وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

Ministre de l’Enseignement Supérieur Et De La Recherche Scientifique

ⴰ ⵢⵏⵜⵜⴰⵏ ⵓⵛⵉⵏ ⵜⵓⵙⵙⵉⵔⵜ ⴰ ⵜⵉⵣⵣⵓ ⵓⵣⵔⵓ

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵓⵣⵔⵓ ⵏⵜ ⵜⴰⵙⵙⵓⵔⵉⵜ ⵙⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

Université Mouloud Mammeri De Tizi-Ouzou
Faculté Des Lettres Et Des Langues
Département de langue et littérature Arabe

جامعة مولود معمري- تيزي - وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

رقم التّرتيب.....
الرّقم التّسلسلي.....

مذكرة تخرّج لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي
الفرع: لغة وأدب عربي
التّخصّص: أدب واتّصال

العنوان

الاتّصال الشّفوي والحكاية الشّعبية في منطقة واضية

ـ دراسة اثنوغرافية ـ

إعداد الطّالبتين:
ـ أسية مقروس
ـ أميرة قادة

إشراف:
د. زهية طراحة

لجنة المناقشة:

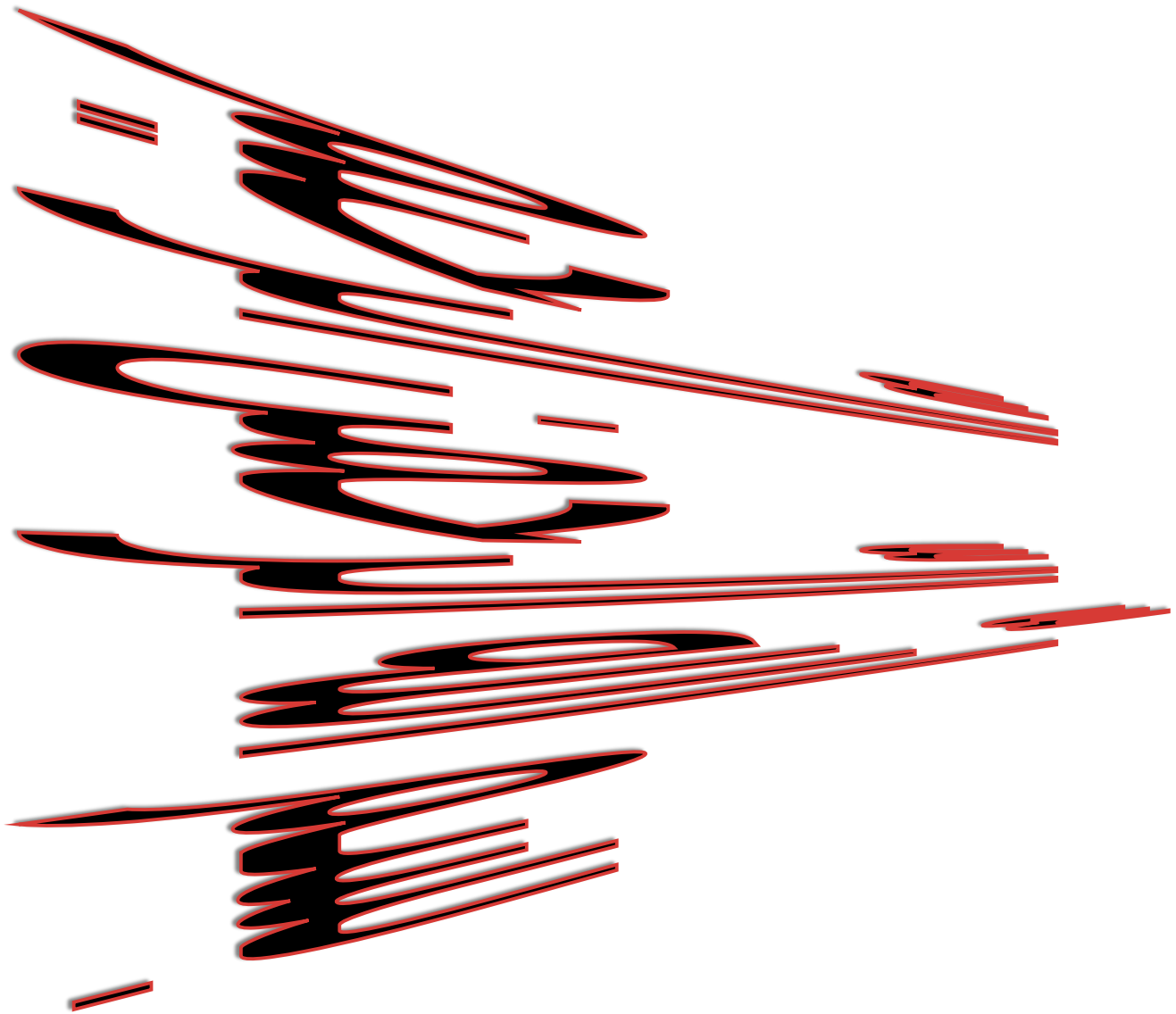
ـ د/نصيرة عشّي، أستاذة محاضرة صف"أ" بجامعة مولود معمري - تيزي وزو...رئيسة.

ـ د/زهية طراحة، أستاذة محاضرة صف"أ" بجامعة مولود معمري - تيزي وزو...مشرفة.

ـ د/خالد عيقون، أستاذ محاضر صف"أ" بجامعة مولود معمري - تيزي وزو- ...عضوا.

السّنة الجامعية: 2016/2015

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional



كلمة شكر

كلمة شكر

الحمد لله الذي وفّقنا ومنحنا القوّة وساعدنا على إكمال هذا البحث.

نتقدّم بالشّكر والامتنان إلى عائلتنا الكريمة، وبخالص الشّكر والتّقدير والاحترام إلى الأستاذة المشرفة د. طراحة زهية لما منحته لنا من وقت وجهد وإرشاد وتشجيع.

كما لا يفوتنا أن نتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان إلى الرّوّاة الذين فتحوا لنا أبواب منازلهم ولم يبخلوا علينا بما يحفظونه من تراث شعبي.

كما نتوجّه بالشّكر الجزيل والامتنان إلى كلّ من أعضاء لجنة المناقشة.

ولا ننسى أيضا أن نوجّه الشّكر إلى كلّ من ساعدنا من قريب ومن بعيد ولو بكلمة أو دعوة صالحة.

إهداء

أهدي هذا العمل:

إلى الينبوع الذي لايملّ من العطاء والدتي العزيزة.

إلى من حبّه يجري في عروقي أبي الغالي.

إلى من أنهل من حبّهما وعطائهما أخواي يوسف و أرزقي.

إلى أخوالي وأعمامي كلّ بإسمه وإلى خالتي وزوجها وأولادها دون أن أنسى

جدّتيّ العزيزتين.

إلى من تقاسمت معها مشقّة العمل صديقتي أسية.

إلى ظلالي التي لاتفارقني وردة.

إلى الأستاذة المشرفة الدّكتورة طراحة زهية التي لم تبخل علينا بنصائحها

القيّمة.

إلى كلّ من ساندني من قريب ومن بعيد لإتمام هذا العمل

ـ أميرة ـ

في البداية أحمد الله تعالى الذي وفّقني ومنحني القوّة والشّجاعة والصّبر على تحمّل أعباء هذا البحث .

بكل حبّ وامتنان أهدي ثمرة جهدي:

إلى اللذين اشترط الله مرضاته برضاهما وأودع الرّحمة والمحبّة فيهما والديّ الكريمين

إلى كلّ العائلة بمن فيهم جدّتيّ أطال الله في عمريهما وعمّتي العزيزة.

إلى النّجوم والورود الباهية التي قاسمتني حنان الوالدين أختي سيلية وأخي قادر.

إلى رفيقة دربي ليلى، و التي تقاسمت معها مشقّة البحث أميرة.

دون أن أنسى الأستاذة المشرفة الدّكتورة طراحة زاهية التي أثرت علينا بنصائحها وتوجيهاتها.

وإلى كلّ من تجمعنا به صلة الرّحم من قريب ومن بعيد، وإلى كلّ فاه دعى لنا دعوة صالحة.

ـ أسية ـ

مقدّمة

لكل أمة من الأمم تراث شعبي شفوي يعكس مآثرها ويعبر عن شعبها و اهتماماته ليكون بذلك ديوانا يحفظ لها ثقافتها وتاريخها وفنونها المختلفة، قد تعددت وتنوعت أشكال التعبير الشعبي الشفوي منها الحكاية الشعبية التي استمرّ تداولها وتناقلها عبر الأجيال المختلفة في الجزائر عامة وفي منطقة واضية خاصة .

والحكاية الشعبية جنس أدبي أو شكل من الأشكال الأدبية الأكثر قدما ،وهي انتاج تلقائي لشعب ما وعمل مجهول المؤلف، ينتقل من راو إلى آخر.

وكما نجد أيضا من جهة أخرى مصطلح الاتصال الشفهي باعتباره نوعا من التواصل الذي ينجز أساسا انطلاقا من الادراك السّمعي، يشمل اللغة العامّية وهي لغة التواصل اليومي.

والشّفهية أساسا هي ذلك التراث الذي تناقلته الأجيال شفاهة من كلمات وعبارات مختلفة، وتعتبر الحكاية الشعبية إحدى الميادين التي يظهر فيها التواصل الشفوي بكل خصائصه.

وقد حظيت الحكاية الشعبية أو كما تسمى بالقبائلية " ثاماشاهوس " أو " ثحكايث " أو " ثاقسيط " اهتماما كبيرا و انتشارا واسعا عند سكان منطقة واضية.

ونظرا لقلة البحوث الميدانية حول موضوع الحكايات الشعبية ولكونها على وشك الزوال ورغبة منا في اكتشاف ما تزخر به هذه المنطقة من موروث شعبي ثقافي،

سنطرق باب هذا الموضوع و ندخل إلى عالمه ونربطه بموضوع التواصل الذي شغل حيّزا كبيرا بين المجتمعات إذ يمثّل عنصرا أساسيا لكافة جوانب الحياة ومن خلاله سنحاول استخلاص خصوصيات التّواصل الشّفوي من الحكاية الشّعبية.

ولقد اخترنا منطقة واضية لتكون حيزا لبحثنا بحكم أنّنا فيها ترعرعنا ونعرف مجتمعها ومن خلالها سنحاول الإجابة على الإشكالية التي يطرحها الموضوع والمتمثلة في : من يروي الحكاية الشّعبية ، لمن يرويها ، وكيف يرويها ؟

يحتوي بحثنا على مقدمة ومدخل مع ثلاثة فصول وكل فصل ينقسم إلى ثلاث مباحث، ثم خاتمة مع ملحق. كانت المقدمة بمثابة عرض شامل للموضوع المدروس أمّا المدخل فقد تعرّضنا فيه إلى شرح المصطلحات الآتية: الاتّصال، الشّفوية، الحكاية الشّعبية، منطقة واضية، و الاثنوغرافية.

الفصل الأوّل كان بعنوان: الاتّصال الشّفوي " مفاهيمه ونظرياته " وينقسم إلى ثلاث مباحث: المبحث الأوّل تطرّقنا فيه إلى دراسة نظرية الاتصال، ثمّ المبحث الثّاني درسنا فيه النّظرية الشّفوية، أمّا المبحث الثّالث فكان لدراسة خصوصيات الاتّصال الّشفوي.

و الفصل الثّاني كان بعنوان: اثنوغرافية الحكاية الشعبية. يعتبر هذا الفصل كجانب تطبيقي ينقسم كذلك بدوره إلى ثلاثة مباحث : في المبحث الأوّل قمنا بتصنيف الحكايات الشعبية التي جمعناها، وفي المبحث الثّاني تطرّقنا إلى دراسة روّاة الحكاية الشعبية، أمّا في المبحث الثّالث فقد درسنا مستمعي الحكاية الشّعبية.

أمّا الفصل الثّالث وهو فصل تطبيقي بعنوان: الاتّصال الشّفوي والحكاية الشّعبية. قمنا في هذا الفصل بدراسة ثلاثة نماذج في ثلاثة مباحث وحاولنا في كلّ نموذج استخلاص خصوصيات التّواصل الشّفوي والإجابة ولو بالتّقريب على الإشكالية المطروحة.

وأنهينا عملنا بخاتمة كانت بمثابة حوصلة للبحث ذكرنا فيها أهمّ النتائج أو النّقاط التي استطعنا استخلاصها من الموضوع طيلة مشوارنا البحثي، مع مجموعة من المصادر والمراجع، وأرفقناه بقرص مضغوط يحمل أهمّ الحكايات التي استعنّا بها في البحث، يجمع بين الصّوت والصّورة، مع ملحق جمعنا فيه صور الرّاويات اللواتي استعنّا بهنّ في جمع الحكايات، وكذلك خريطة منطقة واضية.

ونظرا لملاءمة ونجاعة المقاربة الاثنوجرافية على هذا النوع من الدّراسات الميدانية، حاولنا تطبيق هذا المنهج كونه ما يتناسب مع طبيعة البحث الذي قمنا به.

ولعلّ من أهمّ الصّعوبات التي واجهتنا أثناء قيامنا بالبحث، قلّة المراجع خاصّة المتعلّقة بالفصل الأوّل أي الجانب النّظري أين درسنا النظرية الشّفوية ونظرية الاتصال ومحاولة التّوفيق بينهما، إضافة إلى ذلك نسيان بعض الرّواة للحكايات الشّعبية بفعل تقدّم السّنّ أو الخلط بين حكاية وحكاية أخرى ، وأيضا هناك من الرّواة الذين رفضوا نهائيّا أن يرووا لنا ما يعرفوه من الحكايات، ومن أهمّ الصّعوبات كذلك ضيق الوقت إلا أنّه بالرّغم من ذلك لم نشعر باليأس بل واصلنا البحث وثابرنا لإتمام هذا العمل الشّاق و الشّيّق في آن واحد، ونتمنّى أنّنا قد وفّقنا فيه ولو بقدر قليل.

وفي الختام نريد أن نتقدّم بالشّكر الجزيل و الامتنان الكبير لكلّ من أمدّ لنا الدّعم والتّشجيع، وعلى رأسهم الأستاذة المشرفة الدّكتورة زهية طراحة فلها منّا فائق التّقدير و الاحترام، وإلى أعضاء لجنة المناقشة فجزاهم الله خيرا.

مدخل

الاتّصال: هو أن يبعث المرسل رسالة إلى المرسل إليه قصد جعله يقوم بردّ فعل. تعتمد عمليّة الاتّصال على جانبين سلوكيّين، يتمثّل الأوّل في الجانب اللّفظي وما يصاحبه من التّعبير الصّوتي، ويتمثّل الجانب الثّاني في الجانب الغير اللّفظي أيّ الإشارات.[1] إنّ الدّارس لعمليّة التّواصل يرى بشكل واضح مدى التّلازم بين هذين الجانبين، فالمتكلّم لا يتكلّم بلسانه ولكنّه يتكلّم بأعضاء جسمه أيضا بل نجد في أحيان أخرى أنّها تنوب عنه الكلمات وتقوم بدورها بل ربّما تكون أبلغ منها.[2]

الشّفويّة: نقصد بالتّراث الشّفهي "ذلك القسم من التّراث الثّقافي الّذي يتناقل بالإخبار شفاهة، وليس التّراث الشّفاهي هو نفسه التّراث العقلي- أيّ الفلكلور أو التّراث الشّعبي- ذلك أنّ التّراث العقلي يتضمّن العادات الاجتماعية والعادات الفرديّة التي تتناقل شفاهيّا، على حين يتضمّن التّراث الشّفاهي -على سبيل المثال- التّعليمات المتعلّقة بالأعمال أو الأدوات المختلفة"[3]. معنى ذلك أنّها كلام منطوق لم يعرف الكتابة تناقلته الأجيال عبر اللّغة المنطوقة المشتملة على كلمات وعبارات ذات معنى مفيد.

---

(1) د. كريم زكي حسام الدّين: الاشارات الجسمية دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التّواصل، ط2، دار الغريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة،2001 ، ص10 .

(2) المرجع نفسه، ص10،11 .

(3) إيله هولتكرانس: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ط2، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، دار المعارف، بمصر، 1972 ، ص 95 ، 96 .

تنقسم الشفويّة إلى نمطين: شفويّة أوّليّة وشفويّة ثانويّة، نقصد بالشّفويّة الأوّليّة تلك: "التي لم تعرف الكتابة مطلقا، أمّا الشّفويّة الثّانويّة فهي تلك الّتي تتميّز بها الثّقافات ذات التّكنولوجيا العالية في الوقت الحاضر حيث تحافظ على وجودها واستمرارها في وظيفتها من خلال التّلفون، والرّاديو، والتّلفاز، والوسائل الالكترونيّة الأخرى الّتي يعتمد وجودها وأدائها لوظيفتها على الكتابة والطّباعة.[1]

الحكاية الشّعبية: تعتبر الحكاية الشّعبية شكل من الأشكال الأدبيّة الأكثر قدما، وهي عمل أدبي مجهول المؤلّف، ينتقل من راوي إلى آخر.[2]

كما أنّها: "عنصر أساسي في التّعبير الشّفهي لثقافة ما وهي تقدّم عددا من الصّفات الّتي ترتبط بهيكل المجتمع الّذي تعيش فيه في فترة معيّنة من حياته".

تتميّز الحكاية الشّعبيّة بعمرها الطّويل وعادة ما يكون مصدرها حكايات أخرى، أو بقايا أسطوريّة، أو أفكار أو معتقدات قديمة، ومن غير الممكن معرفة أين ومتى ولدت كونها تعيش في كلّ زمان ومكان.[3]

---

(1) د. غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، الشّركة المصرية العالمية لنشر لونجان، مكتبة لبنان، 1997 ، ص 5 ،6.

(2)المرجع نفسه، ص 5 .

(3)المرجع نفسه، ص 6 .

كما تعتبر الحكاية الشّعبيّة وسيلة للتّسلية تفرض وجود طرفين، راوي وجمهور من المستمعين، تسمح للرّاوي بالتّعبير عن نفسه، في حين تسمح للمستمعين بالتّحليق في عالم الخيال.[1]

منطقة واضية: تقع منطقة واضية جنوب ولاية تيزي وزو وتبعد مدينتها عن مقرّ الولاية بحوالي 35 كلم، حيث يحدّها من الشّمال دائرة بني دوالة ودائرة آيت محمود، ومن الشّرق دائرة بني ينّي، ودائرة آيت تودارت، أمّا من الغرب بلديّة تيزي نتلاتة، ومن الجنوب بلديّة أقني قغران وبلديّة آيت بووادّو، مع كتلة جبليّة بارزة.[2]

تعرف هذه المنطقة بكونها منطقة جبليّة، إذ تمثّل فيها الجبال نسبة 60% كانت هذه المنطقة في السّابق تسمّى ب"أيحاد ايواضين" نسبة إلى يوم الأحد وهو اليوم الّذي كان فيه النّاس يقصدون المنطقة من كلّ مكان للتّسوّق وقضاء الحوائج، ثمّ أصبحت فيما بعد تسمّى ب"أوضى" وسبب التّسميّة عائد إلى لوضا يعني المسطّح، أيّ الأرض المسطّحة بالعربيّة.[3]

---

(1)المرجع السّابق: ص17.

(2)خريطة واضية، تحصّلنا عليها من بلدية واضية، 18 /05 /2016 .

(3)معلومات تحصّلنا عليها من بلدية واضية، 18 /05 /2016 .

وحسب المعلومات الّتي تحصّلنا عليها من بلديّة واضية فإنّ البداية الأولى لتأسيس هذه المنطقة تعود إلى الوزير الفرنسي الأوّل في الجزائر(روبرت لاكوست)(Robert Lacoste) في عام 1956.[1]

أسّست دائرة واضية عام 1984، ومنذ عام 1891 كانت بلديّة تابعة "للأربعاء ناث ايراثن" وهي تضمّ أربع بلديّات وهي: واضية، بلديّة أقني قغران، آيت بووادّو وكذلك بلديّة تيزي نتلاتة. وقد بلغ عدد سكّان واضية في سنة 2008 حوالي 16771 منقسمين إلى تسع قرى مختلفة الأحجام والأعداد وهي: قرية أدرار أملال، قرية آيت عبد الكريم، قرية آيت برجال، قرية آيت شلعلاع، قرية آيت هلال، قرية إيغيل ايغولميمان تيقيواشت، قرية توريرت عبد الله وأخيرا تاقمونت الجديد.[2]

تقدّر مساحتها حوالي 34,8كلم² وهي تبعد على الكتلة الجبليّة بحوالي 8كلم.[3]

---

(1)معلومات تحصّلنا عليها من بلدية واضية،05/18 /2016 .

(2)معلومات تحصّلنا عليها من بلدية واضية، 18 /05 /2016 .

(3)معلومات تحصّلنا عليها من بلدية واضية، 18 /05 /2016 .

الاثنوغرافيا: ظهر مصطلح الأثنوغرافيا في عام 1807 على يد(كامبل) يعني به وصف الشّعوب ويعرّفه الباحث(سانتيف)(Saintyves) على أنّها: "دراسة الثّقافة المادّيّة والعقليّة للشّعوب البدائيّة"، كما يعرّفها كذلك(وينيك)(winich) على أنّها: "دراسة الثّقافات المختلفة دراسة وصفيّة غير تفسيريّة في المقام الأوّل".[1]

كان ظهور المنهج الاثنوغرافي في البداية طفيف إلّا أنّه في بداية الثّمانينات بدأت تتّسع استخداماته في المجالين الاجتماعي والتّربوي نظرا لما حقّقه من نتائج عجزت البحوث الكمّيّة عن تحقيقها.[2]

نجد من الباحثين الّذين يرجعون بداية الاثنوغرافيا إلى علم الاثنولوجيا حيث اتّخذت منها هذه الأخيرة طريقة للتّعرّف على الثّقافات المختلفة، وبذلك تعرف الاثنوغرافيا على أنّها وصف لثقافات وحياة الشّعوب فهو بذلك يسعى إلى تقديم صورة واقعيّة للأمور الحياتيّة لمجتمع ما في فترة زمنيّة معيّنة.[3]

---

(1)إيه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ص16 .

(2)د. فهد بن سلطان السّلطان: المنهج الاثنوغرافي، الموقع:

faculty.ksu.edu.sa/alsultanf/Publications1، 2016/03/26، 15H19.

(3)المرجع نفسه،ص10 .

فصل أوّل:

التّواصل الشّفوي

مفاهيمه ونظرياته

مبحث أوّل:

نظرية الاتّصال

بدأت الدّراسات حول نظريّة التّواصل في الولايات المتّحدة الأمريكيّة في الأربعينات من القرن العشرين، وقد ساهمت مجموعة من الأبحاث في تطوّر هذه النّظرية.[1]

وبعد مجموعة من الدّراسات التّمهيدية تمكّنت نظريّة التّواصل من إرساء مبادئها وتمّ تحديد موضوعاتها باعتبارها: "بحثا تأمّليّا في المميّزات الخاصّة في كلّ نظام من العلامات المستعملة والتي تهدف إلى التّواصل".[2]

يعرّف (روجرز)الاتّصال: "توافق وسيرورة حيث يتمكّن المشاركون من خلق المعلومات وتقاسمها بغية الوصول إلى تفاهم متبادل".[3]

أوّلا: عناصر الاتّصال وأساليبه:

1 - عناصر الاتّصال: تنقسم عناصر الاتّصال إلى مرسل (émetteur)، ومرسل إليه (récepteur)، الرّسالة، القناة أو الوسيلة، وأخيرا ردّ الفعل.[4]

---

(1) عبد القادر الغزالي: اللّسانيات ونظريات التّواصل،ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية، سورية، ، 2003 ، ص23 .

(2) المرجع نفسه،ص23 ،24 .

(3) أرمان وميشال ماتلار: تاريخ نظريات الاتّصال، ط3 ، المنظّمة العربية للتّرجمة، الحمراء، بيروت، أكتوبر 2005 ، ص174 .

(4) د. منال طلعت محمّد: مدخل الى علم الاتّصال، مصر، الاسكندرية، ، 2001 ،ص72 .

أ- المرسل (émetteur): وهو الّذي يقوم بتبليغ الرّسالة إلى المرسل إليه وقد يكون فردا أو مجموعة أفراد، وقد يكون مؤسّسة أو شركة.[1]

ب- المرسل إليه (récepteur): وهو الّذي يستقبل الرّسالة ويتفاعل معها ويقوم بترجمة رموزها.[2]

ج- القناة أو الرّسالة (Channel): وسيط لنقل الرّسالة من المرسل إلى المرسل إليه.[3]

د- الرّسالة (message): "متواليّة من الإشارات الموافقة لمجموعة من القواعد التّأليفيّة المحدّدة، يبعثها مرسل لمتلق بواسطة قناة".[4]

و- ردّ الفعل (réaction): وهو استجابة المرسل إليه للمرسل، وهذه الاستجابة يمكن أن تكون ايجابيّة كما يمكن أن تكون سلبيّة أيّ تتعارض مع أهداف المرسل.[5]

---

(1) محمّد جاسم فلحي الموسوعي: نظريات الاتّصال والإعلام الجماهيري، الأكاديمية العربية المفتوحة في الدنمارك، كلية الآداب والتّربية، قسم الإعلام والاتّصال، الموقع:.WWW.ACADEMY.ORG، 15 ماي 2016، 14H00.

(2) د. منال طلعت: مدخل إلى علم الاتّصال،ص83 .

(3) المرجع نفسه، ص73 .

(4) لويس جان كالفي: التّقاليد الشّفاهية ذاكرة وثقافة، ط1، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتّراث، أبو ظبي، الامارات العربية المتّحدّة، 2012 ، ص125 .

(5) د. منال طلعت: مدخل إلى علم الاتّصال،ص74 .

2- أساليب الاتّصال: تنقسم أساليب الاتّصال إلى اتّجاهين يتمثّل الاتّجاه الأوّل في التّعبير اللّفظي أمّا الاتّجاه الثّاني يتمثّل في التّعبير غير اللّفظي، وهناك علاقة تربط بين هذين الاتّجاهين فقد يكون إمّا شارح له أو مكمّل ومدعّم له.[1]

أ- التّعبير اللّفظي: يتمّ التّعبير اللّفظي من خلال استخدام اللّغة سواء كانت منطوقة أو مكتوبة أو مسموعة، ويشتمل أيضا كلّ أنواع الاتّصال الّذي يستخدم فيه اللّفظ كوسيلة لنقل المعاني، إلاّ أنّ اللّفظ يدخل فيه التّنوّع والاختلاف مثل درجة الصّوت أو وضوح الصّورة، فالأمر يتوقّف على قدرة المرسل إليه في فهم الدّلالة ومعناها كما يقصدها المرسل.[2]

ب- التّعبير غير اللّفظي: تعتبر الدّراسات حول التّعبير غير لفظي حديثة نسبيّا، حيث ظلّ النّاس يعتقدون لفترة طويلة أنّ الاتّصال لا يمكن أن يحدث بغير استخدام اللّغة بالرّغم من وجود بعض من المقولات المشهورة "السّكوت من ذهب" "وصورة واحدة خير من ألف كلمة" إلاّ أنّهم يرون أنّ اللّغة هي الوسيلة الوحيدة للاتّصال وأنّ الصّمت يعتبر مؤشّر ضعف إلاّ أنّ هذا الاعتقاد الشّائع هو اغفال أو سوء فهم لطبيعة الاتّصال فالصّمت أو استخدام بعض الاشارات كالإيماءات الرّأس أو اللّمس هو في حقيقة الأمر تعبيرات منظّمة تشير إلى مجموعة معاني يستخدمها الانسان في احتكاكه مع الآخرين.[3]

---

(1) د.منال طلعت محمّد: مدخل إلى علم الاتّصال، ص23 .

(2) المرجع نفسه، ص نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص33 .

ثانيّا: أنواع الاتّصال:

1- الاتّصال الذّاتي (interpersonnel communication): أيّ الاتّصال داخل أنفسنا، هذا النّوع من الاتّصال يسمح للفرد بأن يتّخذ قرارات وفق المعلومات الّتي تلقاها نذكر على سبيل المثال: أثناء مشاهدة التّلفزيون فإنّ المعلومات الّتي تتلقّاها هي الّتي تجعل إمّا تولّي الاهتمام لما تشاهده أو العكس.(1)

2- الاتّصال الشّخصي: (personnel communication): يعتبر من أقدم وأفضل أنواع الاتّصال، وقد شهد تطوّرا إذ أضافت إليه التّكنولوجيا بعد آخر فأصبح الانسان يستطيع عن طريق التّليفون السّلكي واللاّسلكي تخطّي الحواجز الجغرافيّة، ويسمّى أيضا بالاتّصال وجها لوجه أيّ ذلك الاتّصال الّذي يحدث مباشرة من دون وسيط، فالاتّصال الشّخصي هو الاتّصال الّذي يسود حياتنا اليوميّة نذكر على سبيل المثال: الاتّصال القائم بين الّذين يمتهنون التّعليم والتّجارة وبين العائلة والأصدقاء.(2)

3- الاتّصال الجماهيري: يعتبر الاتّصال الجماهيري أيضا من أفضل أنواع الاتّصال إلى جانب الاتّصال الذّاتي والاتّصال الشّخصي ونقصد به الاتّصال الّذي يحدث إمّا بين الجماعات أو المجتمعات، أو الدّول أو الثّقافات.(3)

---

(1) د. محمّد علي أبو علاء: فنّ الاتّصال بالجماهير، دار العلوم والإيمان للنّشر والتّوزيع، 2013 ، ص20 .

(2) المرجع نفسه، ص21،22 .

(3) المرجع نفسه، ص 28 .

وذلك عن طريق مجموعة من الوسائل مثل التّليفون، والسّينما، والاتّصالات الإذاعيّة الّتي تلعب دورا هامّا ونذكر على سبيل المثال الدّور الّذي لعبته في الحرب العالميّة فقد غدت ضروريّة "في ادارة الرّأي العامّ من طرف الحكومات".[1]

يشترط في الاتّصال الجماهيري وجود مراقب سواء كان بشرا أو منظّمة لمراقبة ومعالجة المعلومات قبل بثّها.[2]

4- الاتّصال التّنظيمي: يذهب عدد من علماء الإعلام والباحثين إلى عدم وجود تعريف شامل لمفهوم الاتّصال التّنظيمي إلاّ أنّ هناك من قدّم تعريفا عامّا له ومن بينهم (دي فلير وزميلاه) الّذين يرون بأنّ: "نقل الرّسالة من خلال القنوات الرّسميّة لجماعة كبيرة العدد نسبيّا ومصمّمة بشكل دقيق بحيث يؤدّي هنا بناء معاني تؤثّر أعضاء الجماعة سواء بشكل فردي أو جماعي".[3]

5- الاتّصال الجمعي: هو أحد وسائل الاتّصال المباشرة ويتمثّل في الخطبة والمحاضرة والنّدوة.[4]

---

(1) أرمان وميشال ماتلار: تاريخ نظرية الاتّصال، ص 47 .

(2) محمّد علي أبو علاء: فن الاتّصال بالجماهير، ص 29 .

(3) المرجع نفسه، ص 32 .

(4) المرجع نفسه، ص 34 ، 35.

مبحث ثاني:

النّظرية الشّفوية

أوّلا: تحديد تعاريف الشّفاهية عند بعض الباحثين و أهم الاختلافات الموجودة بينها وبين الكتابيّة:

يقول الباحث (لويس جان كالفي): "إنّ الفرق بين مجتمعات الكتابة ومجتمعات الشّفاهيّة ليس فرقا بين الحضارة والتّوحّش، بل هو إحالة إلى نمطين من المجتمعات وطريقتين في رؤية العالم وتنظيم المجتمع".[1]

يعني أنّ الباحث في تعريفه ينفي اقتران مفهوم الشّفهيّة بلفظ التّوحّش، وجعلها ترتبط بقضيّة اختلاف المجتمعات وفي طريقة رؤيتها للعالم.

كما نجد أيضا من الباحثين الّذين يرجعون الاختلاف بين الشّفهيّة والكتابيّة إلى اخلاف قناة الاتّصال أمثال البحث (موريس هويس) في قوله: "إنّ الشّفهيّة خاصيّة تتّصف بها عمليّة التّواصل المنجزة انطلاقا من الإدراك السّمعي أساسا، أمّا الكتابيّة فهي خاصية تتّصف بها عمليّة تواصل منجزة استنادا إلى إدراك بصري للإرساليّة أساسا".[2]

من خلال هذا التّعريف يمكن لنا أن نحدّد نمطين من المجتمعات وهما:

مجتمعات ذات تقاليد شفويّة: حيث أنّ اللّغة الشّفهيّة هي لغة التّواصل اليومي وهي اللّغة العامّيّة وهي تشمل البلدان العربيّة الّتي تشهد أكبر نسبة أمّيّة.[3]

---

(1) لويس جان كالفي: التّقاليد الشّفاهيّة ذاكرة وثقافة، ص 8.

(2) المرجع نفسه، ص 12 ، 13 .

(3) المرجع نفسه، ص 13 .

أمّا النّمط الثّاني فيتمثّل في المجتمعات ذات التّقاليد المكتوبة: حيث أنّ اللّغة المكتوبة هي لغة التّواصل الشّفهي اليومي وتشمل البلدان الأوروبّيّة الّتي تنعدم فيها تقريبا نسبة الأمّيّة.[1]

كذلك يقول الباحث (اسماعيل ضيف الله): "فإذا كانت الشّفويّة عادة ما يتمّ النّظر إليها باعتبارها ظاهرة طبيعيّة فطريّة، فإنّ النّظر إلى مفهوم الكتابة لا يمكن أن يكون إلاّ بوصفه نتاج ثقافة".[2]

بمعنى أنّه اعتبر أنّ الشّفويّة شيء فطري يولد به الانسان قبل أن تدخله الثّقافة وتغيّر فيه، عكس الكتابة الّتي اعتبرها على أنّها شيء اكتسبه الانسان في الحياة ونتاج تشترك الثّقافات في وجودها.

ويمكن أن نقول في الأخير أنّ التّراث الشّفهي قسم من التّراث الثّقافي يتناقل شفاهة من جيل إلى آخر بواسطة اللّغة المنطوقة المشتملة على كلمات وجمل وعبارات دالّة على معنى معيّن، وتعتبر المشافهة وسيلة الاتّصال الرّئيسيّة في العهود القديمة.

---

(1) المرجع السّابق، ص السّابقة.

(2) السّيّد اسماعيل ضيف الله: آليّات السّرد من الشّفهيّة والكتابيّة، ط1، الهيئة العامّة للفنون والثّقافيّة، القاهرة، 2008، ص 22.

ويضيف الباحث (سانتيف) في قوله: "إنّه توجد بطريقة لا شعوريّة أعمال أو أفكار تتأصّل بالممارسة، ومن ثمّ تشيع هذه الأعمال والأفكار بين عامّة النّاس إلى حدّ أنّنا لا نتصوّر وجود بداية لها دون تفكير معتمد فيها".[1]

معنى ذلك أنّه توجد أفكار وأعمال أوجدت بطريقة لاشعوريّة وانتشرت بين النّاس دون تفكير مسبق لها. وهي بمثابة ملاحظة جديدة للباحث (سانتيف) على التّراث الشّفاهي.

ثانيّا: الصّراع القائم بين الشّفاهيّة والكتابيّة:

إنّ من أهمّ خصائص الأدب الشّعبي أنّه أدب شفوي يختزن في الذّاكرة، تناقلته الأجيال عبر الزّمن.

إنّ الحديث عن مفهوم السّرد الشّفوي، وخصوصيّاته أمر يصعب تحديده، وذلك لصعوبة فصله عن مفهوم السّرد الكتابي، إذ لا يخلو في الغالب السّرد الكتابي من أثر لموروثات السّرد الشّفاهي، وفي الوقت لا يمكن أن نجد هناك سرد شفاهي محض لا أثر للكتابة عليه.[2]

فبالتّالي إنّ قضيّة التّقابل بين الشّفاهيّة والكتابيّة قضيّة شغلت أغلب الدّارسين والكتّاب، باعتبار أنّ سمة النّصيّة سيطرة على عقول الباحثين، وباعتبار الأصل الشّفهي للّغة سمة لصيقة بها.

---

(1) إيله هو لتكرانس: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ص 95، 96.

(2) السّيّد إسماعيل ضيف الله: آليات السّرد بين الشّفاهية والكتابية، ص 20 .

"وتعدّ النّظريّة الشّفاهيّة في رأي (أونج) أعظم انفتاح على التّقابل بين الشّفاهية والكتابيّة".[1]

ولعلّ هذا التّقابل تعرضه لنا المشكلة الهومريّة الّتي أثارت بال الكثير من الكتابيّين الّذين ينتمون إلى ثقافة الكتابة، وقد ثارت عليها الكثير من الانتقادات.

انبثقت المسألة الهومريّة في حدّ ذاتها في ق.19، وقد كرّس العديد من الكتابيّين أنفسهم لدراسة هوميروس، حاملين معلومات خاطئة حوله، إذ أنّهم أظهروا أنّ قصائد هوميروس تعود إلى أصول غامضة، وأنّها لا تنتمي إلى الثّقافة اليونانيّة. كما ذهب الباحث (جوزيفوس) إلى القول أنّ هوميروس لم يكن يستطيع الكتابة.[2]

كما حاول الرّاهب (فراسو إيديلان) مهاجمة الإلياذة والأوديسة، من خلال اتّهامهما بسوء الحبكة وقصور في خلق الشّخصيّات وقد انتهى إلى انكار وجود هوميروس أصلا.[3]

وإلى غير ذلك من الانتقادات الأخرى.

---

(1) والتر أونج: الشّفاهيّة والكتابيّة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، 1978 ، ص 11.

(2) المرجع نفسه، ص57.

(3) المرجع نفسه، ص 58 .

تطوّرت النّظريّة الهومريّة في ق.19، مع جماعة المحلّلين أمثال (فريديريك أوجست وولف)، الّذين نظروا إلى القصائد الهومريّة على أنّها تجميع لقصائد مبكّرة، وأنّها محكمة البناء ومشتقّة الشّخصيّات وهي بذلك تنتمي إلى أدب رفيع...[1]

وقد كان هذا الرّأي هو السّائد حول المسألة الهومريّة، بعدما اختلفت الآراء حول أصلها ونشأتها.

ويمكن أن نستخلص من خلال هذا الكلام، أنّ قصائد هوميروس، أنشأت من خلال الأسلوب التّقليدي ومؤلّفة شفاهيّا، وبالتّالي الانتقال من التّقليديّة إلى الشّفاهيّة.[2]

كما يمكن أن نستخلص كذلك أنّ هذه القصائد ذات أصل شفوي قبل أن تكون ذات أصل كتابي، وهي شعبيّة أكثر ممّا تعتبر مثقّفة.

---

(1) والتر أونج: الشّفاهية والكتابية، ص 59.

(2) المرجع نفسه، ص 17 .

ثالثا: هل يمكن القول عن الشّفهيّة أنّها أدب؟

لقد وجد مفهوم الشّفويّة أصوله حسب (جان مولينو) في الأجواء الفكريّة الّتي صاحبت الرّومنسيّة الأوروبّيّة السّائدة في بدايات القرن 19.[1]

ولقد سبق لنا أن تطرّقنا إلى تبيان إحدى التّعاريف الّتي يقترحها الباحث (موريس هويس) عن الشّفهيّة في قوله: "الشّفهيّة خاصية تتّصف بها عمليّة التّواصل المنجزة انطلاقا من الإدراك السّمعي أساسا...".[2]

إنّ هذا التّعريف يجعلنا نشعر أنّ حقيقة الشّفهيّة أنّها تصويتا أيّ تعبيرا بالأصوات.

أمّا مصطلح الأدب "فهو يعني في أصله كتابات (writing) والكلمة اللاّتينيّة (literatura) مشتقّة من (litera) بمعنى حرف من حروف الأبجديّة، وينطبق هذا المصطلح على أيّة مجموعة من المواد المكتوبة، كالأدب الإنجليزي أو أدب الطّفل، ولكن ليس لدينا في المقابل مصطلح أو مفهوم يشير إلى التّراث الشّفاهي الخالص من القصص التّقليديّة والأمثال والأدعية...".[3]

إنّ في تعرّضنا إلى مفهوم الشّفهيّة ومفهوم الأدب كمصطلح، يجعلنا نقول أنّ الشّفهيّة هو التّراث الّذي تناقل شفاهة من كلمات وعبارات مختلفة بواسطة الإدراك السّمعي.

أمّا الأدب فهو يعني في أصله كتابات، وهو ينطبق على كلّ المواد المكتوبة.

---

(1) لويس جان كالفي: التّقاليد الشّفهيّة ذاكرة وثقافة، ص 12.

(2) المرجع نفسه، ص 13.

(3) والتر أونج: الشّفاهيّة والكتابيّة، ص 47.

إنّ هذين التّعريفان يعرضان الاختلاف الموجود بين الشّفهيّة وبين مصطلح الأدب، وقد تطرّق الباحث (والتر أونج) إلى إظهار هذا الاختلاف، واظهار عدم إمكانيّة انطباق مصطلح الأدب على الشّفويّة، كردّ على معظم الباحثين الّذين ينسبون المصطلحات إلى بعضها البعض عشوائيّا، ويعتبر مصطلح "الأدب الشّفاهي" (orale literature) من بين هذه المصطلحات وقد عبّر عنه في قوله: "ولايزال هذا المصطلح السّخيف سخفا تامّا يستخدم اليوم حتّى لدى باحثين أصبحوا على وعي متزايد بمدى ما يكشفه هذا المصطلح- بشكل محرج- من عجز لدينا...".[1]

ولقد شبّه الباحث التّفكير في التّقاليد الشّفهيّة بوصفها أدبا شفهيّا مثل خيول وكأنّها سيّارات بلا عجلات، ذلك عندما يتعاملون مع مصطلحات الأدب الشّفهي بمعنى الكتابة الشّفاهيّة، وعندما يحاولون أن يقلّلوا من أوجه الاختلاف بينهما.[2]

ولقد كان لهذا المصطلح- الأدب الشّفاهي- ظهورا طفيفا على الميدان الثّقافي، إلاّ أنّه لقي باحثون وأدباء اهتمّوا به، ولكنّه قد بدأ يفقد مكانته في الوقت الحاضر وهو ما قاله الباحث (والتر أونج) في كتابه: "وفي الوقت الحاضر، يفقد مصطلح "الأدب الشّفاهي" لحسن الحظّ مكانته".[3]

وفي هذا الصّدد يميّز بين نوعين من الشّفاهيّة ألا وهما: شفهيّة أوّليّة وشفهيّة ثانويّة.

---

(1) المرجع السّابق، ص 48.

(2) المرجع نفسه، ص 50.

(3) المرجع نفسه، ص 51.

وتعتبر الشّفهيّة الأوّليّة شفهيّة خالصة إن صحّ التّعبير هي كذلك بالتّقابل مع الشّفاهيّة الثّانويّة، ذلك أنّها لم يكن لديها أيّة معرفة بالكتابة أو الطّباعة، إلاّ أنّ هذا النّوع من الثّقافة الّتي تتميّز بهذا النّوع من الشّفهيّة تكاد تنعدم اليوم بسبب تطوّر وسائل الإعلام والتّكنولوجيا.[1]

ونجد أهل الثّقافات الشّفاهيّة الأوّليّة يتعلّمون كثيرا، وعندهم قدر كبير من الحكمة الّتي يمارسونها ولكنّهم لا يدرسون.[2]

أمّا النّمط الثّاني أو الشّفاهيّة الثّانويّة فهي تعتمد في وجودها وأدائها على الكتابة والطّباعة والّتي تساعد في ذلك مجموعة من الوسائل الإلكترونية مثل التّلفاز والرّاديو... بذلك نجدها تتميّز بها الثّقافات ذات التّكنولوجيا العاليّة.[3]

---

(1)والتر أونج: الشّفاهيّة والكتابيّة، ص 47.

(2)المرجع السّابق، ص 45.

(3)المرجع نفسه، ص 47.

مبحث ثالث:

خصوصيات الاتّصال الشفوي

تعريف الاتّصال الشّفوي: هو الاتّصال الّذي يتمّ بين المرسل والمستقبل بواسطة اللّغة المنطوقة المشتملة على كلمات وجمل وعبارات دالّة على معنى معيّن.

خصوصيّات الاتّصال الشّفوي:

أوّلا- أعضاء الجسم: تعتبر أعضاء الجسم من العناصر المهمّة لكي يتمّ التّواصل، فهي تقوم بدور مهمّ في التّواصل بين المخاطبين.[1]

1- الأذن: يعتبر الأذن كعنصر أساسي ليتمّ الاتصال، إذ يقوم بوظيفة السّمع التي تلعب دورا هامّا في الاتّصال الشّفوي إذ تنتقل مجموعة من الأمواج الصّوتية عبر الهواء إلى الأذن ومن ثمّ تنتقل إلى الدّماغ، و بذلك يدرك السّمع مغزى الصّوت و بالتّالي يحدث الاتّصال.[2]

2- العين: تقوم العين بوظيفة البصر تمكّننا من معرفة الهويّة الحقيقية للشّخص الذي نتواصل معه، فهي تختزل لنا حقيقة الإنسان أي تبدي لنا ما في نفسه سواء أراد ذلك أم لا.[3]

---

(1) د. كريم زكي حسام الدّين: الإشارات الجسميّة دراسة لغويّة لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التّواصل، ط2، دار غريب للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2001، ص 149.

(2) د. محمّد كسّاش: اللّغة والحواس، ط1، شركة أبناء الملكيّة العصريّة للطّباعة والنّشر، بيروت، ص 41،42.

(3) د. كريم زكي حسام الدّين: الإشارات الجسميّة، ص 174.

تؤكّد الدّراسات التي اهتمّت بالإشارات الجسمية على الدّور المهم للسّلوك العيني في التّخاطب، فالمتكلّم ينظر إلى عيني المستمع عندما يكون على وشك التّوقّف عن الحديث كما أنّه ينظر إلى أسفل العينين ليباشر بالكلام، وقد نجد المستمع يبعد عينيه عن المتكلّم وذلك للدّلالة على عدم اهتمامه بالموضوع.[1]

3- اليدان: تمثّل اليدان مصدر القوّة والتّصرّف للإنسان يستخدمهما بطريقة تلقائيّة ليؤكّد على صحّة ما يقوله، كما يلاحظ أنّ في حالة الكذب أو المبالغة تقلّ حركات اليدين وفي بعض الأحيان تنعدم تماما وذلك عن طريق اخفائهما.[2]

4- الرّأس: يستخدم الكلّم الرّأس في كثير من الأحيان للتّخاطب مع غيره، فالإيماءات بالرّأس

تدلّ على التّأكيد و الإثبات كما أنّ تحريك الرّأس من جانب لجانب يدلّ على النّفي[3]، ويستخدم أيضا المتكلّم التواء الرّأس للدّلالة على الخشوع و الخجل ورفع الرّأس والقذف به إلى الوراء للدّلالة على التّحدّي.[4]

---

(1) المرجع السّابق، ص 175، 176.

(2) بيتر كلينتون: لغة الجسد مدلول حركات الجسم وكيفية التّعامل معها، دار الفاروق، ص 33 .

(3) آلان وباربارا بينزث: المرجع الأكيد في لغة الجسد، ط1، مكتبة جرير، 2008 ، ص 18.

(4) د. كريم زكي حسام الدّين: الاشارات الجسمية، ص 165.

5- الفم: يعبّر الفم إلى جانب العينين عن الحالة النّفسية التي يعيشها الشّخص مثل الدّهشة والفرح والحزن، فزمّ الشّفتين يدلّ على الحزن وافراجهما يدلّ على الهدوء والرّضا بينما فتحهما بشدّة يدلّ على الفرح والسّعادة.[1]

لقد ركّزت الدّراسات التي اهتمّت بالإشارات الجسمية على الابتسامة فهي من أهمّ الإشارات الخاصّة بالشّفتين إذ تقوم بالتّمهيد لعملية التّواصل بين المخاطبين.[2]

ثانيا: يجب أن يكون المصدر والمستقبل متواجدين في نفس المكان:

من أهمّ خصوصيات التّواصل الشّفوي وجود المصدر والمستقبل في نفس المكان، إذ أنّ أيّ غياب من الطّرفين يؤدّي إلى فشل التّواصل نذكر على سبيل المثال التّواصل الذي يحدث بين الرّاوي و المستمعين أثناء سرد الحكاية الشّعبية، فبمجرّد أن يستهلّ الرّاوي حتّى يتهيّأ الجمهور ويتخلّى عن ثرثرته الجانبيّة والأفكار الفرديّة لتحلّ محلّها الأفكار الجماعيّة فتندمج في العمليّة الإبداعيّة.[3]

يقول (عبدالحميد يونس): "....يعتمد القصّ الشّعبي على الشّاعر أو المتحدّث والجمهور المستمع إليه....فالتّفاعل بين القصاص شاعرا كان أو متحدّثا وبين جمهور بالغ

---

(1) المرجع السّابق، ص 182.

(2) المرجع نفسه، ص 182.

(3) علي بن تميم: السّرد والظّاهرة الدّراميّة دراسة في تجلّيات الدّراميّة للسّرد العربي القديم، ط1، المركز الثّقافي العربي، المغرب، الدّار البيضاء، ص 235.

القوة....فهم يستطيعون حمله على الإطناب أو الإيجاز أو حتّى الحذف والتّبديل في نصّ القصّة يساعدهم على ذلك، القصّة ليست نصّا مكتوبا دائما كبقيّة النّصوص الأدبيّة وإنّما هي بطبيعتها شفويّة يتلقّاها القصاص عن (شيوخهم) هكذا...وهذا التّسلسل الشّفوي من رواية إلى أخرى يجعل القصّة عرضة من هذه النّاحيّة أيضا إلى التّحريف بالإضافة إلى الحذف والتّغيير".[1]

ثالثا: المصدر لديه القدرة الكبيرة على السّيطرة على الرّسالة:

نقصد بالرّسالة مجموعة من الإشارات الّتي يبعثها المرسل إلى المتلقّي بواسطة القناة، تكون للمرسل القدرة الكبيرة على السّيطرة على الرّسالة الّتي يريد ايصالها للمتلقّي فهو من يقوم باختيار النّصّ وفق ذوقه وايديولوجيته.[2]

أمّا المصدر فقد يكون مخاطب أو مرسل أو راوي، وبما أنّ الرّاوي هو من يهمّنا أكثر فإنّنا سنركّز عليه أكثر.

يمتلك راوي السّرد الشّفاهي خصوصية من حيث كونه راويا خارجيّا، كما يتمتّع بمهابة

---

(1) المرجع السّابق، ص 235.

(2) لويس جان كالفي: التّقاليد الشّفاهية ذاكرة وثقافة، ص 138.

بين جمهوره وكذلك انحرافه اللّغوي وقدرته الكبيرة على السّيطرة على الجمهور وذلك من خلال استعمال حركات جسده والإيماءات، وهذا ما ساعده على إبراز مكانته وجعل الجمهور يعتمد عليه في الحكم على الشّخصيات وأحداث المروى له.[1]

فالرّاوي إذن مستودع الكلمات وذاكرة الشّعوب وهو أيضا فنّان مبدع لا يعتمد فقط على الحفظ بل يتلاعب ويتفنّن في طريقة سرد الحكاية الشّعبية وهذا لكي يحقّق الهدف الذي يسعى إلى بلوغه.[2]

(1) السّيّد إسماعيل ضيف الله: آليات السّرد بين الشّفاهية والكتابية، ص 21.

(2) لويس جان كالفي: التّقاليد الشّفوية ذاكرة وثقافة، ص 68.

فصل ثاني:

اثنوغرافيا الحكاية الشّعبية

مبحث أوّل:

تصنيف الحكايات الشّعبيّة

يجد الباحث صعوبة كبيرة في تصنيف الحكايات الشّعبية، ويعود السّبب في ذلك إلى اختلاف مبادئ التّصنيف عبر العالم واختلاف الأسس التي تقوم عليها عملية التّفرقة، فالحكاية التي قد يعتبرها البعض خرافية، قد يعتبرها الآخرون غير كذلك.

وقد تعدّد الباحثون في هذا المجال وتعدّدت طرق تصنيفاتهم بتعدّد توجّهاتهم ودراساتهم، فمنهم من يقوم على التصنيف حسب المحتوى أو الموضوع، إلاّ أنّ هذا النّوع من التصنيف أثيرت حوله عدّة انتقادات من طرف الباحثين أمثال:

(كلود لفي ستروس) و (فلاديمير بروب) و (أورلاند) وغيرهم من الذين اعتبروا أنّ اعتماد الموضوع في عملية التّفرقة بين الأنواع المختلة للحكايات ليس هو الأساس.[1]

وكما نجد كذلك من الباحثين الذين اعتمدوا وظيفة الحكاية على أنّها الأساس في عملية التّفرقة بين الحكايات المختلفة منهم (تيودور بنفي)، إلاّ أنّه تعرّض للنّقد كون أنّ وظيفة الحكايات تحدّدها الظّروف الاجتماعية و الإطار الخارجي الذي نجدها فيه، فبالتالي لا يمكن أن تعتمد على وظيفة الحكاية كأساس للتّفرقة أو في عملية التّصنيف.[2]

كما نجد كذلك الباحث (رنك) الذي لا يختلف كثيرا عن باقي الباحثين الآخرين الذين اهتمّوا بهذا النّوع من الدّراسة أي تصنيف الحكايات، وقد اعتبر أنّ الدّوافع هي الأصل وراء

---

(1) عبد الحميد بورايو: الأدب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنّشر، الجزائر، جانفي 2007 ، ص 81 ، 82 .

(2) المرجع نفسه، ص 82 .

الحكايات بمعنى أنّ الدّافع الموجود وراء كلّ حكاية هو الذي يميّز كلّ حكاية على أخرى، إلاّ أنّه انتقد هو كذلك من طرف الباحث (أورلاند فان جانب) معتبرا أنّ قصّة واحدة يمكن أن نجد فيها تعدّد الدّوافع التي تختلف باختلاف الوسط الذي يتداول فيه النّص.[1]

لقد عرفت حركة التّصنيف تغييرا ملحوظا لمّا بدأ الاهتمام بالخصائص الفنّيّة والمميّزات الشّكلية واعتبارها أساسا في تصنيف الحكايات، ويمكن لنا أن نشير هنا إلى الباحث الألماني (فريدريش فون دير لاين) الذي اهتمّ في هذا الصّدد بما سمّاه الإحساس بالشّكل.[2]

أمّا في الجزائر فقد كانت محاولة الجزائريّين في تصنيف الحكايات نادرة نوعا ما، ومتفاوتة في مدى نجاحها ولعلّ من أهمّ من اهتمّ بها (ليلى قريش).[3]

لقد تعرّضنا فيما سبق إلى ذكر لمحة صغيرة عن أهمّ الباحثين الذين اهتمّوا بدراسة الحكايات نجد الباحث الرّوسي (فلاديمير بروب) بواسطة المنهج المرفولوجي الذي وظّفه لدراسة الوحدات الوظيفيّة التي تتحكّم في الحكايات.[4]

ويهتمّ هذا النّوع من الدّراسة " بوصف القصص تبعا لأجزائها المكوّنة وعلاقة هذه الأجزاء

---

(1) عبد الحميد بورايو: الأدب الشّعبي الجزائري، ص 82 .

(2) المرجع نفسه، ص 84 .

(3) المرجع نفسه، ص 87 .

(4) د. نبيلة إبراهيم: قصصنا الشّعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار قباء للطّباعة، مكتب غريب، شارع كامل صوفي(الفجالة)، ص 26 .

بعضها ببعض إضافة إلى علاقتها بالكلّ ".[1]

ومن خلالها استطاع بروب أن يستخلص أنّ عدد الوظائف الموجودة في الحكاية العجيبة محدودة وهي 31 وظيفة، كما أنّ أحداث كافّة القصص التي اهتمّ بدراستها تجري في إطار هذه الوظائف وهي مرتبطة فيما بينها إذ أنّ ما من وظيفة تنفي الأخرى.[2]

بالرّغم من بروز دراسات (بروب) في مجال تحليل الخطاب، إلاّ أنّها لم تلقى نصيبا وافرا من النّجاح كون أنّ اهتمامه اقتصر أكثر على الحكاية الخرافية العجيبة دون الأنواع الأخرى.

من خلال ما تطرّقنا إليه من محاولة لذكر تّصنيف بعض الباحثين للحكايات الشّعبية مع أهمّ الانتقادات التي وجّهت إليهم، سنحاول تصنيف الحكايات التي قمنا بجمعها حسب التّصنيف المألوف الذي اهتمّ به الباحثين الفرنسيين (بول دولاري و ويتنز)، ثمّ حسب التّصنيف المحلّي الذي حدّدته لنا الرّواة.

قبل أن نشرع في التّصنيف نذكر أوّلا أهمّ الحكايات التّي استطعنا جمعها خلال مشوارنا البحثي من أفواه الرّواة وهي كالتّالي:

- حكاية الأغوال
- حكاية شجرة الوحوش
- حكاية بقرة اليتامى

---

(1) فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصّة، ط1 ، شراع للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، 1996 ، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص 82 .

ـ حكاية عصفور الهوى

ـ حكاية الثّعلب والقنفذ

ـ حكاية الغولة وابنتها

ـ حكاية الثّعلب والحجلة

ـ حكاية الغولة وسبع بنات

ـ حكاية الثّعلب والحوت

ـ حكاية أحمد بكريشة

أوّلا/ حسب التّصنيف المألوف:

اهتمّ بهذا النّوع من التّصنيف كلّ من الباحثين الفرنسيين(بول دولاري ووتنيز)[1]، ومن خلاله سنحاول تصنيف الحكايات التي قمنا بجمعها حسب الأنواع الموجودة:

ـ الحكايات الخرافية العجيبة:

حكاية وغزان

حكاية شجرة الوحوش

حكاية بقرة اليتامى

حكاية عصفور الهوى

حكاية الغولة وابنتها

(1) عبد الحميد بورايو: الأدب الشّعبي الجزائري، ص 82 .

حكاية الغولة وسبع بنات

حكاية أحمد بكريشة

ـ حكايات الحيوان:

حكاية الثّعلب والقنفذ

حكاية الثّعلب والحجلة

حكاية الثّعلب والحوت

ثانيا/ حسب التّصنيف المحلّي:

نقصد بالتّصنيف المحلّي ما يكون على أفواه الرّوّاة من تصنيف للحكايات، إذ أنّ لكلّ ثقافة رؤيتها ومعاييرها التي تعتمد عليها في تحديدها لنوع الحكاية.[1]

ويمكن لنا أن نشير هنا إلى الفرق بين الحكاية وثاماشاهوس حسب ما قاله لنا الرّواة وهو أنّ:

الحكاية: عندما نحكي على شيء أو حدث قد حصل في الواقع يمكن أن نجد فيها شخصيات حقيقية واقعية موجودة على أرض الواقع مثل شخصية (الغولة) التي قالت عنها الراوية في المنطقة أنّها شخصية حقيقية موجودة في القرون الماضية في عهد أجدادهنّ، وهي عبارة عن امرأة عادية تعيش في الغابة وسرعان ما تتغيّر هيأتها ويتضاعف حجمها.[2]

---

(1) المرجع السّابق، ص 84 .

(2) الرّاوية سمينة: منطقة واضية، 56 سنة.

وحسب ما سردت لنا الرّاوية أنّ هناك بمثلها يعشن في المنطقة وفي يوم من الأّيام مرّ رجل من أهل السّكان على حصانه، فوجد فتاة في طريقه تبكي فسألها عن سبب بكائها فأجابته أنّ أمّها ذهبت إلى إحدى البيوت في القرية لزيارة أحد من أقربائها وتركتها وحيدة فطلب منها ذلك الرّجل أن تطلع معه فوق الحصان لكي يأخذها إلى والدتها قبلت الفتاة وركبت الحصان، لكنّ الرجل سرعان ما لاحظ أنّ الفتاة بدأت تتغيّر و يتضاعف حجمها فأدرك أنّها ليست امرأة عادية وإنّما هي عبارة عن(الغولة) ففكّر في حيلة للتّخلّص منها و ليسقطها من ظهر الحصان فنجح في ذلك.

أمّا ثاماشاهوس: فهي عبارة عن سرد لأحداث غالبا تكون فيها الشّخصيات عبارة عن حيوانات ويكون غرضها المرح والتّسلية.[1]

يختلف حجم الحكاية وثاماشاهوس باختلاف طول أو قصر الأحداث، إذ ليس هناك حجم محدّد لكلّ واحدة منهما فيمكن أن نجد حكايات ذات حجم طويل أو قصير، كما يمكن كذلك أن نجد ثاماشاهوس إمّا بحجم طويل أو قصير. فبالتّالي لا يحمل هنا الحجم فرقا بين الحكاية و ثاماشاهوس.[2]

أمّا عن زمن سرد الحكاية أو ثاماشاهوس فيقال أنّ:

الحكاية نسردها سواء في الصباح أو المساء، أمّا ثاماشاهوس فنسردها فقط في اللّيل إذ لا يجوز صباح اعتقادا منهم أن من سيسردها في الصّباح سيتساقط شعره و يصبح أصلعا.[3]

---

(1) الرّاوية سمينة: منطقة واضية، 56 سنة.

(2) الرّاوية نفسها.

(3) الراوية نفسها.

من خلال ما توصّلنا إليه أو ما قيل لنا من أفواه الرّوّاة عن الفرق الموجود بين الحكاية وثاماشاهوس باعتباره تصنيفا محلّيّا، سنحاول وفقه أن نصنّف الحكايات التّي قمنا بجمعها من الميدان، ونحدّد منها ما قد تعتبر حكاية وما قد تعتبر ثاماشاهوس.

ـ الحكايات:

حكاية الأغوال

حكاية شجرة الوحوش

حكاية بقرة اليتامى

حكاية عصفور الهوى

حكاية الغولة وابنتها

حكاية الغولة وسبع بنات

حكاية أحمد بكريشة

ـ ثاماشاهوس(ج: ثيماشوها أو ثيموشوها):

حكاية الثّعلب والقنفذ

حكاية الثّعلب والحجلة

حكاية الثّعلب والحوت.

مبحث ثاني:

روّاة الحكاية الشّعبية

أوّلا/ تعريف الرّاوي:

هو من يقوم بسرد الحكاية مستخدما صوته وتعبيراته الحركيّة[1]، كما يعتبر الرّاوي واحدا من شخوص القصّة إلاّ أنّه ينتمي إلى عالم مختلف عن عالم الشّخصيات ، فالشّخصيات تعمل وتفكّر وتتحدّث أمّا الرّاوي يرصد كلّ ما يدور حول الشّخصيات.[2]

ثانيا/ العلامات الدّالّة على وجود الرّاوي:

إنّ العلامات التي تدلّ على وجود الرّاوي محدودة فبعضها واضحة ذلك إذا كان الرّاوي ظاهرا، بينما البعض منها غير واضحة وهذا إذا كان الرّاوي مستترا ويمكن تلخيص هذه العلامات فيما يلي:

1- العلامات المرئية للرّاوي في النّصّ:

أ- الأنا: أي ضمير المتكلّم الذي يعود على الرّاوي.[3]

ب - استعمال ضمير الغائب: يستعمل الرّاوي ضمير الغائب ليبرز تفاصيل الأحداث ولكي لا يكون حاجزا بينها وبين القارئ[4]، ويظهر ذلك جلّيا في الجزء الأوّل من حكاية الأغوال

---

(1) د. غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشّعبية، ص 17.

(2) د. عبد الحميد الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ط2، دار النّشر للجامعات، القاهرة، 1996، ص 17.

(3) د. غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشّعبية، ص 18.

(4) عبد الحميد الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ص 79.

حيث تقول الرّاوية: " ذهب إلى الغابة ليجلب لبناته ما يأكلونه فعثر على بيت تسكنه مجموعة من الأغوال، فتسلّق الشّجرة وجلس ليتنصّت عليهم..."[1]

ج ـ استخدام الفعل الماضي: ونذكر على سبيل المثال ما جاء على لسان الرّاوية في حكاية الأغوال حينما دخل أبو البنات مكان الكنز: " رأى سبعة قصعات وسبعة حمامات وسبعة أواني من الطّين فأخذ من كلّ شيء سبعة مغارف..."[2]

دـ استخدام الفعل المضارع: ويظهر ذلك جلّيّا في تشبيه الرّاوية تلك الأواني الموجودة في حكاية الأغوال بأواني الفخّار التي نستخدمها الآن.

هـ الأنا الدّال على شخصية من الشّخصيات: أي كلّ شخصية تعبّر عن نفسها بلسان الرّاوي ونذكر على سبيل المثال الشّخصيتين " أبو البنات" و" أبو الأولاد" فقد كشفنا عن طريق الرّاوية طبيعة كلّ شخصية.

2ـ العلامات غير المرئية للرّاوي في النّص:

نقصد بالعلامات غير مرئية تحكّم الرّاوي في البناء الشّكلي للحكاية، حيث أنّه لديه الحرّية في التّقديم والتّأخير وترتيب الأحداث واختيار أدوار الشّخصيات والقيام بتصنيفها حسب أدوارها[3]. ولتوضيح ذلك نورد حكاية(شجرة الوحوش) كمثال: جاء الجزء الأوّل من الحكاية بمثابة تمهيد فقد تعرّضت البنت وأمّها للطّرد ولجأتا للغابة واختبأتا فوق

---

(1) حكاية الأغوال: الرّاوية وردية، منطقة واضية، 78 سنة.

(2) الحكاية نفسها، الرّاوية نفسها.

(3) د. غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشّعبية، ص 21.

الشّجرة، وقد كان تحت هذه الأخيرة مجموعة من الوحوش وقد أرادت البنت الصّغيرة أن تقضي حاجتها فقالت لها أمّها أن تبول في أذنها فسقط القليل على أذن الأسد فاكتشفت الوحوش أمرهما، فقام الثّعبان بقتل الأمّ وتقاسمتها الوحوش بينها إلاّ اللّبؤة التي رفضت أكلها وطلبت منهم أن يعطوا لها الجنين فقط مع سبعة من عظام الأمّ.

أمّا الجزء الثّاني فيتمثّل في الحوار الذي دار بين اللّبؤة والبنت الصّغيرة وهروبها مع أخيها بعدما أعطته لها اللّبؤة أمرتها أن تطعمه بعد كلّ مدّة عظمة من العظام السّبعة، سمعت البنت كلام اللّبؤة وبينما هي في الطّريق للبحث عن ملجأ يأويها هي وأخوها، أخذت تطعمه حتّى صار رجلا فوصلوا إلى قرية دمّرها رجل كان يدعى " أكلي" لذلك عاقبه الله ووضعه تحت الأرض.

بينما الجزء الثّالث فيتمثّل في محاولة الأخت القضاء على أخيها بعدما تزوّجت من المدعو " أكلي" دون إخباره بذلك وكانت حاملة منه، فخافت أن يعلم أخاها بالأمر فأرادت التّخلّص منه بتدبير مكائد له إلاّ أنّها لم تفلح في ذلك فقد استطاع أن يكشف أمرها وأن ينجو من مخالبها.

كما تظهر كذلك علامات غير مرئيّة في طريقة السّرد التي تختلف من راوي إلى آخر وهذا ما لاحظناه من خلال بحثنا، فطريقة سرد الرّاوية" نانا وردية" يختلف عن

طريقة سرد الرّاوية" نانا سمينة"، فالأولى نظرا إلى الخبرة التي تتمتّع بها مع كبر سنّها لاحظنا أنّها تروي بتلقائية وتستخدم يديها بكثرة وتغيّر نغمة صوتها وملامح وجهها ولتوضيح ذلك نتوقّف عند (حكاية الأغوال) لنشير إلى مجموعة من الإشارات التي استعملتها الرّاوية " نانا وردية":

1- استخدام اليدين: استخدمت الرّاوية يديها بكثرة أثناء سرد الحكاية ويظهر ذلك مثلا في قولها: " أكل من كلّ شيء سبع مرّات"[1]، وفي قولها أيضا: " كلّما أراد أن يرفع لم لم يستطع"[2].

فبالتالي كلّ قول يرفق بإشارة من يدها وهذا ما يساعد على التّأكيد على صحّة القول.[3]

2 ـ تغيير نغمة الصّوت: تقوم الرّاوية في كلّ مرّة بتغيير صوتها حسب دور الشّخصية ونذكر على سبيل المثال: حينما قامت برفع الصّوت وتضخيمه في المقطع الذي دخل فيه الأغوال إلى البيت واكتشفوا وجود غريب داخل منزلهم، كما تغيّر كذلك نبرة صوتها بانتقالها من شخصية إلى أخرى ويظهر ذلك في المقطع الذي وقع فيه أبو الأولاد في شرّ طمعه فبالتالي اختلف صوت الأب عن صوت الأغوال.

---

(1) حكاية الأغوال: الراوية وردية، منطقة واضية، 78 سنة.

(2) الحكاية نفسها، الراوية نفسها.

(3) بيتر كليتون: لغة الجسد مدلول حركات الجسم وكيفية التّعامل معها، ص 33.

3 ـ تغييرات الوجه: تتفاعل الرّاوية بوجهها مع أحداث الحكاية فقولها مطابق لفعلها ويظهر ذلك بوضوح في (حكاية الأغوال) في الجزء الأخير، فأثناء اندلاع النّار داخل الغرفة لاحظنا الخوف على وجهها.

يتفاعل الرّاوي أثناء سرده للحكاية مع المستمع فأثناء سرد "نانا وردية" لحكاية الغول استدلّت بمستمعة (طفلة صغيرة) وقالت أنّ عمر الشّخصية في الحكاية هو بمثل عمر المستمعة.

ثالثا/ وظائف الرّاوي:

1- وظيفة السّرد أو الحكي: هي من أبرز وظائف الرّاوي، ونقصد بالحكي الإخبار أي توصيل الحكاية من الرّاوي إلى المستمعين وذلك عن طريق السّرد[1].

2- وظيفة التّوثيق أو وظيفة الاستشهاد: يحرص الرّاوي على أن تنال الحكاية إعجاب المستمع لذلك يحاول أن يجعلها أكثر ثقة في صدقها[2]، ويظهر ذلك في مقطع من حكاية (شجرة الوحوش) أين قامت الرّاوية بتوضيح حدث في الحكاية عن طريق الاستدلال بغابتين الأولى تدعى (بغابة منايم) والأخرى(غابة أغني بسيان) وهما موقعان موجودان في ضواحي قرية آيت عبد الكريم بمنطقة واضية.

3- وظيفة إخبارية: يقدّم الرّاوي معلومات إلى المستمعين وهذه المعلومات إمّا تعود

---

(1) د. حميد الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ص 59.

(2) المرجع نفسه، ص 67.

على الشّخصية أو على الحدث[1]، كما في هذا المثال من حكاية (الحوت): " كان هناك رجل يعيش في ضفّة النّهر يصطاد السّمك، وقد كانت مهنته الوحيدة لذلك أطلقوا عليه لقب الحوت"[2].

4- الوظيفة الجمالية: نقصد بالوظيفة الجمالية تلك القدرة التي يتمتّع بها الرّاوي بتحويل الحياة الفجّة إلى صورة فنّية وذلك عن طريق رؤية الرّاوي وصوته، وبذلك تزداد الحكاية تناغما وانسجاما وتتحوّل إلى منظومة مترابطة، ويظهر ذلك مثلا في حكاية (الأغوال) فكلّما تكرّر مقطع دخول الرّجل إلى بيت الكنز كرّرته بنفس الطّريقة[3].

---

(1) د. غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشّعبية، ص 20.

(2) حكاية الحوت: الرّاوية سمينة، منطقة واضية، 56 سنة.

(3) د. حميد الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ص 65.

مبحث ثالث:

مستمعو الحكاية الشّعبية

مفهوم الاستماع:

نقصد بالاستماع في اللغة: الفهم من قولهم" سمعت كلامه أي فهمت لفظه".[1]

والاستماع: "هي عملية من عملية الاتّصال بين البشر، ووسيلة من بين وسائل الاتّصال اللّغوي الذي له جانبان، جانب الإرسال وهو: إمّا أن يكون عن طريق الكلام أو الكتابة، وجانب آخر هو الاستقبال إمّا أن يكون عن طريق القراءة أو الاستماع، وكلاهما يتطلّب عملا عقليّا هو الفهم".[2]

"والاستماع هو فهم الكلام، والسّماع هي عملية فيزيولوجية يتوقّف حدوثها على سلامة الأذن، فالسّماع إذن هي حاسّة الأذن".[3]

"والسّميع: من صفاته عزّ وجلّ وأسمائه، لا يعزب عن إدراكه مسموع وإن خفي".[4]

"والسّمع ما وقر في الأذن من شيء تسمعه، والمستمع هو المصغي باهتمام إلى ما يلقى إليه".[5]

---

(1) أحمد فخري هاني: تعلّم فنّ الاستماع، الموقع: www. ALMOSTSHAR. COM، 11 / 07 / 2016 ، على السّاعة 18:41H.

(2) المرجع نفسه.

(3) قاموس عربي - عربي، معجم لسان العرب، الموقع:www. BAHETH. INFO ، 11 / 07 / 2016، على السّاعة 16:00H.

(4) المرجع نفسه.

(5) المرجع نفسه.

دور المستمع في عملية السّرد:

يعتبر المستمع عنصرا هامّا وفعّالا في عملية السّرد الشّفوي، حيث أنّه إليه توجّه الرّسالة فيقوم بفكّ شفرتها وفهمها بطريقة صحيحة إذ لا يكتف بتسجيل المعطيات بشكل سلبي، بل يقوم بانتقائها وغربلتها.[1]

"وتتعدّد المعاني التي تحتويها مضمون رسالة ما، إذ أنّ كلّ معلومة تشتمل على مضمون ظاهر وآخر خفي، وقد أكّدت الأبحاث السيمائية(بيرس، بارت، إيكو...) أنّ غموض المعنى يرجع إلى تعدّد دلالات العلامات المستخدمة في عملية التّواصل".[2]

وهنا يختلف المستمعون باختلاف قدراتهم العقليّة، فنجد المستمع البالغ وهو الذي يستطيع تأويل الكلام و إدراك معاني خفيّة، أمّا المستمع الآخر وهو المستمع غير البالغ ونقصد به فئة الأطفال الصّغار وهو ما يهمّنا في بحثنا.

إنّ لهذه الفئة من المستمعين أهمّية كبيرة في عملية سرد الحكايات الشّعبية التي قام بالغون مختلفون بروايتها وانتقلت من جيل إلى آخر بزيادة أو حذف عناصر لدلالة معيّنة،

---

(1) محمّد عابد الجابري: التّواصل نظريات وتطبيقات،ط1، الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر، بيروت، 2010 ، ص 21 .

(2) المرجع نفسه، ص 22 .

ويتوقّف اختلاف هذه الدّلالة على الرّاوي الذي يراعي الشّخصية التي يوجّه إليها الكلام ونقصد بالشّخصية هنا الطّفل الصّغير، وذلك من خلال معرفة جوانب مختلفة من شخصيته وقدراته العقلية وحالته النّفسية ويكون الهدف من وراء ذلك إيصال المغزى المناسب له كتقديم نصيحة أخلاقية له من خلالها، أو تنبيهه على عدم القيام بشيء مكره...

ولهذا فإنّ المستمع يتدخّل في عملية السّرد كما أنّه هو الذي يتحكّم أحيانا في نوعية الحكاية التي يسردها الرّاوي.[1]

هل تراعي الرّاوية المستمع أثناء سردها للحكايات؟ وماهي العلامات الدّالة على ذلك؟

يكون الرّاوي في الغالب مهتمّ بإيصال رسالته لمستمعيه في عملية سرد الحكايات الشّعبية، وذلك من أجل تحقيق الهدف الذي يتمثّل في إمتاعهم ، دون أن ننسى الهدف الأسمى المتمثّل في تمرير رسالة ذات دلالة معيّنة، ومن خلال هذا يمكن لنا أن نتساءل: هل توفّر هذا الهدف، أو بالأحرى هل كان هناك نوع من التّجاوب والتّفاعل بين الرّاوية ومستمعيها أثناء جمعنا للحكايات؟ وهل راعت الرّاوية مستمعيها؟ وماهي العلامات الدّالة على ذلك؟

إنّ للرّاوي كامل الصّلاحية أثناء سرده للحكايات أن يغيّر فيها إمّا بزيادة أو حذف بعض

---

(1) د.غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشّعبية، ص 17 .

العناصر من الحكاية، ذلك من أجل الحصول على أقصى درجات إعجاب المستمع وإرضائه لدرجة تعتقد فيها أنّ الراوية تقوم بإعادة التّأليف أثناء السّرد[1]، وهو ما لاحظناه أثناء جمعنا للحكايات ففي المرّة الأولى التي ذهبنا فيها إلى الرّاوية (نانا وردية) لم يكن معنا مستمعين أخرين فكنا نحن الباحثتان في دور المستمع.

وأثناء عملية السّرد كان هناك نوع من التّفاعل والتّجاوب بيننا وبين الرّاوية، فمثلا كانت في كلّ مرّة تقول مصطلحا غامضا تتوقّف عنده لتشرحه لنا، كما أنّها كانت من حين إلى حين تمازحنا وتضحك معنا كلّما استدعى الحدث في الحكاية فمثلا تقول في (حكاية وغزان) عندما أشارت إلى قطعة نقدية سمّتها بالقبائلية (أشرا صردي) وكانت تشرح لنا شكلها وقيمتها: "أنتما لا تعرفان هذه القطعة النّقدية في القديم".[2]

بالإضافة إلى ذلك فإنّ الرّاوية طيلة فترة سردها ركّزت إلينا بنظراتها وقد بدى عليها اهتمامها لنا وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ الرّاوي يراعي المستمع.

أمّا في المرّة الثانية ومع نفس الرّاوية كان هناك نوع من الاختلاف حيث أنّه في هذه المرّة قمنا بأخذ أطفال صغار من أجل ملاحظة الاختلافات الموجودة في طريقة تواصل الرّاوية مع هذه الفئة، ومن أجل اكتشاف خصوصيات التّواصل الشّفوي واختلاف طريقة السّرد بين الحالة الأولى والحالة الثّانية.

---

(1) السّيّد إسماعيل ضيف الله: آليات السّرد بين الشّفاهية والكتابية، ص 30 .

(2) حكاية واغزان: الرّاوية ورية، منطقة واضية، 78 سنة.

جلست الرّاوية كالمعتاد وجلس الأطفال مقابلين لها والجدير بالذّكر أنّ الرّاوية هي من اختارت وضعية جلوسهما هي والأطفال، حيث أقعدتهم مقابلين لها وجها لوجه وملتفّين حولها وهي كانت في الوسط مثلما كانت تفعل في أيّام الزّمان مع أولادها ثمّ شرعت في السّرد، بدأت أوّلا بمقدّمة استهلالية ثمّ البداية والمتن والخاتمة.

كرّرت الرّاوية على مستمعيها نفس الحكايات التي قد سردتها علينا في المرّة السّابقة وقد لاحظنا أنّ هناك نوعا من التّواصل بينها وبين الأطفال الصّغار ومثال حول ذلك: أثناء سردها لحكاية وغزان فجأة تصل إلى مقطع تذكر فيه طفلة صغيرة كشخصية من شخصيات القصّة فتتوقّف عن السّرد وتشير إلى أحد الأطفال الصّغار الحاضرين هناك في دور المستمعين وتشبّهها بها وتقول: " كانت تلك الطّفلة بعمر هذه الفتاة".[1]

وفي مقطع آخر كذلك من الحكاية، تسرد الرّاوية وفجأة تسمع صوتا ما أحدثه المستمعون كشيء يسقط من بينهم فتتوقّف عن الحديث او السّرد وتحدث حوارا معه وتسأله: " هل وجدت ما أضعته"[2] وهذا يبيّن أنّ الرّاوية قد ركّزت على المستمعين، ولو كان العكس لما أدركت أو انتبهت لذلك الصّوت.

---

(1) حكاية واغزان: الرّاوية وردية، منطقة واضية، 78 سنة.

(2) قول الرّاوية نفسها.

كما أنّ الأطفال الصّغار بدورهم ركّزوا على الحكاية والدّليل على ذلك أنّه كان في كلّ مرّة تصل إلى مقطع فيه نوع من التّخويف أو الضّحك تظهر تلك العلامات على أوجههم أو ملامحهم، كما أنّه أثناء استماعهم للحكاية لاحظنا أنّ أحدا من الأطفال الصّغار اتّخذ وضعية الاستلقاء وهذا نظرا لما تمثّله الحكاية من حيث كونها وسيلة استثنائية للاسترخاء والمتعة فهذا يساعدهم على الرّغبة في النّوم تدريجيّا.[1]

كما لاحظنا أنّ طريقة سرد الرّاوية في هذه المرّة اختلفت نوعا ما عن المرّة الأولى، إذ أنّ هذه المرّة حاولت أن تستخدم كلمات ومصطلحات أسهل كي تقرّب الفكرة واللّغز إلى المستمع الصّغير، وقد لاحظنا في بعض الأحيان أنّ هناك حذفا أو إضافة من طرف الرّاوية وهذا يدلّ على أنّ المستمع لديه تأثير على الرّاوي فهو الذي ينظّم طريقة السّرد.

وبالتّالي نستنتج من خلال هتين الحالتين أنّ الرّاوية حاولت أن تجعل في سردها للحكاية الشّعبية حدثا موضوعيّا يساهم فيه البالغ والطّفل معا.

---

(1) محمّد أقصاص: مدخل إلى دراسة الحكاية الشّعبية الأمازيغية، الموقع:WWW.TAWALT.COM، 2016/08/09،على السّاعة 17:30 h.

فصل ثالث:

الاتّصال الشّفوي والحكاية الشّعبية

مبحث أوّل:

تحليل النّموذج الأوّل

أوّلا/ ترجمة الحكاية من اللّغة القبائلية إلى اللّغة العربية:

ـ حكاية حتيتان ـ

كانت هناك غولة لديها ابنة اسمها "لالة أروى" وكان هناك رجل اسمه حتيتان كانت الغولة تريد أكله، ذات مرّة أمرته بأن ينزع لها الفول من الحقل فقال لها: "لا أعرف أين قمت بزراعته" فأجابته: "قم بدحرجة الغربال وأينما توقّف ذلك هو المكان"، قام بدحرجة الغربال إلى أن وصل إلى حقل لشخص غريب نزع الفول ملأ ستة أكياس ، فقام بإحضارها إلى الغولة وعندما أوصلها طلع وأختبأ في أعلى السّطح ودخل بخابية وعندما رأت الغولة الأكياس أخذت تبحث عن حتيتان لكي تأكله في العشاء. دخلت ابنتها "لالة أروى" فأخذت الغولة تسألها إن رأت حتيتان أم لا، وفجأة تكلّم حتيتان وقال: " مساء الخير يا أمّي العجوز".

فأجابته: "من أين تتكلّم"

فقال حتيتان: " إنّني في الأعلى"

فأجابته الغولة: "هيّا طل"،

فقال حتيتان: " سوف أهبط إلى الأسفل"

فأجابته الغولة: "اهبط إذن" فقام بإظهار أصبعه

فقالت له الغولة: "إذن اليوم سوف تهبط"

فقال حتيتان: " سوف أخرج".

لكنّه لم يخرج وبقي داخل الخابية إلى أن حلّ اللّيل قامت الغولة و ابنتها بأكل الفول، ومن ثمّ خرجت الغولة فاغتنم حتيتان الفرصة وخرج من الإناء وقام بقتل لالّة أروى ولبس جلدها وعندما رجعت الغولة إلى البيت، ضنّت أنّ حتيتان هو الميّت ففرحت فقامت بتوزيع وعدة على الجيران وبينما كانت توزّع وما كادت أن تنتهي، قام حتيتان بنزع الجلد فعلمت الغولة أنّ حتيتان لم يمت بل ابنتها فأخذت تصرخ "من قدمت له الوعدة فليرجعها" " من قدمت له الوعدة فليرجعها".

عنوان الحكاية: حتيتان

اسم الرّاوية: نانا وزنة

السّنّ: 85 سنة

اسم المنطقة: واضية (قرية توريرت عبد الله)

التّاريخ: 25 فيفري 2016

السّاعة: 15H30

ثانيا/ خصوصيات النّصّ الشّفوي:

يفرض السّرد الشّفوي حضور الرّاوي والجمهور معا، حيث يتمّ الاتّصال بينهما، فالرّاوي يهدف إلى دعم حضوره أمام الجمهور وذلك عن طريق استعمال مجموعة من التّقنيات تساعده على ذلك ومن بينها نذكر:[1]

1- المقدّمة الاستهلالية: تستهلّ الراوية روايتها بالمقدّمة الاستهلالية حيث أنّها قبل البدء بسرد الأحداث تهيء المستمع فتقول: " ثماشاهوسيو أسلهو ربي أسّلهو أسغزيف أموسارو ذيلانيثيك أسذي ربّي أويني إخلقان أوريكفّو".[2]

. تعتبر هذه المقدّمة بمثابة صلة وصل بين الراوية والمستمعين، فبمجرّد أن تذكرها الرّاوية يعمّ الهدوء ويتهيّأ المستمعون للإصغاء إلى الحكاية وتترك كلّيا الأحاديث الجانبية.

2- الخاتمة: تتمثّل الخاتمة في المقولة المشهورة التي تختم بها الرّاوية حكايتها وتأتي كالتّالي: " ثماشاهوسيو الواد الواد مسييغسد إورّاو الجواد".[3]

تعتبر الخاتمة دليل وبرهان على نهاية الحكاية ذلك أنّه بعد ذكر الرّاوية لها يعمّ التّشويش بين المستمعين من جديد.

---

(1) السيد اسماعيل ضيف الله: آليات السّرد بين الشّفاهية والكتابية، ص 21.

(2) ربّي يجعل حكايتي جيّدة مثل الحزام المتقن الصّنع.

(3) حكايتي من واد لواد رويتها لأولاد الأسياد.

ثالثا/ تحليل خصوصيات التّواصل الشّفوي" حكاية حتيتان نموذجا":

تروي الرّاوية حكايتها بلغة مميّزة، فغالبا ما تستعمل الرّاوية إشارة اليدين والعينين والرّأس، كما تقوم أحيانا بتغيير نبرة صوتها ممّا يساعدها على التّأثير على المستمع والتّفاعل معه.

1- اليدان: استخدمت الرّاوية يديها بكثرة أثناء سردها للأحداث ونذكر على سبيل المثال: حينما قام حتيتان بالصّعود إلى أعالي البيت وحينما قام بقتل "لالة أروى" ولبس جلدها، وأيضا حينما نزع جلدها ولتوضيح ذلك أكثر نورد هذين المقطعين:

المقطع الأوّل: "نزع الفول، ملأ ستة أكياس، فقام بإحضارها إلى الغولة وعندما وأوصلها طلع للاختباء في أعلى السّطح ودخل داخل الخابية".[1]

المقطع الثّاني: "قام بقتل لالة أروى ولبس جلدها وعندما رجعت الغولة إلى البيت ضنّت أنّ حتيتان هو الميّت ففرحت، قامت بتوزيع وليمة على الجيران وبينما كانت توزّع وما كادت أن تنتهي، قام حتيتان بنزع الجلد ورماه إلى الأرض".[2]

أشارت الرّاوية بيدها إلى جسمها لتبيّن ارتداء حتيتان لجلد ابنة الغولة، كما أشارت بيدها مرّة أخرى حينما قام حتيتان بنزع الجلد، وكذلك أشارت إلى الأمام حينما قام حتيتان برمي الجلد.

---

(1) حكاية حتيتان: الرّاوية نانا وزنة، منطقة واضية.

ـ أشارت الرّاوية بيدها إلى الأعلى لتمثيل فعل الصّعود.

(2) الحكاية نفسها: الرّاوية نفسها.

2- نبرة الصّوت: يعتبر الصّوت أحد وسائل الاتّصال المهمّة فهو يعكس الحالة النّفسية للمتحدّث، فمثلا نبرة الصّوت المزعجة تجعل المستمعين لا يشعرون بالرّغبة في السّماع إلى الحديث فبالتّالي ينفرون من المتحدّث.(1)

تقوم الرّاوية بتغيير صوتها فأحيانا ترفعه وأحيانا أخرى تخفضه لمّا تتحدّث أيضا برقّة مع تدعيم الصوت ويظهر ذلك أثناء انتقالها من شخصية إلى أخرى، ولتوضيح ذلك نورد هذا المقطع:

حتيتان: "مساء الخير يا أمّي العجوز"(بصوت منخفض)

الغولة: "من أين تتكلّم ؟"(بصوت مرتفع)

حتيتان: "إنّني في الأعلى"

الغولة: "هيّا طل"

حتيتان: "سوف أهبط إلى الأسفل"

الغولة: "اهبط إذن"(2)

نلاحظ أنّ التغيير من درجات الصّوت يظهر أكثر في المقطع الأوّل أثناء تقمّص الرّاوية لشخصية حتيتان في قولها: "مساء الخير يا أمّي العجوز" إذ تخفض صوتها بينما يحدث العكس أثناء تقمّصها لشخصية الغولة في قولها: "من أين تتكلّم" إذ تقوم برفع صوتها.

---

(1) صوتك حديثك، الموقع:WWW.TOUS TMOSTERS.PRG/MENBRS.P1 . 2016/07/26، على السّاعة: 16H14 .

(2) حكاية حتيتان: الرّاوية نانا وزنة، منطقة واضية.

3- الإماءة بالرّأس: قامت الرّاوية أثناء سردها للحكاية بتحريك رأسها من اليمين إلى الشّمال عدّة مرات أثناء بحث الغولة عن حتيتان بعدما اختبأ فوق السّطح ولتوضيح ذلك نرد هذا المقطع:

"أين اختفى حتيتان"[1]

في هذا المقطع قامت الرّاوية بتمثيل قولها فكلّما كرّرت هذا القول تصاحبه بإماءة بالرّأس تارة إلى اليمين وتارة أخرى إلى الشّمال.

(1) الحكاية السّابقة: الراوية السّابقة.

مبحث ثاني:

تحليل النّموذج الثّاني

أوّلا/ ترجمة الحكاية من اللّغة القبائلية إلى اللّغة العربية:

ـ حكاية الثّعلب والحجلة ـ

كانت هناك حمامة تعيش مع صغارها في عشّ فوق شجرة، وقد كان هناك ثعلب يهدّدها ففي كلّ صباح يأتي إليها ويقول لها: إرمي لي أحدا من صغارك و إلاّ سأصعد لكي لآكلك ومن شدّة خوف الحجلة من الثّعلب تقوم برمي أحد من صغارها إليه فيقوم بأكله ويغادر مباشرة، واستمرّ الوضع على حاله إلى أن مرّ في يوم من الأيّام اللّقلق ولاحظ نقص من عدد صغارها فسألها عن السّبب فروت له ما حدث، فقرّر أن يساعدها فقال لها: إذا عاد مرّك أخرى لا تخافي منه وإذا أمرك أن ترمي له أحدا من صغارك قولي له اصعد إذا كنت تستطيع. وذات يوم رجع الثّعلب وكان اللّقلق ينتظره وهو يحوم في السّماء فانقضى عليه فجأة وأخذه من رأسه وطار به في السّماء وكان الثّعلب يصرخ ويردّد: "يا سيّد عبد القرنين ذي ثمذا ناغ ذقّابيم"،[1] فرماه اللّقلق إلى البحيرة فمات.

وعاشت الحمامة في أمان مع صغارها.

عنوان الحكاية: الثّعلب و الحمامة

اسم الرّاوية: نانا سمينة

السّن: 56 سنة

اسم المنطقة: واضية (قرية توريرت عبد الله)

التاريخ: 15 أفريل 2016

السّاعة: 14H00

---

(1) معناه: يا سيّدي عبد القرنين هل في البحيرة أم في اليابس، أي هل سيسقط في البحيرة أم في التّبن.

ثانيا/ خصوصيات النّصّ الشّفوي:

لا تكتف الرّاوية فقط بسرد الوقائع بحدّ ذاتها بل تقوم أيضا بإضافة عبارات تمهيدية، عبارات ختامية، ووصلات بين الأحداث، وأحيانا أخرى تستعمل أسلوب التّكرار وغير ذلك من الأساليب.

فالرّاوية لا تدخل مباشرة في سرد أحداث الحكاية بل تمرّ بثلاثة مراحل وهي: المقدّمة الاستهلالية، الأحداث، وأخيرا الخاتمة ونحن هنا ما يهمّنا أكثر هي المقدّمة والخاتمة.[1]

1 المقدّمة الاستهلالية: نلاحظ أنّ المقدّمة الاستهلالية أوّل ما تبدأ به الرّاوية قبل أن تبدأ في سرد الأحداث فهي تعتبر جسر تواصل بينها وبين المستمعين كما ذكرنا سابقا، وتهدف أيضا هذه المقدّمة إلى شد ذهن المستمع وانتباهه لما سيأتي بعده، وتأتي المقدّمة الاستهلالية كالتّالي: "ماشهو ثاماشهوسيو أسلهو أسغزيف أمسارو".[2]

وما لاحظناه أيضا أنّ هذه المقدّمة تختلف من راوية إلى أخرى، فقد تطول أو تقصر فمثلا الرّاوية (نانا وزنة) قامت بإضافة بعض من الكلمات نذكر على سبيل المثال: "ربّي يجعل حكايتي جيّدة" وهذا ما جعل مقدّمتها أطول من مقدّمة الراويات الأخريات.

2- الخاتمة: تعتبر الخاتمة إعلان عن نهاية الحكاية وتأتي بإيجاز واختصار وغالبا ما

---

(1) كامل إسماعيل: تقنيات المقدّمة والخاتمة في السّرديات الشّعبية، العدد 14 ، الموقع:

WWW.FOLKCULTUREBH.ORG/AR/INDEX.PHP، 07/26/ 2016، على السّاعة: 14H20.

(2) معناه: حكايتي ستكون ممتعة وجيّدة وستطول مثل الحزام.

تكون بعبارات مسجوعة وهذا بهدف إثارة جوّ المرح بين المستمعين،[1] وقد جاءت الخاتمة كالتّالي: "ثماشهوسيو الواد الواد مسييغسيد إورّاو الجواد".[2]

ثالثا/ تحليل خصوصيات التّواصل الشّفوي (حكاية الثّعلب والحجلة نموذجا):

يتطلّب في سرد الحكاية الشّعبية الحنكة والدّراية فهو لا يعتمد فقط على سرد الأحداث بل يعتمد أيضا على مجموعة من الإشارات والإماءات، كالتّغيير من تعابير الوجه والتّغيير من نبرة الصّوت...إلخ.

وما لاحظناه أثناء جمعنا لهذه الحكاية أنّ الرّاوية لم تستعمل بكثرة الحركات الجسدية والإماءات مقارنة مع راويات أخريات وهذا ربّما يعود إلى قلّة خبرتها، ومن بين هذه الإشارات التي استعملتها الرّاوية نذكر ما يلي:

1- اليدان: تعتبر اليدان من أكثر الوسائل التي تستعملها للتّواصل مع الآخرين، فهي

---

(1) المرجع السّابق.

(2) معناه: حكايتي من واد لواد رويتها لأولاد الأسياد.

معبّرة للغاية وتظهر ما في داخلنا من خلال نقل عواطفنا وأفكارنا فبالتالي سواء تحدّثنا أم لا، فإنّ إشارة اليد تستحقّ ملاحظتنا.[1]

استخدمت الراوية اليدين بكثرة مقارنة بالإشارات الأخرى لما تحمله اليدان من قدرة على الإقناع، ومن بين هذه الحركات نذكر:

أشارت الرّاوية بيدها إلى الأعلى وهذا لكي تمثّل فعل الصّعود، كما قامت أيضا بتحريك يدها إلى الأسفل عندما طلب الثّعلب من الحجلة أن ترمي له واحدا من صغارها إلى الأسفل وأثناء رميها له بعدما استجابت لطلبه، ولتوضيح ذلك نورد هذا المقطع:

"أرمي لي أحد من صغارك وإلاّ سأصعد لكي أفترسك، ومن شدّة خوف الحجلة من الثّعلب تقوم برمي صغارها إليه ويقوم بأكله ويغادر مباشرة".[2]

كما حرّكت الرّاوية يدها بشكل دائري لتشير إلى الحركة الدّائرية التي يقوم بها اللّقلق في السّماء أثناء انتظاره للثّعلب.

2 ـ نبرة الصّوت: تعتبر نبرة الصّوت عاملا أساسيا في جذب الجمهور، فالتحدث بنبرة صوت واحدة يزرع الملل في أنفسهم لذلك نجد أنّ المتحدّث أثناء حديثه يرفع صوته تارة ويخفض صوته تارة أخرى وهذا ما نلمسه أثناء سرد الراوية الحكاية لنا.

---

(1) جورنافارو: ما يقوله الجسد، ، ط2، مكتبة جرير، المملكة العربية السّعودية، الرّياض، 2010 ، ص 147، 148.

(2) حكاية الثّعلب والحجلة: الرّاوية سمينة، منطقة واضية.

في البداية عندما بدأت الحكاية بالمقدّمة الاستهلالية، كان الصّوت منخفضا ثمّ عندما بدأت تدخل في الأحداث أصبح الصّوت يرتفع حيث أنّها كانت تتفاعل مع الأحداث، نذكر على سبيل المثال: "عندما رجع الثّعلب يهدّد الحجلة فردّت عليه هذه الأخيرة أنّها ليست خائفة منه وليفعل ما يشاء"، ونلاحظ أيضا أنّ الراوية قامت برفع صوتها في مقطع آخروذلك أثناء تكريرها لقول الثّعلب: "يا سيّدي عبد القرنين ذي ثمذا ناغ ذاقبيم".[1] ففي هذا المقطع تفاعلت الرّاوية مع الحدث ووضع الثّعلب ومصيره المحزن في النّهاية بإحداث نغمة حزينة.

(1) حكاية الثّعلب واللّقلق: الرّاوية سمينة، منطقة واضية.

مبحث ثالث:

تحليل النّموذج الثّالث

أوّلا/ ترجمة الحكاية من اللّغة القبائلية إلى اللّغة العربية:

ـ حكاية الأغوال ـ

كان هناك أخوان الأوّل عنده سبعة أولاد أمّا الثّاني سبع بنات، أبو البنات كان فقيرا عكس أبو الأولاد الذي كان ميسور الحال، قصد الغابة في يوم من الأيام ليحضر لبناته قوت يومهم عندما وصل إلى الغابة وجد بيتا لمجموعة من الأغوال، خاف منهم فصعد فوق الشّجرة واستمع عليهم في خفية ثمّ انتظر إلى أن غادروا إلى الغابة لصيد الحجلات فدخل إلى منزلهم فقال: "افتحي يا باب بمعونة الله والنّبي" ففتحت الباب ودخل فوجد هناك سبع قصعات، وسبع حجلات وسبعة أواني من الطّين، أكل سبع ملاعق من كلّ شيء ثمّ ملأ كفّيه ثلاث مرّات من الذّهب وقال:" اغلقي يا باب بمعونة الله والنبي" وغادر المكان متّجها نحو بيته.

عاود الرّجل نفس الكرّة في اليوم التّالي، وفي اليوم الثّالث قصد أخاه ليسلّف منه الميزان فأعطاه له، فشعر هذا الأخير بالشّكّ فوضع له في الميزان لصاقا، وهكذا عندما وزن أبو البنات الذّهب الذي أحضره التصقت قطعة، وعندما أعاده لأخيه اكتشف سرّه وأصرّ عليه أن يخبره عن مكان الكنز لكن أخاه رفض إلاّ أنّه ألحّ عليه حتّى أخبره، فقصد المكان وعندما وصل طلع إلى الشّجرة واستمع إلى حديث الأغوال فانتظرهم حتّى غادروا ودخل إلى بيتهم، اندهش لمّا رّأى كلّ تلك الممتلكات فأخذه الطّمع وأكل كلّ شيء وأخذ كلّ الذّهب

لذلك لم يستطع رفعه وحلّ المساء ورجع الأغوال فاكتشفوا غريب في منزلهم وكان قد اختبأ تحت (الكانون)[1] فقاموا بالبحث عنه إلاّ أنهم لم يعثروا عليه، فقاموا بإشعال النّار وأخذوا أعوادا من الحديد وأدخلوها إلى النّار عدّة مرّات للبحث عن الغريب إلى أن عثروا عليه، أخذوا يعذّبونه إلى أن مات، قام الأغوال بأكله وتركوا فخذه فعلّقوه في أعلى السّقف وأرجعوا كلّشيء إلى وضعه السّابق.

كان أولاده قلقين عليه وكذلك أخوه، وفي الصّباح عندما استيقظ قصد بيت الأغوال ولمّا وصل أكل مثل العادة وأخذ الذّهب واسترجع فخذ أخيه، لمّا غادر المكان

لحقته(ثافوزقرايزث)[2] ولمّا كاد أن يصل إلى البيت انتبه لوجودها وقال لها: "لحقت بي يا مصيبة" فأجابت: "أنا كنت أريد إخفاء آثار الدّم وبما أنّك تريد العكس فسوف أظهرها"، فأخذت تبعد التّراب إلى أن ظهرت آثار الدّم، وعندما جاء الأغوال علموا أنّ غريبا دخل إلى بيتهم مرّة أخرى، جلسوا ليرتاحوا قليلا فاكتشفوا اختفاء ذلك الفخذ فقال أحدهم:" احضر الخابية" فوضعوا فيها صغارهم فتتبّعوا آثار الدّم إلى أن وصلوا إلى بيت أبو البنات، طرقوا الباب فقالوا:" أيّها المؤمن هل تستضيف ضيف الله"، رفضت زوجته لكن أبو البنات أصرّ على استضافتهم فأدخلهم إلى البيت فقال الغول:" أين أضع الخابية فأجابه أبو البنات:"

---

(1) معناه: اسم لموقد كان يستعمل في القديم.

(2) معناه: اسم لنوع من الطّيور.

ضعها هنا"، عندما حلّ المساء أكلوا وشربوا وفي الصباح قالت البنت الصّغرى لأمها: "أعطيني عودا لأثقب إيناء الزّيت وأدهن به شعري" أعطت لها أمّها العود وبينما هي تثقب إناء الزيت سمعت صوتا غريبا فخافت البنت فهربت إلى أمّها وأخبرتها بما حدث.

بعد مدّة دخل زوجها حكت له ما وقع فقام بتدبير حيلة للقضاء عليهم، وضعهم في غرفة وقام بإشعال النار بداخلها فماتوا كلّهم إلاّ الغول الصّغير، أراد قتله إلاّ أنّ ابنته منعته، فقامت العائلة بتربيته.

ذات يوم أخرجه أبوه إلى(ثاجميث)[1] ووضعه على كتفه فقال له الغول الصّغير:" يا أبي أذنك حمراء أريد أن أعضّها" فأنزله وضربه إلى الأرض وبقيت رجلاه في يديه.

عنوان الحكاية: حكاية الأغوال

اسم الرّاوية: نانا وردية

السّنّ: 78 سنة

اسم المنطقة: واضية (قرية آيت عبد الكريم)

التّاريخ: 22 فيفري 2016

السّاعة: 14H30

---

(1) معناه: مكان أين يجتمع الرّجال.

ثانيا/ خصوصيات النّصّ الشّفوي:

يعرّف موريس هوريس(Maurice Houris) النّصوص الشّفوية بأنّها: "تلك التي تميز بترقيم موقع يجعل من السّهل على المتكلّم تخزينها في ذاكرته وعلى الجمهور فهمها".[1]

ولنجاح النّصّ الشّفوي يعتمد الرّاوي على مجموعة من عناصر تساعده على ذلك نذكر على سبيل المثال: المقدّمة الاستهلالية، وخاتمة، وأسلوب التّكرار ونحن سنركّز في هذا المبحث على أسلوب التّكرار كون أنّ المقدّمة والخاتمة قد تطرّقنا إليهما في المبحثين السّابقين.

أسلوب التّكرار: أثناء سرد الرّاويّة لاحظنا أنّها قامت بتكرار مجموعة من الأحداث والأقوال ومن بينها نذكر:

1ـ تكرار الحدث: لاحظنا أنّ الرّاويّة قامت بتكرار حدث دخول أبو البنات إلى بيت الأغوال أكثر من مرّتين، ففي المرّة الأولى وصفت الحدث للمستمع بالتّفصيل ونفس الشّيء حدث في المرّة الثّانيّة، أمّا المرّة الثالّثة فقد اكتفت بذكر الحدث دون الدّخول في التّفاصيل وهذا ربّما لكي لا تبعث الملل في نفوس المستمعين.

2 ـ تكرار الأقوال: قامت الرّاويّة أثناء سردها بتكرار الكلام ونذكر على سبيل المثال ما حدث لأبو الأولاد عندما لم يستطع رفع الذّهب، فقد كرّرت هذا القول ثلاث مرّات على النّحو التالّي: "كلّما أراد رفع الذّهب لم يستطع"، "كلّما أراد رفع الذّهب لم يستطع"، "كلّما أراد رفع الذّهب لم يستطع".[2]

---

(1)لويس جان كالفي: التّقاليد الشّفوية، ص 63.

(2)حكاية الأغوال: الرّاوية وردية، منطقة واضية.

ثالثا/ تحليل خصوصيّات التّواصل الشّفوي (حكاية الأغوال نموذجا):

أثناء سرد الرّويّة للحكاية لا تكتف فقط بسرد الأحداث بل تستعمل كلّ مهاراتها وقدراتها النّطقيّة والجسميّة على حدّ سواء، فلوضع الجسم وملامح الوجه وتعبيراته ونبرة الصّوت دور كبير في شدّ الجمهور والتّأثير فيه أقوى تأثير.

1- اليدان: لقد ذكرنا سابقا أنّ اليدين تستخدمان بطريقة تلقائيّة وذلك للتّأكيد على صحّة ما يقال، ولقد لاحظنا أنّ الرّويّة أثناء سردها للحكاية استخدمت يدها أكثر من استخدامها للإشارات الجسميّة الأخرى، ولتوضيح ذلك نورد هذا المقطع: "قصد الغابة في يوم من الأيّام ليحضر لبناته قوت يومهم، وعندما وصل إلى الغابة وجد مغارة لمجموعة من الأغوال خاف منهم فطلع فوق الشّجرة، أخذ يستمع لهم في خفية، ثمّ انتظر إلى أن غادروا إلى الغابة لصيد الحمامات...دخل فوجد سبعة قصعات، سبعة حمامات، وسبع أواني طينية".[1]

أشارت الرّاويّة بيدها على شكل دائرة لتظهر بيت الأغوال الّذي عثر عليه أبو البنات، وعندما طلع فوق الشّجرة أشارت إلى الأعلى، بينما أشارت بيدها إلى الأمام عندما غادر الأغوال إلى الغابة.

2- تغيير نبرة الصّوت: قامت الرّويّة بتغيير نبرة صوتها أثناء الحوار الّذي بين الرّجل وزوجته بشأن السّماح للضّيوف بالمبيت داخل بيتهم.

---

(1) حكاية الأغوال: الرّاوية وردية، منطقة واضية.

نلاحظ أثناء تكلّم الرّجل تقوم الرّاويّة بتضخيم صوتها بينما يحدث العكس أثناء تكلّم المرأة، كما أنّها قامت بجعل صوتها رقيقا عندما جسّدت شخصيّة الغول الصّغير.

3- الإيماء بالرّأس: استخدمت الرّاويّة إشارة الإيماء بالرّأس عندما ذكرت الشّخصيّة الأولى في الحكاية إذ أشارت إلى اليسار بمجرّد قولها: " الأوّل عنده سبع بنات"،[1] وأشارت أيضا إلى اليمين أثناء ذكر الشّخصيّة الثّانيّة أبو الأولاد: "أمّا الثّاني عنده سبع أولاد"،[2] كما قامت أيضا بتحريك رأسها عدّة مرّات من اليمين إلى اليسار لتفقّد جثث الأغوال ويظهر ذلك في المقطع التّالي: "في الصّباح ذهب الرّجل إلى الغابة ليتفقّد الأمر فوجدهم قد ماتوا".[3]

4- الابتسامة: تنقسم الابتسامة حسب العلماء إلى قسمين: ابتسامة مزيّفة وأخرى حقيقيّة، تستخدم الابتسامة الأولى اتّجاه الأشخاص غير المقرّبين كالتزام اجتماعي، بينما تستخدم الابتسامة الحقيقيّة للأشخاص والأحداث الّتي تهتم بها بالفعل، وبمجرّد أن تستطيع التّمييز بين هاتين الابتسامتين يمكن أن نستخدمهما كمقياس لتحديد شعور الأشخاص اتّجاهك.[4]

---

(1)الحكاية السّابقة: الرّاوية السّابقة.

(2)الحكاية نفسها: الرّاوية نفسها.

(3)الحكاية نفسها: الرّاوية نفسها

(4)جورنافارو: ما يقوله الجسد، ص 201.

وما لاحظناه أنّ الرّاويّة ترسم في وجهها ضحكة كلّما استدعى الحدث إلى ذلك نذكر على سبيل المثال: "ما لحق بأبي البنات داخل بيت الأغوال عندما أكل كلّ شيء إلى أن انتفخ بطنه ولم يستطع رفع الذّهب".

5- هزّ الكتفين: هزّ الكتف يمكن أن يعني الكثير بحسب السّياق، فهزّ الكتف مثلا بدرجة بسيطة قد يعني على الأرجح أنّ المتحدّث ليس صادقا فيما يقوله، بينما هزّ الكتف هزّة مرتفعة متكاملة يعني العكس.[1]

وما لاحظناه أنّ الرّاويّة في بداية الحكاية قد قامت بهزّ كتفها هزّة مرتفعة لتبيّن حالة أبو البنات ويظهر ذلك في قولها: "أبو البنات كان فقيرا".

---

(1)المرجع السّابق: ص 17.

خاتمة

في نهاية هذا البحث نستطيع أن نستخلص مجموعة من النّتائج الّتي تتمثّل فيما يلي:

أوّلا- تمثّل الحكاية الشّعبية بمنطقة واضيّة موروثا شعبيا وجزءا من ثقافة المجتمع، تعكس ذاكرة المنطقة وتسجّل خبراتها وانجازاتها ويتمّ تناقلها جيلا بعد جيل عن طريق الرّواية الشّفويّة.

ثانيّا- أثناء إلقاء الرّاويّة للحكاية الشّعبيّة لا تكتف فقط بالسّرد فغالبا ما يكون الإلقاء مصحوبا بمجموعة من الإشارات (اليدان، العينان، الايماء بالرّأس)، وتغيير نبرة الصّوت حسب الأحداث والشّخصيات.

ثالثا- تختلف الحكاية الشّعبيّة من راويّة إلى أخرى، فأحيانا تجد حكاية لها نفس التّسميّة إلاّ أنّ المحتوى يختلف من راويّة إلى أخرى، وأحيانا تجد نفس المحتوى لكن اسم الحكاية يختلف.

رابعا- كانت الحكاية الشّعبيّة في القديم ترويها العجائز في اللّيل قبل النّوم وبحضور جمهور من المستمعين كما يشترط أن تروى أمام الموقد في الشّتاء، أمّا الآن فقد بدأت الحكاية الشّعبيّة تفقد قيمتها شيئا فشيئا وهذا يعود إلى التّطوّر التّكنولوجي وانشغال الجمهور وخاصّة جيل الشّباب بوسائل الاتّصال الحديثة.

خامسا- يتمّ تلقّي الحكاية الشّعبيّة بإصغاء حادّ، فبمجرّد ذكر الرّاويّة للمقدّمة الاستهلاليّة يعمّ الهدوء بين المستمعين كما يتخلّل الإصغاء الضّحك وأحيانا أخرى الفزع حسب ما يقتضه الموقف.

سادسا- أثناء سرد الرّاويّة للحكاية الشّعبيّة لامسنا نوعا من التّفاعل بينها وبين المستمعين، ففي كثير من الأحيان ما تتوقّف الرّاويّة عن سردها وتدخل في حوار معهم وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ الرّاوي يراعي المستمعين.

سابعا- تتداول الحكاية الشّعبيّة على لسان الرّوّاة النّساء أكثر من الرّجال.

ثامنا- للحكاية الشّعبيّة دور هامّ في اكتساب الطّفل مهارات لغويّة ومهارة الاستماع والتّحدّث، وبذلك يصبح عند الطّفل طلاقة لغويّة.

ختاما نرجو أن نكون قد ساهمنا ولو بقدر قليل في مجال الأدب الشّعبي، وقمنا بجمع جزء من التّراث الزّاخر الّذي ينتظر منّا الاهتمام به والالتفات له.

- ولله كلّ الحمد والشّكر -

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ- القواميس:

- إيله هولترانكس: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور، ط2، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، دار المعارف، مصر، 1972.

- قاموس عربي عربي، معجم لسان العرب، الموقع:www. BAHETH. INFO .

ب - المصادر والمراجع:

- أرمان وميشال: تاريخ نظرية الاتّصال، ط3، المنطقة العربية للتّجارة، بيروت، أكتوبر 2005 .

- إسماعيل ضيف الله: آليات السّرد بين الشّفاهية والكتابية، ط1، الهيئة العامّة للفنون والثّقافة، القاهرة، 2008.

- آلان وباربرا بينزث: المرجع الأكيد في لغة الجسد، ط1، مكتبة جرير، 2008.

- بيتر كليتون: لغة الجسد مدلول حركات الجسم وكيفية التّعامل معها، دار الفاروق.

- جونافارو: ما يقوله الجسد، ط2، المملكة العربية السّعودية، الرّياض، 2010.

- عبد الحميد بورايو: الأدب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنّشر، الجزائر، جانفي 2007.

- عبد الحميد الكردي: الرّاوي والنّصّ الشّفوي، ط2، دار النّشر للجامعات، القاهرة، 1996.

- عبد الحميد الغزالي: اللّسانيات ونظريات التّواصل، ط1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا(الأذقية)، 2003.

- علي بن تميم: السّرد والظاهرة الدرامية دراسة في تجلّيات الدّرامية في السّرد العربي القديم، ط1، المركز الثّقافي العربي، المغرب، الدّار البيضاء.

ـ غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشّعبية، الشّركة المصرية العالمية للنّشر لونجان، مكتبة لبنان، 1997.

ـ فلاديمير بروب: مرفولوجية القصّة، ط2، شراع للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، 1996.

ـ كريم زكي حسام الدّين: الاشارات الجسمية دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التّواصل، ط2، الدّار العربية للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2001.

ـ لويس جان كالفي: التقاليد الشفاهية ذاكرة وثقافة، ط1، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتّراث، أبو ظبي، الإمارات العربية المتّحدة، 2012.

ـ محمّد عبّاس الجابري: التّواصل نظريات تطبيقات، ط1، الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر، بيروت، 2010.

ـ محمّد علي أبوعلاء: فنّ الاتّصال بالجماهير، دار العلوم والإيمان للنّشر والتّوزيع، 2013.

ـ محمّد كسّاش: اللّغة والحواس، ط1، شركة أبناء الملكية العصرية للطّباعة والنّشر، بيروت.

ـ د. منال طلعت محمّد: مدخل إلى علم الاتّصال، مصر، الاسكندرية، 2001.

ـ د. نبيلة إبراهيم: قصصنا الشّعبي من الرّومانسية إلى الواقعية، دار قباء للطّباعة، مكتبة غريب، شارع كامل صوفي(الفجالة).

ـ والتر أونج: الشّفاهية والكتابية، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1987.

ج ـ المواقع:

ـ أحمد فخري هاني: تعلّم فنّ الاستماع،WWW.ALMOSTSHAR.COM .

ـ فهد بن السّلطان السّلطان: منهج الاثنوغرافيا رؤية بحثية تجديدية لتطوير واقع العقد التّربوي، faculty.ksu.edu.sa/**alsultan**f/Publications1.

ـ كامل اسماعيل: تقنيات المقدّمة والخاتمة في السّرديات الشّعبية، العدد 14، WWW.FLKCULTUREPH.ORG/AR/INDEX.PHP.

ـ محمّد أقصاص: مدخل إلى دراسة الحكاية الشّعبية الأمازيغية، WWW.TAWALT.COM.

ـ محمّد جاسم فلحي الموسوعي: نظريات الاتّصال والاعلام

الجماهيري، WWW.AO.ACADOMY.ORG.

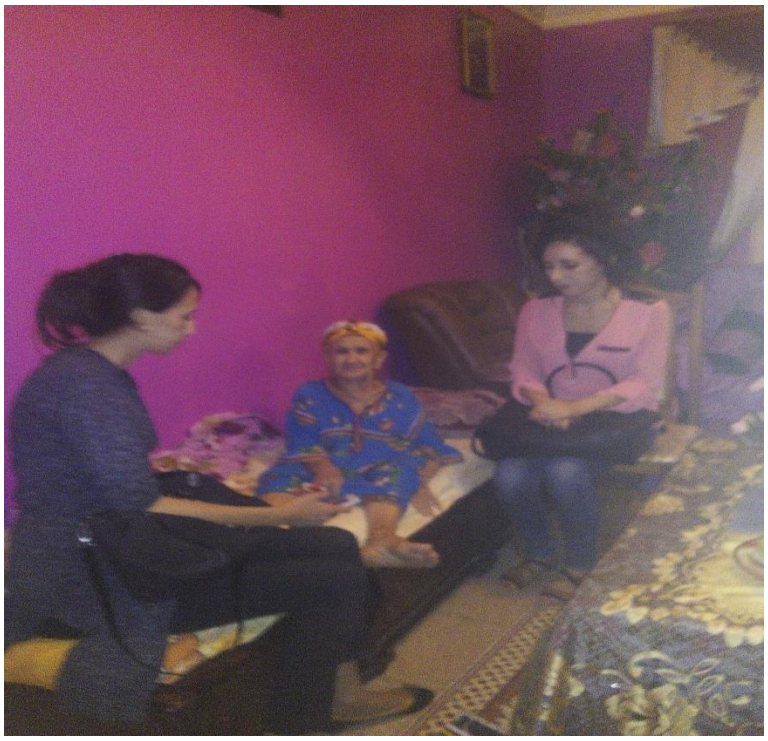
ـ صوتك حديثك: WWW.TOUSTITMOSTURS.PRG/MENBRS.P1.

مُلحق

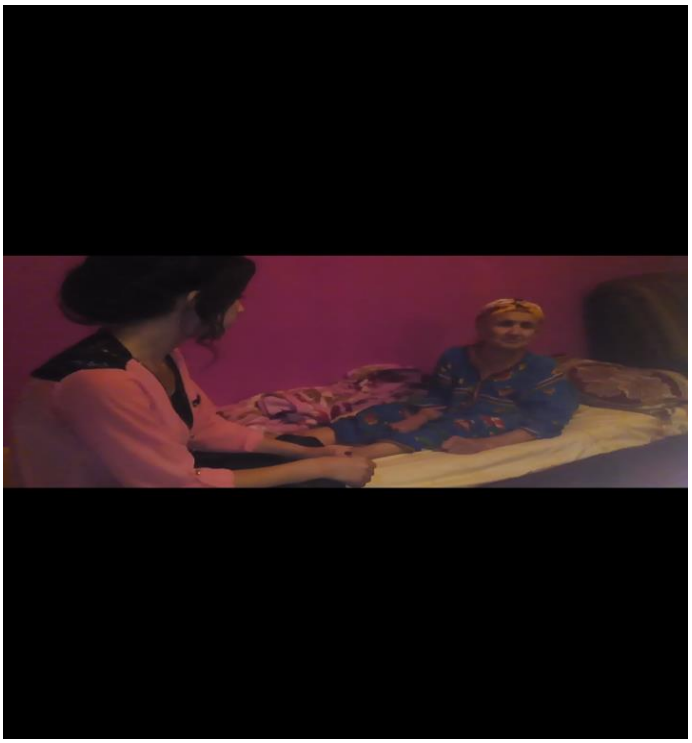
صور توضّح اللّقاء الذي جمعنا مع الراوية عمّتي وردية

صورة توضّح الرّاوية عمّتي وردية في بيتها

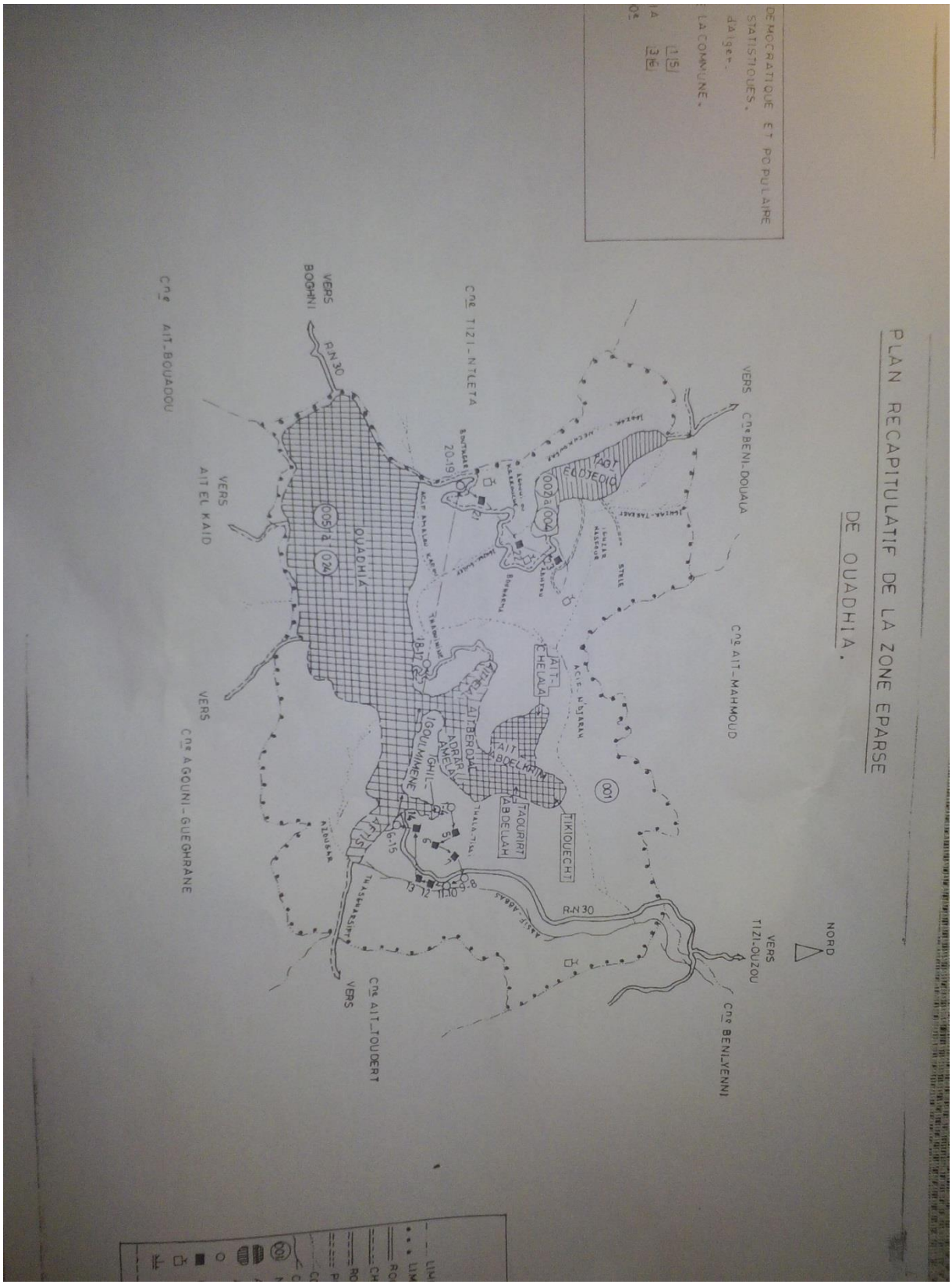
صورة توضّح حلقة سردية للرّاوية مع المستمعين الصّغار



صورة توضح اللّقاء الذي جمعنا مع الرّاوية عمّتي وزنة



صورة توضّح الرّاوية عمّتي وزنة في بيتها



خريطة تمثّل منطقة واضية

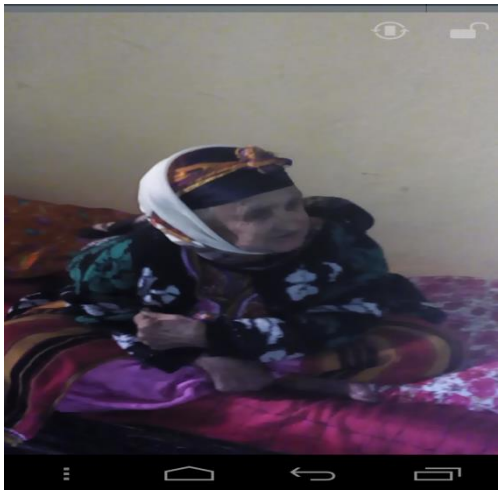
إشارة باليد توضّح فيها الرّاوية رفع الذّهب في حكاية الأغوال.

ابتسامة الرّاوية توضّح حدث مضحك في حكاية الأغوال

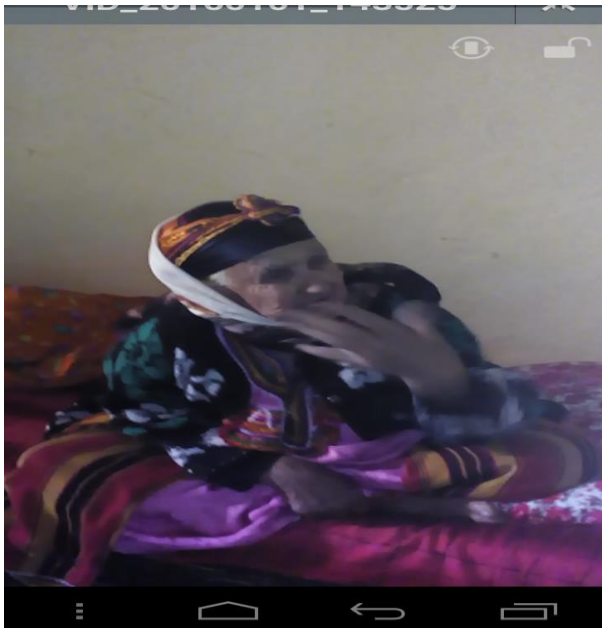
إشارة بالأصبع نحو الأعلى لتبيّن أين علّقت الأغوال فخذ أبو البنات

إيماءة بالرّأس لتفرّق الرّاوية بين شخصية أبو البنات

وشخصية أبو الأولاد



إيماءة بالرّأس نحو اليمين ونحو اليسار لتبيّن الرّاوية بحث الغولة على حتيتان



إشارة باليد تبيّن فيها الرّاوية ارتداء حتيتان لجلد الغولة في حكاية حتيتان

إشارة باليد تبين فيها الرّاوية صّعود حتيتان للاختباء في الأعلى في حكاية حتيتان

فهرس المحتويات

- كلمة شكر
- إهداء
- مقدّمة.....01
- تمهيد.....05

فصل أوّل: التّواصل الشّفوي مفاهيمه ونظرياته

- مبحث أوّل: نظرية الاتّصال.....12
- مبحث ثاني: النّظرية الشفوية.....18
- مبحث ثالث: خصوصيات التّواصل الشّفوي.....27

فصل ثاني: اثنوغرافية الحكاية الشّعبية

- مبحث أوّل: تصنيف الحكاية الشّعبية.....34
- مبحث ثاني: روّاة الحكاية الشّعبية.....42
- مبحث ثالث: مستمعو الحكاية الشّعبية.....49

فصل ثالث: الاتّصال الشّفوي والحكاية الشّعبية

- مبحث أوّل: تحليل النّموذج الأوّل.....57
- مبحث ثالث: تحليل النّموذج الثّاني.....64
- مبحث ثالث: تحليل النّموذج الثّالث.....,,,,.....70

- خاتمة.....78
- قائمة المصادر والمراجع.....81
- ملحق.....85