطئ. وأريد أن أقول، إن أول وأهم ما ينبغي أن يقال في هذه المناسبة، هو إنه ليس من باب التفكير المنتج أن ننظر للأدب كقيمة إنسانية سامية على أساس طبقي.

أما أعجب التعاريف –في اعتقاد ذهني– الذي حاول أصحابه فيه تحديد هوية الأدب الشعبي، ذلك الذي اعتمد فكرة التقسيم المكاني كأساس للتفرقة بين الأدبين الرسمي والشعبي، ليكون أدب المدينة هو الأدب الرسمي وأدب الرف أو القرية هو الأدب الشعبي[2]. ويرى ذهني أن صاحب التعريف «لم يخطر بباله أن هناك بيئات أخرى خلاف هذين اللونين، بل إنه في مصر ذاتها بيئات أخرى مخالفة لهما، كالبيئة الصحراوية والبيئة الساحلية، وقد اضطر إلى الاعتراف بذلك حين حاول أن يقدم الألوان المختلفة للأدب الشعبي مقسمة إلى أدب العمال وأدب الفلاحين وأدب سكان السواحل وأدب أهل الواحات»[3].

ولا عجب والحال هذه أن نقول إن العجيب فعلا هو أن يعتبر صاحب النص البيئة الساحلية والبيئة الصحراوية مكانين لا يتبعان المدينة ولا الريف، فإذا لم يتم سكان الساحل، وسكان الصحراء إلى المدينة أو إلى الريف، فإلى أي مكان يمكن الانتماء.

التعريف يتحدث عن الناس من حيث انتمائهم المكاني (مدينة، ريف أو قرية) لا من حيث انتمائهم المناخي أو البيئي. ويبدو أن ذهني قد أخلط بين الشيئين حتى ظهرا له وكأنهما شيئا واحدا، ومن هنا كان العجب في هذا التعريف بالنسبة له.

الواقع أن هناك العديد من الباحثين من اهتم بهذا الموضوع، وذهب فيه مذاهب متشعبة، وتفنن في تفسير مفهوم الأدبين (الرسمي والشعبي) على أساس الانتماء إلى المدينة أو القرية. ومن المتفننين نذكر ما ورد عن حسين نصار الذي حاول التخلص من المشكلة فقسم الأدب الشعبي إلى فرعين، أدب القرية وأدب المدينة. وذهب إلى أن الأدب الأول هو الذي يصدره الفلاحون، ويمكن أن يحمل

---

(1) أنظر محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، ص: 70.

(2) انظر نفسه: 75.

(3) نفسه، ص 75.

جميع الشروط المطلوبة في الأدب الشعبي من جهل بالمؤلف، وعدم الطبع والتسجيل إلى غير ذلك..، مع اتفاق تام مع الذوق الجماعي. أما الأدب الثاني فيفقد بعض الشروط لكنه لا يزال أدبا شعبيا[1].

ومهما يكن من أمر، فإن هذا التقسيم غير مرغوب فيه ولا أظنه يعكس الصورة الحقيقية لطبيعة الأدب الشعبي. كما لا يعكس صورة الفن بصورة عامة. فما معنى أن نقسم الأدب إلى أدب القرية وأدب المدينة. كما أنني أجد مغالطة يجب إيضاحها، وتتمثل في قولنا إن أدب القرية هو أدب الفلاحين، وكافة القرية لا تقطنها سوى هذه الشريحة. كذلك عندما نقول إن جميع الشروط المطلوبة في الأدب الشعبي متوفرة من جهل بالمؤلف إلى عدم التسجيل...

فمن أقر هذه الشروط وسنّها، ومن وافق أن تكون أساسا. فالأبحاث والدراسات أكدت بطلان هذه الشروط، لذلك لا يمكن اعتمادها. فالعلاقة بين الأدبين تعكسها بين أهل المدينة وسكان القرية، بينهما تداخل غير منكور، فالقرية جزء من المدينة، والمدينة تعتبر امتدادا لها. وكما نجد الأدب الشعبي في القرية نجده أيضا في المدينة. كذلك الأدب الرسمي كما يوجد في المدينة يوجد في القرية، فكثيرا ما يحدث ونجد من القرويين من يقول أشعارا فصيحة ويحفظ الدواوين.

كما نجد أعدادا غير قليلة من ساكني المدينة من يقول ويحفظ ألوانا كثيرة من فنون الأدب الشعبي. وإذا فلا القرية ولا المدينة يمكن أن يكونا مقياسين للشعبية أو لغيرها، فالصفات التي تميز الناس موجودة عند كل سكان المدينة وعند سكان القرية على حد السواء، فالأمر متعلق بملكات الفنان وقدراته وليس بواقع البيئة. ثم إن هناك أمرا آخر يفرزه هذا المفهوم ولا أظن أن أحدا يوافق عليه، ويتمثل في قولنا إن أدب القرية هو الأدب الشعبي. فهذا معناه –أن سكان القرية وحدهم من يستحق أن نطلق عليهم اسم "الشعب". الواقع لا يبارك هذه النظرة الضيقة، لأن قبولها يعني التسليم بالقول إن سكان المدينة لم يكونوا يوما من الشعب، وأنهم يشكلون مجتمعا خارج إطار الشعب.

إذا مضينا نتعقب الأوجه المختلفة والمنبثقة عن هذا التعريف، من المؤكد أننا سنكتشف مواقف عديدة، نذكر من بينها، ذلك المفهوم الذي فضل فيه صاحبه تقسيم الأدب إلى قسمين «أدب فصيح وأدب عامي، ثم قسم الأخير إلى فرعين، أدب القرية وأدب المدينة، فإذا أردنا أن نطلق كلمة الأدب الشعبي فأجدر بنا أن نطلقها على أدب القرية وإن كانت بعض ألوان المدينة تندرج تحتها»[2]. هذا النص قد يكون ذا حقيقة كبيرة بالنسبة لصاحبه، لكن الحقيقة الأكيدة لدينا هي أن صاحبه نسي أن

---

(1) أنظر حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ بيروت لبنان ط2 1980.

(2) محي الدين مريف: الشعر الشعبي التونسي، الدار العربية للكتاب 1991 ص12

يبين لنا لماذا كان من الأجدر بنا أن نطلق كلمة الأدب الشعبي على أدب القرية بمعنى أنه أعطى النتائج دون أن يشير إلى دلائلها، لتكون نظرته بذلك نظرة ضعيفة. إن مثل هذا الموقف يعتبر موقفا عقيما، إذا كنت أدرجته فلأبين مدى تفشي ظاهرة عدم الجدية والتركيز في البحث.

وحتى لا أذهب بعيدا في عالم الأدب الشعبي، أتوقف عند هذا المفهوم، وأشير إلى أن تصور محمود ذهني يعتبر من أكثر المحاولات إلحاحا في فهم طبيعة هذا الفن، وإذا كان قد وقع في بعض التناقض فذلك —في اعتقادي- راجع لعدم التركيز.

هذه الظاهرة —عدم التركيز- التي لمستها عند الكثيرين ممن بحثوا في هذا الميدان فمثلا فاروق خورشيد يقول «إن أي أدب لكي يدخل تحت مصطلح الأدب الشعبي يجب —أولا- أن يحقق وجوده لأكثر من جيل، ولأكثر من مكان...»[1]. لكنه في موضع آخر وهو يتحدث عن اللغة المستعملة في الأدب الشعبي، يرى بأنه يكتب بلغة الشعب المتداولة، وإذا كان الشعب قبيلة منعزلة سادت لغتها[2]. فهذا إقرار صريح بمكان واحد. القبيلة المنعزلة تشغل حيزا مكانيا واحدا، وبالتالي فالأدب الشعبي حقق وجوده في مكان واحد. وإذا فشرط أن يحقق وجوده لأكثر من مكان شرط لا أساس له. أو لنقل شرط أقامه خورشيد ثم تنازل عنه، مما يثبت ظاهرة عدم الجدية في البحث.

الباحث الثاني الذي سوف أتناوله هو ثناء أنس الوجود، التي ترى في تعريف الأدب الشعبي أنه «بمجموع المعطيات القولية ذات الطبيعة الفنية المتميزة والخصائص النوعية الواضحة التي قدمها الشعب للتعبير عن قضاياه وهمومه، وبلورة التجارب الحياتية في معطيات أدبية، نثرا كان أم شعرا»[3]. أهم ملاحظة أنها لم تشر إلى صاحب التعريف أو إلى مصدره مع أنها تقول إنه في رأي بعض الباحثين.

ترى الباحثة أن التعريف يطرح مجموعة من القضايا، منها ما يتصل "بالقولية"، وراحت تفسر لفظ القولية بالشفوية. ورأت أنهما لفظتان مترادفتان، مع أن المتفحص للتعريف لا يجد كبير عناء من فهم المقصود بالمعطيات القولية (الشعر والنثر). وهذا ما تؤكده العبارة الأخيرة من التعريف. وهو تأكيد لا يحتاج إلى برهان. كما ترى أن الرواية الشفوية التي تقوم على الكلمة المنطوقة هي بمثابة الوسيلة الأساسية التي ينتقل عبرها الأدب الشعبي بأشكاله المختلفة. وهذا معناه أن الفنون الشعبية التي لا تعتمد الكلمة المنطوقة تستبعد من مجال التعريف كالموسيقى الشعبية والرقص والطب الشعبي.

---

(1) فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان 1994 ص 22.

(2) أنظر نفسه ص 20.

(3) ثناء أنس الوجود: الأدب الشعبي، ص 25.

وتضيف قائلة: إن المتأمل في كيفية طرح هذه القضية وكيف استبعدت الكثير من الفنون المتوغلة بعمق في صلب الشعبيات. لذلك جرّد الأدب الشعبي من هذا العمق.وذهبت تشرح العلاقة بين فن الكلمة المنطوقة وبين الفنون الأخرى ذات الطابع الشعبي[4]. كما يبدو –والأمر كذلك- أنها لم تنتبه لشيء مهم، وهو أن التعريف كان خاصا بالأدب الشعبي وليس بالتراث عامة. فمنطقي جدا ألاّ يكون الحديث عن الفنون الشعبية، وبالتالي فلا أرى استبعادا لأي فن ولا توجد مناسبة للحديث عن العلاقة بين الأدب الشعبي وبقية الموروثات في هذا التعريف. وعليه فللمرة الثانية تحمل التعريف ما لم يقل به أصحابه.

ومن بين القضايا التي يطرحها النص – في اعتقاد أنس الوجود- قضية اللغة[1] ودون الدخول في تفاصيل هذه المسألة نقول إن التعريف لا يطرح أي قضية من هذا النوع وإنما ما يطرح فعلا وما هو موضوعي هو، لماذا تطرح انس الوجود قضايا لم يشر إليها التعريف لا من بعيد ولا من قريب؟ أهي الرغبة في طرح القضايا أم ماذا؟. الشيء المؤكد لدي والذي يطرح نفسه بقوة والذي لا أجد له تفسيرا غيره، هو أن نتاج عدم التركيز في معالجة الأدب الشعبي وقضاياه.

حسين عبد الحميد أحمد رشوان يقول متحدثا عن طبيعة الأدب الشعبي أنه –الأدب الشعبي- «يستخدم ...اللهجات الدراجة، فكل ما يصدر باللهجة الفصحى، فهو غير شعبي، وكل ما يتوصل باللهجة العامية، فهو أدب شعبي، وذلك من أجل أن يتوصل إلى أفراد الشعب[2]». وفي نفس الصفحة وغير بعيد عن هذا النص يقول: «أما الأدب الشعبي الحقيقي فينشأ أساس باللغة الفصحى، أي اللغة العربية السليمة»[3].

ونستطيع أن نمضي فنضرب أمثلة متعددة دالة على تناقض صارخ، يقول: «فإن الأدب الذي ينشأ باللهجة العامية يكون قاصرا على الجماعة صاحبة تلك اللهجة فقط، وبعيدا عن استيعاب غيرها من الجماعات، وبالتالي بعيدا عن اهتماماتها. وليس كذلك الأدب الشعبي الذي يتوجه إلى الشعب بأكمله، ويؤثر في وجدان الأمة جمعاء»[4].

الأدب الذي يصدر بالفصحى غير شرعي، ثم يقول الأدب الشعبي الحقيقي هو الذي ينشأ

---

(4) أنظر المرجع السابق، ص 27/26.

(1) أنظر نفسه ص 29.

(2) حسين عبد الحميد: الفولكلور والفنون الشعبية: ص 33.

(3) نفسه ص 33.

(4) نفسه ص 33.

بالفصحى. ومن جهة أخرى يقول عن الأدب الشعبي هو الذي يتوصل باللهجة العامية. ثم يعود ويقول إن الأدب الذي ينشأ باللهجة العامية ليس أدبا شعبيا. لست أدري ما الذي يقصده حسين عبد الحميد من وراء هذا الخلط. ويمضي في شرح فكرته ويستمر في الخلط، فهو يرى أن الأدب الشعبي هو الأدب القومي، وأدب الفلاحين، والعمال، والطبقات الكادحة. أي أن هذا الفن يخص شرائح معينة من المجتمع[5]. وفي موضع آخر يقول عن الأدب الشعبي إنه لا ينتسب إلى طبقة معينة أو فئة اجتماعية بعينها[6]. أقل ما يقال عن هذه النصوص أنها صورة ناطقة من صور عدم الجدية في البحث وعدم التركيز.

حسين نصار ناقش مفهوم الأدب الشعبي ونظر إليه من خلال تعريفات ثلاثة لمجموعة من الدارسين.

يرى البعض أن الأدب الشعبي هو «هو الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية»[7].

وهناك من عرفه بأنه «الأدب المعبر عن مشاعر الشعب، في لغة عامية أو فصحى»[8].

ويرى أن هناك فئة ثالثة اقتربت من التعريف الأول الذي طرد من مملكة الأدب الشعبي الأدب العامي الحديث، المعروف القائل. و لم تتوارثه الأجيال بعد. وترى «أن الأدب الشعبي هو الأدب العامي، قديما كان أو حديثا، مسجلا كان أو مرويا شفاها، مجهول القائل أو معروفه»[1]. يقول إن كل تعريف من هذه التعريفات الثلاثة فيها نقص ما. ففي التعريف الأول يلاحظ إسقاط الأدب العامي الذي تنشره وسائل النشر الحديثة، من مطبعة وسينما وإذاعة. ويقول إن السبب في ذلك يعود لأن الأدب غير مجهول المؤلف، ولا توارثه الشعب جيلا بعد جيل. هذا الموقف قد يكون ذا حقيقة لو لم يقل حسين نصار ما يناقضه في موضع آخر، يقول: «ومن الطبيعي أننا في بعض الأحيان بل في أغلبها لا نصل إلى هذا الأدب إلا بعد أن توارثه أجيالا، فيترك فيه كل جيل أثره، فالمعروف أن الأدب الشعبي لا يأخذ صورة نهائية محدودة وإنما تضيف إليه الأجيال المتعاقبة، وتحذف منه، وتعيد ترتيب عناصره، وتجري فيه بعض التغييرات ليلائم ذوقها ويعبر عنها. فاشتراط التوارث يكاد يكون

---

(5) أنظر: حسين عبد الحميد، الفولكلور والفنون الشعبية، ص 36.

(6) أنظر نفسه ص 32.

(7) حسين نصار. الشعر الشعبي العربي: ص 11.

(8) نفسه ص 11.

(1) نفسه ص 12.

ضروريا»[2]. كما هو واضح النص يطرح خصائص عديدة أثبتها وأقرها صاحبه ورآها ضرورية في تحديد مفهوم الأدب الشعبي. وكما هو واضح أن شرط التوارث ضروري. أيضا نلمس من التعريف إسقاط الأدب العامي الذي تنشره وسائل النشر الحديثة، لأن شرط التوارث لا يتوفر فيه، وكما سبق ذكره فإن حسين نصار يرى في هذا الإسقاط نقصا وعيبا.

ويرى أن عيبا ما يلحق بالتعريف الثاني لأنه يقوض الفواصل الواضحة بين الأدبين، الشعبي والخاص، الأمر الذي يجعل التمييز بينهما أمرا عسيرا[3]. في حين نجده يقدم تعريفا للأدب الشعبي ينطبق عليه هذا العيب.

يقول معرفا الأدب الشعبي: «هو الأدب الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه، ويمثل تفكيره، ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية»[4]، فهذا التعريف كما هو ظاهر نظر فيه صاحبه إلى المضمون. ومضمون الأدب الشعبي هو نفسه مضمون الأدب الرسمي.

عبد الله الركيبي يقول متحدثا عن الشعر الشعبي «لما كان "الشعر الملحون" –في معظمه– تقليدا للقصيدة المعربة فإن الفرق بينه وبينها هو في الإعراب، فهو إذن من "لحن" "يلحن" في الكلام إذا لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة.

والواقع أن منشئ هذا الشعر معروف، قصد إلى كتابته بهذه الطريقة بغرض مخاطبة وجدان القارئ العربي البسيط. الذي قد لا يستطيع أن يتذوق الشعر الفصيح، وإطلاق صفة "الشعبي" عليه، قد يوحي بأنه مجهول المؤلف، والشائع أن صفة "الشعبية" في الأدب تنصرف إلى ما له عراقة وقدم، وإلى ما يعبر عن روح جماعية بالكلمة، بحيث يصبح هذا الشعر تعبيرا عن وجدان الشعب عامة وعن قضاياه دون اهتمام بالقائل. إذ ينصب اهتمام المتلقي على النص وحده.

أما الشعر الذي نعرض له في هذا الفصل فأصحابه –كما أشرنا– معروفون في جملتهم وهم، وإن عبروا بقصائدهم ومنظوماتهم عن أشواق الناس وخلجات نفوسهم وصبواتهم الروحية، فإن النص يبقى مرتبطا بصاحبه وبقائله وحده. معبرا عن شخصيته وثقافته ومحصوله اللغوي أو ملكته الأدبية أو نوازعه الروحية ومشاعره الذاتية. ومع هذا يمكن أن نجد بعض النماذج التي ينطبق عليها مصطلح "الشعر الشعبي" رغم وجود أصحابها، لأنها شاعت بين الناس وأصبحوا لا يهتمون بقائلها قدر

---

(2) حسين نصار: الشعر الشعبي العربي: ص 11.

(3) أنظر نفس المرجع ص 12.

(4) حسين نصار: الشعر الشعبي العربي: ص 11.

اهتمامهم بها[1]. النص كما هو ظاهر كبير المعنى، عميق الفكرة، جليل الفائدة، ومع ذلك فإن هذا لا يمنعنا من أن نقول إنه يمثل من جهة أخرى نموذجا حيا من صور التناقض وعدم الاكتراث.

يقول إنه اختار مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات كالشعر الشعبي أو الشعر العامي تمشيا مع ما كان شائعا في البيئة الأدبية بالمغرب العربي[2]. بمعنى أنه لا فرق بين هذه المصطلحات الثلاثة، الشعبي والملحون والعامي. لكن بعد ذلك يضع حدودا بين الشعر الملحون والشعر الشعبي، ويرى بأن منشئ الشعر الملحون معروف في حين أن الشعر الشعبي مجهول المؤلف، كما أشير أن ما أشار إليه، من أن البيئة الأدبية في المغرب العربي شائع فيها مصطلح الشعر الملحون كلام خاطئ، فمحمد المرزوقي يستخدم مصطلح الشعر الشعبي، كذلك عباس الجراري يستعمل مصطلح الزجل، وكلاهما من البيئة نفسها.

يقول بإمكان وجود بعض النماذج التي ينطبق عليها مصطلح الشعر الشعبي رغم وجود أصحابها. فهذه العبارة لا تتماشى مع ما صرح به من أن صفة الشعبي تعني مجهول المؤلف.

يتابع حديثه ويرى بأنه لا يمكن تسمية هذا الشعر بالعامي، لأن العامي قد يوحي بأن القائل أو المتلقي أمي، وفيما سبق أشرت إلى أنه يعتبر المصطلحات الثلاثة مصطلحا واحدا. وهذا طبعا تناقض. هذا إضافة إلى أنه يضع هنا مفهوما جديدا للفظ العامي، من أنه يرادف لفظ أمي، في حين أن العامية لا تعني الأمية بأي حال من الأحوال.

يقول أيضا متحدثا عن الشعر الملحون: «ذلك أن بعض القصائد، بالرغم من أنها لا تراعي القواعد اللغوية، فهي في روحها فصيحة، لأن ألفاظها وعباراتها مما يدخل في تركيب الفصحى' لا في تركيب العامية أو نسيجها، وإن كان بعضها لا يراعي البحور والأوزان المعروفة»[3]. هذا النص قد يكون ذا حقيقة كبيرة لو لم يكن قد قال خلاف هذا المعنى فيما سبق عندما يرى بأن الشعر الملحون في معظمه يختلف عن الفصيح في الإعراب.

ليس من شك في أن هذه النصوص أو المفاهيم وأشباهها نصوص مشوبة بشيء غير قليل من القصور. لأنها تثبت الشيء ثم تناقضه مرة أخرى. ففي الأول يقول ركيبي إن الفرق بين الملحون والفصيح يمكن في الإعراب وفي النص الأخير يقول إن الملحون لا يراعي الإعراب فقط في بعض القصائد. مع أنه يرى أن تسمية الملحون من لحن أي عدم مراعاة الشاعر للإعراب والقواعد اللغوية

---

(1) عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر. الطبعة الأولى 1981، ص 364/363.

(2) انظر المرجع نفسه هامش ص 363.

(3) عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري الحديث ص 364.

المعروفة.

بمناسبة حديثنا عن اللحن والإعراب، أريد أن أشير إلى مسألة في غاية من الأهمية. فعندما يتصور ركيبي أن الشعر الملحون جاءت تسميته من لحن يلحن في الكلام، أي أن الشاعر لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة. فماذا نقول إذا عن الشعر الذي راعى فيه صاحبه شروط القصيدة الرسمية ولمسنا فيها بعض الأخطاء اللغوية. فهل لأجل ذلك نلحقها بالشعر الملحون (الشعبي). بالطبع لا. وما دام الأمر غير كذلك فالمفهوم إذا يحتاج إلى تعديل أساسي، فهو غير مقنع على أقل تقدير.

يقول: «لهذه الدواعي كلها اخترنا إطلاق مصطلح "الملحون" على هذا الشعر وهي تسمية لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات»[1]، الدواعي التي يقصد بها هي تلك الخصائص الجوهرية التي تميز كل فن سواء كان شعبيا أو عاميا[2]. وأظن أن هذه الخصائص تتعارض كثيرا مع قوله لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات. فلو دققنا في معنى النص للمسنا شيئا غير مستصاغ، فقوله «لهذه الدواعي كلها» عبارة تفيد من أن الكلام عن أمور جوهرية وأساسية تجعل الشعر الملحون يبتعد عن الشعر العامي، ثم نفاجأ بعبارة «وهي تسمية لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات» فكيف أنه اختار تسمية الملحون ولأسباب جوهرية ومن جهة أخرى يرى أن هذه التسمية لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات؟

اللافت للانتباه حقا هو قوله بعد ذلك من أن مصطلح الشعر الشعبي أعم وأشمل من المصطلحات الأخرى[3]. ما دام الأمر كذلك فلماذا اختار مصطلح الملحون بدلا منه؟

والغريب في الأمر أنه أعاب على محمد المرزوقي ميله لمصطلح الشعر الملحون وكيف أنه رآه مصطلحا أعم من الشعر الشعبي. يقول المرزوقي: «أما الشعر الملحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم، فهو أعم من الشعر الشعبي...»[4]. المرزوقي آمن بمصطلح الشعر الملحون ورآه أعم من الشعر الشعبي وهذا مذهب لا ضرر فيه، إنما الضرر أن يؤمن المرء بمصطلح ويرى في غيره الأشمل والأعم !.

إن مثل هذا النوع من الكتابات كثيرة جدا، والقائمة لا تزال طويلة وحتى لا يأخذ البحث منعطفا آخر نكتفي بهذه العينة التي أرى أنها أنابت وأحسنت عن غيرها لترسم لوحة صادقة من عدم التركيز والجدية في البحث. ليظل بذلك الأدب الشعبي حقلا بكرا ينتظر رؤية جديدة صادقة وموضوعية.

وفي نهاية حديثي عن مفهوم الأدب الشعبي يحق لي أن أضع تعريفا خرجت به من وسط ذلك الكم

---

(1) المرجع السابق. ص 366.

(2) أنظر نفسه ص 365/364.

(3) أنظر نفسه ص 366.

(4) محمد المرزوقي: الأدب الشعبي الدار التونسية للنشر ط1 سنة 1967.

الهائل المتفق أحيانا والمتباين أحيانا في كثيره لأقول إن الأدب الشعبي هو الأدب الرسمي بلغة عامية ملحونة.

الـــوظيفة المرجعية في الشعر الشعبي الجزائري.

أ.د.عبد الحميد بوسماحة.

جامعة الجزائر-الجزائر-

تنطلق الدراسات الأدبية الحديثة عند تعاملها مع النصوص الشفوية ولاسيما الشعر من الرمز.

إن الرمز ضروري للحياة أكثر من الحقيقة كون البشر لا يعيشون فقط على الحقيقة المحسوسة والتاريخية وإنما يعيشون كذلك على الرمز باعتباره يشكل إحدى الطرق لإنتاج المعرفة.

يرى محمد أركون أن الحضارة الحديثة أهملت وظائف الأسطورة والرمز والعلامة والمجاز في توليد المعنى وكل أنظمة الدلالة التي يفسر البشر بواسطتها ويبررون سلوكهم وتصرفاتهم في المجتمع. ويرى بهذا الصدد أن الخطأ والكذب ضروريان للحياة أكثر من الحقيقة التي تصبح قاتلة إذا ما اقترب منـــها المرء أكثر مما ينبغي أو قبل الأوان، وأن البشر لا يعيشون فقط على الحقيقة المحسوسة والتاريخية وإنمـــا يعيشون أيضا على الحلم والوهم والمبالغة العذبة والأسطورية، أي ما يطلق عليه علم الأنتروبولوجيـــة بالمتخيل وهذا المتخيّل يصبح بمرور الزمن قوة مادية فاعلة لا تقل تأثيرا عن الوقائع الثابتة.

فالخيال ليس إضافة زينة جمالية شكلية بل يشكل إحدى الطرق لإنتاج المعرفة. إذ بدون تـــدخل الخيال لا نستطيع الانتقال من النشاط المباشر إلى المعرفة التمثيلية أو التصويرية.

وحين نتحدث عن الرمز في الأدب الشفوي ينبغي منذ البداية التمييز بين الرموز الطبيعية المضادة للرموز الثقافية.

تنتسب الرموز الطبيعية حسب كارل يونغ إلى المضامين غير الواعية وتمثل عددا من صور الأنماط الأصلية وتعود إلى الأصول القديمة والأفكار والصور الشائعة في المجتمعات البدائية، إن صنم (يغوث) كان بالنسبة للعرب رمز الإله، وكذلك الطوطم المجسد في حيوان معين رمز الجد المشـــترك للقبيلـــة العربية في حين استخدم الإنسان الرموز الثقافية للتعبير عن الحقائق الأبدية ولازال استعمالها جاريا في ديانات عديدة. وتعرضت هذه الرموز الثقافية لعدد وافر من التعديلات، كمـــا تـــأثرت بـــالتطور التدريجي وأصبحت صورا جماعية مقبولة عند المجتمعات الحديثة. ومن المعروف أن هذه الرموز الثقافية قادرة على إثارة رد فعل عاطفي عميق عند الأفراد أو بعضهم على الأقل. إن هذه الشحنة النفســـية هي التي تدفعها إلى النشاط مثل الآراء والأحكام المسبقة، وتعتبر الرموز الثقافية عنصرا هاما في البنيـــة

العقلية وتؤدي دورا حيويا في بناء المجتمعات البشرية.

إن إهمال هذه الرموز الثقافية أو كبتها تترتب عنه نتائج وخيمة، وهكذا يمكن القول أن المادة على سبيل المثال ليست مفهوما فكريا خالصا وجافا غير إنساني مجرد وعديم المعنى النفسي بقدر ما يدل على الصورة القديمة المتمثلة في الأم الكبرى. وكذلك بالنسبة للعقل الذي يتطابق في العصر الحديث مع الفكر في حين انه يمثل أب كل شيء، وقد كان النمطان الأصليان مبجلين ومكرمين بكل أنواع الطقوس لأن الإنسان مرتبط بالطبيعة ومتميز بمشاركته العاطفية والعفوية في ظواهرها، إن للظواهر الطبيعية مظاهر رمزية فالشجرة مثلا تمثل مبدأ الحياة بالنسبة للإنسان كما أن النبات والأشياء الجامدة والحيوانات يخاطبون الإنسان. إن احتكاك الإنسان بالطبيعة وعلاقاته الرمزية يتولد عنهما الطاقة العاطفية العميقة، وتكشف رموز الأحلام طبيعة الإنسان الأصلية وغرائزه وأسلوب تفكيره الخاص.

يرى بيرنارد زادي Bernard Zadi أن الشعر الشفوي ليس خطابا مجازيا أو استعاريا بقدر ما هو خطاب رمزي، ويرى جونيفياف كلم غريول Geneviève Calame Griaule في حديثه عن كلام قبيلة افريقية أن كل عنصر في الكون بالنسبة للجماعة الشعبية علامة أو إشارة مقصودة وليست عفوية . إن كل قطعة من المادة رسالة موجهة للإنسان، ليس هناك كائن بشري مجرد بل هو دائما في وضع أو إزاء ظاهرة أو مشكلة، وترتبط عناصر الكون بموقف الإنسان ورؤيته التي يكونها عن نفسه وعن المشكلات التي يواجهها باستمرار.

إن للأدب الشفوي سلالة من الكلمات تكتسب معانيها ليس من الاستعمال بل من محور الترميز Axe de symbolisation المجرد والمتخيل الذي يتوقف عليه اكتساب الكلمات قيمتها الجوهرية. إن هذا التطور الذي يحدث في ظروف متنوعة وتحمل الكلمات من خلاله الماضي البعيد والتاريخ هو الذي يساعد على الحديث عن الوظيفة المرجعية، وتستحق هذه المسألة المنهجية أعلى قدر من الاعتبار في سياق دراسة المادة الشفوية العربية والإفريقية والجزائرية بصفة خاصة. وقد حاول بعض الباحثين الذين ينتمون لهذه المجتمعات تفسير أو تأويل كل العلامات التي تقدمها الطبيعة لهم والكشف عن التطابق أو التبادل القائم فيما بينها وفهم الكلمات التي تنتسب إلى سلالات معينة وذلك بتحديد الشبكة الرمزية التي ترتبط بها إلا أن المجهودات التي تناولت هذا الموضوع محدودة جدا، ويتمثل هذا النقص في تركيز أغلب الباحثين على محوري الاستبدالي paradigmatique والتعاقبي Syntagmatique إلى جانب الجدل الذي يدور بين تيارات البنيوية الأدبية حول حق الأولية في استخدام محور دون الآخر انطلاقا من الإيديولوجية، وهو الأمر الذي دفع المحلل برنارد

زادي اقتراح محور ثالث المتمثل في المحور الرمزي Axe de Symbolisation

إن أهمية الوظيفة المرجعية Fonction référentielle تتأكد بشكل قاطع حينما ننتقل من الحديث عن الجانب المنهجي إلى دراسة الشعر الشفوي بصفة خاصة.

ويتضمن الشعر الشفوي الجزائري سلالة من الكلمات تكتسب قيمتها الجوهرية من التاريخ والقصص والأساطير والتقاليد الدينية

من المعروف أن شخصيات الإسلام الأولى أصبحت أبطالا محليين بالنسبة لكل شعب من الشعوب العربية الإسلامية، وقد أخذت هذه الشخصيات صورا محلية حسب طريقة كل شعب في تصور الأحداث، ويدل هذا الرمز على تحول الثقافة العربية الإسلامية العامة إلى ثقافة محلية بعد اختلاطها بعناصر الموروث التاريخي السابق عن الإسلام.

ولنأخذ في هذه الدراسة مثالين عن رموز التراث العربي والأمازيغي معا.

يقول عبد الرحمان المجدوب في إحدى رباعياته:

الخيل هبة من الريح والبل هي الشريفة.

إن شخصا أو جماعة صاحب عرض هو فرد معنوي يراقب المجالات المحرمة ويمارس سلطة عليها، وتتمثل في الماشية والتراب والمرأة والبيت. إن كل رجل متزوج وله أولاد لا يحظى بالاحترام إلا إذا كان يملك قطيعا من الماشية، ولا يتم البحث عن الماشية لكونها قيمة مادية ولكن لأنها مرتبطة بقدر رمزي.

إن قطيعا محدودا يأخذ بقيمة رمزية غير مطابقة مع مزاياه المادي الحقيقي، ولهذا نجد تمييزا بين ملك القطيع وملك الخيرات الأخرى، فالإبل التي وردت في البيت الأول من رباعيات عبد الرحمن المجدوب ليست تلك الحيوانات التي ليس لها نظير في أرض الرمال تنفع السكان الرحل في إسفارهم وتكفيهم في شؤون حياتهم بألبانها ولحمها وأوبارها وإنما هي التي تندرج بالضرورة في قانون الشرف أو العرض المحلي.

ونلمس هذه الوظيفة المرجعية في عدد وافر من رباعيات عبد الرحمان المجدوب. وتشير هذه الوظيفة المرجعية إلى الرموز الثقافية التي تمكن السامع أو القارئ من الاندماج في البيئة المحلية التي ينتسب إليها وذلك من خلال العلامات التي تدل على طبيعة الإقليم أو النبات أو الحيوان ومن أهم الأبيات التي تشير إلى هذه الرموز الثقافية في شعر عبد الرحمن مجدوب

1- البغال قرصة من الهند والحمار هو العيفة

1- واحدة رخيسة بماية ألف واحدة غالية بجلد قعود

2- واحدة تجيب الخير معاها واحدة تطرده بعمود

1- مثلت روحي لتبيب في كل شجرة ينادي

2- يعيّط يا قلّـــــة الحـــــــبيب يا خروجي من بـــــلادي

1-أدهن الـــــــسير يســـــــــير وبه ترطـــــــاب الخـــرازة

1- النقبـــــــة تجيـــــب الطـــــير من باب ســـوس لـــــنازة

يظهر من رباعيات الشيخ المجدوب الواردة سابقا الاستعمال الشعري للوظيفة المرجعية.

بمعنى إذا تأملنا أصنافا من الكلمات التي استخدمها في شعره الرباعي نجد أنها مشـــحونة بثقافـــة الأسلاف وأصولهم وماضيهم وتاريخهم. الأمر الذي أضفى على هذه الكلمات قيمة جوهرية.

وتحيل بعض هذه الألفاظ على قصص وأساطير وعناصر الطبيعة وأجناس. وقد اعتمد الشاعر لبلـــوغ هذه الغاية المقارنة والتشبيه والتصوير. وقد شبه الشيخ المجدوب روحه بهذا النوع من الطيور وهو المسمى في العربية الفصيحة بالهدهد وهو من الطيور الرّحالة التي تسكن في فصل الشتاء بإفريقيا. وفي الربيع والصـــيف بأوربا. يقول إنه يعيش في وسط لا يلائمه ولا يفهمه كالغريب ومثل هذا النوع من الطيور المعروف بعزلته والإنفراد عن أبناء جنسه والظاهر أن القائل اختار لفظة " تبيب " لأنها توافق كلمة حبيب في الوزن.

إن الطيور الرحالة كثيرة الأنواع وهي على حدة في أوكارها وتجتمع عـــادة وقـــت الرحيـــل والانتقال طلبا للدفء والمعاش.

أشار الشيخ المجدوب أيضا إلى الحيوان القوي كالفولاذ المجلوب من ارض الهند لأن العـــرب في العصور القديمة كانوا يجلبون منها الحديد الجيد لصنع السيوف ولهذا قالوا هندي ومهنّد وهندواني، ثم شاعت هذه الألفاظ في الاستعمال حتى صارت متداولة بمعنى السيف.

وقد حاول الشيخ المجدوب تفسير من خلال الثقافة الموروثة العلامات والرموز التي تقدمها له الطبيعة والتاريخ، إن هذه الرموز الثقافية تمثل من خلال معانيها الجوهرية مرجعا قابلا للحصر في موقع جغـــرافي معين.(الطيور الرحالة) وقابلا للتفسير بطريقة موضوعية (الحيوان العربي قوي كفولاذ أرض الهند) إلا أن العبارتين (الطيور الرحالة والحيوان القوي) ليست لهما قيمة في حد ذاتها ولا تستمدان دلالتـــهما مـــن النص الشعري المباشر بقدر ما تمثلان رمزين ثقافيين يعيشان في أذهان الجماعات الشعبية لدرجة أنهما باتا جزءا من طقوسها وتقاليدها. ومن المعروف أن حكايات الحيوان حسب ما جاء في كتاب محمد عبـــد المعيد خان هي بداية الأساطير وأنها أكثر قدما وبدائية منها. إذ أنها كانت وعاء لشرح وتقديم الأفكـــار والمعتقدات أي أن أكثر هذه المعتقدات كان يجسد في شكل حيوانات وطيور. وعليه فما من حيـــوان أو طائر أو نبات لم تصاحبه مجموعة حكايات تحدد أوصافه وتحيط بتفسير عصور ما قبل العلم.

ونسوق مثالا آخر من الشعر القبائلي الذي يحيط بميلاد طفل في منطقة جرجرة، إن صاحب هذه الأبيات امرأة مجهولة نحاول أن ترجمها حرفيا إلى اللغة العربية.

يا عساس الدار

انت يا ولدي بابا

عليك نولي سنونوة

ونتخبأ وراء صوف منسوجة

يقدم يوسف نسيب شرحا رائعا للرمز وطريقة استثماره في قراءة النص، يرى أن القارئ الغربي لن يستطيع أن يفهم أبدا السبب الذي من اجله ترغب المرأة في التحول إلى سنونوة (تيفرلست باللغة الأمازيغية) إلا من خلال توضيح قيمة التقديس التي يضفيها الفلاح القبائلي على بعض الطيور مثل السنونوة وعدد من الأشجار مثل شجرة الزيتون الوحشية أو المهجورة.

ويرى أن المعتقد الشعبي القديم يقضي بأن يوضع كل بيت تحت حماية الروح الكريمة، النافعة (العساس) ذلك بأن البشر والأرواح يتعايشون في الذاكرة الجماعية والحال أن أفضل حليف بالنسبة للمرأة التي ترقد الطفل في مهده هو الذي يتمثل في الحارس (العساس) القوي الذي يحمي من ألحان الشريرة ومن حيث أو سوء نية الكائن البشري كالعين المؤذية والسحر الأسود إن الطريقة المثلى لكسب رضا العساس وطيبة خاطره هي التي تقتصر على إدماجه في العائلة، وهو ما يفسر استعمال الكلمات العطوفة والودودة التي تظهر من أول وهلة أنها متناقضة مثل (ولدي) (بابا) وهنا تتدخل قواعد اللياقة التي تحكم سلوكات النساء تجاه الرجال والعكس صحيح أيضا.

ونلاحظ أن صاحبة هذه الأبيات توظف المصطلحات القرابية ذات العلاقات من الصنف الأول.

الأب

الأم

الأخت

الأخ

الزوجة، المرأة

الابن، الولد

البنت

إن استخدام مستوى القرابة الأولية لتسمية الشخص الآخر دلالة على الاحترام، أما القماش من الصوف فإنه في نظر يوسف نسيب يؤدي وظيفة محددة، فهو يجلب البركة، إذ أن الرسول (ص) حسب الروايات اختبأ تحت قطعة مماثلة له عندما كان في يوم من الأيام مطاردا من أعدائه.

المصـــــادر والمراجع:

- رباعيات الشيخ المجذوب. نسخة قديمة مطبوعة لا تحمل إسم صـاحبها إلا مـا ذكـر في تضاعيفها من أشخاص عاصروا المؤلف.

المراجع باللغة العربية:

- محمد أركون. الفكر الإسلامي. المؤسسة الوطنية للكتاب، صفحة 202-204.
- محمد عبد المعين خان. الأساطير والخرافات عند العرب – دار الحداثـة 1981 صـفحة 122.

المراجع باللغة الفرنسية:

-C.G.Jung Essai d'exploration de l'inconscient, Denoël page 159-160.
-Youssef Nacib, éléments sur la tradition orale SNED Alger, page 118-119-120.
- Apo Agnes Monnet, la parole poétique chez les AKYE (1) page: 314-315-318.

توظيف التراث الشعبي في قص "الدروب" الطاهر وطار.

د. عبد الحفيظ حرزلي.

المركز الجامعي- سوق اهراس -الجزائر -.

يوظف القاص الطاهر وطار التراث الشعبي في قصة "الدروب" توظيفا حسنا، فقد وظف أسطورة "بحباح المرتاح" بشكل مكثف.

"والأسطورة قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صورة كائنات حية ذات شخصية مختارة ويبني عليها الأدب الشعبي".[1] "وكثير من الدارسين يجعلون الحكاية الخرافية لونا من ألوان الأساطير وبخاصة إذا اعتبرت عملية إخراج موضوعي لنزعات خفية....وعند بعض المشتغلين بالميثولوجيا توضع الحكاية الخرافية- لما فيها من إعجاز- في صف ما يسمى بأسطورة الأخيار والأشرار" [2].

وقصة "بحباح المرتاح" دارت في زمن كانت فيه كل الحيوانات والأشياء تنطق وتتحاور.

"وبحباح المرتاح" جرو كلاب "صغير، قصير القامة، أرقط اللون، ماتت أمه المسكينة ليلة ولدته، وسط الثلوج والزوابع فاحتضنته جدته "ملحاسة" لتسهر عليه، وتتولى تربيته" [3].

وكان كثير الدلال كما هو واضح من عنوان الأسطورة، فهو يعيش في بحبحة من العيش، مرتاح، لا يقوم بأي عمل ولا يبذل أي جهد. ولعل جدته "ملحاسة" هي التي ربته على الدلال، وبذلك أفسدت تربيته. لقد أرسلته جدته ذات يوم ليحضر لها قليلا من الحليب، فلم يأتها به، فغضبت عليه وعاقبته بان قصت ذيله، واشترطت ألا تعيده إليه إلا إذا أتاها بالحليب.

وخرج "بحباح" في طلب الحليب ظنا منه انه سيحصل عليه دون مقابل ودون أي جهد يبذل من طرفه.

---

(1) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص338

(2) احمد كمال زكي: الأساطير، ط1، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص61

(3) الطاهر وطار: قصة "الدروب" مجموعة "الطعنات"، ط2 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976، ص51.

طلب "بحباح" الحليب من الكلب الهرم قريب جدته، فنهره وطرده. فاتجه إلى العنزة التي طلبت منه أن يحضر لها العشب من الحقل. لكن الحقل اشترط عليه أن يأتيه بالماء من الساقية والساقية طلبت منه أن يأتي بفأس من الحداد ويشق مجرى لها.

فاتجه أخيرا إلى الحداد وقال له: "يا عمي الحداد هل تصنع جميلا، فتعطيني فأسا، والفأس كي احفر به الساقية، والساقية كي يجري فيها الماء، والماء للحقل كي يعطيني قسيلا والقسيل للعنـــزة، والعنزة كي تعطيني حليبا، والحليب لجدتي كي تصفح عني، وبعد أن تصفح عني ترد إلى ذيلي الجميل فلا يسخر مني الأولاد في الأعياد". (4)

فأجابه الحداد "أيها الغبي، أو تظن أن هناك شيئا يحصل دون عمل؟ اسمع أنني لا اطلب منك أن تحضر لي حديدا من المنجم، كي اصنع لك فأسا، لأنني اعرف أن ذلك صعب عليك جدا "لكن هل تستطيع أن تعمل عندي، أياما حتى أجد صانعا؟"(5). فردد "بحباح المرتاح" في نفسه "العمل، العمل، لاشيء بدون العمل، لا شيء بدون عرق". (6)

لقد اقتنع "بحباح" بعد سلسلة من الشروط التي اصطدم بها أن لاشيء يحصل دون عمل، وان يعمل فبالعمل وحده يصل إلى مبتغاه.

هذه الأسطورة لها هدف تعليمي ومؤداها أن لا شيء يحصل عليه الإنسان دون عمل وجهد. نجد الأم تقصها على ابنها الطفل "الباهي" بطل قصة "الدروب"، لتعلمه أن يأخذ بأسباب العمل والاعتماد على النفس منذ الصغر، لقد قصتها عليه أمه "منذ بدأ يفهم الحديث وأعادتها على مسامعه أكثر من ألف مرة.(7)

تجليات هدف أسطورة "بحباح المرتاح" في سلوك الطفل "الباهي" بطل قصة "الدروب":

إن هدف هذه الأسطورة المتمثل في ضرورة العمل والاتكال على النفس تجلى لدى الطفل "الباهي" في المظاهر الآتية:

- إن "الباهي" اتكل على نفسه وتحمل مسؤولية الأسرة في سن مبكرة، فقد كان هو الوحيد الذي يعول أمه وأختيه بعد أن توفى والده، لقد خلف والده في إعالة الأسرة "الباهي رجل، رجل منذ مات المرحوم" والده بالتيفوس، رجل وعمره لا يتجاوز العاشرة". (8)

وهاهو الآن يبلغ من العمر خمسة عشر وهو يتحمل مسؤولية الأسرة باقتدار. انه استفاد من قصة

(4)- المصدر السابق. ص 55

(5) - المصدر السابق. ص55

(6) - المصدر السابق. ص55

(7) - المصدر السابق.ص56.

(8) - المصدر السابق. ص56

"بجباح المرتاح" واخذ دور والده في الأسرة.

إن الطفل "الباهي" يعمل، فهو يرعى غنم عمه. كان ينهض منذ الصباح الباكر ولا يعود بأغنامه إلا ليلا "المسكين ينهض قبل العصافير ولا يعود إلا بعدها".[9] وعلى ما يبدو فان الطفل "الباهي" لا يرعى الغنم فقط بل هو يتقن مهنة الرعي، إذ توجد علاقة حميمية بينه وبين أغنامه، فهو يناجيها ويتكلم معها باستمرار ويتعاطف معها.

– إن أحداث قصة "الدروب" تقع زمن الثورة التحريرية. والطفل "الباهي" يبدو يتحسس طريقه للثورة ويساندها. إن ضرورة العمل الذي لقنته له أسطورة "بجباح المرتاح" لا يقف به عند الدور الاجتماعي الذي يقوم به في الحياة بل يتعداه إلى الدور الذي يقوم به في سبيل الثورة. لقد كانت صورة المجاهدين في ذهنه نزيهة بل مقدسة "إن المجاهدين كالصالحين، كلهم خير وبركة" [10] كما انه يتسقط أخبارهم وتحركاتهم في المنطقة، يتوق إلى رؤيتهم والتعرف عليهم. وفي الجهة المقابلة يحتفظ الطفل "الباهي" لنفسه بصورة سوداوية قاتمة عن عمه الذي تدور الشكوك حوله كخائن للثورة ومتعامل مع الاستعمار. من هنا حدد الطفل "الباهي" دوره بوضوح، فهو مع الثورة والمجاهدين، وضد الخونة والمتعاملين مع الاستعمار.

أثر أسطورة "بجباح المرتاح" في الدور الثوري المباشر للطفل "الباهي":

إن لهذه الأسطورة أثرا مباشرا في العمل الثوري الذي يقوم به الطفل "الباهي". هاهي الأم تحكي لابنها "الباهي" الأسطورة، أو بالأحرى تكرر حكيها له والدنيا ليل و"الباهي" ممدد جنبها يراوده النوم. وما إن انتهت من سرد الأسطورة، ووصلت إلى أن "بجباح المرتاح" اقتنع بضرورة العمل وان لا مفر منه، حتى قاطعها "الباهي" "أمي، أمي، اسكتي أنني اسمع حركة غير عادية. [11] نهض "الباهي" بسرعة من فراشه، اخذ خنجره وذهب إلى بيت عمه يستطلع الخبر. إنهم المجاهدون أتوا ليلا إلى بيت عمه لا لينفذوا حكم الثورة في عمه باعتباره خائنا فهم لا يعملون لحد الآن بهذا، والذي يعلم ذلك هو فقط الطفل "الباهي" وبعض الرعاة، وإنما كي يتركوا عنده جريحين أخفوهما في مطمورة.

و"ما إن انصرفوا، وكان الليل في سكراته الأخيرة، حتى سارع الباهي إلى كوخه، ليجد أمه جالسة عند الباب..."

– أمي ماذا في وسعنا أن نعمل ....المجاهدون كانوا عند عمي وقد خلفوا جريحين.

---

(9)- المصدر السابق. ص51

(10)- المصدر السابق. ص48

(11)- المصدر السابق. ص56

– اه يا ابني وما في ذلك ..ينبغي أن نكتم الأمر وهذا كل ما هنالك ....

– لا يا أمي العزيزة ...عمي خائن.. الرعاة يقولون انه يسعى بكل ما أوتي للحصول على "التقييدة" والبرنس الأحمر [12].... وهذه فرصته الذهبية يا أمي...

ينبغي أن ننقذ الجريحتين يا أمي... عمي لن يتوانى عن ارتكابها ما ذا في وسعنا أن نفعل؟.

أطرقت أمه تفكر، وبعد مدة مزقت السكون:

– مطمورة أبيك في السفح، هل تعرفها؟ لننقل الجريحين إليها، فانه لا أحد غيري يعرفها، والله يفعل ما يشاء.

– آه يا أمي العزيزة " [13]

وهكذا سارع "الباهي" وأمه وأخته الكبرى إلى نقل المجاهدين الجريحين إلى مطمورة أخرى بعيدة ومهجورة، وقد قام "الباهي" بدور بارز وحاسم في نقلهما.

وما إن بزغت الشمس حتى كان "الباهي" يرعى بنعاجه بالقرب من مطمورة أبيه المهجورة حيث يوجد الجريحان، وهو يعزف على مزماره أنغاما شجية، فرحا مغتبطا بنقل الجريحين إلى مكان آمن. وكما توقع "الباهي" فان عمه فعلها واخبر المستعمر بوجود جريحين في مطمورته. وهاهو "الباهي" "يرقب الدروب، وهي تمتلئ بعربات العسكر، تعززها الطائرات، حتى كانت دشرتهم، محاصرة. وعمه يتقدم بالضباط نحو مطمورة الشعير، ثم يقف، ويشير بإصبعه...هنا هنا...لكن لا شيء هنا..وبعد حوار طويل بينه وبين الضباط، تلقى بصفة على لحيته، ثم طأطأ رأسه...وانصرف الضباط بعساكرهم، نحو الغابة، ينقبون بحماس، تحت الصخور والأشجار". [14]

وبقي "الباهي" يرقب الوضع، وهو يعزف بمزماره ألحانا شجية حتى إذا ما ولى العسكر خائبين، أسرع "الباهي" إلى المطمورة المهجورة حيث الجريحان، ليدلي لهما بقربة ماء، فيفاجأ بان أحد الجريحين هو ابن عمه. وبذلك تعظم المفارقة، إذ نجد العم يوشي إلى المستعمر بابنه.

وهكذا قام الطفل "الباهي" بعمل ثوري، فانقذ الجريحين من قبضة المستعمر. وهذا العمل الثوري الفاعل يأتي مباشرة مستلهما من أسطورة "بحباح المرتاح"، فمثلما اقتنع الجرو في الأسطورة بضرورة العمل وان لا شيء يحصل دون عمل، اقتنع الطفل "الباهي" بضرورة العمل الثوري فانقذ المجاهدين الجريحين من خطر محقق.

---

(12) لباس القياد المتعاملين مع الاستعمار.

(13)الطاهروطار: قصة "الدروب" مجموعة "الطعنات". ص61

(14) الطاهر وطار: قصة "الدروب" مجموعة "الطعنات". ص 61

توظيفات أخرى للتراث في قصة "الدروب":

هذه التوظيفات الأخرى للتراث تأتي كلها لترسم صورة الطفل "الباهي" بطل القصة، صورة تتسم بالتفاؤل والأصالة والرجولة قبل أوانها.

- فقصة "الدروب" تبدأ بمخاطبة الطفل "الباهي" لنعاجه بقوله "در، در، الليالي السود ماتت، البيضاء تقول للبيضاء،" والسوداء تقول للسوداء، الليالي السود ماتت، در، در" (15)

هذا الخطاب لنعاجه يتكرر أربع مرات في القصة. وأصبح لازمة من لوازم الطفل "الباهي"، وهذه اللازمة تلعب في القصة دور الموسيقى التصويرية في الفيلم. وهي تحمل دلالة تفاؤلية مؤداها أن الليالي الصعبة شديدة البرد والأمطار والثلوج قد انتهت، وستعقبها الليالي التفاؤلية الهادئة الجميلة. هذا التفاؤل يبشر بالدور الفاعل للبطل وللثورة. ومعلوم أن تسمية الليالي السود هي من التراث ومن البيئة الشعبية.

- توظيف الطفل الأغاني الشعبية والألحان الشعبية في رسم صورة الطفل "الباهي". للتأكيد على أصالته. فهو شخصية شعبية يعزف على مزماره الأغنية الأوراسية القديمة "عياش يا عياش" وهو يطلب من أخته الصغرى أن ترقص له على أحد الألحان الشعبية التي يعزفها لها على مزماره: "مرر لسانه على المزمار يبلله بريقه، وتساءل مبتسما أي "هوى" تريد، وعدد بعض الحان محلية "الهوى نالروس"، صالح او عمي" "حوست بلاد السقنية وجبل اوراس" "طيطة يا طيطة".

- هذا هو "الهوى" الذي سيروقك ولا شك ثم أغمض عينيه وأرسلها، نغمات جذلة راقصة"(16).

إن الطفل "الباهي" وهو يعزف هذه الألحان الشعبية إنما يقلد أباه، فأبوه أيضا يعزفها وينتشي بها مما يدل على أصالة الطفل "الباهي".

- إن الطفل "الباهي" يحمل "البوسعادي" وهو خنجر من التراث ينسب إلى مدينة بوسعادة يحمله عادة الريفيون "تناول البوسعادي من تحت الوسادة وعلقه في كتفه فوق البرنس" (17).

إن حمل الطفل "الباهي" "للبوسعادي" يدل على تمسكه بالتراث وما هو شعبي، كما يدل على الرجولة المبكرة لهذا الطفل.

---

(15) المصدر السابق. ص47

(16) المصدر السابق. ص50.

(17) المصدر السابق.ص57.

قراءة تناصية في قصيدة حيزية لعز الدين المناصرة .

د. فتيحة كحلوش.

جامعة فرحات عباس- سطيف -الجزائر -.

تتخذ هذه المداخلة قصيدة "حيزية" لعزالدين المناصرة أنموذجا للقراءة، فتبحث في طبيعة استحضار التراث الشعبي الجزائري من قبل الشاعر العربي الفلسطيني، وجماليات الهجرة النصية. وستتحرك القراءة في اتجاهات متعددة بدءا بسؤال النص ومرورا بإشكالية النص وسلطة الغياب وانتقالا إلى حيزية / المرأة — النص ووصولا إلى عوربة حيزية وبلاغة العوربة.

1- سؤال النص :

تكاد معظم الدراسات التي اهتمت بمشكلة النص أن تتفق على أنه " إنتاج لغوي أي تشكل أو تركيب لغوي "[1] وإن كانت تختلف حول صفة هذه البنية اللغوية، فبعض الدراسات يدخل ضمن مفهوم النص ما هو شفوي وما هو مكتوب، وبعضها الآخر يشدد على صفة الكتابة، فنحن نجد في "معجم اللسانيات" لجون دوبوا وزملائه Jean Dubois et Autres هذين المفهومين للنص:

أ- "يطلق مصطلح النص على مجموع الملفوظات اللسانية التي تخضع للتحليل ويكون النص من هنا عيّنة لسانية قد تكون مكتوبة أو منطوقة "[2]

ب- "يوسع يالمسلي Hjelmslev معنى النص حيث يشمل الملفوظ كيفما كان منطوقا أو مكتوبا، طويلا أو قصيرا، وبهذا يمكن أن نعتبر كلمة قف نصا مثلها مثل أية رواية "[3] ونلاحظ هنا — فضلا عن التسوية بين الملفوظ والنص- أن النص لا يحدد بطوله ولا بقصره، وإنما باكتمال الدلالة، وإذا كانت اللغة لا تؤدي دورها في غالب الأحيان إلا في جملة واحدة أو جمل متتالية، فإننا نجد في بعض الحالات الكلمة الواحدة توصل الدلالة نفسها التي يمكن أن توصلها جملة أو أكثر، مثل كلمة "قف" التي وردت في المفهوم السابق وانطلاقا من ذلك اعتبرت نصا. ولعل هذا ما يشير إليه تودوروف T.Todorov عندما يقول "...فالنص يمكن أن يتقاطع مع جملة كما مع كتاب بأكمله، إنه يتحدد بخصوصيته وبنهايته (ولو أن بعض النصوص لا تمتلك نهاية)..."[4] ووفقا لهذه المفاهيم يلتقي التراث الشعبي والشعر الفصيح باعتبار كليهما نصا طال أم قصر مادام يتوفر على الجانب الإبلاغي وإن اختلفت طبيعة الإبلاغ ما بين هذا وذاك. غير أن عدم اشتراط عنصر الكتابة في التنظير لمفهوم النص لم يحل مشكلة النص الأدبي، لهذا اعترض البعض على اتساع مفهوم النص ليشمل

الشفوي من الكلام، وشددوا من تم على قضية الكتابة، فجون لوي هود مثلا يقول:" النص هو الكائن الموجود أو العمل اللغوي المكتوب فهو يمتلك استقلاله الذاتي لأنه يبتدئ من نقطة معينة وينتهي في نقطة معينة أخرى، وهو لكي يكون نصا لا بد له من وسيلة هي اللغة وحتى ما يتميز عما هو غير نص لا بد أن يكون مكتوبا "[5] حيث أن الكتابة في الواقع تميز بين أنواع الكلام المختلفة، كما تميز داخل إطار الأدب بين النصوص النثرية والشعرية، أو على الأقل تسهم في التمييز بينها. يقول بو ريكور: "لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة. إن هذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له " [6]. ويشير محمد مفتاح إلى المظهر الكتابي للنص، فالنص بالنسبة له مدونة كلامية، ومما يهمنا كثيرا في عمل مفتاح هو كون النص منغلقا ومنفتحا في آن واحد، إنه منغلق " لانغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية " [7] وهو منفتح توالدي لأن " الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية ... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له" [8] فالنص إذن إنتاج لغوي متموضع على صفحة أو عدد كبير من الصفحات، ويتمتع بوظائف التوصيل والتفاعل مع الخارج، ولعل الجانب الخطي له هو الذي يضمن له استمرارية التداول، وبكتابة النص يتم وضعه في علاقة مع النصوص السابقة عليه وفي علاقة أيضا بالبنيات الإيديولوجية والفكرية [9] ذلك أن النص ليس حياديا اتجاه النصوص السابقة عليه والمعاصرة له، وليس حياديا اتجاه البنيات الفكرية المختلفة، وعلاقته بها ليست علاقة اتفاق بالضرورة، فقد تكون علاقة تحكمها نية الهدم.

النص الأدبي إذن هو أولا وقبل كل شيء بناء لغوي مثبت بواسطة الكتابة، ولا شك أن هناك مجموعة من الخصوصيات تحكم النص فضلا عن خاصية الظهور في بنية طباعية، ولعل أهم تلك الخصوصيات تتمثل في التبنين، الدلالة، والتناص. وهي العناصر الأساسية التي يقوم عليها مفهوم جوليا كريستيفا.J.Krestiva للنص حيث تعرفه بأنه " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه " [10] وإذا توقفنا عند هذا المفهوم نجده ينطوي على ثلاث قضايا أولها أن النص إنتاج لغوي لا يكرر دوما أنظمة اللسان، فعلاقته باللغة هي علاقة إعادة بناء مما يقتضي الهدم أولا، القضية الثانية هي أن النص وعبر عملية إعادة التوزيع تلك إنما يهدف إلى التوصيل والتواصل مع الآخر، والقضية الثالثة هي أن النص ليس بإنتاج لغوي منقطع الصلة تماما مع الملفوظات السابقة عليه والمعاصرة له. وهو ما عبر عنه النقد الحديث بمصطلحات التناص، والتداخل النصي، هجرة النصوص، النص الحاضر والنص الغائب، التعالي النصي، النص المعارض والنص المعارض ...إلخ. ولقد كان النقد

العربي القديم سباقا إلى الاهتمام بهذه القضية باعتبارها " سرقة" وبابها " باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل " [11]. لا يعنينا بالتأكيد هذا المنظور الأخلاقي لمسألة التداخلات النصية، ولكننا سنتناولها من زاوية ديناميكية حيث تبدو الذاكرة كسلطة والنص ككيان يبحث هو الآخر عن سلطته الخاصة وهو مدار حديثنا في العنصر الآتي.

2- النص وسلطة الغياب:

من بين السلطات التي يواجهها الشعر أثناء بحثه عن فرادته وعن سمة عصره، إلى جانب سلطة اللغة وسلطة النموذج الإيقاعي، نجد سلطة أخرى هي سلطة الثقافة نفسها باعتبارها مجموعة نصوص، تتداخل، تتنافر، تبتعد، تقترب، لكنها تجتمع لتغذي الكلام، إذ لا وجود لهذا الأخير " إلا في تكراره وتقليده واجتراره، لكي لا يجف النبع، ينبغي أن يسيل ويبذر المياه ويضحي بنفسه ويستنفذ . الكلام الذي لا يجتر نفسه يكون عرضة للفقر والجمود فيفنى جوعا وهجرانا. التقليد راعي حياة الكلام وجوهره. كلما أعدنا الكلام ورددناه نما وازدهر — التقليد الذي يقتل الكلام هو الذي يبعثه ويحييه. في البدء كان التكرار، وكلما ارتقينا الماضي لاحظنا اجترارا متواصلا للكلام. من هذه الزاوية يسكن القدماء مسكن المحدثين " [12] لكن ما قيمة المحدث إذا كان فقط وعاء للقديم؟ إنه ولكي يكون "محدثا" أصلا ينبغي عليه التحرر من هذا القديم، ولهذا يضع الشعر الذي يمتلك " نفسا " خاصا — نصب عينيه —نصوص الثقافة "كسلطة " عليه مواجهتها ومجاوزتها، فهذه النصوص ضرورية لوجوده، لكنها قد تكون السبب في موته. إنه قادم منها- بحكم طبيعة توالد النصوص — لكنه خارج عنها — بحكم الإبداع والبصمات الفردية — ذلك أن "النص ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي (كرسالة جاءت من قبل الله) ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة من دون أن يكون أي منها أصليا فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة (...) ولقد تتجلى سلطة الكاتب في خلط الكتابات وفي معارضتها بعضها ببعض، وذلك دون أن يعتمد على إحداها أبدا " [13] فعبر الآخر المشترك والمتوارث في الثقافة يقول الشاعر ذاته الجديدة، وتجربته الخاصة. تعادل بهذه الصورة نصوص الثقافة المختلفة — اللغة حسب تصنيف سوسير F.de Saussure– ويتقدم نص الشاعر" كلاما" لا يتحقق إلا في كونه قادما من دائرة مرجعية مشتركة، ولا يتفرد إلا عندما يجاوز هذه الدائرة_ الذاكرة، ويخالف اللغة التي اتكأ عليها.

مهمة الشاعر إذن ليست سهلة في مجاوزة الظل، فما بين " التناسخ" و" التماسخ" تمتد مخاطر لا حدود لها، قد تسلب الشاعر سلطته الخاصة وحقه الشخصي في التوقيع، يقول أحمد درويش في كتابه" متعة

تذوق الشعر": "إذا كانت حركة التواصل تعد في جوهرها "تناسخا" تنتقل بمقتضاه جذوة روح الفن من جسد أو جيل حملها زمنا وضخ فيها من دمائه، إلى جيل آخر في حاجة إلى أن يقوي جدران الزمن الذي يستند إليه ليساعده ذلك على توسيع الأفق واستشراف المدى، فإن حركة التواصل ذاتها تحمل مخاطر "التماسخ" عندما تفقد القدرة الفنية التي تقوم بإجراء نقل الدم الحي وليس نقل الشحم أو اللحم الميت، وبمعرفة درجة التواءم، وخصائص الخلايا وتقنيات إعادة التشكيل وهي قضايا يمكن أن يدور حولها كثير من الحوار في إقامة العلاقة بين فكرتي المعاصرة والتراث"[14].

إن الإشكالية الأساسية إذن هي كيف يولد الشاعر من الثقافة ثم يبدعها من جديد، وكيف يفقد النصوص السابقة والمعاصرة له قداستها(أو جاهزيتها) التي تتمتع بها في المرجعية الثقافية، ليكسبها معرفة جديدة ليست مقدسة – جماعيا- لكنها قد تصير كذلك إذا فرض النص الجديد سلطته، ذلك أن الإبداع هو" نفي للإثبات، سعي نحو تملك سلطة هي بداية كل خطاب شخصي، بإمضاءات ذات كاتبة تاريخية يستحيل محوها بكتابات غيرها، بالاختلاف تنتمي للسابقين، وبالعصيان تستحق الطاعة" [15].

النص الشعبي واحد من نصوص الثقافة التي تهيمن على الذاكرة الإنسانية وتساعد على تمييز المجتمعات البشرية كما أنه بالنسبة للشاعر العربي المعاصر واحد من الروافد المرجعية التي تشده بقوة فلا يكاد يفلت منه شاعر، والعودة إلى النص الشعبي هي عودة إلى الكثافة السردية، عودة إلى الثراء العاطفي والإنساني، عودة إلى الجمالية الطبيعية في أكثر صورها عفوية، لكن هذه العودة لا تعني إعادة نظم النص الشعبي في أدب فصيح فقط. إن عمل الشاعر يصير شاقا في هذا المستوى حيث أن القارئ يبحث دائما عن انزياحات الشاعر وانقلاباته، وبمعنى آخر يبحث عن سلطة الشاعر في نصه وهي سلطة ليس من السهل تحقيقها إذا كان النص اللاّحق يتكئ بشكل صريح على نص سابق، وهذا شأن قصيدة حيزية للمناصرة، وقبل مباشرة قراءتها نود الوقوف قليلا عند حيزية الجزائرية.

حيزية المرأة / النص :

حيزية فتاة جزائرية تنتمي إلى عائلة الداودية القادمة من الشرق من قبيلة بني هلال إلى بسكرة، ويروى أن لها جذور مع عائلة الباي الحاكمة في قسنطينة، أبوها أحمد بن الباي حسب ما يروي نصها وقد توفيت عام 1878م وهي في مقتبل العمر (23 عاما)، بعد قصة حب عنيفة جدا مع شاب اسمه " اسعيد"، هذا الأخير لم يستطع مداواة الاكتواء فلجأ إلى الشاعر ابن قيطون الذي كان جاره في محاولة للتخفيف من حدة الحرقة عبر الشعر، لأن اسعيد كان عاشقا فقط، ومحتاجا بالتالي إلى وسيط شعري يقول القصة في مكانه، فتولى ذلك ابن قيطون ببراعة.

تختلف الروايات بشأن قصة حيزية، فهناك الرواية التي تقول بزواج حيزية من اسعيد وموتها قبل أن

يحول اسعيد لغة الحلم إلى حقيقة، وقبل أن يستمتع بحبه لها. وهناك الرواية التي تقول بقتل حيزية بعد أن اكتشف أهلها قصة عشقها في مجتمع بدوي صحراوي ينظر إلى العشق قبل الزواج كمحرم ديني وكعار اجتماعي، وهناك الرواية التي تقول برحيل حيزية الإجباري مع أهلها نحو أعالي سطيف، هربا من قصة حب حارقة لحيزية ولأهلها.(16)

ولعل الأكيد في كل هذا أن حيزية واحدة من الذين ماتوا حبا، وخلّدوا في نص خالد بدوره حيث يتقمص بن قيطون صوت اسعيد العاشق المفتتن الذي فرغ من الحياة بفراغه من حيزية بعد رحيلها، وراح يعيش على إيقاع الفقد ومرارة الموت حبا، لتكون فاتحة القصيدة طلب العزاء لأن اسعيد صار وحيدا لا يرغب بشيء إلاّ بالعزاء الذي يسمح له بالمكْوث على جسر التواصل مع حيزية :

عزوني يا ملاح في رايس لبنات سكنت تحت اللحود ناري مقديا

ياخي أنا ضرير بيا ما بيـــا قلبي سافر مع الضامـــر حيزيـــة

ما بالعاشق من محنة لا يمكن حصره، وسيتحرك نص ابن قيطون بين فضاءين دلاليين واضحين: فضاء اللوعة وطلب العزاء، وفضاء الفرح المختلس وهو فضاء مرتبط بتذكر مزايا حيزية وجماليات زمنها. ولعل السؤال الجوهري الذي سيطرح هنا سيتعلق بموقع نص المناصرة من هذين الفضاءين، هل يشترك النصان في الرثاء أم أن النص اللاّحق سوف يتخذ من عذابات النص السابق هامشا لقول أفراح طفولية ترتبط بمعايشة مكان حيزية، أي بجغرافيتها لا بتاريخها؟

عوربة حيزية:

يمتلئ المناصرة نفسيا بالموروث الشعبي العربي، ويحول الامتلاء دائما إلى تجربة شعرية، ينجر عنها نص أو مجموعة نصوص، تتشرب الثقافي المشترك لتتفرد فيما بعد بخصوصية القول. هكذا استعاد سيرة امرئ القيس وزرقاء اليمامة والقصص الكنعانية، وما لبث أن فعل الشيئ نفسه مع التراث الشعبي الجزائري، ممثلا بواحدة من أعذب حكاياته التي تصر المرويات على واقعيتها وصدقها، حكاية حيزية كما أشرنا.

ينبني النص على تكرار فعل " أحسد "، فهو يتكرر خمسة وأربعين مرة كفعل ومرة واحدة كمصدر، ويرتبط بالمكان، بالإنسان، بالشجر، بالحجر:

أحسد الواحة الدموية هذا المساء

أحسد الأصدقاء

أحسد المتفرج والطاولات العتاق الإماء

الأكف التي صفقت راعفة

القوارير أحسدها

والخلاخيل ذاهبة آيبة

أحسد العاصفة

في حنايا الفضاء

أحسد الخمر منسابة، وعراجينها في ارتخاء

وابن قيطون أحسده عاشقا طاف في زرعها [17]

سند الفعل أحسد إذن إلى فاعل مشتت الحواس، ويتعدد المفعول به كلما تكرر الفعل، بل يتنوع تنوعا غير متوقع، ويعكس ذلك التنوع حالة التشوق العميقة لمعايشة زمكانية الشخصية موضوع الحكي، نظرا لكونها تمثل زمنا أسطوريا، فالموت حبا حادث اختصت به المجتمعات القديمة، وهو شيء شبيه بالخرافة والأسطورة، لذا يلاقي تمحور الشاعر حوله. الحسد هنا يتخذ معنى التمني العميق وكأنما يود الشاعر القول ليتني كنت مع الذين رأوا الأميرة العاشقة حيزية، ليتني كنت بين الأشياء التي لامستها، ليتني كنت ضمن عناصر الطبيعة التي حضنتها، ليتني كنت اللباس الذي ارتدته، ليتني كنت بين الأشخاص الذين كلموها وتكلموا عنها...إلخ. هذا الحسد الجميل هو الذي يجعل الشاعر، أثناء عوربته لنص حيزية ونقله من الموروث الشعبي الجزائري إلى الشعر العربي الفصيح المعاصر، يمارس إعادة سرد شاملة للقصة، فيجاوز منذ البداية البطل الحقيقي للقصة (اسعيد) ويتمسك بالراوي (ابن قيطون)، ذلك أن الراوي المتكلم أكثر نفعا من البطل الأخرس، لم لا يكون ابن قيطون هو العاشق الحقيقي لحيزية، فالنص نصه وحيزية حيزيته وهو محسود لأجل ذلك؟! . يفضي الإلغاء في مرحلة تالية من مراحل القول الشعري إلى رغبة دفينة في إلغاء الراوي نفسه وتقمص القصة، وهذا سبب إضافي من أسباب تكرار الفعل أحسد.

فلنقل : عاشقة

في ليالي الصبيب

ولنقل : حين أغوت ...غوت في اللهيب

ولنقل : ساحرة

ولنقل سحرت خلف أشجار وادي الرمال

ولنقل- فرضا – أنها امرأة حادقة

ولنقل – صدفة- زحلقت رجله في الغرام

ولنقل إنها نجمة في السماء واضحة

- إنني عاشق حرب الذبح والمذبحة-

ولنقل – مهرة جامحة

سئمت برد فرشتها

وتسلل ينبوعها دافئا في الظلام

ولنقل – وردة عطشت

فرواها النخيل ... وخاف

ولنقل – إنها تربة شققتها ليالي الجفاف

ولنقل- غجر لملموا نارهم

حول تلك الضفاف

ونسوا جمرة علقت في ذوائبها البائنة

ولنقل – مثلا- إنها امرأة خائنة

طارحتني الغرام

عندما كان عاشقها في الصلاة

وابن قيطون كان يدبج بعض رسائله في الخفاء

ما الذي يزعج الشعراء

ما الذي يزعج بعض الرواة

إذا كانت امرأة خائنة !![18]

يسمح إلغاء البطل بإلغاء الراوي ثم بإمكانية امتلاك القصة، وهو ما يتحقق شعريا. لم تعد حيزية نصا مقصورا على ابن قيطون فقط، بل الشاعر الجديد نفسه امتلكها بعد أن خانت حبيبها الأول / صانعها الأول واستسلمت لعاشق جديد يشكلها كما تشتهي أحلامه، ويغازلها كما يحلو له الغرام، ويضخم خصوصياتها بإيحاء من زمنها العجائبي، حيث توجه عجائبيته تلك النص نحو "وصف" شعري لا يعتمد تكرار القصة الشعبية، على الرغم من تلميحه إلى بعض تفاصيل الرواية كما سنرى لاحقا.

من وحي الزمن الجميل الغابر يأتي نص المناصرة كثيفا، حميما، ومتوها للقارئ الذي خدعته ألفة العنوان. ذلك أن حيزية في نص المناصرة تستحضر كرمز للمرأة الجزائرية سواء كانت في سيدي خالد في بسكرة أم في تلمسان أم عند نبع مائي في غابة عتيقة ومدهشة هي غابة عين قشرة بين القل وجيجل:

جمرة البدو أنت، فمن أين جئت ،
تلوبين مختالة في قميص
موجز ورهيف أساي
حفلة في تلمسان أنت
موشحة بأغاني مساء الخميس
موجز ورهيف أساي
قطعة من سماء
أرجوانية علقت ليلة المجزرة
بجناح على الثلج في جرجرة
موجز ورهيف أساي
نقطة من بياض مساي
نخلة في أعالي الجبال تطل على العاصمة
أو كأنك جئت إلى غابة،
بين جيجل والقل
عند مسيل المياه (19)

حيزية القتيلة ليست الأنثى الجزائرية العاشقة حد الموت فقط، بل هي أيضا المكان الجزائري الغارق في الحب والعطاء. لهذا نجد إبحارا في الموضوع الأثري الأثير بالنسبة لشاعر مثل عز الدين المناصرة الذي صرح أكثر من مرة: "...إنه المكان منا وفينا نبكي له بحرقة في الليالي، يدخل فينا وندخل فيه دون حواجز، نستحضره كلما حوصرنا أكثر في ترانزيت المطار وفي السجن وفي الفندق..." (20). إن حرمان الشاعر مكانه الأصلي وانخراطه فيه عبر رموزه الجغرافية والتاريخية جعله يهتم بالنواة المكانية في كل قطر يعايشه. حيزية قصة تاريخية بالنسبة للجزائري، قصة امرأة بالنسبة لابن قيطون، وهي قصة انبهار بمكان أو مجموعة أمكنة بالنسبة للمناصرة، الأمر الذي يسمح بالبحث عن جماليات المكان في نص يفترض أنه قيل إكراما للتراث الشعبي الجزائري، وعندما نقول جماليات المكان فنحن لا نعني بالتأكيد المكان الجميل معماريا ولكننا نعني المكان الجميل بغناه العاطفي وبقيم الحميمية التي يتمتع بها كما ذهب إلى ذلك غاستون باشلارGaston Bachelard في كتابه الشهير "شعرية الفضاء"(21).

تستحضر حيزية إذن مرافقة لكم هائل من الأمكنة، الأمكنة المسماة والأمكنة المكنّاة، وإذا كانت

نصوص المناصرة المكانية تنبني في أغلبها على تقاطب جوهري يتأرجح ما بين حميمية قطب وعدوانية آخر، فنص حيزية يختزن الأمكنة ذات القيم الحمائية بكثرة، فحتى واحة القتل التي يمكن اعتبارها مكانا عدوانيا بالنظر إلى الفعل الذي كانت مسرحا له " تجمّل " عبر الصورة الشعرية البليغة :

واحة للمطر
عرجت صوبها الفارسة
حيث كان دم ينتظر
أحمر الشفتين بلون القمر
عندما كان يلعب في القفر بين الرعاة
كان يرقب غدر الرمال النقية هذا القمر
كان يرسم تشكيلة من خطوط على الرمل
دون أثر
الأفاعي، وقيل نثار فتات القبيلة في المنحدر
تسلل عاشقها كالرذاذ الربيعي بين المروج
رأى كومة من عقيق قلادتها، ورأى
خطا في عيون السواد
يا ملفعة الفجر إن الهوى البدوي ،
هوى الأرجوان —
كان متفقا أن تبادره بنشيد
فلم تستطع...واعتراها الذهول
ورأى الظل في الماء مثل العذول
يتباطأ نرجسة دامية
تتناثر في الماء رائحة الشك والحسرة الآتية
فأطلق طلقته الواحدة
في جبين الندى وغزال الحقول
غير أن حديث الرواة يطول (22)

يقف القارئ وهو يتتبع هذا المقطع عند أكثر من صورة، الصور التي يمكن اعتبارها وسائل لتجميل العنيف، ولنتأمل على سبيل المثال هذه المتتالية: "كان يرقب غدر الرمال النقية هذا القمر"

كيف يجتمع الغدر والنقاء ؟ أو بالأحرى لماذا يعطي الشاعر صفة النقاء للرمال التي كانت مسرحا لفعل القتل ؟ الرمال باعتبارها مكانا حضن حيزية وعشق حيزية لا يمكن أن ترى إلا نقية دائما، والغدر هو غدر الإنسان الذي لم يقدّر ميزة الفضاء البديع الخارق خارقية حدثه فراح يلوثه بالدم، وهنا يجب أن نشير إلى الحضور القوي للمروية الشعبية في نص المناصرة، وهو يميل إلى رواية القول بقتل حيزية، لأنها الأبدع في الحقيقة، والأقرب إلى المعقولية، والأهم من هذا أنها تضع حيزية في خانة شهداء العشق وتجعل قصتها واحدة من قصص الحب المستحيل، الأمر الذي يثير الشعراء ويعنيهم باستمرار. رغم عدوانية الحدث يتقدم وصف المكان في حلة بلاغية تستوقف القارئ:

" فأطلق طلقته الوحيدة في جبين الندى وغزال الحقول"، رغم قساوة الطلقة فالقارئ يوغل في تأمل بهجة المكان الناشئة أساسا عن بهجة اللغة حيث يهيمن الإسناد " الخاطئ"ويمتلك الندى جبينا من باب الكناية على عذوبة المرأة موضوع الحكي ورقتها اللاّمتناهية، كما تستعار الصورة الكلاسيكية في الشعر العربي عن المرأة الغزال فتزدان حقول سيدي خالد بحيزية الجميلة كالغزال، العابقة مثل النرجس، المختلفة عن كل القتلى:

لو رأيتم مع الفجر غامضة تنتظر
ما الذي يجعل الفارس المنتظر
لا يقاتل عن موعد، قرب ذاك الحجر
اذكروا رهبة القتل بين النخيل
انظروا أرجوان القتيلة، لما يكن
مثل أي قتيل
العراجين خافت، وثارت مدامعها، قرب ماء السماء
سمع النبع فجرا مع العشب، قبل خروج الرعاة
من مغائرهم في السهول
صرخة واحدة
لعاشقة مرغت بالدماء
هدأت غضبة الريح في موقد النار
وانطفأت دفعة واحدة.(23)

تؤنسن عناصر المكان، فيتقدم النخل باكيا، ويتقدم النبع مستمعا متتبعا لوقائع القتل، فيخلق النص الحاضر لوحة جنائزية ليست لبكاء اسعيد ولا لنشيد ابن قيطون، ولكنها لوحة لعراقة المكان

الذي بدا للمناصرة وكأنه ما يزال يبكي حيزية في رهبة وخشوع، كما لو أن هذه المرأة قديسة أو واحدة من الأولياء الصالحين. لقد مارس المناصرة "تفكيكا" لقصة حيزية "فبعثرها" وأعاد السرد، كاسرا نمطية زمن الحكاية، عازفا على النواة الأصلية للحدث، وتاركا لخياله حرية التيه في المكان، فهو يعرف أن حديث الرواة حول حيزية مختلف و"يطول " كما يقول لذا يجتهد هو الآخر بحس المبدع في بناء رواية خاصة تختلف و"تختلق" لينجز النص مشروعيته بإلغاء ما سبق واستتب في الأذهان كنهاية للحكاية، يقول المناصرة :

قد يضيع كلام الرواة سدى
بعد تدجينه في المقررات الجامعية
أو إعادة إنتاجه باختصار
في اللجان التي نقحت كتب المدرسة
ربما لم تكن من دم، إنما نرجسة
سافرت من حولمرآتها
وأراهن ما عشقت أحدا
إنما عشقت ذاتها
قرب واحات أولاد جلال في الفلوات
فليكن
فليكن
إنني أحسد الغابة الماطرة
إنني أحسد النسر في جرحرة
أحسد التمر في بسكرة
أحسد الرمل والدود والعشب في المقبرة (24)

إن هذا التلميح إلى إمكانية بطلان القصة الشعبية، لا يمنع الشاعر من الإعجاب — حد الاندهاش والحسد- بالمخيلة التي أنتجت هذا النص وتلك القصة، وهو الإعجاب الذي يترجمه التعمق في ثنايا المكان الجزائري من قبل الشاعر الفلسطيني وتخليد جمالياته بالغوص في موروثه الشعبي العميق .

هوامش الدراسة :

(1)-Frans Rutten: sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la reception revue des sciences humaines, N177, janvier-mars 1980, p 68.

(2)-Jean Dubois et autres: dictionnaire de linguistique، librairie Larousse, Paris, France1989, p486.

(3)-Ibid, p486.

(4)-Oswald Ducrot, T.todorov: Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, editions du seuil, Paris, France,1972, p375.

(5)- فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1 1994، ص73.

(6) - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص237.

(7)- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط2، 1986، ص120.

(8)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(9)- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص- السياق)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، ص28.

(10)- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ص21.

(11)- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص 280.

(12)- عبد الفتاح كليطو : الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي ،ط1، 1985، ص19.

(13)- رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1 1994، ص 21 -22.

(14)- أحمد درويش: متعة تذوق الشعر دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص176.

(15)- محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب وط1، 1994، ص75.

(17) عزالدين المناصرة الأعمال الشعرية، ج2، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2006، ص 222.

(18)- المصدر نفسه، ص232- 233.

(19)- المصدر نفسه، ص228- 229.

(20) –عزالدين المناصرة : شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين، العدد الأول، 1990، ص 31-32.

(21)- Gaston bachelard: la poétique de l'espace , presses universitaires de France, Paris, France, 1971.

(22)- عزالدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص226-227.

(23)- المصدر نفسه، 228- 229.

(24)-المصدر نفسه، ص 233- 234.

من علامات الرواية المثقفة (ميراث واستيراث في الخطاب السردي الجزائري المعاصر)

د.محمد الأمين خلادي.

جامعة أدرار – الجزائر –.

المقدمة:

قراءةٌ في عنوان المحور الرابع وعنوان مداخلتي: خطاب البصمة والفرادة في انبجاس الكتابة الروائية بين التخيال السردي والمعجم في غفلة من اللغة؛ هكذا تظّاهر آليات الكتيبة السردية الجزائرية التي انعطفت بالمدونة الروائية العربية والغربية نحو موقع مغفول ومضمون مغمور، تجلى في شبكة سردانية جديدة تمظهرت في فسيفساء دلالية جمالية معقدة من خلال كتابات جيل التسعينيات.، ولعل مردّ ذلك إلى الانقلابة الكبرى التي طالت عوالم السياسة والدين والاقتصاد والفن والمجتمع والقيم والفكر...

ذلك شأن التجاذب والتنافر الحادث بين هوس المقروئية وسلطة التداول كما بين بهرج الوجه الروائي ودوامة القفا الروائي؛ ولأجل هذا ارتأيت أن أكشف عن بعض علامات الرواية المثقفة وهي تستورث معانيها وجمالياتها من التراث الشعبي، ثم تبيان مدى وقع ذلك في المتن السردي تماسكا وانسجاما...

إن "الصورة الروائية" كما الصورة الشعرية يمكن التقاطها من الجدارية الكبرى المتمثلة في الخطاب، صورة تجمع من الكل؛ خيالا وواقعا وذاتا وألوانا وإيديولوجيات وثقافات ومكتسبات، وإيقاعية شاعرية مقذوفة في فنّية الاستيراث الذي يبرز أوجهها ويجلي خفاياها من زوايا مختلفة تؤكد وطأتها بوعي الكاتب.. وذلك من خلال رابط[1] توصيلي/تواصلي يشكلها في إبداع متكامل؛ فالصورة تجربة عميقة تشكلها الرؤية الوجودية، أما تركيب شظايا الصور المساهمة في إثراء المغزى الكلي للخطاب فهو من نصيب القارئ..

1- الرابط: مثير خاص قد يكون منظرا أو صوتا أو كلمة أو لمسة تثير تلقائيا ذكرى معينة أو حالة بدنية أو ذهنية، يُنظر: د. إبراهيم الفقي، البرمجة اللغوية العصبية وفن الاتصال اللامحدود، المركز الكندي للتنمية البشرية، 2001، ص: 169

العرض:

دراسة الظاهرة المختارة في نماذج روائية جزائرية:

إن تداولية التراث الشعبي ظاهرة تواصلية تنتظم بها حياة الإنسان في إدارة شؤونه النفسية والمادية والعقلية والإبلاغية؛ وما الحكي والقصص والحكم والأدعية والوصايا والأساطير والأمثال الشعبية وغيرها من السرديات والمحكيات المتذبذبة مفرداتها بين الفصحى والدارجة إلا ألوان فنية ذات إبلاغ رسالي توصيلي لا يستهان به.

كثيرة هي النماذج الأدبية الجزائرية الثرّة بهذه الميزة الفنية؛ ونذكر منها على سبيل القصر أعمال عبد الملك مرتاض الروائية وأمين الزاوي وسليمان عشراتي وواسيني الأعرج وزهور ونيسي...، ثم إن دراسة واستبحاث تلك الخاصية الأدبية دراسة عميقة ومتأنية في مثل هذه الأعمال وغيرها، ممّا لا يتسع له المجال ولا صفحات هذا المقال.

لأجل ذلك أفردت روايات الكاتبة أحلام مستغانمي بالدراسة، لأن عملها الأدبي روائي جزائري معاصر مجدد وثيق الصلة بالثقافة الشعبية؛ فهي روائية ذات منهج إبداعي مركب جمع في متنه السردي بين ثورة الرواية ببعدها التاريخي السالف (ثورة التحرير) وبين رواية الثورة ببعدٍ فنّي سينمائي معاصر متمرّد على التقليد الابتكاري في تاريخية الرواية وطريقة سردها.

وهي بعوالمها الروائية الثلاثة (ذاكرة الجسد/ فوضى الحواس/ عابر سرير) تنتقل بالقارئ/ المتلقي/ المشاهد من خيال الحقيقة الرّوائية (الواقع) إلى حقيقة الخيال الروائي (البديل)، في تعامل استثنائي مع لغة السرد وخطاب الحكي وفسيفساء العناصر السردية وفضاءات الزمان والمكان والإنسان، وفقه ذلك كله في فلسفة وجودية وفقت بين آفاق المأساة الجزائرية ومجد الوطن.

والثلاثية صورة عشقية للروائية أحلام مستغانمي، عشقية حدّ الموت، وجمالية حد الحبّ، عملٌ خلدت به الكاتبة تاريخ الجزائر زمن الاستدمار وما بعده، بعبورها الثاقب لذاكرة الأماكن وأسرّتها وأحسادها، وأنفسها المتوازنة والمريضة... ذاكرة أعادت لها الألوان والنبض المسموع، والنفس المتوهج لما أدخلتها ميدان الأدب فعرّت جزءها النفسي الواعي واللاواعي لأبطالها ومرتزقتها.. ذاكرة في قلب امرأة سقط في عشقها كل من أسمعته صوتها، أو تعثر قدره بها.. لأنها وطن بكامله في صورة امرأة تفتق حسنها بتفتق تاريخها، وهكذا تجسدت أحلام مستغانمي بتقمصها البارع للفنون الجمالية كالتصوير والموسيقى والرسم والشعر والاستهواء الشعبي والعالمي، بل جاءت ثلاثيتها حكاية مكثفة بمخزون شعري ثرّ ومفعمة بثقافة تراثية شعبية ترفع السرد من مستوى تأريخ الحقائق وتقديمها بطريقة

خطابية إلى مستوى شاعري واجتماعي يأخذ بأنفاس القارئ ويحمله على حل شيفرات كل حدث جديد، وهذا أساس الرواية الديالوجية.. « والثلاثية صورة من صورها حيث إن الرواية الديالوجية لا تبني ذاتها بصورة أصيلة إلا عندما يُوكَلُ إلى القارئ بشكل تام أمر إنقاذ الرواية من تعارض الآراء والأساليب والإديولوجيات بحكم أن الرواية تنتهي دون أن تفرض عليه رأيا محددا »[2]، فالراوي مجموعة من الصراعات المتنامية بينه وبين الآخرين من حوله، وبين الماضي والحاضر يقدمها للقارئ بكل ثقة ودون تردد أو تحفظ؛ لأنه الأجدر بالمعرفة والدراية..

2- قراءة في سيمياء العنوان وصورة الغلاف، وفي ظلال الدلالات:

تتلاقح الآثار الأدبية مع فنون أخرى بطرق مباشرة وغير مباشرة، فكما أن العمل الأدبي لا يُفصح عنه إلا بفعل التخريج الفني المتمثل في رسم الخط وتقنيات الكتابة وأدوات الإيقاع؛ فإنه لا يستغني –أحيانا– عن فنون أخرى كالرسم والتمثيل والمسرح والموسيقى والسينما والفن التشكيلي وغيرها، مادام أن بعضَ هذه الفنون في حِوج إلى النص الأدبي، كحاجة المسرح والسينما إلى متن الرواية والقصة.

والرواية عنوانها يُفصح عن هويتها؛ في حين قد تأخذ فضاء معادلا وظهيرا فنيا تستعين به كفضاء الصورة المرسومة في غلاف الرواية الأمامي –غالبا– ليكافئ دلالة العنوان المكتوب؛ ومنه فالصورة على هذه الشاكلة ترداد بياني بالمعنى دون الكيفية يؤدي إبلاغية مقصودة وإرسالية وظيفية تجذب القارئ؛ وتحاول تسريع الرصد الدلالي لمحتوى العنوان ولقطة مشهدية تُدرَك بالعين القارئة قبل تقليب صفحات الرواية وتأمل مشاهدها المكتوبة بالحرف والحركات ودلائل الكلمة والجمل وأدوات الرسم الخطي... ! فوظيفة الصورة اختزال استعراضي يُحرج المتلقي ويثير انبهاره.

فللعنوان وظائف عديدة بها يقع التوازن في إنجاح عملية التلقي كالوظيفة الدلالية والجمالية، «وأما تجاريا فيتعلق بتوظيف العنوان لترويج الكتاب وإغراء الجمهور باقتنائه وقراءته. لذلك نجده يعتمد على العديد من المظاهر الاقتصادية والجمالية والعلوم مثل علم النفس، والفنون مثل فنون الإعلام والاتصال والإخراج والكتابة والرسم والتلوين وغيرها. فكم من كتاب كان عنوانه وراء كساده، وآخر وراء رواجه».[3]

---

2 – حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات "سال" ط:1-1989، ص: 33

3- محمد الهادي المطوي، شعرية العنوان، ص 458.

ومهما يكن فصورة العنوان وبالأحرى عنوان الصورة يخضع إلى دراسة علمية تستنير معارف عديدة وتستشير أهل اختصاص كُثر؛ وخصائص الصورة العنوانية في شكلها وحجمها وألوانها وظلالها وأبعادها... إنما هي تقريب للتفصيل الرواي وإلْماع خاطف لما هو مبثوث في المتن وخطاب منضغط عابر، مثلها مثل كلمة الناشر أو إشهار الإعلامي في الجريدة أو في الوسائل المرئية المسموعة...وقس على ذلك، وسيمياء تلك الصورة حية متحركة في مخيال المتلقي الحصيف المتمرس قبل شروعه في قراءة الخطاب الروائي محاولاً صنع العلاقة بين العنوان المكتوب والصورة، ثم يفتح باب التأويل والتفسير ساعة إقباله على المقروء، وتظل تلك الفواعل التواصلية الاحتمالية نشطة طوال زمن القراءة وبعد تمامها، بل تنقش الصورة نقشا، فتحيا في الذاكرة، إذ الرواية المقروءة –لدى ذلك القارئ– هي صورتها المحفوظة في مخياله.[4]

وعليه فكثيرا ما ينجذب القارئ للنصوص والآثار من التفاتة العنوان؛ وخاصة إذا كان تأليفا من قطع بسيطة مألوفة في تركيب شعري يحيل إلى عالم التساؤلات، كقولنا مثلا: كيف استطاع الكاتب أن يخرق حدود المنطق إلى اللامنطق ؟ وهذا ما يدفع بالقارئ مباشرة إلى تصفح الفقرات والغوص في أعماق العمل الفني باحثا عن صلة بين ذاك العنوان وأسباب مخاضه، وولادته من خلال المضمون.

هذا ما أثارته عناوين الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي بنظمها البديع لعناوين أعمالها، وبالأخص ثلاثية "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" و" عابر سرير"، فذاكرة الجسد أو ذاكرة .. وجسد؛ هي عنوان بسيط جمع بين "الذاكرة" وهي لفظ معنوي ونفسي وروحي، وبين الجسد كمادة حسية.

الذاكرة من الأصل الثلاثي "ذكر" والذِكر « بالكسر الحفظ للشيء كالتذكار، والشيء يجري على اللسان والصيت »[5].

فالذكر لا يكون ذكرا إلا إذا جرى على اللسان.. فإنه في إبداع أحلام مستغانمي وعلى لسان بطلها خالد بن طوبال ترداد مشحون ومضغوط من أعماق وجدانه وفي عالم الوجدان دون اللسان وحده، لذاكرة تثور بدوامة الماضي وأحلامه .. والماضي فقط، وهذا ما تشظت به "الذاكرة" معرّفة ونكرة وإضافة، في دفق السرد الشاعري الروائي لذاكرة الجسد، فعلى وقع (ذاكرها، أتذكرين، تذكر، لذاكرتنا، ذكرى، أذكر...) تبتدئ وتستفيق فقرات الرواية بترداد متجدد بتجدد الأحوال

4- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 60، 61، وحبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة للكائن والممكن في القراءة العربية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 232-234.

5- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج:2، ص:36

والأحداث الململمة للذاكرة الفياضة بالعطاءات والنكسات.. وما هذه الاشتقاقات إلا مفاتيح صغيرة لعالم "الذاكرة" الكبير.

لذلك نلفي إلماعاً بارزاً[6] في الفضاء الروائي هو تكرارية البنية اللغوية العنوانية في انتشار ذريع مما يؤكد فاعلية الانسجام النصي/ الخطابي في الترداد الوظيفي رغم تقاسيم الرواية وتشعباتها، لكنها تفتأ تذكر الخيط الرفيع الذي يشدها بالفكرة العامة، في نص الرواية الذي يحمل « ... الحكاية أو القصة (Récit) الصافية أو الخطاب الصافي (Pur Discours)؛ فهو يشكل في الغالب من قطع (Segments) حيث يلوث الخطاب الحكاية (Récit) أو العكس...»[7]، فإشاعات الترداد تحفظ سلامة الفكر وترابطها، لأنها آليات أسلوبية تكرر حروف (الذال / الكاف / الراء)، وهذا ما تجلى من الشبكة المعجمية الدالة الصارخة طوال النص؛ بين اسمية وفعلية مناوبة بين سردية المشهد وحوارية الحكي (ذاكرتنا/ الذاكرة/ ذاكرتك/ ذاكرتي/ للذكرى/ ذاكرتها/ التذكار/ التذكر/ بذكريات/ ذاكرته.../ تذكرني/ أتذكر/ تذكرت/ تذكره/ أذكر/ لا أذكر/ يذاكره/ ليذكرني/ ذكرني...)، والأمر نفسه لوحدات الترداد الأخرى ومشتقاتها ومترادفاتها (الجسد)، (عابر)، (سرير)، (القدر)، (الحب)، (الموت)... !

"الجسد" مادة آيلة إلى الفناء، لكنها ارتقت وارتفعت صفاتها عندما أُسنِدت إلى "الذاكرة" فغدا الجسد والذاكرة في الرواية وجهين لصفحة واحدة، يسند كل منهما الآخر، وقد يتولى مهمته للحظات كثيرة، متقنعا به، أو خالعا ما عليه من أثقال لابسا ما قد يكون خفيفا من الآخر، وأحيانا النزول معا إلى الأرض، والصعود سويا إلى الآفاق، مع اعتبار المكانة الحقيقية لكل منهما دائما.

وهكذا يحظى "الجسد" بمكانة عالية لدوره الجمالي والحسي في العنوان ولاختلاف مواصفاته الصوتية أيضا عن مواصفات "الذاكرة"، فأول صوت فيه دون "أل" التعريف هو "الجيم" المحيلة على «العظم، والفخامة، والضخامة، والامتلاء، والغلظة ماديا ومعنويا»[8]، فيتجه هذا الموكب المخملي المبجل إلى فضاء رخو كله همس وشاعرية، إنه فضاء صوت "السين" الذي يوحي « بإحساس لمسي بين النعومة والملاسة، وبإحساس بصري من الانزلاق والامتداد، وبإحساس سمعي هو أقرب إلى الصفير،

6- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2: 2001، ص153.

7 - Henri Mitterand, le discours du Roman, Puf Ecriture, Imprimé en France, 1986, P.215.

8 - نفسه، ص:44

يوحي بالتحرك والمسير، وعلى الخفاء والاستقرار .. وعلى اللين والرقة، والضعف»[9] وبهذه الإيقاعات الحميمية يخرج "الجسد" من طبيعته السابقة ليتصف نوعا ما بالشدة والحدة على ضفة "الدال" فتتطاير أصوات الصفير والرقة والمسير، لتتوقف على جهره، لأنه صوت « لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية، وبخاصة ما يدل على الصلابة والقساوة»[10]

بعوالم الصفات المتناوعة والمختلفة بين "الذاكرة والجسد" أو "ذاكرة الجسد" أو "ذاكرة في جسد" أو "جسد في ذاكرة" وأيضا "هذا جسدي وهذه ذاكرته" ... ينبجس ضوء المكان وهاجسه معلنا دراماه البحثية في الشقين معا، مع أن المكان من خلال الرواية لا وجود له، لأنه في الواقع رسم الزمن للمحدود والأحياز، تتسابق في أرجائها أحداث تسمى فيما بعد بالذكريات.

فالكاتبة أحلام مستغانميلم تورد هذه التركيبات اعتباطا (العنوان) بقدر ما التجأت إلى الذكريات باعتبارها مخزون الماضي، وإلى الواقع باعتباره تشكيل الحاضر، ومع ذلك تحققت الأولوية للزمن الماضي لما ميزه من رطوبة، وليونة ووَحدة ومنطقية وأخوة في ميادين جماعية متعددة.

لذلك يمكن اعتبار "الذاكرة" الثورة والقيادة والاستقامة والأم والحب والجزائر وقسنطينة وأحلام تفوق لياليها ألف ليلة وليلة بالعطاء والنزاهة، أما "الجسد" فيحيل إلى الحاضر والرغبات وفرنسا والموت والنفاق... وإن كان جسد الحاضر بهذا الوجه وهذا البروز الجريء، فإن الكاتبة اختارت العدول إلى الذكريات وعبقها رغم ألمها المصطدم بالحاضر والعيش بسلام مع نخبة من الناس، ويعتبر هذا العدول هروبا من الحاضر إلى الماضي، ويرجع سببه « إلى عدم قدرة الإنسان على التلاؤم مع الواقع، أي أنه إذا كانَ يطارد الإنسان في بعض الأحيان فإن الإنسان في أحيان أخرى، هو الذي يقوم بمطاردة الماضي، والإمساك بتلابيبه ».[11]

"عابر سرير" عنوان فني من ناحية التغيير الذي حظي به الشق الأخير "سرير" والشائع في العبارة "عابر سبيل"، ولا شك أن في استبدال الكاتبة "سرير" بـــ "سبيل" رؤية معينة تراها منطقية مادام السرير لكل الأشخاص حيز اعتراف للتضاربات الزمنية عن طريق الذكريات، ومفكرة تحقيق سرية للجسد بأحواله وطقوسه المتقلبة بين البرد والحر... ومنه فلا مجال للحيرة بين السبيل والسرير، لأن السبيل يحيل حتما إلى السرير، وقد يكون السرير الأخير، فهذه حقيقة الحياة الإنسانية؛ من سرير

---

9 – حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، نحو رؤية داخلية للذوق الشعري وتضاريس القصيدة، ص:45

10 – نفسه، ص:41

11 – د.نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص:335

المهد إلى سرير اللحد.

والعبور عموما قد يكون مشوقا وقد يكون غلطة أو مصادفة أو غضة... فعَبَرَ «عبرا وعبورا قطعه من عِبره إلى عبره...، والسبيل شقها»[12]، والكاتبة شقت لصورها الفكرية عقول الكثيرين بسبل مختلفة، لأن المِعْبَر «ما يُعْبَرُ عليه من قنطرة أو سفينة، وقال أبو عبيد: المِعْبَرُ: المركب الذي يُعْبَر فيه، ورجل عابر سبيل، أي مار الطريق، وعَبَرَ القوم أي ماتوا... وعَبَرْتُ النهر وغيره أعبُرُه عبرا، وعبورا.. »[13]، وبين المرور والموت أوجه تشابه أيضا يحتويها لفظ "السرير" «السر...أسرة وسُرُر، مستقر الرأس في العنق، والملك والنعمة، وخفض العيش والنعش قبل أن يحمل عليه الميت»[14] .

"عابر سرير" تتنامى ذبذباتها الصوتية بتماوجات تقفز على أوتار ومواطن مختلفة من جهاز النطق، فأول صوت ينبجس به مطلع العنوان هو "العين" والذي « يوحي بالفعالية، والإشراق، والظهور، والسمو »[15] ويزيد من سموه وإشراقه صوت المد ليعلن بإيقاعه شعور بصورة ما تتجلى بانتهاء الكلمة... ويترلق الامتداد نحو "الباء" الصوت الشديد المجهور الذي يدل على « الانبثاق، والظهور، والانفراج.. والحفر، والشق، والبعج، والقطع، والشدة.. والبعثرة، والتبديد »[16] فتحل الرعشة من جديد في جسم الكلمة بصوت الراء..عـــــــــــاااااالـــابـــــــرررررررررر.

و إن كانت أصوات اللفظة توحي بكل هذه المعاني والرؤى، فإن كلمة "عابر" كلية توحي بالاختفاء والانتهاء والاشرئباب والتوقف.. وعلى خفتها الزمنية يُخلف كل "عابر" في لحظة عبوره العديد من البصمات.. عـــــــاااااالـــابـــــــررررر.

إن لفظة "سرير" تدغدغ بأصابع إيحائية وجدان السامع وحسّه؛ أولا لتكرار صوت "السين" فيها، ومن إيحاءاته الإحساس اللمسي «بين النعومة والملاسة، وبإحساس بصري من الانزلاق والامتداد، وبإحساس سمعي هو أقرب إلى الصفير، يوحي بالتحرك والمسير، وعلى الخفاء والاستقرار، وعلى الامتداد.. وعلى اللين، والرقة، والضعف »[17] ، وإن كانت تنطوي جل هذه المفاهيم على صوت "السين" فهي تتضمن قلبا وقالبا موضوع "السرير" مع استمرارية "الياء"

12- الفيروز آبادي، القاموس المحيطم،ج:2،ص:85

13 – الجوهري، الصحاح في اللغة، مكتبة مشكاة الإسلامية، ج:2 ، ص:117، 118

14- الفيروز آبادي،القاموس المحيط ،ج:2 ،ص:48

15 – حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة،ص:49

16- نفسه،ص:44

17 – نفسه، ص:45

"سريييييييييير" تتعدد صوره الوظيفية.. وتتواصل دغدغة التكرار بصوت "الراء" مسيرها ثانيا، ومن المفاهيم التي يوحي بها هي « التحرك، والتكرار، والترجيع..» [18] لتتخطى الراء من جديد صوت الياء وتأخذ بجدارة ختم الكلمة على إيقاع كله رنين.

"عابر سرير"[19] تواردت في الرواية كعبارة كاملة ست مرات بعبور سريري يتبدل مفهومه بتبدل الحال، ولا شك أن العابر (البطل) لم يكن في كل الأحيان خفيفا بمروره بقدر ما كان قنبلة عنقودية استأصلوا خيطها فراحت تنفجر بداخلها ما لا نهاية من المرات... أما السرير فكان الشاهد على ذلك، وليس بالضرورة أن يكون السرير هو مكان للنوم والراحة... ولكنه ذاكرة تسطع أضواؤها كلما استقر الجسد به ليثوره ويفعله على كل الأصعدة، فيتحول من السرير إلى هاجس بشع مر وشرير، سهاده أكثر من غفوه، وخشونة ماضيه أكثر من نعومة أغطيته.. هذا ما جعلنا ننجذب لاختيار هذين الروايتين "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير" لما فيهما من تواصل وتعبير عن الآخر، فليس فقط جسد يحمل أثقال ذاكرة، ولكنه عابر بجسده يحمل ضغوطا وهواجس ذاكرة تأخذ شكل السرير.

وبين "عابر سرير" و"ذاكرة الجسد" يتموقع الجسر الرابط بين الحب والموت، بين مدونة تحمل كيفية إنتاج الحب ونموه، وبين أخرى تتصارع فيها نوبات الموت التي لم تعرف النمو مذ عرفتها الخليقة، ولكنها نزلت كحقيقة تُحيل إلى الفناء مباشرة، فالموت بأوجهه غالب على أوجه الحب وقواميسه الخفيفة مقارنة بقواميس الموت الثقيلة.

وذكريات الكاتبة أحلام مستغانمي تعج بأحلام المحبين وأحلام الطفولة الوردية، أحلام الجزائر وقصص عشقها.. وأحلام الهوية والوطنية والأرض والانتماء.. بعبور مطول وسط الذكريات، وأجساد حطت على أسرة التاريخ فراحت تروي قصص أحلامها اليقظة، لأن النوم في الروايتين لم يحمل إلا صورة واحدة وهي الموت، ويبقى الجسر معلقا بين الذاكرة والسرير، وبين الجسد والعبور، في كلمة "سر" و"سرر" و"أسر" كأصوات مشتركة بين العنوانين معا، "سر" في قلب صاحبته مكشوف على ألسنة الأبطال.

و إذا تكررت لازمة "الجنة والنار" في قصيدة "اختاري" للشاعر الدمشقي نزار قباني:

---

18 - نفسه، ص:42

19- ينظر: الصفحات التالية من رواية ":عابر سرير" ص:47، 48، 131، 178، 249، 284 .

لا توجد منطقة وسطى[20]

ما بين الجنة والنار..

معلنا عدمية مكانٍ وسطٍ ثالثٍ ما بين الجنة والنار، فإنّ بين ضفتي الحب والموت تعلن الكاتبة وجود جسر يساعد على بلوغ الطرفين.. والجسر لم يكن في كل الأحيان خشبا أو حديدا.. في الرواية، ولكنه يأخذ صورة أخرى وهي "الجنون" كحل تجاوزي، ما دامت عصائر الحب مرة المذاق، ما عادت لها لذة الأزمان الأولى، ما عادت فيها سكرة الطيبة، والنَفَس الجماعي، وبساطة الأحاسيس والفهم الروحي لقيمة الإنسان، بل امتزجت بأخلاط الموت، وهواجس الحاضر المهووس بالرتب الاجتماعية، والنجوم العسكرية، والأموال المنحدرة من كل حدب وصوب، ما دامت "الغاية تبرر الوسيلة".

عنوانات ذاكرة الجسد/ فوضى الحواس/ عابر سرير... سَنَن بياني جمالي تعتمد الروائية ركوبه، وهو غموض الفن وإيحاء المشهدية المختزلة في واجهة العمل الروائي ليكون لغزاً بيانياً يفصل في قفا العناوين ليشرحَه الكاتب في مشرحة الزمكان ومعركة الفواعل الإنسانية والقدرات الفاعلة الأخرى، فسيمياء الصورة (الواجهة) ترداد جمالي رامز يخفي التوقع الخطر والمفاجآت الأليمة ويغري طاقة التلقي، لأنه القارئ الذي يتحرّق إلى إيضاح الصورة المتلبسة بالشكوك والاحتمالات ومنارات الأسئلة... فالرواية عنوانها، وعنوان الرواية هي كل شيء من حيث إنه لا شيء فيه يشفي الغليل إلا بتصفح الرواية، بل وأحياناً لا يتم الإشفاء إلا بالفيلم/ السينما أو فن الخشبة والمونولوج... وما الفن الرابع والسابع وغيرهما بذلك الترتيب إلا دلالة على فعل الترداد الفني الأجناسي التخريجي لخدمة الموضوع الواحد... !

وصورة عنوان (ذاكرة الجسد) ذات سيمياء تستعير مشوشراتها الدالة من متن الرواية وهي (الجرّة/ لوحان فنيتان باهتتان دون تحديد محتواهما، وشمعة وثوب في وضعية شخص يركب اللوح الفني السفلي كأنه مطية جواد، ولا يبرز من الشخص إلا أسفل الساق الأيسر وقدمه)؛ وفوق الإطار الذي هو كلوح فني ثالث جامع يقع اسم الكاتبة مُمتَدةً بعض حروفه إلى الجرّة، وفوق ذلك كله عنوان الرواية (ذاكرة الجسد رواية) ونقطة الجيم مكرّرة تناظر إحداهما الأخرى علامة على تكرار الشيء وتثنيه...[21]

---

20 - نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط:10 -1980 ،ج:1 ،ص:645

21- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان،ط: 17، 2001، (الغلاف).

وقد يذهب توقع الدلالات المرموز إليها في أجزاء الصورة بالمتلقي/ المدرك ببصره كل مذهب، إلا أنه لا يمكن أن يحيد عن الإطار لا سيما بعد قراءة المتن أو بعضه؛ أما إذا اكتفى بصورة الغلاف فإنه لا يطمئن إلى احتمالاته ومقارباته مهما أحكم التأويل؛ لذلك تظل صورة العنوان بحدية رسالية في العمل الأدبي التربه —رغم الغاية التجارية والتزيينية — رغم عدم كفايتها في الإرسال التام لمدلولات الخطاب، « لا أحد ينكر مدى التأثير الذي بات يمارسه قطاع السمعي البصري على عملية الإبداع الفني والأدبي؛ إذ القريحة والخيال والملكة استفادت كثيراً مما تحقق من مكاسب على صعيد تقدم التقنية والتكنولوجيا، وبات لذلك التقدم أثره على حاسة الاستقبال عند المتلقي، إذ تطورت القابليات على إيقاع التوسع الباهر الذي تم للفنون نتيجة تفاعلها مع منجزات الآلة والتكنولوجيا...».[22]

فالصورة المركبة بالعنوان إثراء للموضوعة الروائية وترداد يجذّر وزن الموقف الأدبي وقيمته الفنية، لأن تناغم المبصرات مع الإدراك بحواس اللسان والأذن واليدين المعطّلة ساعة الإبصار المُنْصَبِ على الصورة ضرورة يجب تكاملها لإتمام عملية التوصيل والإبلاغ لذا احتيج فيما بعد المكتوب إلى المسموع والمرئي والحركي؛ ومنه فتتواتر المقروئية بفعل العينين مع تقليب الصفحات باليدين إجراء لعملية التلقي يظل في تفاعل مع تلك الصورة العنوانية المضغوطة، وقد حاولت المخيلة استلهامها —ولو احتمالاً وتوقعاً حيوياً- فتشرع مع المقروء في بناء دقائق الصورة /العنوان.

فالجرّة المقلوبة رمز فراغها ثم إفراغها على الجسد؛ وكأن القُلّة رأس ذلك الشخص الموهوم في لوح الغلاف علامة التغرّاب والسياحة في اللاموجود والمنظور؛ واللوحان التشكيليان يتيمان جماليان يحيلان إلى الرسم والرسّام ذلك الفنان المبتور ذراعه فتمتزج ذاكرة التاريخ الثوري بجسد فنان يكرّس عملية التطهير الفني، وتبقى الجرّة معتلية اللوحين الفنّيين عنواناً للفن التشكيلي والفن عموماً ويُسدل ثوب الشخص على اللوحين تعليقاً رامزاً لموئل الجسد خلاف الذاكرة وقد سُكب ماء ذكرياتها في اللاّحيّز وتغدو مُؤَنْسَناً فاغراً فاه يستطلب من يُجالسه... !

22- د.عشراتي سليمان، الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي في الجزائر، مدارسة لسيميوتيك القول والفعل والحال، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص 78.

أما صورة عنوان (عابر سرير)، فثمة صورة ذات مزخرف كالفسيفساء، وداخل الصورة مركب غريب، حيث يبادئك الستار المسدول في هدوء مساكن وهو مقدمة "لديكور" الغرفة التي هي غرفة تضم سريراً وقد علق وراءه جدارية رسم عليها سرير مريض كأنها غرفة مستشفى فثمة صورة داخل أخرى، ولا أثر للسرير الثاني الخاص بالمريض سوى بعض أجزائه التي تطل من الجدارية وفيه أعمدة شاغرة من أي ثوب أو رداء أو المريض سوى معلقة البطاقة الاستشفائية للمريض المغادر لا يدري أحد أين مصيره، أما عن السرير الجميل المرتب فيحتوي نمرقتين (وسادتين) إحداهما وهمية، فذاك المريض مقرون بنمرقة هي الذاكرة في سيمياء غرائية مرتبطة بمشاهد (ذاكرة الجسد) وغيرها، وكأن الذاكرة أنسنت فوق السرير لتوحي بأن العابر لا يقيم في الأسرة وإنما يقيم هناك في الذكريات؛ فهو مفقود في الصورة، وكأنه رمز للموقف الأدبي الروائي وصورة النموذج البشري الذي قد يتعدد ترداده في قصص....واقعية لأشخاص يعبرون الأسرة/ الذاكرة؛ والعبورية دليل الصدمات والتحولات من مشهد إلى آخر... وفوق السرير يرتمي قطعة جميلة منحنية تخترق إطار الصورة والسرير معاً، وكأنها إشارة إلى حركة العبور...؟[1]

الثلاثية نموذج فكري وفني وثقافي وإبداعي للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، كتلة عضوية تتفاعل أحداثها بتفاعل دائم لصورها الروائية السردية، ونظرا للتخريج المتلاحق لفصول الذاكرة الجماعية والفردية، وردت الصور بتشكيلة متنامية ومتناسخة في تموضعاتها داخل الثلاثية.

حكاية روائية يلاحق صورها بطل يتكرر طيفه في ثلاثيتها، وبالأخص في "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير"، حكاية وطني ثوري وصل بحبه لأرضه وتاريخه حد الصوفية والتألق الروحي، فقه الحب والموت معا عندما فقه استراتيجية التسيير البشري لأهل وطنه، ومعيشته الحكيمة والخبيرة لهذا الزمان بأحواله ومقاماته، فكانت المعادلة على لسان بطل "فوضى الحواس" في منظمة ومسلمات ومفاهيم الصور التالية عندما « يضحك، ولكن لأن الحب يعنيك.. لا بد أن يعنيك الموت أيضا، فالحب كالموت، هما اللغزان الكبيران في هذا العالم، كلاهما مطابق للآخر في غموضه.. في شراسته.. في مباغتته.. في عبثيته.. وفي أسئلته، نحن نأتي ونمضي، دون أن نعرف لماذا أحببنا هذا الشخص دون آخر؟ ولماذا نموت اليوم دون يوم آخر؟ لماذا الآن؟ لماذا هنا؟ لماذا نحن دون غيرنا؟ ولهذا فإن الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي، فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق

1- ينظر: صورة غلاف الروايتين في الملحق.

الكتابة»[23].

وعلى إيقاع هذه الأسئلة الوجودية يتنامى الأدب، وبما أن ضفتيه.. الحب والموت.. راسختان رسوخ الخير والشر في هذه الحياة وهذا الزمان ما دام جسر الجنون يربط بينهما.

جسر يربط بين "ذاكرة الجسد" و" عابر سرير"، فبامتدادات الضفتين تكتمل أحيازها أو تقارب بجلاء الصور الروائية وترادها.

ولتحقيق الجدارة الإبداعية عرضت الكاتبة في مداخلها الروائية ماهية ووجود فن الكتابة لديها، مخرجة إياها من شيء إلى كائن حيوي كله نار وجرأة وتمرد بأسلوب لغوي فريد، يخطف وعي القارئ، إلى عالم كله إغراء ومشاهد خارقة للعادة، لأن الروائية أسرت على تأسيس عمران إعلامي يراقص طقوس الكلمات في فضاء لا نهائي يسمى الكتابة، وصورة الكتابة تتأتى في المرحلة الأخيرة من حكاية انتهت، ليبدأ الأبطال بمحاورة أنفسهم أمام هذا الخيار، لماذا الكتابة؟ بتحليل مفصل لشعورهم ولاشعورهم.

إن مقاربة بمجموع الصور التي تشكل المعمار الأحلامي في الثلاثية وبالخصوص الترداد الوارد بين "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير" على ألسنة الأبطال (الرواة) وغيرهم، يستلزم قارئاً فاعلا ومتفاعلا يتجدد وعيه كلما تاهت خيالاته في "أفق الانتظار"[24].

وخرق "أفق الانتظار" يبتدئ بالصورة الأولى وهي صورة الكتابة بمعية "خالد بن طوبال" ينفتح أفق الصورة على «أوراق بيضاء تنتظر منذ أيام بعض الكلمات فقط.. كي تدب فيها الحياة، وتتحول من ورق إلى أيام، كلمات فقط أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان» (ذاكرة الجسد، ص:8)

بالكتابة تتكشف شيئا فشيئا حقائق القصة التاريخية العاطفية بين بطل اكتملت فيه صفات المواطنة، وبين كاتبة اكتملت فيها مواصفات وطن، وفي سيرورة تلك العلاقة ينبجس هاجس البحث واللااستقرار وكثير من المعاني في وجه التنائي «ففي النهاية، ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسبات المعلنة.. لنعلن نشرتنا النفسية لمن يهمهم أمرنا» (ذاكرة الجسد، ص:11) ليدخل القارئ والبطل أخيرا في دوامة شرح دواتهم السرية أمام الحروف، أمام قضية واحدة اسمها حياة/أحلام و«بنت القائد سي الطاهر والكلام عن حياتها وعن مولدها هو كلام عن تاريخ الثورة

23- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص:195

24- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص:102.

الجزائرية، وأحلام الشهداء التي تجسدها هذه الفتاة، عندما يتذكرها خالد "طفلة" يتذكر أصدقاءه من المجاهدين والشهداء والأحداث الكبرى الأليمة التي مرت على تاريخ الثورة وبعده»[25].

"الطفلة" التي شغلت جمهورية السؤال صارت امرأة، وراح بطل الجزء الثالث من الثلاثية يُسائل ذاته « ما الذي صنع من تلك المرأة روائية تواصل في كتاب مراقصة قتلاها؟ أتلك النار التي خسارة بعد أخرى، أشعلت قلمها بحرائق جسد عصي على الإطفاء؟ أم هي رغبتها في تحريض الريح بإضرام النار في مستودعات التاريخ التي سطا عليها رجال العصابات؟» (عابر سرير، ص:16،17)، وبين الأجساد العصية والمستودعات المحروقة «كان لا بد أن أضع شيئا من الترتيب داخلي.. وأتخلص من بعض الأثاث القديم، إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأي بيت نسكنه ولا يمكن أن أُبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة.. إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم..وامتلأنا بهواء نظيف» (ذاكرة الجسد، ص:18) وهذه فلسفة قتل وتخلص جديدة، بهذا الانزياح الذي شهده مفهوم الكتابة وتاريخها على صعيد الرواية، لأنه «في الحقيقة كل رواية ناجحة هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما، وربما اتجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت، ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه» (ذاكرة الجسد، ص:18)

وقد تُحال هذه الوجهة في فلسفة الكتابة الأحلامية إلى فقهها العميق للحب والموت، باستعلائهما وخرابهما، بما أن « الرواية طريقة الكاتب في أن يعيش مرة ثانية قصة أحبها.. طريقته في منح الخلود لمن أحب.. فنحن في النهاية لا نقتل سوى من أحببنا، ونمنحهم تعويضا عن ذلك خلودا أدبيا» (ذاكرة الجسد، ص:19)، ورسالة الخلود التشهيرية والتأريخية في خدمة الرجال الحقيقيين، والتشنيعية الكاريكاتورية لرجال العصابات كما سبق وأدلت بكل جرأة وتعرية؛ « في الواقع، كنت أحب شجاعتها عندما تنازل الطغاة وقطاع طرق التاريخ، ومجازفتها بتهريب ذلك الكم من البارود في كتاب» (عابر سرير، ص:17).

وعلى حد المجازفة تحظى الرواية والكاتب بالكم الهائل من التعريفات « ذلك أن الرواية لم تكن بالنسبة لها، سوى آخر طريق لتمرير الأفكار الخطرة تحت مسميات بريئة، هي التي يحلو لها التحايل على الجمارك العربية، وعلى نقاط التفتيش، ماذا تراها كانت تخبئ في حقائبها الثقيلة، وكتبها

---

25 – لخضر بن السايح، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، قسنطينة الرمز والمكان، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، ع:1ديسمبر2003 ،ص:31

السميكة، الروائي سارق بامتياز، سارق محترم، لا يمكن لأحد أن يثبت أنه سطا على تفاصيل حياته أو على أحلامه السرية » (عابر سرير، ص:18) لأن زمن الأحلام ولى، وها هو ذا المثقف يعيش في زمن كله سلب، حتى أحلامه السرية معرضة للسرقة والقتل أيضا.

والكتابة الأحلامية لا زالت تدور في مدار القتل البعثي، لا القتل الإفنائي، فالقتل خلود وهذا انزياح جديد، هي ذي تعبر عن موقفها على لسان بطلها «نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا علينا.. نحن نكتب لننتهي منهم» (ذاكرة الجسد، ص:123) وهذا الاعتراف أوقع بطل "عابر سرير" ليواصل التساؤل « لكأنها كانت تكتب لتردي أحدا قتيلا، شخصا وحدها تعرفه ولكن يحدث أن تطلق النار عليه فتصيبه، كانت تملك القدرة النادرة على تدبير جريمة حبر بين جملتين، وعلى دفن قارئ أوجده فضوله في جنازة غيره، كل ذلك يحدث أثناء انشغالها بتنظيف سلاح الكلمات» (عابر سرير، ص:20).

توحدت وسيلة القتل وتعددت أسباب الموت، تأكد موقفها بترداد وتعريف وسيلة الكتابة في الروايتين بكثير من التفاصيل لأن ماهية القتل رغم خطورتها اجتازت أحياز تعريفها أمام طوفان الموت القادم من اللاوفاء « وما خلقت الروايات إلا لحاجتنا إلى مقبرة تنام فيها أحلامنا الموؤودة» (عابر سرير، ص:21)، أحلام فقدت صلاحيتها في الحاضر وقررت الدفن كحل مستقبلي، وذلك طبعا بمسايرة القارئ وإشراكه في الدفن، أليس هو أيضا شاهدا على حقائق حاضرة، مستكشفا فارق الزمانين وأهله المغمورين والمشهورين في دوامة ماضية وحاضرة؟ و« أي ماض؟.. نحن قد نكتب أيضا لنصنع أضرحة لأحلامنا لا غير..» (ذاكرة الجسد، ص:126)

وبين الوأد وضريح الأحلام تتعالى صرخات البكاء مستنجدة بالأيدي بالتراب، وديدان لها القدرة على ابتلاع الدموع، والأجساد بأتربتها وصخورها وأحلامها أيضا، لأن الديدان تطورت و لم تعد فقط تلك الموجودة تحت التراب، ولكن هناك أخرى أكبر وأقوى مختصة في ابتلاع الأرواح والأقدار...

والكاتبة سايرت الثقافات الشعبية المنتشرة في المجتمع، لهذا نلفيها تصنع لنفسها شريكة تُعبر وإياها عمّا كان وما هو كائن وما سيكون؛ وكل ذلك في فوضى منظمة وهادئة ورتيبة، وصراخ ملؤه الصمت الرهيب.

كتابة مسربلة بعبق الأنوثة والحب والإغراء والشهوة حد القتل، فيستسلم القارئ لذلك القتل الأنثوي الجميل كي يتخلص في الأخير من رواسبَ معرفية باردة في أجواء الحاضر، ممتلئا بكم وفير من ثقافة الكتابة وأساليبها، وفنية الكتابة تتلخص في التالي « إن المهم في كل ما نكتبه.. هو ما نكتبه لا غير، فوحدها الكتابة هي الأدب وهي التي ستبقى، وأما الذين كتبنا عنهم فهم حادثة سير.. أناس

توقفنا أمامهم ذات يوم لسبب أو لآخر.. ثم واصلنا الطريق معهم أو بدونهم» (ذاكرة الجسد، ص:125)، وحتما حادثة السير أصابت الكاتبة في العمق لكن بغير توقف أو تشتت، وهذا ما يراه "إرنست همنغواي" في روايته "الشيخ والبحر": « المرء قد ينكسر ولكنه لا يُهزم أبدا»[26]، فما دامت الكتابة الروائية رسالة فكاتبها إذن رسول، ولا يحق للرسل الانهزام، « الكاتب إنسان يعيش على حافة الحقيقة، ولكنه لا يحترفها بالضرورة، ذلك اختصاص المؤرخين لا غير، إنه في الحقيقة يحترف الحلم.. أي يحترف نوعا من الكذب المهذب، والروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش.. أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية» (ذاكرة الجسد، ص:128)، وعلى مسافات الحقائق والأكاذيب تسترسل أحلام/حياة في نسج خطوط شبكة توقع فيها القارئ، وتثبت فيها أحلام التاريخ، حقيقة كتاب قالت يوما أنه من صنع الخيال وهو "ذاكرة الجسد" فإذا به حقيقة في مسرح أحداث بطل "عابر سرير"، هذا الذي يواصل سرده عن بطلها، ويتورط هو الآخر في رواية الحقيقة رفقة حقيقة يتفنن فيها الكذب.

وهكذا راحت الكتابة على يد الكاتبة تتوسع معالمها لتدخل هي أيضا كواليس الخديعة الفنية ولتُقنع قارئها وأبطالها أنفسهم بحقائق وأسئلة كثيرة في مدار المونولوج، «وكنت تظن أن الحياة تلفقك كتابا، فإذا بكتاب يلفق لك حياة، فأيهما فيك الأحزن: القارئ الذي انطلت عليه خدعة الرواية؟ أم العاشق الذي انطلت عليه خديعة مؤلفتها؟ ... تعاشر جثة حب، تضاجع رمم الأشياء الفاضحة، باحثا في التفاصيل المهملة عما يشي بخيانة من أحببت » (عابر سرير، ص:83)، والخيانة بعد اكتشافها تجاوز وتسام «تراني لا أفعل شيئا بكتابة هذا الكتاب، سوى محاولة الهروب من صنف المرض إلى صنف المبدعين» (ذاكرة الجسد، ص:327).

وبهذا الكم والكيف الوفير من التوسعات التعريفية لماهية الكتابة المجسدة في كائن حي يستخلص من واقع الحاضر أحداثه وسلطته، وواقع ماض يسكر بنخوته، وواقع مستقبل يعج بالأحلام الحائرة، لأن « الحب الحقيقي.. يحاول أن ينسج لنفسه من خيوط السأم والألم، والصدفة والزمن، والحياة المشتركة نسيجا متينا قويا يحقق الإنسان وجوده من خلاله» [27]

والحب صورة مستفيضة في الشاشة الروائية بمعانيه وتدرجاته اللونية، التي صبغت مخيلة القارئ وجعلته يتقلب بسرعة تقلب الصفحات والأحوال السردية، صورة تغلي بالمفاجآت المصطدمة بالمفهوم

---

26 – س،ر، مارتين، في تجربة الكتابة، تر: تحرير السماوي، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط:2-1983، ص:24 .

27- د.نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:2002، ص:162

البسيط للحب، أو تقلصه في حرفين أو ما يتولد عنهما من اشتقاقات مشابهة، فعندما كتب "فيكتور هيجو" لحبيبته "جولييت دوري" عن الحب، قال: «كم هو الحب عقيم، إنه لا يكف عن تكرار كلمة واحدة "أحبك" وكم هو خصب لا ينضب: هناك ألف طريقة يمكنه أن يقول بها الكلمة نفسها» (ذاكرة الجسد، ص:237).

وللحب عاش الأدب فأزهرت أغصانه وأينعت أزاهيره وطابت ثماره، لأنه قلب نابض بحقيقة الصفاء الروحي اتجاه الموجودات « أوله هزل وآخره جد، دقت معانيه لجلالتها عن أن توصف فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة، وليس بمنكر في الديانة ولا بمحظور في الشريعة إذ القلوب بيد الله عز وجل »[28]، والروائية أحلام مستغانمي فقهت كواليس الحب ودهاليزه، فحظيت بسرّ فكّ شيفراته الأصلية.

فالحب يكشف من خلال الروايتين عن تقلب مفهومه وأوجهه، حب تتصارع في براثينه آلاف البشر، وقليل هم أولئك الذين مشوا على أرض الهوى العذري، وعلى قدر هذه الكلمة "حب" يدور القلب حول نفسه دورة واحدة في العمر ليتوقف عمّا قريب، لأن « الواقع أن الحب لا يكرر نفسه كل مرة» (ذاكرة الجسد، ص:219).

3- التناص وبعد الإيقاع السردي برانيا وجوانيا (ثنائية الترداد): يعد تجلي التناص أبرز تجلٍ فني مركب تستمرئه كتابات الرواية الحديثة والمعاصرة كالذي ذاع في أعمال نجيب محفوظ [29] وغيره، حيث إن تفاتُح نص لاحق على نص سابق من سنن الإبداع وتقنيات الساردين ومدى حفظ الروائيين الكبار المحنكين روايات وأعمالاً أدبية ومصادر معرفية عديدة، حفظاً حرفياً أو معنوياً أو جمالياً أو تأثريا...، ومهما يكن فالتناص- وبأنواعه وشتى صوره المتفق عليها أو المختلف حولها- زادٌ يقوي الخطاب الروائي ويحرز قارئاً مميزاً مرغوباً فيه، هو القارئ ذو الإحساس العميق بالفن والجمال، الحامل همّ البشرية والكون والوجود، الناقد الواقع والكائن...

والتوظيف المعرفي الفني (الاستيراث والتناص) وجه من أوجه الترداد الروائي الذي يُغمَر داخل المحتوى السردي دون تكلّف أو تصنّع، لأنه لسان الأدب والإبداع ولا يمكن حصره بحال من الأحوال في عمل واحد أو مدرسة أو اتجاه واحد...، إنه ترجيع الفن الذي لا يعرف الخنق بل يعرف الخرق، فتخترق أشعته كل فضاء...

28- ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، موفم للنشر، الجزائر، 1988، ص: 7

29- ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص112- 114.

و"مرايا متشظية" لوحة روائية رائعة نُقشت عليها بصمة معرفية مرتاضية ملأى بأصداء الخطب والمعارف والنصوص، وهي تحضر في التشظي حضوراً يُلمع المشهد ويذلل ظلاميته للقارئ الذي له صلة بتلك الأصداء التي تتردد في هذا الخطاب وهي تنبعث من هنا وهناك قرآناً كريماً ونصا نبويا وقصصاً قرآنياً وموروثاً سرديا عربيا قديماً وشعبياً مشاعاً وإشارة صوفية وخطابات أخرى.

فالكاتب قد يقتبس النص القرآني الكريم بكلّيته أو بالإيحاء إليه في مقامات عديدة كقوله (تمتد العين في أرجائه، فترتد حسيرة قاصرة مستخذية شُسوع المساحة) [30]، وهذا من قوله تعالى (ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير)[31]، فهو يعبر عن شساعة السهل الرحيب في مشهد ملك "عالية" ليُبرز عظمة السهل وعجز الناظر عن أن يحيط به بصراً، فاستعارة الدلالة المعجمية وقوتها ترداد روائي مشهدي وتناص قرآني يرسخ المعنى ويوضح الصورة، وثمة شواهد تُقارب خمسين موقعاً دالة على فاعلية التناص الاستيرائي للقرآن الكريم ومعرفة الروائي باستعمال المعجم القرآني في الثروة اللغوية الروائية وهي محمَدة يحتاجها كثير من القراء؛ فالروائي الناجح هو الذي يحاول أن يتناصّ مع خُطُب متنوعة كي يستوعب مشهده الروائي ويستحوذ على القراء بشتى أطيافهم الثقافية والإيديولوجية والمعرفية والجمالية...

ويقول في موضع آخر: (... وإنما الأعمال بالنيات، وإنّ لكل امرئ ما نوى، فمن نوى أن يغتال أُغتيل، ومن نوى أن يَحرقَ أُحرق...).[32]

وهذا تفعيل لبعضٍ من الحديث الشريف المشهور الذي يؤكد في معناه المعنى المراد في الرواية.[33]

ومن أمثلة توظيف فنية الاستراث التناصّي في رواية أحلام تمثلها قول الكاتب "فيكتور": (كم هو الحب عقيم إنه لا يكف عن تكرار كلمة واحدة "أحبك" وكم هو خصب لا ينضب: هناك ألف طريقة يمكنه أن يقول بها الكلمة نفسها)[34]؛ وهذا موضوع تردّد بألوان عديدة ومرات لا تحصر

30- عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، ص26.

31- سورة الملك، الآية 4.

32- م.ن، ص 85.

33- ينظر: م.ن، توظيف الموروث الشعبي والصوفي والسردي كألف ليلة وليلة في الصفحات التالية: ص89، 102، 141، 152، 181.

34- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص237.

في الكتابة الروائية العالمية. فهو موضوعة تشغل الإنسان وفيه كلام يطول طول الحياة نفسها، هو موضوع خطر حرج شائك نبيل جميل... لكنه كتب بأقلام الروائيين كتابات مختلفات قد تسمو به سمواً عفيفاً وقد تدنو به إلى حضيض التروة العابرة... !

وهذا الشاهد ترداد أدبي من كبار الروائيين والفلاسفة الفرنسيين الذين ملكوا تجربة فنية فكرية لها صيتها في المعرفة الإنسانية، وهو ترداد مغروز لأداء وظيفة الانزياح والتأكيد وإمتاع القارئ/ المتلقي؛ فالرواية الأحلامية رواية مثقفة بفكر مخزن بكثافة في خلفيتها الروائية بل إنها الشاعرة المنتفضة... وترداد المثل في عبارة (سقط المتاع...)[35]، واستحضار الشعر باب تناصي ترادي يصبغ الرواية الأحلامية بشعرية الكتابة المتألقة كنموذج الشاعر خليل زياد الذي تورده الكاتبة بترداده حفظاً حتى نُقِشَ في الذاكرة؛ وهو لوح شعري عن التغراب وتمزق العربي في وطنه وخارجه[36]؛ لوح تدعم به الكاتبة مواقف شخصياتها وتردد الموقف الوجودي نفسه بالعدول من متنها إلى متن شعري لأداء الرسالة الدلالية دون تكلف، إنها الرواية المشعرنة التي (تُمغْنط) تجذب خطاباً خارجياً عن السياق، فتجعل من المشهد ترداداً مضاعفاً يعكس الصورة الروائية الأحلامية المثقفة...، وقريب من هذا ترداد أغنية (يا التفاحة ... بالتفاحة، خبريني وعلاش الناس والعة بيك...)[37]؛ وهو ترداد نصي شعبي موسيقي له إيماءاته الوطنية والثقافية المتجذرة التي ترسم اغتراب الروائية...

4- استيراث التراث الشعبي في المتن الروائي الجزائري:

إن المثل العربي نمط نثري بليغ إشاري لمعي، لكنه بجريه على اللسان واستخدامه مراراً في المقامات التي تستدعيه ترداد معين للنص الأصل، ويعتبر المثل شاهد على ترداد بلاغي أدبي بديع؛ ذلك لأنه يصور عملية ترادية متقابلة بين فحوى المورد الثابت المحتذى وفحوى المضرب المتحول الذي في ضوئه ينساق المضرب؛ فمثلا (أكرم من حاتم) وغيره من مئات الأمثال، إنما هو يُتعامل به في تواترات إبلاغية لإقناع المتلقي واللمح إلى الفائدة من ضربه في الحاجة.

كما أنه تناص في بنيته المعرفية والجمالية رغم انضغاظ أسلوبه لأنه حين يضرب به في المضرب وقصته، كأنه تعالق بالمورد وتقاطع معه؛ فهو تناص عُرْوي مكثف من النص وإليه دون الخروج من البنية الواحدة، وإنما المخالفة تكون في ترداد زمن لاحق بزمن سابق.

35- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص112.

36- ينظر: أحلام مستغانمي، الذاكرة، ص 202.

37- م. ن، ص11.

وللإيقاع تشكل جميل في شتى أضرب التراث الشعبي، بحيث إن إيقاعها الداخلي يقوم على تركيز المكونات البيانية فيها، وأيضاً في بديعيتها القائمة على الطباق والسجع والجناس والترادف والتضاد والتجانس مثل:(ماحك جلدك مثل ظفرك)، فتشكيل الأسلوب المثلي يقوم غالباً على التناسب والإيجاز وتسويغ الإيقاع الخصيب الذي يقرع السمع ويصون حفظ المثل في الذاكرة؛ فهذا المثل تسجيعي في تقابل الكافين في الفاصلتين المنضغطتين (جلدك/ ظفرك).

وهذه إيقاعية خارجية لا تنفي الإيقاعية الداخلية التي تنبعث من قراءة نفسية شعورية من خلف الكلمتين (جلدك/ ظفرك) فالتوازي الصوتي التقابلي في نسيجهما يدعو الشعور إلى عقد المقارنة بين مدلولي المفردتين وما بينهما من تجانس وتجاور حثيث في الواقع لتلاحم الجلد بالظفر وتداخلهما وتقاربهما لتنتقل هذه الدلالة الواقعية إلى مجال الدلالة الحِكَمية، وهي فحوى ضرب المثل، ويقاس هذا التخريج والإسقاط على كل الأمثال.

ومن تمظهرات المثل العربي أنه قد يشتق من أصول خطابية أخرى في البيان العربي كالقرآن الكريم والسنة والشعر ومأثور النثر، مثل هذا البيت الذي هو أصل المثل المذكور آنفاً؛ والبيت للإمام الشافعي:

ما حك جلدك مثل ظفرك فتول أنت جميع أمرك[1]

وهذا إحالة فنية غربية في تناصية الأجناس الأدبية بين دوال المثل ودوال الشعر المُفضية إلى مدلولات متحدة، وهناك نكت أخرى في تمظهرات مثيلة أخرى، كشيوع ظاهرة الإيقاع الصيغي والصرفي في استهلاك كثير من الأمثال بصيغة (أفعل) كقولنا: (أجرأ من أسد/ أصدق من قطاة/ أجبن من نعامة) وصيغ (رُبّ) مثل: (رُبّ رمية من غير رام)، (رُبّ عجلة تَهَب ريثا) ...، وثمة نكتة الترداد الإجرائي في توظيف الأمثال السائرة بتخالف الزمان والمكان وإبداع الإنسان؛ فيُجري الضاربون الأمثال على نُظُم لغوية وأسلوبية قد تشترك كثيرا في بُناها المعجمية وقد لا تشترك، إلا أنها تحفظ المدلولات نفسها كالأوجه المختلفات في تداولية المثل:(آخر الداء الكي)، بما يأتي (آخر الداء العياء الكي)، (آخر الطب الكي)، (آخر الدواء الكي)، (آخر العلاج الكي)[2]... وقس على ذلك.

1– ينظر: عبد الرحمن التكريتي، دراسات في المثل العربي المقارن، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، العراق، 1404هـ – 1984م، ص 260 .

2– ينظر: م.ن.ص 22-85.

وإذا تتبّعنا المسار الروائي لثلاثية أحلام مستغانمي نلفيها روائية تنسج خطابها السردي بلغتها الخاصة [38] التي تتراح في مواطن عديدة إلى ترداد فنية التناص بتوظيف معرفة فنية خطابية جمالية من نصوص ومعارف غيرها؛ وأبرز مصادر تلك الشواهد التناصية استخارة التاريخ الثوري الجزائري والتاريخ العربي ورموز الأعلام (الإنسان/ الزمان/ المكان) والمثل الشعبي ونصوص التراث والاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف، واستثمار الشعر العربي والحكمة واللغز وأقوال المفكرين والفلاسفة ورجال الدين والأدباء، وافتراص المعرفة الفنية المسرحية والسينيمائية وكذا الرسم والموسيقى، وكذا مأثور العبارات التي تتردد على الجزائريين يومياً ورموز المكان كحسر قسنطينة وغيرها...

ولتلك الافتراصات الخطابية التي تسلكها الروائية ترداداً دعم متنها الروائي بالانسجام والإيقاع الروائي والترسيخية الدلالية لمجرى السياق، ثم التأثير على القارئ/ المتلقي والاستحواذ عليه بفسيفساء هذه التناصات وهو يعلمها أو يعلم أغلبها لترتقي به إلى قارئ/ متلق متميز تبعث فيه إعمال الذهن وروابط المنطق في تفكيك المشهد السردي ومصارحة اللغة من أجل أن تبوح بمخبوئها... !

ومن أمثلة استيراث التراث الشعبي والعالمي والاقتباس والاستشهاد التي طالت أعمال الروائية أحلام ما يلي:

" الطير الحر ما ينحكمش. وإذا تحكم ما تخبطش" ذاكرة الجسد، (228)

" كي تجي تجبها شعرة.. وكي تروح تقطع السلاسل " ذاكرة الجسد، (244)

" الجبال وحدها لا تلتقي" ذاكرة الجسد، (97)

" واحد عايش في الدنيا.. وواحد يوانس فيه" ذاكرة الجسد، (310)

" فكروا.. وإلا الله لا يجعلكم تفكروا" ذاكرة الجسد، (344)

" زيتنا في دقيقنا" ذاكرة الجسد، (349)

" ما تقول أنا.. حتى يموت كبار الحارة" ذاكرة الجسد، (355)

"المرء يفتح شباكه لينظر إلى الخارج.. ويفتح عينه لينظر إلى الباطن" مالك حداد، ذاكرة

38- ينظر: م.س، ص153.

الجسد،(189)

" الغزلان لا تكون غزلانا إلا عندما تكون حية"، مالك حداد، ذاكرة الجسد، (387)

" إن الشقاء يعرف كيف يختار صفاته"، مالك حداد، ذاكرة الجسد، (389)

" الندم هو الخطأ الثاني الذي نقترفه" مثل عالمي، ذاكرة الجسد، (177)

" تعوّد على اعتبار الأشياء العادية.. أشياء يمكن أن تحدث أيضا" مارسيل بانيول، ذاكرة الجسد،(13)

" لا شيء يسمع الحماقات الأكثر في العالم مثل لوحة في متحف"، كونكور، ذاكرة الجسد، (74)

"من أحبُّ أولادك إليك؟ قالت: غائبهم حتى يعود.. ومريضهم حتى حتى يُشفى.. وصغيرهم حتى يكبر" ذاكرة الجسد، (228)

" تعرف أنك عاشق عندما تبدأ في التصرف ضد مصلحتك الشخصية !"، برنارد شو، ذاكرة الجسد، (85).

" هناك أراض محروقة تمنحك من القمح ما لا يمنحه نيسان في أوج عطائه، جاك بريل، ذاكرة الجسد، (99)

المقاطع الأولى من النشيد الرسمي الجزائري، فوضى الحواس، (366)

مطلع قصيدة "وولت ويتمان"، فوضى الحواس، (107)

مقاطع من أغاني الفنان الجزائري الطاهر فرقاني. (يا صالح يا صالح)، (قالوا العرب قالوا)

مقاطع من أغاني الفنان الجزائري رابح درياسة (يا تفاحة يا تفاحة).

5- خطاب التقابلات والمثاقفة وفاعلية ذلك في انسجام الخطاب الروائي وتماسك نصه:

تتسم أحداث الرواية بتشابهها وتواترها المكثف المعتمد على اشتقاقات فعلية وقولية للشخصيات، وتراوح إيقاع الصورة الفنية الروائية بين السرقة والتناص والتوظيف المعرفي والاستيراث ترداد جمالي موضوعي به يقاس نجاح الخطاب الروائي؛ «...وطالما أن للنثر إيقاعاً خاصاً به فقد أفرد له إ.م. فورستر فصلا خاصاً في كتابه "ملامح الرواية"، فإذا كانت الحكاية تثير حب استطلاعنا، والحبكة تعتمد على ذكائنا فإن الإيقاع يتوسل إلى الشعور بالجمال فينا، فإليه يرجع الفضل في أننا

ومنه فضبط اللغة الواضحة المتماسكة معجما ونحواً وأسلوباً وصورة ويسورة وعمقاً...يساعد على امتلاك قراء يمنحون كُتابهم ثقة الرسالة وتبادل الاستجابة في جدلية قرائية تمنح الأدب الخلود والإنسان السعادة.

ومن أجل هذا وغيره، فربما استطالت أحجام الروايات وتعددت أقسامها وامتدت متونها، لأن عمقَها وعقدَها تحتاج إلى قارئ صبور، وما الروائي إلا الكائن القارئ الأول الذي يسبق القارئ المتلقي بعد اكتمال الرواية « فالنص السردي إن هو إلا نسيج فضاءت بيضاء وثغرات ينبغي ملؤها. ومن يتكهن أنها ثغرات سوف تُملأ، فيتركها بيضاء لسببين: الأول هو أن النص يمثل آلية مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يُدخلها المتلقي على النص. أما الثاني فهو أن النص يترك للقارئ المبادرة التأويلية، فإن النص إنما يُبث إلى امرئ جدير بتفعيله، ذلك المرئ هو القارئ المتخصص القادر على فهم النص».[43]

وعليه فإن اختيار اللغة وإحكامها مرهون بالروائي الكاتب/القارئ الأول، إذ لا ريب في فاعلية اللغة الروائية في انسجام الخطاب الروائي وتماسك نصه، ومن علامات الرواية المثقفة تلك الإشارة الساخة التي تجذب المتلقي لملء الثغرات؛ وهي إشارة فنية مائزة تكثر في النص الروائي قصد تلوين الحركة السردية بين ترداد التناص والاستيراث الشعبي، حتى لا يسأم المتلقي من جهة، وفي الوقت ذاته كي يقترب من صناعة المشهد أكثر.

43- حاتم عبد العظيم، النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة (فصول في النقد)، مصر، شتاء 1997م، مج16، ع3، ص87، 88.

من المراجع والمصادر المعتمدة:

أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان،ط: 17، 2001.

أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط:2-2003.

أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، ط:11-2001.

إبراهيم الفقي، البرمجة اللغوية العصبية وفن الاتصال اللامحدود، المركز الكندي للتنمية البشرية، 2001 .

إلياس خوري، من أجل نهضة ثالثة، مقال، مجلة (الطريق)، بيروت، لبنان، 2002، ع1.

حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات "سال" ط:1-1989 .

حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة للكائن والممكن في القراءة العربية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج:2.

سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2: 2001.

حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، نحو رؤية داخلية للذوق الشعري وتضاريس القصيدة.

نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002

نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط:10 -1980 ،ج:1

عشراتي سليمان، الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي في الجزائر، مدارسة لسيمونتيك القول والفعل والحال، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003:

ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

لخضر بن السايح، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، قسنطينة الرمز والمكان، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، ع:1-ديسمبر2003

س،ر، مارتين، في تجربة الكتابة، تر: تحرير السماوي، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط:2-1983

ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، موفم للنشر، الجزائر، 1988

عبد الرحمن التكريتي، دراسات في المثل العربي المقارن، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، العراق، 1404هـ- 1984م

نجيب محفوظ، حكايات حارتنا، موفم للنشر، الطاسيلي للنشر والتوزيع، الجزائر، 1989.

محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999.

حاتم عبد العظيم، النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة (فصول في النقد)، مصر، شتاء 1997م، مج16، ع3

Henri Mitterand, le discours du Roman, Puf Ecriture, Imprimé en France, 1986

المنهج في التراث الشعبي

د.محمد العزوي وأ.صليحة لطرش.

جامعة فرحات عباس سطيف -الجزائر-.

مقدمة :

إن حكايتنا الشعبية القديمة منها والحديثة جزء من حكايات العالم وهي بالضرورة أصبحت حاجة فكرية وثقافية استوعبها العقل الإنساني عبر التاريخ وميّزها إلى أداة لفهم العالم ويسّر بقائها وديمومتها، ليس إلاّ جانبا من حاجاتنا المستمرّة لها وذلك فهي كغيرها تخضع لتفسيرات عديدة وتصلح لها معظم المناهج النقدية ويستطيع الدارس أن يطبق أي من المناهج شريطة أن لا ينسى نوعية الحاجات الإنسانية التي وظّفت الحكاية الشعبية عندنا لها.

لذا وفي خضم هذه المداخلة ارتأينا أن تكون محاولتنا تدور حول دراسة البناء الفني للحكاية الشعبية العراقية، لا نحاول تطبيق أي من المناهج المتداولة بقدر ما نحاول استخلاص السمات الاجتماعية لحكايتنا في ضوء المنهجية، فالحكاية مهما كان نوعها تصوّر المصير الجماعي للناس حتى ولو كان بطلها مفردا. ولغتها محلية ضيّقة وإفرادها فردية فالأدب الميثولوجي منه وغير الميثولوجي هو ثمرة المخيلة الجماعية الشعبية فهي ليست ابنة الدين أو الطقوس التي يمارسها السحرة والكهان والعرّافون، بل هي ثمرة من ثمرات العقل الإنساني العامل. فكانت حاملة للخبرة الإنسانية عبر التاريخ كما يشير إلى ذلك معظم الدارسين.

وحينما نأتي إلى دراسة الخصائص الفنية العامة التي احتوتها الحكاية الشعبية العراقية نجدها لا تختلف كثيرا عن باقي الحكايات في العالم، أنها تمتلك مميزات ثقافية أتت نتيجة تأثرها بالحكايات القديمة لألف ليلة وليلة والأشعار العربية وفي زمن الجاهلية وغير من حصاد الفكر والثقافة، فطبعها بطابع محليّ تحمل في أحشائها إمكانية استضافة الثقافة المتميّزة.

ولعل الملاحظة الأهم في هذه الدراسة وهي أن معظم الحكايات حملت روح المبالغة، والمبالغة سمت شعبية تفرضها طبيعة القاص نفسه وذلك لأنها جزء من الموضوع بل المحرّك الأساس لتفاصيل طريقة السرد فالمبالغة سمة شعبية تلائم الحكي عن الفقراء والملوك معا، وهي خصيصة من خصائص الأسلوب، خاصة إذا كان الموضوع بين السحر والخرافة والوقائع الشعبية .

ومن الخصائص الأخرى للحكاية الشعبية العراقية وهي أنها قليلة الأحلام، وذلك لشحوب

المخيّلة وإرساء الحكايات على شيء من الوقائع المباشرة، ربّما أن الحكم لم يدخل بيت الحكاية لعدم مشروعيته كأداة فنية في عرق القاص الشعبي الذي يؤمن أن الأحلام هي انتقال الروح إلى عوالم أخرى تاركة الجسد ميتا ومن ثمّ فحلم اليقظة هو المسيطر على معظم الحكايات، وحلم اليقظة هنا هو تحقيق البطل لأمنياته كالانتقال من الفقر إلى الغنى أو من الكوخ إلى القصر ومن العدم إلى الحرية لذلك فهو طموح القاص من ناحية والمستمع من ناحية أخرى ثم أنه يوجد نوعان من الزمن داخل الحكاية الشعبية.

زمن خارجي :

يقاس بالنمو الفكري لدى السامع الذي يولّده من خلال تعاقب الأحداث.

زمن داخلي:

وهو الذي يظهر في نمو الأحداث وفي نمو الشخصيات وهو زمن لا يخضع لحكم خارجي أو مقولات فلسفية بقدر ما يتحدّد بأفعال القص أي فعل الماضي " كان يا مكان ".

ثم خاصية أخرى وهي البداية الاستهلالية: أي كان يا مكان في قديم الزمان أن هناك سلطان أو ولي.

و خاصية أخرى وهي أنها معايشة لوقائع الحياة اليومية كحكاية " الشوّاك".

و بعد مسح الخصائص الأسلوبية والفنية للحكاية الشعبية يحدونا الامل في أن نحتفظ لهذه المعالجة منهجية وليست هذه المنهجية تفترض الكمال أو التطبيق الصارم على كل الحكايات الشعبية وإنّما وجدنا فيها رؤية منهجية واضحة وهي:

1) البيئة السطحية والعميقة (الشكل والمضمون)

2) اعتبار الفلسفة كغطاء واسع يغلف مستوى الحكاية وذلك باعتبار أن الفلسفة الإسلامية جاءت للصيانة أكثر منها كقوة تدميرية.

3) التدمير كقوة لا تقوم عن وعي " وجود السحرة ".

4) الحكاية الشعبية جزء من الدورة التاريخية الاجتماعية للمجتمع العربي أي العودة إلى البداية ومن ثمّ إلغاء ما دمّر وبناء لما يدمّر.

5) المحيط الجغرافي العربي بوصفه عنصر الماء والبحار المعالجة المحيطة بالبلاد العربية حضارة وادي الرافدين، حضارة النيل. ومع الماء هناك تراب أي الزراعة فحضارتنا تجمع بين السيولة والتراب

وجمعها هو الطين وفي الطين تتركز فعل اليد البشرية وفوق الطين يبني الإنسان تقاليد مجتمعه.

كانت إذن هذه خطوط الرؤية المنهجية للحكاية الشعبية وهي خطوط أتت إلينا من المجتمع عبر الثقافة العاكسة له، وهذا ما ندربه في تطبيقنا لثلاث حكايات وهي:

1) - حكاية المفتتح لألف ليلة وليلة

2) - أسطورة المدينة المتحجرة وهي الحكاية التي تقع ما بين الليلة السادسة والتاسعة من ألف ليلة وليلة .

3) - حكاية العز والعجوز

وقد أرتأيت أن تكون أسطورة المدينة المتحجرة كدراسة تطبيقية في هذه المداخلة والتي يمكن تفسيرها وفق الجدول الآتي، وتتم قراءة الجداول على النحو التالي:

حيث تبدأ بثلاث أفعال، حيث ينتهي الفعل الأول بمسح الملك والجزائر.

والفعل الثاني ينتهي بظهور المنقذ واستمرار الصراع.

الفعل الثالث ينتهي بعودة المنقذ والملك إلى المملكة. وعودة الجزائر السود إلى مكانها.

أما القراءة الثانية وهي القراءة المركبة أي أن العمود الأول متداخل بالثاني والثالث، بالثاني وهي بعبارة أخرى القراءة ما تحت سطح الأسطورة أي العوامل المحركة، أي أثر اللّون ولشخصيات والطبيعة في الأسهم بتكوين رؤية شاملة للأسطورة.

العمود الاول	العمود الثاني	العمود الثالث
استمرار — حدوث خلل	الرحلة — نصف موت	الرحلة — نصف حياة استمرار — حياة كاملة
مملكة شهريار — استمرار ظهور قوى مدمرة كائنة في المملكة وهي الجنس الأسود شلل ما يصيب المدينة فيقرر الملك الهجرة من المملكة والعيش بعيدا	تمهيد لظهور المنقذ وهو تمهيد أول عودة الملك شهريار إلى المملكة وقراره بالزواج وقتل في الصباح (مواصلة التدمير مع الرغبة مواصلة الحكم) ظهور شهرزاد —المنقذ الثاني وهي ابنة وزير المملكة- أي من جنس المدمر	قبول شهريار سماع قصص شهرزاد وتأجيل قتلها إلى أن يسمع حكاية الليلة القادمة إنجاب الأبناء من قبل شهرزاد واختفائها عنه (وهذه لن تتم في الحكاية في آخر الحكايات) انتصار شهرزاد بفك شهريار من عقده القتل عودته لمزاولة حكم المملكة

بقاء المملكة بدون ملك. ويعني ذلك نصف حياة – نصف موت	تغيير في مسار الفعل الدموي -القتـــل- قصـــص الحكايـــات والإنجاب منه تحوّل	استمرار

حكاية المفتتح

استمرار –تغيير	الرحلة –نصف موت	العودة نصف حياة- نصـــف موت – حياة كاملة
المدينة – البحر" مملكـــة الجزائر السود" صيد – زراعة – خدمات ظهور قوى مضادة الجنس الأسود قوى سوداء شلل يصيب المدينة وأناسها ونظامها (تدمير مؤقت) يشمل الشلل الملك فيمسخ نصـــفه الأسفل إلى حجـــر- نصـــف حياة – نصف موت	تمهيد قبل ظهور المنقذ (العفريت الصياد) ظهور المنقذ – وزير الملك ظهور قوى مساعدة اساك – أناس- زرع تضحية مؤقتة بمملكة الملـــك المنقذ تحوّل	قتل القوى السوداء إنقاذ البطل الملك والعودة به عودة الجزائر السود إلى مكانها والأسماك إلى أناس عودة المملكة للنظام والحكم إلى ما كان عليه وبعهدة ملك جديد هو وزير الملك المنقذ استمرار

أسطورة المدينة المتحجرة

استمرار – حدوث خلل	الرحلة – نصف موت	العودة نصف حياة
القرية – الملكية زراعة – عمـــل ميـــاه حيوانات	تمهيد قبل ظهـــور المنقـــذ القصاب – الحداد – الشط – البصير – الحبل- الفأر	- نصف موت – حياة كاملة محاولة قتل القوى المعوقة – عدم الرفض موافقة كل من الفأر

		الحبل البعير الشط
	ظهور الهر وهو المنقذ	الحداد القصاب بالقيام
ظهور القوى المدمرة	و من الأحياء الأليفة	بأعمالهم الخاصة
المطر	للإنسان	(خوف من التدمير)
شلل مؤقت يصيب	الهجرة إلى موطن الخلل	انتصار العجوز بنزول
القرية وأناسها	باتجاه العتر	العتر إلى البئر
و نظامها		
	تغيير في مسار الصراع	
نصف حياة — نصف	حياة كاملة - استمرار	استمرار - صراع
موت		

حكاية العنز والعجوز

نلاحظ من خلال هذه الجداول الثلاثة أنّها تحتوي على ثلاثة أعمدة ويمكن قراءة الأعمدة كالأتي:

- العمود الأول: ويمثل مجتمع الحكاية قبل ظهور الخلل ثمّ ظهور الخلل المدمّر الذي يشل المجتمع وأسميناه نصف حياة — نصف موت.

- أما العمود الثاني: فيمثل مجتمع الحكاية وهو تحت هيمنة التدمير. ثمّ البدء بظهور قوى الصيانة بعد أن يمهّد لها وما يزال هذا العمود تحت تأثير نصف حياة — نصف موت.

- أما العمود الثالث: فيمثل ظهور المنقذ ومن ثمّ السّير باتجاه مجتمع الحكاية المدمّر، ثمّ الصّراع مع قوى التّدمير والتغلب عليها وبالتّالي انتصار قوى الصّيانة والعودة بمجتمع الحكاية إلى ما كان عليه.

وما يجب الإشارة إليه هنا هو أن هذا التّخطيط العام للأعمدة مستعار من تخطيط ليفي شتراوس لأسطورة أوديب إلاّ أن الجداول شتراوس متكونة من أربعة أعمدة تقرأ بطريقتين أفقية وعمودية، ذلك لأن أسطورة أوديب ذات بنية درامّية معقّدة على العكس منها في حكاياتنا هذه فهي بنية من النوع البسيط.

ومن ثمّ فإن هناك بنيتين:

بنية سطحية وبنية عميقة هي محتوى الحكاية وتقدم هذه الأخيرة (البنية العميقة) على تغييران:

01- إن الفعل الماضي الذي يسبق الحكايات " كان يا مكان" منذ قديم الزمان. إشارة دلالية على الوضع الذي سيتهجم عليه قوى التدمير قديما ونتيجة لقدمه وفق المبدأ الجدلي سميت فيه نتيجة التراكم خللاً لذلك يستوجب تجديده أو تغييره كليّا.

ثمّ إن الحكايات الثلاثة كانت تبتدئ بمثل هذا الفعل، والماضي الذي تعنيه هذه الحكاية لازمين، أي أنّه غير محدّد بفترة تاريخية بل هو ماضي في الذّات الاجتماعية وآت إلى جسد الحكاية وفي ضوء هذه الوقائع، وقائع فعل الماضي لا يصلح أن تبتدئ الحكاية بأي زمن قريب، بمعنى أنّ آية حادثة قريبة إلى فهم الناس وإسماعهم لا تمتلك ثقلها التاريخي، فالتاريخ يكمن في كان يا مكان وليس الماضي إلاّ تاريخا شعبيا يستذكر من خلال حكاية أو حادثة والماضي بمعناه الأسهل هو استمرار رغم قدمه فهو حاضر فيم ترويه وإن كان مقروه بكان يا مكان كذلك شأن ظرف الزمان " منذ قديم الزّمان"

02- إلاّ أن هذه القوة المدمّرة والتي هي كائنة في جسد مجتمع الحكاية فغالبا ما تكون في

الحكاية الشعبية العربية (جنسا، أسودا كما في حكاية المفتتح وحكاية المدينة المتحجرة) . أو جزءاً من قوى الطبيعة (المقر) كما في حكاية العز والعجوز والمعنى إرادة طبيعية لذلك لا يستعين بأي فعل ثانوي إلا أن الجنس الأسود وهو إرادة الإنسان نجده يستعين في الحكاية بالمجرد شارة وبالغيبيات شارة أخرى.

ثمّ إنّ الحكاية الشعبية وفق منهج ياسين النصير توضح لنا مسألة في غاية الأهمية في أن المجتمعات الزراعية ما تزال محكومة بفعل الطبقية وبذلك فالقوى المدمرة فيها أزلية أي طبيعية أما المجتمعات المدنية التي بناها الإنسان عبر خبرته الاجتماعية فالعقل المدمر يكمن في طبيعة هذا البقاء أي من فعل الإنسان.

03- القوة المدمرة هذه لا تستطيع أن تأتي بنظام بديل كامل لما دمرته بل تحاول شله سواء كانت نوعية هذا الجنس الأسود أو المطر أو السّحر ليسوا إلاّ قوة تدميرية مؤقتة أو بعبارة أخرى هي قوى تدميرية موقظة لقوى الصيانة، وهي ما يمكن أن نطلق عليها بـ: نصف حياة أو نصف موت.

04- إن لقوة الصيانة لا تظهر إلا من خلال فعل الحاضر وفعل الحاضر هو الذي يملأ بيت الحكاية فيها لتأتي بعد ذلك دور المنقذ أي ظهوره يأتي بالمدمر والحاضر يأتي بالمنقذ.

ثمّ تطرح السؤال التالي ماذا يفعله المنقذ ؟ هو معرفة الوضع الذي سبق التدمير، ثمّ الكيفية التي مارست فيها فعل التدمير ويتم ذلك عادة عن طريق تكرار فعل الحكي فكان يا مكان هنا تأخذ سبيل الطرح بين قوى الصيانة وقوى التدمير أي بين الحاضر المستوفى والماضي الكامن.

05- وبعد أن ينتصر الحاضر على الماضي والصيانة على قوى التدمير تعود المملكة أو القرية إلى وضع مشابه لما كانت عليه قبل حدوث التدمير ولكن مع تطوّر ملموس وهكذا يسيطر نصف الحياة على نصف الموت فتنشأ حياة كاملة ويواصل مجتمع الحكاية الاستمرار بانتظار خلل ما سيحدث في مجمل الحكاية.

كانت إذن هذه هي أهم خطوط الرؤية المنهجية التي استخلصتها من خلال قراءتنا للحكايـــة العربية وهي خطوط أتت إلينا من المجتمع عبر الثقافة العاكسة له ومن النتاج الفكري عبر الممارسات فيه ولا شك أنها خطوط عامة وليست رؤية منهجية متكاملة أرى من المناسب الإشارة إلى أن هـــذه الخطوط قد يحدث الناقد فيها بعض التحويرات لذلك فهي خطوط عامة تسمح للإضافة وللحـــذف لكنها خطوط أساس يمكن في ضوئها قراءة الحكاية الشعبية قراءة فيها بين تراثنا وحضـــارتنا ولغتنـــا الشيء الكثير.

ثم أن منهجية ياسين النصير لا تتقيأ تأسيس منهج جديد إنما هي محاولة قـــراءة للحكايـــة الشعبية العراقية بطريقة تحمل في فصولها بعض ملامح الثقافة العربية ثم إننا لا ندعي أننا من دعـــاة هذا المنهج وإنما المهم أن نقرأ حكايتنا بطريقة تساعدنا على ربطها بالمجتمع الذي أنتجها.

بناء الشخصية في القص الشعبي ــ بين قوى الذات وردود الحدث.

أ.محمد الأمين شيخة.

المركز الجامعي- الوادي-الجزائر- .

عرف الأدب العربي قديما القص الشعبي في شعره وسيره، وحاول هذا الأدب أن يقتفي آثـــار الشعوب الأخرى في الاعتناء بمآثرها وبطولاتها وملاحمها بأشكال فطرية صافية، تكشف عن خصوصية بيئية، ونفسية، وحاول بفضل أهم مكونات هذا النمط القصصي ألا (وهو الشخصية) أن يجسد المعاني الكـــلية الشاملة التي ترتسم فيها عبارات (الحماسة)، و(المروءة)، و(الإقـــدام)، و(الثبات)، و(الإخلاص) غير أن هذه المعاني ــ نجدها هنا ــ معنوية وعملية ثابتة تستقطب الحروب الدامية، كما تستقطب الصراعات الأسطورية،والنزعات القبلية، لتعالج مواضيع كثيرة ذات صلة بحياة هـــذه الشعوب اليومية[1]، فالقص الشعبي نص ذو وظيفة اجتماعية وتعليمية وتثقيفية،يساهم في البناء الاجتماعي والأخلاقي والديني،كما يساهم في تربية الوجدان الجمعي ،وغرس القيم المثالية التي توارثها هذا المجتمع من أجداده الأولين[2].

لقد عرف المغرب العربي هذا النص منذ القدم من خلال القبائل الهلالية الوافدة إلى المنطقة، وتوصف هذه المرحلة بأنها من أخصب الفترات الزمنية التي ســـاد فيها هذا النمط في شكليه السردي والشعري، كتابةً أو روايةً عبر الأجيال، فكان بمثابة الوثيقة التاريخية والاجتماعية والنفسية التي نقلت صورا حية عن الحياة الفكرية لهذه المرحلة،والمراحل التي تليها من عهد الأتراك، وعهد الاحتلال الفرنسي، فصور مختلف الصراعات السياسية والفكرية والعقائدية، ومن ثمة كان التركيز على مكون الشخصية، فبحثت هذه الشعوب المغاربية من خلالها عن الفارس المغوار في مواقع مختلفة، وصور متعددة (بطولية /عاطفية / خرافية) يلفها التصوير الإبداعي، والخيال الخلاق[3].

فالخيال في القص الشعبي ليس إلا عمليات ذهنية ((...فيها تركيب وتحليل، وتجميع وتفريق، وإضافة وحذف، وما إلى ذلك من العمليات الذهنية... والخيال والواقع لا يمثلان طرفي نقيض، إذ لا يمكن للخيال أن يخرج عن أرض الواقع))[4]، لأن الخيال الخلاق هو عملية واعية ومقصودة صادرة عن فلسفة في الحياة تنطوي على قيم فكرية، وعاطفية، وجمالية يدركها الراوي فطريا أو احترافيا ليضفي على هذا النص الشعبي مصداقية ومشروعية ترتبط بالواقع البيئي والاجتماعي المسيطر في فترة زمنية ما، والنص الشعبي كذلك نص وظيفي ينشأ لغاية ويُؤدي في مناسبة معينة

ولجمهور معروف يجمع كل الطبقات والفئات على اختلاف مستوياتها الثقافية، كما أنه قد يخضع لبعض التحولات الشكلية والمضمونية الطارئة، والتي يعمل الراوي على تعديلها وفق الأجواء والظروف المستحدثـــة حتى لا ينحصر أو تضيق به هذه الأجواء[5].

يرى معظم الباحثين في مجال الأدب الشعبي ومنه القصص الشـــعبي أن أغلب ما عندنا الآن من نصوص شعبية لا يعنيه الجانب الفني بقدر ما يعنيه عنصر أو وظـــيفة التبـــليغ الهادف الذي يقوم به الراوي في بيئة المتلقين على أن يتولى الصوت الجميل والأداء الرائع والإيقاع الموسيقى المصاحب (آلات الطرب) تغطية الجانب الفني المهزوز[6] لذلك حاول مهتمو هذا النمط رصد الجوانب الفنية الثابتة والخاصة في القصص الشعبي وأهمها [7]:

ـــ المؤلف أو بطل القصة شخصية غير حقيقية غالبا.

ـــ انعدام البيئة العامة والظرف الزماني.

ـــ الأحداث تعتمد الخوارق وتسعى لمثل معينة باستمرار.

ـــ السعي لبناء نتائج غير منتظرة على حيثيات في نسيج القصة.

ـــ عفوية القص وارتجاليته، إذ لا تخضع الأحداث في سيرها لمنطق معين.

ـــ القص الشعبي ذو نَفَسٍ قصير لا يطاول نفس القصة أو الرواية الحديثة.

ـــ بساطة اللغة، وصفاؤها الفطري ،وتعقيدها أحيانا لارتباطها ببيئة معينة.

ـــ تدخل القوى الغيبية بفعل الخيال الأسطوري للمبدع الشعبي.

ـــ التزام جو الراوي والمستمعين (جو الحَكَوَاتِي) لـــكي يثبت الراوي للمستمع أو القارئ أن القصة صحيحة، أو حقيقة ثابتة لا شك فيها.

ـــ طغيان السرد على عنصر الحوار في القصص الشعبي،وارتباط الحوار برغبات وأهداف الراوي.

قد تشترك بعض القصص الفنية القديمة (إبان الاحتلال الفرنسي) مع القصص الشعبي في هذه الخصائص مثلما توصل إليه الباحث الدكتور **أبو القاسم سعد الله** عند تحقيقه لبعض القصص الفنية القديمة، ومنها قصة (حكاية العشاق في الحب والاشتياق) لصاحبها محمد بن إبراهـــيم1795ـــ 1805)، فصنفها بين القصة الشعبية والقصة الفنية.

وبالتركيز على مكون الشخصية بين القصص الشعبي العربي القديم والقصص الشعبي العربي المغاربي لا نجد خلافا كبيرا في الشخصية البطولية أو الخرافية أو العاطفية فكلها((...لا تبتعد كثيرا عن

النموذج الإنساني الذي يترع للكمال، ويتمتع بصفات تدعو للإعجاب والتقدير، تتعلق به نفوس المتلقين إذ أنها تجد فيه المثل الأعلى))[8]، وفي دراسة أقامها الباحث **مصطفى فاسي** عن البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال ،توصل إلى رصد ميزات الشخصية الشعبية في القصص الشعبي التونسي ومن أهمها[9]:

ـــ الشخوص لا تمثل نفسها بل تخضع لعادات وتقاليد البيئة البدوية وأعرافها.

ـــ أبطالها مختارون بعناية شديدة من حيث انتماؤهم الأسرى فهم على العموم مـــن المتميزين.

ـــ إن الخطيئة أو العقدة تأتي دائما عن طريق المرأة،وهي أقل شأناً من الرجل، وإن تميزت فتوصف بأنها ليست من طينة الرجال.

ـــ المرأة في المغازي المروية ذات جمال بـــاهر تحث المحاربين على القتال كي يـــفوز بها الموعود في النهاية[10].

وفي كل ذلك فالشخصية في هذا القصص هي نموذج معياري تصور أبطالا خارقين لا يلين لهم جانب، ولا ينهزمون، ولا يرجعون عن هدفهم مهما كان الأمر[11]، وهـــم في الأخير خاضعون لمنطق البيئة البدوية أو الخرافية، ولمنطق العادات والتقاليد المستحكمة.

إن الدراسات والبحوث العلمية التي أجريت على القصص الشعبي العالمي والقصص الشعبي في المشرق والمغرب العربيين انصبت في أغلبها على تناول السياقات الخارجية لهذا النـــمط وكانت لأغراض مختلفة ابتعدت في جلها عن بناء وهيكلة هذا النمط،وبهذا الصدد نشير على سبيل الذكر لا الحصر إلى بعض الدراسات المشرقية عند **أحمد أمين** في مقالات عـــن التقاليد والعادات في كتاب (قاموس العادات والتقاليد المصرية) وجهود **أحمد رشدي صالح وسهيـــر القلماوي** في البحث عن المؤثرات الشعبية العامة، وهي دراسات ذات طابع شمـــولي أغفلت بعض المكونات البنائية للسرد الشعبي وأهمها الشخصية، كما تذكر الـــدراسات المغاربية التي شيدها دارسوا الأدب الشعبي من الأجانب في فترة الاحتلال الفرنسي، ومنهم (رونيه باسيط)renè basset الذي كتب عن (قصة بنت الخُص)، و(ألفريد بل) alfred bel الذي نشر قصة (الجازية) وعلق عليها، إلى جانب ذلك الدراسة القيمة التي أنجزتها الباحثة (روزلين قريش) عن (القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي) سنة 1974م[12]، وهي دراســة ذات أبعاد فكرية، وسياسية، واجتماعية تهدف إلى غايات معينة، وبغض النظر عن أهم البحوث العلمية والعالمية الجـــادة التي أسهمت في كشف ورصد

البنى الشكلية في القـــصص الشعبي العالمي، ومنها دراسة اللغوي الروسي (فلادمير بروب) vladimir bropp عـــن المتواليات الوظيفية في القصص الشعبي، وتحديده الاستقرائي للوظائف المتحولة والمتغيرة،فإن ثمة نوع من المتلازمات الثنائية التي تشتغل بها الشخصية الشعبية (البطولية / العاطفية / الخرافية) في هذا النمط ،فتكاد تكون ثابتة وعملية في أغلب النصوص الشعبية المكتوبة والمشفوهة، وبذلك تغدو هذه الشخصية شكلا آليا يتحرك وفق صيرورة الحدث(ردود الحدث) لا ردود ناتجة أصلا من نوازع داخلية ونفسية (ردود الذات) نابعة من الشخصية نفسها، ومن أهم هذه المتلازمات الثنائية :

1 ـــ **تلازم العزم/الإنجاز**: حل الشخصيات الشعبية تخضع للمطابقة الثنائية بين فكر الشخصية في إنجاز العمل والاتجاه به نحو هذا الفعل ذاته،مما لا يفسح المجال أمام القارئ أو المستمع لتلقي فعل غير الفعل المنتظر،فالبطل الأسطوري أو الملحمي أو العاطفي، تتطابق أفكاره دوما مع أعماله،ولو كانت هذه الأعمال في نهاية القص.

2ـــ **تلازم الأصل/الوصل**: الأصل يرتبط ـــ عادة ـــ بالنسب الشريف الرفيع للشخصية كمصدر ملهم فيما بعد لنشاط الشخصية، والبطل متصل وموصول بهذا الشرف والمكانة في سلوكياته، وإن كلفه ذلك الكثير مع الشخوص الأخرى، وقد يعمد الراوي لإثبات هذا الشرف باللجوء إلى بعض العلامات كالوشم أو الختم على ظهر أو كتف البطل.

3 ـــ**تلازم الأزمة/الهمة**: القص الشعبي في حاجة إلى رسم صورة درامية لظروف ونشأة الشخصية المحورية، من خلالها يتطلع الراوي بالمستمعين إلى إخراج البطل من البيئة الأولى (الأزمة) إلى البيئة الثانية(الهمة)؛ أي من حياة اليتم أو القهر (يتيم الوالدين أو ابن الزوجة الثانية مثلا) إلى حـــياة القصورـــ مثلا .

4ـــ **تلازم العقل/الجسم**: كثيرا ما يلجأ الراوي إلى بناء شخصية يكتمل فيها الجانب الفيزيولوجي (الجسد) مع الجانب المعنوي (العقل والنفس)، فالقوة المعنوية لا تكفي في إنجاز الحدث إذا لم تتطابق معها القوة الجسدية، وإن كانت الأحداث فوق مستوى القـــوتين يلجأ الراوي إلى تدعيم الشخصية بوسائل سحرية أو بقوى غيبية كالعصا، أو الفانوس، أو الخيول الطائرة.

5ـــ تلازم اختبار/انتصار: وقوع الشخصية الشعبية في مواقف اختبارية مـــتفاوتة القصد منها إبراز جدوى القوتين السالفتين من جهة، ومن جهة أخرى توضيح مدى تأثير القوى المعادية، ومدى مساهمة العوامل الأخرى (القوى المساندة) في انتصار الشخصية.

6ـــ تلازم المسخ/الكشف: والمسخ في القصص الشعبي هو تحول بعض الشخصيات إلى أشياء أخرى،وقد يتخذ صورة الخداع الطارئ ،والمسخ نوع من العقاب إذا انتهى به القص، كما يكون نوعا من التحول المادي يعقبه تحول وظيفي قصد تفعيل الحدث وتنويع الوصف وتغير سياقات القص، فكثيرا ما يلجأ إليه الراوي لخلق أجواء غير عادية للشخصية المحورية،فتلجأ هي بدورها إلى التكيف مع الأوضاع الجديدة، وبوسائل مختلفة (مادية/معنوية) للوصول إلى مرحلة الكشف، ومن الصور الشائعة في المسخ تحول بعض الشخوص إلى حيوانات أليفة (الحمام) أو زواحف (ثعبان) أو حشرات(النمل).

7ـــتلازم الخطأ/التكفير: تقع في القص الشعبي بعض السلوكيات السلبية الصادرة عن الشخصية والتي لا تتلاءم مع طبيعتها، فيلجأ الراوي إلى إتاحة الفرص أمام هذه الشخصية لتدارك الموقف عبر التكفير، وقد تتضمن هذه الثنائية المتلازمة السابقة، فالخطيئة عادةً ما يعقبها المسخ كعقاب، والتكفير عادة ما يعقبه الكشف كثواب.

إن هذه المتلازمات السبعة، والتي تعمل بصورة آلية في توجيه الشخصية الشعبية نابّحة – في حقيقة أمرها– من ضغط الأحداث وسيرها على تكوين الشخصية، مما لا يفسح المجال وسعا أمام الشخصية للتعبير عن نفسها بحرية، ومن ثمة التأثير في ســـير الأحداث لا التأثر بها، فالشخصية فاعلة في القصص الشعبي من خلال الصورة الخارجية لها (البنية السطحية) لا من خلال الصورة الداخلية لها(البنية العميقة) التي تساعد الباحث أو القارئ أو المستمع على فهم سلوكياتها فهما موضوعيا مبنيا على أسباب ومبررات مقنعة، وإذا سلمنا بضرورة وجود هذه المتلازمات كضرورة فنية خاصة بهذا النمط الشعبي، فإننا في حاجة ماسة إلى ترميم هذا البناء الوظيفي الآلي ببناء آخر قائم على أسس نفسية متحولة وأكثر إنسانية، فإذا كانت النـــصوص الأدبية عند **فرويد** شأنها شأن الحُلم تحمل معنيين أو مضمونين أحدهما ظاهر، وثانيهما كامن لا يمكن الوصول إليه إلا باستخدام طريقة التحليل النفسي القائمة على التداعي الحر[13]، فإن الأساطير، والقصص، والخرافات، وغيرها من نتاج الخيال والحُلم، ويسهُل على الإنسان فهمها إذا ما ألم بتفسير، وتحليل هذا الخيال عن طريق فـــهم الطبيعة النفسية للظاهرة البشرية عامة،ومن خلال ذلك نقترح بعض الإجراءات الكفيلة بترميم البناء الوظيفي

والنفسي للشخصية الشعبية حتى تكون أكثر واقعية وإنسانية ومنها:

ـــ ضرورة التركيز أثناء جمع المادة التراثية وفرزها على الروايات التي تـــعطي أبعاد إنسانية للشخصية المحورية.

ـــ التركيز على عنصر الحوار وتقنياته باعتباره أحد أهم المكونات التصويرية مع مـــراعاة منطق التفكير عند الشخوص[14] والحفاظ على سيطرة الوصف والسرد على القص كأساس فني ثابت.

ـــ الاهتمام بالسياقات الفرعية في القصص الشعبي، والتي قد تُخفي بعض الملامح السلوكية والنفسية للشخصية.

ـــ المزاوجة بين الوصف الخارجي السطحي والوصف الداخلي العميق للشخصية (أفكار، نوازع، آمال...)، وتتبع تحقيق أو عدم تحقيق هذه المظاهر الخفية في واقع السرد القصصي.

ـــ عدم عزل الشخصية في السرد القصصي، وربط تصرفاتها بالشخصيات المجاورة لها – من حين لآخر– كدعامة تساهم في بنائها وتوجيهها.

وفي الأخير دعوة الكاتب أو الراوي إلى إتاحة جو من الحرية للشخصية تتحرك فيه، وتعرب عن اهتماماتها من جهة، واهتمامات الراوي من جهة أخرى، وهكذا تخرج في مواقع من السرد والوصف لتعبر عن عواطفها، ومشاعرها عن طريق(المونولوج) كوسيلة من وسائل التصوير الداخلي[15].

الهوامش

1ـــ ينظر:العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي، ديوان المطبوعات الجامعية1986 الجزائر ص120.

2ـــ ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986، ص54.

3ـــ ينظر المرجع السابق ص120ـــ121 .

4ـــ أحمد منور :قراءات في القصة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر،مكتبة الشعب1981 الجزائر ص79ـــ80 .

5ـــ ينظر :العربي دحو ،بعض النمادج الوطنية في الشعر الشعبي ص38.

6ـــ ينظر المرجع نفسه ص49.

7ـــ ينظر: عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية ،المؤسسة الوطنية للكتاب1986 ،الجزائر ص147.

8ـــ عبد الحميد بورايو:القصص الشعبي في منطقة بسكرة ص91.

9ـــ ينظر:مصطفى فاسي، البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب1985 الجزائر ص203ـــ204.

10ـــالمرجع السابق:ص92.

11ـــينظر: مصطفى فاسي، البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال ص201.

12ـــ ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي...،ص31.

13ـــ ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية1990 الجزائر ص15.

14 ـــينظر: محمد مرتاض،إطلالة على القصة القصيرة(مقال) بجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية 1984الجزائر ص47.

15ـــ ينظر: عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية، ص113 .

بناء الشخصية في القص الشعبي ــ بين قوى الذات وردود الحدث.

أ.محمد الأمين شيخة.

المركز الجامعي- الوادي-الجزائر- .

عرف الأدب العربي قديما القص الشعبي في شعره وسيره، وحاول هذا الأدب أن يقتفي آثـــار الشعوب الأخرى في الاعتناء بمآثرها وبطولاتها وملاحمها بأشكال فطرية صافية، تكشف عن خصوصية بيئية، ونفسية، وحاول بفضل أهم مكونات هذا النمط القصصي ألا (وهو الشخصية) أن يجسد المعاني الكـــلية الشاملة التي ترتسم فيها عبارات (الحماسة)، و(المروءة)، و(الإقـــدام)، و(الثبات)، و(الإخلاص) غير أن هذه المعاني ــ نجدها هنا ــ معنوية وعملية ثابتة تستقطب الحروب الدامية، كما تستقطب الصراعات الأسطورية،والنزعات القبلية، لتعالج مواضيع كثيرة ذات صلة بحياة هـــذه الشعوب اليومية[1]، فالقص الشعبي نص ذو وظيفة اجتماعية وتعليمية وتثقيفية،يساهم في البناء الاجتماعي والأخلاقي والديني،كما يساهم في تربية الوجدان الجمعي ،وغرس القيم المثالية التي توارثها هذا المجتمع من أجداده الأولين[2].

لقد عرف المغرب العربي هذا النص منذ القدم من خلال القبائل الهلالية الوافدة إلى المنطقة، وتوصف هذه المرحلة بأنها من أخصب الفترات الزمنية التي ســـاد فيها هذا النمط في شكليه السردي والشعري، كتابةً أو روايةً عبر الأجيال، فكان بمثابة الوثيقة التاريخية والاجتماعية والنفسية التي نقلت صورا حية عن الحياة الفكرية لهذه المرحلة،والمراحل التي تليها من عهد الأتراك، وعهد الاحتلال الفرنسي، فصور مختلف الصراعات السياسية والفكرية والعقائدية، ومن ثمة كان التركيز على مكون الشخصية، فبحثت هذه الشعوب المغاربية من خلالها عن الفارس المغوار في مواقع مختلفة، وصور متعددة (بطولية /عاطفية / خرافية) يلفها التصوير الإبداعي، والخيال الخلاق[3].

فالخيال في القص الشعبي ليس إلا عمليات ذهنية ((...فيها تركيب وتحليل، وتجميع وتفريق، وإضافة وحذف، وما إلى ذلك من العمليات الذهنية... والخيال والواقع لا يمثلان طرفي نقيض، إذ لا يمكن للخيال أن يخرج عن أرض الواقع))[4]، لأن الخيال الخلاق هو عملية واعية ومقصودة صادرة عن فلسفة في الحياة تنطوي على قيم فكرية، وعاطفية، وجمالية يدركها الراوي فطريا أو احترافيا ليضفي على هذا النص الشعبي مصداقية ومشروعية ترتبط بالواقع البيئي والاجتماعي المسيطر في فترة زمنية ما، والنص الشعبي كذلك نص وظيفي ينشأ لغاية ويُؤدي في مناسبة معينة

ولجمهور معروف يجمع كل الطبقات والفئات على اختلاف مستوياتها الثقافية، كما أنه قد يخضع لبعض التحولات الشكلية والمضمونية الطارئة، والتي يعمل الراوي على تعديلها وفق الأجواء والظروف المستحدثـــة حتى لا ينحصر أو تضيق به هذه الأجواء[5].

يرى معظم الباحثين في مجال الأدب الشعبي ومنه القصص الشـــعبي أن أغلب ما عندنا الآن من نصوص شعبية لا يعنيه الجانب الفني بقدر ما يعنيه عنصر أو وظـــيفة التبـــليغ الهادف الذي يقوم به الراوي في بيئة المتلقين على أن يتولى الصوت الجميل والأداء الرائع والإيقاع الموسيقى المصاحب (آلات الطرب) تغطية الجانب الفني المهزوز[6] لذلك حاول مهتمو هذا النمط رصد الجوانب الفنية الثابتة والخاصة في القصص الشعبي وأهمها [7]:

ـــ المؤلف أو بطل القصة شخصية غير حقيقية غالبا.

ـــ انعدام البيئة العامة والظرف الزماني.

ـــ الأحداث تعتمد الخوارق وتسعى لمثل معينة باستمرار.

ـــ السعي لبناء نتائج غير منتظرة على حيثيات في نسيج القصة.

ـــ عفوية القص وارتجاليته، إذ لا تخضع الأحداث في سيرها لمنطق معين.

ـــ القص الشعبي ذو نَفَسٍ قصير لا يطاول نفس القصة أو الرواية الحديثة.

ـــ بساطة اللغة، وصفاؤها الفطري ،وتعقيدها أحيانا لارتباطها ببيئة معينة.

ـــ تدخل القوى الغيبية بفعل الخيال الأسطوري للمبدع الشعبي.

ـــ التزام جو الراوي والمستمعين (جو الحَكَوَاتِي) لـــكي يثبت الراوي للمستمع أو القارئ أن القصة صحيحة، أو حقيقة ثابتة لا شك فيها.

ـــ طغيان السرد على عنصر الحوار في القصص الشعبي،وارتباط الحوار برغبات وأهداف الراوي.

قد تشترك بعض القصص الفنية القديمة (إبان الاحتلال الفرنسي) مع القصص الشعبي في هذه الخصائص مثلما توصل إليه الباحث الدكتور **أبو القاسم سعد الله** عند تحقيقه لبعض القصص الفنية القديمة، ومنها قصة (حكاية العشاق في الحب والاشتياق) لصاحبها محمد بن إبراهـــيم1795ـــ 1805)، فصنفها بين القصة الشعبية والقصة الفنية.

وبالتركيز على مكون الشخصية بين القصص الشعبي العربي القديم والقصص الشعبي العربي المغاربي لا نجد خلافا كبيرا في الشخصية البطولية أو الخرافية أو العاطفية فكلها((...لا تبتعد كثيرا عن

النموذج الإنساني الذي يترع للكمال، ويتمتع بصفات تدعو للإعجاب والتقدير، تتعلق به نفوس المتلقين إذ أنها تجد فيه المثل الأعلى))[8]، وفي دراسة أقامها الباحث **مصطفى فاسي** عن البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال ،توصل إلى رصد ميزات الشخصية الشعبية في القصص الشعبي التونسي ومن أهمها[9]:

ـــ الشخوص لا تمثل نفسها بل تخضع لعادات وتقاليد البيئة البدوية وأعرافها.

ـــ أبطالها مختارون بعناية شديدة من حيث انتماؤهم الأسرى فهم على العموم مـــن المتميزين.

ـــ إن الخطيئة أو العقدة تأتي دائما عن طريق المرأة،وهي أقل شأناً من الرجل، وإن تميزت فتوصف بأنها ليست من طينة الرجال.

ـــ المرأة في المغازي المروية ذات جمال بـــاهر تحث المحاربين على القتال كي يـــفوز بها الموعود في النهاية[10].

وفي كل ذلك فالشخصية في هذا القصص هي نموذج معياري تصور أبطالا خارقين لا يلين لهم جانب، ولا ينهزمون، ولا يرجعون عن هدفهم مهما كان الأمر[11]، وهـــم في الأخير خاضعون لمنطق البيئة البدوية أو الخرافية، ولمنطق العادات والتقاليد المستحكمة.

إن الدراسات والبحوث العلمية التي أجريت على القصص الشعبي العالمي والقصص الشعبي في المشرق والمغرب العربيين انصبت في أغلبها على تناول السياقات الخارجية لهذا النـــمط وكانت لأغراض مختلفة ابتعدت في جلها عن بناء وهيكلة هذا النمط،وبهذا الصدد نشير على سبيل الذكر لا الحصر إلى بعض الدراسات المشرقية عند **أحمد أمين** في مقالات عـــن التقاليد والعادات في كتاب (قاموس العادات والتقاليد المصرية) وجهود **أحمد رشدي صالح وسهيـــر القلماوي** في البحث عن المؤثرات الشعبية العامة، وهي دراسات ذات طابع شمـــولي أغفلت بعض المكونات البنائية للسرد الشعبي وأهمها الشخصية، كما تذكر الـــدراسات المغاربية التي شيدها دارسوا الأدب الشعبي من الأجانب في فترة الاحتلال الفرنسي، ومنهم (رونيه باسيط)renè basset الذي كتب عن (قصة بنت الخُص)، و(ألفريد بل) alfred bel الذي نشر قصة (الجازية) وعلق عليها، إلى جانب ذلك الدراسة القيمة التي أنجزتها الباحثة (روزلين قريش) عن (القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي) سنة 1974م[12]، وهي دراســة ذات أبعاد فكرية، وسياسية، واجتماعية تهدف إلى غايات معينة، وبغض النظر عن أهم البحوث العلمية والعالمية الجـــادة التي أسهمت في كشف ورصد

البنى الشكلية في القـــصص الشعبي العالمي، ومنها دراسة اللغوي الروسي (فلادمير بروب) vladimir bropp عـــن المتواليات الوظيفية في القصص الشعبي، وتحديده الاستقرائي للوظائف المتحولة والمتغيرة،فإن ثمة نوع من المتلازمات الثنائية التي تشتغل بها الشخصية الشعبية (البطولية / العاطفية / الخرافية) في هذا النمط ،فتكاد تكون ثابتة وعملية في أغلب النصوص الشعبية المكتوبة والمشفوهة، وبذلك تغدو هذه الشخصية شكلا آليا يتحرك وفق صيرورة الحدث(ردود الحدث) لا ردود ناتجة أصلا من نوازع داخلية ونفسية (ردود الذات) نابعة من الشخصية نفسها، ومن أهم هذه المتلازمات الثنائية :

1 ـــ **تلازم العزم/الإنجاز**: حل الشخصيات الشعبية تخضع للمطابقة الثنائية بين فكر الشخصية في إنجاز العمل والاتجاه به نحو هذا الفعل ذاته،مما لا يفسح المجال أمام القارئ أو المستمع لتلقي فعل غير الفعل المنتظر،فالبطل الأسطوري أو الملحمي أو العاطفي، تتطابق أفكاره دوما مع أعماله،ولو كانت هذه الأعمال في نهاية القص.

2ـــ **تلازم الأصل/الوصل**: الأصل يرتبط ـــ عادة ـــ بالنسب الشريف الرفيع للشخصية كمصدر ملهم فيما بعد لنشاط الشخصية، والبطل متصل وموصول بهذا الشرف والمكانة في سلوكياته، وإن كلفه ذلك الكثير مع الشخوص الأخرى، وقد يعمد الراوي لإثبات هذا الشرف باللجوء إلى بعض العلامات كالوشم أو الختم على ظهر أو كتف البطل.

3 ـــ**تلازم الأزمة/الهمة**: القص الشعبي في حاجة إلى رسم صورة درامية لظروف ونشأة الشخصية المحورية، من خلالها يتطلع الراوي بالمستمعين إلى إخراج البطل من البيئة الأولى (الأزمة) إلى البيئة الثانية(الهمة)؛ أي من حياة اليتم أو القهر (يتيم الوالدين أو ابن الزوجة الثانية مثلا) إلى حـــياة القصورـــ مثلا .

4ـــ **تلازم العقل/الجسم**: كثيرا ما يلجأ الراوي إلى بناء شخصية يكتمل فيها الجانب الفيزيولوجي (الجسد) مع الجانب المعنوي (العقل والنفس)، فالقوة المعنوية لا تكفي في إنجاز الحدث إذا لم تتطابق معها القوة الجسدية، وإن كانت الأحداث فوق مستوى القـــوتين يلجأ الراوي إلى تدعيم الشخصية بوسائل سحرية أو بقوى غيبية كالعصا، أو الفانوس، أو الخيول الطائرة.

5ـــ تلازم اختبار/انتصار: وقوع الشخصية الشعبية في مواقف اختبارية مـــتفاوتة القصد منها إبراز جدوى القوتين السالفتين من جهة، ومن جهة أخرى توضيح مدى تأثير القوى المعادية، ومدى مساهمة العوامل الأخرى (القوى المساندة) في انتصار الشخصية.

6ـــ تلازم المسخ/الكشف: والمسخ في القصص الشعبي هو تحول بعض الشخصيات إلى أشياء أخرى،وقد يتخذ صورة الخداع الطارئ ،والمسخ نوع من العقاب إذا انتهى به القص، كما يكون نوعا من التحول المادي يعقبه تحول وظيفي قصد تفعيل الحدث وتنويع الوصف وتغير سياقات القص، فكثيرا ما يلجأ إليه الراوي لخلق أجواء غير عادية للشخصية المحورية،فتلجأ هي بدورها إلى التكيف مع الأوضاع الجديدة، وبوسائل مختلفة (مادية/معنوية) للوصول إلى مرحلة الكشف، ومن الصور الشائعة في المسخ تحول بعض الشخوص إلى حيوانات أليفة (الحمام) أو زواحف (ثعبان) أو حشرات(النمل).

7ـــتلازم الخطأ/التكفير: تقع في القص الشعبي بعض السلوكيات السلبية الصادرة عن الشخصية والتي لا تتلاءم مع طبيعتها، فيلجأ الراوي إلى إتاحة الفرص أمام هذه الشخصية لتدارك الموقف عبر التكفير، وقد تتضمن هذه الثنائية المتلازمة السابقة، فالخطيئة عادةً ما يعقبها المسخ كعقاب، والتكفير عادة ما يعقبه الكشف كثواب.

إن هذه المتلازمات السبعة، والتي تعمل بصورة آلية في توجيه الشخصية الشعبية نابّحة – في حقيقة أمرها– من ضغط الأحداث وسيرها على تكوين الشخصية، مما لا يفسح المجال وسعا أمام الشخصية للتعبير عن نفسها بحرية، ومن ثمة التأثير في ســـير الأحداث لا التأثر بها، فالشخصية فاعلة في القصص الشعبي من خلال الصورة الخارجية لها (البنية السطحية) لا من خلال الصورة الداخلية لها(البنية العميقة) التي تساعد الباحث أو القارئ أو المستمع على فهم سلوكياتها فهما موضوعيا مبنيا على أسباب ومبررات مقنعة، وإذا سلمنا بضرورة وجود هذه المتلازمات كضرورة فنية خاصة بهذا النمط الشعبي، فإننا في حاجة ماسة إلى ترميم هذا البناء الوظيفي الآلي ببناء آخر قائم على أسس نفسية متحولة وأكثر إنسانية، فإذا كانت النـــصوص الأدبية عند **فرويد** شأنها شأن الحُلم تحمل معنيين أو مضمونين أحدهما ظاهر، وثانيهما كامن لا يمكن الوصول إليه إلا باستخدام طريقة التحليل النفسي القائمة على التداعي الحر[13]، فإن الأساطير، والقصص، والخرافات، وغيرها من نتاج الخيال والحُلم، ويسهُل على الإنسان فهمها إذا ما ألم بتفسير، وتحليل هذا الخيال عن طريق فـــهم الطبيعة النفسية للظاهرة البشرية عامة،ومن خلال ذلك نقترح بعض الإجراءات الكفيلة بترميم البناء الوظيفي

والنفسي للشخصية الشعبية حتى تكون أكثر واقعية وإنسانية ومنها:

ـــ ضرورة التركيز أثناء جمع المادة التراثية وفرزها على الروايات التي تـــعطي أبعاد إنسانية للشخصية المحورية.

ـــ التركيز على عنصر الحوار وتقنياته باعتباره أحد أهم المكونات التصويرية مع مـــراعاة منطق التفكير عند الشخوص[14] والحفاظ على سيطرة الوصف والسرد على القص كأساس فني ثابت.

ـــ الاهتمام بالسياقات الفرعية في القصص الشعبي، والتي قد تُخفي بعض الملامح السلوكية والنفسية للشخصية.

ـــ المزاوجة بين الوصف الخارجي السطحي والوصف الداخلي العميق للشخصية (أفكار، نوازع، آمال...)، وتتبع تحقيق أو عدم تحقيق هذه المظاهر الخفية في واقع السرد القصصي.

ـــ عدم عزل الشخصية في السرد القصصي، وربط تصرفاتها بالشخصيات المجاورة لها – من حين لآخر– كدعامة تساهم في بنائها وتوجيهها.

وفي الأخير دعوة الكاتب أو الراوي إلى إتاحة جو من الحرية للشخصية تتحرك فيه، وتعرب عن اهتماماتها من جهة، واهتمامات الراوي من جهة أخرى، وهكذا تخرج في مواقع من السرد والوصف لتعبر عن عواطفها، ومشاعرها عن طريق(المونولوج) كوسيلة من وسائل التصوير الداخلي[15].

الهوامش

1ـــ ينظر:العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي، ديوان المطبوعات الجامعية1986 الجزائر ص120.

2ـــ ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986، ص54.

3ـــ ينظر المرجع السابق ص120ـــ121 .

4ـــ أحمد منور :قراءات في القصة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر،مكتبة الشعب1981 الجزائر ص79ـــ80 .

5ـــ ينظر :العربي دحو ،بعض النمادج الوطنية في الشعر الشعبي ص38.

6ـــ ينظر المرجع نفسه ص49.

7ـــ ينظر: عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية ،المؤسسة الوطنية للكتاب1986 ،الجزائر ص147.

8ـــ عبد الحميد بورايو:القصص الشعبي في منطقة بسكرة ص91.

9ـــ ينظر:مصطفى فاسي، البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب1985 الجزائر ص203ـــ204.

10ـــالمرجع السابق:ص92.

11ـــينظر: مصطفى فاسي، البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال ص201.

12ـــ ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي...،ص31.

13ـــ ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية1990 الجزائر ص15.

14 ـــينظر: محمد مرتاض،إطلالة على القصة القصيرة(مقال) بجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية 1984الجزائر ص47.

15ـــ ينظر: عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية، ص113 .

التراث الشعبي في الشعر الأندلسي.

د. سامية جباري

كلية العلوم الإسلامية – جامعة الجزائر.

تمهيد:

مهما تعددت الدراسات في التراث الشعبي فإننا نجد أنفسنا دائما بحاجة إلى خوض غماره للكشف عن بعض ما خفي علينا من ظواهر ومظاهر، فلطالما شغل هذا التراث اهتمام الباحثين والدارسين الذين ما فتئوا يقفون عند كل جزئياته ليعطوا صورة واضحة المعالم عن هذا التراث الذي نشأ في الأوساط الشعبية، ملما بعاداتها وتقاليدها، متشبعا بقيمها وثقافتها فينبئ بذلك عن مناحي الحياة المختلفة، مركزا على جوانبها الحضارية والفكرية.

لقد حفلت الدراسات بهذا الفن العالمي عند مختلف الشعوب لذلك عرجت على بعضها فوجدتها تهتم كثيرا بالتراث الشعبي لدى المشارقة والمغاربة بالخصوص، كما عرجت على مدى تأثر الغرب بالفنون العربية التي كان لها حظا فيها حيث استقت منها مناهجها وتأثرت بأساليبها، ثم نسجت على منوالها.

ثم يمّمت وجهي نحو الأندلس ذلك الفردوس المفقود، والغصن الرطيب الذي حوى قلوب أرباب القلم، فتغنى الشعراء في ربوع رياضه، وزوارق أنهاره، وشوارع طرقاته بشتى ألوان الفن الراقي مقلّدين تارة ومبدعين تارات أخرى، فلمعت أسماء لمبدعين أحبوا الفن، الشعر، والأدب، ارتقت ملكاتهم فأتوا بكل جديد، فظهر شعر الطبيعة وسطع نجمه على يد ابن خفاجة، وظهر شعر استنهاض الهمم والدعوة إلى الجهاد، ثم تلون الأدب بشعر رثاء المدن والممالك الذي سجّت بدوره مأساة انهيار الوجود العربي بالأندلس فرثاها وهي تسقط مدينة مدينة، وظهر الهجاء السياسي أو ما يسمى بالنقد الإجتماعي مبرزا بعض الأخلاق السياسية للطبقة الحاكمة وما انجر عنها من ممارسات ساهمت بدورها في توجيه الرعية نحو مزالق لم تحمد عقباها حتى كانت النهاية انهيار الصرح الشامخ لدولة دام ثمانية قرون.

إلى جانب ذلك نجد الأندلسي وهو في خضم معركته الأدبية والفنية لم ينس أصالته الشعبية، ولم يتخل عن تراثه، بل أبدع أيّما إبداع، فأنتج لنا شعرا شعبيا أسماه –الزجل– يحكيه بلغة العامة فأكسبه جمال البساطة، والشفافية، وازدان بسهولته ويسر تعلق القلوب به، والطرب بسماع نغماته

وهي تتردد على المسامع. فتغنى الزجال به عن الوطن والطبيعة، والبطولات وتفاصيل الحياة اليومية، وحمل في طياته دفء العاطفة، وسحر العبارة فلمعت أسماء رفعت لواء اللغة العامية البسيطة في طرح وتصوير انشغالاتها وذكر همومها وتطلعاتها.

فنجد ابن قزمان لا يذكر إلاّ والزجل له قرين، ونبغ ابن مدغليس، وجحدر وغيرهم كثير، كما تطور الزجل على يد شريحة اجتماعية من أبناء البيوتات العربية في الحواضر والمدن، وكانت هذه الشريحة قد نالت منها صروف الحياة ومطالب العيش، فسعت للتعبير عن نفسها في شكل جديد يتناسب مع وضعها الإجتماعي والثقافي معتمدين فيه على لهجة عامية عفوية بسيطة يجارون بها أحداثهم اليومية، فتنوعت في نظمهم الأغراض حسب الحاجات، واختلفت باختلاف العهود والبيئات حتى أضحى الزجل ظاهرة أدبية يسعى إلى غرس قيم الفضيلة، وبناء حياة مستقرة معافاة من الأمراض الإجتماعية كالظلم، والابتزاز، والبطش.

فمن التراث الشعبي يمكن أن نستجلي معالم الحضارات، ونستوحي ملامح المجتمعات، إذ ليس هناك ما يفصل الأدب عن الحياة، لأنّه مرآة عصره لا مناص، وبقدر مساهمة هذا الأدب في التعبير عن القضايا الإجتماعية بقدر ما تكون له أهميته وقيمته.

لهذا ارتأيت في مداخلتي أن أتحدث عن التراث الشعبي في الشعر الأندلسي لإبراز جماليته، ومعانيه الإنسانية العميقة النابعة من صميم الروح الشعبية الأصيلة وصورها البلاغية، وعفويتها الصافية النقية، وانطلقت من تساؤلات أهمها:

إلى أي مدى وفّق الشعر الشعبي في تصويره للهموم الأندلسي اليومية؟ هل كان الزجل لونا أدبيا جديدا همه منافسة الأغراض التقليدية فحسب أم أن له وظيفة فنية انفرد بها عن غيره؟ هل يحمل في طياته ملامح المجتمع الأندلسي من عادات وتقاليد؟ هل استطاع أن يصور لنا أزمة الأخلاق التي تدهورت في أواخر الحكم الإسلامي؟ ثم هل استطاع أن يتجاوب مع البيئة الأندلسية بما فيها من ترف ولهو وملذات؟

للإجابة عن هذه التساؤلات وعن غيرها ارتأيت أن أتطرق في مداخلتي إلى العناصر التالية:

1- مفهوم الزجل الأندلسي، النشأة والتطور- تعريجا بسيطا-

2- أغراض الزجل الأندلسي.

3- التراث المستوحى من الزجل:

4- تأثر الشعر الغربي بالشعر الشعبي الأندلسي.

5- القيمة الفنية والأدبية في الشعر الشعبي الأندلسي.

أولا: الزجل الأندلسي النشأة والتطور:

مفهوم الزجل:

الزجل، حسبما تواتر، فقد بدأ مع عهد الملثمين من ملوك الأندلس استحدثه أهل الأمصار بعد أن أهملوا فيه قواعد الإعراب، وجاءوا فيه بالغرائب، وشغف به الشعب لسهولة فهمه، واتساعه للمعاني الدقيقة التي يصعب التعبير عنها بألفاظ عربية، ويؤكد صفى الدين الحلى فى معرض كلامه عن الفنون الشعرية غير المعربة " أرفعها رتبة، وأشرفها نسبة، وأكثرها أوزانا، وأرجحها ميزانا، ولم تزل إلى عصـــرنا هذا -عصر الحلى- أوزانـــه متجـــددة، وقوافيه متعددة، ومخترعه أهل المغرب، ثم تداوله الناس بعدهم[1] .

والزجل فى اللغة: الصوت، وإنما سمى هذا الفن زجلا لأنه لا يلتذ به، وتفهم مقاطع أوزانه، ولزوم قوافيه حتى يغنى به ويُصوَّت، فيزول اللبس بذلك.

ازدهار الزجل:

ازدهر الزجل في القرن السادس الهجري وهو نهاية عصر ملوك الطوائف وبداية عصر المرابطين. وذلك بتشجيع الحكام الذين كان حسهم باللغة العربية لا يبلغ حس سابقيهم من ملوك الطوائف. ومن ثم لم تلق القصائد والموشحات الرعاية السابقة التي كانت تحظى بها في بلاطات ملوك الطوائف. ويُعد ابن قزمان إمام الزجل في هذا العصر بل وفي الأندلس قاطبة.

عاش في عصر المرابطين، وتوفي في صدر الدولة الموحدية. نشأ في قرطبة نشأة علمية فصار إمامًا لأهل الزجل، تجاوزت شهرته في الزجل الأندلس إلى المغرب والمشرق. وقد بلغ به ذروة نضجه حين قعَّد له القواعد، وجعل من أزجاله تدريبًا عمليًا لكُتَّاب الزجل اللاحقين.

نشأ الزجل باللغة المستعملة في بلاد الأندلس، مع مزجها باللغة الأسبانية الدارجة، ومن أوائل من نظموا الأزجال "سعيد بن عبد ربه" -المتوفى سنة **341**هـ- ابن عم صاحب "العقد"، وكان من المشتغلين بعلوم الأوائل من الفلسفة وسائر العلوم. ومن بعده "أبو يوسف هارون الرمادي" شاعر

1- صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ص5

المنصور، -المتوفى سنة **412هـ**-، ثم "عبادة ابن ماء السماء" -المتوفى سنة **415هـ**-، كما اعتقد "الرمادي" . أما أبرز الزجالين جميعاً فهو "أبو بكر محمد بن عبد الملك بن قزمان" الذي ولد في قرطبة بعد سنة **460** وتوفى سنة**554هـ**

أشكال الزجل في الأندلس، وسماته:

تتفق القصيدة الزجلية مع القصيدة المُعْرَبة في التزام الوزن الواحد والقافية الواحدة والمطلع المصرع، وتختلف عنها في بساطة اللغة وعفويتها حتى تبلغ درجة السذاجة أحيانًا في بعدها عن الإعراب ووقوع اللحن فيها.

يتفق الزجل من حيث الشكل والتقسيمات الفنية مع الموشحة في المطالع والأغصان والأسماط والأقفال والأدوار والخرجات. وتكمن قيمة الزجل الحقيقية في صدق تعبيره عن واقع حياة الناس في الأندلس، في أزقة قرطبة وحواري إشبيلية، وفي شفافية نقله لحياتهم بخيرها وشرها، جدها وهزلها، أفراحها وأحزانها... وهذا ما أكسبه صفة الشعبية وجعل الناس أكثر تعلقًا به.

ثانيا: أغراض الزجل الأندلسي:

عالجت الأزجال مختلف الأغراض التي وردت في الموشحات وإن غلب عليها الكُدية والتسول والإغراق في اللهو والمجون، كما كانت تنتقد الأوضاع السياسية والاجتماعية. ويظل ابن قزمان على الرغم من مجونه واستهتاره أبرع زجالي الأندلس وإمامهم. فقد طبع الزجل بصورته الفنية في قالب عامية الأندلس التي تراوح بين العربية واللهجة الرومانسية -العامية اللاتينية — نذكر منها على سبيل المثال :

1- الاضطرابات والفتن:

غالبا ما كانت الرعية تدفع ثمن الاضطرابات والفتن، إذ أن مزارع الفلاحين وحقولهم شكلت الهدف الأول في هجومات الجيوش النصرانية التي "استأسدت في تخريبها، وانتساف زروعها، وإحراق أشجارها ضمن خطة عامة استهدفت استنزاف طاقتهم الاقتصادية"[1] وتبدو هذه السياسة واضحة في رسالة ألفونسو إلى المعتمد، مما جاء فيها: "... ولم يخف عليك ما عليه رؤساؤكم بالأندلس من التخاذل والتواكل والإهمال للرعية والإخلاد إلى الراحة، وأنا أسومكم الخسف فأخرّب الديّار،

1-بوتشيش: مباحث في التاريخ الاجتماعي للمغرب والأندلس خلال عصر المرابطين، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1998م.، ص202.

وأهتك الأستار وأقتل الشباب وأوسر الولدان ..."[1]، أضف إلى ذلك المجاعات والأوبئة التي تعرضت لها جراء الجفاف والحصار.

ولنا في دولة ابن ححاف ببلنسية دليل واضح عندما حاصرها السيد القومبيطور، حصارا عظيما، وقطع عنها المرافق، ونصب المجانيق ونقب الأسوار، "وعدم الناس الطعام، وأكلوا الفئران، والكلاب، والجياف إلى أن أكل النّاس النّاس ومن مات منهم أكلوه، فبلغ النّاس من الجهد ما لا يطيقون".[2]

وعندما خاض المعتضد حروبا طاحنة مع ابن الأفطس، "أوقع رعيته في مجاعة طويلة، وعجز المظفر بن الأفطس عن دفاعه شبرا واحدا فما دونه".[3]

ولهذه الأسباب "اشتدّ الغلاء، وكثرت المجاعة، وانتشر الوباء بالنّاس، وكثر الموتى"[4].

ويأتي ابن قزمان بأزجاله مصوّرا هذا الواقع المتأزم فيشكو غلاء الأسعار، وخلو بيته من الطعام:

يا فْقِي القَمْح غَـــالِي والدْقِيقْ أَغْلَى وأَغْلَى
والبَطْن كَمَا فِي عَلْمَكْ بْلاَ خُبْزْ لَسْ يخْـــلَى[5]

وقوله:

يا ثْلاَثْ أيـــامْ في ذَابْ لَمْ يْطَقْطَقْ فيها غَرْبَالْ
أوَلْ أمْسْ، وأمْسْ واليُومْ وأنَا منّو مَشْغُولْ البَالْ
وأرَادْ الفَارْ دْوِيرَة وْخَدْ القَصْـــرِي انْـــزَال[6]

وقوله:

لس علي قميص ذاب إلا قميص مرقع
وطويشر غفاره الطر كله مقطع

1- ابن الخطيب: الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، تونس، ط1، 1329هـ، ص 26.

2- ابن عذاري: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، حقق ج3: ج. س. كولان وليفي بروفنصال، ط3، 1983م، دار الثقافة، بيروت، 1983.، ج3، ص 305.

3- ابن عذاري: المصدر نفسه، ص211.

4- دندش: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين: "عصر الطوائف الثاني"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1988م.، ص 212.

5- ابن قزمان: الديوان، ف. كورنيطي، مدريد، 1980م. الزجل 68، ص 440.

6- ابن قزمان: الزجل 68، ص 442.

سل لوكان لعنقي أو كان على راسي قنزع
يا به كنت نرقص في لعبة القلياني[1]

كما يشكو الغلاء والفقر:

غلاء دائم وطيب الهوا وهذا العام يا ليس ل دوا
نبيع لمحمل ويبقى الروى حتى كم يا قوم بسوى محملى
أش عسى نحتال أوش طيبي مخلاتي تخد إلي منكبي[2]

ويتحدث عن **القحط** الذي تتعرض له بلاد الأندلس وعن قلق الناس ومراقبتهم السماء انتظار الغيوم والأمطار:

الهوا أنس ه ه لا ريحا غربي ولا نو
لو وقع خاتمك فالبير كتراه من كثرة الضو

ويقول في السماء وشدة صفائها وامتلائها بالنجوم:

لس ترى اين تدخل ابر من نجوم طالع وهابط"[3]

2-أهمية الجاه والثروة في صياغة الطبقية:

ولم تختلف المصادر في التنويه بنفوذ الطبقة الأرستقراطية أو ما نسمّيها بطبقة الخاصة، وهي تضم الأمراء، والوزراء، والكتّاب، والشعراء، والفقهاء، والولاّة، وقادة الجند، والأعيان، فضلا عن "البيوتات الوجيهة المرتبطة بجهاز السلطة". [4] في المجتمع، إذ هي الفئة التي تسيطر على اقتصاديات البلاد، وتمتلك ثرواتها، ولها من السلطان والنفوذ ما جعلها "تشكل القطاع المهيمن على مقدرات الشعب الاقتصادية، والمسير لشؤونه المالية" [5]

حيث تبوأت المقام الرفيع والجانب المهيب والناظر في العناصر المكونة لهذه الطبقة يجدها عبارة

1- ابن قزمان: الزجل 103.
2- ابن قزمان: الزجل 35.
3- ابن قزمان: الزجل 68.
4- جلال صابر: ملامح الأصالة في الشعر الأندلسي، مخطوط رسالةدكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، 1974، ص279، وبوتشيش: مباحث في التاريخ الاجتماعي للمغرب والأندلس، ص131، ووفاء شحادة: صورة المجتمع في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف، مخطوط رسالة ماجستير، 1993، مكتبة الأسد سوريا، ص76.
5- محمد السعيد: الشعر في ظل بني عباد، ط/1، البصرة، 1972، ص50.

عن شرائح اجتماعية متنوعة شكلت "الثروة والجاه القاسم المشترك بينها" [1] فقد ملكت الأموال الكثيرة التي تقدر بعشرات الآلاف، وتولى بعض أفرادهـــا "الخطط الرسمية واستثمر أموالـــه في الصناعة والتجارة" [2]، لهذا نجد ابن قزمان يعبر عن أهمية المال والجاه في صياغة الوضعية الطبقية، والذي لايحتكم عليهما سيبقى مذموما مذلولا يقول:

مَنْ يُعْطِيكُم شَيءْ قَبلْتُمْ أَيْدِيـــهْ وَمَنْ كَان مَعْدُومْ لَمْ تَلْوُوا عْليه[3]

3-التعايش مع أهل الذمة:

ويأتي شاعر الزجل ابن قزمان ليعطي لنا أوضح صور التعايش من خلال أشعاره "ملفتا الأنظار إلى مباهج الاحتفال وأشكاله" [4].

ومن أعيادهم عيد "يناير" الذي يحتفل به في النصف الأول من هذا الشهر.يقول ابن قزمان عنه:

الحَلُّـــوْن يُعْجَـــنْ والغَزْلاَنْ تُبـــاَع
يَفـــرح للْبَنَيـــرْ مَنْ مَاعْ قِطَـــاعْ
وفِـــيـــهْ بـــاللهْ لَلْعَينْ انْشِـــرَاحْ[5]

وليلة العجوز وهي ليلة آخر السنة الميلادية وعيد خمسة أبريل وهو مناسبة دينية تعرف عند المسيحيين بالجمعة العظيمة التي ترمز إلى تاريخ صلب المسيح" [6].

وعيد العنصرة، يقول فيه:

هذا هو عنصر قد جات كما ريت وهذا موسم.

يقتبس من التوراة ويصرح بلفظها، فيأخذ الصورة مباشرة من البيئة التي كانت التوراة في بيوت كثير من أهلها:

يعجبني هذا الفتى يا قوم من أحد

1- بوتشيش: مباحث في التاريخ الاجتماعي للمغرب والأندلس، ص 215.

2- ابن سعيد: المغرب في حلى المغـــرب، تحقيق: شـــوقي ضيـــف، (ج1) ط4، (ج2)، دار المعـــارف، القاهـــرة، ط3/ 1955م.، ج 1، ص163.

3- ابن قزمان: ديوانه، الزجل 33، ص230.

4- ابن قزمان: ديوانه، الزجل 72.

5- ابن قزمان: نفسه.

6- بوتشيش: محطات في تاريخ التسامح بين الأديان بالأندلس، مجلة دراسات أندلسية، تونس، ع31، جويلية 2004م.، ص79.

من أجل ما هو كريم نعم نعم الولد
فإن مكتوب ه في التوراة أطلب تجد
أما بحال فهوأعدم من العدم[1]

4-الإباحية:

فبعد الفتنة البربرية، واضمحلال السلطة المركزية، أضحى من البديهي أن يتصرف الأندلسي حسب ميوله وأهوائه مساهما في تطوير مجتمعه ماديا ومعنويا، منغمسا في شهواته إلى حد الإباحية وهي حرّية لم يحظ بها من قبل، لاسيما وأن فقهاء الفترة الذين جدّوا في "فرض سياسة أخلاقية وفكرية متعسفة"[2] ، لم يعد لهم وجود, وفي هذا يعطينا ابن قزمان صورة عن هذا المجتمع المتفسّخ الذي لا قيود فيه، متحدثا عن الربض الذي يسكنه ليس به من يضايقه من الفقهاء ولا الحجاج, أي الرجال والشيوخ و لم يعد به إلا الأرامل الجميلات:

والرَبْضْ لاَ شْيُوخْ ولا حُجَّاجْ وأَرَامَلْ مْلاَحْ بـــلاَ أَزْوَاجْ
وَيجُوْنْ طُولْ النْهَارْ عن حَاجْ وأَشْيَاتْ لَسْ يَنْبَغِي أَنْ تُقَالْ[3]

لا تشرب المليح وتسقيني
لا رقيب علينا ولا حاكم، كذا أملح[4]

5-شرب الخمر:

إذا تحولنا إلى عصر المرابطين، فإن أبناء الجيل الثاني أقرب إلى سابقيهم من ملوك الطوائف، إذ انتشرت في عهـــدهم "عادة شـــرب الخمر في مختلف المدن الأندلسية"[5] . ويظهر لنا ذلك من خلال كتب الحسبة، فابن عبدون لم يمنع الناس من شرب الخمر بل حاول وضع ضوابط لها فقط كقوله مثلا: "يجب ألاّ يجلد سكران حتى يفيق"[6]. وقد جاءت بعض الرسائل مشدّدة في منعها

1-ابن قزمان الزجل 60.
2- حجاجي: محاضرات في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، منشورات زرياب، الجزائر، 1993م، ص 57.
3- ابن قزمان: ديوانه، الزجل، ص 87.
4- ابن قزمان: ديوانه، الزجل 141.
5- بوتشيش: تاريخ الغرب الإسلامي؛ قراءات جديدة في بعض قضايا المجتمع والحضارة، ط1، دار الطليعـــة، بيروت، 1994م.، ص 159.
6- ابن عبدون: رسالة القضاء والحسبة: تحقيق ليفي بروفنسال، القاهرة، 1955، ص50.

وإراقة دنانيها، ومتابعة حاناتها، لكنها كانت صيحة في واد، فقد كتب الفتح بن خاقان إلى أحد القضاة يناشده فيها العمل على الحد من انتشار هذه العادة السيئة التي عمت معظم البيوت، رغم أنه "لم يكن يستفيق من السّكر، فاستحلّ حرامها واستسهل مرامها على حدّ قول علي مكي"[1].

ومنها رسالة موجهة إلى أهل بلنسية جاء فيها[2]:

"والخمر نزّهكم الله عن خبائث الأمور التي هي جماع الإثم والفجور والباب المفضي إلى سواكن الفسق والشرور فاجتهدوا في شأنها أوعزوا في جميع جهاتكم بإراقة دنانها..."

مع ذلك فقد أخفق المسؤولون في منعها، واشتد المرابطون في "متابعة المحلات التي تبيع الخمر ومن يشتريها، وأمروا قضاتهم وفقهاءهم بمعاقبة شاربي الخمر واشتدوا في تنفيذ العقوبة"[3].واشتهر القاضي أبو بكر بن العربي"في عقاب شاربي الخمر، وأرباب اللّهو، وكانت له فيهم عقوبات قاسية"[4].

إلا أن هذه الإجراءات لم تمنع الناس من تعاطيها، بل أصبحت ضرورة لا يمكن الاستغناء أو الحياة دونها، يقول ابن قزمان:

إنما أن تُتــوبْ أنا فَمُحــَالْ
وبْقَــائِي بْلاَ شْرِيَة ضــلاَلْ
بَيْنُ بَيْنْ*، ودَعْــنِي مما يُقَالْ[5]

وكثيرا ما دعت الأزجال إلى اللهو وما يستلزمه من شراب وعشق إذ أنه لا قيمة للدنيا ولا للحياة نفع دونها:

دنيا هي كما تراها فاجتهد واربح زمانك
كل يوم وكل ليلة لا تخلى مهرجانك
واشتفى عليه من قبل أن يجي الموت في شانك
لست عندك مصيبة أن تموت والدنيا حيّ

1- علي مكي: وثائق تاريخية جديدة، ط/1، القاهرة، 2004، ص 58.
2- ماهر حمادة: الوثائق السياسية والإدارية في الأندلس وشمال إفريقيا، بيروت، ط1، 1980م، ص 328 .
3- دنديش: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين، ص 333.
4- ابن عذارى: البيان المغرب، ج4، ص 93.
* بين بين: النبيذ.
5- ابن قزمان: ديوانه، الزجل 90، ص 598.

ساع دون شريب عندي لا شكل ولا ملاحة
واش يدوم بلا رقاعة واش يوم بلا وقاحة
لس نعد اللذّ لذه ولا يد الراح راحة
حتى تدخل شفة الكاس بالشراب بين شفتيا[1]

6-انتشار الدعارة والبغاء:

وكثرت أماكن الدعارة "وانتشر البغاء الذي أضحى مألوفا في الأندلس وقد سميت البغايا بالخراجيات"[2] ، وكانت لهن أماكن خاصة في الفنادق تدعى دور الخراج، أو بيوت الحظوة، وكانت البغايا أو الخراجيات يقفن خارج الفندق بكامل زينتهن متبرجات كاشفات عن شعورهن لإغراء الرجال بل وتحريض النساء، مما حذا بابن عبدون أن يأمر بمنع النساء الخراجيات عن الوقوف أمام الفندق كاشفات عن رؤوسهن.[3]

ويشترط في الخراجية أن "تجيد الرقص والغناء وسائر فنون التسلية"[4] وفي هذا عبّرت الأمثال الشعبية بقولهم: "لا أنت مليحة ولا تغني بس تسلي"[5]. وعادة ما كان يسمع في دور الخراج الغناء والموسيقى التي كانت تتسرب إلى خارجه. يقول ابن قزمان في ذلك:

والنَقْر فالعِيدَانْ يَفْعَلْ ويَصنَعْ
وصَوْلَة المزْمَارْ من بَرَّا تَسْمعْ[6]

اتخاذ المقابر أماكن دعارة

وقد اتخذ الأندلسيون المقابر أماكن للدعارة والفسوق، يظهر ذلك من وصف ابن عبدون لمقبرة إشبيلية وما يحدث فيها: "وأقبح ما فيها مقبرتها، وبها يعاب أهل بلدنا السكنى على ظهور الموتى لقوم يشربون الخمر وربما يفسقون، وقد أحدثوا فيها خلوات وسروبا تجري على الموتى"[7]، وقد

1- ابن قزمان: ديوانه، الزجل11
2- دندش: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين، ص 337، ووفاء شحاذة: صورة المجتمع في الأدب الأندلسي، ص 31.
3- ابن عبدون: رسالة الحسبة، ص51.
4- دندش: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين، ص338.
5- دندش: المصدر السابق.
6- ابن قزمان: ديوانه، الزجل: 147، ص 918.
7- ابن عبدون: رسالة الحسبة، ص26.

شدّد على هذه الظاهرة لاسيما أيام العيد لأنها فرصة للتلاقي". فقد كانت النساء يذهبن بمفردهن بداعي زيارة القبور التي تصبح أماكن خاصة للمواعيد".[1]

وقد عبّر عن هذا ابن قزمان حين قال:

كُلْ وَجْهْ مُزَيَّـنْ لَيْلَة العِـيدْ بِـرَا
والبْكَا بالمْقَابَـرْ عَلىَ الأَحْبَابْ ذمْرَا
احْتِفَالْ الفْجَايَعْ فَاحْتِفَـالْ المسَـرَّ
ودمُوعْ التَرَحُّـمْ في ثْيَابْ الشُطَّار[2]

كما يبدو أن عادة وقوف النساء أمام باب الدور كانت شائعة في الأندلس، إما للمسامرة أو لمتابعة الرائح والغادي، لذا "تعالت أصوات المحتسب لمنع ذلك لما فيه من كشفة وعدم استتار"[3]

7-الغزل:

ويقول في الغزل :

هجرن حبيبي هجر وأنا ليس لي بعد صبر
ليس حبيبي إلا ودود قطع لي قميص من صدود
وخاط بنقض العهود وحبب إليّ السهر
كان الكستبان من شجون والإبر من سهام الجفون
وكان المقص المتون والخيط القضا والقدر

فقد ذكر ابن سعيد في مقتطفه عن ابن قزمان أنه: "خرج إلى منتزه مع أصحابه فجلسوا تحت عريش وأمامهم أسد من رخام يصب ماء كثيرا على صفاح مدرج، وهو قوله:

وعَرِيش قَدْ قَـام عَلَى دُكَّان بَحَـــال رِوَاق
اسَـد قَـدْ ابْتَلَـع ثُعْـبَان به غَلَـظ سَاق
وفَتَـح فَمُّـو بَحَال انْسَـان بِـه الفَـوَاق

1- سلمى الجيوسي الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999م، ج2، ص 985.
2- ابن قزمان: ديوانه، الزجل 48، ص 324.
3- دنلش: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين، ص 339.

وانْطَلَق مِنْ ثَم عَلَى الصَّفَاح والْقَى الصَّـــفَـــاح

ليس لذي البـــنـــيه في الدنيا نظـــير

المـــلاح رعـــيه وهي كـــالأمـــير

آش قمـــر هـــيّ أبهى وأملح بكثير

في جمال وطلعه وقـــدٍ وخـــــــدّ[1]

الغزل بالمذكّر:

ولم يقف الأمر بشعراء الأندلس عند التغزل بالمرأة وذكر مفاتنها وتصوير محاسنها، بل تعدّوا ذلك إلى التغزّل بالغلمان، و"عرف هذا اللّون عند الأندلسيين منذ فترة مبكرة" [2]. ثم اتسع وانتشر مع أمراء عرفوا بالاستهتار الديني، وغرقوا في الإباحية والمجون.

وإنه لمن العسير أن نوضّح الأسباب النفسية والاجتماعية لهذه الظاهرة الغريبة، فإذا كان من الممكن أن نتصوّر الحرمان الجنسي سببا رئيسيا لدى الطبقات الفقيرة، فإنّ مثل هذا السبب يفقد أهميته تماما في الأوساط الأرستقراطية التي ابتذلت فيها المرأة، والتي كان "انتشار حب الغلمان فيها لا يقل عن انتشاره في غيرها من الطبقات". [3]

ولعلّه من دواعي هذا الغزل الشاذ وجود أسباب اجتماعية قويّة التأثير، فقد أشرت سابقا إلى الانتشار الواسع لأماكن اللّهو والمجون، واستحداث لبيوت الدعارة في معظم المدن الأندلسية، وشرب الخمر مجاهرة، ثم اختلاط الأندلسيين بأهل الذّمة لاسيما المسيحيين منهم، واغترافهم من تقاليدهم، واستجلاب الجواري والغلمان ذوي الأصول غير العربية، جعل المجتمع الأندلسي يميل إلى اقتناص فرصة اللّهو والسّمر، حيث كانت تعجّ الأزقة بهم والحانات ودور اللّهو فلم يجد الشعراء مناصا من الحصول على أكبر قدر من اللّذة فاتخذوا من الغلمان وسيلة جديدة من وسائل المتعة في مجتمع اتسّم أفراده بضعف الإيمان، والاستهتار بأحكام الدّين، ومجاهرتهم بالمعاصي، وارتكاب الأمور المحرّمة، فكانت قصور أمرائهم مقصد الشعراء يسامرونهم وسط قيان وغلمان ينشدون على مسامعهم نغمات التغزل الشاذ دون تورع، من ذلك ما أورده ابن قزمان في قوله:

1- الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل نسخ وترتيب وتنسيق مكتبة مشكاة الإسلامية، ص14

2- الجيلالي سلطاني: اتجاهات الشعر في عصر المرابطين في المغرب والأندلس، مخطوط رسالة ماجستير، دمشق 1987م، ص 142.

3- صلاح خالص: إشبيلية في القرن 5 هـ، ص 102.

أخاع عذارك في عشق الغلمان
والمعشوق ان ريت صعب الهيمان
أسقيه وثني عليه كف ماكان
فإن شرب الكبير واجلدن اسق لثاني
ينطرح ولو كان أسد[1]

جَاتْ لعُمْرِي مْليحْ شيَا عْظِيمْ لَـــوْلاَ ما تم كُـــلُّ في التَعْمِيمْ
أغَاثْ الله وفَضَّل عنْ تَلثِيـــمْ الشَبْكِية بَشْ يصْطَدْ السَرْدَال[2]

9-وصف الطبيعة:

يقول ابن قزمان في وصـــف الطبيعة :

الربيـــع ينشـــر عـــلام مثـــل ســـلطانًا مـــؤيـــد
والثمـــار تنـــثـــر حليـــه بثيـــاب بحـــل زبرجـــد
والريـــاض تلبـــس غلالا من نبات فحـــل زمـــرد
والبهـــار مـــع البنفســـج يا جمال أبيض في أزرق

10-الزجل والبيئة:

وكان من الطبيعي أن تنتقل كثير من الأمثال العربية الفصيحة إلى الأدب الشعبي والتي أصبح يطلق عليها الأمثال العامية، وقد ارتبط ظهورها بالأقاليم والمناطق التي دخلها الإسلام، انتقل صدى هذه الأمثال إلى الأزجال، فنجدها في ثنايا أزجال الزجالين الأندلسيين كمدغليس والششتري وابن قزمان، ويضم ديوان هذا الأخير مجموعة من الأمثال ذات الأصول العربية، وهذا نتيجة حتمية لتأثر الأندلسيين بالمشارقة في كثير من فنون القول. وهذه بعض هذه الأمثال القزمانية التي لها جذور في الأمثال العربية:

" قُلْ مَتَى تَجَينِ؟ قَال"غَدَا" وَغَدَا لِلنَّاظِرِينَ قَرِيـــــب[3]

1- ابن قزمان: الزجل 123.
2- ابن قزمان: ديوانه، الزجل 87، ص 568. (بني زروال: قبيلة بربرية، والسردال: سمك السردين بعامية الأندلس).
3- ابن قزمان: ديوانه، الزجل 58

الشطر الثاني جاء من المثل العربي القائل "غدا لناظره قريب"

فَطِعْ وَاسْمَعْ مَنْ أَنْذَرْ فَقَدْ اعْذَرْ [1]

الْوَلَد مِنْ قَرْضِ وِلْدُ وَالعَصَى مِنَ العُصَيّ[2]

نحن هنا في هذا النموذج أمام مثالين يؤديان المعنى نفسه وإن اختلفا في الصياغة؛ فالأول: الولد من قرض ولد، أي: « الولد شبه أبيه»، وكذلك: هذا الشبل من ذاك الأسد. أما الثاني: العصى من العصي،

11-التهنئة بمولود:

وقد وجد له زجل في تهنئة بمولود يطالعنا فيها بعادات الأندلسيين في مثل هذا اليوم، مطلعه:

محسن اخلاقو تجد من يهنا بـــولـــد

وقال في بعض أبياته:

اخبئوه خلف الستور

وأكثروا من النذور

وأطلقوا حولو البخور

واكتبوا بالزبجفور

من حوالين المهد

قل هو الـــلـــه أحـــد[3]

12-استغلال اللثام:

لكن مع انقلاب الأوضاع السياسية وتردي الأخلاق العامة، استغل العبيد والحشم وحتى بعض الأندلسيين اللثام لارتكاب الشرور والآثام، وإدخال الرعب إلى قلوب النّاس، لذا شدّد ابن عبدون قائلا: "يجب ألاّ يلثّم إلاّ صنهاجي، أو لمتوني، أو لمطي فإنّ الحشم والعبيد ومن لا يجب أن يلثّم يلثّمون على النّاس وينهبونهم ويأتـــون أبوابا من الفجور كثيرة بسبب اللّثـــام."[4]

1- ابن قزمان: ديوانه، الزجل 101

2- ابن قزمان: ديوانه، الزجل 11

3- الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل نسخ وترتيب وتنسيق مكتبة مشكاة الإسلامية، ص14

4- ابن عبدون: رسالة الحسبة، ص28.

بل وصل الحال ببعض الأندلسيين إلى استغلال اللّثام في قضاء حوائجهم فيسارع الناس إلى إكرامهم وتلبية طلباتهم وهم مخدوعون في لباسهم وهيئتهم. وقد كان ابن قزمان واحدا من هؤلاء الذين حاولوا استغلال اللّثام لأجل التخفي في إحدّى مغامراته مع النساء:

قُلْتْ يا لَيتْ شِعْرِي آشْ نَعْمَلْ قُمْت عَمَمْت رَاسِي بالخَنْـــبَلْ
وفتـــلْتْ بـــيْدِ وانـــعْـــدَلْ شَيْ على شَيْ شَكْلَة بني زَرْوَالْ

13-الإيمان بالسحر:

ومن الظواهر الاجتماعية الأخرى التي برزت من خلال بعض الأزجال، وجود الإلحاد والزندقة في الأندلس في مختلف العصور، وإلى جانب إيمانهم بالخرافات والشعوذة شاع إيمانهم بالتنجيم الذي كان ينظر إليه كواحد من العلوم الأخرى "التي يستدل بها على الأمور الماضية والمستقبلية مما يجري مجرى الفال، كالـــعرافة، والكهـــانة، والعيـــافة، والزجر". (1)

كاهتمامهم الكبير بالسحر، إذ تذكر الأزجال هذه الظاهرة:

الحسود الذي تراه ينطبق
قل أعوذ برب الفلق
النبي قال السحر والعين حق
كل خياط يشق في التدوير(2)

وعن تطيرهم فالحديث عن الغراب إذ يقول:

صوت الغراب مكروه من أجل قبح ما أوحش مسكين ما قل ملخ
دلم نرى الحزن متى فرح

فالعنهم من غربان، منظر ومسمع، ياأسودا مطيار، كم ذا تروع(3)

كما أشارت الأزجال إلى أيام العصير، تلك التي مان يخرج فيها الأندلسيون إلى الحقول والأودية حيث يبيتون عدة ليال هناك(4)

حيث يخرج الرجال والنساء معهم الآلات الموسيقية يغنون ويرقصون ويعبثون، ويستحمون في

1- يحي شامي: تاريخ التنجيم عند العرب وأثره في المجتمعات العربية والإسلامية، ط/1، لبنان، 1994، ص 32 .
2- ابن قزمان: الزجل 49 .
3- ابن قزمان: الزجل 147 .
4- الأهواني: الزجل في الأندلس، القاهرة1957، مطبعة الرسالة، ص 99.

النهر يقول:

في عصير عمول مفكر أنا الرقاع ثمّ والشاز والغنا
عهد بالقرى ان كنا خلاف لافقي ولا حاج لمن كان يخاف
ونروح ونغدوفجوها نظاف كل يوم نزاه وفرح جديد
أي دويل كانت لو أنت تدوم من مليح تجلس وأخرى تقوم
ورشيد تغطس ومهيج تعوم قبل كيجين هرون الرشيد[1]

14-أنواع الثياب:

كما يعطينا صورة عن أنواع الثياب وأوصافها، وأصناف النسيج في البيئة الأندلسية كقول ابن قزمان:

أعجبتني نفيستي أيام حتى كسرت شعري فالحمام
واعتدل من ورا ومن قدام وضربت وحان من جلال
وأنا النس مذ كنت لباس ثياب لاذ على بطاين لاس
وغفاير ملاح على أجناس وعمايم دبيق تسوى مال[2]

ويذكر اللباس الذي يرتديه أكابر الناس في استقبالهم الجيش حين عودته من الجهاد مظفرا:

وأنا على فرس بثيابي الكبار
بين وزير وبين فقيه لس نزرفن بلقار[3]

وفي زجل آخر يذكر أنواع الثياب ويمدنا بألفاظ اصطلاحية قل أن نجدها في كتاب آخر[4]

كنريد نلبس فذا العيد محشوا جديد مشاكل
حسن التفصيل مليح جديد واسع التربيع وكامل[5]

وقوله:

الذي ترى لى أرشد بالله قول لي مندام

1- ابن قزمان: الزجل50.
2- ابن قزمان: الزجل87
3- ابن قزمان: الزجل86
4- الأهواني: الزجل في الأندلس، ص72
5- ابن قزمان: الزجل98

بهيذا اليرون نعيد أوبذا التفصيل مت الشام
والمتوبل عندك أجود أو ذاك المخروط الأكمام
أنا بالقباطي مغرا إنها أشكل وأطرا
القباطيعندي أحكم لس نريد ثوبا مكمم[1]

15-محاربة الفقهاء:

ودائما فيما يتعلق بالجانب الديني، فإنه صب جام غضبه على الفقيه لأنه يعتبر أبرز من يمثل الدين داخل المجتمع، فهو المرشد والموجه والآمر والناهي، وكثيرا ما يتبع انحرافات المنحرفين وانزلاقات المتزلقين فيرسل عيونه لمراقبة أفعالهم وتصرفاتهم وتصيد أخطائهم، ويسلط لسانه عليهم فوق المنابر وفي المناسبات، ويؤلب الناس عليهم، فكان من الطبيعي أن تسوء العلاقة بين ابن قزمان والفقيه، لأن: "الفقيه هو الذي يتصدى له، وينهاه عن شرب الخمر، ويدعوه إلى التوبة". يتحدث عن الحروب التي يخوضها ضد الفقيه بقوله:

بَيْنِي وَبَيْنَ الفَقِي جَارِى فَالكَاس حُرُوب
فِي أيَّام الخَسّ وَالبَسْبَاسْ تَحْـــلا الذُّنُوب
كَمَا يَـــرَى لَحْيَـــةً بَيْضَـــا يَقُـــلّ "ثوب"
وَانَا كَمَا دَاب نَتْـــعَلَّـــمْ طُرْقَ الـــزَّنَمْ[2]

ولم يكتف بالدفاع عن نفسه والتصدي لأقوال الفقيه بل عمد إلى الهجوم الذي هو أحسن الدفاع فاتهمه بالنفاق:

وَاذَا كُنْتَ مَعْ فَقِيـــه اَوْ امَام
وَيَقُولْكْ "شَرَبَت قَـــط مُدَام؟"
قُلْ "اشْنُـــهْ يَا فَتَى ذَا الكَـــلام
بِاللهِ مِا ذُقْت قَطّ شَرَاب تُفَّاح"[3]

1- ابن قزمان: الزجل98
2- ابن قزمان: الزجل71
3- ابن قزمان: الزجل94

ونقل صورة النفاق إلى الروض وخصائص بعض الأزهار، فالخيري عنده زهر يشبه الفقيه نفاقا يكون منكمشا بالنهار متفتحا بالليل، ولذلك يسميه "فقيه النوار":

وَفَقِيـــــه النَّـــــوار انَّما هُـــ الخَيْـــــرِى
بِالنَّهَارْبُورِى وَقَـــار وَيَرَى بِيـــع مُـــــرِى
واذا كَـــــان اللَّـــيل يَمْضِي لِلكَاس يَجْرِى
وَيَصِيح "يَاخُـــــلاع بَارَك الله فِيكُـــــــم[1]

وفي صورة مغايرة يجد نفسه مرغما على مسايرة العامة الذين يقدرون ويحترمون الفقيه، ويعطون له المكانة اللائقة داخل المجتمع:

يَخَشَى الفَقيه كُل مَنْ لا يَذْرُب
انَا نُوَقْـــــر فَقِيه وَنَهْـــــرُب
جَقْجَقَـــة امّ الذى لَس يَشْـــرُب
لوْ كَان عَلَى رَاسِى الغَـــزَّالي[2]

16-حالة السجين:

كما يحدثنا عن وضعيته المأساوية داخل السجن، فهو مكبل اليدين، مرمي في قاع السجن، بعيد عن الناس ليس هناك من يجاوره ولا من يؤنسه ويواسيه في مصابه، وحتى إذا جاء أحد أقاربه أوأحبابه فإنه يمنع من الزيارة، والشخص الوحيد الذي يتعامل معه هو الشرطي الذي يثير الفزع والقلق والاضطراب:

بِكُلّ حَـــق مَطْلُـــــوب وَكُل وَثِيـــــق تَعْـــــقَدْ
بَعِيد عَنْ كُلّ مَرْغُوب فِى قَـــاعِ الحَبس مُفْرَدْ
تَرَى فِيه كُـــل مَطْلُوب وَكُلّ مُصَـــــفَّد بِاليَـــدْ
وَوَحْـــدِى دُونَ اَنِيـــس وَلِسْ تَدْرُون نَمَّـــــام

وَمَنْ جَانِى مِنْ اَحْبَاب يَرِيد يَدْخُل وَيَمْـــــنَع

1- ابن قزمان: الزجل143
2- ابن قزمان: الزجل62

واذَا كَانَ يَفْتَح البَــاب نَرَى شُرْطِي وَنَفْــزَع
مَا بَيْن حَوّاس وَقَلاب وَانْ كَــان شِي وَيَسْمَع
مِنَ السَّجَّــان حَسِيسُ يَدَقْــدَقْ قَلْب مِقْــــدَام[1].

17-الإستعداد لشهر رمضان:

وتأتي مناسبة شهر رمضان فيظهر مدى تذبذب الناس في التعامل مع هذا الشهر الكريم، فيورد ابن قزمان أزجاله تارة يدعو للتفرغ للعبادة والتطهر من الأرجاس والأنجاس، وتارة أخرى يسخر من الصائمين ويمدح المفطرين والمتعاطين للملذات والشهوات في هذا الشهر، يقول:

حُوذَبَاهْ، قَمْحَ الضَّيف اَيْنَكُــــــمْ اِخْوَانِــي
رَمَضَــان ذَاب مُقْبِلْ الْخَيَــرْ حَــــــانِي...
هَذَا شَهْــــراً فَاضِل وَهْ وَالله يُعْــــــلَم
الله الله اصْحَــــــاب اِعْمَــــــلُوا مَا يَلْزَم
كُلُّ مَنْ هُ مَنْحُــــوس السَّعَــــه يَتْقَــــــوَّم
بَالله لَوْ كَــــانْ بَــعَّد البَعِيد نَصْــــــرَانِي

* * * *

مَنْ لُ ثَوْبَــا يَغْسَــلْ الصَّابُون يَنْظُــر فِيه
مَنْ يَرِيد يَطْــهَّــــرْ طَرِيــق الْوَادْ يَدْرِيه
وَطَرِيقَ الجَــامَــــعْ لِــسْ شَيــئًا يَخْطِيه
الا مَنْ كَان جَاهِــــل اوْ يَــكُــون بَــرَّانِي[2]

وفي زجل آخر فإنه يتبرم من شهر رمضان ويتمنى انقضاءه لأنه قيد حريته ومنعه مما اعتادت نفسه عليه، وينتظر بشوق ولهف قدوم شهر شوال لكي يعود من جديد لمواصلة مشوار المتعة واللذة:

الصِّيَــــــام تَبْكِ هَمُّ؟
لُــــــمُ اَوْلا تَلُــــمُ...
تَتَمُّ

1- ابن قزمان: الزجل37
2- ابن قزمان: الزجل137

* * * *

هُبُّوا يَا اَهْلَ الخَلاعَهْ
بِالنَّبِي يَا جَمَـــــاعَهْ
اَيَّامَ الصَّوْم فِسَــاعَهْ
يَتَمُّ

* * * *

وَيَجِي شَهْـــــر شَوَّالْ
وَتَرَى الدُّنْـــيَا فَاقْبَــالْ
كُلّ احَدْ كَاسْ وَعَـــلالْ
فِكُمْ (1)

ويصل به الأمر في الزجل (94) إلى اعتبار إبليس شيخ سوء يستحق الطاعة والولاء وله عليه حقوق، كمجاراته في العصيان، واتباع مذهبه في الانحراف:

قَدْ دَخَلْ ذَا الشَّهَرْ وَيَا قَـــدْ خَرَجْ...

* * * *

نَرْضِ إبْلِيس الَى مَتَى ذَا العُقـــوُق؟
فَهُوْ شِيخ سُو وَلُـــو عَلَىَّ حُـــقُوق
وَالشُّرَيْـــبَ مِفْتَاح لِكـــلّ فُسُـــوق
فِي لْسَـــانِي نَرْبُـــط ذَاك المِـــفْتَاح

* * * *

أيُّهَا النَّـــاس وَصِـــيَّ لِلْجَمِيـــــغْ
صِيـــرُو خُلاع فإنِّي اليُـــوْم خَلِيغْ
وَلا تَمْـــشُو الا بِكَـــاس اوْ قَطِيغْ
وَسَكارَى أيَّاك لا تَمْشُـــو صَحَاح(2)

1- ابن قزمان: الزجل136
2- ابن قزمان: الزجل94

18-مظاهر الإحتفال بالعيد:

وعيد الأضحى له وجود في الشعر الشعبي الأندلسي، وابن قزمان يعطينا صورة عن تقاليد البيئة في هذا الشأن:

من يراني ثالث العيد وأنا نقطع ونشوي
وترى كبش معلق والقطيطس تحت يعوي[1]

ويقول:

واش إلا لقلايا والقديد المشرّح وشواي بجنبي وأنا جالس نملح
ونصفف على النار ثم نبتدي نملح وأنا كنطيبط في دخان مشمّر[2]

وابن قزمان لا يقدم لنا صورة موقفه من كبش العيد داخل المنزل فقط، وإنما يصور منظرا من مناظر المدن الأندلسية قبل عيد الأضحى ببضعة أيامتساق الخرفان من كل مكان إلى ميادين تسوّر بأخشاب[3]

من غدايرشم السور والزرابيب تسمر
كلما يبقى أربع أيام لا أكثر

ثم لايخفى عليه أن يطالعنا ببعض عاداتهم حيث يذهب الناس إلى هذه الأسواق مزدحمين يقلبون الخراف ويساومون البائعين، يدفعون ثمن ما اعتزموا شراءه وينادون الحمالين لأخذه إلى البيت:

يوم منى يخرج الناس وترا الزحم فالصف
أمش من كبش لآخر كبش مكتف
كم يشرا ذا؟ أزن خذ وتقلب وتعرف
ساق حمال لعنق بمدير إياك أحذر[4]

و يعطينا صورة عن عدد الخراف المجتمعة قصد بيعها، ثم يحدثنا عن شكلها:

إنما تقول ذاب من كباش معن ذا العيد ؟
قدذر عد ما شئت خمس ميت ألف أو زيد

1- ابن قزمان: الزجل89.
2- ابن قزمان: الزجل82.
3- الأهواني: الزجل في الأندلس، ص79
4- ابن قزمان: الزجل82.

لس ترى إلاّ فاري وسمين جيد ورا جيد

إن نقول ّا كبير جا وراه آخر أكبر

أما من فاتهم شراء الخراف لفقرهم فينتظرون يوما تقام في الحاراتحفر تشوط فيها رؤوس الخراغ، ويقبل الفقراء على شرائها[1]

وفي شأن تشويط الرّوس حفر في كل حارة[2]

أما الذي ليس بإمكانه شراء الخروف فقد لحقه العار ويبقى مذلولا أمام الآخرين

لس عندي من العار لو بقيت غدوة الروس

رأسي تحتي نفكر وأنا مطوي بحال موس[3]

ثالثا: تأثرالغرب بالزجل:

هذان النوعان من النظم، اللذان ابتكرهما أهل الأندلس، هما اللذان أثرا في نشأة الشعر الأوروبي. وأول من قال بهذه النظرية هو "خليان ريبيرا" **Gulian Ribe** المستشرق الأسباني الكبير الذي عكف على دراسة موسيقى الأغاني **Ls Cantigas** الإسبانية ودواوين الشعراء "التروبادور" و"التروفير" وهم الشعراء الجوالة في العصر الوسيط في أوروبا والمنيسنجر **Minnesanger** وهم شعراء الغرام، فانتهى من دراساته المستفيضة هذه إلى أن الموشح والزجل هما "المفتاح العجيب الذي يكشف لنا عن سر تكوين القوالب التي صبت فيها الطرز الشعرية التي ظهرت في العالم المتحضر أبان العصر الوسيط" وأثبت انتقال بحور الشعر الأندلسي فضلاً عن الموسيقى العربية، إلى أوروبا "عن نفس الطريق الذي انتقل به الكثير من علوم القدماء وفنونهم ـــ لا يُدرَى كيف ـــ من بلاد الإغريق إلى روما، ومن روما إلى بيزنطة، ومن هذه إلى فارس وبغداد والأندلس، ومن ثم إلى بقية أوروبا".

ذلك أن الشعراء التروبادور البروفنساليين الأوائل استخدموا أقدم قوالب الزجل الأندلسي، كما يظهر في شعر أول شاعر تروبادور بروفنسالي، وهو "جيوم التاسع" دوق اكيتانيا، ويعد أيضاً أول شاعر في اللغات الأوروبية الحديثة، وقد بقي من شعره إحدى عشرة قصيدة، من بينها خمس كتبت بعد سنة **1102**، وتتألف القصيدة منها من فقرات تشبه في قالبها فقرات الزجل، من حيث

1- الأهواني: الزجل في الأندلس، ص80

2- ابن قزمان: الزجل48.

3- ابن قزمان: الزجل82

تأليفها من ثلاثة أشطار أبيات متحدة القافية، يتلوها أشطار من قافية واحدة في كل الفقرات، كما نجد هذا النمط من النظم أيضاً عند شاعرين تروبادوريين قديمين آخرين هما "ثركامون" **Cercamon** و"مركبرو" **Marcabru** اللذان عاشا في النصف الأول من القرن الثاني عشر، ثم انتشر هذا النمط من النظم في الشعر الشعبي في أوروبا، وفي الشعر الديني الذي ألفه الأدباء الفرنسيسكان في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وفي أغاني الكرنفالات في فيرنتسه في القرن الخامس عشر.

وفي أسبانيا نفسها ظلت نماذج وأنماط النظم على طريقة الأزجال العربية يستخدمها الشعراء المتعلمون، مثل "الفونس الحكيم" في القرن الثالث عشر، ورئيس القساوسة في هيتا **Arcipreste del Hita** في القرن الرابع عشر، و"فياسنديو" و"خوان دل انثينا" **Villasandinoy Guan del Eneina** في القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر.

ولم يقتصر الأمر على طريقة النظم، بل وأيضاً امتد التأثير العربي في نشأة الشعر الأوروبي إلى طريقة علاج الموضوعات. ففكرة الحب النبيل **Amorcortes** التي تسود الغزل في الشعر البرفنصالي، نجد أصلها في الشعر الأندلسي بل وفي أزجال "ابن قزمان"، كما يؤكد هذا "منندث بيدال" أشد الباحثين حماسة في توكيد تأثير الشعر العربي، الموشح والزجل، في نشأة الشعر الأوروبي في نهاية العصر الوسيط.

أما المحدثون والغربيون فكان لابن قزمان عندهم شأن آخر، إذ أن اكتشاف ديوانه كان لديهم حدثا جديدا في تاريخ الشعر الأندلسي بل والأوربي كله فعكف عليه العلماء، سواء في ذلك أصحاب الدراسات العربية أو الدراسات الرومانية في القرون الوسطىيقتبسون منه الشواهد ويقارنون بين نظام القوافي عنده وعند التروبادور ويحاولون تفسير بعض ألفاظ أعجمية استخدمها الزجال، إلى غير ذلك من أبحاث عد منها الأستاذ ليفي بروفسال في مقالة له كتبها سنة**1944**، تسعة وعشرين بحثا أو إشارة أو اقتباسا[1] ،

وعلى بعض الحقائق التاريخية، وجدوا أنه ولد في أواخر السبعينات من القرن الخامس الهجري، فقد توصل "ليفي بروفنسال" إلى أنه ولد **قبل1086م/479هـ**؛ وهو عام معركة الزلاقة بست أو ثمان سنوات ،وهو التاريخ نفسه الذي ذهب إليه "إميليو غرسية غومس"، وذلك اعتمادا على أحد

1- الأهواني: الزجل في الأندلس، ص70.

أزجاله الذي تحدث فيه عن المعركة، وذكر أن المعلومات التي بحوزته حولها سمعها عن طريق القص والإخبار :

أيْ نَهـــَار كانْ حَشَـــد إلِيـــه الوَرَى
وجَرَى فِيـــه للنَّـــصَارى مَا جَـــرَى
فِي خُـــصٍّ ولْدِي كُنْت أنَا لـــــمْ نَرَا
وإنَّمَـــا أخْـــبـــرَني بالقَـــصِّ خَبِـــير[1]

وهكذا جمع ابن قزمان هذه الأمور الثلاثة التي كونت مذهبه في الحياة في قوله:

اشْرِبْ وَطِبْ والْثَمْ مَنْ تَعْشَقُو انْفقْ عَليه مَالك فَلَـــسْ يَضِيع
قَدْ يَنْتَفِـــــعْ في دُنْيَاه الخَـــلِيع فَمَنْ ارَاد مِصْبَاح يَمْلا قَطِيع
ومَنْ ارَاد عَنْبَر يَسْتَنْشِـــقُو

القيمة الفنية والأدبية:

الزجل ديوان الأندلسيين وسجل حضارتهم، وهو ذو قيمة مزدوجة، فنية وجمالية، ثم ثقافية وحضارية

قيمته الفنية من خلال استجلاء مجموعة من بواعثها وتجلياتها، نورد بعضها تباعا كالآتي:

أولا: تتفاعل في نسج الزجل مقومات وآليات الاشتغال الفنية المتداولة في اللغة الشعرية مع بروز بعضها، مثل الحكي أو القص، والحوار، والوصف والتشخيص، مع الانفتاح على أفق الخيال المبدع

ثـــانيا: لم يكتف الزجال بمصدر واحد في بناء صوره، فالطبيعة لم تشكل الرافد الأوحد للصورة الشعرية في فن الزجل، وإن حضرت بقوة، إذ هناك – فضلا عنها وعن خيال الشاعر – الحضارة الأندلسية بمختلف تجلياتها، أيضا رصد الواقع الديني الأخلاقي، والاجتماعي الحياتي اليومي، والحربي...، وثقافة الشاعر التي تتجلى فيما يستدعيه من شخصيات تراثية أو أسطورية، وأحداث ووقائع ومعارف في شتى مجالات المعرفة الفكرية والعلمية؛ الدينية والفلسفية والصوفية والأدبية....

ثالثـــا: ارتباطه الوثيق بالهوية الفنية والثقافية المغربية، يمكن اعتبار قسم مهم من هذا الشعر واحدا من الأصول الحكائية في الأندلس إلى جانب الحكايات الشعبية، والخرافات..

1- ابن قزمان: الزجل15

رابعـــا: بناء على القيمة الفنية لشعر الزجل، وباستحضاره في الحسبان يمكن أن تراجع بعض أحكام القيمة الصادرة في حق الأدب الأندلسي في بعض فتراته، مثل الحكم عليه بالضعف والسقوط إبان عصر المرابطين.

خامسا: يتميز شعر الزجل بتفاعل ناجح بين اللهجة الأندلسية ولغة المعرب

إن من شأن هذه الخصائص اللغوية أن تكون بواعث فنية وجمالية تكسر أفق انتظار المتلقي الذي يقرأ نص الزجل ويستأنس بالفصيح والعامي فيه

ســـادسا: إذا أمكن اعتبار تعدد أغراض الشعر ونشاط النظم من مظاهر القيمة الفنية، فإن شعر االزجل في المغرب عرف بأغراضه المتنوعة والمتفرعة

ألا يستحق هذا الفن بكل امتيازاته تلك أن ندعو – مرة أخرى – إلى تكثيف الاهتمام به نظما وإنشادا...، وتعميق الانتباه إلى قيمته الفنية وقيمته في ميادين الاجتماع والتاريخ والحضارة والاقتصاد... إشعارا بضرورة النظر إليه نظرة أعمق وأوسع يشارك فيها الباحثون في اللغة والأدب والإجتماع والتاريخ والحضارة والاقتصاد والموسيقى والغناء وغيرها من مجالات البحث التي بمكنتها خدمة هذا الفن، خاصة وهو من عناصر الهوية الثقافية والحضارة الأندلسية القوية.

قائمة المصادر والمراجع

1. **بوتشيش، إبراهيم القادري**: مباحث في التاريخ الاجتماعي للمغرب والأندلس خلال عصر المرابطين، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1998م ومحطات في تاريخ التسامح بين الأديان بالأندلس، مجلة دراسات أندلسية، تونس، ع31، جويلية 2004م.و تاريخ الغرب الإسلامي؛ قراءات جديدة في بعض قضايا المجتمع والحضارة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1994م.
2. **ابن الخطيب، لسان الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله الغرناطي** (ت776هـ :الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، تونس، ط1، 1329هـ
3. **ابن عذاري، أبو عبد الله احمد بن محمد المراكشي** (ت نحو695هـ: البيان المغرب في أخبار الأندلس المغرب، حقق ج3: ج. س. كولان وليفي بروفنصال، ط3، 1983م، وحقق ج4: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1983.
4. **دندش، عصمت عبد اللطيف**:الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين: "عصر الطوائف الثاني"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1988م.

5. ابن قزمان، أبو بكر محمد بن عيسى بن عبد الملك (ت555هـ): الديوان، ق.كورنيطي، مدريد، 1980م.
6. ابن سعيد المغربي، أبو الحسن علي بن موسى العنسي (ت685هـ): المغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، (ج1) ط4، (ج2)، دار المعارف، القاهرة، ط3/ 1955م.
7. حجاجي، حمدان: حاضرات في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، منشورات زرياب، الجزائر، 1993م.
8. ابن عبدون، محمد بن أحمد التجيبي :رسالة القضاء والحسبة: تحقيق ليفي بروفنسال، القاهرة، 1955
9. حمادة، محمد ماهر: الوثائق السياسية والإدارية في الأندلس وشمال إفريقيا، بيروت، ط1، 1980م.
10. الجيوسي، سلمى الخضراء: لحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999م.
11. سلطاني، الجيلالي:اتجاهات الشعر في عصر المرابطين في المغرب والأندلس، مخطوط رسالة ماجستير، دمشق 1987م.
12. صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، – محمد السعيد: الشعر في ظل بني عباد، ط/1، البصرة، 1972،.
13. وفاء شحادة: صورة المجتمع في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف، مخطوط رسالة ماجستير، 1993، مكتبة الأسد سوريا
14. جلال صابر: ملامح الأصالة في الشعر الأندلسي، مخطوط رسالةدكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، 1974، محمد السعيد: الشعر في ظل بني عباد، ط/1، البصرة، 1972
15. علي مكي: وثائق تاريخية جديدة، ط/1، القاهرة، 2004
16. يحي شامي: تاريخ التنجيم عند العرب وأثره في المجتمعات العربية والإسلامية، ط/1، لبنان، 1994،
17. الأهواني: الزجل في الأندلس، القاهرة1957، مطبعة الرسالة.

القصة الشعبية في دائرة الاتصال(اختبار منهجي).

أ. مبروك دريدي.

جامعة باتنة–الجزائر–.

لقد استطاعت الجهود المبذولة في سبيل التأسيس لنظريات التواصل الإنساني أن تثمر أشكالا نموذجية عن حركة الإنسان، وعلاقاته التواصلية مع محيطه. وانطلقت تلك الجهود من مادّة واحـــدة (اللغة) فاتفقت في المرجع واختلفت في التناول والمنهج وهو حاصل طبيعي لاختلاف الزاوية التي نظر منها كل علم إلى الفعل الإنساني ونتاج تعامله مع الكون.

ضمن هذا جاءت نظرية التواصل تنظيرا بحث في نظام اللغة الإنسانية، وطبيعتها في النشأة والممارسة وسياقاتها النفسية والاجتماعية والتاريخية، على أنّ ميلاد هذه النظرية كان نتيجة الدينامية المنهجية الجديدة في النظر إلى اللغة كمعطى حاصل وثابت أصيل في الكائن البشري، وهي المنهجية التي نظرت اللغة من داخلها رابطة في منهج بحثها العلامة اللغوية بمنشئها ومتلقيها وظروف التواصل بينهما، وما كان هذا التدقيق العلمي ليكون إلاّ بالارتكاز على خلفية السابق من الجهود وتجريد نظام العلامة من نظرة الشمولية والفلسفة الموسوعية التي جعلت من اللغة نظاما لا معنى له إلاّ داخل السياق الظرفي لفعل التشكيل المعنوي.

وسنحاول أن نجد الشرعية العلمية للقصّة الشعبية كنص يصلح أنموذجا لتطبيقات هذه النظرية، مع العلم أنّ الشرعية متحققة لنص القصّة الشعبية من زاوية التاريخ والممارسة الاجتماعية، وجهدنا يأتي ضمن الوعي بقضايا أساسية تضبط البحث وتبقيه بعيدا عن الإقحام الذي قد يهدم النتائج النظرية أو يقود إلى نتائج توافق التنظير على حساب تشويه المَادة التي نستند إليها في التطبيق.

نظرية التواصل لا تستثني في ترسيمها ومخططها التجريدي أي شكل من الأشكال اللغوية، وهي أبعد من ذلك لم توضع لتستوعب نظاما لغويا بعينه، وإنّما انطلقت في تجريدها العلمي للنظام اللغوي من شمولية معرفية لا حدود ثقافية ولا فواصل تاريخية فيها، وهو الأمر الذي رفع الحرج عن الأخذ بها في كل البيئات الثقافية والمجتمعات المتمايزة لغويا. وإلى جانب هذه الحقيقة فالنظرية التواصلية لم تعتمد شكلا لغويا ولم تشترط جنسا أدبيا معيّنا لتطبيقاتها، فالأمر يعود إلى ذخيرتها ومادتها في التنظير الذي يعتمد اللغة سواء نفعية أو أدبية، وسواء فصيحة (رسمية) أو شعبية (عامية). إنّه لأمر محفزّ على اختبار

النّص الشعبي في مزاوجة بين التواصل وعناصره التشكيلية الفنّية المتصلّة بطبيعته المميزة.

تعد صياغة (رومان جاكبسون)[1] لشكل نظرية التواصل وعناصرها وشروط عملها، وشرحه المستفيض لعلاقات العنصر التواصلي الداخلية والخارجية، النّص الأمثل لهذه النظرية والصورة المكتملة من حيث البناء العلمي، وعناصر هذه النظرية هي:

1. الباث.
2. القناة.
3. السياق.
4. الشفرة.
5. الرسالة.
6. المتلقي.

و تنتظم هذه العناصر وفق الترسيمة التالية:

الباث ←——— الرسالة ———→ المتلقي.

القناة

الشفرة

السياق.

على ضوء هذه الترسيمة سنبحث في عناصر التواصل فيما يتلائم مع طبيعة القصّة الشعبية، وهو الأمر الذي يجعلنا نسمي كلّ عنصر كما جاءت به النصوص في عملية تشكلّها التاريخي، الاجتماعي. ونتحرك في بحثنا هذه العناصر بين فضاء النص الداخلي وفضائه الخارجي، آخذين في الاعتبار الطبيعة السردية مستفيدين بالمخططات المنهجية في مجال علم السرد التي تقترب بنا في سير منهجي نحو فهم تشكل النّص السردي الشعبي (القصة).

فالباث هو مخرج الرسالة التي هي بناء من العلامات اللغوية والمتلقي هو محوّل الرسالة إلى صور ذهنية فعّالة نفسيا واجتماعيا، لتكون بذلك الرسالة هي معادل من العلاقات اللغوية لعالم موجود في داخل الذهن لدى كلّ من الباث والمتلقي، وتصبح الرسالة مرجعا بينهما يشدّ التواصل ويؤهله إلى فتح آفاق أخرى من إمكانات التواصل.

---

(1) – ينظر: د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية (déconstruction)، النادي الأدبي الثقافي. ط2. 1412هـ/1991. ص7،8،9.

في القصّة الشعبية الباث هو الراوي، والمتلقي هو الجمهور المستمع، والرسالة هي نصّ القصّة (العالم التخيّيلي) ذو الطبيعة الكلامية الشفهية. وهذا التواصل يحدث في ظروف معينة سنسميها فضاء القصّ.

أ- الرّاوي:

إن الحديث عن الرّاوي يتطلب الحديث عن أصول وجوده من الناحية التاريخية وكيف ولماذا وجدت هذه الفئة من النّاس، ثم الحديث تبعا لذلك عن ظروف وجودهم واحترافهم والتطور الذي عرفوه مع حركة التاريخ، وهو الأمر الذي يقودنا إلى تقسيم القصّ الشعبي إلى فترات زمنية الأساس في تحديدها هو الراوي نفسه، مع الإشارة أنّ الراوي ليس دالا على فعل القص فقط بل يشمل النثر والشعر وفنونا أخرى.

العرب في جاهليتهم عرفوا فنونا قولية كثيرة منها ما جاء إبداعا من الفئات الخاصة كالشعراء ومنها ما كان راسبا شعبيا هو أوسع من أدب الخاصّة، والقاسم المشترك بين كلّ الفنون هو وصولها إلى جمهورها وانتشارها بسبب هذا الجمهور آثارا سائرة مرددة تحيى بحياة فاعليتها في الوسط الجماهيري المتلقي لها. ولا تصل هذه الفنون إلى ما تصل إليه من الذيوع والحياة إلاّ بواسطة ناقل لها، ذلك هو الراوي الذّي ثبت في تاريخ الأدب العربي أنّه الناقل الأساس للآثار الأدبية، حيث كان النقل مشافهة، ولا يعني ذلك أنّ العرب لم يعرفوا الكتابة، التي اقتصرت على دوائر ضيّقة، وفي المقابل كان للشفاهية قوّة الفعل التوصيلي للأثر، فكان للشعراء رواة اختصوا بملازمتهم والأخذ عنهم ونشر أشعارهم، فالحطيئة مثلا كانت رواية لزهير وتلميذه الملازم له، وكانت الخطب تحفظ لدى الأكثرين عن ظهر قلب، فكان للقصّ سحره ولم يواجه مشكلة الانتشار مادام العرب في بيئتهم أهل حفظ وذاكرة قولية قوية، وجاء في العصور اللاحقة استنطاق تلك الحافظة بدافع ديني صرف تمثل في جمع الحديث النبوي الشريف حين أصبح للكتابة حظا أفر وخاف الفقهاء على ضعف الحفظ واندثار جزء مهم لا يستقيم الإسلام إلاّ به، وعلى دربهم سار علماء اللغة وجمّاعها ولحق نقاد الأدب ودارسوه بركب التدوين.

فترة القصّاصين:

جاء الإسلام عقيدة رفعت العرب إلى مصاف الأمم المتحضرة، وقلدتهم منابر الرّيادة وفتحت وعيهم على مفاتيح الفعل الحضاري، فخرجوا إلى آفاق أوسع من بيئتهم فاستحدثوا ما يلزم للعهد

الجديد من حياتهم، وهم طبعا لم ينقطعوا عن ماضيهم فكريا وفنيا فيما لم يتعارض مع تعاليم الإسلام، وفي هذا لابد من إدراك حقيقة جوهرية فيما تركه الإسلام من أثر على أدب العرب هي احتفاؤه بالكلمة وصريح تحريمه لكثير من الفنون التشكيلية من رسم ونحت، والأدائية من رقص ومهرجانية، وللتخصيص أكثر فقد جاء القرآن الكريم بتحذير شديد من الشعر بالنظر إلى جزء عظيم منه لا يستقيم والتعاليم الإسلامية، ووجد العرب في القصّ ملاذا زاده ما جاء في القرآن من سحره وإعجازه استحسانا وإقبالا، وهو الدافع إلى ظهور فئة عرفت بالقصّاصّين دون حصرهم في المشاهير كوهب بن منبه وعبيد بن شرية، فهذان استثناء لما حام حولهما من كونهما دخلا الإسلام برصيد قصصي سابق له يعود إلى أصول يهودية ونصرانية، أمّا الذين كانوا إسلاميّي المنشإ فهم الفئة الأعظم في تشكيل القص فكرا وفنا.

<< يمكن القول إنّ القصّاصين والوعاظ والمذكرين ظهروا مع بداية الدعوة الإسلامية، واستمروا في عهد الخلفاء الراشدين، حيث بدأت إرهاصات موقف الدولة الحازم، ومع الدولة الأموية انتشر القصاص، وانقسموا قسمين: قصّاص خاصون/ شبه رسميّين، وقصّاص عامون / غير رسميّين >> [1]، والقسم الأخير من فئة القصّاصين لهم الفضل في تعميم فن السرد النثري، وإدخال سمات ذاتية عليه، وهي الحركة الفنيّة التي يعزي إليها المؤرخون ظاهرة الانقطاع مع المرجع وظهور التصّرف في المواد التي أخذ عنها هؤلاء القصاصون، ممّا قاد إلى اجتماع جمهور واسع حولهم يعتقد أنّهم مبدعون مبتكرون، ولنا أن نستنتج ما أفرزه فعل القص في أوساط هذا الجمهور من تأثير دفع إلى المنافسة بين القصاصين فكثفوا وسائل تحسين نصوصهم تارة، ومحاكاة المراجع القصصية في استحداث نصوص جديدة تارة أخرى.

ولعل الذي عمل في تطور هذه الفئة الفاعلة في الأوساط الأدبية والاجتماعية وشكل الخلفية الثقافية لهم، وأتاح لهم وضع تقاليد لحرفتهم هو التحرر، تحرر من المكان بدلالاته حيث أنهم انطلقوا بدءا من المساجد حيث كان <<القاص في بدء أمره يقص واقفا في المسجد، ثم استحدث القصاص الكراسي، حتى ميزوا بها، فقيل:المتكلمون ثلاثة: أصحاب الكراسي – وهم القصاص، وأصحاب الأساطين وهم المفتون، وأصحاب الزوايا– وهم أهل المعرفة>>[1]، فكان خروجهم من المساجد بحثا

---

(1) – د. ناصر عبد الرزاق الموافي. القصّة العربية.... عصر الإبداع. دراسة للسّرد القصصي في القرن الرابع الهجري. دار النشر للجامعات. القاهرة. ط3. 1417هـ/1997. ص35.

منهم عن دائرة أوسع لحرفتهم وفنّهم، فارتادوا الساحات والأسواق وكلّ مكان اجتمع فيه جمهور. ثم تحرّر فنّي من الموضوع والمرجع فلم يعد قصّهم يدور في مجال المقدّس فحسب، لأنّ البيئة الاجتماعية الجديدة وظهور الحواضر واتسّاع الحياة أصبح مادّة خصبة لاستثمار القص، وارتحلوا في المكان آخذين منه موادهم، وأدركوا محمول الزمن فاستنطقوا حكاياه وأحداثه إمّا بواسطة الإشارات التاريخية أو بواسطة الخيال المبدع الذّي يسّد حاجة معرفية أو تطلعا أدبيا. وابتعد القصاصون شيئا فشيئا عن المرجع المضبوط من القصص الممثلة في روافد السابق لهم من الذخيرة القصصية — الشفاهية في معظمها- من التاريخ الإنساني الذّي احتك به أهل هذا الفنّ، وبذلك نشأ في هذا الفنّ ما عرف بعصر الإبداع المتمخض عن عصر التجميع والنقل المباشر، فوجد كم هائل من القصّ سار على تقاليد فنيّة مشتركة لها مصدر سابق وتحمل تجديدا في الموضوع والتوظيف التشكيلي لمواد العمل القصصي.

هذه الفئة من رواد القصّ هي الرعيل الذي أسس لنّص قصصي يعالج الواقع والممكن ويفتح نافذة إبداعية لها طاقات هائلة في التعبير والتصوير لنواحي الحياة المختلفة، وشبكة الزمن والمكان وفاعلية الفرد في موقفه من المدرك والمجهوّل، لهذا فإن القصّ << لم يكن مجرد تسلية أو متعة، كما لم يسكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد القصاص الفرد أن ينقلها وأن يقنع بها غيره، بل كان القص حركة ينبغي أن تستمر لكي يعيش كل فرد في المجتمع حقيقة الحياة، أو بالأحرى حقيقة نظام الحياة>>[1]، فكان صورة معادلة للنظم الاندماجية في بنية الحياة الكلية.

إنّ الأهم من كلّ هذا هو التأسيس لممارسة أدبية غير معزولة عن الحياة وقضاياها المستوعبة في قالب الفن القصصي، ومرحلة التأسيس هذه كانت دافعا جوهريا لمراحل لاحقة أسهمت في إرساء تدوين نثر قصصي رفيع، واحتراف الكثير من الممتلكين لقدرة المحاكاة فن الكتابة في هذا الفنّ والمقامات دليل لا يحتاج إلى شرح على فعل فئة القصاصين — الشفاهيين- في ضبط تقاليد فنّ القصّ، وفي المطالعة لهذا المكتوب من القصص نجد القصاص قد تحوّل إثر عملية فنيّة بارعة إلى عنصر في بناء النّص المكتوب يحكي متنه ويعلق على ظروفه.

فترة الرّواة:

مما سبق تكون فترة القصّاصين هي المرجع لعصر التجميع والإبداع معا، وتكون الرواية

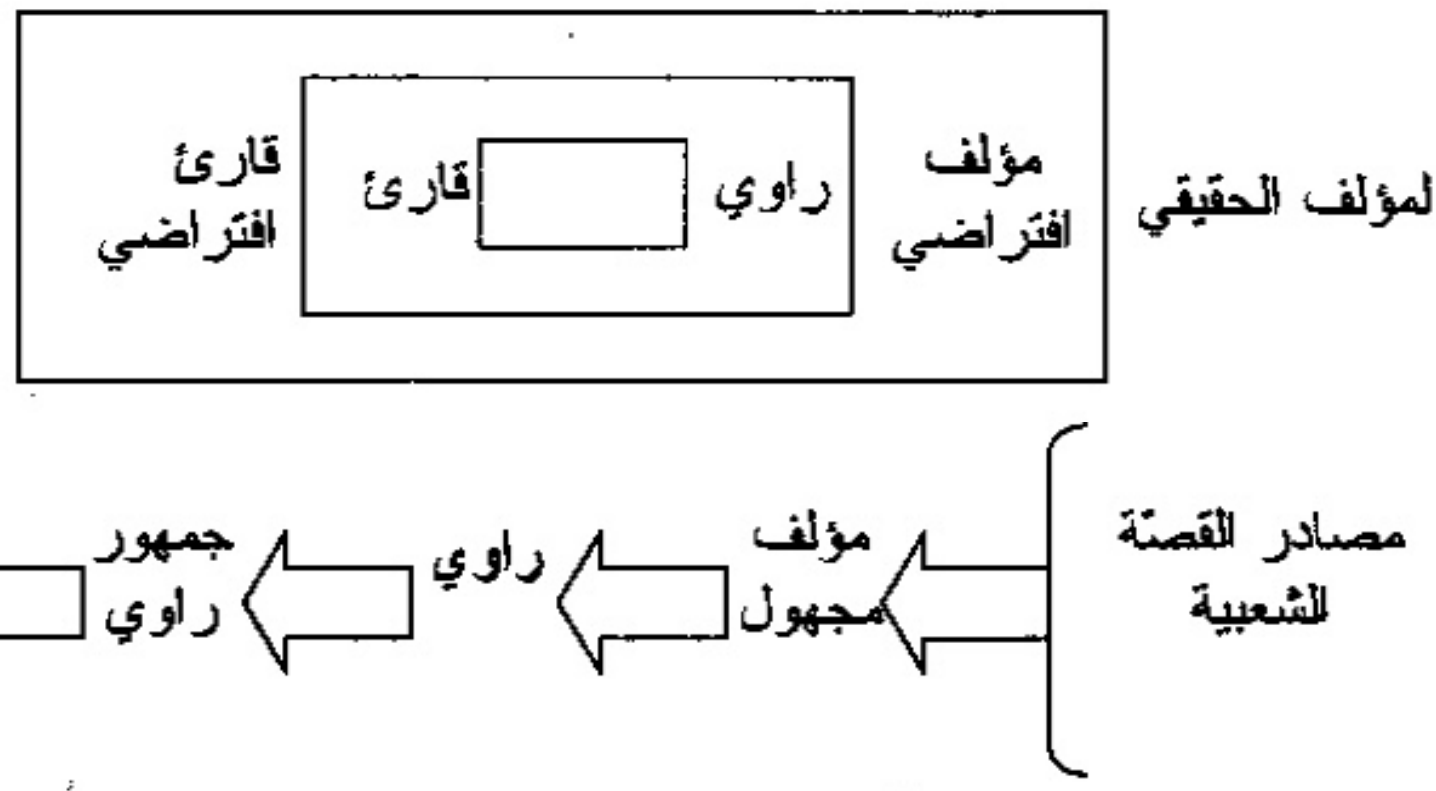
---

(1) – المرجع السابق. ص36.

(1) – د. نبيلة ابراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. د ط. د ت. ص72.

حاصل ذلك التقعيد الفنّي، ويسهل الجواب على السؤال: كيف نشأ الراوي ولماذا؟. وبهذا يكون راوي القصـــّة الشعبية حلقة من حلقات التواصل في مسيرة تشكل الفنّ القصصي، وبناء عليه سنختبر المخطط السردي لعناصر القصّة الشعبية بدءا من مصدرها الباث باعتباره القناة المباشرة في التقاط النّص وتسجيله.

هذه الترسيمة أنموذج صالح لاستنطاق النّص الرسمي، لكن إذا ما أردنا تطبيقها على القصّة الشعبية تعطينا تأويليا الشكل التالي:



هذا الاتجاه الذي تسلكه القصّة الشعبية هو منطق انتقالها، فالمؤلف مجهول لاعتبارات كثيرة أهمها غلبة الأثر على قائله من منطلق أنّه كان ناقلا لا مؤلفا ولا يمكنه ادعّاء ذلك، فسار الأثر إلى الجمهور الذي بدوره احترف الرواية ما لم يوجد مانع وهكذا ... فهذه السلسلة من العناصر هي التي وسمت القصّة الشعبية بصفة الجماعية وشيوعها مادة لكل من استطاع إنتاج الحكي من حيث صنع الكلمة لا من حيث بناء الفكرة وتحديد الموضوع.

والراوي في القصّة الشعبية هو ذات بملامحها الحقيقية تنقل نصا تحفظه عن ذات سبقتها في الحكي، وتورّثه لذات لها القدرة على الحكي، لكنّها ذات غير محايّدة تفتقد إلى جزء مهم من الموضوعية لافتقاد القصّة الشعبية إلى تقاليد العلم*، وذلك نتيجة مقابلة القصّة الشعبية بالمقدّس، تلك المقابلة أدت إلى اعتبار القصّ غير المقدّس قابلا للتعديل والتغيّر من مقام إلى آخر لأنّه لا يضرّ بالبناء الروحي للإنسان.

---

* – عند رواة الحديث الشريف مثلا تقليد علمي صارم يميّز الثقة من غيره وهو (العنعنة) والإسناد في رواية كلامه –صلى الله عليه وسلم–

إنّ طبيعة القصّة الشعبية فرضت نمطا واحدا من الروّاة فنّيا هو الراوي الخارجي الناقل للنّص من زاوية الحفظ والتفريغ موهما بأنّه يخبر ويوثّق ولا يبدع، لكنّه رغم ذلك لا يستطيع التنصل من ذاتيته في عملية القص. هذا النمط من الروّاة <<كانت له السيطرة والانتشار في الأدب العربي القديم والأدب الشعبي، ويتمثل ذلك في صورة شهرزاد وهي تتربع كلّ ليلة أمام سرير شهريار لتسمعه وتسمعنا معه صوتها هي، لا صوت علاء الدّين، أو صوت السندباد أو أصوات التجار والجنّ، وتظهر له ولنا وجهها هي لا وجوههم>>[1]، فيتحرك النّص على ألسنة الرّواة بعيدا عن حرج مراقبة المؤلف متحررا فيه الراوي متصرفا بما يراه مناسبا، وتعمل ظروفه النفسية والاجتماعية والثقافية في تشكيل النّص، ودليل حصولنا على ثلاثة نصوص لقصّة واحدة هي (بقرة ليتامى) لثلاث رواة كلّهم أجاب حين أخبرناه بالاختلاف بين متن القصّة أنّه سمعها هكذا، ممّا جعلنا نستنتج أن ظروفها الجماعية المجاوزة للفرد هي أصل الاختلاف.

من الناحية الفنّية راوي القصّة الشعبية هو راو غير مشارك، فهو << سارد غريب عن الحكاية Narrateur Hétérodiégétique وهو راو له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها>>[2]، ممّا يعني الارتبـــاط بالنّص ارتباطا ماديا لا فنـــيا يقوم على تخزين النص وتفريغه وفقا للقدرة الكلامية فقط، ويبقى بناء النّص قائما مستقلا عن الرواة، ويقودنا هذا إلى مسألة الاحتراف في رواية القصّة الشعبية، فإذا كان باحثون سابقون أدركوا في مرحلة جمعهم النص القصصي بقية من الروّاة المحترفين، فإننا لم ندرك في ميدان الدّراسة وزمنها هذا النوع من الروّاة رغم أننا سألنا عنهم وكان الجواب أنّهم لم يعودوا موجودين، و<< المقصود هنا بالاحتراف هو اتخاذ الرواية كمهنة يحصل الراوي عن طريقها على مقابل نقدي يمثل مصدر دخله>>[3]، والأكيد أن في رصيد أولئك المحترفين كثير من القصص ولهم قدرة كلامية فنيّة ساحرة، ممّا يسمح لهم بالفعل في بناء النّص وتعديله.

وفي معرض الحديث عن الاحتراف نفرّق بين نمطين من القصّة الشعبية باعتبار الراوي:

- راوي جوّال: وهو الذي يمتهن حرفة الروّاية ويسترزق منها وهو لم يعد موجودا.
- راوي مستقر: وهو الذّي يروي لأهل بيته وفي الأوسع روايته تكون لأهل قريته وعشيرته.

---

(1) – عبد الرحيم الكردي. الراوي والنص القصصي. دار النشر للجامعات، القاهرة. ط2، 1417هـ/1997م. ص19.

(2) – سمير المرزوقي. جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصّة، تحليلا وتطبيقا. الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د ط. د ت. ص106.

(3) – عبد الحميد بورايو. القصص الشعبي في منطقة بسكرة. ص39.

إذن راوي القصّة الشعبية هو راو خارجي غير مشارك، وسرد القصّة خاضع لنظام فنّي تتحكم فيه الضمائر بين (أنا) و(هو)، وفي إحصاء لحضور الضميرين في نصوصنا نجد الرّاوي الخارجي هو المهيمن فيؤدي مهمته الرئيسية التي هي سرد القصّة[1]، وحين يضطر ضمير الأنا إلى عرض قصته باعتباره راو داخلي مشارك يحول ضمير الراوي الخارجي دون ذلك، لأنّه يكون قد سبق إلى سرد قصته (الأنا) المشارك فلا يسمح له إلاّ بالإشارة إلى ما سبق وأن تم سرده من طرف الراوي، وهي التقنية الموجودة في كلّ النصوص التي جمعناها أو استمعنا إليها، وهذا نموذج لها.

ولعلّ ما أثر بشكل مباشر على هيمنة الراوي العليم هو صفة المشافهة وانعدام المسافة الافتراضية (في النّص الرسمي) بين السارد والمسرود له الذي هو الجمهور المستمع مباشرة إلى ما يحكي.

ب– اللغة الشفهية للقصّة الشعبية:

مادامت القصّة الشعبية نص لغوي، فإن الحديث يكون عن طبيعة هذه اللغة ونظامها ووظيفتها، ومادام النّص الذي بين أيدينا مسجل باللغة العامية ذات المحمول الشعبي فإن البحث في الخصائص الشكلية والقوالب النحوية غير وارد، ومركز الاهتمام يكون هو الصّفة الجوهرية في لغة القصّة الشعبية، تلك الصفة هي الشفاهية من ناحية تشكلّها وتأثيرها على مدلول عالمها الداخلي (النّص) والخارجي (الظروف التاريخية والثقافية)، فنحن في القصّة الشعبية إزاء متكلم لا كاتب مما يعني الظرفية في الزمن والذاتية في التشكيل وتأثير البيئة الاجتماعية والنفسية بشكل مباشر فعّال وسريع، والفاصل الزمني الذي يمّكن الكاتب من الاختيار والتنقيح منعدم لدى هذا المتكلم، فرواة القصّة الشعبية يعتمدون على استحابة الذاكرة الذهنية لصور النّص وذاكرة الكلام معا وهو أمر معّقد يزيد من فجوة تباعد النّص عن مرجعه، ويعطي الفرصة للراوي مضطرا للتخريج الخاضع لقدرة الذاكرة والرصيد الاجتماعي للكلام، وليس الأمر متعلقا بتخريج واحد للنّص، بل هو مكرر بعدد الرواة وانتقال النّص في الزمن والمكان.

ذلك المتكلم في القصّة الشعبية << يخطط لكلامه مباشرة والمخاطب أمامه ينتظر الفرصة ليأخذ طرفا في الحديث، يكرر نفسه كثيرا وبشكل ممّيز، فيستعمل نفس التركيب النحوي ونفس المفردات، ويبادر إلى لفظة ترد إلى ذهنه بدلا من البحث عن اللفظة المناسبة، ويملأ الوقفات في حديثه بشتى

---

(1) – ينظر: د. ناصر عبد الرزّاق الموافي. القصّة العربية.... عصر الإبداع . ص99.

العبارات "المكلمة" أو "المالئة"<<[1]، وفي متن النصوص التي جمعناها حاضرة هي ظاهرة التكرار والملء في تكثيف يضغط على الزمن ليمنح للذاكرة استرجاع الذهني وداله من الكلمات، ومثال ذلك لفظ "**آسيدي**" و"**أماله**" ومعنى الأوّل هو خطاب المستمع (الجمهور) بلفظ "**يا سيدي**" وهو لفظ يقبل دلالة الوظيفة الانتباهية التي يؤديها المتكلم (الراوي) غير أنّ سياق تكررها ومواضعها في النّص تميل إلى حملها محمل الملء لفراغ ذاكري يرتب فيه الراوي حركته الذهنية، أمّا اللفظ الثاني "**أماله**" والذي يقترب من معنى "إذن" فهو فاصل مكرر عند مفاصل الأحداث في متن القصّة يسمح بالانتقال إلى صورة ذهنية مبنية على سابقتها لكنّها أعقد منها لسببين: **الأوّل**: تراكم الأحداث تصاعديا مما يتطلب حضورا دقيقا لإقامة وظيفة التنسيق لدى الراوي. **والثاني**: الحدث الجديد صورة برصيد كلامي أقل لأنّ النّص استرف شيئا مهما منه والمتكلم في هذا حريص على البراعة الكلامية ممّا يجعله مجتهدا في السبك والحبك الفنّي لكلامه.

و لا يقتصر تأثير الشفاهية في القصّة الشعبية على اللغة وعلامتها فحسب، بل التأثير على بناء عالم القصّة وصوره، والذّي تحصل عليه من استقراء نصوص القصّة الشعبية في ضوء الطبيعة الشفهية لانتقالها وروايتها وتصرّف المتكلمين، هو << أنّ ملامح الحياة اليومية الحديثة هي التي تفرض على أجواء حكايات ربّما يقدّر عمر نّصها بمئات أو آلاف السنين>>[2]، وهو الواقع الذي أوجدته العلاقة المباشرة بين الراوي والجمهور فغدت اللغة استجابة لإمكانات التواصل فارضة مرجعية لا تخوض في صفة النخبوية الثقافية الممكنة لأسلوب القصّ، كما هو واقع القص الرسمي، وإنما تبني اتصّالها في حدود الإمكانات الكلامية للطرفين (الراوي/المستمع (الجمهور))، وهو الأمر الذّي عبّر عنه كثير من الروّاة الذين استمعنا إليهم بثنائية الريف والمدينة*، وكانت نصوصهم التي سجّلناها على سبيل الاختبار شروحا أكثر منها حكيا، وحين اقتنعوا أنّنا نشاركهم مرجعية الكلام حذفوا تلك الشروح.

و من نتائج الشفهية —كذلك– على النّص القصصي الشعبي صفّة التفاوت في المقدرة الفنيّة، فعلى الرغم من المرجعية اللغوية المستقرة —نسبيا– في ميدان القصّة الشعبية فإن للمتكلمين طاقات كلامية تصويرية من السهل ملاحظة تفاوتهم في الصياغة النّصية وممارسة القصّ، لأن الراوي في القصّة

---

(1) – ج. ب. براون، ج. بول. تحليل الخطاب . تر: د. محمد لطفي الزليطني. د. منير التريكي. جامعة الملك سعود . د ط. 1998. ص23.

(2) – نمر سرحان. الحكاية الشعبية الفلسطينية. ص32.

* – كثير من الرّواة قال: أنتم أبناء المدينة لا تفهمون كثيرا من كلامنا.

الشعبية الذي يشافه جمهوره << ليس مجرد آلة "تصوير اجتماعية" تعكس صورة دقيقة لماضيه في نموذجه التصويري، أي بنفس الأسلوب الذي يستطيع به جهاز التسجيل تسجيل الماضي القريب، وإنّما يلوّن تجاربه بعد تنقيتها من خلال مرشح هو مجموع تجاربه الحديثة ونموذجه الحالي، ولذلك يمكن لفردين أن يستمعا إلى شخص واحد ويتأثرا بطريقتين مختلفتين>>(1)، وليست القصّة الشعبية سوى جزء من ماضي هذا المتكلم وتجربته —الفنية- تخضع لتجاربه الاجتماعية والثقافية الأخرى.

سارت الشفاهية تقليدا راسخا عبر عصور الحضارة العربية الإسلامية، طبعت علوما وفنونا كثيرة وأقامت مناهجها وتقاليدها، وربطت الباث بالمتلقي بما لها من إمكانات التواصل، فكانت <<الرغبة في الأخذ المباشر من العلماء سببا من أسباب صمود الشفاهية — يضاف إلى ذلك أنّ الشفاهية كانت أصلا راسخا ومصدرا في أوساط العامة>>(2)، أولئك العامّة الذين كانت ظروفهم الثقافية تقوم على المباشرة في الاتصّال اللغوي، وظروفهم الإعلامية تراهن على النّص الشفهي وتقوم عليه وفن الخطابة دليل قوي على ذلك، والعامة هم الجمهور الحكم على صانع الكلمة، يتلقاها ويذيعها أو يسقطها وينساها.

جـ – الجمهور:

هناك مسلمة في كلّ علاقات التواصل الإنساني هي استحالة ممارسة العملية التواصلية إذا ما غاب عنصر من العناصر الثلاث (باث — رسالة — متلقي)، فالمتلقي الذي اصطلح عليه علماء السرد بالقارئ تخصيصا له بما يلائم الفن الذي يمارس معه علاقة إقامة الحدث التواصلي، إذا ما غاب تنعدم العملية أصلا. والأمر نفسه موجود في القصّة الشعبية التي هي نموذج تواصلي، واصطلح المتخصصون فيها على شريك الباث (الراوي) بالجمهور وهو مصطلح يفارق القارئ في كثير من المميزات، وأهمها أن الجمهور في القصّة الشعبية يتلقى النّص بطريق مباشر تنعدم معه المسافة الفاصلة بينه وبين ناقل النّص، وتتساوى المسافة التي تفصل الجمهور والراوي عن مصدر القصّة فيصبح الراوي والجمهور شريكين في بناء الشكل التواصلي، ويتساويان في تشكيل الخطاب من ناحية فكرته واتجاهه.

يستأثر الراوي في القصّة الشعبية بصنع الكلمات، لكنّه غير متحرر تماما لأنّه يقف أمام جمهور يستمر أو ينقطع بالنظر إلى أداء الراوي في التشكيل وشحن نّصه بالمحمول الفكري والروحي، لذلك

---

(1) – د. هدسون. علم اللغة الاجتماعي. تر: الد. محمود عياد. ص28.

(2) – د. عبد الرزاق المرافي. القصّة العربية.... عصر الإبداع. ص243.

فهو –أي الراوي– يحرص بالغ الحرص على رضا جمهوره، ولابد له من براعة فائقة تشدّ صلته بالنّص والجمهور معا، وتنتج هذه العلاقة بين الراوي والنّص والجمهور صفة جوهرية في القص الشعبي هي موافقة النّص من حيث الفكرة والكلمة لمرجعيات الجمهور المتلقي الذي يفرض باستمرار عبر مراحل سرد النّص مراقبة دقيقة صارمة.

لنتمعن هذا المثال: <<حدثنا غيلان بن جرير، قال كان مطرف يحدثنا، فيقطع الحديث ونحن نشتهيه، فنقول له في ذلك، فيقول: إنّه أسرع لرجعتكم إليّ>>[1]، فالراوي العارف بجمهوره هو الأقدر على السيطرة عليه وجعله مندمجا مع حياة الكلمة والنّص، والراوي إذا ما اعتبر الجمهور شريكه في عمله ابتعد عن ممارسة التعسف الفنّي ونزل عند ما يرضيه من الشكل والمضمون. وتقنية التشويق هاته هي نفسها التي تشدّ العلاقة بين صانع السينما وجمهوره، ولا أدّل على ذلك من المسلسلات المصوّرة وسحر تتابع حلقاتها.

جمهور القصّة الشعبية باعتباره مرويا له مشاركا يؤدي وظائف متعدّدة بدءا من الوظيفة الأساس والتي هي الاستماع للنّص، مرورا بوظيفة التعليق والتعقيب والسؤال. هذا الجمهور في مباشرته العلاقة في عملية تشكيل النّص يصدر عن مرجعية حضارية ثقافية هي المصفاة الأساسية في ترشيح النصوص، فلابد أن يعبّر النّص الناجح عن واقع جمهوره ويبني توجه خطابه بناء على مخطط القواعد الدينية والاجتماعية الثقافية.

هذه الظروف تحدّد قناة التواصل وترسم لها طريقها الذي إن انحرفت عنه ماتت الرسالة واندثرت، ولعلّ ما ساهم بشكل كبير في تراجع القصّة الشعبية هو هذا التبدّل الذي عرفته الأجيال المتأخرة من صنوف الثقافات الوافدة التي فعلت في إعادة تشكيل المرجعيات الفكرية والفنية . ولأنّ الإعلام وأشكاله الحديثة لم تتخذ من موادنا الشعبية خاماتها فإنّه ساهم في إيجاد جمهور جديد لأشكال فنيّة جديدة، ومن الخطإ ربط ذلك بالتعليم والأميّة واصطناع جدال بينهما لأنّه باطل التأسيس.

وكما سبقت الإشارة إليه فإنّ القصّة الشعبية تستمر أو تسقط تبعا لقدرة الراوي و محمولها الذي يناسب واقع الجمهور أو ينافيه، لذلك << تتسم عملية تلقي جمهور القصّ للرواية بالإيجابية فهو لا يكتفي بالاستقبال، بل يعد طرفا مشاركا في عملية القص>>[2]، فهذا الجمهور

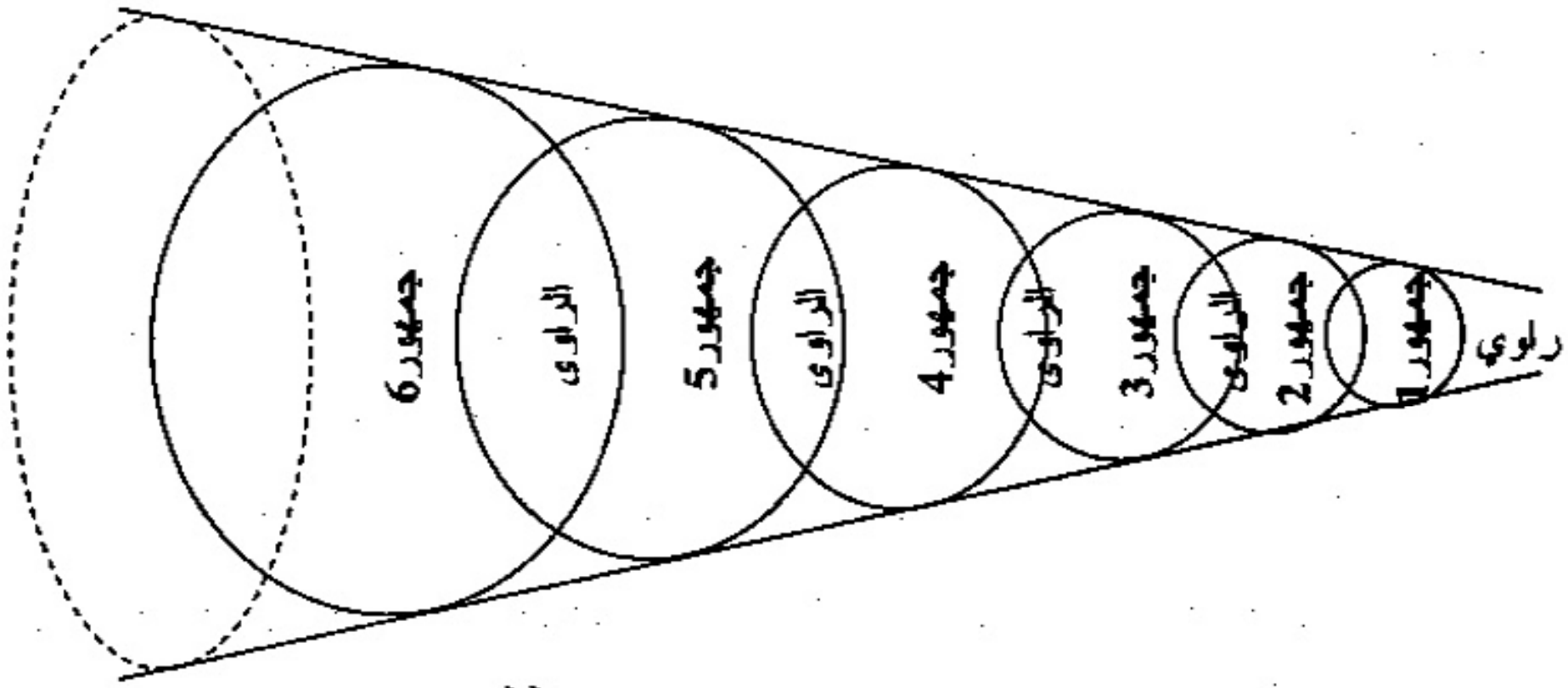
---

(1)– المرجع السابق، نقلا عن: أبوطالب المكي: قوت القلوب في معاملة المحبوب. مطبعة البابي الحلبي، 1381هـ/1961. ج339/1.

(2)–عبد الحميد بورايو بن الطاهر. القصص الشعبي في منطقة بسكرة. ص48.

يستمع أو لا يستمع يأخذ أو يترك حسب مرجعياته وذوقه، ويصبح الجمهور الذي تلقى نص القصّة راويا لها في محيطه ولجمهور آخر تربطه به علاقات اجتماعية وثقافية موّحدة وتتسع دائرة ذيوع القصّة في تزايد مطّرد من دائرة إلى أخرى،

لها في كل جيل ومقام شكل يختلف عن أول أصلها لكنّه لا ينقطع معه، فالصـــور تبتعد بالنّص الأول عن صورته كلّما اتسعت الدائرة وتلاحظ الفروق التي يصنعها المقام وحركة المحايلة بالمقارنة، لكنّها لا تفضي إلى نص جديد أبدا.



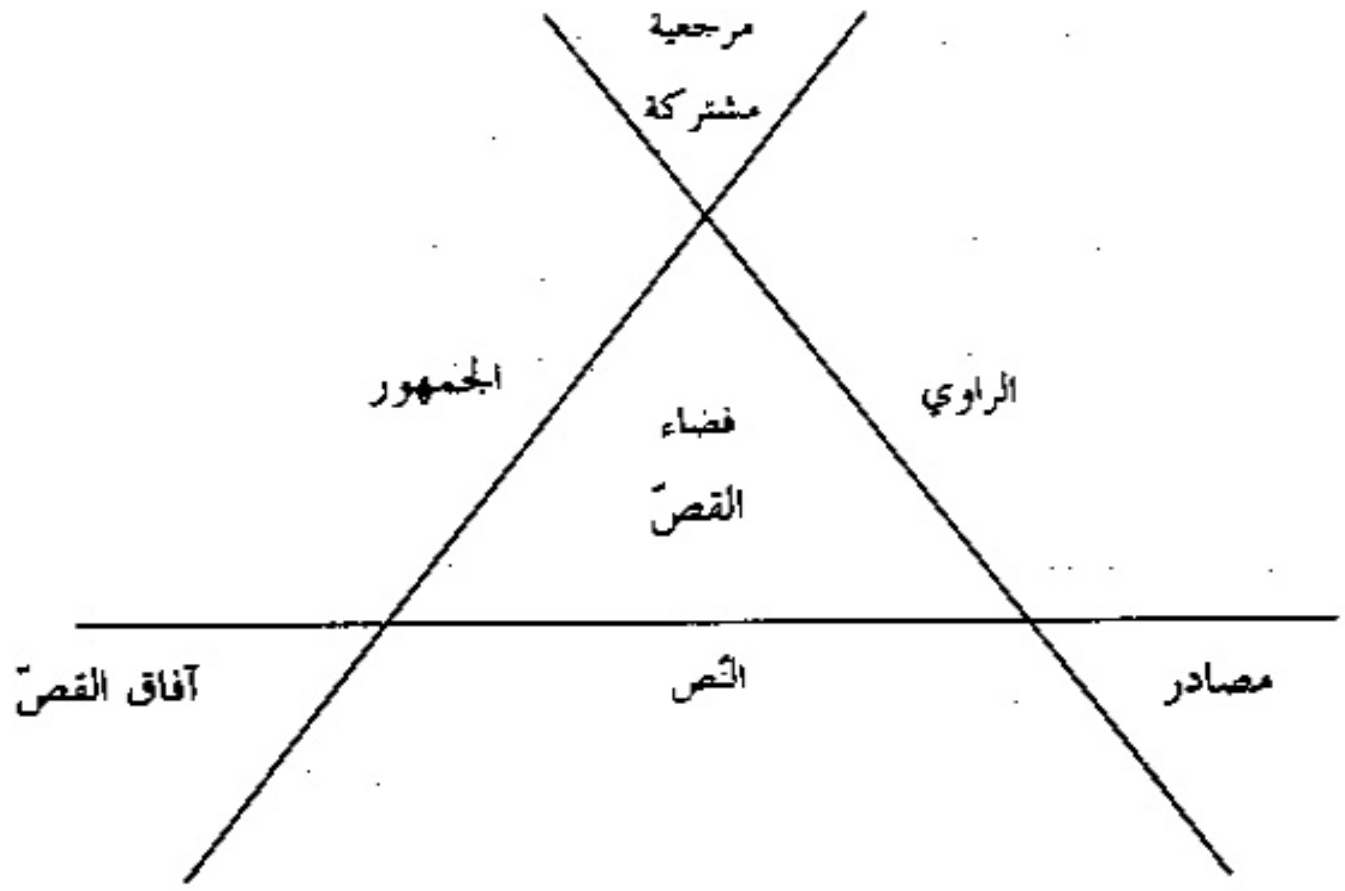
هذه الحركة أكسبت القصّة الشعبية فعل الرواية المستمر، << فإذا كانت الحكاية الشعبية في أوّل أمرها إبداعا فرديا لراوي معين لا نعرفه ولا نستطيع تحديد هويته فإنّها تصبح بعد تواتر الروايات أدبا جماعيا لا باعتبار أصلها ولكن باعتبار مصيرها ولأنها تعكس الرّوح الجماعية للجماعة>>(1)، وفي هذا قـــال الروّاة الذين ســجّلنا عنهم النصوص إنّ جيل الآباء والأجداد أحسن منّا في سرد القصص واعتبروا أنفسهم ناقلين يحاولون قدر إمكانهم محاكاة براعة من سمعوا عنهم، وبثوا لنا شكواهم متألمين من موت جمهور القصّة الشعبية.

د – فضاء القص:

إنّ حاصل تفاعل العناصر الثلاث (الراوي، النّص، الجمهور) لا يكون إلاّ في حدود يضعها كل عنصر من طبيعته وإمكاناته في إقامة الحدث التواصلي بناء لغويا ثقافيا تاريخيا واجتماعيا. وإذا ما ركبنا الثلاثية حصلنا على الشكل التالي:

---

(1) – نمر سرحان . الحكاية الشعبية الفلسطينية. ص14.



في قراءة للشكل السابق يلتقي الراوي بالجمهور والنّص، والجمهور يمارس سلطته على الراوي والنّص، وينطلق النّص إلى آفاق خارج الحصر الاسمي للراوي والجمهور، وهي شبكة علاقات تقرئ بوضوح في ضوء حركة الزمان والمكان وما وجد في إطارهما، فالمكان يمارس على مسرحه العمل القصصي الشعبي خاضعا لمعطياته الصراعية والتوافقية المنشئة لجدلية الفعل الواعي الهادف إلى ترسيم صورة المكان أو تغيّرها، والمكان هنا ليس الإطار الجغرافي وإنّما فلسفة الانتماء إلى الأرض ومتطلبات الانتماء، تلك الفلسفة يرسمها الزمن بماضيه المرجعي وحاضره المعيش ومستقبله الممكن، ولا مكان ولا زمان لنّص القصّة الشعبية خارج هذه الحركة وضوابطها.

فضاء القص هو المجال الذي يدور فيه النّص يحاول الإجابة عن أسئلة قاعدية: كيف وأين ولماذا؟ التي تلدها فلسفة الإنسان الدينامية، لذلك فالبحث عن فضاء أيّ عمل أدبي هو <<دراسات عن أسباب الشعور المتماثل لدى الأفراد وهي الروح العامة التي تظهر في اللغة والأساطير والدّين والتراث الشعبي والفن والأدب وقواعد الأخلاق السائدة والعرف والقانون>>[1]، وهي الأسباب التي تآلف بين النّاس بكل طبقاتهم عبر طريق الفنّ، الذي يستنسخ الإنسان ومحيطه ويعبّر عن روح عصره وتفاصيل مكانه، وهي الأسباب التي أخذت بها القصّة الشعبية لتقف مقالا خالدا عبر التاريخ، يستلهم من الماضي والحاضر ويتحرك بين أهل المكان صانعا لهم معادلا لآلامهم وآمالهم، جامعا لهم من

---

(1) – د. عبد المنعم حفاجي. عبقرية الإبداع الأدبي، أسبابه وظواهره. دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر. الإسكندرية. د ط. 2001. ص37.

أسباب عطائه الفكري والفنّي تقليدا يدفع بشخصيتهم إلى الاكتمال الذي يؤهلها لمناظرة الجماعات والشعوب فتشترك معها وتختلف تبعا لبنية شبكة علاقاتها الزمنية والمكانية.

إنّ فضاء القصّ هو البحر الذي يسبح فيه النّص مع التيار وضدّه موافقا مرسّخا لما اتفقت عليه الجماعة، مناوئا رافضا لخطر يهدد تماسكها ويزعزع وحدتها.. إنّه المجتمع بفئاته القائلة والمرّددة والمتلقية، وتتكرر العملية من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر، ويهيمن الانتماء إلى المكان على فلسفة الجماعة فتهندس النّص بالشكل الذي يتطابق ووعيّها، ونّص القصّة الشعبية يتحرك في هذا الفضاء ويفعل في مكوناته ممّا يعني أنّ دوره يحقق << أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد، أي من خلال إجراءات فنيّة اقتصادية محدّدة، تتيح للفرد أن يستوعب في ذاكرته.

وفي شعوره الباطني إدراكا مبهما، ولكنّه فعّال، للظواهر المرئية وغير المرئية، التي تعد القوى الكامنة المحركة للحياة>>[2]، ويكون الفضاء تبعا لهذا خارطة ثقافية لجماعة الممارسين لفعل القصّ في حدود الزمان والمكان والإسهامات التي يقدّمها المنشئ من سعة الفضاء، يحاول في ذلك ملأه بمادة ثقافية هي معادل الفضاء في دفعه للتواصل النّصي، طالبا تحقيق التكامل وتثمين نتائجه.

---

(2)– د. نبيلة ابراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص75.

مستويات توظيف التراث الشعبي في النصوص السردية
واسيني الأعرج أنموذجا.

د. نظيرة الكنـــز.

جامعة باجي مختار– عنابة–الجزائر– .

تمهيد:

يلاحظ المتأمل في مسار الرواية العربية منذ بدايات تشكلّها الأولي إلي اليوم أن الممارسات الروائية ارتبطت بهاجسين: الأول هو محاولة تملّك تقنيات الفنّ الروائي والثاني الرغبة في تأصيله، من خلال العودة إلى التراث واستلهام مختلف أشكاله الحكائية على مستوى بناء النص السردي وموضوعاته.

شكّلت طبيعة العلاقة بين الرواية والتطورات الاجتماعية والتاريخية أحد أهم الأسباب التي دفعت الروائيين إلى العودة إلى التراث الحكائي ومحاولة استلهامه والتأسيس عليه، مع الغوص في البيئة المحلية للتعبير عن التحولات الجديدة، وتميزت الروايات العربية بشكل فني مغاير للشكل الفني في الرواية الغربية لاختلاف الخصوصية الفكرية والثقافية. وكان النص الروائي في المرحلة الأولى بسيطا وعاما ثم ما لبث أن تطور وخضع لإمكانات الروائي ومختلف المرجعيات والرؤى التي ينطلق منها في ديباجة نصه.

ومن أبرز النصوص السردية القديمة التي استثمرها الكتاب "ألف ليلة وليلة"، ويرجع اتصال الرواية العربية بحكايات ألف ليلة وليلة إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث عمد الروائيون الأوائل إلى مراعاة ذوق القراء، ونسجوا على منوال شهرزاد لإمتاعهم وتسليتهم، وقد بلغ تأثير حكايات ألف ليلة وليلة في الروايات الأولى حدّ التشابه من حيث الاستطراد والمغامرة والعجائب، وتأثر الشخصيات بشخوص الليالي العربية.

1–توظيف التراث الشعبي في النص السردي:

نقصد بالتراث الشعبي مختلف الأشكال التعبيرية التي أنتجتها المخيلة الشعبية وعبّرت من خلالها عن اهتماماتها في كل المجالات، ولخّصت تجربة جماعية دسمة، عبرت عن طموح الإنسان إلى موضوعات حميمية هي السعادة والحرية والإرادة والعدل والالتزام، وقد نشطت حركة جمع التراث

الشعبي بأشكاله المختلفة غربا وشرقا، وسعت كل أمة إلى جمع تراثها ودراستها لتحقيق هدفين رئيسين هما: الحفاظ عليه من الضياع، وضمان التميز والخصوصية وعدم الذوبان في قوميات أخرى، وقد تعددت أشكال الاحتفاء بهذا التراث باعتباره صورة تؤكد الاستمرارية وتحقيق الذات والتميز أمام التيارات المختلفة " ومن هنا كانت أهمية رواية الأدب الشعبي في حياة الجماعة. إنه فن بكل ما للفن من إمكانات لغوية تصويرية، وهو في الوقت نفسه فن يوجه الفرد الذي يعيش في إطار الجماعة، نحو وحدتها وتماسكها ونظامها الذي اصطلحت عليه"[1].

اعتنى الدارسون بالتراث الشعبي جمعا ودراسة من خلال تطور المناهج وتقنيات التعامل مع المادة التراثية، وقد اتخذ الاهتمام منحى آخر عند المبدعين يتمثل في استلهام أشكال التعبير الشعبية وتوظيفها في نصوص إبداعية، وقد شاع التفاعل في النصوص الروائية بدرجة كبيرة ولعل السبب في ذلك يرجع إلى خصوصية هذا الجنس الأدبي من جهة، وقدرته على استيعاب مختلف أشكال التعبير الشعبية من جهة أخرى.

وقد تناول الكثير من الدارسين إشكالية توظيف التراث الشعبي في النصوص السردية، وأبانوا عن سبب ميل المبدعين للتراث وشرحوا طرائق التفاعل وأبعاد التوظيف، وخلصوا إلى جملة من النتائج لعل أبرزها يؤكد على أن العودة تعبّر عن تواصل مع الماضي وضمان للاستمرار، أضف إلى ذلك أن الاستلهام خضع للحذف والتحوير والتجاوز في بعض الأحيان وحقّق للرواية تميزا شكليا من حيث البناء والأسلوب.

استلهم عدد كبير من المبدعين الجزائريين التراث الشعبي بأشكاله المختلفة في نصوصهم السردية، وحاولوا من خلال استدعائه طرح قضايا جوهرية تتعلق بالهوية والكتابة والحرية، وكان التوظيف من جهة أخرى وفقا لمستويات متعددة. ويمكن أن نذكر في هذا السياق الروائي عبد الحميد بن هدوقة في "ريح الجنوب، وبان الصبح، والجازية والدراويش"، والطاهر وطار في " اللاز والزلزال والحوات والقصر، والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ...إلخ. وقد طوع هؤلاء المبدعين مختلف أشكال التراث الشعبي (مثل، حكاية خرافية، سيرة شعبية، معتقدات وأساطير...) للتعبير عن قضايا مختلفة الأبعاد، وقد تراوح الاستلهام بين الوضوح والتصريح تارة والغموض والتلميح تارة أخرى.

2- مستويات توظيف التراث الشعبي:

تجلى التراث الشعبي في النصوص السردية من خلال بنيتين؛ الأولى سطحية حيث تبرز للقارئ

بعض الحوافز التي تشير إلى مادة تراثية بعينها، كأن يوظفها المبدع في العنوان أو العناوين الفرعية، ويمكن أن تتجلى من خلال لازمة تتكرر، أو بناء النص السردي على نسق النص الشعبي. أما الثانية فتبرز من خلال بنية عميقة توحي بأبعاد التوظيف ودلالاته المختلفة، ولن يتحقق ذلك إلا إذا تمكن المبدع من تحويل الأشكال الشعبية إلى نص جديد سواء من خلال تقنية التماثل أو التضاد أو الحذف.

يمكن أن نستفيد في تحديد مستويات توظيف التراث الشعبي من رؤية منهجية صاغها الباحث الفرنسي" بيير برونال Pierre Brunel في كتابه (Mythocritique)، وتقتصر خطواته على ثلاث فعاليات هي :" التجلي والمطاوعة والإشعاع "[2].

أ- التجلي: هو ترجمة لمصطلح "Emergence "، ويتمثل في حضور العنصر التراثي في العمل الأدبي على مستوى البنية السطحية، أو هي تلك الإشارات التي ترد في نص معين وقد تكون صريحة وتامة أو جزئية أو مبهمة. وتتجلى الأعراض التراثية من خلال جملة من التقنيات أهمها:

1-العبارة الاستهلالية:التي تتصدر النص وتمنحه هامشا قرائيا وفضاء دلاليا موسعا. ومثال ذلك:" بلغني أيها الملك السعيد....."

2-العنوان :يمثل الواجهة الرئيسية الدالة على محتوى النص، وهو كذلك اللافتة الإشهارية – حسب لغة الإعلام – الدالة على الشيء . ومثال ذلك (اللاز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، الجازية والدراويش، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي...)

3-اللازمة: التي تتكرر في النص بوتيرة معينة وبصورة ملفتة للانتباه، وتبرز وكأنها أساس – أو حجر الزاوية- بني عليه النص ولا يمكن الاستغناء عنه. مثال ذلك: (ما يبقى في الواد غير حجاروا)، أو(ياخافي الألطاف نجنا مما نخاف).

4-التناص :يقوم المبدع ببناء نص من خلال توظيفه لنصوص أخرى والجمع فيما بينها، وكثيرا ما يلجأ المبدع إلى نصوص تراثية ذات أبعاد أسطورية، فتكون تقنية التناص من وسائل تجلي العنصر التراثي في الأثر الأدبي. ومثال ذلك التفاعل مع القصص الخرافي أو الأسطوري...

5-الاقتباس والتضمين: بمعناهما الدلالي المعجمي كاقتباس مثل شعبي أو جزء منه أو جملة أو عبارة أو اسم من نص شعبي، وتضمين ذلك في بنية النص الأدبي الجديد. (كي تجي تجيبها شعرة وكي تروح تقطع السلاسل)، (يخلف على الشجرة ولا يخلف على قصاصها)/ الزلزال.

6–البناء الفني (الشبيه ببناء نص التراثي): يعمد المبدع إلى تبني بناء فني معين لنص تراثي في بنـــاء نصه الإبداعي ومثال ذلك: نص ألف ليلة وليلة، السيرة الهلالية.

ب– المطاوعة :

هي ترجمة لمصطلح "Flexibilité " وهو ما يمتلكه العنصر التراثي من قابلية للتشكيل وفقا لفلسفة المبدع ورؤاه وبفضل فعالية المطاوعة يتمكن الناقد من تحديد الثوابت والمتغيرات ،انطلاقا من طبيعة الكلمة في حدّ ذاتها، ومطاوعتها في الأساس، فهي غير ثابتة ومطواعة، وإذا لم تتم المطاوعة يفقد العنصر التراثي الكثير من خصائصه. وتتجلى المطاوعة في الإبداعات الأدبية من خلال مظاهر عديدة يحدثها المبدع في العنصر الموظف، ونستطيع أن نحصر أنواع المطاوعة الأكثر من خلال:

1–التشابه: حيث يعمد المبدع إلى إبراز أوجه تماثل أو تشابه بين العنصر التراثي والعنصر الأدبي الإبداعي: (كالشخصية أو الموقف أو الحدث أو الحالة ...إلخ) بواسطة المقارنة أو التصوير البلاغي، فيكتسب الوضع الأدبي أو الحدث مشروعية أو جمالية الوضع التراثي أو الحدث الشعبي المحمل بإيحاءاته الرمزية التي لا تخبو مهما كانت المسافة بعيدة.

2–التشوه والتغير :يعمد فيها المبدع إلى إحداث فروق بين العنصر التراثي الموظف والعنصر الأدبي الذي يرتبط به بواسطة الزيادة والنقصان أو المفاضلة أو المبادلة في القيام بالأدوار والتناقض بينهما ...إلخ، فيحدث مسافة بين العنصرين. تمتد من النقيض إلى النقيض بين العنصرين فيكون أحدهما مركز الخط، ويكون الثاني طرفه من جهة أو من أخرى أو يقع على مسافة ما من المركز، لتكون المسافة القائمة ما بينهما مسافة دلالية ولدتها المطاوعة التي أدخلها الأديب المبدع على العنصر الموظف بوساطة التشوهات الحاصلة في العنصر التراثي .

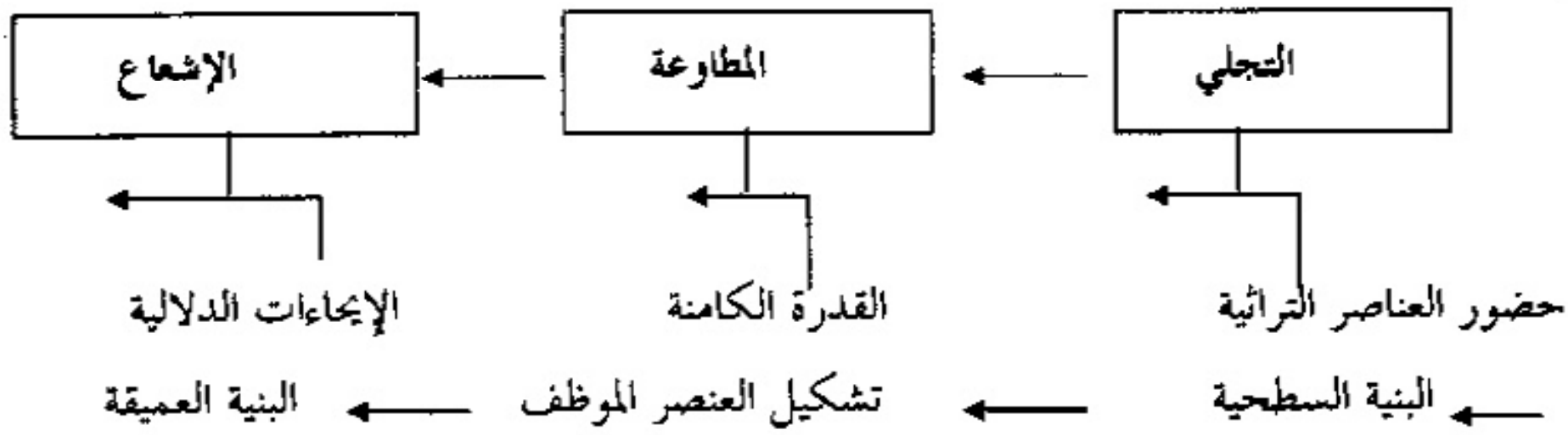
3–الغموض وتعدد الرؤية: يعمد فيها الأديب المبدع إلى تغليف العنصر التراثي بهالة من الغموض تنسجم مع غموض العنصر الأدبي الذي يرتبط به في النص، الأمر الذي يفتح باب القراءة والتأويل على احتمالات متعددة، نتيجة انسجام المركب التراثي الأدبي الإبداعي مع أفق انتظار قراء عديدين ومختلفين من جهة واحتواء محموله الدلالي على عديد من الاحتمالات من جهة ثانية.

ج– الإشعاع:

هو ترجمة لمصطلح "Irradiation " والمقصود بالإشعاع تلك الظلال أو الهالة أو الإيحاءات

الدلالية التي يمنحها العنصر الموظف أو الأثر الإبداعي بفضل عملية المطاوعة، فينبغي للعنصر التراثي أن يمتلك قدرة على الإشعاع وهذا الأمر يتوقف على خصائصه الذاتية التي سيستغلها المبدع كي يشع على العمل الأدبي، لأن العنصر الموظف مشع دلاليا مهما كان بارزا أو خافتا، ولا يمكن أن يفقد طاقته الحيوية الأصلية إلا بفعل عملية الإشعاع المتوقفة على التوظيف الإبداعي وتنوعه، الأمر الذي يجعل وجود هذا العنصر في النص الأدبي مشعا بالضرورة وحاضرا بالقوة . وقد يكون الإشعاع ساطعا عندما يصرح المبدع، وقد يكون خافتا أو باهتا عندما لا يصرح.

ولا يمكن أن نتحدث عن إشعاع دون مطاوعة ولا عن مطاوعة دون تجل، فهذه الفعاليات مرتبطة ببعضها بعض وهي متدرجة تدرجا بنويا من بنية السطح إلى بنية العمق، ويمكن أن نوضح ذلك من خلال هذه الخطاطة :



3-مستويات حضور التراث في سرد واسيني الأعرج:

يشع اسم الروائي "واسيني الأعرج "في سماء الرواية العربية بوجه عام والجزائرية على وجه الخصوص، وقد تنوعت تجاربه الإبداعية منذ صدور أعماله الأولى، وعاصرت مختلف التيارات والأشكال والأنواع، ويعدّ من الروائيين الأوائل الذين أدخلوا تقنيات على النص الروائي. وإذا اطّلعنا على رواياته المتنوعة يمكن أن نصنّف هذا الكاتب ضمن طليعة الكتاب المجددين.

تتميز كتاباته بالتنوع والجدة سواء أكان ذلك على صعيد الكم أم الكيف، فقد واكبت تجربته الروائية مختلف المنعرجات التاريخية والاجتماعية التي مرّ بها المجتمع الجزائري، وتفاعل معها بروح المبـــدع ووعـــي المثقف خاصة أنه «من الكتاب الذين يحملون رؤية متميزة للعالم والكتابة. وكل أعماله الســـردية تســـعى لتجلية هذه الرؤية والتعبير عنها بطريقة متفردة. ويمكن اختزالها في كلمة واحدة" الإحساس بالزمن "وهـــذا الإحساس هو الذي حدّد تصور للظاهرة، وعين له طرائق البحث فيها وعنها، وجعله يقدم تجربة خاصـــة ومتميزة في كتابة الرواية ورسم مسار كتابته بمواصفات وملامح عندما نكون نتحدث عنها، بوجه عـــام، تحضر أمامنا أعماله كاشفة عن نفسها، ومعلنة عن هويتها واستجابتها»[3].

تَسيرُ تجربة "واسيني الأعرج" الروائية في فلك الرواية الجديدة، وتسعى إلى تأسيس نوع من الكتابة يمكن أن نسميه "**كتابة الفاجعة**"، ورغم التزام هذا المبدع إلاّ أنّه نسج عالما روائيا متفردا تعانق فيه ما هو موضوعاتي بما هو جماليّ، وعبر تموّجات الكلمة حاول الإلمام بمضامين حضارية وثقافية واجتماعية، حيث اختار اللغة كأرضية لتشكيل وبناء عالم عجائبي أثار من خلاله قضايا سياسية، واجتماعية، وفكرية حول الإنسان، ذلك الكائن المقموع باستمرار (عاشور الماندرينا، وصالح الزوفري، والبشير المورسكي...). وتمكّن خلال عقدين أن يكتب عدداً متميزا من الروايات، وأن يقدم منجَزَه ضمن لغتين لأن معظم أعماله ترجمت إلى اللغة الفرنسية، وحظيت بدراسات علمية موسّعة الأمر الذي كفل له الرواج ضمن دائرة واسعة من القراء تتعدى الإطار العربي لتصل إلى الأوروبي.

استثمر "الأعرج" المحكي العربي القديم وقدّمه في صيغه جديدة، وعبر تخييل واسع، وبناء فني مميز على تجريب مختلف، واستطاع من زاوية أخرى أن يقدم تناولا فريدا عبر أعماله الروائية لمختلف العلاقات العامة والذاتية عبر زاوية جديدة غير متناولة في المنجز الروائي العربي. وفتح الباب لتعرية القضايا الكبرى (الوطن، والتاريخ، والشهداء، والأحلام) أمام المصائر والاحتياجات الذاتية للأفراد خاصة في (نوار اللوز،، وسيدة المقام، وذاكرة الماء، والمخطوطة الشرقية).

ويعدّ الروائي واسيني الأعرج من أبرز الكتاب الذين أثروا مدونتهم السردية بالتراث الشعبي، وقدمت هذه النصوص في صيغ جديدة وعبر تخييل واسع، ويمكن أن نذكر(نوار اللوز، رمل الماية، سيدة المقام، المخطوطة الشرقية...). أعاد الأعرج صياغة نصوص سردية جديدة ارتكزت على مرجعيات تراثية قصد المحافظة على الهوية ضمن لغة روائية جديدة تضمن تقاطعها مع التراث وفي الوقت نفسه استمرارها وإن عارضت المادة التراثية.

تفاعل مع السيرة الهلالية في نوار اللوز، وتجاوز المحاكاة إلى نوع من التحويل على مستوى البنية الداخلية للنص حيث اعتمد لغة مطبوعة بطابع شعبي ومن خلال خاصية التداخل قدم حكيا جديدا استحضر فيه ثيمة الرحلة (الماضي) ليعبر عن الحاضر (الخوف، والمعاناة والموت)، ويتضح من خلال المواد المعجمية المتصلة بالنص الرحم (السيرة الهلالية) تفاعلا متميزا بين حكيين —حكي قديم وآخر جديد– عبّر عن رحلة واحدة هي رحلة الإنسان ذلك الكائن المقموع دائما.

حاول الأعرج من خلال استراتيجية حكي خاصة أن يغير طرائق الكتابة الروائية سعيا إلى ما يعرف بالكتابة الجديدة، ولكن من خلال الارتكاز على الواقع. وقد كانت الظروف العامة التي نشأ

خلالها بمثابة عامل مؤثر فيه؛ فالتيارات الفكرية والمدارس الأدبية التي تشكل في نطاقها فكـــره –مـــن جانبه الأيديولوجي والجمالي–لا يمكن حصرها بين ما هو قديم وما هو جديد، بل كـــان خلاصـــة تجارب حقيقة في الكتابة. لذا نجد أنه طوع التراث ليعبر عن الواقع التاريخي والاجتماعي والسياســـي للإنسان العربي.

ضمّت رواية رمل الماية عناصر تراثية متنوعة، توزعت بين تجل واضح وآخر مستتر، وتمكـــن الكاتب من تطويع مختلف هذه المكونات ليعبر عن تلاحم الجمالي والأيديولوجي، حيث تـــبرز مـــن خلال النص أمارات الالتزام وارتباط الفعل الروائي بالحياة، وإبراز تناقضات الواقع وكشـــفها مـــن خلال معانقة اللغة الراقية للغة الحديث اليومي، بل وحتى الجمع بين الشخصيات المتناقضة من حيـــث المستوى الاجتماعي والثقافي وهذا من أجل الوفاء لمبدأ الالتزام بشقيه، الموضوعي والجمالي. ويمكن أن نوضح ذلك وفقا لتدرج المستويات التالية:

أ–مستوى التجلي: ويمكن أن نحدد مجاله من خلال هذه الثلاثية:

أ/العنوان بين الفاجعة والحلم: يتوفر العنوان على طاقات تعبيرية وإيحائية، ينفتح على خطـــاب الفاجعة، ويتعانق مع النص الثقافي الإنساني "ألف ليلة"، وعلى خصوصية العـــدد ســـبعة في الثقافـــة الشعبية وينفتح كذلك على منجزات الكتابة الروائية الحديثة. ويعدّ العنوان بهذه الصيغة الثنائية علامة دالة على علاقة تناصية تمنح النص الروائي إمكانية التوغل في الموروث الثقافي، والامتداد في أعمـــاق الواقع يتجاوز الحدود المعجمية ليبوح بمكنونات دلالية داخل المتن الروائي.

وإذا توقفنا عند البنية اللغوية المكونة للعنوان فإنها مفعمة بالدلالات فهي تتضـــمن: (فاجعـــة+ الليلة+ السابعة)، وهذه الكلمات الثلاثة تختزن نوعا من الدرامية في اجتماعها، وكل منـــها يهيـــئ القارئ لمعرفة سر فاجعة الليلة السابعة. ويزداد العنوان إيقاعية عندما نقرأ العنوان الهامشي أو الفرعي إن جاز الوصف "رمل الماية" من حيث انفتاحه على فضاء مائي. وعليه يمكـــن القـــول إن العنـــوان أسطوري في بنيته الثنائية وفي دلالته وفي انفتاحه على خطاب الفاجعة وخطاب الحلم، ويتضح ذلـــك عند الربط بين العنوان وبعد المقاطع السردية التي وردت في الرواية:«بل هو جزء من جحـــيم الليلـــة السابعة، قبل أن تعوم المدينة في دخان القذائف التي كانت تأتيها من البحر ومن قلعة علماء (حكماء) المدينة السبعة وتستيقظ على الصحف اليومية وهي مرمية في الأزقة، عليها وجه الحاكم الجديد ببلادته وابتسامته التي لم تقنع الرعية أبدا. لكن هذه قصة أخرى سأرويها فيما بعد بالتفصيل يجب أن تصدقوا

فقط بأني لست مجنونا ولكن ما عشته تجاوز حالات الجنون»[4].

ب/**البناء الفني**: بنى الأعرج فاجعته على نص الليالي العربية، حيث ضمّنها حكاية إطار ومجموعة من الحكايات الفرعية المتفرعة عنها، حيث بدأ من اللحظة التي انتهت منها شهرزاد، ورفض نهاية حكاية معروف الاسكافي وزوجه فاطمة العرّة، وأسلم راية الحكي لطرف جديد كان مغيبا في النص الأصلي: «في الحقيقة يا سيدي، تقول دنيا زاد التي جف ريقها، هذه القصص لم تروها شهرزاد لأنها كانت تخاف من عظيمها أن يسمل عينيها لأنه كان يتعشق طلعة الحاكم الرابع؟. كانت تحفظها عن ظهر قلب، لكنها عندها تصل إليها تختم الجلسة، وتؤجل التتمة إلى الغد، وفي الليلة الموالية تسترسل في كذبة جديدة، بعيداً عن الحقيقة .كان عظيمها يا سيدي الحكيم صعباً ومريضاً مازوشيا، لا يجد الشهوة واللذة إلاّ داخل الدم ولهذا صمم على ذبح كل نساء المملكة، وجاءت شهرزاد لتوفر له لذة الذبح من خلال الحكاية ولهذا يا سيدي الحكيم، كانت في كل قصة من قصصها تنهيها بذبح امرأة أو ما شابه ذلك[5].»

فإذا كانت شهرزاد تروي لشهريار حكايات لمدة ألف ليلة وليلة تتولد عنها حكايات كثيرة، فإن دنيازاد تروي لشهريار بن المقتدر ما جرى في الليلة السابعة بعد الألف، منطلقة من حكاية إطار جديدة تتفرع عنها مجموعة من الحكايات، ترويها عن رواة آخرين قاموا بدور الراوي كما هو الحال في حكايات شهرزاد. ويمكن أن نوضح تجلي البناء الفني لليالي العربية في نص الرواية من خلال هذا الجدول:

البناء الفني	ألف ليلة وليلة	فاجعة الليلة السابعة
الحكاية الإطار	قصة الأخوين-قصة فتاة الصندوق-قصة شهرزاد	- قصة شهرزاد- قصة دنيازاد
الحكايات الفرعية:	-الصياد والعفريت- -بدر البدور- معروف الإسكافي...إلخ	- البشير المورسكي- الحلاج- ابن رشد -أبو ذر الغفاري- الخضر- أهل الكهف.
الراوية:	-شهرزاد عن رواة آخرين	-دنيازاد عن رواة آخرين

ج/التناص: استغل الكاتب عددا لا حصر له من النصوص بعضها ينتمي إلى التاريخ والـــبعض الآخر إلى الدين:

ويتجلى من خلال توظيف قصص مختلفة تناولتها المخيلة الشعبية (فاطمة العـــرة، ابـــن رشـــد، الحلاج، الخضر عليه السلام...) استفيد منها الكاتب في بناء أحداث.قصة البشير المورسكي الـــذي يهرب من محاكم التفتيش ويلجأ إلى الكهف، حيث يستيقظ بعد نوم طويل: «لم يكن هيناً، وأن مـــا وقع لي ليس بعيداً عما حدث لأهل الكهف، الفرق بيننا هو أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظـــة الاستيقاظ، بينما ما حدث لي، هو بعيد عن هذا كله. فقد عشت جحيماً مخيفاً طوال الليلة الســـابعة التي لا أعلم بدقة كم دامت قبل أن تنطفئ.[6]» ويأتي هذا الاستلهام كي يؤكد أن التاريخ البشـــري ليس إلا تاريخ صراع دموي بين قوى الخير والشر.

ويوظّف الكاتب في السياق نفسه؛ أي تصوير مجتمع يعجّ بالفساد والظلم شخصية المخلص من خلال إسقاطها على شخصية البطل " البشير المورسكي" الذي كان ظهوره يشبه ظهـــور الأنبيـــاء والأولياء والقديسين. وانتظر الناس قدومه أكثر من ثلاثة قرون وفي بعض الأحيان نلمح تماهيا بينـــه وبين شخصية الخضر عليه السلام. ولكنه يصرخ بأعلى صوته: «لا لست المهدي. لا أملك ســـحره وتاريخه وى حتى تفاصيله. لست أكثر من البشير المورسكي الذي حرق قلبه مقابل التربة التي عشقتها الذاكرة. الست قصة، فأنا بشر من لحم ودم وعظام. »[7]

ب-تطويع العنصر التراثي:

استطاع الأعرج أن يطوِّع مختلف العناصر التي اعتمدها في نصه من خلال خاصـــيتين هـــما التحويل والمفارقة أي القدرة على تحويل العنصر الموظف، وفي الوقت نفسه إعادة كتابته وفق مفارقة جديدة تعبر عن جماليات الكتابة الروائية، ونوضح ذلك كما يلي:

1-الحكي بين التحويل والمفارقة: تنبني إستراتجية الحكي في هذه الرواية على مبدأ الشك في كل ما رُوي، وترفض نهاية حكاية معروف الإسكافي لأنها تتماشى ورغبات السلطة، لذا فـــإن الراويـــة الجديدة ستحول مبدأ الحكي محدثة مفارقة كبرى: إن كل ماحكته شهرزاد كان مزيفا. و« في الحقيقة صار الجميع يعرف أن زمن الموت لم ينته و لم يتوقف مطلقاً عند حدود الليلة الواحدة بعد الألف لأن ما كان يجب أن تقوله شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف أجلته لزمن غير معلوم. كانت تعرف مسبقاً أن في القلب سرًّا من الصعب الإدلاء به لأن رأسها سيعلق على بوابات المدينة المحاذية للبحر المنســـي

داخل أدغال المملكة الميتة. فقد مددت الليالي أسبوعاً آخر.[8] »

وعليه يمكن القول إننا إزاء راوية جديدة غُيّبت في تاريخ السردية العربية ومن هـــذا المنطلـــق يتأسس خطاب روائي جديد يقوم على المفارقة تُرويه « دنيازاد، تفاحة الكتب الممنوعة ولبوءة المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج وتعرف أن البشير أخـــر الســـلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة، لا ينطق عن الهوى. روت حكايته لشهريار ابن المقتدر الذي أتمها بالدروشة والتبوهليل.»[9]

وسيتحول الانسجام إلى اختلاف، والتقابل إلى تضاد، ويأخـــذ الســـرد الروائـــي شـــكلين متناقضين: التحويل، أي تغيير سير السرد الروائي مع خط سير السرد الحكائي، وثانيهما المفارقة، وفيه يعاكس السرد الروائي السرد الحكائي، ويمشي في الاتجاه المعاكس له أي الاستمرار في حكي الممنوع وغير المرغوب فيه. وقد احتوت الرواية لغات وأصوات متعددة واندمجت في هيكل واحد. واستخدم الكاتب بعض المقاطع باللغة الإسبانية ليبرز تواصل زمن الفاجعة لغة وحكيا وكتابة.

ب/**الشخصيات وخريطة العلاقات**: يمكن أن نبرزها من خلال نوعين من الشخصيات:

1-الشخصيات الانفصالية: ويقوم محور العلاقة بينها على الانفصـــال وتجســـده في الـــنص (شهرزاد /دنيازاد) حيث أعاد الكاتب تطويع الشخصيتين واعتبر شهرزاد صوت السلطة لأنها روت ما كان يريد شهريار سماعه وحرّفت الحقيقة. وأعادت إنتاج خطاب سلطوي أعطته امتدادا رمزيـــاً بإنجابها لذكور ثلاثة. فشهرزاد لم تكن أنموذجا بل كانت وجها من أوجه شهريار، مارست الخيانـــة على مستوى الحكي[10]. ومن هذا المنطلق أعاد الكاتب الاعتبار لدنيازاد التي ســـتتكفل بـــالحكي في نصه،و«أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتا أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه، قامـــت من مكانها لتأدية الدور بكامله حتى يكون كلامها أكثر إقناعاً. »[11]

ويبدو من خلال هذا المنظور الحكائي الجديد أننا أمام تجاوز جمالي لمعيارية شـــفوية وتأســـيس لمعيارية كتابية تجتهد لأن تقول كل المسكوت عنه دون أدنى تردد وهي تعرف أنّ الذي ينتظرهـــا في الأفق كبـــير وخطير. ويكون خطاب الفاجعة الذي تخطه دنيا زاد بديلا لخطاب شهرزاد والـــوراقين والمؤرخين التابعين للخطاب السلطوي السائد. وتثأر "دنيازاد" لنفسها وتستعيد صوتها، لتكتب تاريخا مغيبا هو تاريخ فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ويمثل هذا التقابل ما بين دنيا زاد وشهرزاد يتســـلل خطابان، أحدهما مقصي مطرود، وآخر غالب؛ لكن الراوي يعيد تقليب الأدوار، تقليبا يتساءل فيـــه

عما إذا كانت دنيازاده الجميلة واحدة من الرعاع لتنقل له صورة من الحياة والأحداث، تتناقض مع مرويات شهرزاد.[12] وعليه يبدو أن الأعرج غيّب شهرزاد وأحل محلها أختها دنيازاد، وقدّم قراءة جديدة لهذه الشخصية تتفق مع ما ذهب إليه الروائي الأمريكي "جون بارث" في روايتيه (دنيازاد، والإبحار الأخير لشخص ما البحار).

وتأخذ الأنثى في الرواية صورتين مختلفتين الأولى نموذج شهرزاد دابة الغواية كما تصفها أختها والنموذج الثاني تمثله دنيازاد التي امتلكت أحرف السر الوهاج، وتتبدى كذلك من خلال نماذج أخرى صور الأنوثة الجميلة في هذا النص ماريانا ومريوشا تظهران للبشير في كل مرة عندما يبكي المدن الضائعة. وتتجلى صورة المرأة الحرة الجميلة العاشقة مهما كانت الحدود الجغرافية والزمنية.[13]

2- *الشخصيات التواصلية:* وهي شخصيات تختزن داخلها القدرة على الاستمرار والتواصل والنضال، وتمتلك جملة من المواصفات هي: الجرأة والمعرفة، والتحدي، ويمكن أن نلخصها في هذه الشخصيات الثلاثة التي تواتر حضورها بشكل مكثف في الرواية:(الخضر، والحلاج، والبشير) وهي شخصيات مميزة توحي بالتواصل والتجدد، ويمكن القول إن الكاتب أعاد استلهام شخصيتي الخضر والحلاج ووظفهما انطلاقا من خطاب روائي جديد، وكان حضورهما قويا لتعزيز حضور شخصية ابتدعها الأعرج هي البشير الموريسكي، إذ تمثل الحكاية الجديدة التي تصرّ دنيازاد على حكيها: «حكاية الموريسكي روتها دنيازاد ورواها قبلها أناس كثيرون. رسمها القوالون في السواق على شاكلة أيام القيامة. عشقها الرعاة ورووها بمسحة حزن وحنين. ابتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه.[14]»، فهو يختصر كل الشخصيات التواصلية في الرواية. وتبقى هذه الشخصية التي ابتدعها الأعرج -بما يدل عليها اسمها من دلالات البشارة والتواصل- حلم الطبقات المفجوعة في كل زمان ومكان.

ج/التجسيد الزماني والمكاني للرؤية: أخضع الكاتب الزمن لخلخلة موسعة تداخل فيها الماضي والحاضر والمستقبل من خلال حصرهم في بؤرة زمنية واحدة هي «الليلة السابعة التي أضيفت إلى قائمة الليالي المنتهية لم يكن من الممكن أن نتواصل حتى ولو أراد ذلك الحكيم شهريار بن المقتدر بنفسه.»[15] وتتحرك الأحداث نحو الأمام لتبوح أو نحو عالم من الذكريات حيث يتجلى الماضي زمن المسخ والقهر والكبت، ويهيمن صوت الراوي ليضع رؤية زمن في النص بين الفاجعة والحلم.

يتحول المكان في نص الفاجعة إلى جسر تعبر من خلاله رؤى ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وفكرية. وهو أداة فاعلة وسلطة حقيقية ترسم مسارات بعض الشخصيات وتطرح مشروعية وجودها

ضمن حيز مكاني. ويختصر المكان الرؤية باعتبارها حلما أو فاجعة، وعموما يمكن أن نتحدث عن هيمنة ثلاثة أمكنة هي:

أ–البحر: مكان المغامرة وهو فضاء منفتح على جملة من القيم المتناقضة، يشد الرواية هندسيا ويتماهى مع شخصية البشير المورسكي لينفتح على ثيمة المغامرة. وينسج أفقا هندسيا أسطوريا وهو صلة الدم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات. لما يكتنزه من شحنات دلالية .

ب–الكهف:مكان الوجع: وهو ملاذ المستضعفين، فضاء مغلق يفرض على ساكنيه نمطا معينا من الأدوار. ويصنع قدر الشخصية. لجأ إليه البشير.

ج–القصر: مكان الفاجعة: تصدر منه الأوامر وتحاك فيه المؤامرات ويمثل السلطة والقهر.

وتسهم هذه الأماكن الثلاثة في إبراز مواقف فكرية وفلسفية للمبدع. وتختصر قيمتين مختلفتين (الحلم والفاجعة).

تمكن الكاتب من إحداث مطاوعة موسعة شملت أهم مكونات النسيج السردي، وما يمكن أن نسجله هو أن الكاتب:

1- أعاد صياغة حكي جديد، ينطلق من الشك في كل ما قيل ويؤكد في الآن نفسه أن حكاية الأمس ليست سوى حكاية اليوم.

2- أحلّ دنيازاد محل شهرزاد، أي استنطاق المغيب أنثويا واعتبار ما كان سائدا غير مرغوب فيه، ومن ثمة أحدث تغييرا في عملية التوصيل حيث أحلّ (المتلقي/دنيازاد)، محلّ (الباث /شهرزاد).

3- اعتمد في تجسيد الرؤية الروائية على موضوع الفاجعة والحلم. فالليلة السابعة التي أضيفت إلى قائمة الليالي المنتهية، حيث إنها تنفتح على خطاب الفاجعة، ولم يكن من الممكن أن تتواصل حتى ولو أراد ذلك الحكيم شهريار بن المقتدر بنفسه، لأن بطلها يمثل خطاب الحلم.

3- أبعاد توظيف التراث الشعبي:

تؤثر الخصوصية الثقافية والاجتماعية لا محالة في رسم المعالم الإبداعية للروائي، فتكسي كتاباته برؤيته الإيديولوجية موقفه تجاه قضايا المجتمع، ومختلف الصراعات التي يعيشها. وقد تتحوّل الكتابة في بعض الأحيان إلى وسيلة فعّالة، تؤسس مجتمعاً جديداً تتهدم فيه معايير وقيم ثابتة لتحل محلّها أخرى تعاكسها وتلغيها. ومن هذا المنطلق نجد أنّ الفعل الروائي لدى واسيني تتمازج فيه المواقف والرؤى لتحتضن هاجس التجاوز لدى هذا المبدع فهو يحاول دائماً التوفيق بين مواقفه الإيديولوجية

والجمالية".[16] وقد عبر من خلال خطاب الفاجعة عن تعاضد ثلاثة أبعاد هي:

أ/**البعد التاريخي**: ويتضح من خلال الشك في كل ما كتبه الوراقون والمؤرخون وحتى ما توارثناه عن ألف ليلة؛ عن شهرزاد رغم أنها نموذج الاستثناء والتحرر، فإنها في نص الأعرج لم تكن إلاّ الوجه الآخر المنعكس في المرآة، لوجه شهريار، لأنها لم تقل إلا ما سمح به. وقد انطلق الكاتب من فكرة جوهرية مفادها أن الذاكرة نقطة إشعاع لذا يجب تزييفها لأنها تشكل الخطر، وقد أعطى أمثلة كثيرة عن أحداث تاريخية أريد لها أن تُزيف: «سأعيد النظر في كل شيء. في سيدنا الخضر، في برامج التليفزيون، في التاريخ، في التراث والسياسة، في نظام الحكم ذاته، القصر، المحظيات...وبعدها سأسمح للموريسكي بمغادرة السرداب. أرميه في شوارع المدينة الشعبية، وأتركه هناك يحكي ما رأى. يروي عن الماضي؛ الذي يكون قد اندثر لأن زمن فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، يكون قد سقط من الحسابات والتقويمات الهجرية والميلادية.»[17]

لقد كان التاريخ وسيظل الوسواس الفكري والسياسي للنخبة المستنيرة بغض النظر عن جنسها، لكن هذا لا يعني أن نحاكم التاريخ بأسئلة الحاضر وشروطه، فالمؤرخ كالمترجم يخون مضطرا حينا ومختارا حينا آخر، ومن يعيد تركيب الأحداث التي لا تعجبه بعد عمل المؤرخين عليه أن يشير إلى خياناتهم لا أن يضيف إليها، وهذا ما سعى الكاتب إلى إبرازه على لسان الراوية والمؤرخة الجديدة دنيازاد:« يجب أن تعرف الحقيقة يا صاحب الباب العالي. أنا كذلك أكره هذه الحقيقة ولكن يجب أن تسمعني حتى النهاية، لأني رأيت أختي وهي ترمي من وراء ظهرها كل الأشياء التي تهزّ الأسرة.»[18]

بنت دنيازاد خطة جديدة قوامها قول الحقيقة المباشرة، الحية، النابضة، مع احتمال الخطأ وتفادي الصمت المتواطئ الذي مارسته شهرزاد. وعليه يمكن القول إن الأعرج يهدد بإفشاء سر عندما يستنطق دنيازاد، ويحيل شهرزاد على الصمت، ويعتبر حكيها صنوا للملوك والوراقين.

ب/البعد السياسي: يتجلى من خلال السلطة التي تعمل على إخفاء الحقيقة، والشعب الذي يتعرض للقمع والمحاصرة والتعذيب والتضليل. ولما كانت السلطة تريد أن تنتهي الصراع بالطريقة التي تفضلها، وتحرص عليها، وهذا ما عبر عنه شهريار بن المقتدر، رمز السلطة، حين كان يستمع إلى دنيازاد، وهي تروي تاريخ الصراع، وعينه على خاتمة الحكاية التي يريدها أن تنتهي كما يريد هو، لا كما يريد "البشير المورسكي" وأتباعه من المناضلين، فإن المناضلين سعوا، هم أيضاً، إلى أن تنتهي

الحكاية بالطريقة التي يجب أن تنتهي بها، وهي الثورة على السلطة، وإنهاء الظلم بالعاصفة التي ستجتاح القصر، وتبيده عن آخره.

ويمثل كل من (شهريار بن المقتدر، والبشير المورسكي) نموذجا للصراع بين السلطة والشعب، ويختصر هذا الصراع في ليلة سابعة دامت طويلا «قبل أن تعوم المدينة في دخان القذائف التي كانت تأتيها من البحر ومن قلعة علماء (حكماء) المدينة السبعة وتستيقظ على الصحف اليومية وهي مرمية في الأزقة، عليها وجه الحاكم الجديد ببلادته وابتسامته التي لم تقنع الرعية أبدا. لكن هذه قصة أخرى سأرويها فيما بعد بالتفصيل يجب أن تصدقوا فقط بأني لست مجنونا ولكن ما عشته تجاوزا حالات الجنون.»[19]

وتتداخل فشخصية البشير المورسكي مع شخصيات تاريخية اشتهرت بالخروج على السلطة في عصرها، كشخصية أبي ذر الغفاري، وشخصية الحلاج، أما شخصية شهريار بن المقتدر بالله فليست إلا امتداداً لشخصية شهريار ألف ليلة وليلة، فنقطة البداية هي نفسها، ولكنه يبدو أن شهريار أكثر دموية، مما يؤكد تداخل الحكائي والروائي، والخيالي والواقعي.

ج/–**البعد الجمالي:** تجاوز نص الفاجعة التسجيل ورصد المغامرات والأوجاع إلى نسج عالم يتقاطع فيه الواقعي بما هو جمالي، وقد حملت تصورا جديدا للكتابة الروائية وطريقة فنية متميزة في اللغة والأسلوب من خلال التفاعل مع التاريخ والدين والأسطورة وربط ما هو قديم بما هو جديد وتأسيس خطاب جمالي يقوم على أبجدية السر الوهاج: «كانت دنيازاد تعرف الإجابة، لكنها صمتت طويلا قبل أن تعض على شفتها السفلى وتقولك: تلك سيدي حروف الابتهاج. نحسها ولا ونلمسها. مثل النور تأتي وكالنار تأكل الأخضر واليابس. حاء ميم= حب مكيسن. لام ألف ياء = لا يعلمه.ألف عين = إلا العشاق. »[20]

تميزت هذه الرواية بتنوع في الخطابات واللغات، حيث إن الكاتب جمع بين لغة النثر والشعر، ويتضح من خلال قراءة النص إيقاع خاص يوحي بتضافر فنون كثيرة: (الموسيقى والنحت،.والرقص والأغنية الشعبية)، كما وظّف مقاطع بلغة إسبانية توحي بكتابة روائية تتجاوز التقليدي، وتؤسس نمطا جديدا من الكتابة التي تختلط فيها اللغات والأجناس الأدبية.

وعموما يمكن القول إنّ توظيف الأعرج خلخل مسلمات كثيرة منها:

1- أحال شهرزاد على الصمت واستنطق أختها دنيازاد، ومن هذا المنطلق أعاد الاعتبار لطرف

ظل مغيبا في الحكي العربي، ويمكن القول إنه قد تأثر ببعض الكتابات الأجنبية التي حاولت أن تكتب ليال جديدة هي ليالي دنيازاد .

2- شكّك في كل ماحكته شهرزاد، لأنها تمثل خطاب السلطة. ورفض نهاية قصة معروف الإسكافي، لتتحول دنيازاد إلى راوية جديدة تهدد بإفشاء سرّ، وتحكي عن وقائع أخرى تزلّزل كيان السلطة.

3- فقدت شهرزاد في روايته بريقها وألقها ونُعتت بداية الغواية، وعليه فإن الكاتب يريد أن يؤسس جمالية جديدة في الكتابة الروائية تعلي من سلطة المغيّب، وتتجاوز السائد.

وتوحي هذه المفارقة التي بناها الأعرج برغبة حقيقية في تجاوز كل ما قيل عن شهرزاد في النماذج السابقة، ربما لأنها قالت ما سمحت به سلطة شهريار، أو أن التوظيف يقع في سياق إعادة قراءة لمصير شهرزاد بعد انتهاء الليالي، لذا نجد أن الكاتب أعاد الاعتبار لشخصيات أنثوية أخرى يمكن أن تواصل ما بدأه في الليلة السابعة بعد الألف، وبهذه الخلخلة تكون شهرزاد قد دخلت الرواية المغربية المكتوبة بالعربية من باب ضيق لأنها تمثل المألوف.

الخاتمة:

يتضح مما سبق تناوله مدى احتفالية الخطاب الروائي الجزائري بالتراث باعتباره موضوعة رئيسة من أكثر الموضوعات حضورا في هذا الخطاب. استطاع الأعرج أن يحلل المواد التراثية التي استلهمها إلى مواقف وأن يحولها إلى مشاهد روائية، تساهم في بناء الحدث والشخصية، وفي تشييد معمارية النص، وانطلاقا من خصوصية التجربة الذاتية والجماعية انصهرت هذه المواد مجتمعة في نص جديد يستوعب الماضي والحاضر لغة ورؤية ومواقف.

نجح الكاتب في كتابة ليلة جديدة فيها بعضا من خصائص الليالي العربية ولكنها تعبر عن خصوصية محلية تعترف بدنيازاد راوية جديدة وبديلة، وهو في هذا المنحى قدم رؤية جديدة مغايرة لما هو سائد وعليه يمكن القول إن «كل مبدع رؤية محددة للعالم، انطلاقا منها يمارس عمله ووظيفته الكتابية أو الإبداعية، قد يكون هذا التصوّر للأشياء، أو هذه الرؤية للعالم محددي السمات والمعالم، وقد يكونان غير واضحين بالقدر الكافي عند الكاتب أو المبدع، وبمدى قدرة المبدع أو الكاتب على الانطلاق من رواية محددة وبوعي، وبقدر نجاحه في التعبير عن هذه الرؤية، تكون أعماله الكتابية أو الفنيّة ذات ملامح متميزة وذات مقومات خاصة ،ونكهة متفردة[21]».

الهوامش:

1-نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، ط3، ص14.

2-Brunel (Pierre): Mythocritique, (théorie et parcours), Presse universitaires de France, P.U.F, écriture, Paris, 1992, p72/86

3- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي،"من أجل وعي جديد بالتراث" المركز الثقافي العربي،بيروت الدار البيضاء،ط1، 1992، ص92.

4- واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار الاجتهاد والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993، ص35.

5- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف: ص39.

6- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف: ص48.

7- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف: ص229.

8- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف: ص08.

9- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف: ص05.

10- Bouda Tabti Mohammedi: Les mille et une nuits revisitées: La tentation de la mille septième nuits de Wassiny Laredj, Les Mille et une nuits et L'Imaginaire du xx^{e} siècle, p95.

11- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف:ص 28.

12-محسن جاسم الموسوي: انفراط العقد المقدس، منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص52.

13- Bouda Tabti Mohammedi: Les mille et une nuits revisitées: La tentation de la mille septième nuits de Wassiny Laredj, p95.

14-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف:ص 06.

15- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف:ص 87.

16- سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي ص،49.

17- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، ص402.

18- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف:ص33.

19-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف:ص 35.

20- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف:ص07.

21- سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي ص92.

فهرست الموضوعات

الحكاية اليمنية في إطارها الإنساني.أ. د. أحمد علي الهمذاني 5

الرمز الأسطوري في السرد العراقي. أ.د/ صبري مسلم حمادي 31

في التحول والقيم: بين الموروث الشفوي وتجربة السرد الأدبي. 39
د. مبارك ربيع.

الحكاية الشعبية من التوظيف إلى المساءلة تجربة الميلودي شغموم الروائية 51
نموذجا. أ. بوشعيب الساوري.

جمالية المقاومة:طرائق اشتغال الأدب الشعبي في نماذج من الرواية العربية 61
د.أحمد فرشوخ

الشخصية بين السرد القرآني والسرد الشعبي (البطل نموذجا). 76
أ.نور عبد الرشيد

تجليات الرموز الدينية في الحكاية الشعبية الأمازيغية: الأشكال والأصول.أو تواصل 83
الأشكال الأدبية في التراث الشعبي: العربي والأمازيغي. د.خالد عيقون.

مقاربة سيميائية في عنوان ديوان " بسمات من الصحراء" لـ" حسان درنون 98
". د. رضا عامر- أ. حاتم كاعب .

تعالق النص الروائي بالتراث الشعبي. د. عبد القادر عميش. 113

منهج علماء العربية القدامى في الاهتمام بالتراث الشعبي. أ.فوزية عساسلة. 118

الكفاءة السردية في التراث الشعبي. الأستاذة: راضية بن عربية 128

الخيال القصصي الشعبي والبعد العجائبي في ثلاثية " أرض السّواد " لعبد 131
الرحمن مُنيف. بن الشيخ عبد الغني.

توظيف التراث الشعبي في مسرح الطفل وتجلياته. د. إسماعيل بن اصفية 137

نصّ حكاية "بلعجوط" مقاربة سيـسميائـــية. د. حورية بن سالم . 151

التشكيل العجائبي والغرائبي في النص السردي، دراسة لرواية: امرأة حلم أزرق لعبد الحميد الغرباوي. أ/ سليم بركان. 171

الأدب الشعبي: المفهوم والوظيفة. د. عيسى بوفسيو. 181

طلح الأدب الشعبي. أ.د.علي بولنوار. 195

الـوظيفة المرجعية في الشعر الشعبي الجزائري. أ.د.عبد الحميد بوسماحة. 216

توظيف التراث الشعبي في قص "الدروب" الطاهر وطار. د. عبد الحفيظ حرزلي. 222

قراءة تناصية في قصيدة حيزية لعز الدين المناصرة . د. فتيحة كحلوش. 227

من علامات الرواية المثقفة (ميراث واستيراث في الخطاب السردي الجزائري المعاصر). د.محمد الأمين خلادي. 240

المنهج في التراث الشعبي.
د.محمد العزوي وأ.صليحة لطرش. 264

بناء الشخصية في القص الشعبي – بين قوى الذات وردود الحدث. أ.محمد الأمين شيخة. 272

التراث الشعبي في الشعر الأندلسي. د. سامية جباري 279

القصة الشعبية في دائرة الاتصال(اختبار منهجي). أ. مبروك دريدي. 305

مستويات توظيف التراث الشعبي في النصوص السردية واسيني الأعرج أنموذجا. د. نظيرة الكنـــز. 319

الفهرست 335